

Joaquim Carmelo Rosa

CEISEM

Edições Colibri

Lutando na Periferia

O ENSINO MUSICAL EM LISBOA (1860-1910)



LUTANDO NA PERIFERIA:

O ENSINO MUSICAL EM LISBOA (1860-1910)

Joaquim Carmelo Rosa

LUTANDO NA PERIFERIA:
O ENSINO MUSICAL EM LISBOA (1860-1910)

Edições Colibri

•

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Publicação financiada por Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e Tecnologia
no âmbito do projeto UID/EAT/00693/2019

Título

Lutando na periferia: o ensino musical em Lisboa (1860-1910)

Autor

Joaquim Carmelo Rosa

Edição

© Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Imagem da Capa

Empresa Pública do Jornal *O Século*, Joshua Benoliel, cx. 234, negativo 05
PT/TT/EPJS/SF/008/04441. Imagem cedida pelo ANTT.

Capa

Raquel Ferreira

Paginação

Luísa Gomes

ISBN

978-989-689-942-4

Depósito legal

493 147/21

Lisboa, Agosto de 2023

Índice

Índice	5
Abreviaturas	9
Agradecimentos	11
Prefácio	13
Introdução	17
O ensino musical na Europa	23
A pesquisa sobre o ensino da música em Lisboa nos finais do século XIX: um balanço	33
Parte I	
Na encruzilhada da vida musical portuguesa: O Conservatório Real de Lisboa e o financiamento público do ensino musical (1860-1910)	37
Capítulo 1	
A história até 1860	39
Traçando o cenário	40
A educação musical em Lisboa antes do Conservatório	40
O Conservatório	43
Estabelecendo as bases	49
Crise	57
Capítulo 2	
Reforma e gestão	61
Estruturando a vida: reformas e propostas	62
A década de renovação	62
Lutando pelo reconhecimento	67
Em busca de um recomeço	75
Gerindo o Conservatório Real de Lisboa	81
Para a frente e para trás: de Inspeção Geral dos Teatros a inspector	81
Gerindo as questões musicais	89
De Academia a Conselho Musical	93
Críticas	95
Capítulo 3	
O elemento humano	99
Professores	99
Antecedentes	100
Estatuto e salários	105
A contratação de professores	111
A questão do género	116

Estudantes	119
Diferentes categorias de alunos	120
Um corpo discente heterogéneo: posição social e local de nascimento	121
Género	126
A idade	130
Capítulo 4	
O processo: o ensino, a aprendizagem e as perspectivas dos alunos	135
Aulas	135
Inscrições	135
Horários	138
Métodos e metodologias	140
Apresentações públicas	152
Exames	152
Audições	155
Perspectivas	158
Profissionais e amadores	158
Estudos no estrangeiro	161
Capítulo 5	
Relações externas	165
O exterior no interior	166
Candidatos externos	166
Professores particulares	171
A luta pelo controle	180
Alargando a sua influência sobre a esfera privada	181
O projecto da delegação do Porto	182
Relações com outras instituições	183
Parte II	
Oportunidades alternativas: a oferta privada de ensino musical em Lisboa	187
Capítulo 6	
A Real Academia de Amadores de Música (1884-1910)	189
Génese	190
Das intenções à prática: projectos e realizações	192
Estatutos	193
Implementação	199
No centro da vida da RAAM	206
A ligação estrangeira	207
Amadores empenhados	209
Os principais concertos	211
Outros grupos de executantes	215
Género e representação visual	220
A vertente pedagógica	223
O projecto	224

Desenvolvimentos	225
Relações com outras instituições: mediações e limitações	236
Capítulo 7	
Do passado para o futuro: outras instituições e actividades privadas de ensino musical	243
Ensino musical doméstico	244
Protagonistas	246
Audições públicas	252
O estudo no estrangeiro	257
O ensino musical no contexto do ensino geral	260
Os colégios	262
Instituições sociais	268
Escolas especializadas de música	272
O Instituto Musical	272
A Sociedade de Concertos e Escola de Música	275
Iniciativas informais	277
A música vocal além da ópera	277
A via instrumental:	281
Escola de Música de Câmara e Michel'angelo Lambertini	281
Anexos	289
Anexo I: CRL - Classes, categorias de professores e salários (1860-1910)	291
Anexo II: CRL – Escola de Música: professores e classes (1860-1911)	293
Anexo III: CRL – Métodos (1844-1910)	301
Anexo IV: CRL – Programa da Sabatina Geral de 18 de Março de 1869	313
Anexo V: CRL – Saídas profissionais dos alunos (1881)	315
Índice remissivo	317

Abreviaturas

AAM	Academia de Amadores de Música
AHISC&MP	Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília e Montepio Filarmónico, Lisboa
P-Lant MR	Arquivo do Ministério do Reino, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
AML	Arquivo Municipal de Lisboa
ANTT	Arquivo Nacional da Torre do Tombo
P-Ln	Biblioteca Nacional de Portugal
CPF	Centro Português de Fotografia
CGAD	Conservatório Geral de Arte Dramática
CRL	Conservatório Real de Lisboa
HML	Hemeroteca Municipal de Lisboa
IGT	Inspecção Geral dos Teatros
MM	Museu da Música
NIDH-AHCN	Núcleo de Informação e Documentação Histórica, do Arquivo Histórico da Secretaria-Geral do Ministério da Educação/ Arquivo Histórico do Conservatório Nacional
RAAM	Real Academia de Amadores de Música
Periódicos	
<i>AM99</i>	<i>A Arte Musical</i> (1899-1915)
<i>AM30</i>	<i>Arte Musical</i> (1930-1946)
<i>Amp</i>	<i>Amphion</i>
<i>GzM72</i>	<i>Gazeta Musical de Lisboa</i> (1872-1875)
<i>GzM89</i>	<i>Gazeta Musical de Lisboa</i> (1889-1897)
<i>DG</i>	<i>Diario do Governo</i>
<i>IP</i>	<i>Ilustração Portuguesa</i>

Agradecimentos

A realização deste estudo, que constitui na sua essência uma tradução da tese de doutoramento do autor, não teria sido possível sem a ajuda generosa de muitas pessoas e instituições. Primeiramente, em termos institucionais, agradecemos a colaboração dos vários arquivistas, que em diversas ocasiões forneceram preciosas pistas. Destacamos nomeadamente todas as funcionárias do extinto Instituto Histórico da Educação, a Direcção da Academia de Amadores de Música e em particular a sua bibliotecária, Dr.^a Leonor Lains, a saudosa Dr.^a Catarina Latino do Serviço de Música da Biblioteca Nacional de Portugal, a Dr.^a Maria Helena Trindade, directora do Museu da Música à data da investigação que conduziu a este trabalho. Agradecemos também ao PRODEP e à FCT pelas bolsas que permitiram realizar os meus estudos e investigação no ambiente fértil do Royal Holloway College da Universidade de Londres, bem como em Portugal. Um agradecimento ainda aos numerosos colegas e amigos, alguns com contribuições referenciadas ao longo do texto, que, com o seu estímulo, críticas e sugestões, foram apoios inestimáveis ao longo de todo o processo deste trabalho e também a Luísa Gomes pelo atentíssimo trabalho de edição e revisão. Um agradecimento especial para Katharine Ellis, Manuel Carlos de Brito (não só pela tradução) e Luísa Cymbron, elementos fundamentais sem os quais este trabalho nunca teria chegado onde chegou, ou sequer ter visto a luz do dia. Naturalmente todo e qualquer lapso, omissão ou limitação são da inteira responsabilidade do autor. *Last but not least*, uma última referência, sublinhada, para a Maria da Anunciação, Alexandra e Tomás, por tudo.

Prefácio

Como sublinha o autor deste estudo na sua Introdução, durante a maior parte do século passado o século XIX foi, pode dizer-se, o período mal-amado da historiografia musical portuguesa, fruto de um preconceito fortemente influenciado por uma visão de raiz germânica desse mesmo período. No final do século XX essa perspectiva começou finalmente a ser questionada e ultrapassada, em resultado do crescente interesse que ele passou a suscitar junto de uma nova geração de investigadores, entre os quais se destacam Francesco Esposito, Isabel Gonçalves, Luísa Cymbron, Maria José Artiaga, Paulo Ferreira de Castro, e o presente autor. No seu conjunto, o trabalho destes investigadores veio revolucionar a imagem que tinha até aí subsistido sobre o período, abrindo novas vias de interpretação e apontando caminhos às gerações mais jovens que se têm vindo a interessar pelo seu estudo.

Foi precisamente no ano 2000 que foi publicado o volume 10 da *Revista Portuguesa de Musicologia*, inteiramente dedicado ao século XIX e reunindo artigos de alguns destes musicólogos, entre outros. Como bem observa na Introdução Luísa Cymbron, responsável pela coordenação desse número temático, «[...] à influência dos paradigmas da música instrumental austro-alemã ou do drama musical wagneriano, dominante também na musicologia internacional, com os quais é obviamente impossível comparar de forma equilibrada e interessante a vida e a produção musicais de um país do Sul da Europa, dominado pela tradição vocal italiana [...]. Há ainda a acrescentar o predomínio de uma concepção, ainda de cariz idealista e romântico, da História da Música como história da criação musical, que conduzia inevitavelmente à ideia de que um período cuja música não obedecia a um cânone de excelência perdia qual-

quer interesse de estudo.»¹ De facto, a este novo interesse pelo século XIX corresponde igualmente uma visão mais moderna e muito mais ampla da história da música, que considera e examina a vida e a actividade musical como um fenómeno complexo nos seus múltiplos aspectos e envolventes, sociais, culturais, económicos, institucionais, etc.

Entre esses aspectos, um dos mais determinantes prende-se sem dúvida com a formação dos músicos, não só profissionais, mas também amadores, e com a sua evolução ao longo dos tempos, questão que nas últimas décadas tem sido alvo de particular interesse por parte da musicologia internacional. É um primeiro reflexo desse interesse, a título de exemplo, uma das linhas de estudo do projecto patrocinado pela European Science Foundation, *Musical Life in Europe 1600–1900: Circulation, Institutions, Representation*, da qual resultou a publicação da obra colectiva em dois volumes *Musical Education in Europe (1770–1914)*.²

No caso português, deve-se a Joaquim Carmelo Rosa o mais consistente e aprofundado esforço de pesquisa sobre este tema pelo que ao século XIX diz respeito, iniciado com a sua tese de mestrado apresentada à Universidade NOVA de Lisboa em 1999, «“Essa pobre filha bastarda das artes”: A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa, 1842–1862», e posteriormente com a sua tese de doutoramento apresentada à Universidade de Londres em 2009 e que agora se publica. Concentrando-se embora no período entre 1860 e a implantação da República em 1910, o presente estudo não deixa contudo de incluir uma panorâmica crítica do ensino musical antes da fundação do Conservatório, assim como das primeiras fases dessa instituição, dominadas sucessivamente pelas figuras de João Domingos Bomtempo e de Francisco Xavier Migone. Por outro lado, ele não se limita unicamente ao espaço do Conservatório, mas analisa detalhadamente outras instituições e espaços privados de ensino da música.

Da muito ampla recolha de dados documentais e do seu cuidado tratamento e análise resulta pela primeira vez um quadro extremamente amplo e pormenorizado do ensino musical na capital de um país desde sempre altamente centralizado. A importância da visão crítica que Joaquim

¹ Luísa CYMBRON, «Introdução», *Revista Portuguesa de Musicologia* 10 (2000), p. [7].

² Michael FEND e Michel NOIRAY (eds.), *Musical Education in Europe (1770–1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges*, 2 vols., Berlim: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005.

Carmelo Rosa nos proporciona reside particularmente no facto de ela não se limitar a considerar as questões do ensino musical, mas de através delas nos fornecer uma imagem esclarecedora do lugar habitualmente pouco prestigiado que os músicos profissionais ocupavam no seio da sociedade lisboeta e do limitado nível de exigência e de expectativas que eles suscitavam junto dessa mesma sociedade, a qual ao mesmo tempo parece ter encarado por vezes a actividade musical amadora num patamar superior ao dos próprios profissionais. Cruzar esta visão com a que Francesco Esposito nos havia já dado da vida musical lisboeta na primeira metade do século, no seu estudo «*Um movimento musical como nunca houve em Portugal*»: *Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal 1822-1853*,³ permite-nos começar a entender as raízes dos problemas de que a música em Portugal enferrou ao longo do século XIX, tanto ao nível dos intérpretes como dos compositores e do próprio público.

Tendo, enquanto orientador da sua dissertação de mestrado, acompanhado os primeiros passos do trabalho de Joaquim Carmelo Rosa nesta área, tive o maior gosto em assumir a tradução para português do presente estudo, que por todos os motivos acima expostos constitui um marco incontornável da pesquisa sobre a história musical portuguesa do século XIX.

Manuel Carlos de Brito

³Francesco ESPOSITO, «*Um movimento musical como nunca houve em Portugal*»: *Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal 1822-1853*, Lisboa: Edições Colibri - CESEM, 2016. A partir de finais de 2018, e até à sua morte em 2020, Francesco Esposito foi investigador co-responsável do projecto «PROFMUS, Ser músico em Portugal: A condição socioprofissional dos músicos em Lisboa 1750-1985» (INET-md, NOVA FCSH).

Introdução

Tal como noutras áreas periféricas da Europa, e provavelmente pelas mesmas razões, o estudo da música portuguesa do século XIX tem sido até há bem pouco tempo um campo inexplorado, referido como uma «*terra incognita* da investigação».¹ Paulo Ferreira de Castro, um dos mais lúcidos pensadores sobre o assunto, identifica o problema com «o conceito oitocentista de decadência (introduzindo como corolário o de uma “época de ouro” precedente e a projecção idealista no futuro de uma “regeneração” da identidade cultural perdida) [como] um tema fulcral em toda a literatura historiográfico-musical portuguesa até praticamente aos nossos dias.»² Após elucidar algumas das principais contradições e preconceitos ideológicos que caracterizaram este período e a maior parte da pesquisa a ele associada, enuncia três prioridades no estudo da música portuguesa do século XIX: evitar os preconceitos ideológicos; evitar as comparações anacrónicas com realidades europeias totalmente distintas; «proceder à inventariação e ao estudo de um património que permanece, de facto, quase totalmente desconhecido [...] [e] a história [de] [...] instituições (estabelecimentos de ensino, sociedades de concertos, teatros, casas de edição, etc.) e a sua inserção nos valores da sociedade oitocentista portuguesa».³ Este diagnóstico sombrio, e o correspondente programa de acção, parece ser um grito de alerta para a investigação da música portuguesa do século XIX.

¹ Rui Vieira NERY - Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música (sínteses da cultura portuguesa)*, Lisboa: Comissariado para a Europália 91 - Portugal - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 113. Em relação a outros contextos ver, por exemplo, Nicholas TEMPERLEY, «Foreword», in B. ZON (ed.), *Nineteenth-Century Music Studies*, i, Aldeshot: Ashgate, 1999, p. xvii. O mesmo se aplica a outros ramos da história pelo que se refere a partes significativas deste período. Escrevendo sobre o período entre 1890 e 1909, Rui Ramos considera que «[...] a história portuguesa é uma espécie de “mar nunca dantes navegado”. Não só não há estudos como quase ninguém sabe, com um grau decente de certeza, o que é que realmente se passou.» E acrescenta: «Nunca pretendi dizer a última palavra sobre esta época. Infelizmente, vi-me demasiadas vezes a dizer a primeira.» Rui RAMOS, *A segunda fundação*, in J. MATTOSO (dir.), *História de Portugal*, vi, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, p. 10.

² Paulo Ferreira de CASTRO, «O que fazer com o século XIX? Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa», *Revista Portuguesa de Musicologia* 2 (1992), p. 172.

³ P. F. CASTRO, «O que fazer com o século XIX?» (v. n. 2), pp. 181-2.

Nas últimas duas décadas assistiu-se a um aumento extraordinário do interesse e da pesquisa nesta área.⁴

Como o seu subtítulo sugere, o presente trabalho debruça-se sobre o estudo do ensino musical em Lisboa, entre 1860 e 1910. Como veremos, trata-se de uma área que, em termos da pesquisa musicológica internacional, tem sido bastante marginalizada.⁵ O tema levanta à partida uma multiplicidade de questões, desde os critérios de delimitação do período cronológico, aos limites geográficos e à própria definição de ensino musical.

A razão pela qual a educação musical ou ensino musical geral (frequentemente sinónimo de canto coral) são só objecto de breves alusões neste estudo tem que ver, por um lado, com o facto de estarmos maioritariamente interessados no campo específico dos estudos musicais especializados e nas suas relações estreitas com outras esferas de actividade musical; e, por outro, com a sua própria importância, complementada, como veremos no capítulo 7, pelo fraco desenvolvimento daquela em Portugal durante o período da nossa pesquisa. Além disso, levanta-se a questão do que é que a expressão «educação musical» — ou mesmo o ensino musical geral — significavam para a classe média portuguesa do século XIX, uma vez que para muitos dos seus membros mais jovens, em particular as raparigas, a educação musical no sentido de «estudos musicais especializados» era uma parte integral da sua educação geral.

Outro aspecto que permaneceu totalmente fora do nosso âmbito foi o tipo mais popular de ensino musical oferecido pelas bandas civis e (por vezes) militares,⁶ que conheceram um crescimento significativo em Portugal

⁴ O grosso da produção é constituído por teses de doutoramento e de mestrado, complementadas com a publicação de artigos em periódicos, capítulos de livros, actas de encontros ou catálogos de exposições (para uma lista de teses anteriores a 2000, ver Patrícia Lopes BASTOS, «Bibliografia de teses sobre música (I)», *Revista Portuguesa de Musicologia* 9 (1999), pp. 63-136; para uma listagem bibliográfica geral, bastante completa ainda que não exaustiva, consultar Jorge Alexandre Cardoso Marques da COSTA (coord.), *A história da música em Portugal*, Aveleda: Verso da História, 2015; em particular a bibliografia do capítulo dedicado ao século XIX da autoria de Luísa Cymbron (pp. 207-12)).

⁵ Curiosamente, os editores de um dos estudos de referência nesta área também usam a expressão *terra incognita* ao mencionar a falta de pesquisa existente (ver Michael FEND - Michel NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges*, 2 vols., Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, p. 1).

⁶ Em 1881, só na região de Lisboa havia cerca de 110 bandas de música (Luís Augusto PALMEIRIM, *Memória ácerca do ensino das artes scenicas*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883, p. 27).

durante este período. Era uma actividade «popular» no sentido de que estava ligada ao povo, constituindo essencialmente uma actividade não burguesa. Trata-se, mais uma vez, de um tópico promissor para o qual têm surgido contributos significativos na última década.⁷

A nossa concentração geográfica na região de Lisboa justifica-se por três motivos. Em primeiro lugar, visto que Portugal era um país altamente centralizado, na sua capital se concentravam as mais importantes instituições, personalidades e actividades e eram elas que tinham maior impacte no resto do país. Tal não significa que não houvesse outros locais em que a actividade musical não tivesse também um papel importante, especialmente no Porto, enquanto segunda cidade do país. No entanto, e salvo algumas excepções menores, nenhum desses centros atingiu a mesma importância, ou teve o mesmo impacte nacional, que a capital.⁸ Em segundo lugar, embora o estudo desses locais seja importante e ajude a definir o quadro geral assim como as especificidades locais, não há nenhuma indicação de que as actividades regionais se diferenciasssem claramente das que tinham lugar em Lisboa. Mesmo no Porto, no estado actual da investigação não foi possível detectar nenhum contributo específico no campo do ensino musical que possamos considerar radicalmente diferente do que sucedia em Lisboa, ou que ofereça perspectivas para além do que se fazia na capital. Por último, tentar cobrir com suficiente profundidade outros locais além de Lisboa teria excedido os objectivos deste estudo, ou ter-se-ia arriscado a não ser significativo dada a sua superficialidade.

A escolha do período entre 1860 e 1910 é, como todas as selecções cronológicas, e como, por exemplo, Dahlhaus demonstrou, discutível.⁹ Se a época em torno de 1910 poderá não ser controversa, fechando de certo

⁷ Destaco neste caso particular, por corresponder sensivelmente ao período e área geográfica sobre o qual se debruça esta investigação, o trabalho de Pedro Marquês de Sousa (Pedro Marquês de SOUSA, *As bandas de música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910)* (diss. de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2013).

⁸ No Porto, as actividades do Orfeão Portuense, dirigido por Moreira de Sá, foram também um marco das actividades musicais no país, especialmente no domínio da música de câmara (para uma panorâmica da actividade do Orfeão Portuense, ver Maria José ARTIAGA, *Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life - 1870-1900* (Ph.D. diss., Royal Holloway College - University of London, 2006), pp. 119-48; Henrique Luís Gomes de ARAÚJO, *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): tradição e inovação*, Porto: Universidade Católica Editora, 2014.

⁹ Carl DAHLHAUS, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1989, pp. 1.2.

modo um «longo» século XIX que culmina com a Revolução Republicana, e na música com a composição da obra *Paraísos artificiais* de Luís de Freitas Branco (1890-1955) (ou seja, com a introdução do modernismo em Portugal),¹⁰ o início do período não o é tanto. Manuel Pedro Ferreira vê um ponto de viragem na vida musical portuguesa entre 1845 e 1855, com «tentativas de modernização do Conservatório, visitas de concertistas estrangeiros prestigiados, incremento da música de câmara mais erudita, fundação da Sociedade Filarmónica Portuense, apresentação de óperas de Verdi e Meyerbeer, promoção de ideais nacionalistas na composição musical, popularidade da ópera cómica cultivada por autores portugueses.»¹¹ Em seguida, concorda aparentemente com outros investigadores, ao identificar outro ponto de viragem nos anos setenta e «sobretudo na [década] seguinte (fundação de diversas sociedades de concertos e da Academia de Amadores de Música, promoção da música de câmara erudita, lançamento do periódico musical *Amphion*, germanização do repertório musical).»¹² Estas últimas transformações reflectem-se naturalmente na evolução que se deu ao longo do nosso período; decidimos, contudo, iniciar o nosso estudo no início dos anos sessenta, não por razões macroestruturais, por muita influência que elas possam ter, mas por motivos internos à nossa pesquisa. Visto que o Conservatório de Lisboa tem um papel absolutamente central neste trabalho, a escolha do ponto de partida foi determinada pelo importante câmbio geracional que teve lugar durante essa década.

A frase inicial do nosso título, «Lutando na periferia», indica que durante este período as elites portuguesas cada vez mais se viam a permanecer à margem do progresso cultural e económico alcançado pelos países europeus industrial e socialmente mais desenvolvidos. Esta consciência de Portugal como periférico em relação à situação europeia constitui um elemento contextual significativo deste estudo.¹³ Inclinando-se para a história institucional,

¹⁰ Tomás BORBA - Fernando Lopes GRAÇA, *Dicionário de música*, 2 vols., Lisboa: Cosmos, 1956-1958¹, 1996², vol. i, p. 543. Citado sucessivamente em R. V. NERY - P. F. CASTRO, *História da música* (v. n. 1), p. 159; e Manuel Carlos de BRITO - Luísa CYMBRON, *História da música portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1992, p. 16, e parafraseado em Alexandre DELGADO - Ana TELLES - Nuno Bettencourt MENDES, *Luís de Freitas Branco*, Lisboa: Editorial Caminho, 2007, p. 201.

¹¹ Manuel Pedro FERREIRA, «Da música na história de Portugal», *Revista Portuguesa de Musicologia* 4-5 (1994-5), pp. 167-216 [202-3].

¹² *Ibidem*, p. 203.

¹³ Boaventura Sousa SANTOS, *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, Porto: Edições Afrontamento, 1994¹, 1995, p. 58. V. também Margarida Calafate RIBEIRO, *Uma história de*

cultural e social, e alinhando-se com os valores da nova história,¹⁴ a presente pesquisa pretende fornecer um quadro abrangente dos principais desenvolvimentos no campo do ensino musical durante o período em apreço: as questões e problemas centrais, os principais protagonistas e o modo como interagem, as tendências mais relevantes, a relação com a evolução hegemónica europeia, e o que eles nos transmitem acerca da realidade musical portuguesa / lisboeta e dos seus agentes.

Baseada largamente na investigação arquivística e da imprensa periódica,¹⁵ a fonte principal foi o arquivo histórico do Conservatório Real de Lisboa (NIDH-AHCN). O Conservatório de Lisboa foi a única instituição oficial de ensino especializado da música que existiu ao longo do período. Seja activamente, como foco de análise, ou passivamente, como objecto de crítica e geradora de alternativas, é a única cuja presença permanece constante ao longo deste estudo. Alguns outros arquivos foram igualmente utilizados, desde logo o Arquivo da Secretaria de Estado do Ministério do Reino (*P-Lant* MR), o departamento governamental que supervisionava as actividades de ensino no país, e que embora tivesse uma importância genérica em relação ao Conservatório, era também relevante no que se refere a outras esferas educativas, incluindo as privadas. Em segundo lugar está o arquivo histórico da Academia de Amadores de Música (AAM), a base principal de estudo desta associação de destacados amadores e, a seguir ao Conservatório de Lisboa, a mais representativa instituição de estudos musicais especializados em Portugal.¹⁶ Arquivos pessoais, ou o que deles resta, tiveram também um papel relevante nesta pesquisa. O Arquivo Lambertini, que se conserva no Museu da Música (MM), merece particular referência. Devemos finalmente mencionar os arquivos fotográficos, os quais possuem fontes de informação extremamente problemáticas, que pela sua própria natureza são muitas vezes só rudimentarmente

regressos: Império, Guerra Colonial e pós-colonialismo, Porto: Edições Afrontamento, 2004. Em relação à questão da periferia poderíamos dizer que estamos neste trabalho perante uma dupla periferia: por um lado a geográfica, com todas os reflexos que, na época, tal circunstância tinha em todos as dimensões da vida do país; por outro, temos a música ocupando, em Portugal, ela própria, um lugar periférico no contexto da vida cultural nacional.

¹⁴ Tal como são discutidos, por exemplo, por Peter BURKE (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992¹, 2001, pp. 2-6).

¹⁵ Muitos dos artigos na imprensa periódica são anónimos, e como tal aparecem referenciados.

¹⁶ R. V. NERY – P. F. CASTRO, *História da música* (v. n. 1), p. 150.

contextualizadas, mas que constituem extraordinários postos de observação do passado (AML, CPF e ANTT).

A pesquisa arquivística é naturalmente problemática, uma vez que o investigador «está tão condicionado pelo arquivo como o arquivo pelo ponto de vista disciplinar e ideológico do investigador».¹⁷ A metodologia de abordagem dos arquivos foi múltipla, tentando otimizar os materiais disponíveis ao mesmo tempo que avaliávamos criticamente a sua presença e o seu conteúdo, e quando necessário traduzindo a sua terminologia para o leitor.¹⁸ Utilizámos abordagens qualitativas ao lidar com os materiais textuais, assim como quantitativas, ao caracterizar por exemplo a frequência dos estudantes, ou o estudo do repertório. Podemos qualificar a abordagem adoptada como sendo multidimensional, procurando uma interpretação macro-contextual, assim como, numa veia micro-histórica, mesmo que arriscando uma pulverização, levantando as questões abertas por detrás dos pequenos detalhes, explorando «a fragmentação, contradições e pluralidade de pontos de vista que tornam todos os sistemas fluídos e abertos»,¹⁹ e para além disso «contrabalançando a tendência frequente [...] para apresentar “o retrato sem as verrugas”».²⁰

Assim como a questão da «periferia», a da luta, subsistência mesmo, está continuamente presente ao longo do período desta pesquisa. Tal não constitui talvez uma surpresa, considerando que o país estava em dificuldades sob quase todos os outros aspectos. Isso é, todavia, particularmente notório no que se refere à música e ao seu ensino, envolvendo uma luta

¹⁷ «[...] is as conditioned by the archive as the archive is by the [researcher]’s disciplinarian and ideological standpoint.» (Stephen J. MILNER, «Partial Readings: Addressing a Renaissance Archive», *History of the Human Sciences*, xii, n.º 2, London - Thousand Oaks - New Delhi: Sage Publications, 1999, pp. 89-105 [95].

¹⁸ Por exemplo, dentro do Conservatório de Lisboa a expressão «escola», certamente influenciada pela tradição francesa, é usada indiscriminadamente para designar diferentes níveis de escolaridade, e, em especial, as secções do Conservatório dedicadas às diferentes artes (ver Anne BONGRAIN - Yves GÉRARD (ed.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995 - Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Paris: Buchet - Chastel. Pierre Zech, 1996, p. 13). Nas citações de textos oitocentistas mantivemos a ortografia original.

¹⁹ «[...] the fragmentation, contradictions and plurality of viewpoints which make all systems fluid and open [...]» (Giovanni LEVI, «On Microhistory», in P. BURKE (ed.), *New Perspectives on Historical Writing* (v. n. 14), p. 111).

²⁰ «[...] to counterbalance the frequent tendency [...] to present “the portrait without the warts”» (Walter RÜEGG, «Foreword», in H. RIDDER-SYMOENS (ed.), *Universities in Early Modern Europe (1500-1800), A History of the University in Europe*, ii (Cambridge, Cambridge University Press, 1996), p. xix, cit. in M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe* (v. n. 5), p. 2).

pelo ensino musical em confronto com outros tipos de ensinos, e as divisões entre os seus protagonistas de acordo com os seus vários interesses. Como todas as lutas, teve um objectivo e uma história. Mas para compreender o processo do ensino musical em Lisboa é fundamental considerarmos o contexto (europeu) mais amplo, no qual se inserem a história da música e do ensino musical em Portugal.

O ensino musical na Europa

O ensino musical formal na Europa Ocidental tem uma longa tradição que se desenvolveu a partir da necessidade de a igreja medieval treinar músicos para as suas funções eclesiásticas. Aqui, no entanto, por motivos de ordem prática e metodológicos, a nossa abordagem ir-se-á limitar aos antecessores directos das instituições e práticas do século XIX (e à sua evolução). O momento fundador, como em muitos outros aspectos da vida da época, coincide com a Revolução Francesa, «que muito mais que uma mera convulsão política, consistiu na derrocada completa de um sistema de governo juntamente com os seus alicerces sociais, económicos e culturais»,²¹ e a subsequente inauguração do Conservatório de Paris.

No domínio musical o Conservatório de Paris constituiu um dos principais contributos para o resto da Europa, tendo-se as suas influências multifacetadas espalhado literalmente por todo o continente. Fundado em 1795, promovia os valores republicanos, laicos e igualitários da Revolução, mas, apesar da ruptura que a nova instituição representava, a sombra do passado (italiano) persistia. Antes de mais, estava patente na própria designação de conservatório, mas também na existência de «instalações permanentes, um conjunto de professores famosos, um largo leque de matérias, [e] regulamentos acerca do número e do nível dos estudantes».²²

²¹ «[...] no mere political upheaval, but the complete overthrow of a system of government together with its social, economic and cultural foundations» (Norman DAVIES, *Europe: A History*, Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 675).

²² «[...] permanent premises, a body of renowned teachers, a wide array of subjects, [and] regulations concerning the number and standard of students» (M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe* (v. n. 5), p. 3). Em 1806, foi também introduzido um internato (Constant Victor Désiré PIERRE, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris: s.n., 1900, p. 230, cit. in Davide DAOLMI, «Uncovering the Origins of the Milan Conservatory: the French Model as a Pretext and the Fortunes of Italian opera», in M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe* (v. n. 5), p. 117).

Mas o Conservatório de Paris inaugurou uma nova era nos estudos musicais especializados na Europa, tornando-se uma referência em todo o continente e para além dele (tanto como objecto de emulação, como também de debate). Tratava-se da resposta republicana ao sistema das *maîtrises*, as escolas dos coros de igreja do Antigo Regime que tinham sido encerradas pela Revolução, assim como às exigências dos novos tempos. Estava «associado ao exército e ao principal teatro de ópera da capital, como parte de um sistema coerente que permitia ao estado justificar a atribuição de financiamento público»; era também «uma escola avançada, recompensando o mérito e estabelecendo padrões elevados para os prémios de final de curso».²³ Iria tornar-se a pedra angular do sistema integrado de ensino musical em França, o qual, com características centralizadoras, só começaria a ser lentamente implementado a partir de 1826, com o estabelecimento das primeiras «succursales» em Lille e Toulouse.²⁴ Esta «centralidade» do Conservatório pode ser vista como o paradigma de um conjunto de interacções e interdependências entre centro e periferia que, em círculos mais pequenos ou maiores, se iria estender desde as relações entre capitais e cidades de província dentro do mesmo país até às das principais capitais europeias com as capitais ou outros centros periféricos europeus. O factor geográfico parece ter desempenhado um papel fundamental.

Servindo de modelo a outras iniciativas europeias (neste caso a portuguesa), o currículo do Conservatório estava dividido em três níveis principais: o primeiro correspondia ao estudo dos princípios elementares da música, incluindo o solfejo e a preparação para o canto; o segundo ao desenvolvimento das capacidades instrumentais e de canto e declamação dos alunos; e o terceiro incluía o «estudo de cenas cantadas com o acompanhamento de orquestra, o estudo vocal e instrumental de peças de conjunto em privado e em público, e o estudo da harmonia e da composição».²⁵ Os

²³ «[...] tied to the army and to the capital's main opera-house, as part of a coherent system enabling the state to justify the distribution of public funds»; «[...] an advanced school, rewarding merit and setting high standards for prizes on graduation» (M. FEND – M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe* (v. n. 5), p. 4).

²⁴ Para uma análise exaustiva do processo das «succursales» ver Emmanuel HONDRÉ, «L'établissement des succursales du Conservatoire de Musique de Paris de la Restauration à la Monarchie de Juillet» (diss. de doutoramento, Universidade de Tours, 2001).

²⁵ «[...] study of scenes sung with orchestral accompaniment, vocal and instrumental study of ensemble pieces in private and public, study of harmony and composition» (D. DAOLMI,

métodos unificados (um único método para cada instrumento) produzidos pelo corpo docente do Conservatório serviam também de modelos com imenso impacto por toda a Europa. Eram nomeadamente responsáveis pelo alto nível da execução orquestral. As audições de estudantes (*Exercises*), e em particular a fundação da Sociedade de Concertos dirigida por Habeneck (1781-1849), iriam contribuir para o enorme prestígio do Conservatório como instituição de topo na formação de músicos de orquestra.

Além do Conservatório, outras actividades de ensino especializado, tais como o ensino privado, continuaram a desempenhar um importante papel, enquanto o desenvolvimento do modelo parisiense noutros países da Europa foi naturalmente temperado pelos contextos locais. Mas não tardou a que esse modelo fosse contestado abertamente. Vistos muitas vezes à luz da divisão entre sagrado e profano, os modelos alternativos contrapunham a componente mais tecnocrática à mais holística — uma evolução que a longo prazo iria também ter o seu impacto em Portugal. O primeiro concorrente principal apareceu em Paris com os esforços iniciados em 1817 por Alexandre-Etienne Choron (1771-1834). Enquanto projecto em pequena escala, a sua escola de canto ministrava uma visão inclusiva do ensino musical, abrangendo aspectos culturais e de cidadania. Pedagogicamente tinha por objectivo a integração do trabalho «técnico» e «musical», sendo os estudantes expostos simultaneamente a disciplinas que o Conservatório ensinava sucessivamente.²⁶ É também de notar a insistência na música antiga. A escola de Choron iria encerrar após a sua morte, mas o seu legado seria assumido por Louis Niedermeyer (1802-61) e a sua escola de música sacra (1853). A abordagem holística desta última incluía uma ênfase no estudo do cantochão e da música antiga. A sua importância é bem evidenciada pela presença no seu corpo docente de nomes como os de Camille Saint-Saëns (1835-1921) e Charles de Bériot (1802-70) e pelo papel dos seus diplomados, entre os quais Gabriel Fauré (1845-1924), na

«Uncovering the Origins of the Milan Conservatory (v. n. 22), p. 119). Estava também previsto um quarto nível com «cursos adicionais, em público, tratando das relações entre a física, a matemática, a filosofia, a poesia e a música» («additional courses, in public, dealing with the relations between physical, mathematical, philosophical, and poetic sciences and music» (*ibidem*)). A história da música só seria introduzida na segunda metade do século.

²⁶ Katharine ELLIS, «Vocal Training at the Paris Conservatoire and the Choir Schools of Alexandre-Étienne Choron: Debates, Rivalries and Consequences», in M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe* (v. n. 5), pp. 131-2.

música e no ensino musical franceses da época. Após a morte de Niedermeyer o projecto viria a perder muito do seu impacte.

Os meados do século representam em muitos aspectos um ponto de viragem na vida europeia do século XIX, não só a nível político-ideológico como cultural. Na música, embora não num paralelo linear ou simplista com os outros domínios, é também possível detectar uma mudança geracional no campo da composição,²⁷ ou no carácter dos concertos públicos, que passaram de acontecimentos elitistas a eventos mais regulares, envolvendo um público burguês de classe média mais alargada.²⁸ Nos estudos musicais especializados a mudança de paradigma foi personificada pela inauguração do Conservatório de Leipzig, em 1843, sob a direcção de Mendelssohn. Leipzig deu início a uma era multicêntrica, na qual o domínio do paradigma parisiense já não se mantém incontestado. O seu projecto era completamente novo. Em vez de ter unicamente como objectivo a formação profissional, preparando os futuros músicos para o teatro de ópera ou as orquestras, a abordagem era novamente mais holística, abrangendo, nas palavras do próprio Mendelssohn, «todos os aspectos da arte e ensinando cada um de um ponto de vista unificado, como um meio de atingir objectivos mais elevados do que a tendência prática e materialista»,²⁹ a fim de atingir o mais alto grau de destreza artística. Além de formar virtuosos, o Conservatório de Leipzig também preparava músicos informados e cultos, de acordo com a mentalidade da época e a mudança de estatuto do músico no século XIX. Um dos mais «inovadores, senão único no seu tempo, aspectos do currículo girava em torno do programa de estudo detalhado, o qual incluía a teoria e a história, assim como a execução».³⁰ Os alunos já não eram admitidos na infância, e o sistema de prémios do modelo francês, com o seu espírito competitivo, foi abandonado em favor de exames. Iguamente importante era a abertura do

²⁷ Jim SAMSON, «Music and Society», in J. SAMSON (ed.), *The Late Romantic Era: From the Mid-19th Century to World War I*, London: Macmillan, 1991, pp. 1-49 [1-3].

²⁸ Katharine ELLIS, «The Structures of Musical Life», in J. SAMSON (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 343-370 [348 e 363].

²⁹ «[...] all the aspects of the art and taught each from a unified viewpoint, as a means to higher goals, than the practical and materialistic tendency» (Carta de Felix Mendelssohn-Bartholdy ao governador de distrito Paul von Falkenstein, de 8 de Abril de 1840, em Leonard M. PHILLIPS, «The Leipzig Conservatory: 1843-1881» (diss. de doutoramento, Indiana: Universidade de Indiana, 1979), p. 78).

³⁰ «[...] innovative, if not in its time unique, aspects of the curriculum revolved around the detailed course of study which included theory and history as well as performance» (*ibidem*, p. 178).

Conservatório aos estudantes estrangeiros, que iriam em breve constituir uma parte significativa do corpo discente, representando um modo muito eficaz de espalhar a sua influência por todo o mundo.³¹ Este facto sublinha mais uma vez a importância das relações entre centro(s) e periferia(s), e a alteração dos níveis de influência entre diferentes centros — assim como as especificidades e semelhanças entre as periferias — que é tão importante no caso português. Esta prática de abertura a alunos estrangeiros estava em contradição com o modelo do Conservatório de Paris, em que o acesso era muitas vezes mais restrito a fim de proteger as vagas para os alunos franceses,³² numa lógica nacionalista que está presente em toda a parte com pequenas variações e diferentes aplicações.³³ É necessário ter também em conta que no Conservatório de Paris não se pagavam propinas, ao contrário do que sucedia em Leipzig.

Entretanto, em Paris, na esteira de Choron e Niedermeyer, em 1894, Vincent d'Indy (1851-1931), Alexandre Guilmant (1837-1911) e Charles Bordes (1863-1909) criaram a Schola Cantorum, mais uma vez com fortes ligações à música sacra e à música antiga. A Schola Cantorum irá representar o grande desafio ao Conservatório na viragem do século, com D'Indy a assumir o papel principal, inspirado na figura de César Franck. Enquanto membro da comissão de reforma do Conservatório de Paris, tinha apresentado um relatório em 1892 que não foi tido em conta. O sistema proposto viria a ser implementado mais tarde na Schola. Compreendia dois níveis, sendo o primeiro mais dedicado aos aspectos técnicos e o segundo ao estudo da história, teoria, repertório e execução, de acordo com a fórmula de D'Indy «onde acaba o ofício, começa a arte», ou «a arte não é um ofício».³⁴ Inspirando-se no currículo da Escola Niedermeyer, D'Indy integrava o estudo da composição com o da história da música. O objec-

³¹ Em 1873, os alunos estrangeiros chegaram a constituir 53 % do corpo discente (*ibidem*, p. 203).

³² No entanto, nos meados dos anos oitenta os alunos estrangeiros representavam um sétimo do corpo discente do Conservatório, até que Ambroise Thomas, seguindo as pisadas de Cherubini, decidiu reduzir radicalmente o seu número (Jann PASLER, «State Politics and the “French” Aesthetics of Prix-de-Rome Cantatas, 1870-1900», in M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe* (v. n. 5), pp. 621-2).

³³ M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe* (v. n. 5), p. 10.

³⁴ «[...] où finit le métier, l'art commence» e «l'art n'est pas un métier» (Vincent D'INDY. «Une école d'art répondant aux besoins modernes», *La Tribune de Saint-Gervais* (1900), n.º 11, 305 e 303, cit, in Gail Hilson WOLDU, «Le Conservatoire et la Schola Cantorum: une rivalité résolue?», in A. BONGRAIN - Y. GÉRARD (dir.), *Le Conservatoire de Paris* (v. n. 18), p. 239).

tivo era fornecer ao aluno um conhecimento amplo da técnica e do estilo em contexto, como um todo orgânico. Esta abordagem holística, juntamente com a abolição do sistema de prémios, estavam na base dos numerosos ataques de D'Indy à prática conservadora do Conservatório de Paris. Apesar das críticas à linearidade do seu pensamento (segundo o qual existe uma correlação directa entre a ideologia política e a actividade criativa),³⁵ Fulcher vê aqui uma marca política de direita, à qual D'Indy inegavelmente pertencia, nas suas relações pedagógicas e críticas ao Conservatório.³⁶ Independentemente da consistência e relevância da sua perspectiva, a existência da comissão de reforma de 1892 mostra que o Conservatório estava muito necessitado de uma reforma, e o modelo da Schola Cantorum, com a sua ênfase numa abordagem contextualizada e histórica e a relevância dada às formas instrumentais, em particular a sinfonia, viria a constituir um importante contributo para a instituição pública. Teria também um impacto importante em Lisboa — mesmo se mais simbólico que efectivo — ao constituir o destino de eleição do vencedor do primeiro concurso promovido para os bolseiros do Conservatório de Lisboa irem estudar no estrangeiro.

A nomeação de Fauré como director do Conservatório de Paris, em 1905, representou uma tentativa de restaurar o seu papel de liderança. O pano de fundo das reformas de Fauré tinha como objectivo atingir um alto nível musical dentro de uma formação musical o mais ampla possível.³⁷ Esse objectivo iria influenciar toda a actividade da escola, com a insistência nas classes de conjunto (tanto vocal como instrumental) e uma ênfase especial na música de câmara, frequência obrigatória das classes de história da música para os alunos de composição e harmonia, e um alargamento do repertório em todas as direcções, incluindo a música antiga. A

³⁵ Steven HUEBNER, «French Cultural Politics & Music: from the Dreyfus Affair to the First World War. By Jane F. Fulcher», *Music & Letters*, 82/2 (2001), pp. 333-338 [334-5].

³⁶ Jane F. FULCHER, *French Cultural Politics and Music: from the Dreyfus affair to the First World War*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

³⁷ Para uma discussão das reformas de Fauré e das relações com a Schola Cantorum ver: Jean-Michel NECTOUX, «Gabriel Fauré au Conservatoire de Paris: Une Philosophie pour l'enseignement», in A. BONGRAIN - Y. GÉRARD (dir.), *Le Conservatoire de Paris* (v. n. 18); G. H. WOLDU, «Le Conservatoire et la Schola Cantorum: une rivalité résolue?», in A. BONGRAIN - Y. GÉRARD (dir.), *Le Conservatoire de Paris* (v. n. 18); e de novo J. F. FULCHER, *French Cultural Politics and Music* (v. n. 36).

classe de canto, por exemplo, que tinha sido problemática desde o início do Conservatório, tornou-se objecto de especial atenção, com a inclusão de trabalho exclusivamente técnico nos primeiros anos e também com o alargamento retrospectivo do repertório a compositores do século XVII e XVIII (de Caccini, Monteverdi e Lully a Bach e Gluck) e externo aos *lieder* de Schubert e Schumann. Novas disciplinas, como a de «diction lyrique», passaram a dar aos alunos uma formação global dentro da sua especialidade.

As reformas de Fauré, influenciadas pelas ideias D'Indy, devem-se também ao facto de ele se ter formado na Escola Niedermeyer e não no Conservatório,³⁸ sublinhando assim o papel decisivo desempenhado no processo por essas instituições de menor dimensão, como veremos neste estudo. Juntamente com o seu talento para as políticas de gestão institucional, essas reformas foram fundamentais para o sucesso das mudanças de há muito necessárias para que o Conservatório de Paris se tornasse uma das principais instituições de ensino musical especializado ao longo de todo o século XX.

Como já referimos, o ensino musical, e especificamente o de carácter especializado, foi até há bem pouco tempo marginalizado pela investigação musicológica. Sem dúvida que a pesquisa e as publicações sobre instituições específicas de ensino musical, ou personalidades a ele ligadas, existem desde o próprio século XIX.³⁹ Publicadas frequentemente para assinalar aniversários, na sua grande maioria tendem a ser celebrativas, faltando-lhes tanto uma perspectiva crítica como uma abordagem comparativa ou contextual. Mesmo assim, além de constituírem importantes testemunhos do seu próprio tempo, são também muitas vezes fontes valiosas de informação.

³⁸ G. H. WOLDU, «Le Conservatoire et la Schola Cantorum: une rivalité résolue?», in A. BONGRAIN - Y. GÉRARD (dir.), *Le Conservatoire de Paris* (v. n. 18), pp. 254-7.

³⁹ Ver, por exemplo, a história da Royal Academy of Music de William Wahab CAZALET, *The History of the Royal Academy of Music, Compiled from Authentic Sources*, London: T. Bosworth, 1854; Agosto Wilhelm AMBROS, *Das Conservatorium in Prag*, Prague: Gottlieb Haase Söhne, 1858, sobre o Conservatório de Praga; Théodore LASSABATHIE, *Histoire du Conservatoire Impérial de Musique et Déclamation*, Paris: Michel Lévy Frères, 1860, sobre o Conservatório de Paris; Julius Emil KNESCHKE, *Das Conservatorium der Musik in Leipzig. Seine Geschichte, etc.*, Leipzig: s.n., [1868], sobre o Conservatório de Leipzig; ou Paul P. HERRICK, *The United-States Conservatory of Music*, Boston: Rand, Avery & Frye, 1871, sobre o Conservatório de Música dos Estados Unidos, fundado em Boston em 1870.

Nos finais do século surge um outro tipo de documento, relacionado também com a celebração de aniversários ou para marcar a participação numa das Feiras Mundiais, que é mais fiel ao espírito positivista da época.⁴⁰ O exemplo mais paradigmático é talvez a obra monumental de Constant Pierre sobre o Conservatório de Paris, uma vasta compilação de alguns dos dados históricos mais importantes sobre a instituição até àquela data, a qual, apesar da sua debilidade analítica, continua a ser uma referência fundamental para os investigadores.⁴¹ Mas o sistema dos conservatórios foi também objecto de contribuições mais reflexivas, com análises sistemáticas e críticas do fenómeno tais como a que produziu Hugo Riemann nos anos noventa.⁴² Neste contexto devemos fazer uma última referência aos documentos oficiais, que podem ser extraordinariamente ricos. É o caso, por exemplo, do relatório produzido em 1866 como parte de um inquérito ao estado do ensino musical em Inglaterra e no estrangeiro, focando-se particularmente na actividade da Royal Academy of Music.⁴³ Trata-se de uma perspectiva notável sobre os estudos musicais especializados, não só em Inglaterra como noutros países da Europa, que, como já foi notado, foi até há bem pouco tempo «negligenciado pelos historiadores».⁴⁴

Cerca dos anos de 1970, a musicologia parece ter lentamente despertado para o estudo do ensino musical especializado como um campo por direito próprio. Um dos primeiros desses estudos é o de Leonard Phillips sobre o Conservatório de Leipzig.⁴⁵ Mas o salto definitivo parece ter sido,

⁴⁰ Ver, por exemplo, os trabalhos anónimos sobre o Conservatório de Lisboa (*Mémoire sur le Conservatoire Royal de Lisboane*, Lisboane: Imprimerie Nationale, 1878), e Madrid (*Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1892).

⁴¹ C. V. D. PIERRE, *Le Conservatoire national de musique* (v. n. 22).

⁴² H. RIEMANN, «Unsere Konservatorien», *Präludien und Studien*, I (Frankfurt, 1895), pp. 22-33. Para uma contextualização da sua crítica aos conservatórios, ver Michael FEND, «Riemann's challenge to the Conservatory and the Modernists' Challenge to Riemann», in M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe* (v. n. 5).

⁴³ Society for the Encouragement of Arts, Manufacture and Commerce (1866).

⁴⁴ «neglected by historians» (Cyril EHRLICH, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century: a Social History*, Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 88). Um outro relatório interessante é o que produziu Leopoldo Miguéz para o governo brasileiro após a sua viagem pela Europa (Leopoldo MIGUÉZ, *Relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897). Embora não tão rico como o anterior, que é mais factual, é, no entanto, um documento importante, oferecendo um quadro abrangente das principais instituições europeias, do qual o Conservatório de Lisboa está sintomaticamente ausente devido à negligência do seu Director.

⁴⁵ L. M. PHILLIPS, «The Leipzig Conservatory: 1843-1881» (v. n. 29).

ironicamente, relacionado com um aniversário. As celebrações dos 200 anos da fundação do Conservatório de Paris deram origem a uma série de estudos importantes (colectivos e interdisciplinares), seguidos de estudos de outras instituições.⁴⁶ Em Inglaterra surgiu também um certo número de estudos relevantes sobre o assunto, começando com a obra de Bernarr Rainbow,⁴⁷ e especialmente com o estudo pioneiro de Ehrlich sobre a profissão musical.⁴⁸ Para nomear só alguns, estes estudos vão desde a análise (por vezes controversa) do «Renascimento musical inglês» e o papel das suas personalidades e instituições,⁴⁹ aos vários contributos focados no Royal College of Music,⁵⁰ no ensino do violino,⁵¹ ou na música no contexto do ensino superior.⁵²

Entretanto, os estudos musicais especializados começaram a ver a sua relevância reconhecida em estudos pioneiros noutras áreas, como por exemplo na etnomusicologia.⁵³ O interesse pela história do ensino musical irá continuar a existir; no entanto, é decerto significativo que um dos mais

⁴⁶ Sobre o Conservatório de Paris ver: Emmanuel HONDRÉ, «Les méthodes officielles du Conservatoire», in E. HONDRÉ (dir.), *Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire*, Paris: Association du bureau des étudiants du CNSMDP, 1995, pp. 73-107; Laetitia CHASSAIN-DOLLIU, *Le Conservatoire de Paris: ou les voies de la création*, Paris: Gallimard, 1995; A. BONGRAIN - Y. GÉRARD (dir.), *Le Conservatoire de Paris* (v. n. 18); Anne BONGRAIN - Alain POIRIER (ed.), *Le Conservatoire de Paris: Deux cents ans de pédagogie 1795-1995*, Paris: Buchet - Chastel Pierre Zech, 1999; e E. HONDRE, «L'établissement des succursales du Conservatoire» (v. n. 24).

⁴⁷ Bernarr RAINBOW, «Music in Education», in N. TEMPERLEY (ed.), *The Romantic Age 1800-1914. The Athlone History of Music in Britain*, London: The Athlone Press, 1981, pp. 29-45.

⁴⁸ C. EHRLICH, *The Music Profession in Britain* (v. n. 44).

⁴⁹ Meirion HUGHES - Robert STRADLING, *The English Musical Renaissance, 1840-1946: Constructing a National Music*, Manchester: Manchester University Press, 1993¹, 2001.

⁵⁰ Por exemplo, William WEBER, «Miscellany vs. Homogeneity: Concert Programmes at The Royal Academy of Music and The Royal College of Music in the 1880s», in C. BASHFORD - L. LANGLEY (ed.), *Music and British Culture, 1785-1914: Essays in Honour of Cyril Ehrlich*, Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 299-320; Janet RITTERMAN, «The Royal College of Music, 1883-1899: Pianists and Their Contribution to the Forming of a National Conservatory», in M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, vol. 2, pp. 351-373; e David WRIGHT, «The South Kensington Music Schools and the Development of the British Conservatoire in the Late Nineteenth Century», *Journal of the Royal Musical Association* 130/2 (2005), pp. 236-282.

⁵¹ David J. GOLBY, *Instrumental Teaching in Nineteenth-Century Britain*, Aldershot: Ashgate, 2004.

⁵² Susan WOLLENBERG, *Music at Oxford in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

⁵³ Por exemplo, Henry KINGSBURY, *Music, Talent and Performance: a Conservatory Cultural System*, Philadelphia: Temple University Press, 1988; e Bruno NETTL, *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995.

actualizados e abrangentes estudos sobre a história da música do século XIX não tenha um capítulo dedicado a este tema.⁵⁴

Um novo passo na afirmação deste campo na área da musicologia foi dado com a publicação de uma pesquisa fundamental sobre as instituições europeias de ensino musical sob a égide da European Science Foundation e do seu projecto *Music Life in Europe 1600-1900: Circulation, Institutions, Representation*.⁵⁵ Dela resultou uma colecção de estudos de caso realizados por vários autores sobre um leque de instituições, personalidades e iniciativas em diferentes centros europeus, a qual apresenta o Conservatório de Paris como um eixo principal «afectando [outras instituições em] áreas como a afirmação simbólica do poder central ou a necessidade de definir padrões mensuráveis através de exames e recompensados com diplomas».⁵⁶ Mas, embora o sucesso do Conservatório de Paris tenha feito dele a instituição proeminente neste recente tratamento, não foi o único modelo do seu género, e surgem padrões diferentes noutros conservatórios europeus, em que o «estabelecimento de novas instituições mostrou ser uma tarefa lenta e caótica, em cujo processo muitas das intenções originais tiveram de ser descartadas, por muito apaixonadamente que os seus fundadores tivessem lutado para defender os seus ideais»,⁵⁷ — uma situação que, como veremos, se verifica também em Lisboa. Essas novas instituições são abordadas de uma multiplicidade de ângulos, demonstrando a versatilidade e plasticidade do tema. Este livro reconhece também a importância do ensino musical privado (doméstico) e, sublinhando o seu carácter transversal, os seus editores reflectem sobre os valores ideológicos por detrás de expressões generalizadas tais como a ideia de «formar músicos completos, e não só virtuosos»,⁵⁸ ou a «mudança de paradigmas pedagógicos, [do] ensino de uma variedade de instrumentos e [...] desenvolvimento da capacidade do aluno de manejar a linguagem da música por meio da improvisação controlada [para] um novo modelo através do qual os professores se concentravam em aperfeiçoar as capacidades

⁵⁴ J. SAMSON (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music* (v. n. 28).

⁵⁵ M. FEND – M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe* (v. n. 5).

⁵⁶ «[...] affecting [other institutions in] such areas as the symbolic assertion of central power or the urge to define standards measurable by exams and rewarded by diplomas» (*ibidem*, p. 5).

⁵⁷ «[...] setting up of new institutions proved to be a slow and chaotic task, in the process of which many of the original intentions had to be jettisoned, however passionately their founders fought to defend their ideals» (*ibidem*).

⁵⁸ «[...] training all-round musicians, and not just virtuosos» (*ibidem*, p. 8).

individuais dos seus alunos numa área especializada da música, de acordo com [...] uma lógica industrial da divisão de trabalho»,⁵⁹ dando origem a um debate que ainda hoje persiste. Outras questões incluem, por exemplo, a importância dos concertos dos conservatórios no desenvolvimento de um novo repertório, de música nova ou antiga, ou o papel do elemento nacional, tanto no renascer da música nacional através da actividade dos conservatórios, como na defesa dos músicos locais contra a invasão de estrangeiros. Os editores reconhecem igualmente as lacunas do livro (assim como o imenso potencial de desenvolvimento do campo), tais como a pouca atenção dispensada à linguagem da música, e ao domínio dos «vários modos de relação pessoal entre professor e aluno». ⁶⁰ Além destas, no entanto, não há por exemplo quase nenhuma referência à interdependência competitiva entre o estado e as formas privadas de ensino musical, ou à presença de escolas de música no seio de clubes sociais — aspectos que, como veremos, são cruciais no contexto português.

Muitas, senão todas, as questões abordadas neste volume reaparecem no presente estudo, atestando de que modo é possível afirmar que a situação portuguesa reflecte de algum modo a situação europeia mais ampla. A não inclusão de Portugal nesta colecção de estudos, para além de atestar a sua persistente condição periférica, é talvez também um sinal da debilidade da sua pesquisa musicológica, situação essa que este estudo, mesmo que modestamente, espera poder ajudar a ultrapassar. Mas, além disso, indica também quão longe ainda estamos de uma perspectiva pan-europeia da evolução musical.

A pesquisa sobre o ensino da música em Lisboa nos finais do século XIX: um balanço

Em que ponto se encontra a pesquisa sobre o ensino especializado da música em Portugal no século XIX? Até agora tem sido dominada por Bomtempo e pelo Conservatório, o primeiro pelo seu papel na fundação deste último, e este pela sua posição indiscutivelmente central no sistema

⁵⁹ «[...] change in pedagogical paradigms [from] teaching a variety of instruments and [...] developing the pupil's ability to handle the language of music by means of controlled improvisation [to] a new model whereby teachers concentrated on honing their pupils' individual skills in some specialist compartment of music, according to [...] an industrial logic of division of labour» (*ibidem*).

⁶⁰ «the varying modes of personal relationship between teacher and student» (*ibidem*).

português de estudos musicais especializados. No entanto, até aos anos de 1990, essa pesquisa foi na sua maioria superficial e celebrativa.⁶¹ A abordagem ao Conservatório de Lisboa focou-se invariavelmente em torno dos anos da sua fundação. Inserido no contexto de uma homenagem a Bomtempo, o estudo de Maria José de la Fuente marca uma mudança qualitativa no tipo de abordagem.⁶² Estudando mais uma vez os anos iniciais do Conservatório, é o resultado de um trabalho de equipa que investigou exaustivamente os arquivos históricos da instituição, ocupando-se de Bomtempo e do seu papel no Conservatório até à sua morte em 1842. Em vez de reproduzir a informação superficial que tinha sido repetida à exaustão (consistindo num pequeno número de datas e nomes), esforçou-se por construir um quadro abrangente da instituição durante esses primeiros anos através de uma análise da sua organização, instalações e equipamento, da gestão administrativa e dos corpos docente e discente. Revelou-nos uma realidade incrivelmente rica por detrás da aparência de uma actividade menor. Na esteira deste estudo surgiram outros projectos relacionados com o Conservatório, a maioria dos quais dissertações académicas. A primeira, por ordem cronológica, é a tese de mestrado do presente autor sobre as duas décadas em que foi director Francisco Xavier Migone (1811-61), o sucessor de Bomtempo ao leme da Escola de música.⁶³ Trata-se de um estudo monográfico sobre a instituição, apresentando-a em todas as suas dimensões, com especial ênfase na Escola de música. Inclui também uma extensa secção sobre os primeiros anos do Conservatório. Logo a seguir surge uma dissertação na área da história da educação que trata, mais uma vez, os primeiros anos do Conservatório e as suas reformas, no contexto político e educativo português mais amplo.⁶⁴ O terceiro estudo é igualmente um projecto na área da história da educação que aborda os discursos e as ideologias

⁶¹ Ver, por exemplo, AAVV, *Conservatório Nacional - 150 anos de Ensino to Teatro. Homenagem a Almeida Garrett*, Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 1988. Uma excepção é o pequeno mas original artigo de Humberto D'ÁVILA, «Claros e escuros na Fundação do Conservatório de Lisboa», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 48 (Janeiro-Março de 1986), pp. 36-9.

⁶² Maria José de la FUENTE, «João Domingos Bomtempo e o Conservatório de Lisboa», in J. P. ALVARENGA (coord.), *João Domingos Bomtempo 1775-1842*, Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993, pp. 11-55.

⁶³ Joaquim Carmelo ROSA, «“Essa pobre filha bastarda das artes”: a Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa, 1842-1862» (diss. de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999).

⁶⁴ Jorge Alexandre Cardoso Marques da COSTA (coord.), *A história da música em Portugal*, Aveleda: Verso da História, 2015.

por detrás do ensino da música, particularmente o ensino de carácter especializado, desde a fundação do Conservatório de Lisboa até à segunda metade do século XX.⁶⁵ Em apoio dos argumentos, além dos textos das diferentes reformas, esta obra inclui dados para todo o período com intervalos de quinze anos sobre a frequência e os resultados dos alunos. Numa escala diferente, passando da longa para a curta *durée*, surge-nos um projecto centrado em dois únicos anos (1867 e 1868) que analisa as vicissitudes em torno de um concurso para professor de flauta no Conservatório de Lisboa, e o que as tensões com ele relacionadas, especialmente as que estão ligadas à polémica entre dois críticos musicais, nos revelam acerca da instituição, das suas orientações e da situação portuguesa.⁶⁶

Tal como a presente pesquisa torna claro, apesar da sua presença maciça no panorama do ensino musical em Portugal (assim como no panorama musical em geral), o Conservatório não esgota este tema. Um primeiro estudo das preocupações de Michel'angelo Lambertini com o ensino da música⁶⁷ mostra como a realidade era muito mais complexa (e rica), tanto no seio do próprio ensino musical, como nas suas interações com a vida musical no seu todo.

Esta obra pretende assim apresentar um panorama abrangente do ensino musical (particularmente ao nível especializado) em Lisboa, nos cinquenta anos que medeiam entre 1860 e 1910. Não se limita ao sempre presente Conservatório, apesar de esta instituição desempenhar necessariamente um papel principal; explora, além disso, outras importantes iniciativas originárias da esfera privada, desde o ensino musical doméstico até um conjunto de instituições que irão surgir em cada vez maior número ao longo de todo este período, como alternativas ao modelo da instituição oficial.⁶⁸ Em relação àquelas instituições mais formais e estáveis, para as

⁶⁵ Carlos GOMES, «Discursos sobre a “especificidade” do ensino artístico: a sua representação histórica nos séculos XIX e XX» (diss. de mestrado, Universidade de Lisboa, 2002).

⁶⁶ João Afonso de Bragança Pereira COUTINHO, «Conservatório Real de Lisboa, 1867-1868: uma opção em dois actos para a “aula” de flauta» (diss. de mestrado, Universidade de Coimbra, 2003).

⁶⁷ Joaquim Carmelo ROSA, «Michel'angelo Lambertini e a causa da educação musical», in H. TRINDADE (sup.), *Michel'angelo Lambertini, 1862-1920*, Lisboa: Museu da Música, 2002, pp. 93-101.

⁶⁸ Por razões de clareza, decidimos incluir na segunda parte deste livro instituições, como a Real Casa Pia de Lisboa, que não são estritamente privadas, mas cuja principal actividade não é o ensino da música. Na mesma linha, breves referências a iniciativas públicas no domínio do ensino musical geral irão aparecer como uma introdução contextual a outras iniciativas privadas na mesma segunda parte (ver capítulo 7).

quais existem documentos normativos (nomeadamente o Conservatório e a Real Academia de Amadores de Música), examinaremos em primeiro lugar a norma, as suas influências e o projecto subjacente, e seguidamente as alterações a essa norma e as suas implicações. A análise de outros projectos e iniciativas, além de oferecer uma primeira perspectiva acerca deles, tentará entender o que a sua existência representou e quais as suas implicações.

Este estudo está dividido em duas partes. A primeira trata do Conservatório de Lisboa (CRL) e a segunda, dedicada principalmente à oferta privada, de outras instituições e exemplos de ensino musical em Lisboa durante o período. A secção inicial está dividida em cinco capítulos. O primeiro analisa a vida do Conservatório antes do período desta pesquisa. O segundo procura esclarecer questões de organização e gestão e a sua evolução ao longo deste período. O terceiro ocupa-se dos principais protagonistas do processo pedagógico, o corpo docente e o corpo discente, analisando a sua constituição e papel, e o modo como evoluíram, centrando-se especialmente nas questões do seu meio de origem ou nas de género. O capítulo 4 analisa, por sua vez, as actividades do CRL, considerando as aulas e os métodos de ensino, os exames e as audições e terminando com uma discussão das perspectivas de carreira dos alunos. Finalmente o capítulo 5 examina a interacção do CRL com o mundo exterior. A segunda parte está dividida em dois capítulos. O capítulo 6 trata das actividades da Real Academia de Amadores de Música, a mais longa alternativa estabelecida ao CRL. Por último, mas não menos importante, o capítulo 7 explora outros exemplos de ensino privado, desde o ensino doméstico até outras iniciativas com uma existência mais ou menos efémera, incluindo projectos informais e idiossincráticos.

Parte I

**Na encruzilhada da vida musical portuguesa:
O Conservatório Real de Lisboa e o financiamento
público do ensino musical (1860-1910)**

Capítulo 1

A história até 1860

«[...]o eixo em redor do qual giram todos os assuntos relacionados com a música.»¹

Enquanto única instituição de educação musical que existiu numa base permanente ao longo do período aqui estudado e, além disso, a única que tinha financiamento público, o Conservatório ocupa necessariamente uma posição central em qualquer estudo sobre a educação musical em Lisboa e, de um modo geral, em Portugal no seu todo.² Além disso, enquanto instituição pública, teve um papel fundamental de árbitro das complexidades e aspectos controversos da cultura portuguesa — não só relacionados com questões de educação musical, mas também com outros aspectos da vida musical, e como é natural, não de um modo imparcial. Esta parte deste estudo irá tratar da instituição e da sua história, centrando-se particularmente no período entre 1860 e 1910, nas suas múltiplas dimensões desde a institucional até à administrativa, desde os seus actores históricos às suas actividades, explorando as continuidades, mudanças, interacções e significados. Estas são algumas das questões que irão ser abordadas nos cinco capítulos que constituem a primeira parte deste livro. Mas, antes de analisarmos o período de 1860 a 1910 e de modo a contextualizar o assunto, começaremos por uma perspectiva histórica dos primeiros anos do Conservatório, a fim de compreender a sua matriz original, juntamente com as principais questões que foram surgindo ao longo do tempo.

¹ Michel'angelo LAMBERTINI (1911), cit. in Joaquim Carmelo ROSA, «Michel'angelo Lambertini e a causa da educação musical», in H. TRINDADE (sup.), *Michel'angelo Lambertini, 1862-1920*, Lisboa: Museu da Música, 2002, pp. 93-101 [97].

² A educação musical foi também cultivada ocasionalmente noutras instituições financiadas pelo Estado durante o período, embora essa não fosse nunca a sua ocupação principal (ver capítulo 7).

Traçando o cenário

A educação musical em Lisboa antes do Conservatório

A inauguração do Conservatório de Lisboa, em 1835, tinha como objectivo o início de uma nova era no Reino. Para trás ficava o velho mundo, o Antigo Regime e as suas instituições e práticas; mas, como veremos, muito desse velho mundo iria persistir no novo. Dominando a paisagem desse Antigo Regime no âmbito da educação musical encontrava-se o Seminário da Patriarcal, fundado a 9 de Abril de 1713 pelo rei D. João V (1689-1750) como a escola de música entre o complexo de instituições que iriam possibilitar o seu projecto absolutista. Ao contrário do que aconteceu noutros países, em consequência do contexto português, a religião representou um papel principal e teve assim como seu modelo a corte papal.³ O Seminário formou a elite dos compositores e intérpretes portugueses, os quais, juntamente com um grande número de músicos estrangeiros altamente qualificados — entre eles Domenico Scarlatti (1685-1757) —, asseguravam a qualidade das execuções. Muitos destes últimos fixar-se-iam no país e os seus herdeiros viriam a ter papéis proeminentes no panorama musical português (sendo talvez o mais notável exemplo o de João Domingos Bomtempo). Os alunos mais promissores do Seminário eram enviados para Itália (primeiro para Roma e, mais tarde, quando o centro da vida musical se deslocou da música de igreja para a ópera, para Nápoles), dando início a uma experiência de aprendizagem no estrangeiro que, em contextos diferentes e com algumas interrupções, ainda hoje existe. Para além da produção de personalidades relevantes, há também testemunhos que atestam a qualidade do Seminário, tais como os de William Beckford (1760-1844), que visitou o país em 1787.⁴

O seu sucessor iria dar continuidade (tentada ou efectiva) a muitas das características do Seminário, tais como o uso do método dos monitores, através do qual os alunos mais velhos, designados por «decuriões»,

³ Rui Vieira NERY - Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música (sínteses da cultura portuguesa)*, Lisboa: Comissariado para a Europália 91 - Portugal - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, pp. 86-7.

⁴ A sua apreciação poderá ter sido um pouco parcial. João de Freitas BRANCO, *História da música portuguesa*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1995, p. 226.

ensinavam os mais jovens, a exigência de um certificado de boa conduta moral por parte dos alunos, a existência de pensionistas, ou a implementação de uma apresentação de alunos no primeiro dia lectivo de cada mês.⁵

A introdução de classes de instrumentos de corda e de sopro nos estatutos de 1824 parece já indicar um compromisso entre as duas épocas, o velho regime absolutista e o novo regime liberal.⁶ O mesmo é também evidente em aspectos tais como a tripla tutela (rei, Igreja e Estado) em vez de uma única (a do rei), ou a abertura do Seminário a alunos externos, para além dos pensionistas.⁷

Paralelamente ao Seminário, existia uma rede de escolas da Igreja que de um modo ou do outro cobriam todo o país. Essas instituições religiosas iriam ser severamente afectadas pelo triunfo da causa liberal, que extinguiu todos os conventos em 1834 e limitou, ao mesmo tempo, o seu apoio às actividades da Igreja. Algumas das escolas das Sés (como a de Lisboa) e seminários (como o de Santarém) mantiveram as suas actividades musicais, se bem que de um modo muito rotineiro e com objectivos e resultados muito limitados.⁸ Uma instituição que foi também afectada pela nova ordem liberal foi o Colégio dos Nobres, destinado à educação dos jovens aristocratas, que tinha uma aula de música cujo mestre, após o seu encerramento em 1837, foi transferido para o novo conservatório. Mantendo as suas velhas tradições, a Universidade de Coimbra também manteve uma cátedra de música (que ainda hoje existe); mas, após um período de algum dinamismo no início do século, foi apanhada na turbulência da Guerra Civil e definhou a partir daí. Um último aspecto é o do ensino privado, que inclui desde a tradição das famílias de músicos até à prática doméstica. A sua importância é inegável, malgrado a escassez da documentação disponível com ele relacionada. A participação maciça de amadores na vida musical da época, tanto na música de câmara como nas

⁵ Jorge Alexandre Cardoso Marques da COSTA, *A reforma do ensino da música no contexto das reformas liberais: do Conservatório Geral de Arte Dramática de 1836 ao Conservatório Real de Lisboa de 1841* (diss. de mestrado, Universidade do Minho, 2000), p. 180.

⁶ Só em 1764 é que o Seminário teve os seus próprios estatutos, que seriam reformados em 1796 e de novo em 1824, na sequência da Revolução Liberal de 1820.

⁷ J. A. C. M. COSTA, *A reforma do ensino da música* (v. n. 5), pp. 200-201.

⁸ Para uma perspectiva da escola lisboeta, especialmente antes da Revolução de 1834, ver Joseph SCHERPEREEL, «Os meninos do coro da Sé de Lisboa e a sua organização até à Revolução Liberal de 1834», *Revista Portuguesa de Musicologia* 13 (2003), pp. 35-52.

orquestras que reuniam amadores e profissionais, é suficiente para indicar a sua proeminência.⁹ Todos estes aspectos carecem de uma investigação mais aprofundada, tendo na sua maioria sido somente objecto de uma análise superficial.

A emergência do Liberalismo irá trazer consigo um ímpeto reformista que vai ter consequências para a educação musical. Entre as várias propostas de reforma destacam-se as de António José do Rego († c. 1821) em 1821 e de João Domingos Bomtempo em 1822. Ambos eram antigos alunos do Seminário. Se tem sido até agora impossível encontrar um exemplar da proposta do último, a do primeiro é bem conhecida.¹⁰ Invocando a retórica de que «porque é que havemos de importar estrangeiros dispendiosos, quando deveríamos antes elevar os padrões dos músicos nacionais»,¹¹ a experiência dos Conservatórios de Paris e Milão, e a abertura do ensino público da música a mulheres, propunha a criação de uma instituição para as artes do espectáculo (música, teatro e dança), baseada na Casa Pia de Lisboa (a instituição para órfãos e crianças pobres), e que seria a base de uma ópera nacional. Sinal das tendências que permeavam a época, a proposta de Rego referia já muitas das questões que iriam ser levantadas quinze anos mais tarde aquando da fundação do Conservatório de Lisboa. O Seminário da Patriarcal cessou a sua actividade em 1833, tendo sido formalmente extinto em 1835.¹²

Ainda em 1833, após o exército liberal ter conquistado Lisboa e praticamente ganho a Guerra Civil, a Casa Pia instituiu uma aula de música dirigida por José Teodoro Higino da Silva (1808-73), um antigo aluno do Seminário e futuro professor (e director interino) do Conservatório.¹³ Em

⁹ Manuel Carlos de BRITO - David CRANMER, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, pp. 39-40, 48-50, 53, 55-58, 61-3.

¹⁰ Humberto d'ÁVILA, «Claros e escuros na Fundação do Conservatório de Lisboa», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 48 (Janeiro-Março de 1986); Joaquim Carmelo ROSA, «“Essa pobre filha bastarda das artes”: a Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa, 1842-1862» (diss. de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999), pp. 5-6; J. A. C. M. COSTA, *A reforma do ensino da música* (v. n. 1), pp. 202-206.

¹¹ Michael FEND - Michel NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges*, 2 vols., Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, p. 10.

¹² [Decreto] (1835). Ver também J. A. C. M. COSTA, *A reforma do ensino da música* (v. n. 5), pp. 185-186.

¹³ A Casa Pia, para além das suas intersecções com o Conservatório, viria a ser uma dessas instituições activas a nível musical (ver último capítulo).

1834, Bomtempo apresentou um novo plano de criação de uma escola de música. Trazendo de novo à baila a retórica da defesa dos músicos nacionais em contraponto à despesa com músicos estrangeiros, apontava como objectivos da nova instituição a preparação de músicos para a igreja assim como para os teatros, numa escola aberta tanto a alunos como alunas. Previa a existência de um amplo corpo docente, abrangendo todos os instrumentos de orquestra assim como o piano e o canto. Haveria aulas todos os dias, excepto domingos, dias feriados e quintas-feiras, durante cinco horas. Do mesmo modo que no Seminário, as aulas estender-se-iam ao longo de todo o ano civil e os alunos fariam demonstrações públicas dos seus progressos nos meses de Junho e Dezembro. Um último ponto da proposta era a insistência numa localização central para esta instituição. Tendo em conta que o passo seguinte seria a fundação do Conservatório na Casa Pia, situada nos arredores de Lisboa, este ponto pode dar-nos uma medida das contradições envolvidas.¹⁴

O Conservatório

A vida do Conservatório antes do período aqui tratado (1860-1910) pode ser vista como a história de um anjo caído, reflectindo a prosperidade do Antigo Regime, mas enfrentando dificuldades consideráveis e debatendo-se com a realidade portuguesa do século XIX. A sua primeira encarnação data de 1835, no rescaldo da ordem liberal triunfante, como uma nova evolução (laica) do Seminário da Patriarcal. Este novo projecto de um modelo institucional para a formação musical tinha vindo a desenvolver-se há algum tempo em Portugal, associado à influência crescente da burguesia, com a sua agenda política e económica no sentido da democracia parlamentar e do liberalismo. No entanto, em conformidade com a sua época e localização, o Conservatório de 1835 começou por se constituir como um ramo (mesmo que numa versão muito liberal em que eram aceites alunos externos) de uma instituição de beneficência para órfãos, a Real Casa Pia de Lisboa (1780). Além de reflectir a posição relativamente modesta que sectores importantes da sociedade portuguesa pensavam ser apropriada para uma instituição de formação musical profissional, e o

¹⁴ O Conservatório viria a ser transferido para o centro da cidade dois anos mais tarde.

estatuto igualmente modesto dessa própria profissão, constituiu também um testemunho da complexa rede de influências e soluções originais em vigor na Europa da época, da qual a vizinha instituição espanhola foi um exemplo.¹⁵ Em Lisboa parecia existir um outro compromisso com as influências do Antigo Regime nas referências à música religiosa como principal via profissional para os alunos, com o teatro (especialmente a ópera italiana) a aparecer em segundo lugar. Contudo, numa sociedade em que o anticlericalismo se ia tornar dominante, esta questão religiosa iria ser depressa silenciada. De facto, durante o período de 1860 a 1910 a música religiosa nunca emergiu de modo minimamente significativo na documentação de arquivo.¹⁶

É neste contexto, de contradições programáticas no seio da sociedade portuguesa, que devemos encarar o papel de um dos mais vigorosos defensores da música instrumental em Portugal, o director do Conservatório de Música no interior da Casa Pia e o seu proponente mais destacado, João Domingos Bomtempo.¹⁷ Mas, os seus dotes e o destino que se pretendia para o Conservatório estavam mal ajustados, e a ausência de referências à música instrumental no decreto fundador parece constituir um outro sinal da instabilidade que rodeou esta primeira iniciativa.

O destino da nova instituição iria em breve tomar uma nova e mais definitiva direcção com o advento da chamada «Revolução de Setembro» (de 1836), um desenvolvimento político mais progressista e de tendência mais liberal, com uma forte coloração de classe média, que embora de

¹⁵ Sobre a questão do complexo de influências por detrás da fundação do Conservatório de Madrid em 1830 ver Luís ROBLEDO ESTAIRE, «La creación del Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología* xxiv, 1/2 (2001), pp. 211-223. Ver também Beatriz MONTES, «La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología* 20/1 (1997).

¹⁶ Com a excepção das celebrações recorrentes em honra de São Caetano, o santo padroeiro da congregação que tinha ocupado anteriormente o edifício do Conservatório, ou as celebrações ocasionais por ocasião da morte de professores. Irá reemergir, contudo, mais tarde em termos e dimensão diferentes no contexto da abertura da classe de órgão. Mas, apesar de esta classe nunca ter chegado a abrir é bastante significativo, sendo os «resultados mínimos» do ensino do órgão atribuídos ao facto de que «o povo parece preferir a má música de orquestra que lhe é apresentada nos serviços religiosos solenes». Michelangelo LAMBERTINI, «Portugal», in A. LAVIGNAC (ed.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, IV- Histoire, Paris: Librairie Delagrave, 1914, pp. 2401-2469 [2446], «le peuple semble goûter davantage la mauvaise musique d'orchestre qu'on lui fait entendre pendant les offices sacrés».

¹⁷ Manuel Carlos de BRITO - Luísa CYMBRON, *História da música portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1992, pp. 138-141.

curta duração trouxe consigo importantes reformas estruturais. Almeida Garrett (1799-1854) concebeu e pôs em prática um projecto para as artes do espectáculo em resultado do qual o Conservatório de música da Casa Pia foi integrado numa estrutura mais ampla para as artes do espectáculo onde o teatro tinha um papel proeminente. Enquanto mera «escola de música», passou a ocupar o seu lugar ao lado das outras Escolas — de teatro e de dança — dentro do novo Conservatório Geral de Arte Dramática (a partir daqui CGAD). Para além das Escolas individuais, esta organização de cúpula incluía também a Academia do CGAD, que reunia as personalidades mais distintas da época nas áreas directamente relacionadas com a actividade das Escolas, assim como das humanidades em geral, «estreitando [...] os laços com a vida cultural activa.»¹⁸ À cabeça desta estrutura estava a Inspeção Geral dos Teatros (a partir daqui IGT), não incluída formalmente no CGAD e presidida pela figura poderosa e prestigiosa do inspector, que controlava todos os assuntos das artes do espectáculo do Reino e tinha simultaneamente a última palavra no que se referia às actividades do CGAD (incluindo as Escolas e a Academia). A primeira pessoa nomeada para o cargo foi Almeida Garrett. De âmbito nacional num país altamente centralizado, a estrutura do CGAD, albergada dentro do IGT, tinha assim uma dupla função ideológica de promoção e controle.¹⁹ Outro passo importante na vida do CGAD deu-se em 1840 quando a sua presidência foi oferecida ao marido da rainha, D. Fernando II e por este aceite (com o inspector no lugar de vice-presidente).²⁰ O patrocínio real trouxe consigo a mudança do nome da instituição para Conservatório Real de Lisboa (CRL), nome esse que se iria manter até à implantação da República em 1910.

A turbulência social e política provocada por uma situação económica delicada não foi favorável à implementação integral deste projecto: em breve ela iria ficar severamente comprometida. A demissão de Almeida

¹⁸ João Afonso de Bragança Pereira COUTINHO, «Conservatório Real de Lisboa, 1867-1868: uma opção em dois actos para a “aula” de flauta» (diss. de mestrado, Universidade de Coimbra, 2003), p. 102. Ver também J. C. ROSA, «“Essa pobre filha bastarda das artes”» (v. n. 10), pp. 46-82.

¹⁹ E mesmo, em menor escala, repressão. Ver J. C. ROSA, «“Essa pobre filha bastarda das artes”» (v. n. 10), pp. 37-38.

²⁰ Fernando II era um melómano e mecenas artístico. Sobre as inclinações musicais do rei, ver José TEIXEIRA, *D. Fernando II: Rei-Artista, Artista-Rei*, Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1986.

Garrett de todos os seus cargos, dentro e fora da instituição, a 16 de Julho de 1841, no meio de uma luta política que iria ser vencida pelas forças mais conservadoras, não matou o projecto, mas sem dúvida que o feriu. A partir daí, e durante a maior parte do período aqui examinado, o falhanço das «reformas de Setembro», neutralizadas por essas tendências conservadoras,²¹ atirou o recém-nomeado CRL para um limbo de queixas e desenvolvimentos conseguidos à custa de duras lutas.

Se os edifícios podem simbolizar as instituições que albergam, então o que o CRL ocupava é decerto simbólico: um antigo convento transformado numa instituição de ensino.²² Juntamente com quartéis e hospitais, foram estes os principais destinos de uma grande quantidade de edifícios religiosos nacionalizados após a imposição da nova ordem liberal em 1834, e que eram emblemáticos das prioridades do novo regime. Não era um edifício imponente. Em 1907, Lambertini explorou, em tom cáustico, o seu isolamento físico para criticar o que ele considerava ser a sua natureza autista:

Depois, o espirito de rotina que caracteriza todas as nossas cousas, e mormente as cousas d'arte, assentou arraiaes n'aquelle cantinho do Bairro Alto e não sae de lá nem á mão de Deus Todo Poderoso. Encravado em rua escusa e solitária, o templo da Arte furta-se pudicamente a todas as vistas. Tão recatadamente se oculta que até o próprio Município, que, ao que parece, devia conhecer todos os cantos do histórico bairro, ignora por completo que ali exista o famoso estabelecimento musical. Ignora, com certeza. Se o soubesse, não consentiria que até em noites de festa, que ali não são raras, se tivesse de acender phosphoros para lhe encontrar a porta! Não importa. O Conservatório quer viver isolado. Qual outro anacoreta da arte pátria, não quer que o vejam, e, o que é peor, não quer ver para fora por cousa alguma d'este mundo. Assim, fecha os olhos e os ouvidos a tudo o que cá fora se faz e se diz, e isto a ponto de esquecer-se que no estrangeiro há também Conservatórios e que, á mingua d'invenção, se póde aproveitar alguma cousa do que por lá se tem legislado sobre o assumpto.²³

²¹ Ver Mário Vieira de CARVALHO, *Eça de Queirós e Offenbach: a ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa: Edições Colibri - FSCH da Universidade Nova de Lisboa, 1999, pp. 58-59.

²² As relações simbólicas são sugeridas por José-Augusto FRANÇA, *O Romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*, Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 180. Para o mesmo tipo de relações simbólicas no contexto inglês ver David WRIGHT, «The South Kensington Music Schools and the Development of the British Conservatoire in the Late Nineteenth Century», *Journal of the Royal Musical Association* 130, parte 2 (2005), pp. 260-263.

²³ [Michel'angelo LAMBERTINI], *AM99* (30 de Novembro de 1907), p. 257.

Mas os problemas físicos do CRL não eram somente de localização. Apesar do seu ambiente sombrio tinha uma situação central, mas era pequeno e encontrava-se degradado.²⁴ A Figura 1.1 é até hoje a única fotografia conhecida do edifício durante o período coberto por este estudo. É neste período que a fotografia se estabelece como instrumento de afirmação cultural. Mas as imagens do Conservatório e das suas actividades são em larga medida inexistentes, reflectindo possivelmente a tendência de estar virado para dentro de si próprio até mesmo ao fim deste período, quando começam de facto a aparecer fotografias de interiores. A somar a um certo sentido de imobilidade associado ao termo «conservatório», o CRL é provavelmente uma das poucas instituições de ensino musical (europeias) que nunca mudou de sítio durante mais de cento e setenta anos.²⁵



Figura 1.1. O CRL no início do século XX. Fotografia de Joshua Benoliel, c. 1900 (AML).²⁶

²⁴ Em Setembro de 1870 houve obras de manutenção de fundo (*P-Lant MR, Correspondência expedida relativa a teatros*, liv. 2426, 1870-1890 (2 de Dezembro de 1870)). Mas, em 1885, Palmeirim queixou-se aos responsáveis do Estado que «O tecto da aula nº 4, que desabou, não era aquelle que se apresentava em peor estado, o que me deixa suspeitar que os tectos das outras aulas, fendidos em todas as direcções, em breve terão igual destino.» (*P-Lant MR, Luiz Augusto PALMEIRIM, [Carta oficial]*, mç. 3687, 24 de Janeiro de 1885). Pouco antes da sua morte em 1893, Palmeirim queixou-se de obras que deveriam ter sido realizadas vinte anos antes (NIDH-AHCN, *Copiador de correspondência expedida*, A 123, 1893-1896).

²⁵ Sem contar com a alteração que se deu logo no início quando a secção de música foi integrada no CGAD. A instituição mantém-se ainda hoje no mesmo local onde se encontrava em 1837.

²⁶ Agradeço a Maria José Borges ter-me chamado a atenção para esta fotografia.

O processo de construção do «salão» — ou sala de concertos — foi, em si mesmo, uma demonstração das dificuldades e contradições que a instituição enfrentou, expressa através dos seus edifícios. Prevista nos estatutos de 1841²⁷ e projectada nos anos cinquenta pelo inspector Farrobo, a sua construção só se iria iniciar em 1873.²⁸ Em Maio de 1881 foi noticiado que o Salão estava quase pronto²⁹ e, em 1883, o então director Luís Augusto Palmeirim (1825-93) propôs a criação de uma comissão para organizar a sua inauguração.³⁰ A primeira apresentação teria lugar quase nove anos mais tarde.³¹ Não se tratou, de facto, de uma inauguração formal, mas antes de dois exames finais da classe de piano. Uma inauguração mais formal teria somente lugar a 28 de Abril de 1894, com uma apresentação de alunos na presença da Família Real,³² mas quatro anos mais tarde ainda era impossível realizar concertos à noite devido à falta de iluminação adequada,³³ problema esse que só seria resolvido quando, em 1901, a Real Academia de Amadores de Música foi autorizada a utilizar gratuitamente o Salão a troco de assumir os custos da instalação da iluminação.³⁴ Apesar destas limitações e na ausência de outras alternativas, o Salão do CRL tornar-se-ia então a mais importante sala de concertos de Lisboa.

²⁷ *Estatutos do Conservatorio Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1841, p. 12, art. 26.

²⁸ P-Lant MR, Eugénio Ricardo Monteiro de ALMEIDA, [Carta oficial], mç. 3666, 23 de Agosto de 1877

²⁹ NIDH-AHCN, [Livro de registo do] trabalho preliminar para a reconstrução da Academia do Conservatório, A 328, 1881.

³⁰ NIDH-AHCN, *Livro de actas do Conselho de Direcção da Escola de Música*, A 312, 1868-1886, minuta de 11 de Outubro de 1883.

³¹ A 25 de Agosto de 1892 (M. LAMBERTINI, «Portugal» (v. n. 16), p. 2440). Na entrada do seu dicionário dedicada ao «Conde de Farrobo», Vieira refere-se às complexidades associadas à construção do «Salão» Além de apontar o luxo desnecessário e conseqüente excesso de despesa, menciona o tempo decorrido até à inauguração: «consummindo cêrca de doze annos para se concluir; esteve seis annos sem poder servir por falta de mobília, e esperou outros seis depois de mobilada, até que finalmente se inaugurou em 25 de Agosto de 1892.» Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da música em Portugal*, 2 vols., Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 1, p. 408.

³² NIDH-AHCN, *Copiador de correspondência expedida*, A 123, 1893-1896, carta de 12 de Maio de 1894.

³³ NIDH-AHCN, *Copiador de correspondência expedida*, A 124, 1896-1900, officio de 20 de Setembro de 1898.

³⁴ «Noticiario - Do paiz», AM99 (31 de Maio de 1901), p. 110.

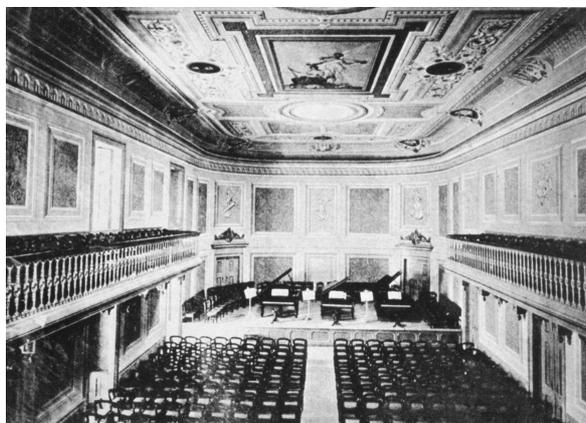


Figura 1.2. O Salão no início do século XX.³⁵

Estabelecendo as bases

O contexto e a agenda do CRL estão fixados em grande medida num amplo conjunto de documentos regulamentadores que enquadravam a sua actividade.³⁶ Os mais claramente pedagógicos de entre eles foram efectivamente redigidos pelo CRL e só formalmente aprovados pelo Governo, através do departamento específico que presidia aos seus destinos (durante a maior parte deste período o Ministério do Reino, o qual supervisionava o ensino, entre muitas outras esferas de actividade, tais como «a direcção política, a administração, a polícia, a beneficência, a saúde [...]»³⁷.

O primeiro documento relevante neste contexto é um relatório da comissão encarregue da reforma da educação pública, assinado por Garrett a 1 de Abril de 1834, que se refere ao «Conservatório de Música e Drama» como parte da secção dedicada à «Organização Geral das Instituições de Ensino».³⁸ A ele se seguiu em breve, no que parece ser uma iniciativa

³⁵ J. F. BRANCO, *História da música portuguesa* (v. n. 4).

³⁶ Documentos tais como estatutos, portarias, regulamentos, currículos e programas.

³⁷ Rómulo de CARVALHO, *História do ensino em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, 1986¹, p. 600. Durante dois curtos períodos, entre 1860 e 1910, os assuntos relacionados com o ensino foram atribuídos a um departamento específico, o Ministério da Instrução Pública. O primeiro durou de 12 de Junho de 1870 a 27 de Dezembro do mesmo ano; o segundo, um pouco mais longo, de 5 de Abril de 1890 a 3 de Março de 1892 (v. *ibidem*, pp. 601, 627).

³⁸ Cit. in José Silvestre RIBEIRO, *Historia dos estabelecimentos scientificos, literarios e artisticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarchia*, 18 vols., Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1871-1893, vol. 6, pp. 26-30.

paralela brotando de certo modo de uma agenda diferente, a já mencionada proposta de Bomtempo intitulada «Plano para uma instituição de música vocal e instrumental».³⁹ Sendo embora, em termos gerais, um documento mais rudimentar, aponta precisamente na mesma direcção do decreto oficial que, cerca de um ano mais tarde, iria extinguir formalmente o velho Seminário da Patriarcal e estabelecer o conservatório de música na Casa Pia. De facto, a petição de Bomtempo poderá muito bem ter estado na sua origem. De qualquer modo, a nova instituição de 1835 parece ter sido largamente uma continuação do trabalho do Seminário, com currículos muito semelhantes.⁴⁰ Os professores nomeados eram em grande parte os mesmos, com a notável excepção do novo director — o próprio Bomtempo — o que indica a importância do seu papel no processo. Mas pouco mais de um ano e meio após a inauguração do conservatório da Casa Pia era promulgado o decreto que implementava o projecto concebido por Garrett. Este conservatório de novo aspecto foi uma das muitas instituições, especialmente de ensino, que floresceram na sequência da Revolução de Setembro.⁴¹

Os regulamentos gerais foram promulgados a 27 de Março de 1839⁴² e o regulamento especial da Escola de música a 30 de Setembro de 1839.⁴³ O primeiro destes documentos estabelecia o quadro dentro do qual os vários ramos da instituição deviam funcionar, focando-se principalmente nas Escolas. A Escola de música aparecia em segundo lugar a seguir à de drama, estatuto esse que só se iria alterar gradualmente de acordo com o seu continuado vigor e crescente prosperidade. Um projecto, que nunca se veio a concretizar, reforçava a importância do teatro dentro deste

³⁹ Ver introdução deste livro.

⁴⁰ Não sendo mencionados no decreto como classes dentro da nova instituição, não é claro se o piano e o contraponto estavam ausentes do currículo do Conservatório de Música. Para uma discussão desta questão e da transição do Seminário para o Conservatório de Música ver J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 10), pp. 8-13.

⁴¹ Entre outras instituições que foram criadas contam-se a Academia das Belas Artes de Lisboa, a Academia Portuense das Belas Artes e o Conservatório de Artes e Ofícios de Lisboa e do Porto (v. Luís Reis TORRALBA, «A instrução pública», in J. MATTOSE (dir.) *História de Portugal*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, vol. v, pp. 628-632.

⁴² *Relatório de 24 de Novembro de 1838 e Regimento [do Conservatório Geral de Arte Dramática] de 27 de Março de 1839*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1839.

⁴³ P-Lant MR, *Regulamento para a Eschola de Musica do Conservatorio Geral da Arte Dramatica*, (cópia de 1844), mç. 3535, 1839.

esquema: nesta fase previa-se a criação de uma escola de produção dramática. Do mesmo modo, e na mesma linha de outros projectos europeus, os regulamentos previam também a existência de um internato.⁴⁴ Este projecto ficou igualmente no papel. O documento listava também os vários corpos de pessoal dentro de cada Escola, desde os alunos aos professores e administradores, e estabelecia as regras gerais de funcionamento da instituição, incluindo a organização dos exames, apresentações públicas e aulas, em que se observaria uma separação estrita entre os sexos e o cumprimento de todos os princípios morais seria garantido. O quadro de 1839 estabelecia o CGAD como uma instituição de ensino de «acesso aberto» e previa a existência do método monitorial.⁴⁵ Para além das escolas, os regulamentos cobriam a vida da Academia e a participação dos seus membros na actividade das respectivas escolas. Previa-se a criação de uma biblioteca musical que não parece ter tido nunca uma existência oficial, apesar de o CRL se ter eventualmente tornado depositário legal de música publicada — situação que se manteve pelo menos até 1895.⁴⁶ A falta de um espaço na instituição destinado a biblioteca funciona, de certo modo, como um símbolo do carácter transitório que iria marcar o CRL durante o período aqui abordado. Este documento de

⁴⁴ V. Davide DAOLMI, «Uncovering the Origins of the Milan Conservatory: the French Model as a Pretext and the Fortunes of Italian opera», in M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, vol. 1, pp. 110, 117; Katharine ELLIS, «Vocal Training at the Paris Conservatoire and the Choir Schools of Alexandre-Étienne Choron: Debates, Rivalries and Consequences», in M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe* (v. n. 44), p. 138; Beatriz MONTES, «La fondation du Conservatoire Royal de Musique Marie-Christine de Madrid (1830-1831)», in M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe* (v. n. 44), p. 180.

⁴⁵ O conceito de «aberto a todos», além de não significar nenhuma limitação específica do número de alunos nem nenhum outro impedimento além dos relacionados com problemas cívicos ou de saúde, traduzia-se também, pelo menos até aos anos oitenta, na gratuitidade do ensino (se bem que tivessem supostamente sido introduzidas propinas a partir dos finais dos anos sessenta). O ensino ministrado por colegas estudantes era uma prática já utilizada no Seminário e que se tinha largamente disseminado por toda a Europa, especialmente por influência das iniciativas de Guillaume Louis Bocquillon, mais conhecido por Wilhem (1781-1842).

⁴⁶ A respeito da questão da biblioteca o crítico Carlos de Melo escrevia em 1893: «É a única escola do reino que a não possui [...] existe no proprio edificio um bom nucleo para uma livraria musical» Carlos de MELLO, «Os musicos portuguezes: (a proposito da hospitalidade a estrangeiros)», *Jornal do Commercio* (14 de Maio de 1893), [2]. A existência de uma biblioteca de depósito legal é comprovada por uma lista de obras colocadas no CRL entre 1881 e 1895. A lista consiste principalmente em partituras de peças para piano; mas há também métodos, jornais e peças de teatro, ver *Relação dos depósitos feitos no Conservatório Real de Lisboa das obras de litteratura dramática e de arte muzical*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1896.

enquadramento não inclui muitos pormenores específicos sobre a Escola de música: limita-se a listar as diferentes classes constantes do currículo e a encaminhar os leitores para os futuros regulamentos. Mesmo assim, pode-se detectar uma intenção de expandir: além das classes que já existiam no conservatório original da Casa Pia, ou no Seminário (incluindo o piano e o contraponto) o documento também menciona a harpa. Esta classe, contudo, só iria entrar no currículo durante o século XX.

Redigido muito provavelmente pelo próprio Bomtempo, o regulamento da Escola de música abria com uma declaração dos objectivos da instituição: «o estudo da arte e ciência da música [...], para educar compositores, professores e executantes para trabalharem nas sés, orquestras, e bandas militares do exército.»⁴⁷ Esta declaração dá-nos uma indicação clara do projecto (de Bomtempo) para a actividade da instituição e os compromissos nela contidos. Por um lado, não havia nenhuma menção do canto de ópera enquanto via de carreira para os alunos, o que ignorava totalmente as disposições do decreto de fundação do conservatório original. Em contraste, este regulamento reafirmava a primazia do domínio religioso. Tratava-se, juntamente com o domínio militar, de opções que iriam ser subvertidas posteriormente.

A harpa aparecia novamente como projecto de classe no currículo e o piano pela primeira vez como classe autónoma. O resto do documento tratava de questões práticas relacionadas com a operação das várias áreas da Escola de música e com o ano académico. Enquanto algumas destas questões práticas se tornaram irrelevantes, outras inscreveram-se na própria estrutura da instituição. Por exemplo, era originalmente dever do director realizar audições aos candidatos a alunos, mas este procedimento tornou-se irrelevante porque, ao contrário da maioria das instituições europeias da época, o Conservatório de Lisboa parece ter abandonado totalmente as audições de entrada algures num momento inicial da sua história, de acordo com a sua filosofia de «aberto a todos». Um exemplo contrário é o de que durante um interregno o professor mais antigo passasse a director interino, prática que se iria manter pelo menos até aos anos noventa.

As condições relacionadas com as candidaturas a lugares docentes dão-nos algumas pistas quanto ao tipo de trabalho que era suposto ser

⁴⁷ *Ibidem.*

realizado no CRL. Nas classes de piano e harmonia esperava-se dos futuros professores que, além de tocarem piano, fossem capazes de realizar «acompanhamento de numeros, partituras e transportes», assim como dominar «Harmonia a quatro vozes e qualquer Melodia», e os candidatos a contraponto e composição «escreverão uma Fuga [...] a quatro vozes» e «uma peça de Musica vocal e instrumental sobre o assunto poético que pelo menos lhe for dado.»⁴⁸ Para os pianistas, a sua competência deveria aparentemente ultrapassar o mero domínio técnico do instrumento, enquanto que o piano se afirmava como uma ferramenta musical básica. Mas, pelo que se refere aos compositores, não parece que o seu *métier* tivesse de ir além das velhas fórmulas académicas. Os limites de idade dos alunos iam dos oito aos vinte anos; o número máximo de alunos por classe seria doze, com a ressalva, que foi depois posta em prática, de que este poderia ser alterado «quando o Conselho de Direcção o achar conveniente».⁴⁹ O curso teria a duração de cinco anos, com a possibilidade de um ano de extensão. Quanto ao currículo, era essencialmente unilinear, sendo os alunos forçados a seguir uma única via e impedidos de frequentar ao mesmo tempo mais do que uma classe.⁵⁰ Inspirados provavelmente no modelo francês, seriam atribuídos prémios no fim de cada ano de acordo com o desempenho dos alunos nos exames.

A questão da influência dos modelos estrangeiros é afluada numa outra observação que surge nos Regulamentos Especiais de 1839 acerca da utilização de métodos (sendo exigido aos professores que os produzissem a partir desse ano de acordo com os Regulamentos Gerais).⁵¹ Aí se esclarece que, até que o corpo docente tivesse preparado os seus próprios métodos de ensino, deveria utilizar «[como] base para os estudos e ensino das diferentes aulas, os methods adoptados no Conservatorio de Pariz e

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*. Optámos pela designação de «classe» face à inconstância de designações que permanece na documentação ao longo de todo o período («aula», «classe», «curso», «estudo», «disciplina»), bem como para distinguir da designação de «curso» também usada para designar os Cursos «Obrigatórios», «Geral», «Complementar» ou «Superior». A designação «aula» continuará a ser empregue no que diz respeito à actividade prática das diferentes «classes».

⁵⁰ *Ibidem*, art. 32. A única excepção a esta regra era a possibilidade de que os estudantes da classe de canto fossem autorizados a frequentar simultaneamente a classe de piano.

⁵¹ *Relatorio de 24 de Novembro de 1838 e Regimento* (v. n. 42), p. 8.

as obras dos auctores classicos». ⁵² Esta é uma das primeiras referências explícitas a influências estrangeiras na documentação existente e não é de surpreender tendo em conta a fama da instituição francesa. Mas, como acontece também em Espanha, tais influências, embora assumidas, não eram totalmente claras. Um documento anterior, de 17 de Dezembro de 1836, assinado por Garrett, sugere que ele já tinha nessa altura «um plano de estudos [...] elaborado pelo modelo dos de Paris, Milão e Londres, com as modificações acomodadas á necessidade de economia.» ⁵³ Num país onde a primazia da ópera italiana era absoluta e os directores da instituição eram ex-expatriados que tinham vivido em França e em Inglaterra, seria de esperar este tipo de influências, assim como, por razões de proximidade, as influências espanholas, como veremos adiante.

Ao principal acontecimento do patrocínio real a 4 de Julho de 1840 seguiu-se, a 24 de Maio de 1841, a assinatura do decreto que ratificava os estatutos do CRL, pedra angular do conjunto de regulamentos. Documento mais maduro que os anteriores, sintetizava-os e complementava-os, tratando separadamente de cada uma das partes constituintes da instituição. Assim, no topo da pirâmide surgia a Academia do CRL (sendo a IGT tratada como uma entidade separada), e o seu estatuto social e cultural era agora reconhecido numa estrutura em que as escolas eram somente parte de um todo muito maior. Cerca de cinquenta por cento dos artigos dos estatutos do CRL eram dedicados à Academia. Os objectivos declarados da instituição eram agora os de «restaurar, conservar, e aperfeiçoar a litteratura dramática e a língua portugueza, a musica, a declamação e as artes mímicas [...] o estudo da archeologia, da historia e de todos os ramos de sciencia, de litteratura e de arte que podem auxiliar a dramática.» ⁵⁴ Embora privilegiando o teatro, o conceito de «dramático» pode ser visto aqui no seu sentido mais amplo das artes do espectáculo. A estrutura da Academia, que estava dividida em quatro secções, reflectia estes objectivos. Os seus membros eram «escolhidos d'entre as pessoas mais illustres por seus conhecimentos, amor, e protecção das artes, e da

⁵² P-Lant MR, *Regulamento para a Eschola de Musica* (v. n. 43).

⁵³ Cit. in José Silvestre RIBEIRO, *Historia dos estabelecimentos scientificos* (v. n. 38), vol. 6, p. 395.

⁵⁴ *Estatutos do Conservatorio Real de Lisboa* (v. n. 27), pp. 5-6, art. 1.

literatura»,⁵⁵ e também «d'entre os Professores distintos de outras Academias, e Institutos, assim nacionaes, como estrangeiros».⁵⁶ Entre estes últimos encontramos personalidades musicais como Rossini, Donizetti, Mercadante, Cherubini, Auber, Meyerbeer e J. B. Cramer. A lista estava cheia de nomes relacionados com a ópera italiana e o *grand opéra*,⁵⁷ assim como personalidades literárias como Alexandre Dumas, Victor Hugo, Ludwig Tieck e Alessandro Manzoni.⁵⁸ Contudo, embora estas figuras fizessem parte da rede cultural de Garrett e Bomtempo (além de serem representantes centrais da estética romântica), não há nenhuma indicação de que qualquer deles tenha alguma vez colaborado activamente com a instituição.

De acordo com o documento, a Academia deveria também constituir um fórum de debate de questões de natureza mais artística, assim como apoiar a IGT na sua actividade de supervisão, incluindo a sua missão de censura dos espectáculos públicos em todo o país. Trata-se de um aspecto que se iria aplicar na prática unicamente ao teatro declamado. Uma regra que se revelaria politicamente sensível — sintoma da instabilidade da época —, mas que viria a ser rapidamente subvertida era a eleição democrática do vice-presidente, ou administrador executivo. No Salão destinado às apresentações públicas dos alunos das várias escolas do Conservatório haveria um camarote especial para os membros do sexo feminino. O número total de membros femininos da Academia não ultrapassava os sete,⁵⁹ contudo, é de notar o simples facto da sua presença numa socie-

⁵⁵ *Ibidem*, p. 3, art. 15.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 3, art. 16.

⁵⁷ M. LAMBERTINI, «Portugal» (v. n. 16) p. 2440. Além de questões de prestígio, não devemos descontar a hipótese de estas figuras serem incluídas por motivos mercenários, como seja a existência de um importante teatro de ópera integrado no circuito europeu, como era o caso do Teatro de São Carlos, e representando assim uma outra oportunidade de negócio. Mercadante, Francesco Schira e Pietro Antonio Coppola tinham aí trabalhado durante algum tempo, e a possibilidade de o jovem Verdi ser contratado como maestro compositor tinha sido considerada em dada altura, antes deste se tornar famoso (v. Luísa CYMBRON, «A produção e recepção das óperas de Verdi em Portugal no século XIX», in *Verdi em Portugal, exposição comemorativa da morte do compositor: catálogo*, Lisboa: Biblioteca Nacional - Teatro Nacional de São Carlos, 2001, pp. 22-23). A presença de J. B. Cramer, sem prejuízo do seu próprio mérito, poder-se-á explicar através de um contacto pessoal com Bomtempo durante a visita deste último a Londres, se bem que não seja certo que se tenham efectivamente encontrado.

⁵⁸ *Decreto, 14 de Junho, Lisboa: Imprensa Nacional, 1839* e *Decreto, 4 de Julho, Lisboa: Imprensa Nacional, 1840*.

⁵⁹ J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 10), p. 52.

dade predominantemente masculina.⁶⁰ Os estatutos também previam a publicação de uma *Revista do Conservatorio Real de Lisboa*, a ser promovida pelos membros literários da Academia,⁶¹ e consideravam ainda a possibilidade de abrir delegações da Academia noutros pontos do Reino.⁶²

Um aspecto final de natureza geral que devemos considerar é a relação entre a Academia e as três escolas (música, drama e dança), em que a tutela seria exercida de duas maneiras: em primeiro lugar, através da figura de um membro designado cuja tarefa consistia em promover o bom funcionamento da escola (o que nunca parece ter sido implementado); e, em segundo, de um modo mais efectivo se bem que com consequências negativas a longo prazo, pela participação dos seus membros nos painéis de nomeação de professores e nos júris de exames dos alunos.⁶³

⁶⁰ Algumas delas eram músicas amadoras, como por exemplo Maria Joaquina Quintela, filha do futuro inspector geral Conde de Farrobo. A participação de mulheres na Academia poderá ser vista como uma continuação da prática da presença de mulheres nas Academias existente no Antigo Regime Annegret FAUSER, «*La Guerre en dentelles : Women and the Prix de Rome in French Cultural Politics*», *Journal of the American Musicological Society*, 2/1 (1998), pp. 88-9. Sucedia o mesmo na associação dos músicos de Lisboa, a Real Academia de Santa Cecília, que a partir dos finais da década de trinta incluía várias senhoras das classes altas, entre elas Maria Joaquina Quintela (AHISC&MP, *Livro das Entradas Da Venerável Irmandade da gloriosa virgem, e martyr Santa Cecília dos cantores Desta Corte, e Cidade de Lisboa, de que he protector a magestade fidelísima do nosso augusto monarca D. José I...*, Lisboa: Na Typografia de Ricardo José de Carvalho - Livreiro aos Paulistas N.os 54 e 55, 1825).

⁶¹ Primeiro periódico do CGAD iniciou a publicação a 8 de Dezembro de 1838 sob o título de *Jornal do Conservatório*. Teve vinte e quatro números até meados de 1840. Quanto à *Revista*, a sua existência foi encurtada pelo progressivo apagamento da Academia no início dos anos quarenta (v. Isabel Freire ANDRADE, «Edições periódicas de música e periódicos musicais em Portugal», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 62 (Jul./Sep. 1989), Lisboa: Associação Portuguesa de Educação Musical, p. 48). Na sequência da reforma de 1901 seria publicado um outro periódico com o mesmo nome, ilustrando o sentido de, aos olhos dos seus proponentes, a instituição estar a ser objecto de uma «segunda fundação». Sobreviveu durante seis números, mas com a nova reforma de 1919 ir-se-ia assistir a mais uma tentativa de a ressuscitar com o mesmo nome, excepto na mudança do título monárquico, e projectando o mesmo perfil intelectual de músicos.

⁶² A possibilidade de criar ramos do CRL fora da capital, ideia que poderá ter tido a sua origem no modelo francês, assim como nas exigências práticas da instituição, só se concretizou sob a forma de delegações regionais da IGT no Porto e em Braga. Existiram somente até 1869, data em que a IGT foi formalmente extinta. Pelo que diz respeito às escolas, como veremos adiante, houve discussões acerca de desenvolvimentos regionais e um projecto nesse sentido foi apresentado em 1901, mas ter-se-ia de esperar até 1917 para que tal ideia se concretizasse com a criação do Conservatório de Música do Porto.

⁶³ Para uma discussão mais aprofundada sobre a Academia ver J. C. ROSA, «“Essa pobre filha bastarda das artes”» (v. n. 10), pp. 46-82.

Quando o documento chegou eventualmente às respectivas escolas, repetia em larga medida o que já tinha sido dito em documentos anteriores ou remetia para eles. Mas é significativo que, ao descrever a actividade das escolas, o canto de ópera era atribuído à Escola de drama, enquanto os objectivos da Escola de música eram descritos como envolvendo o «ensino da música vocal e instrumental e a teoria da arte».⁶⁴ É particularmente de notar a ausência de referências à música religiosa, que tinha sido uma constante nos documentos anteriores. Esta omissão é resultado de uma posição anticlerical, mas não anti-religiosa, em torno da qual iria haver desenvolvimentos mais dramáticos nas décadas de cinquenta e sessenta,⁶⁵ os quais parecem também ter estado por detrás deste descartar programático da música religiosa. Curiosa é também a insistência em projectos que permaneceram por cumprir, mas que eram provavelmente vistos como projectos orgânicos — tais como o internato e o processo de selecção dos seus alunos (a ser realizado a nível nacional) — ou a escola de produção dramática.

Crise

Em breve, a situação alterou-se dramaticamente. Uma mudança fundamental do regime não era, contudo, totalmente imprevisível, tendo em conta a má situação económica e política. A 26 de Novembro de 1839 tomou posse um governo de direita, que seria substituído a 9 de Junho de 1841 por um outro mais à direita. A 24 de Fevereiro de 1842, um outro governo ainda mais à direita entrou em funções na sequência de um golpe de estado que restabeleceu um sistema anterior de leis fundamentais mais conservador. Iniciou-se, assim, o período do «Cabralismo», caracterizado por um governo autoritário que iria durar quatro anos.⁶⁶ É neste contexto que devemos encarar a evolução seguinte do CRL, especialmente a súbita

⁶⁴ *Estatutos do Conservatório Real de Lisboa* (v. n. 27), p. 26, art. 72, § 2.

⁶⁵ Maria Fátima BONIFÁCIO, *O século XIX português*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2002, pp. 65 e sq.

⁶⁶ António Martins da SILVA, «A vitória definitiva do liberalismo e a instabilidade constitucional: cartismo, setembrismo e cabralismo», in J. MATTOSO (dir.), *História de Portugal*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, vol. v, p. 105.

demissão de Garrett, que tinha sido a alma de todo o projecto.⁶⁷ Foi o princípio do fim da Academia: iria desaparecer da cena, excepto de nome, em meados dos anos quarenta. Antes de desaparecer totalmente, as suas figuras principais tiveram ainda um papel fundamental em evitar a aniquilação do CRL, baseada na crise económica nacional, a dispensabilidade da instituição e a vantagem de a fundir com a Academia das Artes. A 25 de Setembro do mesmo ano, uma petição assinada por oitenta e oito membros da Academia defendia a utilidade da instituição e protestava contra as acusações caluniosas de gastos sumptuários no Conservatório.⁶⁸ O desfecho foi a sobrevivência do CRL, mas com um orçamento drasticamente reduzido.⁶⁹ Contudo, a ameaça ainda não tinha terminado. Se a difícil situação económica continuou a servir de justificação para os cortes, ela trouxe também consigo a noção de que as artes do espectáculo mereciam ter somente um estatuto inferior, sendo desfavoravelmente comparadas «com os estabelecimentos de outras mais uteis e necessarias classes de ensino publico».⁷⁰ O golpe final para a Academia consistiu em dois ataques desferidos pela mesma mão governamental. O primeiro, a 25 de Setembro de 1845, com a revogação dos artigos dos Estatutos que conferiam à Academia a autoridade democrática de eleger o seu próprio vice-presidente, colocando-a assim, efectivamente, sob o controlo do governo. O segundo, a 30 de Janeiro de 1846, com a transferência da responsabilidade censória da Academia para a IGT. Despojada dos seus poderes, a Academia estava praticamente acabada.⁷¹

⁶⁷ «[Decreto]», 16 de Julho, *DG* (17 de Julho de 1841).

⁶⁸ *Requerimento dirigido a Sua Magestade a Rainha e ás Cortes pelo Conservatório Real de Lisboa*, Lisboa: Typographia Lisboaense, 1841. Um aspecto sintomático das complexidades da questão é o de que o chefe do governo, que defendia a ideia da fusão do CRL com a Academia das Artes, era ele próprio membro da Academia do CRL, e continuou a sê-lo depois (v. E. VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses* (v. n. 31), vol. 1, p. 155; e J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 10), p. 20).

⁶⁹ Dos 8600\$000 réis atribuídos ao Conservatório de Música da Casa Pia com os seus oito professores e ensinando somente música, cairia para 4834\$000 em Novembro de 1842, para pagar catorze professores e três escolas (Decreto de 26 de Novembro de 1842, *Collecção de Leis do ano de 1842*, 405, cit. in J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 10), p. 62).

⁷⁰ *Ibidem*. Apesar destas organizações não serem mencionadas, olhando para os diferentes orçamentos das instituições criadas ao mesmo tempo que o CRL é fácil compreender que o documento se refere a instituições externas ao CRL, como a Academia de Belas Artes e o Conservatório de Artes e Ofícios.

⁷¹ *Ibidem*, p. 34

Entretanto, em 1842, a Escola de música sofreu um outro duro golpe com a morte de Bomtempo a 18 de Agosto. Sucedeu-lhe Francisco Xavier Migone, um compositor, pianista e maestro do Teatro de São Carlos que iria dirigir a Escola de música até 1861.⁷² A Escola de música assim entrou num período de estabilidade, mas também de conformismo, no meio de numerosas carências.⁷³ Em 1846 a Escola de teatro, que tinha um número reduzido de alunos, foi transferida para o Teatro Nacional, voltando somente a ser reintegrada no CRL quinze anos depois.⁷⁴ A existência da Escola de teatro entre 1860 e 1910 permaneceu errática: foi alternadamente activada e encerrada, enquanto a Escola de música foi melhorando regularmente, a tal ponto que começou a ser identificada com o próprio CRL. Pelo que se refere à IGT, após um período de instabilidade durante o qual foram nomeados quatro inspectores diferentes até 1848, viria a beneficiar com a chegada do Conde de Farrobo. A sua nomeação foi recebida com grande expectativa; mas ele era um homem dos anos trinta, que tinha apoiado a revolução de 1836. Em 1848 tinha já perdido uma grande parte da sua influência, e enquanto inspector geral foi incapaz de contrabalançar a indiferença do governo quanto aos planos de expansão do CRL. É, pois, com um director absentista e um inspector geral frustrado que começa o período aqui estudado.

⁷² No entanto, nos últimos quatro anos de vida, a sua incapacidade devido a doença significou que, na sua ausência, a sua liderança foi mais formal do que real (E. VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses* (v. n. 31), vol. 2, pp. 87-8).

⁷³ Por exemplo, entre 1842 e 1865 não houve professor de instrumentos de madeira, e o mesmo sucedeu com as classes de instrumentos de metal entre 1845 e 48 (v. J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 10), pp. 131, 135 e 138).

⁷⁴ «[Lei]», 30 de Janeiro, *DG* (3 de Fevereiro de 1846), pp. [123]-125; e «[Lei]», 17 de Setembro, *DG* (24 de Setembro de 1861), p. [2619].

Capítulo 2

Reforma e gestão

Além de ser o único estabelecimento público de ensino musical no país, o CRL foi também, durante boa parte do período entre 1860 e 1910, o único estabelecimento exclusivamente dedicado ao ensino musical. A sua filosofia e objectivos manifestam-se nos regulamentos e outra documentação que vão pontuando a cronologia da instituição, cobrindo desde as actividades do dia-a-dia até às perspectivas a longo prazo. Para compreendermos o CRL e as suas reformas, é importante examinar não só as propostas de regulamentos que foram aceites pelo governo, mas também as que foram rejeitadas. No seu conjunto, estes documentos constituem um testemunho das intenções, compromissos, modelos e projectos, assim como indicadores fundamentais do lugar da instituição na sociedade, aprisionada, por assim dizer, entre o poder central e um mundo musical corporizado pelos seus representantes na Escola de Música. Eles são também indicadores da interacção entre mudança e estabilidade a que o CRL esteve sujeito durante o período.

Este capítulo está dividido em duas secções e uma coda. Na primeira examinaremos o conjunto de materiais regulamentares produzidos, tanto os que foram decretados pelo governo, como os que foram simplesmente propostos pela direcção do CRL, a fim de entender o que eles nos transmitem sobre as tensões e projectos em jogo. Na segunda secção debruçar-nos-emos sobre a gestão do CRL, examinando as diferentes formas que ela tomou, as suas relações com o poder político e o significado dessa evolução. Finalmente, analisaremos algumas das reacções críticas a essas reformas e abordagens.

Estruturando a vida: reformas e propostas

Entre 1860 e 1910, a organização e funcionamento do CRL foi objecto de cinco processos de revisão que conduziram a reformas em 1868, 1869, 1887, 1898 e 1901. Uma visão mais atenta das intenções subjacentes e das suas consequências práticas redu-las efectivamente a três grandes momentos de reforma: 1868-1869, 1879-1887 e 1898-1901. A escala temporal tem um papel importante nestas associações, nas quais é possível descortinar seja posições contraditórias, mais aparentes do que substanciais (no primeiro momento), seja evoluções complementares (no último).

A década de renovação

A década de 1860 correspondeu a uma mudança geracional, não só na direcção como no corpo docente do CRL, com o impulso de mudança a surgir de dentro da própria instituição muito antes das decisões governamentais. Esse impulso materializou-se tanto em novas medidas relacionadas com o funcionamento da Escola de Música introduzidas pelo director Guilherme Cossoul (1863-1868), como numa proposta de revisão dos regulamentos da Escola de Música da autoria do seu sucessor e antigo aluno do CRL Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida (1826-1898) (director em 1865, 1868-1869 e 1876). O facto de as primeiras não terem durado muito e de as últimas não terem tido na altura consequências não lhes diminui a relevância.¹ Parecem inscrever-se num processo de valorização da música, da própria Escola e dos músicos, que iria continuar intermitentemente para lá de 1910.

¹ Sabemos pouco sobre o papel de Guilherme Cossoul enquanto director interino entre 1863 e 1868, o qual é elogiado por Ernesto Vieira no artigo que a ele lhe dedica no seu *opus magnum*. Até agora só foi possível encontrar referências menores. A actividade de Cossoul como professor de violoncelo do CRL foi muito intermitente, dado que estava sempre a requerer licenças para se ausentar para o estrangeiro e prosseguir a sua carreira de intérprete. Não parece ter sido também muito «amigo de burocracias»: no NIDH-AHCN, *Livro de registo de ordens da Escola de Música*, A 330, 1841-1898, no qual os directores registavam os seus despachos, existe um hiato entre o Despacho n.º 95, de Julho de 1862, assinado pelo director interino Higinio da Silva, e o Despacho n.º 96, em 22 de Janeiro de 1868, assinado pelo director Monteiro de Almeida. Cossoul era um respeitado executante (não só como instrumentista, mas também como maestro) e compositor, particularmente por causa da sua experiência no estrangeiro e da sua actividade como maestro e empresário do Teatro de São Carlos. Discutiremos mais tarde a informação disponível sobre as suas iniciativas enquanto director da Escola de Música.

A convite do Ministério, a proposta de revisão do Regulamento Especial da Escola de Música de 1839 foi completada a 29 de Fevereiro de 1868.² Era um documento ambicioso, contendo elementos muito pouco prováveis de serem aceites pelo governo, e que favorecia compreensivelmente as perspectivas dos professores e dos músicos. Mantinha a estrutura geral do currículo, com excepção da introdução de uma nova classe de solfejo preparatório do canto. Contudo, no que poderia ser visto como um gesto simbólico, revelando ainda assim um conflito claro entre a teoria e a prática, as intenções e a realidade, propunha um número irrealisticamente reduzido de alunos, em especial naquelas classes em que esse número era já elevado e em crescimento. É o primeiro exemplo de um fenómeno recorrente, em que alguns dos músicos argumentavam que o único modo de poderem ensinar os alunos era através da redução da dimensão das classes. A questão da necessidade de um *ratio* mais equilibrado entre professores e alunos seria abordada neste período por vezes tanto de dentro como de fora do CRL, como uma das razões para os alegados maus resultados da instituição, aos quais o governo parecia indiferente. Apesar de lhes ser exigido, em 1868, muitos professores não tinham ainda preparado métodos para os seus instrumentos; a proposta sublinhava que esses métodos deveriam ser escritos sob a supervisão de um conselho directivo «especialmente encarregado de dar enérgico impulso ao desenvolvimento do ensino das respectivas aulas».³ Propunha também um ligeiro aumento dos salários dos professores, mantendo-se, contudo, fiel à tradição estabelecida segundo a qual os professores de canto e de composição recebiam mais do que os outros. O progresso na carreira era também agilizado dentro da Escola de Música, incluindo agora a possibilidade de os alunos se tornarem professores sem se submeterem a nenhum concurso, e permitindo que todos os professores provisórios passassem a definitivos. Uma última observação, inserida numa adenda, possivelmente pela IGT, desafiava a filosofia original da Escola de Música, diversificando as vias possíveis de estudo, ao permitir que os alunos pudessem estudar mais do que um instrumento simultaneamente.

² NIDH-AHCN, Eugénio Ricardo Monteiro de ALMEIDA, *Projecto de regulamento para a Escola de Música*, cx. 767, mç. 2765, 1868.

³ *Ibidem*, art. 5.

Uns escassos dez meses depois desta proposta, a 31 de Dezembro de 1868, foi decretada uma reforma como parte de uma reforma educativa geral que se estendia desde a escola primária até à universidade e incluía as escolas artísticas. Nela o CRL ocupava um lugar proeminente. Eram tidos em conta alguns dos pontos abordados na proposta, incluindo a introdução da nova classe de solfejo preparatório do canto. Embora o decreto não trouxesse nenhuma melhoria nos salários, reconhecia a sua exiguidade ao autorizar os professores do CRL (coisa que não acontecia com os professores do ensino público geral) a «dar licções pelos collegios e casas particulares», não podendo, no entanto, «abrir aula propria sem licença do governo».⁴ Aos professores de piano e de canto do CRL foi atribuída uma «gratificação» que mantinha o seu estatuto salarial especial. Finalmente, duas disposições fundamentais relativas ao corpo discente tiveram consequências duradouras e extremamente significativas, se bem que a primeira não pareça ter sido imediatamente aplicada: introduziram-se propinas escolares e os candidatos externos passaram a poder fazer exames na instituição.⁵ Não se sabe exactamente de onde terão surgido os motivos desta última decisão, mas ela poderá estar relacionada com a apetência por um certificado entre a classe média da região de Lisboa, à semelhança, por exemplo, do que sucedeu mais tarde com o diploma de ABRSM em Inglaterra.⁶

O CRL nunca mais viria a ser o mesmo. Se bem que o parágrafo do decreto isentasse os alunos «notoriamente pobres» do pagamento de propinas,⁷ o advento dos exames externos e a previsão do ensino pago

⁴ «[Decreto]», 31 de Dezembro de 1868, *DG* (13 de Janeiro de 1869), art. 20, p. 76.

⁵ Estes «candidatos externos» eram frequentemente mencionados nos documentos do CRL como «alumnos» (ver, por exemplo, o *Regulamento geral do Conservatório Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1890, p. 14). Contudo, uma vez que nunca pertenceram à comunidade discente da instituição, parece mais apropriado chamar-lhes «candidatos».

⁶ The Associated Board of the Royal Schools of Music foi fundada em 1889 como uma organização que, juntando os esforços do Royal College of Music e da Royal Academy of Music, procurava conferir certificação de competências musicais em todo o espaço imperial britânico. V. Cyril EHRLICH, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century: a Social History*, Oxford: Clarendon Press, 1985, pp. 116 e sq.; e, também, Janet RITTERMAN, «The Royal College of Music, 1883-1899: Pianists and Their Contribution to the Forming of a National Conservatory», in M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, vol. 2, pp. 351-373 [360-361], que cita igualmente Ehrlich.

⁷ «[Decreto]» (v. n. 4), p. 64, art. 22, p.76.

marcaram um ponto de viragem na composição social do corpo discente do CRL. No entanto, a narrativa de que os alunos do CRL eram predominantemente pobres iria manter-se praticamente até ao fim do período objecto deste estudo. A ideia da abertura do CRL a candidatos externos, além de constituir potencialmente uma importante mais-valia financeira, pode também ser vista como uma maneira de reforçar o controlo do Conservatório sobre o número crescente de professores de música particulares. No entanto, o decreto deixava claro que os músicos tinham uma posição subalterna em relação a outros tipos de artistas. Uma determinação regulamentar estipulava expressamente que, na ausência do inspector geral, cabia ao director da entretanto designada Escola de Arte Dramática substituí-lo, e não ao da Escola de Música.⁸ Esse estatuto inferior é ainda confirmado pelos salários mais elevados que recebiam os professores da Escola de Arte Dramática.

Devido à turbulência política da época, fomentada pela precária situação económica, esta tão esperada reforma só viria a vigorar formalmente durante cerca de um ano, antes de um novo governo declarar que tudo deveria voltar à situação anterior até que fosse estabelecido um novo sistema.⁹ Ainda assim, algumas das medidas anteriores mantiveram-se, seja porque eram uma confirmação de práticas estabelecidas ou porque constituíam respostas urgentes a situações novas. A prometida reforma chegou nos finais de 1869, sob a forma de um decreto com data de 29 de Dezembro. Representa o fim de um ciclo na vida do CRL, transformando decisivamente o seu estatuto. Em si mesmo, o texto introdutório do decreto é uma afirmação clara do modo como o Estado encarava as artes do espectáculo. Fundamentando a reforma numa base económica, considerava em seu apoio que em primeiro lugar «Seria grave erro abandonar completamente á industria particular o ensino da arte dramatica e da musica, que, sem estímulo nem concorrência, tocara dentro em pouco os limites de uma total decadencia.» O decreto abordava primeiro a Escola de Arte Dramática, cujos «resultados, quanto á frequência e aproveitamento dos alumnos, não [...] correspond[em] inteiramente ao que

⁸ *Ibidem*, art. 18, § 2, p. 76.

⁹ Rómulo de CARVALHO, *História do ensino em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 595.

d'ella podia esperar-se». A Escola de Música era tratada em segundo lugar e o seu sucesso reconhecido em termos do número de alunos, assim como a escassez de professores em relação à procura. O texto do decreto salientava também as carreiras dos diplomados pela instituição: a Escola de Música «habilita numerosos alumnos de ambos os sexos, não só para os theatros, mas para o ensino particular, para as bandas regimentaes e para outros serviços, e por isso era indispensavel conservar o seu pessoal como [dantes].»¹⁰ Juntamente com a manutenção dos salários dos professores de música, tratava-se de uma rara concessão à lei anterior. A Escola de Dança era pura e simplesmente extinta, reconhecendo assim a sua efectiva situação de inoperacionalidade. A formação de bailarinos continuaria unicamente sob a forma de estágios de aprendizagem na maioria dos teatros e através da contratação de bailarinos estrangeiros.¹¹

O passo mais simbólico em termos estruturais, marcando efectivamente o fim de uma era na vida da instituição, foi a extinção da IGT. O seu encerramento tinha sido provavelmente adiado até à morte do Conde de Farrobo, uma vez que já há algum tempo que o papel da IGT era puramente decorativo. Perseguido mais uma vez a realidade, a lei transferia as suas funções para os representantes da administração local — resultado natural de uma disputa de longa data.¹² Com a extinção da IGT e a virtual inexistência da Academia, o CRL transformou-se finalmente por defeito nas suas Escolas (de Música e Teatro). Mais ainda, na prática, ainda que simbolicamente, a Escola de Música passou a ser o CRL. A instituição teria a partir desse momento um director geral, escolhido pelo governo, auxiliado por um conselho de professores em cada uma das escolas. A precedência do director da Escola de Arte Dramática sobre o da Escola de Música (mas não a diferença de salários) deixava agora de existir formalmente. No entanto, de acordo com o preconceito cultural, segundo o qual a música se mantinha numa posição subalterna em relação ao teatro, apesar de o ofuscar em termos educativos, não é de admirar que o novo director geral fosse o director da Escola de Arte Dramática, que passava a acumular os dois cargos.

¹⁰ «[Decreto]», 29 de Dezembro de 1869, *DG* (4 de Janeiro de 1870), p. 18.

¹¹ José SASPORTES, *História da dança em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 307-311 e 317-318.

¹² Joaquim Carmelo ROSA, «“Essa pobre filha bastarda das artes”: a Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa, 1842-1862» (diss. de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999), p. 40.

Lutando pelo reconhecimento

Passar-se-iam cerca de dezassete anos até que voltasse a ocorrer uma nova reforma do CRL (1887), mas esses anos não foram de estagnação. Contudo, durante o período do novo director do CRL, Duarte de Azevedo e Sá (1823-1876), não surgiram nenhuns documentos relevantes relacionados com a organização e o funcionamento da instituição.¹³

No entanto, imediatamente após o seu falecimento, o então director interino Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida, que ocupou de novo o cargo durante um breve período a partir de 1876, apresentou prontamente uma nova proposta de revisão do Regulamento Especial da Escola de Música, assinada pelo Conselho da Escola de Música.¹⁴ Na introdução acrescentava a actividade na Sé de Lisboa e na Real Câmara, assim como o ensino no CRL, à lista de possibilidades de trabalho abertas aos diplomados que eram mencionadas no decreto de 1869.¹⁵ Defendia um regresso aos anteriores modelos de gestão, com um director geral e um director escolhido de entre o corpo docente de cada escola. Criticando a anterior gestão de um modo mais ou menos encoberto, a proposta afirmava ao mesmo tempo que a especialização era uma ferramenta essencial na gestão adequada de cada escola.¹⁶ Seja porque pressentiam que a Escola de

¹³ Para uma perspectiva polémica sobre o seu trabalho como director e professor da Escola de Arte Dramática, na qual é acusado de incompetência em tom malicioso, ver «O Sr. Duarte de Sá e o Conservatório Real de Lisboa», *GzM72-5*, (15 de Agosto de 1873), [pp. 2-3]; (1 de Outubro de 1873), [p. 1]; «Folhetim da Gazeta Musical», *GzM72* (1 de Setembro de 1874), [p. 3]; «Mosaico», *GzM72* (1 de Outubro de 1874), [pp. 3-4]; (15 de Outubro de 1874), [pp. 3-4]; (1 de Março de 1875), [p. 4]; (15 de Abril de 1875), [p. 4]; (1 de Agosto de 1875), [p. 4]; (15 de Agosto de 1875), [p. 4]; «A salvação do normal», *GzM72* (1 de Julho de 1875), [p. 4]; «Sempre o Conservatório!», *GzM72* (1 de Agosto de 1875), [p. 3].

¹⁴ O Conselho da Escola de Música era constituído, numa primeira fase, pelos professores efectivos da Escola, posteriormente designados de 1.ª e 2.ª classe, sendo nessa altura também incluídos os professores contratados. Os professores auxiliares só participavam a título excepcional (ver *Reorganização e regulamento do Conservatório Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1898, pp. 44-45). Daqui em diante o escalão superior da docência passará a ser designado como professor sénior.

¹⁵ *P-Lant MR*, Eugénio Ricardo Monteiro de ALMEIDA, *et al.*, [Carta oficial], mç. 3665 (21 de Dezembro de 1876). Apesar da ausência de investimento do Estado nas suas estruturas, a Igreja continuava a ser uma fonte de rendimento para os músicos, cuja formação, em especial a dos instrumentistas, era agora exterior a ela.

¹⁶ *Ibidem*. «Em relação á Escola da Arte Dramatica, nada proponho, por não ter os conhecimentos indispensaveis para tal fim e porque actualmente se acha funcionando com professores provisórios. Parece-me pois, que seria conveniente que pessoas competentemente habilitadas estudassem quaes os meios, porque se lhes poderia dar o devido desenvolvimento, e quaes as

Música não teria condições de dominar a instituição no seu todo ou por uma questão de bom senso, Monteiro de Almeida e o seu Conselho não se atreveram nesta fase a propor algo que estava generalizado noutros países europeus — a obrigação de o director geral do CRL ser um músico. Como veremos, esta posição viria a modificar-se radicalmente sob a pressão de novos acontecimentos. Entretanto, a reforma de 1869 era posta abertamente em causa.

Os motivos por detrás destas propostas estavam relacionados com situações críticas específicas. Havia uma preocupação generalizada em relação ao estatuto dos professores de música, tanto pelo que se referia à natureza do seu trabalho como às suas condições financeiras. A exigência de mais professores era uma resposta ao número crescente de estudantes, especialmente de piano e violino. Para os proponentes, a especialização também era importante: pretendiam que a biblioteca de depósito legal fosse supervisionada por um professor de música. Eram também propostas alterações no currículo: o solfejo preparatório do canto seria abandonado em favor de uma classe obrigatória de canto coral — uma iniciativa nova dada a ausência das classes de conjunto até então. Na mesma linha, propunha-se a introdução de uma assim chamada classe de exercícios colectivos, ou seja, uma classe de orquestra. A justificação para ambas as classes era a de elas constituírem uma preparação fundamental para a vida profissional. Para contrabalançar o aumento das despesas resultante do sugerido aumento de salários dos professores e da expansão do corpo docente, propunha-se um sistema escalonado de propinas, com os candidatos externos a pagarem mais do que os alunos internos.¹⁷ Uma última observação relacionada com os ajudantes da Escola era flagrantemente discriminatória. Tinha havido professoras na Escola de Música desde 1863; mas a proposta de 1876 sugeria uma medida misógina, de acordo com a qual todos os ajudantes deveriam ser nomeados assistentes, ocupando um nível imediatamente abaixo dos professores efectivos. No entanto, as ajudantes ficariam com um estatuto ambíguo e seriam

causas porque aquelle ensino, aliaz tam util para quem se dedica á Arte dramática, tem sido tam pouco frequentado [...]».

¹⁷ Esta parece ser mais uma indicação de que o sistema de propinas não havia sido implementado até essa data.

substituídas por membros do sexo masculino à medida que fossem ocorrendo vagas. É a primeira vez que são mencionadas professoras num documento relacionado com a estrutura da Escola de Música. Contudo, não haveria nenhuma reacção do governo a esta proposta, visto que o ensino musical continuava a não ser uma prioridade.

O passo significativo seguinte seria a nomeação de um director geral com carácter mais permanente. Tal aconteceu em Maio de 1878, mas não do modo desejado pelo conselho da Escola de Música. A 29 desse mês o escritor Luís Augusto Palmeirim (1825-1893) foi nomeado director do CRL, treze dias somente após o Artigo 8 do Decreto de 1869 ter sido alterado para impedir qualquer possibilidade de o CRL ser dirigido por um músico. O novo texto previa que «o director do conservatório real de Lisboa [pudesse] ser nomeado pelo governo d'entre os socios da academia real das sciencias ou de qualquer outra corporação litteraria.»¹⁸ Os professores de ambas as Escolas do CRL passavam assim a não ser elegíveis como directores, sendo o recém-nomeado director do CRL somente assessorado pelo Conselho Escolar. Esta relação casuística do governo com o CRL é indicativa da ausência de uma estratégia global para a instituição (e, especialmente, para o papel do ensino da música). Parece também representar nesta altura o reconhecimento do falhanço da Escola de Arte Dramática. Entre os músicos, a luta pelo reconhecimento iria continuar. Mas, por mais surpreendente que tal possa parecer, com o declínio da Escola de Arte Dramática, Palmeirim iria mostrar-se um dos mais incansáveis defensores do CRL e da Escola de Música que agora se encontrava insofismavelmente no seu centro.

Em 1879, um ano apenas após a nomeação de Palmeirim, surgiu uma oportunidade de efectuar mudanças. Um decreto do governo reconhecia a

[...] importância de reformar os estudos e melhorar o serviço do Conservatório Real de Lisboa, por modo que elle possa mais utilmente preencher o fim da sua instituição [...] [e ordenava que o] Director [...] faça subir ao governo [...] as propostas que julgar necessárias para os efeitos indicados, tendo em vista a máxima economia do thesouro publico.¹⁹

¹⁸ «[Decreto]», 16 de Maio, *DG* (20 de Maio de 1878), p. 1246.

¹⁹ «[Decreto]», 19 de Julho, *DG* (22 de Julho de 1879), [p. 1701].

Seriam necessários cerca de nove anos (1887) para que fosse finalmente implementada uma nova reforma. Mas, entretanto, Palmeirim iria produzir uma das análises mais pormenorizadas e uma das mais notáveis apoloias da história da Escola de Música.²⁰ Tomou forma como discurso de inauguração do ano escolar de 1883-1884.²¹

A versão publicada critica a continuada insuficiência do apoio do governo. Fazendo-se eco da proposta de 1876, Palmeirim argumenta que outras instituições hipoteticamente ao mesmo nível eram muito mais bem tratadas.²² Por outro lado, tentava demonstrar com estatísticas a utilidade social e económica do CRL, em particular do seu projecto mais coerente, a Escola de Música. Era suficientemente astuto politicamente para apresentar uma história brilhante do CRL, elogiando os seus fundadores e sublinhando a sua herança iluminista e laica. A crítica era reservada para a história mais recente do CRL, especialmente a decisão de dissolver a sua Academia, que ele propunha restaurar em moldes «mais consoantes á indole de taes associações, e ao espirito progressivo da epocha em que vivemos, que tem a eleição por base da admissão dos sócios».²³ A questão da eleição parece ter sido uma tentativa de escolher como ponto de partida precisamente o momento em que a anterior Academia tinha sido suspensa, tirando partido do novo contexto político. De modo a restabelecer a Academia, apresentou uma proposta completa de estatutos que já estava pronta «há dois anos» e que se apresentava como um projecto amadurecido apoiado pela *intelligentsia* portuguesa.²⁴

Quais as influências que parecem estar por detrás deste documento extraordinário? A recente Exposição Universal (Paris, 1878) parece ter sido crucial, visto que oferecera uma oportunidade aos conservatórios de toda a Europa de apresentarem relatórios públicos das suas actividades.

²⁰ Luís Augusto PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino das artes scenicas*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883. Infelizmente, tanto quanto sabemos, é o único discurso desse tipo que sobreviveu na época em Portugal, provavelmente porque eram muitas vezes improvisados. Ver «Conservatorio Real de Lisboa - A Abertura das Aulas», *AM90* (20 de Outubro de 1890), [p. 1].

²¹ Como demonstrou Jann PASLER, «State Politics and the “French” Aesthetics of Prix-de-Rome Cantatas, 1870-1900», in M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe* (v. n. 6), vol. 2, pp. 585-622, estes discursos continham importantes mensagens ideológicas.

²² Ele menciona explicitamente a Academia das Artes (L. A. PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino* (v. n. 20) p. 39).

²³ *Ibidem*, p. 6.

²⁴ *Ibidem*, p. 35.

Na versão publicada do seu discurso, Palmeirim refere-se a documentos do Conservatório de Madrid, usando a mesma abordagem estatística adoptada pelo relatório dessa instituição como modelo da sua própria abordagem.²⁵ Isto torna-se ainda mais interessante na esfera complexa das relações ibéricas se nos lembrarmos que Palmeirim tinha estado activo no lado nacionalista da polémica dos anos sessenta e setenta sobre a possibilidade de uma união com a Espanha.²⁶ Adoptando a perspectiva de centro-periferia em relação aos conservatórios europeus, embora a-chasse o exemplo espanhol superior ao português considerava-o mesmo assim inferior aos de Paris, Viena e Milão: «devendo estes ser considerados como de ensino superior de musica, e aquelle como um simples lyceum».²⁷ A comparação com conservatórios noutros pontos da Europa leva Palmeirim a colocar em primeiro plano a ausência de classes, tais como a estética, a harpa e o órgão, fosse por motivos económicos ou ideológicos. Muitas das questões levantadas por Palmeirim mantiveram-se na ordem do dia para lá de 1910 — o que é uma prova da lucidez da sua visão analítica, mas também da incapacidade do sistema para as resolver.

Palmeirim também exibiu as suas credenciais de modernidade. Elegeu Wagner como sendo responsável pela música «avantajar-se às de-

²⁵ Este tipo de *Mémoire* (1878), apresentado à Exposição Universal (presumivelmente pelo próprio Palmeirim — ver Maria José BORGES, «Linhas gerais de cultura: a música», F. SOUSA – A. H. de OLIVEIRA MARQUES (coord.), *Nova história de Portugal: Portugal e a regeneração*, Lisboa: Editorial Presença, 2004, vol. X, pp. 392-410 [392]), parece ser quase único durante o período aqui estudado. Anteriormente há somente dois precursores: o relatório de Almeida Garrett que serve de introdução aos regulamentos da Escola de Música de 1839 (*Relatorio de 24 de Novembro de 1838 e Regimento [do Conservatório Geral de Arte Dramática] de 27 de Março de 1839*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1839, [p. 1]), e o primeiro relatório do Conde de Farrobo após ter tomado posse como inspector geral dos teatros (Conde de FARROBO, *Relatório do Conservatorio Real de Lisboa e Inspecção Geral dos Theatros*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1850). Palmeirim cita relatórios do director do Conservatório de Madrid Emilio Arrieta (1821-1984) para os anos de 1870, 1873, 1874 e 1875 (*Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1892), enviados pelo governo espanhol à Exposição Universal de Paris de 1878, como fonte de informação sobre o contexto espanhol, e o trabalho do antigo director Adelardo Lopez de Ayala (1828-1879) sobre a relevância económica e social do Conservatório de Madrid como inspiração para o seu próprio trabalho (L. A. PALMEIRIM, *Memoria acerca do ensino* (v. n. 20), pp. 5-6).

²⁶ Ver Fernando CATROGA – Paulo A. M. Archer de CARVALHO, *Sociedade e cultura portuguesas*, Lisboa: Universidade Aberta, 1996, vol. II, p. 87.

²⁷ L. A. PALMEIRIM, *Memoria acerca do ensino* (v. n. 20), p. 15. Poder-se-ia alegar que não faz referência a instituições alemãs, mas ele reconhece-as quando fala nos estudos de piano no estrangeiro (em Berlim) de José Viana da Mota, nessa altura ainda um menino prodígio (*ibidem*, p. 31).

mais artes pela revolução modernamente operada nas tradições musicais pelo [seu] talento revolucionário»,²⁸ alinhando, assim, a sua defesa do CRL e do estatuto da música com as figuras mais de vanguarda da crítica musical portuguesa, no ano em que Wagner teve a sua estreia em Lisboa (*Lohengrin*, 1883), onde mesmo assim a tradição italiana só lentamente iria perder a sua primazia.²⁹ Mas ele é igualmente pouco ortodoxo sob outros aspectos, especialmente no que se refere à música tradicional e popular.

A fim de promover a actividade do CRL como promotor de cultura musical, aborda a questão sensível da música das classes baixas. O seu foco de atenção eram as bandas de música que «entre nós substituem o canto choral, que em outros paizes, e com especialidade na Allemanha, são nos grandes centros fabris o estímulo do trabalho e da moralidade.»³⁰ A sua própria pesquisa revelara a existência de cento e dez destes agrupamentos só na área de Lisboa em 1881. Para ele, no entanto, a questão central era de natureza sociológica. Um estudo das profissões dos pais dos alunos do CRL havia revelado que estes eram na sua maioria «operários, [...] artistas e [...] empregados publicos subalternos»,³¹ não estando assim em condições de sustentar os filhos durante «largos cursos de seis e de sete anos». Apresentando um velho argumento numa nova perspectiva, afirmava ser este o motivo, «aliado á mediania das aptidões artisticas», pelo qual muitos dos alunos não terminavam os seus estudos.³² Mas, entretanto, a sua participação crucial nas bandas de música (e responsabilidade pela explosão das mesmas) significava que nem tudo se perdia.

²⁸ *Ibidem*, pp. 20-21.

²⁹ Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 133-139. Sobre a influência de Richard Wagner em Portugal ver Maria João Rodrigues de ARAÚJO, *The Reception of Wagner in Portugal (1880-1930)* (Ph.D. diss., University of Oxford, 2004) e Maria José ARTIAGA, *Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life - 1870-1900* (Ph.D. diss., Royal Holloway College - University of London, 2006).

³⁰ L. A. PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino* (v. n. 20), p. 26.

³¹ *Ibidem*, p. 21. Neste contexto artista significa artífice ou trabalhador manual. A questão da frequência «popular» do Conservatório e da origem social dos seus alunos será abordada no capítulo 3.

³² *Ibidem*, p. 26. Esta referência não está directamente relacionada com a existência de propinas, mas sim com a perda sofrida pelas famílias de tantos anos de rendimento de trabalho dos filhos. A mesma questão havia sido levantada pelo Conde de Farrobo nos finais dos anos quarenta. Ver C. FARROBO, *Relatório do Conservatorio Real de Lisboa* (v. n 25), p. 8.

Em contraste com o Conselho da Escola de Música de 1876, Palmeirim era um defensor da emancipação das mulheres, utilizando o seu discurso para aplaudir o trabalho do CRL desse ponto de vista. Tendo o cuidado de mencionar a ausência de problemas de natureza disciplinar, descrevia o carácter pioneiro do CRL enquanto «único estabelecimento de instrução indistinctamente frequentado por alumnos de ambos os sexos.»³³ Estas reflexões surgiam no contexto da frequência feminina e do objectivo de as alunas virem a ensinar música, «a que quasi exclusivamente todas elas visam».³⁴ A partir daí a sua visão alargava-se às carreiras em geral. Segundo ele, a «utilidade» do CRL era evidente através do envolvimento dos seus diplomados no ensino privado e no trabalho nas orquestras, especialmente nas orquestras dos teatros. Incluídos no documento surgiam numerosos anexos em apoio de todas as afirmações constantes desta apologia da importância do CRL para a vida musical portuguesa — uma apologia que era também um apelo a um maior apoio por parte do governo.³⁵

O período em que Palmeirim esteve ao leme do CRL teria o seu ponto culminante em termos institucionais com a aprovação da nova reforma de 1887, que veio dar uma resposta a muitos dos seus desejos. Os anos oitenta foram uma década turbulenta para o ensino em Portugal, em especial para o ensino secundário, em que foram introduzidas três reformas (frequentemente contraditórias) em 1880, 1886 e 1888, com resultados muito diversos.³⁶ A 25 de Agosto de 1887, o CRL atingiu finalmente o seu objectivo. O novo decreto reflectia um conjunto de propos-

³³ L. A. PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino* (v. n. 20), p. 15.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Os anexos incluem: I — uma lista dos funcionários do Conservatório, incluindo os professores e os seus salários; II — registos de frequência e notas dos alunos nas diferentes classes, 1878-1883; III — uma listagem dos exames internos e externos, 1869-1883; IV — uma listagem das profissões dos pais dos alunos (sem indicação dos anos a que dizem respeito); V — uma lista dos professores e antigos alunos do CRL que integravam orquestras e associações em 1881; VI — uma lista dos músicos profissionais e dos seus presumíveis rendimentos (v. Quadro 4.2); VII — uma lista dos professores de piano particulares e do número de alunos que cada um deles tinha apresentado a exame no CRL desde 1873, com uma anotação de quantos dentre eles tinham estudado no próprio CRL; VIII — uma lista dos negócios de música, desde fabricantes de instrumentos a lojas e editores musicais, e dos impostos pagos por várias profissões musicais, para os anos de 1867-1868 e 1877-1878; IX — números relativos a bens musicais importados e taxas alfandegárias pagas; X — uma lista de bandas de música na área de Lisboa (*ibidem*, pp. 42-73).

³⁶ Ver R. CARVALHO, *História do ensino em Portugal* (v. n. 9), pp. 618 e sq.

tas feitas dois anos antes pelo Conselho da Escola de Música.³⁷ Dava instruções ao governo para «reformular o CRL, desenvolvendo e regulando melhor o ensino da musica, aumentando o ordenado aos seus professores e suprimindo ou transformando a sua escola de arte dramática.» Permitia também «estabelecer [...] propinas de exame e matriculas cujas quotas não poderão exceder as dos institutos de instrução secundaria.»³⁸ Havia ainda um aumento do orçamento global.³⁹ Pela primeira vez, quase desde o início da instituição, não se invocavam constrangimentos financeiros. Algo tinha mudado.⁴⁰ A lei tornou-se efectiva mais de um ano depois com os Regulamentos de 6 de Dezembro de 1888, complementados posteriormente pelos Regulamentos Gerais de carácter mais prático de 20 de Março de 1890. Nestes a Escola de Arte Dramática era efectivamente suprimida, se bem que os seus professores continuassem a ser pagos.

No que se refere à Escola de Música houve uma alteração na estrutura do currículo. As classes de instrumentos e de canto foram prolongadas de modo a incluir um novo nível superior que levava o CRL a ultrapassar o seu anterior papel de «escola secundária» especializada. A classe de conjunto proposta em 1876 tornou-se uma realidade, enquanto classe de orquestra e provavelmente também de coro.

Houve também concessões na estrutura de gestão, visto que os novos regulamentos propunham um compromisso relativamente à possibilidade de professores da instituição e literatos exteriores a ela se tornarem directores do CRL. Mas havia também inovações que sugeriam uma tensão entre talentos formados localmente e importados. Os regulamentos mencionavam expressamente pela primeira vez a possibilidade

³⁷ «Conservatorio Real de Lisboa», *Amp* (16 de Outubro de 1886), pp. 107-108.

³⁸ *Carta de Lei de 25 de Agosto de 1887 e Regulamento de 6 de Dezembro de 1888*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1888, p. 1.

³⁹ O qual «não excederá em mais de 2.000\$000 réis a actual dotação orçamental do conservatorio, acrescida com a receita calculada das propinas», *ibidem*.

⁴⁰ Mas, aparentemente, apesar desta melhoria os salários dos professores de música continuavam a ser inferiores aos dos seus pares. Uma crónica de 1893 destaca os baixos salários dos professores do CRL como uma das causas do «estacionamento da musica em Portugal, alentando *ipso facto* a invasão dos músicos estrangeiros, que vem substituir os nacionaes.» Carlos de MELLO, «Os musicos portuguezes: (a proposito da hospitalidade a estrangeiros)», *Jornal do Commercio* (14 de Maio de 1893), [p. 1]. Agradeço a Maria José Artiaga ter-me chamado a atenção para esta série de artigos.

da contratação de professores estrangeiros, embora extensível somente àqueles que estivessem preparados a abandonar «todos os privilégios de cidadãos estrangeiros, e se obriguem a naturalizar-se conforme as leis do reino.»⁴¹ Mas para salvaguardar qualquer eventualidade, um parágrafo acrescentava que o «governo terá a faculdade de admitir como professor [...] qualquer estrangeiro que, pelo elevado talento e provada aptidão, julgar necessário para o aperfeiçoamento do ensino.»⁴² Finalmente, eram reservados expressamente três lugares para professoras: duas de piano e uma de rudimentos. Paralelamente a esta salvaguarda do *status quo* aparecia uma qualificação discriminatória: «O provimento d'estes professores póde ser illimitado, mas não é de natureza vitalicia.»⁴³ Um caminho longo e lento, mas persistente, estava a conduzir à igualdade de direitos.

Em busca de um recomeço

A década de 1890 foi mais promissora para o ensino geral em Portugal, com uma importante reforma do ensino secundário em 1894, baseada num estudo exaustivo dos sistemas equivalentes de vinte e oito países.⁴⁴ No final do decénio, o CRL iria também ter a sua própria reforma, conduzida curiosamente pelo mesmo chefe de governo — José Luciano de Castro (1834-1914) — que tinha estado envolvido na de dez anos antes, e que estava novamente no poder em resultado da contínua alternância de governos. A esta reforma de 1898 seguir-se-ia imediatamente uma outra em 1901, lançada possivelmente com ainda maior pompa. As duas complementam-se uma à outra na medida em que a segunda pode ser encarada como uma extensão da primeira. Ambas estão associadas à mesma tentativa de recuperação da iniciativa política por parte de um regime monárquico enfraquecido. Por outro lado, enquanto produtos de

⁴¹ *Carta de Lei* (v. n. 38), p. 6, art. 11.

⁴² *Ibidem*, pp. 6-7, art. 11, § único. Os professores estrangeiros, particularmente italianos, tinham trabalhado no CRL desde o seu início mas nunca tinham sido até então mencionados nos regulamentos, e não é claro se quaisquer deles se tinham naturalizado portugueses. Isso parece, contudo, ter feito parte de uma realidade musical totalmente diferente, na qual esses estrangeiros se encontravam disponíveis localmente. Emergia agora um novo paradigma no qual eles seriam expressamente contratados no estrangeiro para serem envolvidos em projectos portugueses em que o ensino musical tinha um papel central (ver capítulo 6).

⁴³ *Ibidem*, p. 7, art. 15, §1 e §2.

⁴⁴ R. CARVALHO, *História do ensino em Portugal* (v. n. 9), p. 630.

governos formados por forças políticas rivais, as duas reformas podem também ser vistas como um mesmo gesto em dois movimentos.

Promulgado a 13 de Janeiro 1898, o decreto desta reforma contrastava com a anterior, cujo aspecto mais importante havia sido «desenvolver a frequência de alumnos que ali vão receber o ensino da musica em condições compatíveis com limitados recursos de fortuna.» Os objectivos de 1898 eram antes «tornar o conservatorio de Lisboa uma escola artistica onde cada alumno possa adquirir, em condições de idoneidade, conhecimentos precisos para uma completa educação.» A ideia era habilitar a instituição a poder dar resposta a diferentes tipos de expectativas, desde as dos amadores às dos profissionais, das dos meros curiosos às dos que procuravam obter uma instrução artística completa. O CRL era agora abertamente repensado com uma dupla função de ensino musical geral e de formação de artistas. Os que beneficiavam da primeira eram aqueles para quem «seria um desperdicio de tempo qualquer tentativa no sentido de lhes fazer adquirir completa technica do instrumento que estudam.» Os últimos eram os «alumnos possuidores de faculdades artisticas apuradas ao longo dos cursos geraes.»⁴⁵ Esta última função era reservada para os cursos «superiores» efectivamente instituídos com a reforma de 1887 e que, de um modo único dentro do sistema, exigiam uma audição para o seu acesso. Contudo, a partir de agora este grau destinava-se exclusivamente aos alunos internos, reservando assim para o CRL a exclusividade do ensino a este nível. Além destes dois níveis, geral e superior, que se aplicavam unicamente ao estudo de instrumentos, haveria mais dois. O primeiro (elementar) substituía o antigo nível «introdutório» e ocupava-se como este da formação auditiva e da literacia e teoria musicais; finalmente o último nível, genericamente denominado «cursos especiais», incluía a harmonia e contraponto, a fuga e a composição.

Uma inovação absoluta era a criação de uma classe especial de coro, «Como meio educativo do povo e porventura como escola de utilidade pratica [...] de obter coristas nacionaes em condições de poder-se dispensar a vinda annual de estrangeiros para os nossos theatros de canto.» Apesar de criada pelo CRL, esta classe de coro era extracurricular, existindo «fora do quadro geral dos cursos» e não tendo nenhuma ligação

⁴⁵ *Reorganização e regulamento* (v. n. 14), p. 3.

com estes.⁴⁶ Na prática parece não ter sido nunca implementada. Foram sugeridas novas classes, como as de história da música e de repertório, e também, «[l]ogo que as circunstancias o permittam» (significando que não era provável que estes planos dessem frutos) classes de órgão, harpa e acompanhamento ao piano.⁴⁷

Economizar estava mais uma vez na ordem do dia. Foi proposta a utilização de professores temporários externos para as classes mais pequenas, tais como as de instrumentos de madeira e metal; aumentaram-se as propinas, especialmente para os candidatos externos. A partir de 1895, o governo exprimiu também o desejo de rentabilizar o seu investimento (assim como de difundir as boas práticas e de mudar atitudes enraizadas) num esquema de bolsas de estudo no estrangeiro: nos concursos para lugares docentes no CRL seria dada preferência aos «alunos do conservatório que tenham completado a sua educação em qualquer conservatório estrangeiro a expensas do governo».⁴⁸ A reabertura da Escola de Arte Dramática, considerada agora em posição secundária em relação à Escola de Música, foi adiada: «como a dotação d'este serviço acarretaria augmento da despeza [...] [ficaria] dependente do voto do parlamento».⁴⁹

Por último, mas não menos importante, a estrutura da gestão voltou à sua forma anterior, tomando finalmente em consideração as reclamações de 1876. A Escola de Música passou mais uma vez a ter um director, escolhido de entre o seu corpo docente.

A 24 de Outubro de 1901 surgiu uma outra reforma. Torna-se difícil entendê-la fora do seu contexto político. Foi decretada numa altura em que o sistema monárquico se encontrava praticamente exausto e, como escreve Rómulo de Carvalho, o governo, «reconhecendo o perigo em que as instituições se encontravam, desejou demonstrar à Nação a sua vitalidade, a sua inesgotável capacidade de resolver dificuldades, legislando. Legislou sobre todas as coisas, criou, reorganizou, regulamentou, num afã incansável.»⁵⁰

⁴⁶ *Ibidem*, p. 4.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 8.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 5.

⁵⁰ R. CARVALHO, *História do ensino em Portugal* (v. n. 9), p. 639. E o autor acrescenta «Só os decretos assinados com a data de 24 de Dezembro de 1901 ocupam, no *Diário do Governo*, um total de 331 páginas.»

O estilo do decreto era pomposo. Abria assim: «O theatro português nasceu no palácio de nossos Reis. O mesmo genio poderoso que mandou descobrir a India, e que alterou o modo de existir do universo, mandou tambem abrir a scena moderna da Europa.»⁵¹ Mas o texto reflectia os velhos tempos — procedia directamente da introdução de Almeida Garrett ao decreto fundador do Conservatório Geral de Arte Dramática, em 1836.⁵² E este expediente historicista, invocando míticas glórias passadas e uma suposta tradição grandiosa, pretendia fazer parte de um recomeço e de um futuro mais brilhante. A justificação também não era nova. A música era apresentada como um factor de civilização, visto que «Um país musical é um país convenientemente preparado para aceitar todas as lições do progresso, para saber sentir e saber vibrar».⁵³ Para além disso, a música assumia finalmente o comando.

Na sua abordagem holística a reforma de 1901 baseava-se na de 1898. A música como arte era vista em oposição à música como ofício, sublinhando ser necessário «que a educação musical do Conservatório corresponda a uma educação de espirito.» Uma citação explícita da voz autorizada de Vincent d'Indy — «A arte musical não pode ser uma profissão; tocar bem um instrumento ou escrever correctamente uma cantata ou uma fuga, não é bastante para ser musico, para ser artista»⁵⁴ — vai para além de uma mera retórica holística, demonstrando o desejo de se colocar em sintonia com as novas tendências do ensino musical e de um certo modo deixar para trás a sombra do sempre presente Conservatório de Paris.

O decreto notava o crescimento do público do teatro declamado e da ópera como um indicador da necessidade de renovar as provisões do estado em relação ao teatro. Mas no campo da música este era também um aspecto-chave para a introdução de uma outra questão que estava bem no centro do debate público: o estabelecimento de um teatro de ópera nacional.⁵⁵ A ideia já era antiga: que deveria ter um papel educa-

⁵¹ *Reorganização e regulamento interno do Conservatorio Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1901, p. 3.

⁵² Ver «[Decreto]» de 15 Novembro, *DG* (17 de Novembro de 1836), p. 1275.

⁵³ *Reorganização e regulamento* (v. n. 51), p. 3.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 4.

⁵⁵ Ver também capítulo 6 e *Estatutos da Real Academia dos Amadores de Musica*, Lisboa: Netto & Companhia, 1884, p. 20.

tivo. Mas esperava-se também que assumisse uma função mais democrática, em contraste com o carácter elitista do Teatro de São Carlos, mais virado para as classes médias e populares. E, enquanto lugar de promoção da música nacional, deveria ser um espaço que «eduque musicalmente o povo, que o ensine pouco a pouco a sentir e perceber os segredos da nossa musica, e que anime também os nossos compositores a estudá-la, a cultivá-la, a arrancar-lhe todas as belezas que encerra».⁵⁶ Definia-se também claramente o seu papel em relação ao CRL: o de uma oportunidade de carreira para os seus diplomados.⁵⁷ Surgia aqui mais uma iniciativa falhada: incapaz (e sem vontade), dados os constrangimentos económicos, de construir um teatro nacional com dinheiros públicos, o governo tentou criar um pacote de financiamento da iniciativa privada, incluindo concessões no preço do terreno. O teatro de ópera nacional nunca seria construído.

Um outro aspecto significativo desta renovação, da qual o CRL era o principal protagonista, foi a reintrodução de uma entidade de supervisão externa que teria agora a forma de um conselho para cada escola. Os seus objectivos eram dar «parecer sobre os assumptos concernentes aos ensinamentos do Conservatorio, bem como sobre todos os outros assumptos, relativos ás mesmas artes, acêrca dos quaes o Governo julgue conveniente ouvi-los».⁵⁸ Contudo, a acção destas entidades externas estendia-se agora também à sua participação nos júris de exames, entre outros motivos, «Attendendo as muitas reclamações»⁵⁹ relacionadas com acusações de favoritismo, especialmente para com os candidatos externos, por parte dos professores da casa.⁶⁰

A intenção de defender os alunos de serem «victimas do mau ensino» estava por detrás das medidas de controlo do ensino musical privado;⁶¹ contudo essas medidas, para não agitar muito o sistema que estava na sua origem, só se aplicariam àqueles que entrassem na profissão a partir daquele momento.

⁵⁶ *Reorganização e regulamento* (v. n. 51), p. 5.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 7.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 9, art. 3, capítulo II.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 6.

⁶⁰ Sobre a questão da corrupção no CRL ver também *P-Lant* MR Luiz Augusto PALMEIRIM, [*Carta oficial*], mç. 5038 (13 de Setembro de 1879) e [*Carta oficial*], mç. 3697 (6 de Agosto de 1888); e Alexandre Rey COLAÇO, *De musica*, Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1923, pp. 47-51.

⁶¹ *Reorganização e regulamento* (v. n. 51), p. 5.

A reforma de 1901 conseguiu finalmente estabelecer classes de harpa e de órgão e fazer nomear professores para elas (no entanto, a segundo destas classes nunca conseguiu funcionar convenientemente). Apesar do projecto de «ópera nacional», a classe especial de coro foi simplesmente ignorada.

Desta vez o domínio do piano na vida da Escola de música, que se tinha tornado aparente muito antes de 1860,⁶² fez com que surgisse um novo sistema de incentivos financeiros para os alunos das classes de orquestra e de música de câmara, de modo a que «do Conservatorio não saiam quasi unicamente pianistas».⁶³

O processo de expansão tornou-se também evidente no aumento do número de alunos, justificando a introdução de novos professores de harmonia e rudimentos, assim como de uma nova assistente da regente, a funcionária que supervisionava o comportamento moral nas aulas do sexo feminino. O elevado nível de frequência, e a correspondente sobrecarga, foram possivelmente a justificação para que se abolissem os exames anuais para todas as classes. A partir de agora passava só a haver exames em certos níveis académicos.

Houve também uma melhoria considerável no estatuto do corpo docente feminino, com uma nova disposição que permitia que as mulheres chegassem a professoras efectivas da classe de piano. A referência à pobreza económica dos alunos, um tema recorrente ao longo do período, voltou de novo à baila nas medidas introduzidas para controlar o preço dos manuais. O decreto dispunha que houvesse um concurso de cinco em cinco anos destinado aos manuais das classes do CRL, e que estes deveriam ter um preço fixo sob controlo rigoroso do governo. Tratava-se potencialmente de um bom negócio, visto que «Tanto aos professores do Conservatorio como aos professores do ensino particular, é expressamente prohibida a adopção de methodos que não sejam aquelles mandados adoptar pelo Governo.»⁶⁴

Um último aspecto dentro da categoria tradicional dos projectos a serem realizados «quando as circunstancias do Thesouro o permitam» era

⁶² J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 12), p. 165.

⁶³ *Reorganização e regulamento* (v. n. 51), p. 6.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 21, art. 45. Naturalmente que esta obrigação abrangia unicamente os professores particulares que pretendessem apresentar os seus alunos a exame no CRL.

a criação de delegações do Conservatório em todo o país, começando pelas três cidades mais importantes a seguir à capital: Porto, Coimbra e Évora.⁶⁵

Esta seria a última reforma deste período. Muitas coisas tinham mudado no enquadramento legal do CRL desde 1860. No final deste longo processo, o aumento permanente das despesas em apoio de um projecto mais maduro parece apontar definitivamente para o florescimento de um novo estatuto para a instituição e para a música e os músicos na sociedade portuguesa.

Gerindo o Conservatório Real de Lisboa

Para a frente e para trás: de Inspeção Geral dos Teatros a inspector

Ao leme do CRL estava uma figura cujo estatuto mudou radicalmente entre 1860 e 1910, reflectindo uma prolongada desvalorização seguida de uma reapreciação da instituição e do seu papel durante um período em que se assistiu a outras tentativas sérias de revitalizar a vida nacional. Com o rei como presidente, a direcção executiva do CRL passou do inspector geral dos teatros e vice-presidente (até à morte do Conde de Farrobo em 1869), para um mero director. Finalmente, em 1898, já com Eduardo Schwalbach Lucci (1860-1946) como director, foi reintroduzido o cargo de inspector no nome senão na função.

O mandato de Farrobo foi o primeiro que durou até à morte do seu ocupante, estabelecendo assim um padrão que se manteria estável até ao fim do período, quando o último director geral foi demitido em consequência da Revolução Republicana. Durante este período, entre inspector geral, directores e inspector, não contando os interinos, assumiram funções quatro personalidades. Três delas morreram no seu cargo, o que sugere que existia a intenção de este ser vitalício. Era um cargo elevado no funcionalismo público, não muito bem pago durante a maior parte do

⁶⁵ Apesar de só ter surgido um Conservatório no Porto em 1917 (ver Maria Helena Ribeiro da Silva CASPURRO, *O Conservatório de Música do Porto, das origens à integração no Estado* (diss. de mestrado, Universidade de Coimbra, 1992), em 1903 foi apresentado o projecto de uma delegação do CRL nesta cidade. Ver capítulo 5.

período, mas que não exigia exclusividade, incluía alojamento durante a maior parte do período e tinha visibilidade social e institucional.⁶⁶

A chegada de Farrobo, a 3 de Outubro de 1848, foi acolhida com grande expectativa, mas, como já referimos acima, a sua fortuna e poder financeiro tinham desaparecido e faltava-lhe o apoio do governo. O seu mandato caracterizou-se por longas ausências, à medida que o seu poder e influência se desvaneciam.⁶⁷ A IGT, que havia sido criada com a finalidade de fiscalizar o teatro declamado no reino, viu a sua autoridade ser crescentemente contestada,⁶⁸ de tal modo que a sua extinção em 1869 constituiu simplesmente a última etapa no desmantelamento gradual do projecto original. A partir daí o CRL passou a consistir somente nas suas Escolas, embora continuasse a ser consultado pelo governo, especialmente em relação a questões musicais.

Conde de Farrobo	inspector geral (1848-1869)
Duarte de Azevedo e Sá	director (1870-1876)
Eugénio R. M. de Almeida	director interino (1876-1878)
Luís Augusto Palmeirim	director (1878-1893)
Augusto Machado	director interino (1894)
Eduardo Schwalbach Lucci	director (1894-1898) / inspector (1898-1911)

Quadro 2.1. Directores gerais do CRL entre 1848 e 1911.⁶⁹

⁶⁶ A título de exemplo, o director do CRL foi um dos convidados para o casamento do príncipe herdeiro D. Carlos (NIDH-AHCN, [Carta oficial do Ministério do Reino], cx. 738, mç. 2234 (14 de Maio de 1886).

⁶⁷ Dos 102 despachos publicados pela Inspeção Geral destinados aos serviços e às escolas, só onze foram assinados pelo Conde. Os restantes foram assinados pelo Secretário e seu genro Carlos da Cunha e Menezes († 1871) ou pelo funcionário Joaquim Tomás Monteiro de Seixas. (NIDH-AHCN, *Livro de ordens da Inspeção Geral dos Theatros*, A 329, 1841-1870.

⁶⁸ Ver J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 12), p. 40.

⁶⁹ Fontes: NIDH-AHCN, *Documentos de contabilidade*, cx. 777, mç. 2956, 1869; Ernesto VIEIRA, *Dicionário biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da música em Portugal*, 2 vols., Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 1, p. 409; *P-Lant MR Correspondencia expedida relativa a conservatórios e teatros*, Liv. 2426, 1870-1890; *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, 40 vols., Lisboa - Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, 1950-, vol. XXVI, p. 442; *P-Lant MR*, Eugénio Ricardo Monteiro de ALMEIDA, [Carta oficial], mç. 3664-2 (11 de Setembro de 1876); NIDH-AHCN, *Livro de actas do Conselho de Direcção da Escola de Música*, A 312, 1868-1886; *Folhas dos vencimentos*, cx. 532, mç. 720, 1893-1894; *Folhas dos vencimentos*, cx. 532, mç. 721, 1894-1895; *Folhas dos vencimentos*, cx. 533, mç. 725, 1898-1899; *Livro de actas do Conselho Escolar do Conservatório de Lisboa*, A 315, 1904-1919; *Folhas de vencimento do pessoal efectivo*, cx. 499, mç. 613, 1911.

O sucessor de Farrobo, Duarte de Sá, nomeado logo após a promulgação da reforma de 4 de Janeiro de 1870, iniciou as suas funções com aparente energia, ordenando imediatamente um inventário completo de toda a documentação e património do CRL, contribuindo assim possivelmente em grande medida para a preservação da sua documentação histórica.⁷⁰ Na maioria, as suas iniciativas mantiveram-se apenas como propostas, mas mesmo assim, no fim do seu primeiro ano como director foi elogiado pelo rei e pela Escola de Música pelo seu desempenho.⁷¹ Entre as suas propostas havia duas importantes que viriam a dar frutos nas mãos de outros: a reforma do currículo de modo a incluir um nível reservado para aqueles alunos «que tenham uma verdadeira vocação artística» (implementado em 1887);⁷² e a nomeação de uma comissão de três personalidades (entre elas ele próprio e Monteiro de Almeida), que teve como resultado a apresentação imediata, após a sua morte, da proposta de um novo Regulamento Especial pelo Conselho da Escola de Música.⁷³ No entanto, o seu trabalho foi severamente criticado durante o seu mandato e, após a sua morte, como já vimos, foi também subtil mas decididamente criticado pelo novo director interino, provavelmente de maneira a defender o seu próprio projecto.⁷⁴

Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida assumiu o cargo de director interino do CRL após a morte do seu antecessor (1876-1878). Tratou-se, somente, de uma de duas ocasiões, ambas durante um interregno, em que a instituição foi dirigida por músicos. Como dissemos, Monteiro de Almeida aproveitou a oportunidade para propor uma reforma do Regulamento Especial da Escola de Música. Das várias propostas apresentadas numa tentativa de elevar o estatuto dos músicos e da música dentro da instituição, a questão do director era uma das mais delicadas,⁷⁵ con-

⁷⁰ Todos os documentos de 1870 são assinados pelos três membros da comissão do inventário, o director Duarte de Azevedo e Sá e dois funcionários do Ministério do Reino, Henrique de Castro, da Repartição da Instrução Pública e João Augusto Gomes da Repartição de Contabilidade. *P-Lant MR, Correspondencia expedida* (v. n. 69), cópia da *Ordem Oficial* de 11 de Janeiro de 1870.

⁷¹ Respectivamente: *Ibidem*, cópia do *Ofício* de 19 de Outubro de 1870 e NIDH-AHCN, *Livro de Actas* (v. n. 69), minuta de 22 de Outubro de 1870. O elogio da secção de música estava relacionado com questões «práticas», se bem que fundamentais, tais como obras no edifício e aquisição de mobiliário.

⁷² *Ibidem*, minuta de 29 de Agosto de 1871.

⁷³ *P-Lant MR, SAMPAIO, [Carta oficial]*, mç. 3657 (21 de Outubro de 1871).

⁷⁴ *P-Lant MR, Eugénio Ricardo Monteiro de ALMEIDA, [Carta oficial]*, mç. 3665 (30 de Dezembro de 1876).

⁷⁵ *P-Lant MR, E. R. M. ALMEIDA* (v. n. 15).

tendo em si mesma a luta pelo reconhecimento e iria subir de tom subitamente mesmo antes da nomeação do director seguinte.

Tendo defendido um regresso ao modelo anterior — um director geral da instituição e um director de cada uma das escolas — a 23 de Março de 1878, face à nomeação iminente de uma figura literária, foi dirigida uma «representação» ao rei que defendia uma proposta mais radical. Assinado por todos os professores e professoras, o documento reconhecia a legitimidade da proposta de uma «figura literária», mas punha-a em causa com o argumento de que a música era a única área com uma existência e resultados significativos dentro do CRL, onde «a grande maioria dos artistas músicos que exercem a arte em Lisboa, tanto no professorado como nas orquestras» tinham estudado. Deste modo, concluíam, o director deveria ser «um musico, que alem dos conhecimentos technicos, tenha a pratica do ensino, e não seja alheio á maneira como deve ser administrado e dirigido um estabelecimento de instrucção d'esta ordem». Acrescentavam, além disso, que «Nos Conservatórios onde se ensina musica [...] não lhes consta um só, onde o Director não seja da especialidade, e citam como um dos mais importantes, o de Pariz, que também tem aula de declamação, do qual tem sido sempre músicos os directores, contando-se entre eles: Cherubini, Auber, e hoje, Ambroise Thomas.»⁷⁶

Esta posição representava uma mudança significativa em relação à que havia sido tomada uns meros dois anos antes. Mas, como vimos, apesar do exemplo de Paris, a visão hegemónica iria prevalecer e o director seguinte seria um membro do mundo literário. Esta discussão sobre o predomínio dos homens de letras ou dos músicos, com estes últimos do lado perdedor durante o período coberto por este estudo, é muito reveladora do estatuto (inferior) que os músicos profissionais ocupavam na perspectiva das elites políticas portuguesas, que provinham, com poucas excepções, da Universidade de Coimbra e muitas vezes da Faculdade de Direito.⁷⁷ O *imprimatur* da universidade era um marcador social e a chave de acesso aos cargos mais elevados do funcionalismo público.

⁷⁶ P-Lant MR, [Representação], mç. 3668, 1878. Para uma visão do número de membros do CRL activos nas principais orquestras de Lisboa, ver anexo V.

⁷⁷ Ver Luís Reis TORRAL, «A instrução pública», in J. MATTOSO (dir.) *História de Portugal*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, vol. V, pp. 614-615.

A nomeação de Luís Augusto Palmeirim como director permanente em 1878 deve ter representado um desapontamento amargo para os professores da Escola de Música.⁷⁸ No entanto, quaisquer objecções que pudessem ter sido levantadas foram pragmaticamente retiradas logo que o director designado tomou posse e enfrentou a realidade da instituição. Como já fizemos notar, Palmeirim revelar-se-ia ele próprio um dos mais vigorosos defensores da causa musical. Adoptando algumas das sugestões do seu antecessor interino e dando voz às preocupações dos professores da Escola de Música, o seu mandato contribuiu em muito para o desenvolvimento desta. Publicou o seu discurso de 1883 depois de realizar uma pesquisa exaustiva nos arquivos do CRL, complementando-a com o seu próprio estudo sobre as origens familiares dos alunos.⁷⁹ Esforçou-se por promover a qualidade do ensino através da melhoria do *ratio* entre professores e alunos,⁸⁰ e tentou reduzir o número de alunos monitores.⁸¹ E, ao contrário da prática aceite, propôs que se limitasse a pródiga e indiscriminada atribuição de notas elevadas nos exames.⁸² Foi durante o seu mandato que se deu a maior renovação do corpo docente.

Apesar da sua combatividade, dos seus esforços para elevar os padrões e dos sinais de sucesso visíveis na crescente atracção pela frequência do CRL, ele próprio não encarava o seu trabalho como um sucesso retumbante:

Estou há 35 dias doente, tendo tido violentos enchaquecas, e ultimamente uma tal debilidade que me não deixa ser senhor de mim, rasão por que o não tenho procurado para lhe expor verbalmente o que se passa no Conservatório. [...] Agora saiba o amigo que me tenho visto, e continuarei a vêr grego com os exames, por motivos variados. Estam já feitas 600 e tantas matriculas (proximo de 700) quer para os exames em Agosto como para os de Outubro; isto é, mais 200 e tantos do que o anno passado! [...] Tem sido

⁷⁸ O *status quo* só se alteraria após a Revolução Republicana de 1910, consolidando-se definitivamente com a reforma de 1919.

⁷⁹ NEUPARTH (1880), cit. in Carlos GOMES, «Discursos sobre a “especificidade” do ensino artístico: a sua representação histórica nos séculos XIX e XX» (diss. de mestrado, Universidade de Lisboa, 2002), p. 61. «[...] nas certidões de baptismo dos candidatos deve vir expressa, tendo-a definitiva, a profissão do chefe de familia, para no fim do anno lectivo se poder apurar quaes as classes da sociedade a que o ensino do conservatorio mais directamente aproveita.» Como veremos, a recolha destes dados iria continuar até 1889-1890.

⁸⁰ De quinze professores na reforma de 1869 subiu para vinte e dois na de 1887.

⁸¹ P-Lant MR, Luiz Augusto PALMEIRIM, [Carta oficial], mç. 5038 (29 de Agosto de 1879).

⁸² P-Lant MR, L. A. PALMEIRIM, [Carta oficial] (v. n. 60).

grande a dificuldade de constituir as mesas dos exames principalmente pela ausencia de dois professores [...]. Alem disto o pessoal menor é insufficiente, não podendo o amanuense com o trabalho, e faltando o guarda-mór, que está cego e entrevado, como sabe. Mais [...] Os estuques de algumas aulas desabaram há meses, e apesar das muitas instancias não consegui que fossem reparados, continuando fechadas as salas de aula por falta de mobilia. Tudo isto me adoce e apoquento. Apenas eu puder sair ahi vou desenrolar este triste sudario.⁸³

Em 1894, o cargo de director do CRL era visto por um periódico para senhoras como um «lugar rendoso e meramente decorativo, visto como o Conservatório e o seu director não passam em Portugal de instituições platónicas, sem nenhuma espécie de influênciã nos destinos da Arte».⁸⁴ No entanto, o carácter depreciativo deste comentário, que surge no fim do mandato de Palmeirim, não deve ser tomado à letra mas antes como provindo de um crítico do *status quo*.

A chegada de Augusto Machado (1845-1924) a director do CRL em 1894 representa a segunda e última vez que a instituição foi dirigida por músicos antes de 1910. Mesmo tratando-se de uma nomeação interina, constituía uma surpresa, visto que Machado era ainda recente na instituição. Tinha sido nomeado professor provisório de canto no final de 1892, e era secretário do Conselho da Escola de Música, sem direito a voto.⁸⁵ Mas, no seguimento da morte de Palmeirim e das recusas sucessivas por motivos de saúde dos seus sucessores legítimos, os professores mais antigos em funções, Machado foi indicado por esses mesmos professores como o nome que deveria ser apresentado ao governo. A sua escolha poder-se-á ter ficado a dever ao seu sucesso internacional como compositor de ópera, que fazia dele um dos mais respeitados representantes do panorama musical português. Tal era sugerido pela expressão «alta competencia artistica e a conveniencia» com a qual a sua nomeação

⁸³ P-Lant MR, Luiz Augusto PALMEIRIM, [Carta oficial], mç. 3691 (19 de Julho de 1886). A carta não identifica o destinatário, mas está apenas a um documento endereçado ao director geral da Instrução Pública, conselheiro António Maria de Amorim, um alto funcionário que se encontrava imediatamente abaixo do ministro responsável pelo CRL.

⁸⁴ O periódico em questão era o *Almanach das senhoras* [para o ano de] 1895 (cit. in Maria José BORGES, «Linhas gerais de cultura: a música», F. SOUSA - A. H. de OLIVEIRA MARQUES (coord.), *Nova história de Portugal: Portugal e a regeneração*, Lisboa: Editorial Presença, 2004, vol. X, p. 393).

⁸⁵ «Chronica - No paiz», *Amp* (1 de Janeiro de 1893), pp. 4-5.

era justificada.⁸⁶ A ideia de que a direcção do CRL deveria ser ocupada em permanência por um músico foi realçada por mais do que um participante na reunião em que o seu nome foi escolhido, e desencadeou polémica na imprensa, reflectindo divisões na sociedade portuguesa.⁸⁷

Augusto Machado não perdeu tempo. Umass escassas seis semanas após a sua nomeação apresentou ao governo nada menos do que «um plano de trabalhos que teem por fim contribuir activamente para a educação musical dos portuguezes.»⁸⁸ Funcionaria em duas frentes: «1º Pelo conhecimento dos authores cujas composições constituem a grande Historia da Musica. 2º Pelo Estudo e desenvolvimento da musica popular portugueza».⁸⁹ A primeira seria concretizada através de séries de concertos;⁹⁰ a segunda através do apoio à actividade musical nas «Escolas Normaes e primárias, procurando a formação de Sociedades Orpheonicas locaes e aperfeiçoando as Phylarmonicas existentes.» Prevendo, contudo, dificuldades na sua implementação, acrescentava cautelosamente que eram necessários mais estudos. Defendia finalmente a realização de «grandes concertos no Theatro de S. Carlos ou em qualquer outro vasto recinto, gratuitos onde o povo, todo o povo possa ir alimentar-se e educar-se em arte.» Dado que na prática tal projecto levaria algum tempo a ser concretizado, propunha, insinuando que projectos desse tipo não eram realizados nessa época, a realização de «um concerto especial onde deverão figurar os seus melhores alumnos [...] [assim] iniciará a apresentação publica de tempos a tempos dos alumnos como um meio de apreciação periódica do methodo de ensino e dos seus resultados.»⁹¹ Finalmente, como parte do seu papel como director geral, incluía também de passagem a Escola de teatro neste projecto.

⁸⁶ NIDH-AHCN, *Livro de actas do Conselho Escolar do Conservatório de Lisboa*, A 314; 1889-1904, minuta de 9 de Dezembro de 1893.

⁸⁷ Ver «Conservatorio Real de Lisboa», *Amp* (16 de Janeiro de 1894), p. 10.

⁸⁸ Sobre esta questão ver Joaquim Carmelo ROSA, «“Contribuir activamente para a educação musical dos portuguezes”: Augusto Machado e a reforma da vida musical em Portugal», Manuel Pedro Ferreira – Teresa CASCUDO, *Música e história: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, Lisboa: Edições Colibri – CESEM, 2017, pp. 403-21.

⁸⁹ NIDH-AHCN, *Copiador de correspondência expedida*, A 123, 1893-1896, officio de 21 de Fevereiro de 1894.

⁹⁰ Consistiria numa série de cinco concertos dedicados a: «Serie A – Historia da Musica Culta na Europa; Serie B – As grandes correntes da Musica Moderna; Serie C – Historia da Musica em Portugal; Serie D – Historia dos Instrumentos; Serie E – Concertos especiaes de grandes Obras.», *ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

Periódicos musicais estrangeiros elogiaram as suas ideias e as suas opiniões foram convenientemente publicitadas pelos homólogos portugueses.⁹² O projectado concerto teve efectivamente lugar a 28 de Abril de 1894, na presença da Família Real, coincidindo com a inauguração formal do «Salão» de concertos do CRL.⁹³ Apesar deste dinamismo, um mês mais tarde era nomeado um novo director permanente que era, mais uma vez, uma personalidade do mundo literário.

Eduardo Schwalbach Lucci, um dramaturgo razoavelmente bem-sucedido, foi nomeado a 27 de Maio de 1894. Iria ser a personalidade que mais tempo ocupou o cargo durante o período. A partir de 1898, já com o título de inspector, presidiu como já vimos a duas importantes reformas e reactivou a Escola de Arte Dramática (se bem que esta nunca disputasse a supremacia da Escola de Música). Apesar de todas as críticas que essas reformas provocaram, e as carências que persistiram posteriormente, elas representaram uma evolução extraordinária na vida do CRL e da sua Escola de Música. No entanto, para além da gestão dos assuntos correntes, a documentação conhecida até agora diz-nos pouco sobre o contributo pessoal de Schwalbach para essa evolução.

A gestão do CRL durante o período coberto por este estudo não era uma tarefa fácil. Qualquer que fosse o incumbente, tinha de lutar com enormes dificuldades, a maioria das quais resultava do reduzido apoio financeiro do Estado, seu único patrono. Apesar disso, era um cargo procurado, que foi ocupado por importantes personalidades da vida cultural portuguesa, e cujo desempenho ilustra eloquentemente os principais desenvolvimentos do CRL. Era também um terreno de combate pelo reconhecimento da maturidade cultural dos músicos e da música, em condições de igualdade com outras actividades artísticas. Esse combate tinha sido, em princípio, largamente vencido no final do período, mesmo se, na prática, as suas recomendações no que se refere aos estudos musicais especializados tivessem de aguardar pela década seguinte para serem cumpridas.

⁹² Dois desses periódicos eram o *Mondo Artistico* de Milão e o *Guide Musical* de Bruxelas («Chronica - No paiz», *Amp* (1 de Abril de 1894), p. 54 e «Chronica - No paiz», *Amp* (16 de Abril de 1894), p. 61.

⁹³ O «Salão» tinha tido a sua primeira apresentação em 1892 (Michelangelo LAMBERTINI, «Portugal», in A. LAVIGNAC (ed.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, IV-Histoire, Paris: Librairie Delagrave, 1914, pp. 2401-2469 [2440]).

Gerindo as questões musicais

A primeira década do período aqui estudado foi uma autêntica época de mudança, que conheceu nada menos do que sete directores à frente da Escola de Música. Esta oscilação na sua gestão é sintomática da falta de estabilidade da instituição e foi também fomentada pela mudança geracional, que justifica a data de início deste projecto, e pelas contradições e falta de liderança política e pedagógica que também caracterizaram a época seguinte.

Desde a criação do CRL tinha havido um entendimento tácito de que era mais adequado que a Escola de Música fosse dirigida por um compositor.⁹⁴ Tinha sido esse o caso tanto de Bomtempo como de Migone. Ao olharmos para as personalidades dos primeiros cinco anos do nosso período, em que parece ter prevalecido o princípio da precedência do professor mais antigo nas substituições, ficamos com a impressão de que os compositores já não se encontravam no topo da escala dos músicos. No entanto, numa observação mais atenta, podemos verificar que essa cultura persistia a um nível subliminar. No meio de um ritmo de mudança extremamente elevado, os únicos directores que se mantiveram no lugar mais de três anos — os professores de violoncelo e de contrabaixo João Jordani e Guilherme Cossoul — eram também compositores respeitados.⁹⁵

Até agora só foi possível encontrar informação escassa sobre a gestão da Escola de Música antes de 1868, visto que ou não existiam Livros de Ordens ou simplesmente não sobreviveram. Uma das fontes mais relevantes é o dicionário biográfico de Ernesto Vieira.⁹⁶ Ao fornecer-nos um testemunho directo escrito cerca de trinta e cinco anos mais tarde, Vieira compara favoravelmente a liderança de Cossoul com a de outros que não nomeia, e recorda dos seus tempos de aluno a reforma pedagógica introduzida por Cossoul, com a sua organização de novos currículos para todas as classes. Menciona em particular o currículo de piano, «que não tinha outro inconveniente senão o de ser muito difícil»,⁹⁷ e destaca a decisão de que nas apresentações dos alunos «só se apresentasse musica classica, determinação que encontrou muitas reluctancias, havendo até

⁹⁴ Ver J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 12), p. 128.

⁹⁵ E. VIEIRA, (v. n. 69), pp. 557 e 309-310, respectivamente.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 304.

professor que declarou não saber o que era musica classica.»⁹⁸ O que este episódio também sugere é, provavelmente, o confronto entra a influência do Norte da Europa, com o seu repertório canónico e a tradição meridional mais virada para um repertório marcado, entre outros, pela cultura operática franco-italiana.⁹⁹

Directores da Escola de Música	Período de exercício
Francisco Xavier Migone	1842-1861
João Jordani	1857-1860 (substituto)
António Porto	1860-1861 (substituto)
José Theodoro Hygino da Silva	1861-1863 (interino)
Guilherme Cossoul	1863-1868 (interino)
Fábio Massimo Carrara	1864 (substituto)
Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida	1865 (substituto)
Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida	1868-1869
Conselho da Escola de Música	1870-1898
Augusto Machado	1898-1911

Quadro 2.2. Directores da Escola de música e período de exercício do CRL.¹⁰⁰

A questão da reforma de Cossoul também se reflecte nos Livros de Ordens da IGT. Em resposta a um relatório do director da Escola de Música, uma ordem de Fevereiro de 1866 «apresenta a reforma adoptada [...] não só nos methodos que devem ser seguidos nos cursos das diferentes aulas, e em todo o mais systema de ensino [...]».¹⁰¹ A reforma implicava o fim da dependência dos métodos do Conservatório de Paris, abrindo-se aparentemente agora a uma variedade de fontes, assim como uma maior flexibilidade em relação ao número de anos que cada programa de estudos estaria em vigor. Era este o cerne da reforma de Cossoul.

⁹⁸ *Ibidem*, 305. E Vieira acrescenta que viu Cossoul censurar o professor italiano de canto Carrara «por ter apresentado uma alumna em exame cantando uma aria teatral do mau estylo da época» (*ibidem*). A questão do repertório das apresentações é problemática devido à falta de informação, como veremos mais tarde.

⁹⁹ Ver Carl DAHLHAUS, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1989, pp. 6 e sq., e Paulo Ferreira de CASTRO, «O que fazer com o século XIX? Um olhar sobre a historiografia musical Portuguesa», *Revista Portuguesa de Musicologia* 2 (1992), pp. 171-183 [174 e sq.]

¹⁰⁰ E. VIEIRA, (v. n. 69), vol. 2, pp. 85 e 88; NIDH-AHCN, *Livro de ordens* (v. n. 67); *Livro de Actas* (v. n. 69); *Livro de Actas* (v. n. 86); *Livro de Actas* (v. n. 69).

¹⁰¹ NIDH-AHCN, *Livro de ordens* (v. n. 67), ordem n.º 389, em 19 de Fevereiro de 1866.

Os motivos da sua substituição por Monteiro de Almeida não são explicitados, mas estão seguramente relacionados com a sua incapacidade de se comprometer totalmente com o seu cargo devido às suas repetidas ausências e múltiplas actividades. Monteiro de Almeida seria nomeado «Director vitalício» a 15 de Janeiro de 1868: um professor de harmonia e contraponto estava mais uma vez à frente da estrutura musical — mesmo se só por um breve período. Já discutimos as iniciativas mais importantes propostas por Monteiro de Almeida na secção dedicada às reformas do CRL, mas como uma das personalidades mais proeminentes do Conselho da Escola de Música iria ter um papel central em todas as decisões até à sua aposentação em 1896.

A partir de 1870, e durante os vinte e oito anos seguintes, a Escola de Música seria gerida não por um director, mas pelo Conselho, encarregue do «regimen especial litterario e disciplinar».¹⁰² O Conselho era constituído pelos professores permanentes, sendo que a participação feminina numa base permanente só iria ocorrer muito tarde durante o período.¹⁰³ Este tinha na verdade existido antes de 1870 e continuaria a existir após 1898, mas mais uma vez sob a tutela de um director.¹⁰⁴ Além de se ocupar das questões correntes, tais como a distribuição das classes, horários e júris de exames e concursos, era também responsável pela supervisão das várias reformas pedagógicas. Foi esse o seu papel aquando da renovação dos métodos das diferentes classes, como sucedeu em 1871 com a classe de rudimentos, ou em 1882-4 com a classe de piano, que incluíram uma reformulação de fundo. Na continuidade da inoperante Academia do CRL, o Conselho da Escola de Música ficou também com a responsabilidade de auxiliar o governo em questões de natureza musical. Por exemplo, em 1887, os seus membros participaram numa comissão de supervisão dos fundos disponibilizados pela Câmara Municipal para uma série de concertos pela Orquestra da Associação 24 de Junho; e nesse

¹⁰² «[Decreto]», 29 de Dezembro de 1869, *DG* (4 de Janeiro de 1870), p. 19.

¹⁰³ A primeira professora a participar como membro foi a de harpa, a 25 de Julho de 1903, NIDH-AHCN, *Livro de Actas* (v. n. 86).

¹⁰⁴ Ver os Artigos 4 a 8, *P-Lant MR, Regulamento para a Eschola de Musica do Conservatorio Geral da Arte Dramatica*, (cópia de 1844), Mç. 3535, 1839; os Artigos 8 e 9, *Reorganização e regulamento* (v. n. 14), pp. 23-24; e os Artigos 115 a 123, *Reorganização e regulamento* (v. n. 51), pp. 57-58.

mesmo ano apresentou um relatório sobre os méritos de um método para cantar em português.¹⁰⁵

Augusto Machado foi nomeado para o cargo, de novo criado, de director da Escola de Música pela reforma de 1898, partilhando os seus poderes com duas outras entidades, o inspector e, a partir de 1901, o conjunto de personalidades nomeadas pelo governo que constituíam o Conselho de Arte Musical (uma entidade paralela ao Conselho da Escola de Música). Machado tem sido geralmente considerado a «éminence grise» por detrás da reforma de 1901, e se bem que não tenham surgido até agora nenhuns documentos em apoio dessa suposição, deve ter sido esse o caso tendo em conta a sua posição (e os testemunhos de primeira mão).¹⁰⁶ Apesar de ser, no Conservatório, professor de canto, o seu perfil ainda está de acordo com o do «compositor no topo da hierarquia musical», visto que era respeitado sobretudo como compositor, especialmente de ópera e opereta.¹⁰⁷ Além de assegurar o funcionamento diário da instituição, Machado foi também responsável pela efectiva introdução da classe de harpa e pela contratação de um professor de órgão, o compositor Désiré Pâque (1867-1939), que nunca terá chegado a ministrar aulas no próprio Conservatório visto que o seu órgão só foi inaugurado após o período aqui abordado. Uma outra inovação muito importante foi a das apresentações públicas regulares de alunos. Mas o que parece ter sido a sua qualidade mais elogiada como director, de acordo com o testemunho dos seus colegas, era a sua habilidade para aliviar as tensões entre os seus pares e otimizar deste modo a sua colaboração.

¹⁰⁵ NIDH-AHCN, *Livro de actas do Conselho Escolar do Conservatório de Lisboa*, A 313, 1886-1889, minuta de 5 de Fevereiro de 1887. Tratava-se de *Um methodo pratico de canto para uso dos portuguezes* de Gustavo Romanoff Salvini (1825-1894), um antigo cantor de ópera que se tinha estabelecido como professor de canto no Porto. O seu método nunca chegou a ser publicado.

¹⁰⁶ Ver, por exemplo, Rui Vieira NERY - Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música (sínteses da cultura portuguesa)*, Lisboa: Comissariado para a Europália 91 - Portugal - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 156, e Luís de Freitas BRANCO, «A música em Portugal», *AM30* (10 de Setembro de 1938), p. 7.

¹⁰⁷ Estreou a sua ópera *Lauriane* em Marselha em 1883 com considerável sucesso (Tomás BORBA - Fernando Lopes GRAÇA, *Dicionário de música*, 2 vols., Lisboa: Cosmos, 1996, vol. 2, pp. 150-151).

De Academia a Conselho Musical

Embora tivesse perdido a sua relevância em 1845-1846, sendo ignorada pela maioria dos seus membros, que em muitos casos lhe pertenciam só de nome, a Academia dos anos sessenta era ainda chamada a participar formalmente nos júris de nomeação de professores.¹⁰⁸ Apesar das suas carências, em 1861, conseguiu mesmo assim fornecer membros para os júris de concursos de professores de instrumentos de metal, violoncelo e contrabaixo e, em 1867, de flauta.¹⁰⁹ Com a reforma de 1868, a Academia viu o seu papel nos júris ser abolido. Qualquer participação significativa na vida do CRL desapareceu e com ela a própria Academia.

No seu marcante discurso de 1883, Palmeirim reconhecia a importância das Academias na vida de instituições de ensino como o Conservatório. Segundo ele, estas eram «auxiliares naturaes do ensino official, porque d'ellas podem sair e saem alvitres luminosos, e n'ellas se estudam e elucidam em commum, questões de arte ou de sciencia sobre que as individualidades revestidas de carácter official nem sempre podem dar um voto decisivo.»¹¹⁰ Por esses motivos propunha a sua revitalização. Esse processo tinha de facto começado dois anos antes, com uma série de reuniões envolvendo um certo número de personalidades dos meios literário e musical,¹¹¹ as quais produziram uma «proposta de estatutos» que não teria seguimento.¹¹² Os objectivos nela expressos eram basicamente os mesmos dos estatutos da Academia de 1841. Previam a existência de duas secções, uma para literatura e a outra para as artes do espectáculo.

¹⁰⁸ *Estatutos do Conservatorio Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1841, p. 28, art. 36.

¹⁰⁹ Para uma discussão sobre a participação da Academia nesses júris ver J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 12), pp. 79-80 e João Afonso de Bragança Pereira COUTINHO, «Conservatório Real de Lisboa, 1867-1868: uma opção em dois actos para a “aula” de flauta» (diss. de mestrado, Universidade de Coimbra, 2003), pp. 130-132.

¹¹⁰ L. A. PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino* (v. n. 20), p. 35.

¹¹¹ Houve duas reuniões para a preparação do «Projecto de Estatutos» em 1 e 22 de Maio de 1881. Foram convidados respectivamente quarenta e seis e quarenta e sete escritores, e vinte e seis e vinte e nove «músicos e amadores», incluindo todos os professores na altura em funções no CRL. Só esteve presente um pequeno número de antigos membros da Academia original. NIDH-AHCN, [*Livro de registo do*] *trabalho preliminar para a reconstrução da Academia do Conservatório*, A 328, 1881.

¹¹² Estranhamente, uma nota de rodapé no «Projecto de Estatutos» impresso juntamente com o discurso de Palmeirim de 1883 acrescenta que «Apenas falta agora a sanção governativa para que o projecto seja convertido em definitivo regulamento organico da Academia, sanção que até hoje se não requereu, por não estarem mobiladas as salas em que a Academia deve funcionar.» L. A. PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino* (v. n. 20), p. 79.

Dentro dessa última existiriam três subsecções: «I. Composição e execução musical; II Artes plásticas, especialmente scenicas; III Representação lyrica e dramática, e choreographica.» Se bem que fosse dito que «Nenhuma d'estas [...] terá precedência sobre qualquer das outras»,¹¹³ não deixa de ser relevante o facto de a música aparecer no topo da lista, como prova de que havia conseguido superar posturas anteriores. E dentro da Escola de Música a composição mantinha a sua proeminência. Uma das fontes de rendimento da proposta Academia seria a venda de bilhetes para os concertos, conferências e espectáculos teatrais a realizar no novo «Salão» do CRL (ainda por inaugurar). É também de notar a ideia de conceder bolsas especificamente destinadas aos alunos pobres, relacionada com a já referida retórica do «aluno geralmente pobre do CRL». Mas o seu carácter específico parece indicar claramente que havia outros que não eram tão pobres.

Embora diferente da Academia, dado que os seus membros eram nomeados pelo governo, o Conselho de Arte Musical (assim como o Conselho de Arte Dramática) instituído pela reforma de 1901 era também uma entidade parcialmente externa à Escola de Música que era suposto supervisionar. Enquanto entidade paralela ao Conselho da Escola de Música, incluía entre os seus objectivos, como já vimos, aconselhar o governo em questões relacionadas com o ensino do Conservatório, assim como nas questões que diziam respeito à arte ali ensinada. Os seus membros incluía o ministro e o secretário de estado do Ministério do Reino, o inspector, o director da Escola de Música, três professores mais antigos, o delegado do governo no Teatro de São Carlos, o delegado da futura Ópera Nacional (quando esta iniciasse a sua actividade), e cinco «vogais de reconhecido mérito em assumptos da arte musical, alguns dos quaes deverão ser compositores, ou artistas musicaes, e não professores do Conservatório.»¹¹⁴ Com a excepção do pagamento pelo trabalho nos júris de exames e de concursos, não recebiam nenhum salário. A nomeação dos primeiros membros causou alguma controvérsia, tendo alguns deles declinado o convite entre protestos dirigidos ao governo.¹¹⁵

¹¹³ *Ibidem*, 80.

¹¹⁴ *Reorganização e regulamento* (v. n. 51), 10. O Ministro e o Secretário de Estado só estavam presentes em circunstâncias excepcionais.

¹¹⁵ *P-Lant MR*, Alfredo KEIL, [*Carta ao Ministério do Reino*], mç. 3823, 1901.

De forma mais concreta, as funções do Conselho eram, além da já referida participação em júris, aprovar os programas das diferentes classes, organizar os concursos quinquenais para a apresentação de novos métodos e decidir sobre os seus resultados, e apoiar o inspector na organização de conferências. Na prática destacam-se algumas discussões, tais como as que se referem a bolsas de estudo no estrangeiro, à abertura de uma delegação no Porto, e aos contratos com os empresários do Teatro de São Carlos.

Críticas

Desde o seu início, o CRL e as suas reformas e propostas suscitaram debate dentro e fora da instituição.¹¹⁶ As opiniões cobrem todo o espectro, desde o elogio acrítico até à crítica mais feroz, ou como escreveu Lambertini em relação à reforma de 1901:

Apoderou-se a imprensa diaria do referido decreto e dividiu-se logo *politicamente* [itálico no original] em dois campos inteiramente oppositos. Uns chamaram-lhe a corôa de impereciveis louros, com que a fronte ministerial ficaria adornada *ad perpetuam gloriam*; outros chamaram lhe simplesmente uma *chuchadeira* [itálico no original].¹¹⁷

Em 1858, um relatório da Academia das Ciências de Lisboa afirmava que «esta instituição mal fadada, depois de tantos anos de existencia, poucos discipulos terá produzido que pelo menos chegassem a tocar as raias da mediocridade.»¹¹⁸ Este tom negativo iria continuar ao longo do período, se bem que o verdadeiro alvo do ataque fosse muitas vezes o governo, em virtude do seu exíguo apoio financeiro. O discurso inaugural de Palmeirim de 1883 recebeu uma cobertura pormenorizada por parte da imprensa cujos ecos chegaram a Espanha e França.¹¹⁹ Nos anos noventa as críticas à baixa produtividade e aos baixos salários continuaram,

¹¹⁶ Como é próprio da sua natureza, muitas propostas de reforma correspondiam a críticas ao *status quo*. Um dos exemplos mais notáveis é obviamente o discurso de L. A. PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino* (v. n. 20).

¹¹⁷ Michel'angelo [LAMBERTINI], «Reforma do Conservatório», *AM99* (31 de Outubro de 1901), p. 203.

¹¹⁸ João Ferreira CAMPOS, *Apontamentos relativos á Instrucção Publica apresentados á Academia Real das Sciencias em Junho de 1858 pelo Socio...*, Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1859, p. 28.

¹¹⁹ Ver José Joaquim MARQUES, «O Conservatório e os exames», *Amp* (1 de Julho de 1884), pp. 3-4; (16 de Julho de 1884), p. 3; (16 de Agosto de 1884), p. 3. O último destes artigos inclui reacções de *L'art musical* de Paris e da *Correspondencia musical* de Madrid num artigo publicado sobre o assunto.

sendo estes últimos considerados como a causa da primeira e o motivo do «estacionamento da musica em Portugal, alentando *ipso facto* a invasão dos músicos estrangeiros». ¹²⁰ Nesta mesma década outras questões iriam surgir, tais como a razão porque era necessário o controlo da qualidade dos alunos, porque é que o CRL era uma escola secundária e não uma de ensino superior, porque é que o CRL necessitava de expandir o currículo de forma a incluir classes como história da música, e que outras delegações da instituição se tornavam necessárias noutros pontos do país. ¹²¹ Estas questões iriam continuar a estar na ordem do dia até ao fim deste período e para lá dele.

Como vimos, a reforma de 1901 foi imediatamente contestada. Entre os críticos, Michel'angelo Lambertini publicou uma série de artigos em que apontava o que ele pensava serem as suas limitações, promovendo assim o seu próprio projecto «progressivo» junto da intelectualidade musical portuguesa. ¹²² As suas principais críticas —além das insinuações de que os professores estavam a defender os seus lugares vitalícios — podem resumir-se em cinco pontos e eram dirigidas contra: a existência de um Conselho de Arte Musical externo (porque iria minar a autoridade do Conselho da Escola de Música); ¹²³ a abordagem economicista da introdução de uma classe de história da música, utilizando professores que já pertenciam ao CRL e arriscando assim que não houvesse ninguém disposto a ensinar quando chegasse a altura de concretizar a proposta; ¹²⁴ a necessidade de transformar o CRL, de uma escola de formação inicial aberta numa escola cujo acesso fosse restringido aos alunos com alguns conhecimentos e «alguma vocação», e ao mesmo tempo criar um melhor

¹²⁰ Carlos de MELLO, «Os musicos portuguezes: (a proposito da hospitalidade a estrangeiros)», *Jornal do Commercio* (14 Maio de 1893), [p. 2]. A retórica da defesa dos músicos nacionais contra a invasão dos estrangeiros ecoa por toda a Europa. É evidente, por exemplo, em Inglaterra no discurso do Duque de Albany que está na origem do Royal College of Music em 1881 (J. RITTERMAN (v. n. 6), p. 352). *Mutatis mutandis*, a Inglaterra e Portugal partilham algumas semelhanças pelo que diz respeito à sua posição periférica relativamente ao *mainstream* musical europeu do século XIX. Num contexto diferente, a mesma defesa do «nacional» está subjacente à decisão de limitar o acesso de estrangeiros ao Conservatório de Paris na década de 1820 (Anik DEVRIÈS-LESURE, «Cherubini Directeur du Conservatoire de Musique et de Déclamation», in A. BONGRAIN - Y. GERARD (ed.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Paris: Buchet - Chastel. Pierre Zech, 1996, p. 70).

¹²¹ Ver C. MELLO, «Os musicos portuguezes» (v. n. 119).

¹²² Ver também A. R. COLAÇO, *De musica* (v. n. 60).

¹²³ [M. LAMBERTINI], «Reforma do Conservatório», (v. n. 116), p. 203. Curiosamente, ele próprio iria tornar-se membro deste Conselho após a Revolução Republicana.

¹²⁴ [Michel'angelo LAMBERTINI], «Reforma do Conservatório», *AM99* (15 de Novembro de 1901), p. 218.

equilíbrio entre o número de alunos e de professores;¹²⁵ a necessidade de evitar abusos no ensino particular e de controlar a permissividade em relação ao que já existia;¹²⁶ e um encorajamento final no sentido de se estabelecerem delegações do CRL fora de Lisboa, algo que ele receava que nunca se materializasse devido aos constrangimentos financeiros.¹²⁷

Em 1907, Lambertini escreveu uma outra série de artigos cáusticos de crítica ao CRL, que cobriam mais ou menos os mesmos aspectos e nos quais o excessivo número de alunos por professor e os salários destes últimos ocupavam um lugar proeminente.¹²⁸ Finalmente, em Abril de 1910, nas vésperas da Revolução Republicana, Ernesto Vieira, ele próprio membro do Conselho de Arte Musical, publicou uma série de artigos intitulada «Reorganização do Conservatorio Real de Lisboa».¹²⁹ Sendo embora formalmente mais estruturada que as críticas de Lambertini, esta proposta apontava essencialmente na mesma direcção, introduzindo também como uma novidade a ideia do estudo da «caligraphia e orthographia musicaes, por meio de copia e dictado».¹³⁰

A década de 1910 iria trazer importantes transformações, com diversas propostas, muitas das quais incluíam ideias que já tinham sido apresentadas anteriormente. Essas propostas culminaram com a famosa reforma de 1919, que consagrava finalmente a ideia da formação «holística» dos músicos. Mas a sua análise, que aguarda ainda um tratamento aprofundado, está já fora do âmbito deste livro.¹³¹

Esta panorâmica sobre as transformações institucionais do CRL aponta para diversos temas que irão ter destaque no decorrer deste estudo: o lugar da música no interior de um meio cultural mais alargado; a

¹²⁵ *Ibidem*, p. 219.

¹²⁶ [Michel'angelo LAMBERTINI], «Reforma do Conservatório», *AM99* (30 de Novembro de 1901), p. 227.

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 227-228.

¹²⁸ [Michel'angelo LAMBERTINI], «No Conservatorio», *AM99* (15 de Outubro de 1907), pp. 219-220; (31 de Outubro de 1907), pp. 231-233; (15 de Novembro de 1907), pp. 245-246; (30 de Novembro de 1907), p. 257.

¹²⁹ Ernesto VIEIRA, «Reorganização do Conservatório Real de Lisboa», *AM99* (15 de Abril de 1910), pp. 78-79; (30 de Abril de 1910), pp. 93-94; (15 de Maio de 1910), pp. 108-109.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 93. Um ano mais tarde uma proposta muito semelhante seria apresentada ao novo governo republicano, a qual não mereceu aparentemente qualquer resposta (MM Ernesto VIEIRA, *Escola Nacional de Musica. Bases para a organização da Escola Nacional de Musica, substituindo o Conservatorio. Projecto de Ernesto Vieira, apresentado ao Governo em Julho ou Agosto de 1911*, Lisboa: documento dactilografado [não catalogado], CON-5 V).

¹³¹ Ver Joaquim Carmelo ROSA, «Michel'angelo Lambertini e a causa da educação musical», in H. TRINDADE (sup.), *Michel'angelo Lambertini, 1862-1920*, Lisboa: Museu da Música, 2002, pp. 93-101.

justificação do ensino musical público; a distribuição por sexo e as vias de carreira na música; a origem social dos músicos que procuravam beneficiar do ensino gratuito; e a influência demográfica nos tipos e dimensões das classes. Ao longo do que parece ser superficialmente uma sucessão desordenada de transformações semi-implementadas, o quadro geral é o de uma luta pela profissionalização quase ultrapassada, antes de ser concretizada, pelo debate sobre o «holismo». Olhando para além do nível dos quadros dirigentes e dos documentos de política institucional, o próximo capítulo analisa as pessoas — alunos e professores — que empreenderam esta jornada, introduzindo ou resistindo à mudança e, no caso dos professores, conduzindo o CRL por caminhos sinuosos até mais amplas esferas de actividade dentro da vida musical lisboeta.

Capítulo 3

O elemento humano

Neste capítulo irei concentrar a minha atenção sobre os principais protagonistas musicais do CRL, tanto professores como alunos. Além do seu papel pedagógico específico, eles são também representantes do mundo musical e social em geral, fornecendo-nos uma percepção dessas realidades.

De modo a estabelecer um perfil dos professores do CRL e acompanhar a sua evolução ao longo do período, iremos considerar a sua origem, tanto musical como social, o seu estatuto hierárquico de acordo com o seu nível salarial, os processos de nomeação (frequentemente envoltos em controvérsia) e, finalmente, o problema de género, uma das questões-chave nesse momento, tanto musical como socialmente. Como nota Ehrlich, a música era, à época, «uma das poucas ocupações respeitáveis abertas às mulheres».¹ A questão, que é fundamental, constitui um ponto de articulação entre professoras e alunas, na medida em que ambas são representantes da mesma luta pela emancipação feminina. Para além disso, na nossa análise do corpo discente do CRL iremos considerar as diferentes categorias de alunos, explorando o seu significado através de uma análise da sua composição social e das questões relacionadas com a frequência da instituição.

Professores

Durante o período de cerca de cinquenta anos coberto por este estudo, três gerações de músicos trabalharam no CRL. Nenhum dos professores presentes no seu início iria estar activo no fim do mesmo. Como já refe-

¹ Cyril EHRLICH, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century: a Social History*, Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 105; ver também p. 53.

rimos, o início deste espaço temporal é caracterizado por uma transição geracional entre aqueles professores que provinham, na sua maioria, dos princípios da instituição e uma nova geração, em que começaram a aparecer, entre outros, antigos alunos do próprio CRL.² No fim do período analisado, a maioria dos professores da instituição era constituída por antigos alunos.

Antecedentes

A origem dos professores do CRL sofreu alterações durante o período aqui estudado. A tendência principal é a de os professores provirem, em cada vez maior número, das fileiras do próprio CRL. Anteriormente, tanto quanto é possível determinar, a sua formação tinha sido realizada a nível familiar, como aprendizes, ou enquanto alunos do Seminário da Patriarcal, combinando muitas vezes ambas as vias. No entanto, a presença de professores com uma formação musical exterior ao CRL irá ser uma constante, tornando-se mais evidente a partir dos anos noventa com a chegada de uma segunda vaga de estrangeiros. Em contraste com o que tinha acontecido anteriormente, estes últimos não eram predominantemente músicos italianos com ligações frequentes ao mundo operático ou pelo menos ao mundo do canto;³ estavam antes ligados a uma nova tradição de vida concertística e prática de música instrumental. Nem tão-pouco eram expatriados exercendo diversas funções musicais no país. Em vez disso, eram estrangeiros que na sua maioria tinham vindo para Portugal por convite, tendo sido contratados para preencher um lugar específico como docente. Muitos dentre eles não haviam sido originalmente contratados para o CRL, sendo antes personalidades associadas originalmente ao projecto da Real Academia de Amadores de Música (daqui em diante RAAM) que foram contratadas posteriormente pelo CRL.⁴ Outros perfis aparecem também em evidência, no que parece ser um investimento crescente nas influências europeias dominantes, em que a França e a Alemanha, e até mesmo a Espanha, ocupam posições centrais sem

² Joaquim Carmelo ROSA, «“Essa pobre filha bastarda das artes”: a Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa, 1842-1862» (diss. de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999), pp. 6, 12-13 e 154.

³ Tais como Francesco Schira (1809-1883), Domingos Luís Laureti (†1857), ou Fabio Massimo Carrara.

⁴ É o caso dos professores de violino e de classes de conjunto: o alemão Victor Hussla (1857-1899) ou o espanhol Andrés Goñi (†1906). Sobre a RAAM ver capítulo 6.

nunca destronarem completamente a Itália, especialmente no ensino do canto. Como acontecia noutros países periféricos,⁵ os músicos portugueses que tinham terminado os seus estudos em França ou na Alemanha foram também importantes adições ao corpo docente, particularmente na última fase deste período.⁶

O contexto profissional no qual os professores trabalhavam fora do CRL é também um indicador importante. Na profissão musical da época eram normais os múltiplos empregos.⁷ Todos os professores do CRL ocupavam outros cargos musicais, embora fosse improvável que algum deles fosse tão estável, com excepção possivelmente da Real Câmara. Os salários do CRL eram insuficientes para garantir a subsistência.⁸ Além do ensino privado, a maioria dos instrumentistas, exceptuando os pianistas, ocupava os lugares de topo como executantes que existiam no país, seja na orquestra do Teatro de São Carlos, seja na Real Câmara, ou em ambas. Outros faziam carreira como maestros e compositores nos teatros de segunda ordem, ou tocando nesses mesmos teatros. Outros ainda, muitas vezes em acumulação, estavam envolvidos em negócios musicais tais como a venda de instrumentos ou a publicação de música e de periódicos musicais.⁹ O lugar central ocupado pelo teatro de ópera e outros espaços

⁵ Para uma lista de estudantes estrangeiros por nacionalidades em Leipzig entre 1843 e 1881 ver Leonard M. PHILLIPS, «The Leipzig Conservatory: 1843-1881» (diss. de doutoramento, Indiana: Universidade de Indiana, 1979), pp. 204-205. Sobre a presença de estudantes americanos na Alemanha ver L. M. PHILLIPS, «The Leipzig Conservatory», pp. 221-239; e Amy FAY, *Music Study in Germany*, London: Macmillan, 1926². Sobre a presença de estudantes espanhóis em Paris, ver Elaine BRODY, *Paris: the Musical Kaleidoscope 1870-1925*, London: Robson, 1987, pp. 168-189.

⁶ Augusto Machado estudou em França (Tomás BORBA - Fernando Lopes GRAÇA, *Dicionário de música*, 2 vols., Lisboa: Cosmos, 1996², vol. 2, pp. 150-151), assim como Hernâni Braga (c. 1853-1917) e Alexandre Rey Colaço (1854-1928). Este último, nascido em Marrocos filho de pai francês e mãe luso-espanhola, estudou inicialmente em Madrid antes de se mudar para Paris e Berlim e se fixar permanentemente em Portugal (AAVV, *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, 40 vols., Lisboa - Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, 1950-, vol. IV, p. 1035, e vol. XXVI, pp. 456-457).

⁷ J. C. ROSA, «“Essa pobre filha bastarda das artes”» (v. n. 2), p. 146.

⁸ «Porque não se elevam estes salários a um nível que mantenha independentes os professores d'esta escola? Sem isto elles serão obrigados como até hoje a darem lições particulares ou a tocar nos theatros e circos para grangearem o sustento diário.» (Carlos de MELLO, «Os músicos portugueses: (a proposito da hospitalidade a estrangeiros)», *Jornal do Commercio* (14 de Maio de 1893), [p. 2]).

⁹ Um caso típico neste contexto é o de João Evangelista da Cunha e Silva (1849-1931), que trabalhou sucessiva ou simultaneamente como professor de rudimentos, violoncelo e contrabaixo, e orquestra, e ainda como bibliotecário, no CRL, professor de violoncelo na Real Academia de Amadores de Música, professor particular de violoncelo e contrabaixo, professor de música no Asilo de Cegos António Feliciano de Castilho, professor no Colégio de Campolide, violoncelista e bibliotecário do

teatrais na actividade dos professores terá decerto constituído um factor de peso no condicionamento estético do seu trabalho no CRL. Esta tendência é contrariada, no entanto, pela vida de concertos, que representava uma alternativa estética importante. Se bem que nunca tenham conhecido uma expansão significativa em Lisboa em comparação com os principais centros europeus, os repertórios instrumentais foram abordados em primeiro lugar na actividade dos professores de piano, e mais tarde na dos professores de instrumentos de cordas (principalmente o violino) que não estavam associados a actividades teatrais, como é o caso dos músicos ligados ao projecto da RAAM.

CRL Professores/ Classes	Totais	Professoras	Estrangeiros ¹⁰	Membros	Não- membros
Harmonia/ Contraponto	5	-	-	3	2
Canto	8	1	2	5	3
Rudimentos	13	3	-	10	3
Piano/ Órgão	25	11	2	4	21
Violino/ Viola	9	-	3	6	
Violoncelo/ Contrabaixo	4	-	-	4	-
Harpa	2	2	1	-	2
Sopros	10	-	-	10	-
Conjunto	6	-	2	2	4
Totais	82	17	10	44	38

Quadro 3.1. Professores do CRL identificados por género, nacionalidade e pertença à Real Irmandade de Santa Cecília e ao Montepio Filarmónico (1860-1910).¹¹

Teatro de São Carlos, e violoncelista das orquestras da Sé, Real Câmara, e Real Academia de Amadores de Música. Foi também regularmente membro de várias iniciativas de música de câmara.

¹⁰ A definição de *estrangeiro* neste contexto é complexa. Pelo menos desde o início do século XVIII, verificou-se um extraordinário aumento do número de músicos estrangeiros que vieram para Portugal, muitos dos quais se estabeleceram definitivamente no país. Deste modo, a definição de «estrangeiro» aqui adoptada diz respeito a pessoas que tinham tido uma carreira anterior no estrangeiro. Mesmo assim, subsistem dúvidas em alguns casos. Um deles é o de Ernesto Victor Wagner (1826-1903), que embora de origem alemã passou a maior parte da sua vida em Portugal. Os casos duvidosos são aqui considerados como portugueses.

¹¹ AHISC&MP, *Livro dos assentamentos d'entrada no Montepio Philarmonico / que foi instalado n'esta corte e / cidade de Lisboa aos 4 de / Novembro de / 1834*, [Lisboa]: 1834; *Livro das Entradas*

A relação dos professores do CRL com as associações profissionais é também reveladora. Nessa época duas das principais organizações profissionais de músicos eram a Irmandade de Santa Cecília e o Montepio Filarmónico.¹² A primeira, uma corporação que datava do século XVII, misturando inicialmente preocupações religiosas e corporativas, era apoiada pelas mais distintas personalidades do reino e tinha direitos exclusivos sobre as execuções profissionais na capital (prerrogativa que parece ter sido flexibilizada nos finais do século XIX). A última, fundada em 1834, era uma associação de socorros mútuos. O cruzamento dos nomes encontra-se no Quadro 3.1.

Nenhuma das professoras estava inscrita nestas associações, e muito poucos estrangeiros (dois somente). Dos restantes — músicos portugueses do sexo masculino —, a percentagem dos professores inscritos é só ligeiramente superior a cinquenta por cento e a proporção mais significativa dos não-inscritos provém da classe de piano, cujos professores teriam compreensivelmente menos ligações com associações dominadas por músicos de orquestra. Igualmente significativa é a tendência oposta demonstrada pelo número de professores de instrumentos de sopro, cem por cento dos quais estavam inscritos nas associações. Embora a divisão não seja totalmente nítida, ela parece apontar para uma espécie de fratura entre as diferentes especialidades da profissão musical. Por outro lado, numa análise cronológica dos registos (não expressa no Quadro 3.1.), a ideia de que estas associações eram maioritariamente destinadas a músicos de orquestra não parece ter fundamento, uma vez que os professores de piano continuaram a inscrever-se, mas os professores de violino não.¹³ Nesse contexto, o quadro também não refere o aumento

Da Venerável Irmandade..., Lisboa: Na Typografia de Ricardo José de Carvalho - Livreiro aos Paulistas N.os 54 e 55, 1825; NIDH-AHCN, *Documentos de contabilidade*, cx. 547, mç. 763, 1865-1866; *ibidem*, cx. 548, mç. 764, 1866-1867; *ibidem*, cx. 777, mç. 2956, 1869; *Folhas de vencimento do pessoal efectivo*, cx. 499, mç. 613, 1911; *Folhas dos vencimentos*, cx. 547, mç. 761, 1863-1864; *ibidem*, cx. 530, mç. 708, 1883-1884; *ibidem*, cx. 532, mç. 720, 1893-1894; *ibidem*, cx. 532, mç. 721, 1894-1895; *ibidem*, cx. 533, mç. 725, 1898-1899; *ibidem*, cx. 534, mç. 728, 1901-1902.

¹² Embora não correspondendo ao período cronológico aqui abordado, ver a este respeito Francesco ESPOSITO, «Um movimento musical como nunca houve em Portugal»: *associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal*, Lisboa: CESEM - Edições Colibri, 2016. Como vimos, outras associações profissionais tiveram um papel relevante durante o período coberto por este estudo, tais como a já referida associação dos músicos de orquestra, a Associação 24 de Junho.

¹³ Este facto poderá também explicar-se pela influência mais limitada que estas duas instituições parecem ter tido no final do século.

dos números ao longo do período. Enquanto o número de professoras cresceu, aumentou igualmente o número de músicos de ambos os sexos não-inscritos. Tal parece apontar para o aparecimento de novos conceitos de profissionalismo no seio da comunidade musical, fora dos limites das instituições estabelecidas, juntamente com a melhoria da condição social dos músicos e, em especial, da sua origem social. Esta é uma explicação para a sua não inscrição numa associação que poderia de outro modo constituir uma salvaguarda contra revezes de fortuna. Não se tratou, contudo, de uma evolução simples. Certas áreas, como a dos sopros, não seguiram este padrão. Estes músicos, frequentemente ligados a bandas militares, inscreviam-se sistematicamente nas associações profissionais e não parecem ter tido origens sociais elevadas.

A origem social dos professores do CRL parece ter realmente mudado entre 1860 e 1910. De início, os primeiros professores ou provinham de uma família musical ou eram de baixa extracção social.¹⁴ Se bem que a tradição familiar tivesse continuado, com vários filhos e uma filha de professores a aparecerem no CRL nos finais do período, nos últimos anos do mesmo assiste-se a uma mudança fundamental no perfil dos professores com a chegada de personalidades originárias de estratos sociais e culturais mais elevados.¹⁵ Essa mudança surge naturalmente como parte de uma evolução social associada à consolidação da classe média lisboeta e ao seu projecto de emular as práticas da aristocracia, nas quais a música tinha um papel relevante.¹⁶ Como veremos, à mudança de condição social dos professores corresponde um fenómeno semelhante entre os alunos.

¹⁴ Como exemplos do primeiro caso podemos citar Guilherme Cossoul, cujo pai tinha estudado no Conservatório de Paris e a mãe era professora de piano, ou João Jordani, filho de um músico que imigrara para Portugal na sequência do investimento realizado pela Coroa em músicos estrangeiros no século XVIII, de modo a assegurar a grandiosidade dos espectáculos de corte (Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da música em Portugal*, 2 vols., Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 1, pp. 298, 311 e 556). Exemplo do segundo caso é Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida, cujas dificuldades financeiras o obrigaram a procurar diversas ocupações, «copiando musica, tocando trombone nas bandas, violino nas orquestras» (E. VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses*, vol. 2, p. 98) enquanto ainda aluno do CRL.

¹⁵ Augusto Machado era filho de um rico comerciante e o professor de violino Alexandre Bettencourt (1868-1945) era filho da nova nobreza liberal. Além disso, a formação académica dos professores parece também ter melhorado, mesmo se certos casos, como o de Tomás Borba (1867-1950), sacerdote e detentor de um diploma universitário, poderão ser considerados excepcionais.

¹⁶ A. H. de Oliveira MARQUES - Luís Nuno RODRIGUES, «A sociedade e as instituições sociais», in J. SERRÃO - A. H. de OLIVEIRA MARQUES (dir.), *Nova história de Portugal: Portugal da Monarquia para a República*, Lisboa: Editorial Presença, 1991, vol. XI, p. 225.

Estatuto e salários

O estabelecimento de um estatuto, e as mudanças no mesmo, são também importantes para a nossa compreensão do papel dos professores do CRL no contexto mais amplo da sociedade portuguesa. Uma vez que eram exercidos na única instituição pública especializada no ensino da música no reino e que eram (na prática, senão formalmente) vitalícios, os lugares docentes no CRL contavam-se entre os empregos mais importantes no panorama musical do país e eram na sua maioria ocupados pelas personalidades musicais mais destacadas nas suas diferentes especialidades. Eram, por isso, muito procurados, no que parece constituir outro indicador do seu elevado estatuto, assim como do próprio CRL.

Mais uma vez a relação do corpo docente com as associações profissionais é um indicador significativo do seu estatuto dentro da profissão musical. Os primeiros estatutos da Associação 24 de Junho mostram que o seu objectivo era «proporcionar aos alumnos da escola de musica do Real Conservatório de Lisboa, um futuro favorável»,¹⁷ mas que também eram considerados como «membros natos [...] como Socios Honorários, os mestres de musica do Real Conservatorio de Lisboa, uma vez que não sejam sócios efectivos da mesma».¹⁸ Além disso, esses músicos eram considerados membros naturais da Assembleia Geral da Associação.¹⁹ Esta situação ir-se-ia manter pelo menos durante a primeira parte do período, alterando-se nos anos noventa como reflexo de mudanças na classe dos músicos, particularmente a importância crescente dos pianistas.²⁰

Apesar dos seus baixos rendimentos, que seriam uma constante, o estatuto social dos professores do CRL encontrava-se entre o meio e o

¹⁷ *Estatutos da Associação Musica 24 de Junho*, Lisboa: Typographia de F. J. Ferreira de Mattos, 1851, p. 10, art. 2.

¹⁸ *Ibidem*, p. 11, art. 5.

¹⁹ *Ibidem*, p. 29, art. 45. Em 1851, à data da publicação dos Estatutos, todos os professores do CRL ligados a uma actividade nas orquestras eram membros regulares desta Associação. *Ibidem*, pp. 41-43, e J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 2), 136.

²⁰ Ver *Estatutos da Associação dos Professores de Musica de Lisboa*, Lisboa: La Bécarre, 1893. A fundação nos anos setenta da Associação dos Professores de Canto, Piano e Composição, sobre a qual só foi até agora possível encontrar informação escassa, mas à qual pertenciam muitos dos professores que não ensinavam instrumentos de orquestra, é também uma prova da importância desses sectores dentro da actividade musical. Ver *Associação de Professores de Canto, Piano e Composição: Relatório e contas do Conselho Administrativo e parecer da Comissão Revisora - Gerência de 1880-1881*, Lisboa: Minerva Central, 1882.

segmento superior da escala social. Tinha sido esse o caso desde o início da instituição: vários dos membros do corpo docente foram condecorados²¹ — o que iria continuar a acontecer ao longo de período em estudo.²² Além disso, a reforma de 1869 afirmava expressamente que os «professores do conservatorio real de Lisboa são equiparados aos dos lyceus nacionaes para todos os effeitos legaes.»²³ Embora essa equiparação não se estendesse aos salários, era seguramente uma confirmação do estatuto de que gozavam os professores do CRL.²⁴ Protestando contra a disparidade existente entre o estatuto nominal e as remunerações, uma crónica dos anos noventa recomendava claramente que «Se os ordenados d'estes professores são infimos, mais do que infimos, vergonhosos, reclamem a elevação do salário [...] visto que a sua elevada missão e o seu trabalho não são menos dignos nem menos importantes do que os dos professores do lyceu e das escolas superiores.»²⁵ É interessante notar que, no meio das críticas mais violentas ao CRL, datadas de uma altura semelhante, os professores e a sua posição são sistematicamente defendidos, seja através da crítica à falta de apoio do governo ou num simples espírito corporativo. Eram comuns expressões tais como «proficientes»,²⁶ «conhecimentos e boa vontade»,²⁷ ou «dedicação patriótica».²⁸ Aos professores do CRL era até atribuído o epíteto de terem «merito indiscutível», mas somente no contexto de o CRL ser considerado uma escola

²¹ J. C. ROSA, «“Essa pobre filha bastarda das artes”» (v. n. 2), pp. 146-147.

²² Os professores Francisco de Freitas Gazul (1842-1925) e Guilherme Ribeiro (1851-19??) foram feitos Oficiais da Ordem de Santiago («Chronica – No Paiz», *Amp* (1 de Agosto 1894), pp. 117-118, «Instituto Musical», *Amp* (16 de Agosto de 1894), 123) e Matta Junior (1850-1928) Comendador da Ordem de Cristo («Noticiario - Do paiz», *Amp* (15 de Setembro de 1897), p. 268).

²³ «[Decreto]», 29 de Dezembro de 1869, *DG* (4 de Janeiro de 1870), p. 19, art. 20.

²⁴ O estatuto dos professores do ensino secundário era reforçado pela sua formação superior (Luís Alberto Marques ALVES, «O ensino», in F. SOUSA - A. H. de OLIVEIRA MARQUES (coord.), *Nova História de Portugal: Portugal e a regeneração*, Lisboa: Editorial Presença, 2004, vol. X, pp. 323-324. Para um estudo do estatuto relativo das diferentes categorias de professores em Portugal no século XIX, se bem que com um enfoque especial nos professores primários, ver António NÓVOA, *Le Temps des Professeurs - Analyse socio-historique de la profession enseignante au Portugal (XVIIIe-XXe siècle)*, 2 vols., Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987, pp. 411-417, 639-650.

²⁵ Carlos de MELLO, «Os músicos portugueses: (a proposito da hospitalidade a estrangeiros)», *Jornal do Commercio* (2 de Maio de 1893), [p. 1].

²⁶ G[reenfield de] M[ELLO], «Os nossos conservatorios», *Amp* 13 (1 de Julho de 1890), p. 2.

²⁷ Ernesto MAIA, *O ensino musical*, Porto: Typographia a Vapor de Arthur José de Sousa & Irmão, 1897, p. 5.

²⁸ José Joaquim MARQUES, «O Conservatório e os exames», *Amp* (16 de Julho de 1884), p. 3.

elementar em comparação com o Conservatório de Paris e mais «tres ou quatro estabelecimentos de instrução superior».²⁹ Havia, assim, limites à generosidade dos críticos: a consequência lógica destas considerações específicas era o reconhecimento da necessidade de enviar alunos para estudar no estrangeiro.

O estatuto de professor do CRL não tinha praticamente paralelo com o de nenhum outro emprego musical, com a possível excepção da Real Câmara. Um e outro só eram possivelmente ultrapassados pelo estatuto do lugar de professor de música da Família Real, mas de qualquer modo ambos os empregos eram frequentemente ocupados por professores do CRL.³⁰ A estabilidade que oferecia um lugar no CRL tornava-o também muito procurado pelos músicos profissionais, até porque, com a excepção dos empregos na corte e provavelmente em certos casos nas igrejas,³¹ na sua maioria os empregos disponíveis eram sazonais, enquanto o CRL oferecia um contrato de doze meses com um mês de férias de Verão pago. Um último aspecto indicativo desse estatuto elevado — tanto social como também intelectual — é, no fim do período em análise, a participação de professores do CRL na Academia Real das Ciências de Lisboa, que era o mais alto fórum intelectual em Portugal.³²

²⁹ Julio NEUPARTH, «Concertos», *Amp* (1 de Julho de 1890), p. 4.

³⁰ Por exemplo, Bomtempo e António Porto foram ambos professores da rainha D. Maria II (E. VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portuguezes* (v. n. 14), vol. 1, p. 144, vol. 2, p. 188). Em 1881 havia vinte músicos ligados ao CRL que eram membros da Real Câmara, cinco dos quais eram professores (Luís Augusto PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino das artes scenicas*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883, p. 54).

³¹ No passado os empregos na Igreja Patriarcal de Lisboa tinham tido um estatuto semelhante (ver José Augusto ALEGRIA, *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985, p. 122), mas durante a maior parte do século XIX perderam o seu antigo esplendor. O facto de os músicos da Sé alegarem que o seu estatuto lhes dava direito a um lugar no CRL parece reforçar essa impressão (ver P-Lant MR, [*Processo de candidatura de Augusto José de Carvalho*], mç. 4058-2, 1902). O mesmo parece acontecer com os salários mencionados num artigo de 1885: «A Sé Patrichal [sic] estabeleceu como máximo d'ordenado mensal aos cantores dez ou doze mil réis e para os instrumentistas quatro mil e duzentos réis!...» («O Conservatorio Real de Lisboa e os musicos portuguezes», *Amp* (16 de Julho de 1885), p. 60). Compreende-se bem o ponto de exclamação se tivermos em conta que na época o salário anual mais baixo de um professor do CRL, 110\$000, era considerado miserável. Mesmo assim, dezanove músicos da Sé Patriarcal tinham ligações com o CRL, três dos quais como professores (L. A. PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino* (v. n. 30), pp. 54-55).

³² Os dois professores do CRL que foram membros da Academia Real das Ciências de Lisboa são Augusto Machado e Júlio Neuparth, tendo sido ambos aceites enquanto membros do corpo docente do CRL (AAVV, *Trabalhos da Academia das Ciências de Portugal*, 1ª série, Lisboa: Academia das Ciências, 1915, p. 61). Ambos apresentaram comunicações na Academia (Julio NEUPARTH, «Um novo livro sobre

No entanto, o corpo docente do CRL não era homogéneo. É possível detectar nele três níveis. Em primeiro lugar havia os professores seniores, designados sucessivamente como «proprietários» e professores de «primeira classe».³³ Nos termos da legislação geral estes professores seniores dividiam-se, por sua vez, em duas subcategorias: «vitalícios» e «temporários», de acordo com um sistema probatório que podia ir de três a cinco anos.³⁴ Em segundo lugar havia os professores juniores, designados como «substitutos», «assistentes» ou «auxiliares». A partir dos finais dos anos oitenta surge uma terceira categoria, a dos professores de «segunda classe». Cada classe tinha o seu nível salarial, se bem que houvesse variações ligeiras entre indivíduos dentro de cada uma delas. Essas variações notaram-se particularmente no início do período, altura em que os professores de canto e de harmonia e contraponto recebiam salários superiores aos dos seus pares, incluindo a atribuição de um «bónus» especial, que só é possível explicar em razão de direitos adquiridos ou do reconhecimento de um estatuto mais elevado.³⁵ É significativo que nessa época o estatuto dos professores de piano estava aparentemente em ascensão, sendo-lhes atribuído esse mesmo «bónus», enquanto que a classe de piano se tornou a maior da escola nos finais dos anos oitenta. Se existiam tensões dentro do corpo docente relacionadas com salários, elas permaneceram na sua maior parte mudas, dado que as categorias mais baixas não participavam em nenhuma das comissões que mantinham actas e não parecem ter tido assim um porta-voz. Uma excepção é o protesto enviado ao Ministério do Reino em 1875, no qual o professor júnior de piano João Eduardo da Mata Júnior (1850-1928) contestava a discriminação de que ele e os seus colegas eram alvo ao serem impedidos de participar nos júris de exame dos alunos dos últimos anos.³⁶ O seu protesto foi indeferido. Um outro protesto, que reflectia uma divisão hierárquica mais antiga por classes, foi apresentado em várias ocasiões

harmonia», in *Trabalhos da Academia de Ciências de Portugal*, vol. 1, pp. 153-156 e Augusto MACHADO, «Qual será o futuro da musica?», *Trabalhos da Academia das Ciências de Portugal*, vol. 2, pp. 173-175.

³³ Ver Anexo I.

³⁴ Ver «[Decreto]», 31 de Dezembro de 1868, *DG* (13 de Janeiro de 1869), p. 64. O período probatório parece não ter sido mais do que uma formalidade, visto que ninguém, sem excepção, deixou alguma vez de o superar.

³⁵ Ver Anexo I.

³⁶ *P-Lant MR [Processo sobre a queixa de João Eduardo da Matta Junior]*, mç. 3663, 1875.

após a reforma de 1888, que fez com que os professores de rudimentos ganhassem mais do que os professores de harmonia.³⁷

O problema dos níveis de salários foi, em geral, uma questão sensível quase desde o início da instituição, quando os mesmos foram subitamente reduzidos de forma dramática nos finais dos anos trinta,³⁸ circunstância essa que não iria conhecer nenhuma melhoria significativa até à reforma de 1888.³⁹ Um testemunho do início dos anos oitenta explica que:

O ensino da musica é importantíssimo e somente lutando com grandes dificuldades, trabalho e estudo de muitos annos, se póde adquirir a proficiência indispensável para ser um bom professor em qualquer das especialidades da musica, sendo certo, que a sua graduação não é inferior á dos professores de outra qualquer arte, taes como desenho, pintura, architectura etc. [...] Comparando porem, os vencimentos dos professores da Academia das Bellas Artes e dos referidos Lyceos, com os que auferem os professores da escola de Musica do Conservatório, nota-se uma extraordinária disporporção [sic].⁴⁰

As dificuldades económicas do país poderão por si só explicar esta situação, mas uma vez que os músicos ficavam sempre a perder na comparação dos seus salários com os de profissões «equivalentes», mesmo dentro do CRL onde a sua remuneração era inferior à dos seus colegas da Escola de Teatro, a informação disponível parece apontar antes para uma falta de estima generalizada pela profissão musical, independentemente da posição mais ou menos elevada que os professores do CRL ocupavam dentro dessa categoria. Há, no entanto, circunstâncias atenuantes, das quais as principais eram as condições gerais de múltiplo emprego⁴¹ e o seu reconhecimento oficial, o qual, como vimos, levou o governo a autorizar os professores do CRL a darem aulas particulares.⁴² O quadro geral sugere assim respostas mais complexas à questão da relação entre o nível dos salários e o estatuto e valorização da música na sociedade portuguesa.

³⁷ Ver MAX, «Conservatorio Real de Lisboa», *GzM89* (24 de Fevereiro de 1889), pp. 5-6 e C. MELLO, «Os músicos portugueses» (v. n. 25) (14 de Maio de 1893), p. 2.

³⁸ J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 2), pp. 141 e sq.

³⁹ Para a evolução dos salários, ver Anexo I.

⁴⁰ *P-Lant* MR, Eugénio Ricardo Monteiro de ALMEIDA, *et al.*, [Carta oficial], mç. 3665 (21 de Dezembro de 1876).

⁴¹ J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 2), p. 146.

⁴² «[Decreto]» (v. n. 34), pp. 63-64, arts. 7 e 20.

O reajustamento dos salários que teve lugar nos finais dos anos oitenta, apesar de inadequado, parece indicar uma mudança nos níveis de apreciação e consequentemente no estatuto da profissão musical. Mesmo assim, as queixas mantiveram-se. No início dos anos noventa um crítico lembrava que «O ensino official é tão mal remunerado que os professores do Conservatorio ganham menos do que um guarda portão de casa rica.»⁴³ E mais de quinze anos depois o mesmo crítico ainda notava «a extrema miséria dos artistas e dos professores, que tem de se sujeitar aos ordenados de 15\$000 réis, ou o que é» no CRL.⁴⁴

Dentro do corpo docente as diferenças salariais eram enormes. Os professores seniores ganhavam habitualmente o dobro dos professores juniores; o que é mais extraordinário é a presença de professores autorizados a trabalhar gratuitamente, com o conhecimento do Estado, na esperança de, a seu tempo, virem a obter um lugar remunerado. Foi o caso de Manuel Martins Soromenho (†1900), que trabalhou de graça durante quatro anos como professor de flauta entre 1865 e 1869. Não se tratava de uma situação pouco usual embora, como sucedeu no caso de Soromenho, nem sempre acabasse bem. Esta situação parece ser mais um indicador da importância dos lugares de docentes do CRL no contexto da vida musical portuguesa.⁴⁵

Outras categorias de ensino também não eram pagas, como por exemplo a dos decuriões («monitores» no final do período), que eram seleccionados entre os antigos alunos ou os estudantes mais avançados. Existiram desde o princípio do CRL e, como se afirmava em 1898, não só não tinham «direito a vencimento algum», como os próprios regulamentos estabeleciam que «o alumno que se recusar ao serviço de monitor será riscado do conservatório.»⁴⁶ Como compensação, tinham tratamento preferencial nas vagas para a docência em relação aos candidatos que possuíam somente o diploma do curso geral de música.⁴⁷ No final deste período a lei da oferta e da procura iria atingir também a contra-

⁴³ C. MELLO, «Os músicos portugueses» (v. n. 25) (12 de Abril de 1893), [p. 1].

⁴⁴ C[arlos de] MELLO, «A inconsciência musical (A verdade. O mal e o remédio pratico)», *AM99* (15 de Abril de 1910), p. 82.

⁴⁵ Ver João Afonso de Bragança Pereira COUTINHO, «Conservatório Real de Lisboa, 1867-1868: uma opção em dois actos para a “aula” de flauta» (diss. de mestrado, Universidade de Coimbra, 2003), p. 79.

⁴⁶ *Reorganização e regulamento do Conservatório Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1899, 13.

⁴⁷ *Ibidem*, art. 15, § 2.

tação de professores para o Conservatório, com a introdução da categoria de «professor contratado» para as classes com níveis baixos de frequência, especialmente os de flauta, instrumentos de palheta e metais. Esses professores eram pagos de acordo com o número de alunos que tinham.⁴⁸

A contratação de professores

A via mais comum, e mais regulamentada, de aceder a lugares docentes no CRL era através de concurso. Houve vários processos de nomeação deste tipo ao longo do período, na sua maioria a fim de substituir professores falecidos, mas também para alargar o corpo docente.⁴⁹ Estes concursos suscitavam muitas vezes controvérsias públicas.⁵⁰ Como nota Coutinho, os concursos de 1867 para os lugares de professor de violino e viola, e flauta e flautim, que tiveram de ser anulados por causa de irregularidades na formação dos júris, constituíram momentos decisivos.⁵¹ A um nível mais imediato, decisões como as de 1867 expunham o anacronismo do regulamento, que dava aos não-especialistas da Academia um poder excessivo sobre as actividades da Escola de Música, e a necessidade urgente de reformas. No entanto, se bem que os concursos de 1867 tivessem sido anulados com base numa questão formal, no centro da polémica que eles desencadearam na imprensa estavam questões mais de fundo.⁵² A tensão principal dizia respeito à importância das competências práticas em oposição à compreensão teórica na definição do que deveria ser um bom professor.

⁴⁸ *Ibidem*, 16, tabela n.º 1.

⁴⁹ Sobre o concurso de flauta de 1867 ver J. A. B. P. COUTINHO, «Conservatório Real de Lisboa» (v. n. 46).

⁵⁰ Trata-se de uma das principais questões discutidas por J. A. B. P. COUTINHO, «Conservatório Real de Lisboa» (v. n. 46), pp. 30-80. Dedicado embora ao concurso de 1867 para a classe de flauta e flautim, de que constitui um estudo abrangente, faz também referência significativa a outros concursos. Ver também J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 2), pp. 135 e sq.

⁵¹ As classes de instrumentos de sopro estavam divididas em três secções, cada uma das quais com um único professor: um para flauta, outro para as madeiras (ou seja instrumentos de palheta) e um outro para os metais (instrumentos de latão). Esta falta de especialização, excepto no caso da flauta, contrariava largamente o que se passava noutras principais instituições europeias, onde cada instrumento tinha um professor próprio. Esta situação, que se iria manter ao longo do período, parece ser um claro indicador das fraquezas das estruturas musicais portuguesas.

⁵² Não se tratou da única polémica suscitada pelos concursos do CRL. Em 1892, por exemplo, os concursos de piano foram também objecto de discussão acesa («Chronica - No paiz», *Amp* (1 de Dezembro de 1892), p. 181).

A natureza persistente dessa tensão é também evidente no concurso realizado em 1892 para arranjar um professor para a mesma classe de flauta. Fazia parte de um conjunto de concursos que envolviam também as classes de rudimentos, madeiras, piano e harmonia, no que constituiu uma das principais mudanças geracionais do corpo docente do CRL. Apesar de, normalmente, a competência prática prevalecer sobre a compreensão teórica, estes concursos incluíam invariavelmente uma «Exposição oral da theoria do instrumento e methodo de ensino», embora esta última não pareça ter sido necessariamente exigente.⁵³ Este tinha sido um dos pontos altos das provas do candidato perdedor, que não era outro senão o ilustre Ernesto Vieira. Como notou um crítico, em contraste com o seu opositor João Emílio Arroio (1831-1896), que «leu uma breve exposição», Vieira «não leu; discursou».⁵⁴ Além de confirmar que estes textos eram frequentemente lidos em vez de apresentados de improviso,⁵⁵ o brilhantismo do texto de Vieira levou a que ele fosse publicado no ano seguinte.⁵⁶ Trata-se de uma exposição extremamente exaustiva e sistemática sobre a evolução técnica e a prática da flauta na época, tanto em Portugal como no estrangeiro — demonstrando como a informação disponível no país se encontrava actualizada, assim como a erudição do seu autor. Está dividida em duas partes, tal como determinavam as regras do concurso, abordando primeiro os diferentes sistemas de flauta e discutindo em seguida o seu ensino.⁵⁷ O facto de Vieira não ter vencido apesar da sua erudição parece reforçar a perspectiva de que, nessa época, o corpo docente estava antes de tudo à procura de músicos práticos.⁵⁸ No

⁵³ «Os concursos do Conservatorio», *Amp* (16 de Novembro de 1892), p. 170. Mas, como escrevia o crítico, «é prova a que damos pouco valor, não porque recusemos aos candidatos a paternidade do seu trabalho, mas porque presentemente com a alluvião de livros que existe sobre essas especialidades, fácil é a qualquer extrahir d'elles as idéas que quizer e cerzil-as a seu sabor.» (Júlio NEUPARTH - Adriano MERÊA, «Os concursos do Conservatorio», *Amp* (1 de Dezembro de 1892), p. 179).

⁵⁴ Julio NEUPARTH - Adriano MERÊA, «Os concursos do Conservatorio», *Amp* (1 de Dezembro de 1892), p. 178A

⁵⁵ Mais tarde, a leitura foi expressamente proibida (ver os pormenores do concurso para professora de piano em 1904). Curiosamente, Vieira era membro tanto do Conselho como do Júri. Ver NIDH-AHCN, *Livro de actas do Conselho de Arte Musical*, A 310, 1901-1918, minuta de 30 de Junho.

⁵⁶ Ernesto VIEIRA, «Exposição oral sobre a theoria do ensino, feita no concurso para professor de flauta do Conservatorio, por Ernesto Vieira», *Amp* (1 de Setembro de 1893), pp. 129-130.

⁵⁷ *Ibidem*, n.º 17, p. 129.

⁵⁸ Não sabemos qual era o nível de Vieira como flautista. Tocou em diversas orquestras, incluindo a da Associação 24 de Junho, sob a direcção de Barbieri e Colonne, e tocou oboé na orquestra do Teatro de São Carlos. No artigo sobre Arroio no seu *Diccionario* (E. VIEIRA, *Diccionario biographico*

outro extremo do espectro iam surgindo críticas, cada vez mais fortes à medida que nos aproximamos do final da década de 1900, exigindo uma abordagem mais culta do ensino da música.⁵⁹

Contudo, a componente teórica do concurso continuou a ser meramente simbólica. Comentando o concurso de 1901 para professor de violino, um crítico questionava a utilidade de semelhante prova:

Ambos os candidatos fallaram tão baixo que, na sala, pouco se poudo ouvir. De quando em quando destacava-se o nome de um violeiro celebre, o que nos fez presumir que os candidatos se referiam á historia do violino. [...] Admitte-se que um candidato a um logar de professor ajudante, deva ter conhecimento do instrumento que vae ensinar e dos *virtuosi* que o illustraram, mas para que exigirem-lhe uma exposição do methodo de ensino? Teria todo o cabimento esta exigência n'um conservatório em que ao professor fosse dada toda a latitude na adopção dos estudos, consoante as aptidões do alumno, mas no nosso, em que é imposto o curso adoptado, não há rasão para tal.⁶⁰

Esta separação entre teoria e prática era um problema muito agudo na Europa dos finais do século XIX. Em Inglaterra, por exemplo, se bem que em termos não totalmente claros, a questão aparece associada à disputa entre conservatórios e universidades, pelo que se refere à atribuição de graus académicos.⁶¹

O formato destes concursos era mais ou menos padrão, sendo adaptado a cada instrumento conforme necessário.⁶² Vejamos, por exemplo, o programa do concurso de violino de 1892.

de musicos portugueses (v. n. 14), vol. 1, p. 57), Vieira reconhece a competência prática do seu opositor, mas acrescenta que «não [era] dotado de natural vocação artística nem de sufficiente instrucção technica. Tinha porém, artes para fazer-se valer, impondo-se no juízo das pessoas que só julgam pelas apparencias.» Admite, por outro lado, que Arroio foi o primeiro em Portugal a adoptar o sistema Boehm. Oito anos mais tarde, numa panorâmica da música portuguesa, incluiu o nome de Arroio entre os «virtuosos» dignos de reconhecimento (Ernesto VIEIRA, *A musica em Portugal: resumo histórico*, Lisboa: Livraria Classica Editora de A.M. Teixeira & C.ª, 1911², p. 23).

⁵⁹ Ver, por exemplo, José Vianna da MOTTA, «Os conservatórios na Allemanha», *Amp* (28 de Fevereiro de 1897). Neste artigo inspirado por Augusto Machado, que viria a ser em breve director da Escola de Música e um dos inspiradores da reforma de 1901, Viana da Mota refere-se ao seu conhecimento dos conservatórios alemães e à necessidade de uma formação holística, com um currículo que deveria incluir a História Universal, a História da Literatura, o Francês, o Italiano e o Alemão e Filosofia.

⁶⁰ A. G., «Concurso de violino no Conservatorio», *AM99* (15 de Janeiro de 1901), p. 10.

⁶¹ Agradeço a Rosemary Golding a informação relativa a Inglaterra.

⁶² Os concursos de rudimentos e de harmonia e contraponto tinham um formato diferente; os de metais e de madeiras igualmente, devido à grande variedade de instrumentos que cada candidato tinha de tocar.

- 1º Execução de duas peças de musica da escolha do candidato, sendo uma na rabeca e outra na violeta.
 - 2º Execução do 24º concerto de Viotti, revisto por Alard.
 - 3º Execução de um trecho de musica apresentado pelo jury, para ser executado na rabeca.
 - 4º Exposição oral sobre a theoria do ensino.
 - 5º Responder ás perguntas que o jury julgar conveniente fazer sobre a theoria do ensino e sobre as matérias da respectiva aula.
- Cumpre ao candidato trazer acompanhador, podendo optar pelo acompanhamento de piano, quartetto, quintetto ou orchestra.⁶³

Com a excepção da teoria (e dos «exercícios mecânicos» — um eufemismo para as escalas, arpejos e estudos técnicos),⁶⁴ o formato do concurso era semelhante ao de um programa de exame.

Na origem destas práticas é possível ver alguma influência dos primeiros modelos de recrutamento do Conservatório de Paris, embora a prova pedagógica nunca tivesse sido ali considerada.⁶⁵ Além disso, o concurso público nunca constituiu a única via de acesso a um lugar de professor do CRL. Vários professores foram nomeados sem a ele se submeterem, incluindo alguns alunos que já lá trabalhavam. Não havia consistência de processos. Outros ainda, como Augusto Machado, eram simplesmente contratados em razão do seu mérito e da necessidade dos seus serviços, mesmo se, no caso deste, ele nunca tivesse sido cantor. A sua nomeação não foi abertamente contestada por ninguém — de facto passou-se exactamente o contrário. Tanto ela — como a de Victor Hussla que discutiremos abaixo — parecem indicar o desejo por parte do governo dos anos noventa de introduzir uma nova dinâmica de perfis de elevada competência (ou estatuto) dentro da instituição. Tratava-se de um desejo amplamente reconhecido e apreciado como um esforço no sentido da melhoria da qualidade profissional e amplamente contestado em virtude do seu limitado sucesso.⁶⁶

⁶³ «Os concursos do Conservatorio», *Amp* (16 de Novembro de 1892), p. 171.

⁶⁴ *Regulamento geral do Conservatório Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1890, p. 18.

⁶⁵ Ver Constant Victor Désiré PIERRE, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris: s.n., 1900, p. 231.

⁶⁶ A nomeação de Augusto Machado foi calorosamente acolhida pela imprensa. Posteriormente, o seu trabalho como director foi também elogiado, e havia esperança de que ele viesse a liderar a necessária reforma do CRL no sentido de um ensino musical mais holístico (ver J. V. MOTTA, «Os conservatórios na Allemanha» (v. n. 60), p. 53). Mas após a reforma de 1901 houve uma decepção generalizada por ele não ter conseguido ir mais longe.

Contrariamente ao que acontecia com estas nomeações especiais, a partir de 1888 os regulamentos do CRL passaram a permitir expressamente a contratação de professores estrangeiros sem concurso por motivos de «elevado talento e provada aptidão».⁶⁷ O que terá levado a que essa possibilidade fosse considerada nesta altura parece estar relacionado com o sucesso que Victor Hussla estava a ter na recém-inaugurada Escola de Música da RAAM. Hussla só se tornou professor do CRL em 1898, durante um curto período, interrompido pela sua morte prematura no ano seguinte,⁶⁸ mas iria inaugurar a tradição de professores de violino trabalharem simultaneamente no CRL e na RAAM. A nomeação destes professores indica a nova determinação do CRL em se tornar uma instituição de excelência, apesar dos modestos salários oferecidos. Este objetivo foi expressamente afirmado, por exemplo, em relação à classe de piano, apesar de alguma controvérsia envolvida (1882). Escrevendo acerca da substituição do professor de flauta, António José Croner (1826-1888), Luís Augusto Palmeirim refere que ao propor nomes para professores em regime de substituição temporária, o facto de ele nunca

[...] indicar os nomes dos individuos mais apreciados em qualquer especialidade artistica, foi só depois de obter o convencimento previo, de que esses individuos não aceitariam as nomeações que lhes fossem dadas, como aconteceu, [com os] actuaes professores das aulas de piano, propostas que só efectuei depois de Masoni, Rey Colaço, Madeira e Hernâni Braga haverem recusado os meus oferecimentos.⁶⁹

Curiosamente, todos os nomes citados iriam ser professores do CRL — ou no caso de Eugenio Masoni (1831-1889) já tinham sido. Estes aspectos é também significativo pelo que se refere às mudanças no CRL e à atitude de personalidades musicais eminentes para com a instituição. Entre os documentos relacionados com a nomeação de Hernâni Braga como professor de piano em 1902 existe, juntamente com uma carta de recomendação de Marmontel (1816-1898) datada de 1882, uma outra carta

⁶⁷ *Carta de lei de 25 de Agosto de 1887 e regulamento de 6 de Dezembro de 1888*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1888, pp. 6-7.

⁶⁸ Continuamos a desconhecer os motivos da demora de Hussla em aceitar um lugar no CRL.

⁶⁹ *P-Lant MR*, Luiz Augusto PALMEIRIM, [*Carta oficial*], mç. 3698 (5 de Novembro de 1888).

do mesmo ano do secretário do CRL, Augusto Neuparth (1830-1887), escrita para Paris a convidar Braga a ocupar um lugar na Escola de Música. Porque é que terá havido um intervalo de vinte anos entre o convite inicial e a efectivação da nomeação? Os motivos não são ainda totalmente claros, mas levantam-se imediatamente duas hipóteses principais: ou Braga o declinou por considerar o lugar artisticamente pouco atraente ou, como parece sugerir a carta de Marmontel, em virtude das más condições oferecidas. Na sua carta, Neuparth solicita também a ajuda de Braga no sentido de conseguir que Rey Colaço, um outro professor de perfil destacado, aceitasse igualmente um lugar no CRL. Sugerindo uma previsível mudança no apoio do Estado à instituição, apela aos «professores e de todos aqueles que [se] interessam pela prosperidade da arte em Portugal». Referindo-se aos salários e apelando a valores mais altos imbuídos de um sentido de missão, acrescenta que «todos nós sabemos que a gratificação he pequeníssima e quasi vergonhosa de ser oferecida»; mas tem esperança num futuro melhor e tenta desviar a atenção do dinheiro, em favor de «outras considerações».⁷⁰

A questão do género

As primeiras docentes da Escola de Música do CRL chegaram relativamente tarde, em 1863, com a nomeação de três professoras — uma de canto e duas de piano —, acompanhando o extraordinário crescimento da frequência feminina.⁷¹ Antes desta data havia já professoras no CRL, mas somente na escola de dança, onde a primeira fora nomeada já em 1840.⁷² Mesmo assim, havia decuriões do sexo feminino desde muito cedo,⁷³ embora não beneficiassem presumivelmente de nenhum tratamento preferencial pelo que se refere a empregos docentes (e não se conheça até hoje nenhuma indicação de que tivessem sequer tentado obtê-los).

⁷⁰ P-Lant MR, Augusto NEUPARTH, [*Carta a Hernâni Braga*], mç. 4060 (17 de Setembro de 1882).

⁷¹ Decreto de 30 de Novembro de 1863, nomeando Emília Adelaide Pereira Lisboa (canto), e Madame Girard e Carlota Luisello (piano), NIDH-AHCN, *Folhas dos vencimentos* (v. n. 12), 1863-1864. Ver Anexo II.

⁷² Maria Emília Moreno foi nomeada auxiliar do professor de dança a 27 de Abril de 1840 (J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 2), p. 103).

⁷³ Maria José de la FUENTE, «João Domingos Bomtempo e o Conservatório de Lisboa», in J. P. ALVARENGA (coord.), *João Domingos Bomtempo 1775-1842*, Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993, p. 34; e NIDH-AHCN, *Relação nominal e quantitativa dos decuriões [...]*, [não catalogado], 1841.

Apesar de ter melhorado paulatinamente, o estatuto das professoras nunca esteve ao mesmo nível dos seus colegas do sexo masculino. Só numa fase tardia é que começaram a integrar o conselho da escola e os júris de exames, contudo, nunca tiveram qualquer papel central dentro deles.⁷⁴ Se bem que, mesmo no final do período aqui abordado, uma professora tenha atingido o mesmo nível salarial dos seus colegas masculinos no topo da carreira, nominalmente as mulheres eram mantidas em categorias inferiores.

Maioritariamente, nesta altura, as mulheres permaneceram sem voz, o que resulta, como demonstrado noutros estudos sobre as mulheres, na transformação da «história das mulheres no estudo, não tanto das próprias mulheres, como das percepções, condicionamentos, e atitudes masculinas em relação a elas.»⁷⁵ Existem mesmo assim algumas exceções, como no caso documentado por duas cartas de Amélia Guilhermina Alegro (1848-1899), uma antiga aluna do CRL que entrou para o corpo docente em 1869.⁷⁶ Elas são um testemunho da luta por mais direitos e ao mesmo tempo de uma resistência conjuntural, e aparentemente paradoxal, à mudança como meio de continuar a ter motivos para reivindicar. As duas cartas não estão datadas e não indicam expressamente o destinatário, mas são provavelmente de período imediatamente posterior à sua nomeação e dirigidas a uma alta personalidade do governo. Invoçando alguma familiaridade e o papel do destinatário em lhe conseguir a nomeação, a autora alude a uma complexa teia de influências que poderiam estar por detrás de algumas nomeações para a instituição, tal como é referido também por vários críticos.⁷⁷ Em seguida, defende a

⁷⁴ Inicialmente, nos anos sessenta, foram simplesmente mantidas fora dos júris de exame (J. A. B. P. COUTINHO, «Conservatório Real de Lisboa» (v. n. 46), p. 57). Os anos noventa parecem ser um ponto de viragem, com professoras a participarem finalmente nas reuniões do Conselho da Escola de Música (NIDH-AHCN, *Livro de actas do Conselho Escolar do Conservatório de Lisboa*, A 314, 1889-1904, minuta de 27 de Julho de 1894), e a serem autorizadas a participar nos júris de exame, na condição de nunca estarem em maioria (NIDH-AHCN, *Livro de registo de ordens da Inspeção*, A 1008, 1876-1900, ordem 27, de 3 de Julho de 1899).

⁷⁵ «[...] women's history into study not so much of women themselves as of male perceptions of, conditioning of, and behaviour towards them.» Katharine ELLIS, «The Fair Sax: Women, Brass-Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris», *Journal of the Royal Musical Association* 124 (1999), p. 222.

⁷⁶ P-Lant MR, Amélia Guilhermina ALEGRO, [Carta a um alto funcionário não especificado], mç. 3656, [1869a] e [1869b].

⁷⁷ Ver, por exemplo, «Pizzicando...», AM99 (31 de Agosto de 1900), p. 128.

divisão da disciplina de rudimentos em duas classes, uma para cada sexo, de modo a poder liderar a secção feminina e ser assim promovida. Na segunda carta reforça esse pedido, comparando a sua situação com a promoção recente de Augusto Neuparth a professor permanente de instrumentos de palheta. Um relatório do Ministério do Reino a recusar o pedido contestava a ideia da separação por sexos na disciplina de rudimentos e, citando um documento do conselho da Escola de Música, defendia uma posição mais retrógrada, de acordo com a qual não deveria haver mulheres a ensinar no CRL. Contudo, como uma verdadeira lutadora, Alegro não iria abandonar o seu combate por melhores condições e tratamento igual. Quando obteve o lugar de professora de piano em 1873 tornou-se a única professora a receber um salário de topo, apesar de não possuir formalmente o estatuto de «professora sénior».

Na sua maior parte as professoras permaneceram sem voz, mas não deram também nas vistas. Eram, de qualquer modo, pouco numerosas, mesmo em 1910: cinco (uma de rudimentos, três de piano e uma de harpa), num total de vinte e sete docentes. Além disso, existem provas de terem tido de lutar contra estereótipos que limitavam o seu comportamento. Leonor Lazary (†1904), por exemplo, «poucas vezes se apresentara como concertista de piano, preferindo, *por timidez natural ou por falta de confiança nas próprias forças* [itálico nosso], limitar-se exclusivamente aos labores do ensino.»⁷⁸ No entanto, surge-nos uma excepção na figura de Adelina Rosenstock (1883-?), a única professora do CRL até 1910 que prosseguiu aparentemente uma carreira de intérprete. A sua capacidade de ultrapassar os preconceitos e a inércia são provavelmente tanto um sinal dos tempos, como o é a sua liberdade relativa enquanto artista com credenciais estrangeiras. Demitir-se-ia em 1907 por razões pouco comuns, que eram consistentes com o seu sucesso e que ao mesmo tempo expunham as limitações de Portugal enquanto país «periférico»: foi aparentemente incapaz de conciliar as suas responsabilidades docentes com as exigências das suas viagens pelo estrangeiro na sua qualidade de intérprete.⁷⁹

⁷⁸ «Necrologia», *AM99* (15 de Junho de 1904), p. 160.

⁷⁹ «Noticiário - Portugal», *AM99* (31 de Dezembro de 1907), p. 281. A não ser que venha a surgir qualquer tipo de documentação pessoal (tal como correspondência), falta-nos toda a informação sobre a vida privada destas mulheres.

Em resumo, embora a posição dos professores do CRL tivesse melhorado, o estatuto de professor especializado de música nunca foi equivalente ao de professor do ensino geral, situação que parece ser paradoxal a muitos níveis: enquanto alguns estavam dispostos a ser explorados só para poderem dizer que eram professores do CRL, os salários mesmo dos professores de topo eram demasiado baixos para atrair de volta alguns daqueles músicos portugueses que tinham conquistado uma carreira no estrangeiro. Como se irá tornar claro mais adiante, a demografia por género era também paradoxal, criando uma instituição familiarmente «dividida»: o corpo discente do CRL feminizou-se rapidamente, no entanto, apesar de histórias individuais de sucesso entre as alunas, foram os alunos que se tornaram esmagadoramente professores do CRL. Nesta digressão pelo capital humano do CRL, é altura de nos ocuparmos agora do corpo discente.

Estudantes

Frequentemente descritos como «geralmente pobres» durante o período deste estudo,⁸⁰ os alunos do CRL são fundamentais para definir o carácter da instituição. O tipo de alunos, as suas origens e aspirações, mudaram de acordo com a complexa evolução da sociedade portuguesa, da sua vida musical e da interacção de cada aluno com o CRL.

Como primeira escola pública de música em Portugal — sem propinas e sem provas de acesso — o recrutamento dos alunos e a sua frequência do CRL iria ser sempre um tema óbvio de discussão. Por conseguinte, além dos números totais de alunos, irei também tratar da sua origem, idade e recrutamento por classe. Muitos destes aspectos foram de uma maneira ou de outra analisados em estudos anteriores, embora nenhum deles explore o tema a fundo no que se refere ao período de cinquenta anos aqui abordado.⁸¹ Este estudo baseia-se em

⁸⁰ Ver *P-Lant MR*, Duarte Cardoso de Azevedo e SÁ, [Carta oficial], mç. 5044, 6 de Novembro de 1873; «Conservatorio Real de Lisboa», *AM90* (5 de Outubro de 1890), p. 2; *Reorganização e regulamento interno do Conservatorio Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1901, p. 6; «Concertos», *AM99* (15 de Junho de 1908), p. 117.

⁸¹ Sobre o corpo discente antes de 1860, ver M. J. FUENTE, «João Domingos Bomtempo» (v. n. 74), pp. 40-47; e J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 2), pp. 155-183. Para uma panorâmica dos alunos entre 1840 e 1861, analisando a sua evolução em ciclos de quinze anos, ver

dados dos livros de matrículas e dos registos de frequências das classes e exames, através de amostras de cada cinco anos, mas estreitando o intervalo para efectuar uma análise mais detalhada no início e no fim do período delimitado, ou quando questões de fundo o exijam.

Diferentes categorias de alunos

Existem distinções entre diferentes categorias de alunos desde o início do CRL, mesmo quando essas categorias eram meramente teóricas. À cabeça surge a suposta distinção entre alunos «internos» do «Colégio» e todos os outros — os «externos».⁸² O Regimento de 27 de Março de 1839 distinguia entre alunos «ordinários», «voluntários» e «obrigados». No primeiro grupo a frequência era controlada, assim como os exames obrigatórios no fim de cada ano. Por outro lado, os alunos «obrigados» tinham de frequentar classes em mais do que uma Escola simultaneamente. Esta divisão manteve-se com algumas excepções até à reforma de 1898, altura em que passou a ser simplesmente ignorada, o que sugere que já não se encontrava em vigor.

A reforma de 1868 estabeleceu uma distinção mais fundamental entre os «alunos internos» e os «candidatos externos», mas agora com um significado diferente. Os alunos internos eram os que frequentavam as aulas durante o ano, enquanto os candidatos externos estudavam com professores particulares e só vinham apresentar-se a exames. Neste aspecto o regulamento parece ter estado dois anos atrasado em relação à prática.⁸³

Os candidatos externos causavam muita controvérsia. Afirmava-se ironicamente que a ideia era original no contexto dos sistemas públicos de ensino musical na Europa.⁸⁴ Subjacente a esta crítica estava a convicção de que esta opção do CRL era errada, mas, em vez de constituir mais uma oportunidade para vilipendiar a instituição patrocinada pelo Estado, ela pode também ser vista como a expressão de um sentimento

Carlos GOMES, «Discursos sobre a “especificidade” do ensino artístico: a sua representação histórica nos séculos XIX e XX» (diss. de mestrado, Universidade de Lisboa, 2002), pp. 176-269 e 313-418. Sobre o corpo discente até 1883, ver L. A. PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino* (v. n. 30), pp. 46-61, que constitui o primeiro estudo sistemático sobre o assunto.

⁸² «[Decreto] de 5 Maio», *DG* (8 de Maio de 1835), p. 157.

⁸³ C. GOMES, «Discursos sobre a “especificidade” do ensino artístico» (v. n. 82), p. 179.

⁸⁴ Michelangelo LAMBERTINI, «Portugal», in A. LAVIGNAC (ed.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, IV - Histoire, Paris: Librairie Delagrave, 1914, p. 2441.

de inferioridade e de falta de confiança numa maneira diferente de fazer as coisas. Era também uma afirmação discutível, se, atendendo à altura em que a crítica foi feita, considerarmos por exemplo que em Inglaterra os exames de ARCM existiam desde os anos oitenta.⁸⁵ Mas o seu número crescente, que atingiu o triplo do dos alunos «internos» no final do período, influenciou decisivamente a evolução do CRL, fornecendo ao historiador uma extraordinária fonte para a compreensão da vida musical portuguesa dentro e fora do CRL.

Um corpo discente heterogéneo: posição social e local de nascimento

Tendo sido objecto de estudos anteriores, a questão da modesta condição social e económica dos alunos do CRL merece uma análise mais aprofundada, especialmente pelo que diz respeito ao período abordado neste livro.⁸⁶ A admissão de alunos pagantes pode ser vista como um importante indicador da sua origem social. O anúncio da aplicação de propinas nos finais dos anos sessenta corresponde ela própria a uma mudança radical na política do governo, introduzindo um elemento de discriminação financeira, mesmo que a presença de alunos oriundos de famílias com baixos rendimentos tenha continuado a ser garantida pelo menos até 1888.⁸⁷ A discussão acerca das propinas *constituía uma resposta à mudança social* e não um catalisador dela. O Quadro 3.2 mostra a evolução das propinas propostas, embora se deva sublinhar que elas não parecem ter sido implementadas até 1888.⁸⁸

⁸⁵ David WRIGHT, «The South Kensington Music Schools and the Development of the British Conservatoire in the Late Nineteenth Century», *Journal of the Royal Musical Association* 130, parte 2 (2005), p. 259. Na Rússia, por exemplo, parecem ter sido uma prática comum (ver Lynn Mary SARGEANT, «Ambivalence and Desire: State, Society, and Music Education in Russia», in M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, vol. 1, p. 258).

⁸⁶ Ver J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 2), pp. 157-159; C. GOMES, «Discursos sobre a “especificidade” do ensino artístico» (v. n. 82), pp. 64-65.

⁸⁷ «[Decreto]» (v. n. 34), p. 64, art. 22. Os decretos seguintes negligenciaram esta questão. Contudo, em 1893 ainda há informações acerca da frequência do CRL por alunos da Real Casa Pia de Lisboa, o internato para órfãos e carenciados, assim como por detidos na Casa de Correção. NIDH-AHCN, *Copiador de correspondência expedida*, A 123, 1893-1896, carta de Agosto de 1893.

⁸⁸ Um relatório de 1877 afirma explicitamente que nessa época o CRL não cobrava propinas (P-Lant MR, *Requerimento de aluna*, mç. 3667 (6 de Outubro de 1877)). Por outro lado, um ofício de Palmeirim aponta o ano académico de 1888-1889 como sendo o primeiro em que estas foram efectivamente pagas. (P-Lant MR, Luiz Augusto PALMEIRIM, [Carta oficial], mç. 3700 (7 de Junho de 1889)).

Mesmo assim, apesar de ter havido uma alteração geral no perfil social dos alunos, o diferencial de preço para os alunos internos e para os candidatos externos a partir de 1876 é um indício de diferenças significativas pelo que se refere ao seu lugar na escala social.⁸⁹

	Alunos internos	Candidatos externos
1868	\$500 + \$500	2\$000
1888	\$500 + \$500	2\$000 + 1\$000
1898	\$500 + \$500 ⁹⁰ / 1\$000 + 1\$000 ⁹¹ / 1\$000 + 1\$500 ⁹²	3\$000 + 1\$500
1901	\$500 + \$500 ⁹³ / 1\$000 + 1\$000 ⁹⁴ / 1\$500 + 1\$500 ⁹⁵	3\$000 + 1\$500

Quadro 3.2. Propinas do CRL (1868-1910).⁹⁶

Se a situação mais desafogada dos candidatos externos e a sua associação com camadas sociais mais elevadas parece mais ou menos clara, a caracterização dos alunos internos é mais complexa. O nosso melhor ponto de acesso a esta questão é o estudo das profissões dos pais tornado possível pelos esforços de Palmeirim enquanto director do CRL.⁹⁷ Como refere Carlos Gomes, no início dos anos oitenta os anúncios de inscrição incluíam a indicação de que «nas certidões de baptismo dos candidatos deve vir expressa, tendo-a definitiva, a profissão do chefe de família, para

⁸⁹ O decreto da reforma de 1919, reflectindo naturalmente uma realidade de longa data, confirma que os alunos externos eram mais endinheirados que os internos. *Conservatório Nacional de Música* (1919), 6 cit. in C. GOMES, «Discursos sobre a “especificidade” do ensino artístico» (v. n. 82), p. 66). Ver também capítulo 5.

⁹⁰ Curso elementar.

⁹¹ Curso geral.

⁹² Outros cursos.

⁹³ Rudimentos.

⁹⁴ Cursos gerais com excepções. Ver nota seguinte.

⁹⁵ Cursos superiores mais classes de canto de ópera, harpa, órgão, harmonia, contraponto, fuga e composição, 5.º ano de contrabaixo, 6.º de flauta, 6.º de madeiras, 5.º de trompete, 4.º de trombone, e italiano.

⁹⁶ «[Decreto]» (v. n. 34), p. 64; NIDH-AHCN, Eugénio Ricardo Monteiro de ALMEIDA, [*Carta oficial ao vice-presidente do Conservatório Real de Lisboa*], cx. 772, mç. 2885, 7 de Setembro de 1868; *Carta de lei* (v. n. 64), p. 13; *Regulamento geral do Conservatório Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1898, p. 16; *Reorganização e regulamento interno* (v. n. 81), p. 70. Os valores são apresentados em réis. O primeiro número corresponda à propina de inscrição e o segundo à propina de exame.

⁹⁷ L. A. PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino* (v. n. 30).

no fim do anno lectivo se poder apurar quaes as classes da sociedade a que o ensino do conservatorio mais directamente aproveita.»⁹⁸

Esta decisão afectava somente os alunos internos, no entanto, um exame mais atento dos livros de inscrições revela-nos que estas indicações já eram anotadas em 1878-1879 (estendendo-se até 1889-1890, ano lectivo em que aparecem já apenas de forma irregular). Apesar das suas limitações cronológicas em relação à existência global da Escola de Música, estas listagens fornecem-nos mesmo assim informações preciosas sobre uma questão que de outro modo nos escaparia. A tarefa é, contudo, prejudicada pela ausência de normalização terminológica ou de uma clara categorização sociológica nos anos oitenta: as profissões listadas sobrepõem-se frequentemente ou estão insuficientemente especificadas em termos do seu significado imediato e sociológico.⁹⁹

A análise que Carlos Gomes faz do ano de 1885-1886 revela-nos uma «heterogeneidade social da população discente [...] que reflectirá um processo de aburguesamento em curso».¹⁰⁰ Nessa lista, embora um quarto dos alunos internos não indique a profissão do pai, os restantes mostram uma grande diversidade, aparecendo à cabeça funcionários públicos (6,93 %), pequenos proprietários (5,19 %), lojistas (4,33 %) e músicos (3,46 %).¹⁰¹ Generalizando, podemos dizer que os alunos internos provinham na sua maioria das classes baixas e médias, ou da pequena e média burguesia. Outro aspecto marcante é a percentagem de alunos com pais já falecidos (12,99 %) (de longe a maior percentagem) ou desconhecidos (5,19 %), um facto que Palmeirim reconhece no seu discurso de 1883.¹⁰² Embora não tenha sido possível até agora encontrar referências muito significativas às relações entre o CRL e a Real Casa Pia, a presença de alunos desta última instituição justifica a afirmação de que o CRL era frequentado por alunos carenciados e de que o apoio que lhe era dado pelo Estado beneficiava de facto os genuinamente necessitados.¹⁰³

⁹⁸ NEUPARTH (1880), cit. in C. GOMES, «Discursos sobre a “especificidade” do ensino artistico» (v. n. 82), p. 61.

⁹⁹ Todos os valores incluem os alunos da Escola de Teatro, que dada a sua pouca expressão se podem considerar irrelevantes. Agradeço a Carlos Gomes ter-me chamado a atenção para estes materiais.

¹⁰⁰ C. GOMES, «Discursos sobre a “especificidade” do ensino artistico» (v. n. 82), p. 61.

¹⁰¹ *Ibidem*, 60.

¹⁰² L. A. PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino* (v. n. 30), p. 21.

¹⁰³ Sobre a Real Casa Pia ver capítulo 7.

A heterogeneidade mantém-se como uma característica importante do período de doze anos para o qual existe informação sobre a situação social dos progenitores. Dentro da listagem estão praticamente representados todos os extractos sociais, com excepção das classes altas, que se mantiveram ausentes a menos que estejam incluídas na categoria ambígua de «proprietários», ou na designação (que aparece uma única vez) de «conselheiro». No topo da classe média aparecem as profissões liberais, que embora estejam representadas, não são predominantes: «advogado», «solicitador» ou «engenheiro». Um número significativo de pais dos alunos pode agrupar-se nas categorias de «caixeiro», «marceneiro», «alfaiate», «carpinteiro» e «empregado público», que estão presentes ao longo do período. É significativo que os funcionários públicos, a epítome da pequena burguesia em ascensão, são o grupo maior a seguir aos pais falecidos, desconhecidos ou não mencionados. Duas categorias escassamente referidas são as de «professor» (de todos os níveis de ensino) e a mais modesta de «canteiro». Mais reveladores do ponto de vista sociológico são os militares, com os seus diversos postos.¹⁰⁴ Encontramos pais com os postos inferiores de «soldado da Guarda Municipal» e «fogueiro da Marinha Real», passando por «segundo tenente», «tenente», e «capitão», até aos postos mais elevados de «major» e «coronel». Mas os postos de topo, como brigadeiro ou general, estão ausentes e, de acordo com o perfil social dos outros alunos internos, os postos intermédios são os que estão mais fortemente representados. Apesar da aparente preponderância de alunos «pobres», que conferia ao CRL a sua justificação como um fornecedor de profissões para os pobres, a diversidade de profissões dos pais parece reforçar a perspectiva, a que já aludimos antes, de que o papel educativo do CRL tinha um carácter mais genérico, quase no limiar de uma actividade de lazer.

¹⁰⁴ A interacção pedagógica entre os militares e o CRL foi uma constante quase desde o início da instituição, se bem que nunca tenha atingido proporções significativas (v. J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 2), pp. 182-183). Isto sucedeu porque, ao contrário do que acontecia noutros países (por exemplo em Inglaterra, com o Kneller Hall), não havia nenhuma instituição especializada na formação dos músicos militares. O aspecto mais relevante desta relação terá talvez ocorrido entre 1864 e 1876, período em que o CRL foi responsável pelos exames dos mestres de banda (NIDH-AHCN, *Livro de registo dos diplomas passados aos músicos militares*, A 1014, 1864/1866/1869/1874/1876). A partir daí os militares iriam passar a ser alunos regulares, sendo o seu estatuto especial reconhecido em 1898 ao serem isentos dos limites de idade impostos para a inscrição no CRL (*Regulamento geral* (v. n. 97), p. 14, art. 25).

Esta secção não ficaria completa sem uma análise das qualificações académicas exigidas aos candidatos por esta instituição de «livre acesso». Aqui também houve uma importante mudança. Se, pelo menos a partir dos anos cinquenta, ler, escrever e contar eram considerados competências indispensáveis para se ser admitido no CRL, sendo necessário o conhecimento de línguas estrangeiras para entrar nos cursos superiores,¹⁰⁵ a partir da reforma dos anos oitenta o CRL exigia o diploma de estudos primários para os cursos gerais e o exame de francês do ensino secundário para os cursos «complementares», os cursos mais avançados da instituição.¹⁰⁶ Noutros países estas exigências poderiam aparentemente não fazer sentido; mas, mesmo em 1910, cerca de 75 % da população portuguesa era ainda analfabeta.¹⁰⁷ Além disso, a exigência de estudos secundários para frequentar o nível superior (que poderia em princípio conduzir a uma qualificação profissional) parece sugerir um perfil de aluno oriundo no mínimo da pequena burguesia.

De onde vinham os alunos do CRL? Em teoria, a instituição era «nacional»; mas o Gráfico 3.1 revela uma predominância de alunos de Lisboa, o que faz do CRL uma escola local ou no máximo regional.¹⁰⁸ É interessante notar, no entanto, um aumento do número de alunos oriundos de outras cidades do continente a partir de 1910.¹⁰⁹ Não é de surpreender que o país estrangeiro mais representado fosse o Brasil, o destino mais popular dos emigrantes portugueses.¹¹⁰ O CRL não era um destino para estudantes de diferentes zonas do próprio país, mas a

¹⁰⁵ J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 2), p. 155.

¹⁰⁶ *Regulamento geral* (v. n. 65), pp. 10-11.

¹⁰⁷ L. A. M. ALVES, «O ensino» (v. n. 24), pp. 304-305. No entanto, vozes mais exigentes, como a de Lambertini, consideravam estas qualificações insuficientes. (M. LAMBERTINI, «Portugal» (v. n. 85), p. 2441).

¹⁰⁸ Os dados constantes dos gráficos deste capítulo dizem somente respeito aos alunos internos. Os candidatos externos serão discutidos no capítulo 5.

¹⁰⁹ O número crescente de inscrições no CRL de pessoas nascidas fora de Lisboa está certamente relacionado com o número crescente de pessoas dos meios rurais que eram atraídas para a capital. Entre 1860 e 1911, a população de Lisboa duplicou (A. H. de OLIVEIRA MARQUES, *História de Portugal*, Lisboa: Palas Editores, 1981, vol. III, p. 109).

¹¹⁰ Nos anos oitenta cerca de 85 % dos emigrantes portugueses iam para o Brasil (Rui CASCÃO, «Demografia e sociedade», in J. MATTOSO (dir.), *História de Portugal*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, vol. V, p. 425. Ver também Joel SERRÃO, «A emigração portuguesa para o Brasil na segunda metade do século XIX», in J. SERRÃO, *Temas oitocentistas*, Lisboa: Livros Horizonte, 1980², vol. I, pp. 161-186.

capital do império, ou do antigo império, ainda desempenhava um papel central. Uma outra alteração detectável, que reflecte o aumento das deslocações, é a existência nos finais do período de alunos internos que viviam nos arredores de Lisboa, a distâncias que iam até Setúbal, cerca de cinquenta quilómetros a sul da capital.

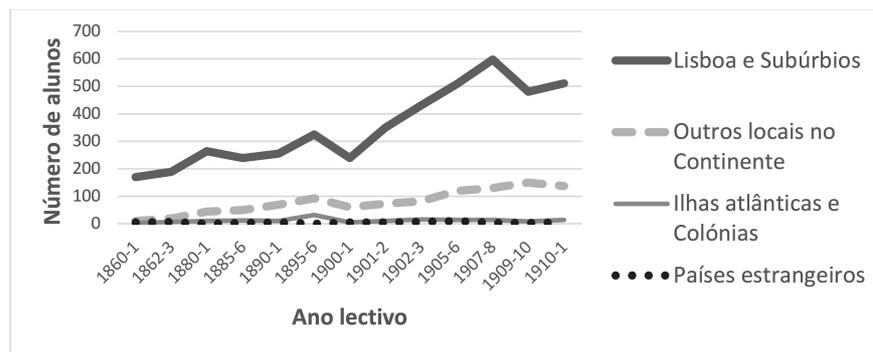


Gráfico 3.1.¹¹¹ Alunos internos do CRL: por origem (1860-1911).¹¹²

Género

E quanto às raparigas, perguntei. Dedicam todo o seu tempo ao piano e aos trabalhos, especialmente aos bordados. Dão certamente mais atenção aos trabalhos manuais do que à cultura intelectual. Quando as filhas vão para a escola são acompanhadas na ida e na volta pela criada, e quando saem a pé têm de ser acompanhadas pelas mães ou alguma senhora idosa. As raparigas portuguesas casam-se muito cedo, a partir dos dezasseis anos, e aos vinte e um já estão quase todas casadas. Isto não é muito surpreendente, porque desde o dia em que começam a andar toda a ocupação dos pais parece ser a de lhes estabelecer uma família. Há muito poucas solteironas em Portugal.¹¹³

¹¹¹ O lado direito do gráfico apresenta os parâmetros por ordem decrescente de importância. Utilizar-se-á o mesmo critério para todos os gráficos.

¹¹² NIDH-AHCN, *Livro de matrículas*, A 393-9, 1853-1894; [*Livro de*] *matrículas*, A 1112-5, 1895-1900a-b; 1896-1900; 1897-1900; *Livro de matrículas de alunos internos*, A 599-600; A 605-6; A 609-10; A 612-3; A 614-5, 1902-1911a-b; *Livro de registo da frequência*, A 729; A 734; A 739; A 744; A 749; A 754; A 759; A 760; A 761-2; A 767-8; A 771-2; A 775-6; A 777-8, 1870-1911a-b; [*Livro de*] *exames*, A 918; A 919; A 925; A 929; A 934; A 939, 1869-1891; [*Livro de*] *exames sem frequência e alunos internos*, A 944; A 949; A 950; A 951; A 954; A 956; A 958; A 959, 1895-1911. Os números de todos os gráficos deste capítulo dizem respeito aos alunos internos.

¹¹³ «What about the girls?, I asked. They give all their time to the piano and fancy work, especially embroidery. Certainly they devote more attention to handicrafts than to intellectual culture. When daughters go to school they are accompanied to and from by the maid, and when they go

O Conservatório de Lisboa absorverá dentro em pouco todas as actividades femininas da capital... acabarão as *meninas do telephone*; não haverá já graciosas caixeirinhas para os armazéns de modas; as machinas Singer ficarão sem *manipuladoras*, e... as meias sem *serzideiras*... porque é preciso, urgente, que tudo, tudo, com geito e sem geito, com instinto musical ou sem ele, com ouvido ou sem ouvido, e surdo e maneta e coxo... tudo se precipite para o conservatório, e tente acalmar naquela santa casa, esta febre filarmónica que consome a gente.¹¹⁴

Descontando o sarcasmo, o que estes dois textos documentam é a imensa importância da música na vida das mulheres, e vice-versa, no final do período aqui estudado. Apontam também para o uso da música como entretenimento ou como mero dote, negando-lhe quaisquer atributos intelectuais, e para a centralidade do CRL nesse processo. O CRL foi desde o início uma instituição mista, funcionando embora num regime de rigorosa separação dos sexos, simbolizado pela figura da vice-regente, uma funcionária encarregue do controle moral das alunas. Estava presente «de Officio durante a aula [...] nos exercicios, que o demandão absolutamente [a presença de ambos os sexos].»¹¹⁵

Foi, de facto, ao nível do corpo discente que o CRL teve o seu maior impacto em termos de género. As inscrições femininas aceleraram em relação às masculinas praticamente desde o início.¹¹⁶ Mas é a partir do fim dos anos sessenta que elas ultrapassam as masculinas em termos absolutos.

O Gráfico 3.2 mostra a dimensão do processo de «feminização». Como se reconhecia na época, o CRL era uma importante ferramenta profissional da «emancipação material» das mulheres.¹¹⁷ Da mesma forma que acontecia noutros contextos, como no ensino, as mulheres participavam em áreas limitadas da actividade musical, sendo o piano a mais procu-

out walking their mothers or some elderly duenna must chaperone them. Portuguese girls marry very young, from sixteen upwards, and at twenty-one they are almost all married. This is not very surprising, for from the day when they begin to walk, their parents' whole occupation appears to be the eventual settlement of their family. We have very few spinsters in Portugal.» (HARGROVE (1914), pp. 172-173, cit. in Ana VICENTE, «Mulheres estrangeiras escrevem sobre mulheres em Portugal no século XX», *Faces de Eva. Estudos sobre a mulher* 1-2 (1999), p. 42).

¹¹⁴ Alexandre Rey COLAÇO, *De musica*, Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1923, p. 37.

¹¹⁵ *Relatorio de 24 de Novembro de 1838 e Regimento [do Conservatório Geral de Arte Dramática] de 27 de Março de 1839*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1839, pp. 6-7, art. 41, § 3.

¹¹⁶ Ver J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 2), p. 163.

¹¹⁷ L. A. PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino* (v. n. 30), p. 21.

rada e os instrumentos de sopro a que menos o era. De facto, ao contrário do que sucedia, ainda que raramente, noutras partes da Europa, não há até agora nenhuma indicação de instrumentistas de sopro do sexo feminino em Portugal, tanto dentro do CRL como fora dele, durante o período em estudo.¹¹⁸

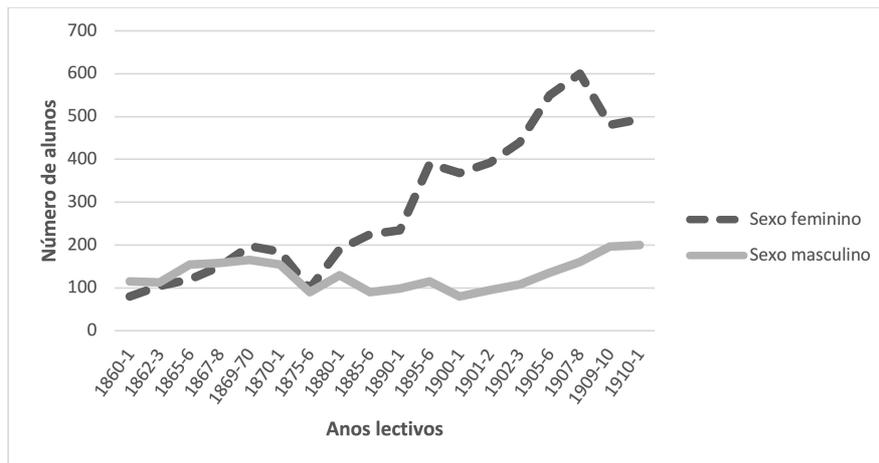


Gráfico 3.2. Inscrições no CRL: por sexo (1860-1911).¹¹⁹

Além de piano e rudimentos, é também interessante notar a importância da frequência feminina de harmonia. Essa tendência é anterior à reforma de 1901, a qual exigia a sua qualificação nesta disciplina, numa tentativa de profissionalizar a comunidade de professores do ensino particular que, a partir de então, se viesse a desenvolver. Parece assim apontar mais para uma preocupação generalizada com uma abordagem mais holística do ensino da música e o desenvolvimento de uma perspectiva que ia para além da música como um mero objecto ornamental, do que para uma reacção automática a uma reforma administrativa.

¹¹⁸ Sobre instrumentistas de sopro do sexo feminino na Europa, ver Nancy REICH, «European Composers and Musicians, ca. 1800-1890», in K. PENDLE (ed.), *Women and Music: a History*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001², pp. 170-171, e Paula GILLET, *Musical Women in England, 1870-1914: «Encroaching on All Man's Privileges»*, Houndmills - London: Macmillan Press, 2000, 193-200. Ver também K. ELLIS, «The Fair Sax (v. n. 76)», pp. 221-254.

¹¹⁹ Ver Gráfico 3.1.

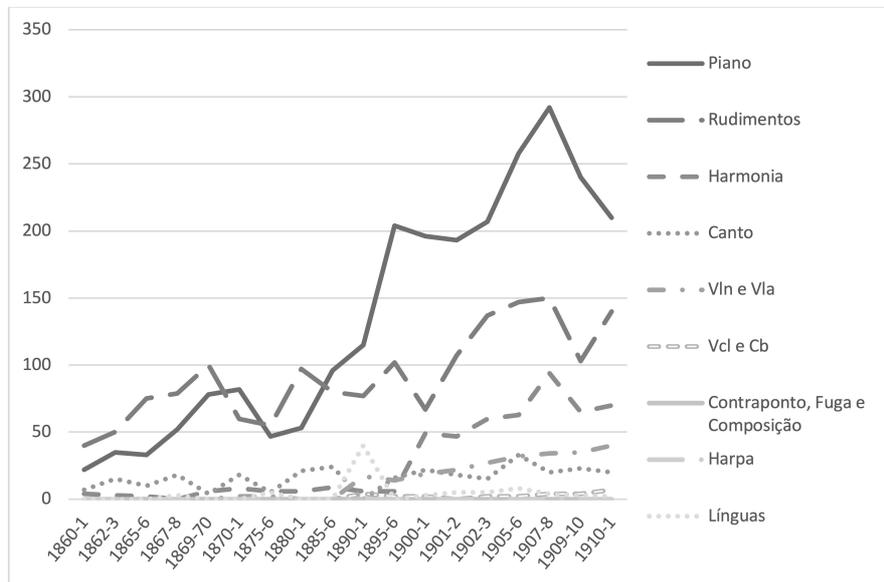


Gráfico 3.3. Alunas do CRL: inscrições por classes (1860-1911).¹²⁰

Em menor escala, mas significativamente, nos finais dos anos oitenta as mulheres começaram a tocar instrumentos de cordas, especialmente o violino. Neste aspecto o CRL não se encontrava na vanguarda; a adopção destes instrumentos foi provavelmente influenciada pelo enorme sucesso da orquestra da RAAM, uma orquestra mista em que as mulheres se destacavam. A inexistência de testemunhos de surpresa ou de resistência à frequência destas classes por mulheres parece indicar uma certa abertura social, fomentada provavelmente pela mesma experiência da RAAM.

As classes de conjunto só começaram de forma decisiva com a reforma de 1901. Como não havia nenhum mecanismo sistemático de inscrição, torna-se difícil traçar a sua evolução. No entanto, os dados referentes a 1909-1910, que mostram ter havido trinta inscrições femininas, sugerem que a classe de orquestra se desenvolveu paralelamente com a sua rival na RAAM.

Em contraste, a existência nos registos de inscrição de uma classe de coro exclusivamente feminina a partir de 1901 constitui uma surpresa, mesmo considerando a proporção reduzida de alunos do sexo masculino

¹²⁰ Ver Gráfico 3.1.

da Escola de Música. No entanto, é importante notar neste contexto que o único registo que se conhece até agora anterior a 1901, o de 1889-1890, mostra que a classe de coro foi frequentada por trinta e oito alunas e dezasseis alunos, o que reflecte as proporções globais existentes na Escola.¹²¹ A justificação dada na altura para a sua existência foi de ordem pedagógica.¹²² Externamente havia poucos modelos corais. O movimento coral em Portugal era quase inexistente, mas, como acontecia com as classes de instrumentos de cordas em relação à RAAM, é possível que as poucas iniciativas contemporâneas com elevado perfil social tenham tido influência nestes desenvolvimentos.¹²³

A idade

A questão da idade é um outro aspecto chave para a caracterização dos alunos do CRL e compreensão, em termos práticos, dos objectivos e o sucesso ou insucesso da instituição. Como noutras áreas de regulamentação, só após a reforma de 1898 houve uma tendência para uma definição mais precisa, com limites explícitos estabelecidos para todas as classes. Mas, globalmente, não existiram diferenças muito marcadas desde o limite original dos oito aos vinte anos até aos limites de idade referidos em 1901.¹²⁴ Há, no entanto, pormenores interessantes: por exemplo, em 1898, a extensão do limite superior da classe de rudimentos dos catorze para os vinte anos poderá indicar a diferença entre uma perspectiva mais profissionalizante e uma outra mais de «lazer».

Baseando-nos no Gráfico 3.4, podemos ver que de um modo geral o CRL funcionou de forma bastante consistente dentro dos limites de idade que impunha. A maioria dos alunos tinha entre dez e vinte e quatro anos, com um máximo de cerca de dezasseis anos. Considerando o sexo, como mostram os Gráficos 3.5 e 3.6, é possível observar que os contornos se ajustam em larga medida (embora alguns anos sejam bastante idiossincráticos). No entanto, os alunos do sexo masculino parecem prolongar

¹²¹ NIDH-AHCN, *Mapa de frequência*, cx. 658, mç. 1469, 1889-1890.

¹²² NIDH-AHCN, *Livro de actas* (v. n. 75), minuta de 23 de Maio de 1889.

¹²³ Ver capítulo 7.

¹²⁴ P-Lant MR, *Regulamento para a Eschola de Musica do Conservatorio Geral da Arte Dramatica*, (cópia de 1844), mç. 3535, 1839.

até mais tarde a sua presença no CRL, provavelmente em virtude da abertura de opções profissionais para eles e de opções domésticas para as suas colegas do sexo feminino.

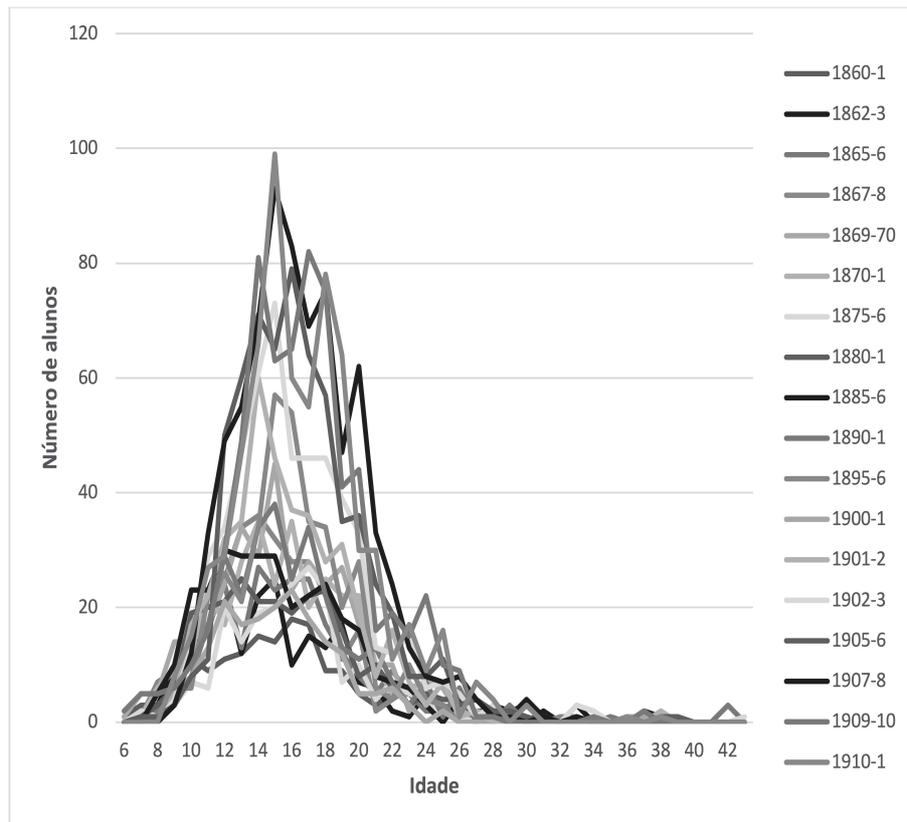


Gráfico 3.4. Inscrições no CRL: por idades (1860-1911).¹²⁵

¹²⁵ Ver Gráfico 3.1.

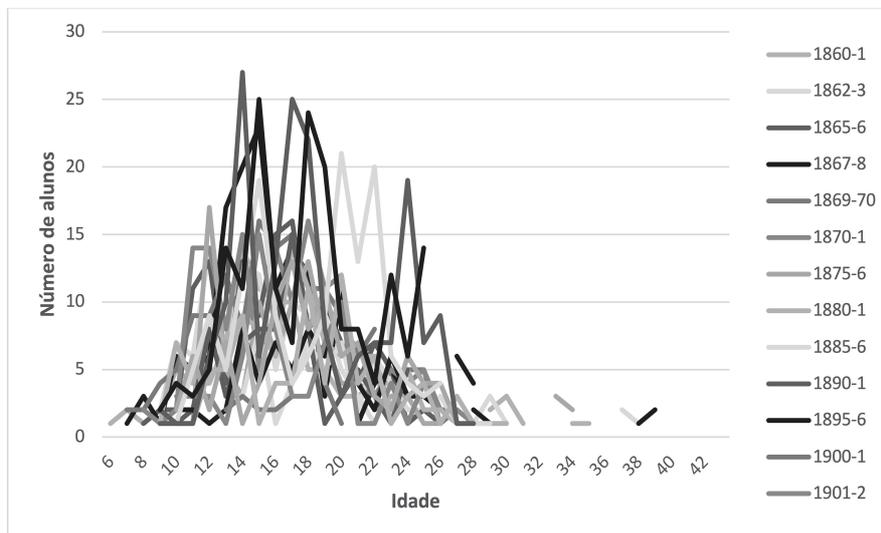


Gráfico 3.5. Alunos do CRL: por idades (1860-1911).¹²⁶

A análise aqui feita levanta muitas questões sobre a finalidade e o alcance da escola oficial de música de Lisboa — questões cujas implicações irão reemergir nos próximos capítulos. Nem a sua missão «nacional», nem as suas pretensões de responder às necessidades dos «pobres» se reflectiam de um modo decisivo nas características do seu corpo discente; e, no entanto, a sua importância no contexto lisboeta é inegável, como demonstra o número crescente de inscrições. Nelas vemos padrões de género familiares relacionados com a escolha de instrumentos, e perfis de idade que apontam de um modo bastante claro para as diferentes opções de saída para os alunos e alunas do CRL — opções de saída que se reflectem no número proporcionalmente reduzido de mulheres diplomadas que se tornaram professoras do CRL. No próximo capítulo olharemos em mais pormenor para a experiência dos alunos durante a sua permanência no CRL.

¹²⁶ *Ibidem.*

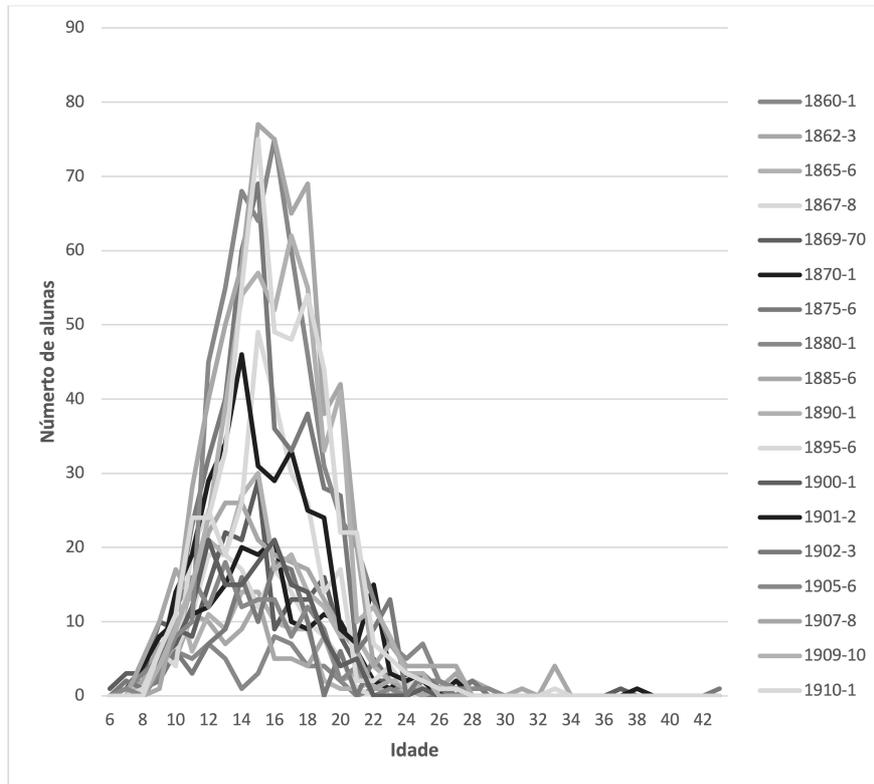


Gráfico 3.6. Alunas do CRL: por idades (1860-1911).¹²⁷

¹²⁷ *Ibidem.*

Capítulo 4

O processo: o ensino, a aprendizagem e as perspectivas dos alunos

Este capítulo aborda aspectos mais práticos da Escola de Música do CRL, desde as rotinas diárias da sala de aula até marcos importantes como os exames e as audições públicas. Termina com uma análise das perspectivas dos alunos, tanto na vertente profissional como amadora, incluindo o prosseguimento de estudos avançados no estrangeiro. Começando pelas aulas, analisaremos a sua frequência e procuraremos explicações para o modo como elas evoluíram. Iremos explorar também os horários, os rácios professor / aluno e a ligação ao mundo profissional; os métodos e questões metodológicas (e suas implicações) em relação aos principais cursos e classes, focando particularmente o contributo português para a pedagogia dos conservatórios europeus. Na secção dedicada às audições públicas consideraremos os diferentes tipos de exames e as questões com eles associados, desde as alegações de corrupção até às taxas de sucesso. Discutiremos, por fim, o repertório tal como o conhecemos a partir das apresentações dos alunos.

Aulas

Inscrições

Ao estudarmos as características do corpo discente do CRL, vimos de relance a questão das inscrições dos alunos. Iremos virar agora a nossa atenção não só para os números gerais, mas também para o modo como estes se distribuem por classes e cursos. Observando os números gerais de inscrições tais como aparecem no Gráfico 4.1, nota-se o aumento constante do número de alunos, quase trezentos por cento superior no fim do período ao que era no seu início, impulsionado pela política de «livre acesso». As inconsistências da trajetória geral reflectem seja as fragi-

lidades documentais (tais como a falta de livros de inscrições em 1900-1901), seja questões contextuais cujas explicações são muitas vezes do domínio da especulação. Se, por exemplo, a redução na última parte do período poderá ser explicada pela difícil situação política e económica do país, já uma justificação para a quebra significativa que surge nos meados dos anos setenta e oitenta só pode ser compreendida através de uma referência, feita no ano seguinte a essa quebra (1876), ao facto de o prazo de inscrições dever ser alargado, uma vez que tinha expirado a 9 de Setembro (o que era invulgarmente cedo) e que o número de inscrições tinha sido inferior ao necessário.¹ Isto não nos diz, contudo, se por detrás destes ajustamentos havia um esforço consciente de reduzir o número de alunos ou se havia outros motivos.



Gráfico 4.1. Inscrições na Escola de Música do CRL: alunos internos (1860-1911).²

Como seria de esperar numa época que é considerada a «idade do ouro» do piano,³ a classe de piano tinha a frequência mais alta, que só é comparável com a da classe de rudimentos (Gráfico 4.2). O aumento regular das inscrições (apesar de ter decaído no final deste período) é um testemunho eloquente da sua popularidade — em contraste com os rudi-

¹ *P-Lant MR*, Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida, [*Carta oficial*], mç. 3664-2 (11 de Setembro de 1876).

² Ver Gráfico 3.1.

³ Cyril EHRlich, *The Piano: a History*, London - Toronto - Melbourne: J.M. Dent & Sons, 1979².

mentos, cujo número elevado reflecte simplesmente o facto de serem obrigatórios.

As classes de cordas e de harmonia e contraponto, não atingindo embora os mesmos níveis, são consistentes com o aumento proporcional das inscrições. No entanto, as classes de harmonia e contraponto, a última das quais incluía aulas de melodia, instrumentação, fuga e composição, tiveram cada uma o seu próprio destino. A harmonia conheceu um crescimento constante, particularmente após a reforma de 1901, que obrigava quem quisesse seguir a carreira de professor particular a frequentá-la. Mas os seus níveis crescentes de frequência antes dessa data parecem indicar uma opção por um tipo mais holístico de formação musical. O contraponto, que era exclusivo dos níveis mais avançados do CRL, teve em geral uma evolução mais estável, se bem que os seus números nunca tivessem rivalizado com os de harmonia, atingindo o seu máximo com um total de dez alunos em 1907-1908.

As classes de cordas nunca foram das mais frequentadas.⁴ Mas o seu crescimento a partir dos anos oitenta é um indicador da crescente importância da música orquestral, mesmo se a maioria das orquestras pertencia aos teatros (já mencionámos também a possível influência da orquestra da RAAM). Era principalmente a classe de violino a alimentar este aumento. A viola ainda não era um instrumento «independente»: durante todo o período surge-nos um único aluno (em 1869-1870) explicitamente associado ao seu estudo.

Todos as restantes classes atraíam poucos alunos. Isso não faz com que fossem necessariamente menos importantes, em termos da sua relevância para a vida musical ou da distinção dos seus docentes; estava antes relacionado com a necessidade de limitar a oferta num mercado laboral já de si reduzido (a ausência de candidatos externos aponta no mesmo sentido). A classe de canto ocupava uma das posições mais destacadas, que se traduzia por exemplo nos salários mais elevados dos seus professores. No entanto, o seu desenvolvimento era prejudicado pelo facto de o mundo dos cantores profissionais, especialmente no seu palco

⁴ Para o período entre 1838 e 1860, ver Joaquim Carmelo ROSA, «“Essa pobre filha bastarda das artes”: a Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa, 1842-1862» (diss. de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999), pp. 165-177.

mais prestigiado do teatro de ópera, ser dominado por estrangeiros. Não havia praticamente espaço para os cantores nacionais se afirmarem.

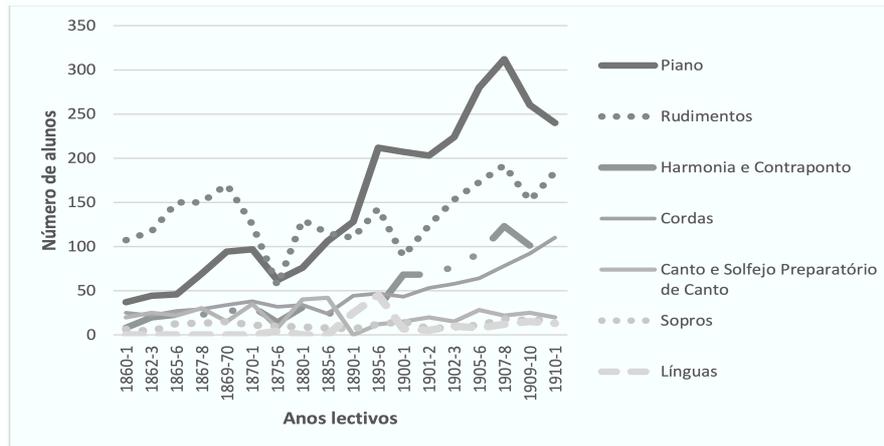


Gráfico 4.2. Inscrições por classes no CRL (1860-1911).⁵

As restantes classes mostram padrões mistos. As inscrições nos instrumentos de sopro (flauta, metais e madeiras) foi sempre reduzida, provavelmente por sofrerem a concorrência de outras instituições de formação, tais como as bandas militares e civis. O mesmo padrão reduzido de inscrições ocorria nas classes de línguas, cuja intenção desde o início era a de promover a formação cultural dos alunos. A emergência do italiano como única língua ensinada na segunda metade do período está relacionada, no entanto, com a ópera italiana e com as necessidades específicas da classe de canto.

Horários

O período lectivo do CRL ia desde o início de Outubro até ao fim de Junho, com dois períodos de férias no Natal e na Páscoa. Os meses de Verão eram reservados aos exames e, quando ocorriam, às audições, então apelidadas de exercícios públicos. As aulas tinham, frequentemente, lugar da parte da manhã, com três aulas semanais para cada clas-

⁵ Ver Gráfico 3.1. Por uma questão de clareza, este gráfico associa classes semelhantes. Não inclui, no entanto, os alunos inscritos em harpa (em média um aluno por ano a partir de 1901) ou em órgão (inscreveram-se dois alunos em 1905, mas a classe parece não ter praticamente funcionado). Não existe informação sobre as inscrições nas classes de conjunto.

se, cada uma delas com a duração de duas horas e meia.⁶ Este modelo parece ter-se mantido durante a maior parte do período.⁷ O aparente esforço de deixar aos professores tempo livre para as suas restantes ocupações foi sujeito à pressão do número crescente de alunos, obrigando a introduzir no horário aulas durante a parte da tarde. Em 1907, o inspector do CRL publicou um aviso em vários jornais a proibir «aos alumnos não militares a entrada no edificio antes da 1 hora da tarde, ficando reservadas as horas da manhã para a leccionação das alumnas [...] e para a dos alumnos militares.»⁸ O alargamento das aulas à parte da tarde iniciou-se nos meados dos anos noventa, se bem que não seja claro ter sucedido de forma sistemática.⁹

	Segunda-feira	Terça-feira	Quarta-feira	Quinta-feira	Sexta-feira	Sábado
9h00 às 12h00	Rudimentos ♂	Rudimentos ♀	Rudimentos ♂	Rudimentos ♀	Rudimentos ♂	Rudimentos ♀
	Piano	-	Piano	-	Piano	-
	-	Canto ¹⁰	-	Canto ¹¹	-	Canto ¹²
	-	Violino (1.º ano)	-	Violino (1.º ano)	-	Violino (1.º ano)
	Violoncelo	-	Violoncelo	-	Violoncelo	-
	Flauta	-	Flauta	-	Flauta	-
	-	Trompa	-	Trompa	-	Trompa
	-	Harmonia	-	Harmonia	-	Harmonia

Quadro 4.1. Horário da Escola de Música (1861-1862).¹³

⁶ Ver *Relatorio de 24 de Novembro de 1838 e Regimento [do Conservatório Geral de Arte Dramática] de 27 de Março de 1839*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1839, p. 6. A única excepção no que diz respeito à duração parece ter sido a das aulas de línguas, se bem que o seu estatuto dentro da Escola de Música pareça ser ambíguo, tanto em relação à sua frequência como ao seu funcionamento (Carlos GOMES, «Discursos sobre a “especificidade” do ensino artístico: a sua representação histórica nos séculos XIX e XX» (diss. de mestrado, Universidade de Lisboa, 2002), p. 196).

⁷ *Reorganização e regulamento interno do Conservatorio Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1901, p. 33.

⁸ «Noticiario – Portugal», *AM99* (30 de Abril de 1907), p. 109.

⁹ NIDH-AHCN, *Livro de ponto dos senhores professores*, A 224, 1894-1895. De facto, o alargamento das aulas até às três da tarde estava já previsto no Regimento (*Relatorio de 24 de Novembro* (v. n. 6), p. 6).

¹⁰ Aulas separadas por sexos.

¹¹ *Idem*.

¹² *Idem*.

¹³ NIDH-AHCN, *Livro de ordens da Inspeção Geral dos Theatros*, A 329, 1841-1870, ordem de 22 de Março de 1862. Este horário reflecte as condições existentes na altura. Não aparecem, por exemplo, aulas de instrumentos de palheta porque nessa altura não havia professor dos mesmos.

O crescente número de alunos afectou também o tempo disponível para as aulas, em particular naqueles casos em que o ensino era essencialmente individual (o que acontecia sobretudo com as aulas de instrumentos). Mas sempre que a questão se colocava prevaleciam as considerações de ordem financeira: em 1889, uma proposta para limitar o número de alunos em cada aula de piano foi rejeitada, em favor de pedir aos alunos mais avançados que ensinassem os do nível elementar.¹⁴ Em resultado da sobrelotação crescente no final do período, tornou-se recorrente a sugestão de limitar o tamanho das turmas, frequentemente acompanhada de comparações com outros conservatórios europeus. Lambertini comentava mordazmente:

Não é phantastico o que se passa nas aulas de piano do Conservatorio? Em cada uma d'ellas se leccionam uns 30 e tantos alumnos, no espaço de duas horas e meia, ou, para fallar mais claro, se dão quatro minutos de lição a cada alumno, em media. E ainda ha quem julgue que ali se não fazem milagres!

Com os quadros de frequencia, que no estrangeiro são matéria corrente em todos os Conservatorios, poderia reduzir-se a 10 o numero de alumnos em cada classe, com duas indiscutíveis vantagens: a de mandar passeiar 20 esperançosos talentos musicaes e a de ganhar com esta medida o reconhecimento da posteridade.¹⁵

Métodos e metodologias

Na literatura sobre o CRL tem-se discutido muito se as aulas de instrumentos eram individuais ou colectivas.¹⁶ No entanto, apesar da persistência de algumas ambiguidades, é nossa convicção baseada nos indícios existentes ao longo do período que as aulas de instrumentos, se bem que frequentadas simultaneamente por mais do que um aluno, estavam estruturadas em torno do ensino individual.¹⁷ A tirada de Lambertini po-

¹⁴ NIDH-AHCN, *Livro de actas do Conselho Escolar do Conservatório de Lisboa*, A 314, 1889-1904, minuta de 6 de Abril de 1889.

¹⁵ [Michel'angelo LAMBERTINI], «No Conservatorio», *AM99* (30 de Novembro de 1907), p. 257.

¹⁶ Ver Jorge Alexandre Cardoso Marques da COSTA, *A reforma do ensino da música no contexto das reformas liberais: do Conservatório Geral de Arte Dramática de 1836 ao Conservatório Real de Lisboa de 1841* (diss. de mestrado, Universidade do Minho, 2000), p. 285, e C. GOMES, «Discursos sobre a “especificidade” do ensino artístico» (v. n. 6), pp. 269-270. Apesar de o primeiro se referir ao período anterior ao do nosso estudo, julgo que a prática das aulas individuais nas classes de instrumentos já vinha de longe. Gomes tem uma posição menos definitiva sobre esta questão (ver p. 185, n. 202).

¹⁷ Além da citação anterior, ver também NIDH-AHCN, [*Projecto de*] *regulamento para a Escola de Musica do Conservatório Real de Lisboa*, cx. 767, mç. 2769, 1876: «A practica tem demonstrado

derá representar o ponto em que a prática de dar atenção individual aos alunos, um por cada vez, atingiu o absurdo. Há também algumas indicações de que o formato poderia ser semelhante ao de uma *masterclass*, na qual os alunos assistiam às lições uns dos outros como observadores.¹⁸ Seria este o caso nas classes de maiores dimensões como as de piano e violino, mas não devemos excluir a possibilidade de que noutras classes mais pequenas (tais como a maioria das classes de instrumentos de sopro) os alunos tocassem juntos, como acontecia noutros locais da Europa.¹⁹

O sistema segundo o qual os professores seniores ensinavam os alunos mais avançados e os juniores, ou mesmo os «decuriões», ensinavam os principiantes era controverso. Em 1876, sublinhando mais uma vez a prevalência da relação individual nas classes de instrumentos, os professores juniores protestaram, defendendo que os alunos deviam manter o mesmo professor ao longo do seu programa de estudos, com o argumento de que o sistema em vigor era «inglório para os ajudantes o seu ensino e trabalho; e o segundo, a estranheza que experimenta sempre qualquer aluno que muda de professor».²⁰ A música, diziam eles, era diferente: «Esta forma de ensino poderá ser muito proveitosa ás outras artes ou sciencias,

claramente que o numero de ajudantes precisa de ser augmentado para se poder melhorar o ensino nas aulas de piano e de rebeca. Estas aulas são sempre frequentadas por excessivo numero de alumnos, e sendo impossível que ali sejam as lições collectivas, tem sido indispençavel distribuir os alumnos de piano em seis seccões e os alumnos de rebeca em duas.» Uma carta de Monteiro de Almeida, em Setembro de 1868, aponta no mesmo sentido, ao mencionar o trabalho da secção feminina da classe de piano, quando escreve que «he de todo individual» (NIDH-AHCN, Eugénio Ricardo Monteiro de ALMEIDA, [Carta oficial ao vice-presidente do Conservatório Real de Lisboa], cx. 772, mç. 2885, 7 de Setembro de 1868). Em 1893, ao falar da necessidade de limitar o número de alunos do CRL, um crítico refere explicitamente «o Conservatorio de musica onde o ensino tem quasi sempre este carácter [individual] [...]». (Carlos de MELLO, «Os musicos portugueses: (a proposito da hospitalidade a estrangeiros)», *Jornal do Commercio* (14 de Maio de 1893).

¹⁸ Um «Plano para a organização do serviço das aulas de Piano» refere que os alunos que eram ensinados pelos decuriões eram autorizados a assistir (normalmente como observadores) às aulas dos professores. Embora não tivessem «direito ás lições dos professores, mas poderão ser chamados á lição na falta de qualquer dos alumnos effectivos.» (NIDH-AHCN, *Livro de actas* (v. n. 14), minuta de 11 de Outubro de 1894).

¹⁹ Os trombonistas, por exemplo, deparavam-se com a falta de um repertório a solo, estando limitados à música orquestral e aos estudos. Uma imagem de uma aula de Trombone no Conservatório de Paris mostra-nos a prática de os alunos tocarem juntos sob a orientação do professor (Anne BALMARY, «Regard sur les creations de classes au Conservatoire», in E. HONDRE (dir.), *Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire*, Paris: Association du bureau des étudiants du CNSMDP, 1995, p. 227).

²⁰ NIDH-AHCN, [Projecto de] *regulamento* (v. n. 17).

porem para o ensino dos diferentes ramos de musica, será sempre preferível que qualquer professor comece e acabe a educação artística do alumno.»²¹

Classes diferentes levantavam diferentes questões pedagógicas. No caso das classes de rudimentos, a questão recorrente prendia-se com o solfejo entoado em oposição ao solfejo rezado.²² A tensão entre ambos reflecte o que parece ter sido um conflito, pelo menos desde cerca de 1868, entre a tradição anterior de leitura musical e uma nova abordagem que privilegiava a demonstração da compreensão auditiva.²³ O papel de Freitas Gazul parece ter sido crucial neste contexto. Gazul ocupou-se aparentemente desta questão a partir do momento em que foi admitido como professor em 1871, oferecendo-se para fornecer um conjunto de exercícios para as aulas. O Conselho da Escola de Música introduziu-os com a designação de «exercícios d'entoação».²⁴

Contudo, o problema não desapareceu. De facto, este parece ter sido somente o início de um longo processo que encontrou forte resistência e revelou algumas das contradições no equilíbrio existente no CRL entre educação como lazer, objectivos mais profissionais e preocupações sociais.²⁵ Treze anos mais tarde, em 1884, Freitas Gazul defendeu que eram necessários mais exames de solfejo entoado;²⁶ e de novo doze anos mais tarde, em 1896, propôs que se tornassem obrigatórios «e que não seja concedido diploma ou certidão de exame, sem que todos os examinandos

²¹ *Ibidem*.

²² No seu *Diccionario musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de musica*, Lisboa: Lambertini, 1899², p. 465, Ernesto VIEIRA explica que «Como o estudo simultaneo da entoação e do rythmo offerece muita difficuldade, e além d'isso o exercicio da entoação apresenta inconvenientes quando os estudantes estão na puberdade, é uso praticar-se isoladamente o exercicio do rythmo, nomeando as notas e dando-lhes os valores mas sem entoar; é o que se chama *solfejo resado* ou *solfejo de leitura rythmica*, para o distinguir do solfejo propriamente dito ou *entoado*.» Em seguida reprova este último.

²³ NIDH-AHCN, *Livro de actas do Conselho de Direcção da Escola de Música*, A 312, 1868-1886, minuta de 25 de Janeiro de 1868.

²⁴ *Ibidem*, minutas de 25 de Abril e 10 de Junho de 1871.

²⁵ P-Lant MR, Luiz Augusto PALMEIRIM, [*Carta oficial*], mç. 3668 (1 de Agosto de 1878). Em 1878 Palmeirim mencionava a introdução do solfejo entoado nas aulas e nos exames de rudimentos: «porem este anno é o primeiro que devia pôr-se em pratica esta resolução, decidiu-se [...] que para os alumnos do 2º e 3º annos de rudimentos houvesse no acto dos exames toda a benevolencia [...] Como porem esta sensata deliberação pode ser mal avaliada pelas famílias dos interessados, apresso-me a [dar] conta d'ella.»

²⁶ NIDH-AHCN, *Livro de actas* (v. n. 23), minuta de 17 de Julho de 1884.

satisfaçam a esta prova, a mais necessaria em musica».²⁷ Ao recordar os seus tempos de formação no CRL, Tomás Borba (1867-1950), professor e antigo aluno confirmava esta situação: «Uma vez discutia-se o grave problema, já muito debatido, do ensino elementar do solfejo que era então no Conservatório limitado apenas à leitura ritmica, em linha, sem entoação.»²⁸

O trabalho realizado na classe de rudimentos nos anos noventa está patente nas provas de exame. No primeiro ano, além de provas orais não especificadas que envolviam provavelmente questões de teoria musical, a prova prática consistia em «solfejos na clave de sol na segunda linha e de fá na quarta linha; decifração de intervallos e de escalas, na pedra».²⁹ No segundo ano (que era nessa altura o último) os alunos realizavam a mesma prova oral não especificada, seguida de provas práticas que incluíam «solfejos nas posições das diferentes claves; decifração de intervallos, de escalas e de transportes, na pedra; transposições de um pequeno trecho de musica escripta em diferentes claves para uma somente, sendo indicado pelo jury o tom e a clave para que deve ser transportado».³⁰ Apesar das inconsistências, ou a crescer a elas, o solfejo entoado iria agora ser introduzido nas novas classes de solfejo e canto coral.

A classe de rudimentos foi uma daquelas em que a produção de métodos foi mais intensa. Trata-se de fontes fundamentais de informação acerca do que se passava nas aulas.³¹ Foram uma preocupação central ao longo do período, sendo mencionados desde o primeiro conjunto de regulamentos.³² As referências à utilização de métodos do Conservatório

²⁷ NIDH-AHCN, *Livro de actas* (v. n. 14), minuta de 2 de Junho de 1896.

²⁸ Tomaz BORBA, «Excentricidades musicais do meu tempo», *Ritmo* (25 de Março de 1936), p. 1. Tomás Borba foi aluno do CRL nos anos noventa. Nesta questão do papel do canto nas aulas de solfejo no século XIX o CRL parece estar muito atrás de outros centros principais como o Conservatório de Paris (ver Philippe LESCAT, «Genèse et transformation des solfèges du Conservatoire», in A. BONGRAIN – A. POIRIER (ed.), *Le Conservatoire de Paris: Deux Cents ans de pédagogie 1795-1995*, Paris: Buchet – Chastel, 1999, pp. 296-297. No entanto, nas escolas particulares de música em França esta questão continua ainda hoje a ser problemática (v. Alain SAVOURET, «Solfège de “code” ou solfège de “l’entendre”: quelle formation de l’oreille?», in A. BONGRAIN – A. POIRIER (ed.), *Le Conservatoire de Paris: Deux Cents ans de pédagogie 1795-1995*, Paris: Buchet – Chastel, 1999, pp. 317-330, ver 319-320.

²⁹ *Regulamento geral do Conservatório Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1890, p. 17, art. 50, capítulo VII.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Para uma lista dos métodos usados no CRL ver o Anexo III.

³² Ver J. C. ROSA, «“Essa pobre filha bastarda das artes”» (v. n. 4), pp. 147 e sq.

de Paris só são explícitas no início da vida da instituição,³³ no entanto, esses modelos específicos são uma presença constante, particularmente como pano de fundo da exigência de que os professores do CRL preparassem métodos para serem usados nas suas classes.³⁴ Mesmo assim, no seu conjunto, poucos professores produziram materiais originais em resposta a essa exigência.

Na primeira parte do período em análise, os métodos de solfejo utilizados na classe de rudimentos incluíam os populares *Solfejos d'Italia* de Bonifazio Asioli, David Perez e Ferdinando Carulli, entre outros. Algumas destas escolhas datavam provavelmente do tempo do velho Seminário da Patriarcal.³⁵ Eram usados em cópias manuscritas, o que reflecte provavelmente as dificuldades da impressão local de música ou as limitações do mercado da época em relação a este tipo de materiais.³⁶ Os textos de teoria musical incluíram, a partir de 1845, os *Princípios elementares de música*, do antigo professor do CRL Domingos Luís Laureti (†1857),³⁷ e o *Breve tratado de musicographia*, de José Teodoro Higino da Silva (1808-1873), adoptado em 1854.³⁸ O primeiro era um manual muito básico de teoria musical que, como o próprio nome indica, introduzia os conceitos elementares da música e a sua organização e escrita, começando com a tradicional definição da música como «a arte de combinar os sons, dos quaes resulta a *Melodia* e a *Harmonia*»³⁹ e terminando com exemplos de transposições. O último centrava-se em exercícios de ditado como auxiliares do desenvolvimento da capacidade auditiva dos alunos.

³³ P-Lant MR, *Regulamento para a Eschola de Musica do Conservatorio Geral da Arte Dramatica*, (cópia de 1844), mç. 3535, 1839, art. 27.

³⁴ Até 1868 é referida explicitamente a obrigação de os professores prepararem métodos. A partir dessa data as referências passam a ser menos insistentes (ver *Regulamento geral* (v. n. 29), p. 6).

³⁵ Ver J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 4), pp. 188-190.

³⁶ *Terceira parte dos solfejos adaptados p^a uso dos alumnos do Conservatorio Real de Lx.^a*, 1851, colecção do autor. Foram copiados por E. R. Monteiro (possivelmente Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida). Trata-se provavelmente do resultado do trabalho da comissão nomeada em 15 de Outubro de 1849 para «co-ordenarem e melhorarem os Solfejos, a fim de se mandarem imprimir» (NIDH-AHCN, *Livro de Registo*, 1839-1858, cit. in J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 4), p. 149). Não parecem ter sido nunca publicados, mas ainda eram usados nos anos sessenta.

³⁷ Domingos Luiz LAURETI, *Princípios elementares de musica*, Lisboa: Imprensa Nacional, [1844].

³⁸ José Theodoro Higino da SILVA, *Breve tratado de musicographia, approvado pelo Conservatório Real de Lisboa*, Lisboa: Sasseti & C.^a, 1854.

³⁹ D. L. LAURETI, *Princípios elementares de musica* (v. n. 37), p. 1.

A mudança na *praxis* ocorreu muito lentamente, visto que a transição geracional entre os professores iniciais e os seus sucessores só ficou completa no início dos anos setenta. Foi isso que se passou precisamente na classe de rudimentos com a nova iniciativa de Freitas Gazul, oficialmente denominada «exercícios de entoação».⁴⁰ Nesse mesmo ano de 1871, Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida apresentou também um conjunto de exercícios de solfejo para publicação; mas estes só foram publicados em 1882 como primeira parte de um conjunto de três, sendo a segunda e a terceira partes da autoria de Freitas Gazul.⁴¹ A renovação ficaria completa com a nova teoria da música de Monteiro de Almeida aprovada em 1880 e publicada no ano seguinte (a oscilação cronológica na publicação destes materiais confirma o elevado nível de resistência ao seu uso no currículo).⁴² Abordando essencialmente os mesmos temas, era bastante mais exaustiva que a obra de Laureti. Estes materiais estavam ainda em uso no início do século seguinte.⁴³ No entanto, os comentários que Ernesto Vieira fez a Monteiro de Almeida no seu *magnum opus*, e que se estendem à situação das classes de harmonia e de composição, tornam claro que Monteiro não era nenhum reformador:

A sua sciencia era com effeito profunda mas muito estreita [...] não via nem tolerava coisa que fosse além das regras impostas pelos tratados de Reicha, que tinha constantemente debaixo de olho [...]. Está claro que n'estas condições podia ser, como realmente foi, excellenteste mestre para o ensino elementar, mas insufficiente guia para abrir o horisonte a discípulo que tivesse largas aspirações. Os fructos produzidos o attestam; alguns que conseguiram desenvolver-se com largueza fizeram-no á própria custa.⁴⁴

A reforma de 1901 incluiu a decisão de exercer maior controle sobre os métodos em uso tanto no CRL como no ensino particular. Previa que

⁴⁰ NIDH-AHCN, *Livro de actas* (v. n. 23), minuta de 10 de Junho de 1871.

⁴¹ Eugénio Ricardo Monteiro de ALMEIDA, *Solfejos adoptados na aula de rudimentos, 1.ª parte*, Lisboa: A. Neuparth, 1882; Francisco de Freitas GAZUL, *Solfejos adoptados na aula de rudimentos, 2.ª parte e 3.ª parte*, Lisboa: A. Neuparth, 1882.

⁴² Eugénio Ricardo Monteiro de ALMEIDA, *Compendio elementar de musica*, Lisboa: Augusto Neuparth, 1981.

⁴³ Eugénio Ricardo Monteiro de ALMEIDA, *Guia para interrogar os alumnos sobre as materias contidas no compendio elementar de música*, 3ª ed., Lisboa: Neuparth & Carneiro, 1900³.

⁴⁴ Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da música em Portugal*, 2 vols., Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 2, p. 99.

esses materiais fossem revistos cada cinco anos, o que era certamente um estímulo para a sua produção. Os motivos para a mudança incluíam a intenção de supervisionar a sua «máxima perfeição» e de, invocando mais uma vez os limitados recursos financeiros dos alunos do CRL, garantir que «o seu custo não seja excessivo, e pelo contrario caiba nas posses dos alumnos, em geral pobres, que frequentam o Conservatorio.»⁴⁵ Subsequentemente a classe de rudimentos adoptou uma nova *Theoria da musica* de Ernesto Vieira (que era ele próprio membro do Conselho de Arte Musical que aprovava os novos métodos)⁴⁶ e continuou a usar os métodos de Freitas Gazul. Apesar de toda a retórica sobre a exigência de os professores redigirem os seus próprios métodos, as classes de rudimentos, piano e canto (estes últimos só indirectamente) foram as únicas dentro do CRL em que foram adoptadas obras de autores portugueses. As leis do mercado estão indubitavelmente relacionadas com esta situação, visto que piano e rudimentos tinham o maior número de alunos do CRL, a uma grande distância de todas as outras.

A questão dos métodos é também importante para outra classe leccionada em grupo, a de harmonia, e para a sua continuação, a de contraponto e composição. Aqui há dois aspectos que se destacam. O primeiro, que é comum à classe de rudimentos, é a utilização, durante a maior parte do período, de materiais didáticos manuscritos.⁴⁷ O tratado de Reicha, possivelmente numa tradução de Monteiro de Almeida, foi usado ao longo de todo o período, como recorda Tomás Borba:

O professor Frederico Guimarães que [por essa altura] regia a aula de harmonia sabendo de cor [...] todas as regras e formulas do Reicha, mas não desconhecendo também fique ditto em abono da verdade, os tratados mais modernos, ao tempo publicados, que criticava com bom senso e inteligencia. O tratado porém oficialmente adotado, o alcorão da aula, era o Reicha, traduzido em português não sei por quem e que passava de mão em mão entre os alunos, manuscrito, e, como código da ciência dos acordes, apreciado, estimado e venerado. Havia também na aula, uma série de cadernos, contendo grande número de baixos cifrados, que a gente copiava e ia realizando pachorrentamente, sem nos ser prometido, em caso algum, subir com uma

⁴⁵ *Reorganização e regulamento* (v. n. 7), p. 6.

⁴⁶ Ernesto VIEIRA, *Theoria da Musica*, 2 vols., Porto: Typographia Occidental, [1896].

⁴⁷ NIDH-AHCN, Antoine REICHA, *Tratado de harmonia: guia para interrogar*, cx. 764, mc. 2737, s.d.

sétima ou empregar quintas perfeitas por movimento directo, a não ser, claro, claro [sic] sôbre a tónica ou sôbre a dominante. [...] O nosso professor nunca se permitiu o prazer de compreender Debussy, nem Dukas, nem Strauss, nem mesmo Saint-Saëns ou Cesar Franck, que reputava revolucionários perigosos, sem elegância musical e sem gôsto artístico.⁴⁸

Guimarães (1849-1918) sucedeu a Monteiro de Almeida à frente da classe de harmonia e posteriormente de contraponto. A sua rejeição tanto de Saint-Saëns como de César Franck dá-nos uma medida do seu academismo. No entanto, nem todos os tratados modernos foram rejeitados: Júlio Neuparth (1863-1919), que também ensinou no CRL, traduziu o tratado de harmonia de Émile Durand (1830-1903) e o de instrumentação de Gevaert (1828-1908), que foram ambos adoptados no CRL depois de 1901.

As provas de exame fornecem-nos algumas pistas sobre o trabalho que se fazia na classe de harmonia.⁴⁹ No primeiro ano, as provas consistiam na realização a quatro partes de um baixo cifrado de dezasseis ou vinte e quatro compassos, sem acidentes. O segundo ano requeria uma harmonização a quatro partes, com acidentes, baseada num excerto dado, destinada a explorar as tonalidades relativas e que percorria todas as partes em forma de diálogo (no que parece significar contraponto imitativo). O exame do terceiro ano tinha duas partes: a primeira consistia na composição de uma *romanza* (cujo texto era escolhido pelo júri), acompanhada por um baixo cifrado com ritornelos especiais; a segunda na instrumentação para orquestra ou banda de um excerto dado com vinte a trinta compassos. Na classe de contraponto e composição as provas incluíam:

- 1.º ano: trabalho sobre as diferentes espécies de contraponto;
- 2.º ano: fuga e instrumentação;
- 3.º ano: composição de uma cena dramática, com recitativo e *romanza*, assim como a composição de um *andante* para quarteto de cordas em estilo imitativo sobre um tema fornecido pelo júri;
- 4.º e 5.º anos: composição de um motete a quatro partes, *a cappella* ou com acompanhamento de órgão, e de um *andante* em estilo dramático para orquestra completa, sobre um texto fornecido pelo júri.

⁴⁸ Tomaz BORBA, «Excentricidades musicais do meu tempo», *Ritmo* (10 de Março de 1936).

⁴⁹ *Regulamento geral* (v. n. 29), pp. 18-19.

As obras de referência para a classe de contraponto e composição no final da época de Monteiro de Almeida eram os tratados de contraponto e composição de Fétis e Reicha e o tratado de instrumentação de Berlioz.⁵⁰ Na lista de obras de referência utilizadas dez anos mais tarde pelo substituto de Monteiro de Almeida, Frederico Guimarães, apareciam só duas alterações: a substituição do tratado de Berlioz pelo de Gevaert e a inclusão de um tratado de Cherubini, presumivelmente o seu *Cours de contrepoint et de fugue*.⁵¹ Quase trinta anos após o final do período, um crítico que não fazia segredo da sua inclinação pela música absoluta, recordava o seu trabalho escolar como sendo mecânico e subordinado à música com texto:

Praticamente era o ensino apenas do contraponto e da fuga, sem análise da fuga, por ser ensinado apenas como um dogma, um só esquema, o que evidentemente, excluía a possibilidade de qualquer análise. Lembro-me de ouvir a todos os velhos compositores do género Frederico Guimarães e Freitas Gazul, aliás bem pouco românticos no aspecto e no modo de ser, defender a romântica doutrina de que depois de bem sabida a fuga não é necessario mais ensino: o resto era o estro. Como para eles compôr era pôr em música palavras de um libreto, de uma poesia ou de um texto religioso, era-lhes mais facil escrever, sem conhecimentos de estrutura musical, do que se escrevessem sonatas, trios, quartetos ou sinfonias. Nesse tempo em Portugal era-se compositor para escrever uma ópera ou uma missa. Quanto ao acto da criação musical, era inútil tentar convencê-los de que tinha de ser consciente.⁵²

A classe de piano produziu enormes quantidades de documentação, mas a primeira informação relacionada com métodos e com o conteúdo da classe aparece num elogio feito em 1865 pelo professor António Pereira Lima Júnior (†1880) ao novo currículo redigido por Guilherme Cossoul e Eugenio Masoni, que «é muito mais benefico que o antigo, já que é baseado na excellente escola de mecanismo de Le Couppey para vencer as maiores dificuldades, dando-lhes, acima de tudo a aptidão para fazer um belo som no instrumento, a primeira e mais vital qualidade do verdadeiro artista.»⁵³ Uma comparação entre os dois currículos transcritos no docu-

⁵⁰ NIDH-AHCN, Eugénio Ricardo Monteiro de ALMEIDA, [*Currículo do*] *Curso de Contraponto e Composição*, cx. 683, mç. 1628, [14 de Outubro de 1889].

⁵¹ NIDH-AHCN, Frederico GUIMARÃES, [*Programa do Curso de*] *Contraponto e Composição*, cx. 759, mç. 2618, [6 de Outubro de 1898].

⁵² Luís de Freitas BRANCO, «Adriano Merêa», *AM*30 (25 de Junho de 1944), p. 14.

⁵³ NIDH-AHCN, António Pereira da LIMA JUNIOR, *Observação*, cx. 772, mç. 2883, [30 de Dezembro 1865].

mento permite-nos observar as principais mudanças: o currículo foi alargado de seis para sete anos, com a inclusão dos exercícios técnicos de Le Couppey até ao quinta ano, juntamente com os estudos de Czerny. Além disso, havia um rearranjo das peças anteriormente usadas, com a manutenção dos Estudos op. 25 e op. 10 de Chopin e das fugas de Bach na mesma posição. A transposição era agora estudada nos últimos três anos, em vez de apenas no ano final, e o baixo cifrado e a leitura de partituras eram totalmente omitidos, não sendo transferidos para nenhuma outra classe.⁵⁴

Inevitavelmente a reforma seguinte, liderada em 1884 por José António Vieira (1852-1894) e que introduzindo os seus próprios exercícios técnicos,⁵⁵ via a do seu antecessor sob uma perspectiva diferente: «É este curso de grande vantagem sobre o anterior que a pratica demonstrou ser insuficiente, pois bem limitado era no que respeita a mecanismo, e só apresentava as sonatas no quarto anno, sem as ter preparado, o que dificultava extraordinariamente a execução, havendo também em todo o curso, grande desigualdade nas passagens de anno.»⁵⁶ Estes comentários apontam para uma dicotomia entre o estudo da técnica por um lado, e o da «música» por outro. A reforma de 1884 foi crucial e duradoura para todos as classes do CRL. Na classe de piano os exercícios técnicos de Vieira mantiveram-se em uso até bem entrado o século XX. Juntamente com um conjunto de seis peças com títulos programáticos, estudos sobre aspectos específicos da técnica pianística publicados por Lima Júnior nos anos setenta,⁵⁷ um complemento aos exercícios de Vieira por João Eduardo da Mata Júnior incluído na reforma de 1890,⁵⁸ e um conjunto de peças fáceis para o primeiro ano por Guilherme Ribeiro,⁵⁹ constituem o contributo português para os programas de piano. Contam-se também entre a participação mais signi-

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ José António VIEIRA, *Exercícios de mecanismo para uso da aula de piano do Conservatório Real de Lisboa*, 6 vols., Lisboa: Neuparth & C.ª, [1887-1891].

⁵⁶ NIDH-AHCN, Antonio Melchior OLIVER, *et al.*, *Parecer*, cx. 764, mç. 2732, [14 de Junho de 1884].

⁵⁷ António Pereira LIMA JUNIOR, *Colleção de 6 peças melódicas*, Lisboa: Augusto Neuparth, [187?].

⁵⁸ João Eduardo da MATTA JUNIOR, *Exercícios de mecanismo para piano*, 3 vols., Lisboa: Neuparth & C.ª, [1889-1891].

⁵⁹ Guilherme RIBEIRO, *26 Estudos elementares para piano*, Lisboa: Neuparth & Carneiro, [década 1890].

ficativa para os estudos instrumentais desenvolvida pelos professores do CRL durante o período, sendo igualmente testemunhos da centralidade do piano na sua actividade.

Como denota Palmeirim, a classe de violino foi considerada durante muito tempo uma das mais importantes da Escola, por razões pragmáticas semelhantes às que estavam subjacentes à classe de piano. No seu conjunto, eram «as duas [classes] mais frequentadas do Conservatório por serem aquelas que mais directamente conduzem a uma profissão segura».⁶⁰ A característica possivelmente mais marcante durante o período aqui em estudo, além do nível de frequência, foi a nomeação de um número desproporcionado de professores estrangeiros na sua fase final. Em 1898, a chegada do carismático Victor Hussla, um alemão que por essa altura já tinha trabalhado durante mais de dez anos na RAAM,⁶¹ significou uma mudança da tradição italo-francesa de Pierre Baillot e Jean-Delphin Alard (que tinha dominado os programas do seu antecessor Joaquim José Garcia Alagarim, 1830-1897) para a escola franco-belga de Charles-Auguste de Bériot (1802-1870).⁶² Hussla também introduziu os seus próprios estudos no programa. Embora só tenha trabalhado pouco tempo no CRL, as suas iniciativas foram continuadas pelos seus sucessores Andrés Goñi⁶³ e Georges Wendling.⁶⁴

A criação de classes de conjunto é uma das inovações mais significativas do período de 1860 a 1910. Foi um processo lento. A primeira a ser organizada foi a de coro, tendo sido sugerida inicialmente em 1868 como uma componente introdutória no contexto da classe de canto. As classes de coro e de conjuntos instrumentais foram ambas consideradas nos me-

⁶⁰ *P-Lant MR*, L. A. PALMEIRIM, [Carta oficial], (v. n. 25), ofício de 1 de Agosto de 1878.

⁶¹ Hussla estudou violino no Conservatório de Leipzig com Schradieck (1846-1918) e Hermann (1828-1907), tendo tocado na orquestra do Gewandhaus e mais tarde na Filarmónica de Berlim. Sobre a sua actividade na RAAM ver o capítulo 6.

⁶² Ver o Anexo III. Ver Paul DAVID - Manoug PARIKIAN - Michelle GARNIER-BUTE, «Baillot, Pierre (Marie François de Sales)», in S. SADIE - J. TYRRELL (ed.), *The Revised New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001, vol. 2, p. 37; Boris SCHWARZ - Cormac NEWARK, «Alard, (Jean-)Delphin», in S. SADIE - J. TYRRELL (ed.), *The Revised New Grove...*, vol. 1, p. 277; Boris SCHWARZ, «Bériot, Charles-Auguste de», in S. SADIE - J. TYRRELL (ed.), *The Revised New Grove...*, vol. 3, pp. 559-60.

⁶³ Goñi estudou violino em Madrid com Jesús Monasterio (1836-1903) que, por sua vez, havia estudado em Bruxelas com Bériot. Ver também o capítulo 6.

⁶⁴ Wendling era um alsaciano que estudou no Conservatório de Estrasburgo e mais tarde no de Paris. Ver também o capítulo 6.

ados dos anos setenta, mas só viriam a ser criadas no seguimento da reforma em finais dos anos oitenta. A reforma de 1898 atribuiu-lhes um papel mais decisivo no currículo do CRL, dividindo-as nas classes de orquestra, música de câmara e coro.

Guilherme Ribeiro foi o responsável pelas classes de coro quase desde o seu início, tendo realizado várias apresentações públicas no começo do século XX.⁶⁵ Poderiam ter funcionado como um modelo, mas a acreditarmos em Michel'Angelo Lambertini, que escrevia em 1907, não o fizeram. Ribeiro era, de facto, um pioneiro, e um «intemerato propagandista do ensino coral», mas para Lambertini nada alterava o facto de que «O nosso paiz é o unico, positivamente o unico, em que o cultivo do canto orpheonico tem sido systematicamente posto de lado, como cousa inutil ou indigna!»⁶⁶

As classes do CRL, que estavam no centro da vida da instituição, não podem ser naturalmente reduzidas a questões de organização e métodos. Eram também espaços de tensões e confrontos entre os alunos e os professores e entre os diferentes projectos destes últimos.⁶⁷ Estas tensões matizam a imagem «ordenada» propagada por Palmeirim da «inimitável disciplina d'este Instituto».⁶⁸ São conhecidos problemas, que chegavam a conduzir a violência. Houve partidas e ataques dos alunos aos professores que foram objecto de punições de vários graus;⁶⁹ em 1908, Rey Colaço demitiu-se por motivos pedagógicos;⁷⁰ e houve pelo menos uma queixa

⁶⁵ Ver «Concertos», *AM99* (15 de Novembro de 1905), p. 248; «Concertos», *AM99* (31 de Outubro de 1906), p. 219; e «Noticiario – Portugal», *AM99* (31 de Outubro de 1907), p. 236.

⁶⁶ Michel'angelo LAMBERTINI, «Os orpheons populares (Notas breves)», *AM99* (30 de Junho de 1907), p. 152.

⁶⁷ Como mostra Rémy Campos no seu artigo sobre o funcionamento das aulas no Conservatório de Paris, os conflitos podem ser uma fonte extremamente rica para «reconstruir a realidade diária de [uma] instituição.» (Rémy CAMPOS, «La classe au Conservatoire de Paris au XIX^e Siècle», *Revue de Musicologie* 83/1 (1997), p. 116).

⁶⁸ Luís Augusto PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino das artes scenicas*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883, p. 15.

⁶⁹ Ver, respectivamente, NIDH-AHCN, *Livro de ordens* (v. n. 13), minuta de 1 de Julho de 1864 e *Livro de actas* (v. n. 14), minuta de 31 de Agosto de 1897.

⁷⁰ «Noticiario – Portugal», *AM99* (15 de Outubro de 1908), p. 186. Em Outubro, Rey Colaço demitiu-se. Contudo, duas semanas mais tarde, face à insistência dos seus alunos e da Duquesa de Palmela, uma das personalidades mais influentes do reino e sua mecenas, reconsiderou. Acabaria por se demitir definitivamente em 1915, revelando as suas razões numa série de crónicas cáusticas sobre o CRL publicadas na imprensa e mais tarde em livro: «Incompatibilidades estheticas me obrigam a afastar-me d'uma eschola cujo espirito pedagogico, rotineiro e encolhido, e

(de uma aluna de piano), acusando a professora de favorecer os seus alunos particulares em detrimento dos alunos internos de outros professores, sugerindo a existência de redes complexas de influência e corrupção.⁷¹ Tratava-se, como veremos abaixo, de um tema sensível pelo que dizia respeito aos exames.

Apresentações públicas

Exames

Havia pelo menos três tipos de prova: exames finais, exames a meio do curso e, nos finais do período aqui estudado, audições de entrada para os níveis superiores das classes. Inicialmente os exames finais realizavam-se em Agosto; mas com o aumento crescente da frequência (especialmente após a admissão de candidatos externos), foram rapidamente antecipados para Julho ou mesmo Junho. O problema da falta de tempo para os exames agravou-se pelo facto de serem obrigatórios para todos os níveis de todas as classes e cursos. Este problema só seria resolvido com a reforma de 1901, provavelmente sob pressão das mesmas circunstâncias, com o estabelecimento de exames apenas nos principais níveis académicos. Estes passavam a coincidir com o ano final de cada classe, sendo que, nas classes mais longas haveria normalmente um exame no meio do processo. A imparcialidade foi posta em causa diversas vezes, especialmente no caso dos candidatos externos. Em 1879, Palmeirim, inspirando-se no regulamento do Conservatório de Paris que proibia que os professores fizessem parte de júris de exame dos seus próprios alunos, tentou introduzir um sistema semelhante.⁷² Finalmente, com a reforma de 1901 esses júris passaram a incluir membros do Conselho de Arte Musical, e mesmo personalidades sem nenhuma ligação ao CRL, «[a]ttendendo a muitas reclamações».⁷³

cuja concepção da cultura musical, rachitica e paralisante me mantem n'um constante estado de irritação.» (Alexandre Rey COLAÇO, *De musica*, Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1923, p. 52)

⁷¹ NIDH-AHCN, Palmyra Augusto CRUZ, *Carta ao director do CRL*, cx. 738, mc. 2239, 22 de Julho de 1894.

⁷² P-Lant MR, Luiz Augusto PALMEIRIM, [*Carta oficial*], mc. 5038 (13 de Setembro de 1879).

⁷³ *Reorganização e regulamento* (v. n. 7), p. 6.

Havia vários tipos de exames intermédios durante o curso, entre eles as «sabatinas», ou audições para a exibição dos estudantes. Em contraste com as audições públicas normais, parecem ter tido um objectivo mais pedagógico, estabelecendo marcos no trabalho dos alunos e permitindo provavelmente ao mesmo tempo uma interacção mais activa entre aluno e professor do que nos exames formais ou outras audições. No entanto, com o tempo essas características diluíram-se, fazendo com que as sabatinas se aproximassem mais das audições públicas normais,⁷⁴ tendo acabado por desaparecer completamente. Estão mal documentadas, mas parecem datar dos anos trinta.⁷⁵ A informação é escassa para o período da nossa pesquisa, com algumas referências vagas nos finais dos anos sessenta a sabatinas anteriores e à possibilidade de organizar outras.⁷⁶

Na nossa investigação apenas encontramos um programa desta época,⁷⁷ em que é interessante notar o papel menor da ópera, numa sociedade em que era suposto ser a primeira prioridade. Com a excepção do piano, que tem três intervenções no programa (além dos acompanhamentos), cada classe intervém pelo menos duas vezes. O repertório parece reflectir as inclinações dos diferentes professores, sugerindo alguma tendência para as peças de exibição. Weber é o compositor mais popular, enquanto a inclusão de Beethoven parece indicar uma maior concentração na tradição alemã, complementada por compositores como Gebauer, Reicha ou Franck que estavam associados ao Conservatório de Paris. Não aparece nenhum compositor português — nem sequer os próprios professores do CRL. No entanto, no âmbito dos intérpretes, e reforçando a importância do papel do CRL, cerca de dois terços dos participantes viriam a ter um papel significativo na vida musical portuguesa em anos vindouros.

Aparentemente era expectável que todos os estudantes participassem nas sabatinas; no entanto, nas «sabatinas gerais» como a acima citada só tomavam parte «os alumnos mais adiantados das diferentes aulas»,⁷⁸ e

⁷⁴ Sobre o carácter de exame das sabatinas ver C. GOMES, «Discursos sobre a “especificidade” do ensino artístico» (v. n. 6), p. 183.

⁷⁵ Ver J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 4), pp. 113-114 e 211.

⁷⁶ NIDH-AHCN, *Livro de actas* (v. n. 23), minutas de 30 de Novembro de 1868, 15 de Fevereiro de 1869 e 31 de Janeiro de 1870,

⁷⁷ Ver o Anexo IV.

⁷⁸ NIDH-AHCN, *Livro de registo de ordens da Escola de Música*, A 330, 1841-1898, ordem de 15 de Fevereiro de 1868.

esta selecção contribuiu para retirar o carácter de exames às sabatinas mais tardias. Posteriormente, estas parecem ter sido substituídas por «inspecções», uma espécie de exames sazonais instituídos pelo menos a partir dos anos setenta e que só se aplicavam à classe de piano, provavelmente devido ao seu crescimento explosivo e à necessidade de avaliar o trabalho dos decuriões.⁷⁹

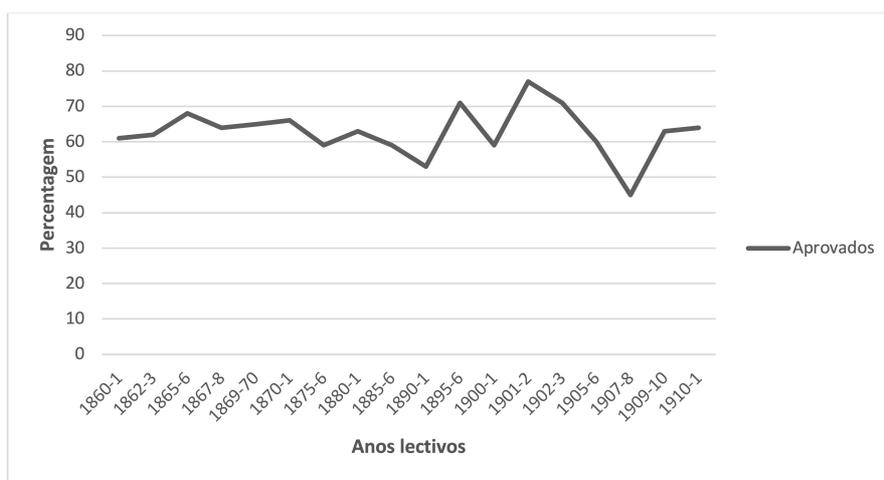


Gráfico 4.3. Resultados dos exames dos alunos internos do CRL (1861-1911).⁸⁰

O Gráfico 4.3 ilustra a taxa de sucesso (e insucesso) dos alunos internos do CRL entre 1860 e 1911.⁸¹ Os valores tendem a ser muito estáveis até à última década do século. No seu conjunto é possível verificar uma tendência para uma taxa de aprovação de 60 %. Nos últimos dez anos nota-se uma rápida sucessão dos valores mais altos e mais baixos. Não

⁷⁹ Ver NIDH-AHCN, *Livro de actas* (v. n. 23), minuta de 5 de Março de 1873.

⁸⁰ Ver o gráfico 3.1.

⁸¹ Os valores são indicados em percentagens para todo o período, dado que a partir de 1901 os exames passaram somente a vigorar para anos específicos. As notas dos alunos nos anos sem exame não são conclusivas e são muitas vezes omitidas nos registos, podendo por isso distorcer os resultados. Decidimos assim utilizar unicamente os valores dos anos com exames. Estavam previstos exames para o 2.º ano de rudimentos, solfejo preparatório de canto, canto, violino e violoncelo; 3.º ano de canto de ópera, piano superior; 3.º e 5.º anos de piano geral, harpa, viola, contrabaixo, cornetim, clarim, e órgão; 3.º e 6.º anos de violino geral, violoncelo geral, flauta, palhetas e trompa; 2.º e 4.º anos de trombone; 2.º e 3.º anos de harmonia; 3.º e 4.º anos de contraponto, fuga, e composição (*Reorganização e regulamento* (v. n. 7), p. 48).

nos foi possível encontrar quaisquer testemunhos da época que explicassem esta evolução, contudo o primeiro caso (1901-1902) poderá ser visto como uma reacção positiva à reforma de 1901, de acordo com a qual somente os alunos do último nível passaram a ser submetidos a exames. Por outro lado, o processo de excluir as partes interessadas dos júris de exame não estava ainda possivelmente implementado na totalidade. Este último aspecto, com a consequente redução da corrupção e melhoria dos padrões, poderá explicar por sua vez os últimos resultados.

Audições

As audições dos alunos eram acontecimentos importantes dentro do CRL. Devemos referir dois tipos: os exercícios públicos (em que se exibiam os melhores alunos) e o concerto solene que marcava o início do ano lectivo e no qual eram entregues os prémios do ano anterior. Antes de 1868, os exercícios públicos foram usados durante algum tempo como concursos para a atribuição de prémios; mas, a partir da reforma desse ano, os prémios passaram a ser atribuídos de acordo com os resultados dos exames, e os exercícios públicos a ser simplesmente concertos em que se apresentavam os melhores alunos.

Verificaram-se alterações perto do fim do século XIX, quando a direcção do CRL se apercebeu de que os exercícios públicos tinham o potencial de desempenhar um papel importante nas relações públicas e como meio de angariação de fundos para bolsas de estudo. Tinham sido sempre acontecimentos sociais, especialmente durante o período anterior ao deste estudo,⁸² e iriam continuar a atrair a alta sociedade lisboeta durante os anos sessenta.⁸³ A partir dos anos noventa os exercícios públicos recomeçaram a ter um papel de destaque com a inauguração do há muito esperado salão.

Torna-se, no entanto, difícil avaliar as audições públicas dos alunos do CRL porque não foi até agora possível encontrar muitos dos seus programas.⁸⁴ Há indicações de que, em alguns anos, não terá havido exer-

⁸² Ver J. C. ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes» (v. n. 4), pp. 119-125 e 214-223.

⁸³ S. P., «Ephemerides Musicaes», *Amphion* (1 de Setembro de 1890), p. 7.

⁸⁴ Na documentação do Conservatório surgem numerosos testemunhos dos «exercícios públicos» (tais como, por exemplo, listas de despesas, pagamentos de cópias de música, ou as despesas de

cícios públicos.⁸⁵ Este dados dispersos deixam, contudo, pouca margem para conclusões definitivas, seja em relação a todo o período ou, com exceção da última década, às suas diversas fases, e, conseqüentemente, para uma sólida análise comparativa.

Vários aspectos dos programas são dignos de nota, como sejam a sua extraordinária abrangência, tanto em termos de compositores, como de obras. Mendelssohn é o compositor mais representado — a especial ênfase nas suas peças corais, com oito peças num total de dezassete, denota o predomínio de programas pertencentes à última década, em que a classe de coro funcionou de modo mais efectivo. Mas está também representado através de obras para piano e para orquestra. Em segundo lugar na lista aparece Haydn com catorze peças, especialmente de música de câmara; a seguir Mozart e Benjamin Godard com dez, seguidos de perto por Chopin, Beethoven, Augusto Machado e Massenet, com nove peças cada. Verdi conta com sete peças. A obra mais vezes interpretada é a «Serenata» dos *Pagliacci* de Leoncavallo, cantada quatro vezes entre 1898 e 1909. Seguem-se-lhe três apresentações do «Alleluia» da ópera *Le Cid* de Massenet, um coro não especificado da *Psyché* de Ambroise Thomas, e o Trio em dó menor, op. 1 de Beethoven. Apesar da sua dimensão reduzida, mas sem constituir provavelmente uma surpresa tendo em conta o contexto português, a classe de canto é a que está mais bem representada, com setenta e três peças, seguido de perto pela participação da orquestra, com setenta, o que sugere uma crescente importância desta última formação. Seguem-se-lhes o coro, com cinquenta e três, o piano (45), o violino (38), e música de câmara (33).

A abrangência atingiu a sua conclusão natural com a execução de composições dos próprios alunos em todos os tipos de audições, incluindo mesmo obras de autoria feminina: em 1908, estreou-se um «Andante para cordas» da aluna de composição Laura Luz (datas desconhecidas). Já em 1877-1878 tinha surgido uma proposta (que possivelmente não se concretizou) apontando no mesmo sentido: sessões semanais de análise

impressão de 300 programas) (NIDH-AHCN, *Documentos de contabilidade*, Cx. 548, Mç. 764, 1866-1867), mas faltam os próprios programas.

⁸⁵ NIDH-AHCN, *Livro de ordens* (v. n. 13), ordem de 12 de Julho de 1865.

(orientadas para um estudo mais prático da composição) alternando com execuções de obras dos alunos.⁸⁶

Como acontecia noutros locais da Europa, aos alunos do CRL era proibido apresentarem-se fora da instituição sem autorização expressa.⁸⁷ Tinham necessidade de uma introdução ao mundo profissional, mas esta tinha de ser controlada. No entanto, apesar dos melhores esforços da direcção, a aplicação desta regra parece ter sido bastante liberal, dando origem a protestos como os do professor de violino Joaquim José Garcia Alagarim, quando foi acusado de encorajar um aluno a desafiar as normas. O registo documental deste caso é revelador sob vários aspectos, dando-nos a conhecer as hierarquias entre as diferentes oportunidades de trabalho e fornecendo-nos uma perspectiva da complexidade das redes de músicos independentes.

Não foi o alumno António Marques da Silva, que eu convidei para ir em meu logar á Sé Patriarchal no dia 8 do mez findo, mas sim o alumno António Marcos Tasso, o qual não podendo encarregar-se d'aquelle serviço por ter de assistir a uma festividade que n'esse mesmo dia teve logar na igreja do Socorro, convidou para tal fim o alumno Marques da Silva, que desde o anno findo tinha licença para exercer a arte. Apesar de eu não ter ficado satisfeito com aquella substituição ainda assim não lhe vi inconveniente [sic] nem irregularidade por me constar que [...] todos os alumnos que gozavam de licença, e mesmo alguns a quem não foi concedida estão exercendo a arte publicamente, o que é realmente para lamentar.⁸⁸

Um outro modo de promover a integração dos alunos no mundo profissional enquanto estudavam no CRL era o que oferecia a Associação 24 de Junho, a associação profissional dos músicos de orquestra. Os seus estatutos mencionam a possibilidade de os alunos do CRL realizarem um estágio nas orquestras geridas pela associação; e esses estágios foram de facto disponibilizados ocasionalmente.⁸⁹

⁸⁶ NIDH-AHCN, Eugénio Ricardo Monteiro de ALMEIDA, [Carta oficial], mç. 3666 (23 de Agosto de 1877).

⁸⁷ Como sucedia, por exemplo, em Inglaterra na Royal Academy of Music (Society for the Encouragement of Arts, Manufacture and Commerce, 1866) ou em Espanha no Real Conservatorio de Madrid (*Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1892, p. 53).

⁸⁸ NIDH-AHCN, Joaquim José Garcia ALAGARIM, *Carta ao secretário do Conselho da Escola de Música*, cx. 772, mç. 2889, 7 de Janeiro de 1876.

⁸⁹ NIDH-AHCN, Associação 24 de Junho, *Carta ao vice-presidente do CRL*, cx. 772, mç. 2882, 20 de Outubro de 1867.

Perspectivas

Profissionais e amadores

A referência aos estágios conduz naturalmente à discussão das carreiras dos alunos do CRL após terminarem os seus cursos. O discurso de Palmeirim de 1883 é mais uma vez um bom ponto de partida porque, embora se situe em meados do nosso período, oferece mesmo assim uma perspectiva global da questão. Um dos seus temas principais é o das alunas, cujas expectativas, como ele refere, eram quase exclusivamente as de virem a ganhar a vida como professoras de música.⁹⁰ Dentro da profissão musical, o ensino era certamente uma das principais ocupações ao dispor dos alunos do CRL de um e de outro sexo. Em relação às alunas, não surpreende que Palmeirim saliente o ensino do piano como a «profissão mais lucrativa de que quaesquer outras a que entre nós se dediquem as mulheres», sublinhando ao mesmo tempo o enorme potencial de influência que tinha o notável crescimento dos candidatos externos, «propagando assim o ensino musical na proporção directa dos diplomas que o Conservatorio annualmente concede.»⁹¹ Palmeirim cita nada menos do que noventa e nove professores particulares de piano que apresentaram candidatos externos aos exames do CRL em 1882-1883. Cinquenta e sete desses professores tinham sido alunos do CRL durante a década anterior, e ele calculava que pelo menos metade dos restantes tinha estudado ali antes disso, elevando o total para setenta e oito.

Palmeirim refere também, embora em menor detalhe, que muitos instrumentistas que se tinham diplomado no CRL pertenciam às orquestras da capital e a outras organizações musicais, sugerindo que havia uma fortíssima presença de antigos alunos do CRL entre os titulares dos principais cargos profissionais na área da música em Lisboa.⁹²

Durante o período tratado neste livro, o CRL sempre defendeu ter um impacto significativo na vida musical profissional da capital. Palmeirim

⁹⁰ L. A. PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino* (v. n. 68), p. 21.

⁹¹ *P-Lant MR*, L. A. PALMEIRIM, [*Carta oficial*], (v. n. 25), officio de 1 de Agosto de 1878.

⁹² Ver o Anexo V. Somente quando se explorarem os arquivos de todas as associações e orquestras da capital é que se tornará clara a verdadeira extensão dessas ligações.

concentra-se unicamente neste aspecto, mas, já em 1868, o recém-nomeado director Monteiro de Almeida tinha defendido que a actividade dos diplomados do CRL era a prova de que este era um bom investimento público:

[...] mais de 120 individuos, que no todo ou em parte devem a sua educação artistica á escola de musica do Conservatorio, exercem hoje a Arte nos diferentes theatros, cathedral, bandas de musica militar, no coro e orchestra da Real Camara de S. Magestade, e athe no proprio Conservatorio que os educou, tendo-se assim tornado outros tantos cidadãos uteis e independentes.⁹³

Nos finais dos anos setenta os professores da Escola de Música afirmavam mais uma vez que «a grande maioria dos artistas musicos que exercem a arte em Lisboa, tanto no professorado como nas orquestras, foram alumnus d'este estabelecimento.»⁹⁴ Nos anos oitenta, além do brilhante estudo socioeconómico de Palmeirim, o papel dos antigos alunos na vida musical profissional de Lisboa saltou de novo para primeiro plano, desta vez indirectamente. No contexto da extinção da orquestra do mais importante teatro dramático da capital, o D. Maria II, uma minuta do CRL notava que se fosse solicitado a dar uma opinião sobre se a orquestra devia ser salva «deveria este dar um parecer favorável, pois que como única escola musical do paiz, deveria sempre defender os interesses dos artistas, pois defendia os interesses de uma grande parte dos seus alumnos.»⁹⁵ Nos anos noventa as reivindicações de influência reforçaram-se, desta vez com tonalidades nacionalistas:

Ali se têm formado muitos artistas, há uns annos a esta parte, e para prova do que dizemos vejam-se as orquestras dos nossos theatros compostas quasi exclusivamente de alumnos do Conservatório, e comparem-n'as com as de outr'ora, cujos professores havia necessidade de os ir buscar ao estrangeiro, porque os não havia portuguezes; vejam-se os cantores nacionaes sahidos das suas aulas, enthusiasmando as plateias dos theatros lyricos estrangeiros, veja-se emfim toda essa pleiade de obscuros e modestos cultores da arte de Mozart, que todos os dias se servem dos conhecimentos musicaes adquiridos, para por sua vez, os inculirem no espirito dos outros.⁹⁶

⁹³ NIDH-AHCN, E. R. M. ALMEIDA, [*Carta oficial*] (v. n. 17).

⁹⁴ *P-Lant MR*, [*Representação*], mç. 3668, 1878.

⁹⁵ NIDH-AHCN, *Livro de actas* (v. n. 23), minuta de 17 de Julho de 1884.

⁹⁶ «Conservatorio Real de Lisboa», *AM90* (5 de Outubro de 1890), p. 2.

Um outro aspecto a considerar no processo de profissionalização é o regresso dos antigos alunos ocupando agora lugares docentes no CRL. Entre os alunos a experiência de ensino começava enquanto decuriões. Mas, quer esses professores progredissem nas fileiras, quer regressassem de uma vida profissional no exterior da escola, o número de lugares ocupados por ex-alunos do CRL cresceu significativamente ao longo do período. A partir dos anos noventa, com a excepção dos professores estrangeiros (de violino, harpa e, nominalmente, órgão), um professor de piano (Rey Colaço) e um professor de violino (Alexandre Bettencourt) portugueses, todos os professores do CRL tinham estado inscritos na instituição, a maioria como alunos internos, mas alguns deles como candidatos externos.

Nem todos os alunos do CRL tinham um objectivo de carácter profissional. Esta questão já foi levantada por outros.⁹⁷ Foi também abordada por Palmeirim em 1883, mas de um modo socialmente contraditório que reconhecia os desafios que os membros mais pobres da população estudantil do CRL enfrentavam. Em vez de se centrar nas alunas de classe média, que estudavam música de modo a alargar as suas possibilidades de casamento, escolheu o problema dos alunos oriundos das classes trabalhadoras que, na impossibilidade de pagar (ou serem dispensados pelas famílias durante) os seus anos de estudo, juntamente com a sua falta de aptidão artística, abandonavam cedo o CRL. Esses alunos não se podiam tornar profissionais, mas para Palmeirim não tinham necessariamente de deixar de manter o contacto com a música: segundo ele, era destes homens que se compunham muitas das bandas de música em Portugal.

O que ele não poderia prever é que pelo menos uma das alunas do CRL viria a estar profissionalmente envolvida precisamente nesse ambiente. O seu exemplo é um estudo de caso da luta pela emancipação feminina, com a música e o seu ensino como pano de fundo. Em 1888, Carolina Júlia Carneiro Lourenço (1832-?) enviou uma carta ao CRL, acompanhada de uma fotografia destinada a ser exibida como um meio de entusiasmar as alunas, em que mencionava, com indisfarçado sentido de orgulho, a sua odisseia de fundar e dirigir durante seis anos uma banda de música com «73 indi-

⁹⁷ C. GOMES, «Discursos sobre a “especificidade” do ensino artístico» (v. n. 6), p. 74.

víduos analfabetos». Revelando um sentido agudo das problemáticas de género, acrescentava que:

Insinar [sic] uma Philarmonica dir-se-há, não tem valor algum, concordo, e não foi ao Conservatorio Real de Lisboa que fui estudar a insinar uma Philarmonica, mas sim fui apprender a composição, resultando pois o ter escripto algumas limitadíssimas composições que se tem executado n'alguns Theatros em Lisboa e Porto e em algumas Igrejas em Lisboa. Estes meus estudos, dando-me a faculdade do conhecimento d'instrumentos, foi o que me levou a prosseguir no árduo trabalho de insinar musica e instrumentos [...]. Chamo árduo a este trabalho porque para um homem mesmo com poucos conhecimentos musicaes ser-lhes-há muito fácil este insino, porem p^a mim, foi-me preciso t^{er} bastantes conhecimentos de musica e ser incansável n'este trabalho para os poder fazer tocar [...]. Já V^a Ex^a vê Snr Director que para o sexo a que pertenço foi um arrojado e creia mais que fui vitima d'uma grandissima guerra no espaço de 6 annos, guerra que defrontei e venci, com muitos desgostos, trabalho e despesa; desafrontando por este modo os meus Professores e o Conservatório Real de Lisboa a quem sou profundamente dedicada.⁹⁸

Carolina Lourenço havia estudado no CRL entre 1869 e 1876, frequentando as classes de harmonia e contraponto, mas aparentemente nenhuma das classes de instrumento. Natural de Lisboa, foi uma das alunas mais velhas que alguma vez frequentou o CRL. Não sabemos se terá sido paga pelo seu trabalho com a banda de música e não nos foi possível encontrar nenhuma informação sobre este agrupamento. A fotografia também desapareceu. De qualquer modo, este caso parece abrir novas perspectivas sobre a participação das mulheres na vida musical portuguesa.

Estudos no estrangeiro

Apesar dos repetidos apelos nesse sentido, só no fim do período é que foram tomadas medidas para introduzir programas de estudo no estrangeiro. A 31 de Agosto de 1895 realizou-se o primeiro concurso para bolseiros. Tratou-se de uma iniciativa do governo e não do CRL, se bem que a intenção tivesse sido sempre de que os beneficiários fossem alunos do CRL. Não era, no entanto, a primeira vez que estudantes portugueses tinham ido completar a sua formação no estrangeiro, como já vimos. Esta

⁹⁸ NIDH-AHCN, Carolina Júlia Carneiro LOURENÇO, *Carta ao director do Conservatório*, cx. 738, mç. 2236, 1888.

tradição do século XVIII continuou no século XIX, sobretudo, pelo menos durante o período aqui estudado, a nível privado, patrocinada pelas famílias ou por mecenas. Foi esse o caso com alguns dos próprios professores do CRL durante a segunda parte deste período, incluindo Augusto Machado e os pianistas Alexandre Rey Colaço e Hernâni Braga.

Iniciado em 1895, o concurso para bolsas no estrangeiro alinhou os músicos com a prática reservada até ali para os alunos de belas-artes. A sua ocorrência nesta altura, além de indicar uma possível mudança no estatuto da música, parece estar em larga medida relacionada com influências pessoais e regionais. Num caso em que parece existir mais do que um odor de corrupção (apesar do evidente mérito do candidato), a força motriz por detrás da iniciativa foi o deputado dos Açores, de onde era originário o único candidato em 1895. O candidato em questão era Francisco de Lacerda, um antigo aluno do CRL que era ali, na altura, professor de piano. Parece que terá tido ele próprio alguma influência na decisão, visto ter sido ele a escrever a carta a anunciar a decisão do governo ao Conselho da Escola de Música. Após vencer o concurso, Lacerda inscreveu-se durante dois anos no Conservatório de Paris, mudando-se em 1897 para a recém-criada Schola Cantorum — «o verdadeiro conservatório francês», como ele lhe chama.⁹⁹ Viria a tornar-se professor da Schola Cantorum e a distinguir-se como maestro, regressando a Portugal somente em 1913. A duração inicial da sua bolsa era de quatro anos, mas foi renovada pelo menos até 1903.¹⁰⁰

O concurso seguinte teve lugar doze anos mais tarde, em 1907. Mas, entretanto, houve bolseiros cujas bolsas não foram decididas através de concurso. Esta situação parece indicar a ausência de um planeamento consistente e a falta de estima pelo trabalho do CRL, assim como a existência de circuitos paralelos de mecenato privado dentro do próprio governo. E se, por exemplo, a bolsa concedida a Guilhermina Suggia (1888-1950) foi objecto de um largo consenso social ao premiar um re-

⁹⁹ Carta de Francisco de Lacerda para seu pai, 14 de Abril de 1901 (cit. in José Bettencourt da CÂMARA, *Francisco Lacerda. Musicien Portugais en France 1869-1934*, Paris: Centre Culturel C. Gulbenkian, 1996, p. 22). Tradução da transcrição em francês.

¹⁰⁰ Ver a carta de Vincent d'Indy em 11 de Junho de 1901 sobre a renovação da bolsa de Lacerda (José Bettencourt da CÂMARA, *Francisco Lacerda* (v. n. 99), pp. 23-24; e «Noticiário - Do paiz», *AM99* (15 de Novembro de 1903), p. 250).

conhecido talento,¹⁰¹ noutros casos a situação não foi assim tão clara. Um documento de 1902 nomeava o cantor Artur Trindade (1881-1951) para suceder a Suggia, cuja bolsa estava prestes a terminar, mas esta nomeação destinava-se a ser «por tempo relativamente restricto».¹⁰² Trindade estudou primeiro em Roma e mais tarde em Milão. A renovação da sua bolsa, em 1906, deu lugar à controvérsia que esteve na origem do concurso de 1907. Mas antes disso, em Março de 1905, o periódico *Arte Musical* anunciava a partida da irmã de Guilhermina Suggia, Virgínia (1882-?), para estudar piano em Paris com uma outra bolsa.¹⁰³ Além disso, já no contexto da controvérsia de 1907, é-nos revelada a existência de pelo menos outro bolseiro, o cantor António Furtado Garcia (datas desconhecidas), a estudar igualmente em Roma. Nenhum destes músicos frequentou o CRL.

A controvérsia de 1907 foi desencadeada pelos requerimentos de dois alunos do CRL, a cantora Hermínia Alagarim (1881-1966) e o violinista Ivo da Cunha e Silva (1886-1941). Ambos eram filhos de professores ou de antigos professores da instituição. A sua reivindicação baseava-se em várias cláusulas da documentação de 1895, que parecia limitar a elegibilidade como bolseiros no estrangeiro aos alunos do CRL. A reforma de 1901 reiterou estas cláusulas, acrescentando que deveriam ser os Conselhos de Arte Musical e de Arte Dramática a decidir sobre as exigências para cada programa de concurso.¹⁰⁴

A controvérsia de 1907 acabou por estabelecer um sistema de concurso através do protesto: ganho por Hermínia Alagarim, que foi estudar para Itália. Havia, no entanto, poucos candidatos. Alagarim ganhou a bolsa sem oposição porque Ivo da Cunha e Silva não apareceu na audição (viria a ganhar a primeira de duas bolsas em 1909, tendo a segunda sido atribuída à pianista Maria da Conceição Pinheiro dos Santos, datas desconhecidas). É significativo o facto de todos os bolseiros de canto terem ido para Itália, enquanto todos os outros foram para Paris, Bruxelas ou Alemanha.

¹⁰¹ «Concertos», *AM99* (30 de Abril de 1901), p. 90; e «Noticiario - Do paiz», *AM99* (15 de Outubro de 1901), pp. 198-199. Sobre a questão dos estudantes de música portugueses no estrangeiro ver também o capítulo 7.

¹⁰² *P-Lant MR*, Alexandre de CASTILHO, [Carta oficial], mç. 4078-2 (17 de Dezembro de 1902).

¹⁰³ «Noticiario - Do paiz», *AM99* (15 de Março de 1905), p. 67.

¹⁰⁴ *Reorganização e regulamento* (v. n. 7), p. 68, art. 174.

A ligação romana demonstra o domínio de longa data do modelo italiano de produção vocal, enquanto a preferência dos instrumentistas (e dos compositores) por outros destinos está em consonância com tendências musicais então mais recentes. A decisão de Lacerda de mudar do Conservatório de Paris para a Schola Cantorum corresponde a uma escolha de carácter individual. Apesar disso,¹⁰⁵ pode também revelar a influência de certos sectores do panorama musical português que estavam genericamente mais sintonizados com os últimos desenvolvimentos europeus.¹⁰⁶

Ao traçarmos a experiência dos alunos internos descobrimos perspectivas fascinantes sobre o trabalho diário no CRL. E se bem que seja impossível estarmos absolutamente seguros do que é que era ensinado e de que modo nas próprias aulas, os indícios externos de que dispomos apontam para uma instituição em constante mudança, com as diferentes classes a transformarem-se a velocidades radicalmente diferentes, de tal modo que, unicamente com base no currículo, um aluno de composição a trabalhar segundo os princípios de Reicha poderia ter uma noção muito diferente das tendências da época da de um aluno de ópera cantando Mascagni. Não podemos, no entanto, encarar o CRL, ou qualquer outra instituição, como uma caixa hermeticamente fechada. Enquanto a disparidade de perspectivas estéticas entre as classes sugere uma atitude de *laissez-faire* em relação às ideologias musicais por parte da direcção, durante a maior parte do período aqui considerado, encarar os alunos do CRL como mero somatório da sua experiência escolar vai contra a informação de que dispomos. Além disso, a própria instituição tinha várias ligações com a vida musical fora dela: programas de estágio que começavam a surgir, candidatos externos, uma rivalidade crescente entre instituições e tentativas de criar saídas regionais. Estas irão ser o foco do próximo capítulo.

¹⁰⁵ Foi o único português a frequentar a Schola Cantorum durante este período.

¹⁰⁶ Ver, por exemplo, o apoio continuado (e cobertura) de que as actividades de Lacerda na Schola foram alvo na *Arte Musical* de Lambertini.

Capítulo 5

Relações externas

O CRL não era uma instituição hermeticamente fechada. Nunca houve a intenção de que o fosse, dado o seu estatuto como interlocutor oficial do governo no que dizia respeito à música; especialmente durante a época em que esteve activa a Academia do CRL e até 1869, altura em que foi extinta a Inspeção Geral, interagiu constantemente com indivíduos e organismos externos. Este intercâmbio continuou ao longo do período, aumentando perto do seu final, como já vimos, com o aparecimento do Conselho de Arte Musical. A natureza desta interacção era, no entanto, complexa e multifacetada. Neste capítulo iremos examinar os seus diferentes aspectos e interrogar-nos sobre o que é que eles nos dizem, tanto sobre o CRL, como sobre aqueles com quem ele forjou essas relações. Serão explorados três pontos, começando pelos elementos externos presentes na actividade pedagógica da instituição: os candidatos externos (com os seus professores particulares) que se apresentavam a exame no CRL. Para além de ilustrarem a relação entre o CRL e a esfera do ensino particular, permitir-nos-ão também obter perspectivas privilegiadas, ainda que limitadas, sobre uma área que de outro modo nos escapa. Examinaremos, em seguida, dois exemplos da viragem do século em que o CRL exerceu o seu papel de regulação, ou tentou afirmar o seu domínio, com graus variáveis de sucesso: em primeiro lugar, os seus esforços para controlar o ensino particular com a reforma de 1901; e, em segundo lugar, as suas tentativas de abrir um Conservatório no Porto. Finalmente, consideraremos brevemente as relações do CRL com outras instituições no seio da comunidade musical portuguesa.

O exterior no interior

Candidatos externos

Como já vimos, a partir de 1869, o CRL começou a receber candidatos externos. Estudando em casa com professores particulares ou em instituições privadas, e apresentando-se unicamente aos exames de fim de ano, a sua relação com a instituição era forçosamente superficial. Como mostrou o Quadro 3.2 (Propinas do CRL (1868-1910)), parece haver um claro indício de que, a partir de 1876, os candidatos externos provinham de origens económicas (e sociais) diferentes das dos alunos internos que eram presumivelmente «pobres».¹ Não existem, no entanto, dados sistemáticos que nos permitam comparar as profissões dos pais dos candidatos externos com as dos alunos internos. Mesmo assim, alguns dos seus apelidos, assim como algumas breves referências que nos ajudam a identificar as suas famílias, parecem indicar que muitos deles pertenciam, senão às camadas sociais mais elevadas, pelo menos a uma classe média próspera.²

Olhando para os números gerais de inscrições que aparecem no Gráfico 5.1, podemos notar a entrada gradual dos candidatos externos no sistema de exames. De qualquer modo, a partir dos anos oitenta ultrapassam decisivamente os alunos internos, constituindo deste modo o factor-chave para explicar o extraordinário aumento das inscrições totais no CRL, que irão chegar a dez vezes o seu número inicial no final do período. As poucas inconsistências na trajectória geral poderão reflectir a reacção à introdução de propinas (que aconteceu, como já vimos, nos finais dos anos oitenta); podem também ter sofrido uma inflexão por motivos de conjuntura, tais como a difícil situação política e económica, em Portugal e não só, no início dos anos noventa, com a crise das remessas

¹ O decreto da reforma de 1919, reflectindo naturalmente o que era uma realidade de longa data, confirma que os alunos externos eram mais ricos do que os internos (*Conservatório Nacional de Música*, 1919, 6, cit. in Carlos GOMES, «Discursos sobre a “especificidade” do ensino artístico: a sua representação histórica nos séculos XIX e XX » (diss. de mestrado, Universidade de Lisboa, 2002), p. 66).

² São os casos, por exemplo, de: Luísa Ivens, filha do famoso explorador africano Roberto Ivens (NIDH-AHCN, [*Livro de*] *exames sem frequência e alumnos internos*, A 944; A949; 1895-1896; 1900-1901); do filho do último Inspector do próprio CRL, Antonio Schwalbach Lucci (NIDH-AHCN, *Livro de inscrição e matriculas de alunos sem frequência*, A 424-28, 1909-1910a-b); ou do filho de um bem-sucedido homem de negócios lisboeta que tentou influenciar o resultado dos exames (*P-Lant MR*, [*Carta oficial*], mç. 3679 (29 de Agosto de 1882)).

dos emigrantes no Brasil e o Ultimato britânico, que deram origem a um período de extraordinária incerteza.³

O aumento constante do corpo discente, especialmente dos candidatos externos, criou sérios problemas de gestão e limitou as opções estratégicas do CRL. Nem uns nem outras passaram despercebidos ou deixaram de ser criticados.

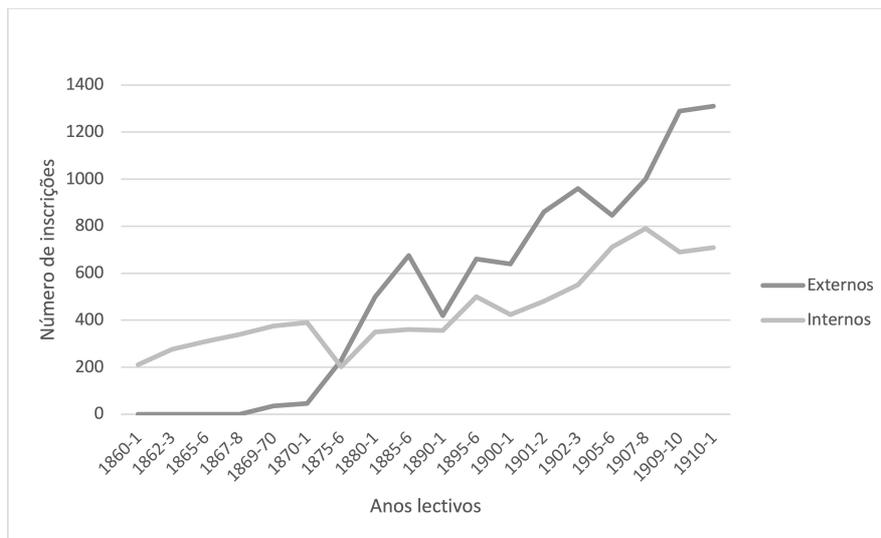


Gráfico 5.1. Inscrições na Escola de Música do CRL: candidatos externos versus internos (1860-1911).⁴

A distribuição dos candidatos externos pelos vários grupos de exames de instrumentos e de teoria é também reveladora das prioridades e possíveis intenções e da sua evolução ao longo deste período. O Gráfico 5.2 mostra o predomínio maciço do piano e dos rudimentos. O violino apa-

³ Ver A. H. de Oliveira MARQUES, *História de Portugal*, Lisboa: Palas Editores, 1981, vol. 3, p. 38; Fernando CATROGA - Paulo A. M. Archer de CARVALHO, *Sociedade e cultura portuguesas*, Lisboa: Universidade Aberta, 1996, vol. 2, p. 126; e Eric HOBBSBAWN, *The Age of Empire, 1875-1914*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1987, pp. 34-46.

⁴ NIDH-AHCN, [*Livro de*] exames, A 918; A 919; A 925; A 929; A 934; A 939, 1869-1870; 1870-1871; 1875-1876; 1880-1881; 1885-1886; 1890-1891; [*Livro de*] exames sem frequência, A 1101; A 1102; A 1103; A 1104; A 1105, 1870-1879; 1879-1883; 1883-1886; 1886-1888; 1888-1891; [*Livro de*] exames sem frequência e alunos internos, A 944; A949; A 950; A 951; A 954; A 956; A 958; A 959, 1895-1896; 1900-1901; 1901-1902; 1902-1903; 1905-1906; 1907-1908; 1909-1910; 1910-1911; *Livro de inscrição e matrículas de alunos sem frequência*, A 403; A 404-5; A 406-19; A 424-28; A 434-8; A 439-43, 1901-1902a-b; 1902-1906a-o; 1907-1908a-e; 1909-1910a-e; 1910-1911a-e. Para os dados dos alunos internos ver o gráfico 3.1

rece no topo dos restantes exames, mas numa escala totalmente diferente, rivalizando muito ocasionalmente com a harmonia e o contraponto. O predomínio do piano parece indicar um forte desenvolvimento da cultura de salão, contrastando com o potencial investimento em forças orquestrais que a vida musical lisboeta não podia sustentar. O número mais reduzido de candidatos externos do que de alunos internos na classe de violino parece apontar no mesmo sentido. Muitas das restantes matérias de exame estão tão mal representadas que podemos considerá-las virtualmente inexistentes (por exemplo, o canto, os instrumentos de palheta e de metal ou as línguas — o italiano e o francês).

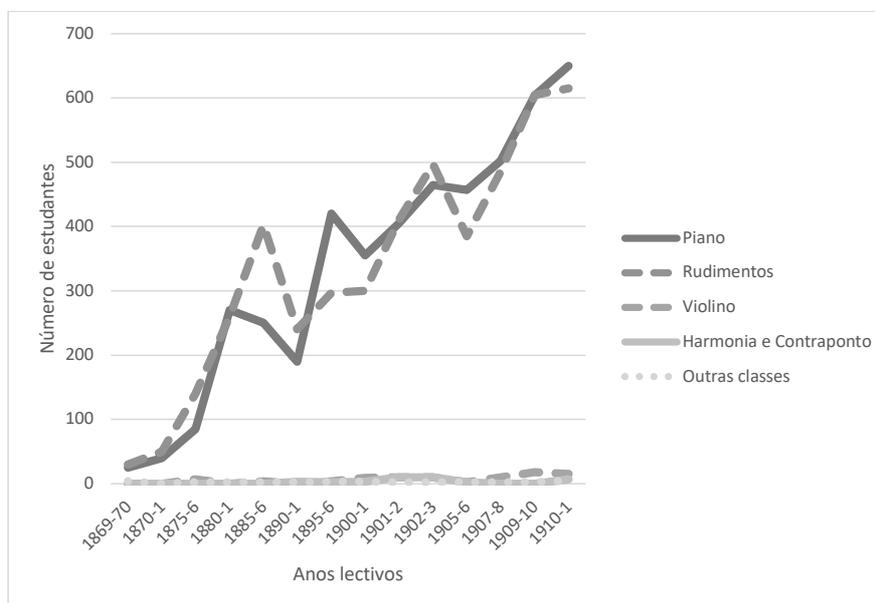


Gráfico 5.2. Inscrições de candidatos externos no CRL: por classes (1869-1910).⁵

Ao contrário do que acontece com os alunos internos, o número relativamente reduzido de candidatos de harmonia (uma classe que passou a ser obrigatória em 1901 para quem pretendesse tornar-se professor particular credenciado pelo CRL) parece indicar que a maioria dos cãndidatos externos não tinha como objectivo vir a ser professor. Essa regra não iria contudo, na prática, durar muito tempo.

⁵ Ver o Gráfico 5.1.

Como mostra o Gráfico 5.3, a taxa de sucesso dos candidatos externos era extremamente elevada. Os seus pontos baixos explicam-se, em primeiro lugar, pelos esforços de Palmeirim para controlar a vaga de examinandos que ameaçava inundar a instituição e, depois de 1901, pelos júris controlados pelo Conselho de Arte Musical. Neste período os exames dos candidatos externos foram alvo de suspeitas de corrupção, e não há dúvida que terá existido troca de «cartas de empenho», ou cartas de recomendação.⁶ Essas tentativas de condicionar as decisões dos júris atravessavam todas os sectores da sociedade, no que parece ter sido uma prática estabelecida que ia desde as rainhas até modestos, mas supostamente influentes, comerciantes de província.⁷

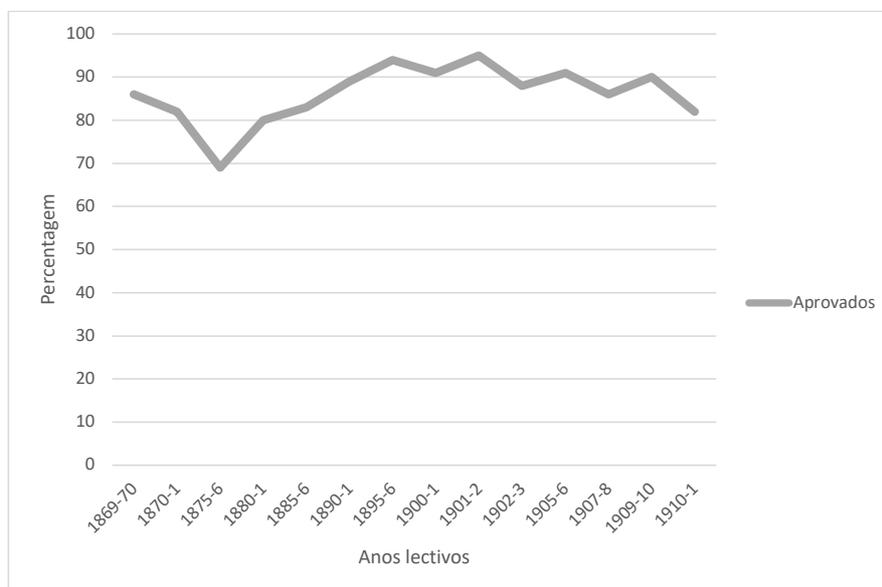


Gráfico 5.3. Resultados dos exames dos candidatos externos do CRL (1869-1911).⁸

⁶ Esta prática não era um exclusivo do CRL ou de Portugal (ver David WRIGHT, «The South Kensington Music Schools and the Development of the British Conservatoire in the Late Nineteenth Century», *Journal of the Royal Musical Association* 130, parte 2 (2005), p. 247.

⁷ Duas rainhas (D. Amélia e a sua sogra D. Maria Pia, uma Rainha Mãe e a sua nora) tentaram favorecer duas candidatas diferentes no mesmo concurso para um lugar de professora do CRL (Alexandre Rey COLAÇO, *De musica*, Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1923, p. 49); um fabricante de pílulas da província tentou ajudar um afilhado a conseguir obter a classificação de «distinto» fazendo acompanhar a respectiva carta de «três moedas» (Tomaz BORBA, «Excentricidades musicais do meu tempo», *Ritmo* (10 de Junho de 1936), p. 1).

⁸ Ver o Gráfico 5.1.

A maioria dos candidatos externos era de origem local, nascida em Lisboa. No seu conjunto, todos os outros locais de nascimento formam uma pequena parte do total registado (apesar de atingirem 35 % em 1907-1908). Além disso, a representação de fora de Lisboa tem provavelmente mais que ver com a migração para a capital de um país altamente centralizado, do que com uma inscrição significativa de candidatos a exame residentes fora de Lisboa.⁹ Isto parece reforçar a ideia, já anteriormente expressa em relação à origem dos alunos internos, que o CRL nunca desempenhou um papel verdadeiramente nacional e não conseguiu tornar-se um íman para o talento português.

Entre os candidatos externos, o número de raparigas e de mulheres contribuiu decisivamente para a crescente «feminização» do CRL, como ilustra a notável desproporção entre os sexos no gráfico seguinte:

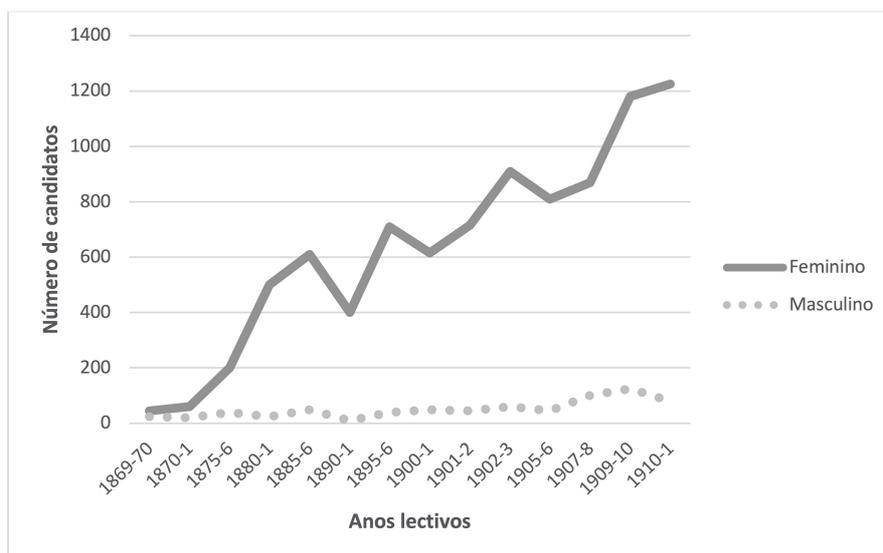


Gráfico 5.4. Inscrições de candidatos externos no CRL: por sexo (1869-1911).¹⁰

Há finalmente a questão da idade. O Gráfico 5.5 demonstra existir uma correlação estreita entre a idade dos alunos internos (definida nos regulamentos do CRL) e a dos candidatos externos. O intervalo de idade

⁹ Este facto está bem ilustrado pelas inscrições para exame de alunos dos colégios privados. A inscrição de alunos de colégios fora de Lisboa não só é reduzida como se restringe a instituições dentro dos limites da esfera de influência geográfica da capital. Ver o capítulo 7 para mais informação sobre a actividade musical dos colégios.

¹⁰ Ver o Gráfico 5.1.

estende-se dos cinco anos (em 1885-1886) aos trinta e oito (em 1890-1891). A faixa etária mais significativa vai, no entanto, dos nove aos dezanove anos. O último limite coincide com uma quebra repentina no número de candidatas do sexo feminino, resultando num novo equilíbrio com os seus homólogos masculinos. Isto está, provavelmente, relacionado com padrões matrimoniais, que faziam com que as mulheres casadas suspendessem a sua formação musical e que somente as solteiras ou as que pretendiam seguir uma carreira profissional continuassem os seus estudos.

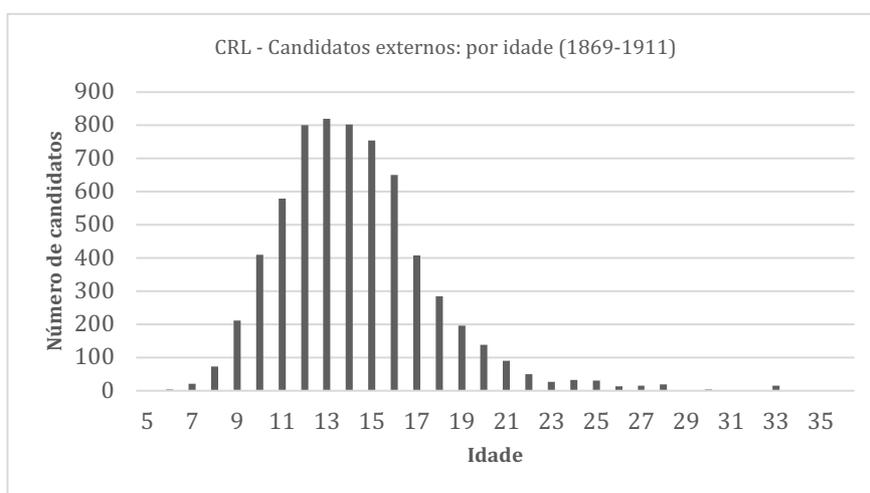


Gráfico 5.5. Candidatos externos ao CRL: por idade (1869-1911).¹¹

Professores particulares

Como veremos, é extremamente difícil documentar a actividade dos professores de música particulares.¹² Mesmo assim, os registos do CRL, apesar do seu carácter periférico e silencioso quanto à natureza da própria actividade docente, fornecem-nos alguns raros vislumbres. As fontes do CRL estão divididas em duas: as que dizem respeito aos professores particulares que apresentaram os seus alunos a exame ao longo do período; e a informação decorrente da reforma de 1901 — nomeadamente, as listas de professores particulares de música, cuja inscrição passou a

¹¹ Ver o gráfico 5.1.

¹² Ver também Cyril EHRlich, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century: a Social History*, Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 3.

ser obrigatória caso pretendessem que o seu trabalho fosse oficialmente reconhecido. A acompanhar esta informação temos também uma lista dos manuais e métodos aprovados, se bem que esta última nos diga naturalmente mais sobre as tendências estéticas dentro do próprio CRL, do que sobre a prática coeva fora dele.

Os dados do CRL sobre os professores particulares que apresentaram candidatos externos até 1901 não são sistemáticos. Temos somente referências a eles em 1869-1870, nos livros de inscrições para o primeiro ano em que os candidatos externos fizeram exames na Escola de Música, e, depois disso, entre 1878-1879 e 1887-1888. Os registos deste último ano são muito incompletos. A nova abordagem sistemática reflecte o que sucedeu em relação ao registo das profissões dos pais dos alunos internos e está provavelmente ligada à já mencionada iniciativa de Luís Augusto Palmeirim, que assumiu o cargo de director em 1878.¹³ Na sequência da nova lei de 1901, e juntamente com a listagem dos professores externos que tinham de estar inscritos a fim de apresentarem os seus alunos a exame, as entradas dos candidatos nos registos são mais ou menos sistemáticas.¹⁴ Os Gráficos 5.6 a 5.8 mostram respectivamente: o número de professores particulares que apresentaram alunos por classes;¹⁵ a sua distribuição por sexo; e, finalmente, a relação entre o sexo dos professores e o dos alunos inscritos.

No primeiro Gráfico (5.6), a acompanhar o número crescente de candidatos externos verifica-se um aumento quase constante do número de professores particulares, reflectindo provavelmente um crescimento mais generalizado da oferta e da procura.¹⁶ O aumento destes números deve

¹³ Ver o capítulo 2.

¹⁴ No entanto, em 1909-1910 e 1910-1911 há um número significativo de professores omitidos. Os motivos não são claros, embora este período revolucionário possa ter dificultado a manutenção sistemática de registos. Há outros obstáculos que impedem uma contabilização definitiva de todos os professores particulares que apresentaram alunos a exames no CRL. Listas incompletas, erro humano, uma falta de normalização dos nomes individuais (tanto do ponto de vista ortográfico como da adopção implícita dos apelidos dos maridos no caso das mulheres casadas) fazem com que o tratamento estatístico destes materiais se torne num verdadeiro quebra-cabeças.

¹⁵ Mostra unicamente os professores cujos nomes estão mencionados nos registos. Excluíram-se os nomes em falta dado ser impossível considerá-los em termos qualitativos. Além disso, sempre que, como acontece frequentemente, o mesmo professor aparece a ensinar uma nova classe é contabilizado como um novo professor.

¹⁶ Como sucedeu em 1887-1888, o decréscimo do número de professores particulares deve estar relacionado com o crescente desleixo no registo das inscrições dos candidatos, o que dá como resultado uma percentagem de alunos dos quais não sabemos o nome do professor. Deste modo, de 21 % de

ser visto no contexto do interesse crescente na certificação do CRL enquanto ferramenta profissional. No seu discurso inaugural de 1883, Palmeirim já mencionava a actividade como professores particulares de antigos alunos do CRL como sendo responsável pela expansão do número de candidatos externos, e como constituindo uma ocupação para um número importante desses mesmos alunos.¹⁷ Esta relação simbiótica é clara desde o início: entre os primeiros vinte e cinco professores que apresentaram alunos no primeiro ano de exames para candidatos externos (1869-1870), doze eram antigos alunos internos e catorze eram, ou viriam a ser, professores do CRL.

Um número significativo de professores do CRL também trabalhava como professores particulares (sendo, frequentemente, suspeitos de favoritismo nos exames, como já vimos). Dos aproximadamente sessenta e seis professores que trabalharam no CRL desde que os candidatos externos foram admitidos pela primeira vez, quarenta apresentaram alunos particulares. Destes, vinte e seis apresentaram candidatos em mais do que um ano e eram na sua maioria professores seniores. Como seria de esperar, os dados sugerem que o ensino particular era uma importante fonte de rendimento adicional para os professores do CRL.

O Gráfico 5.7 mostra a distribuição por sexo dos professores particulares que apresentaram candidatos a exame até 1911. A extensão da emancipação feminina é mais uma vez evidente. A importância das mulheres neste contexto é especialmente digna de nota se compararmos o aumento global do número de professores (Gráfico 5.6) com o dos do sexo feminino (Gráfico 5.7). Os dois são quase idênticos. Há pelo menos três momentos cronológicos cruciais: os finais dos anos setenta, em que as mulheres ultrapassaram pela primeira vez os homens; a viragem do século, em que o seu número continuou a crescer, com os homens a baixarem para números mais modestos, mas mais estáveis; e finalmente o fim do nosso período, em que a representação feminina cai e a masculina sobe ligeiramente, revelando possivelmente um compromisso profissional mais estável por parte dos professores do sexo masculino no seu conjunto.

professores não registados em 1882-1883, chegamos em 1909-1910 e 1910-1911, respectivamente, a 53 % e 48 %. A instabilidade dos últimos anos da Monarquia, e da Revolução Republicana, podem ajudar a explicar esse decréscimo.

¹⁷ Luís Augusto Palmeirim, *Memoria acerca do ensino das artes scenicas*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883, pp. 22-40.

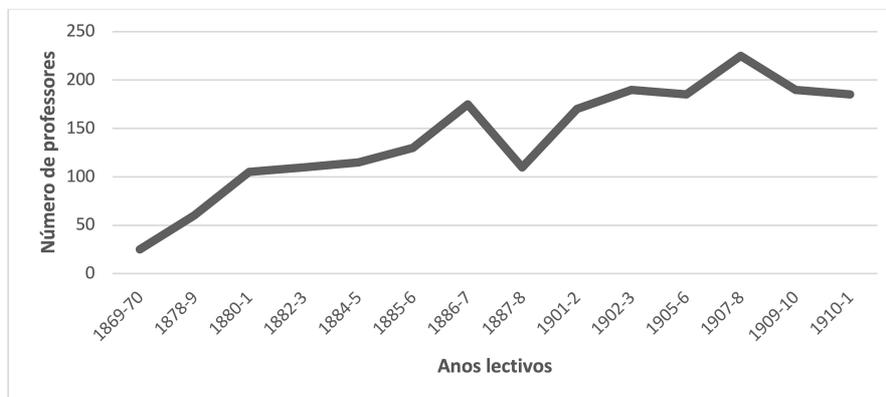


Gráfico 5.6. Professores particulares que apresentaram candidatos no CRL (1869-1911).¹⁸

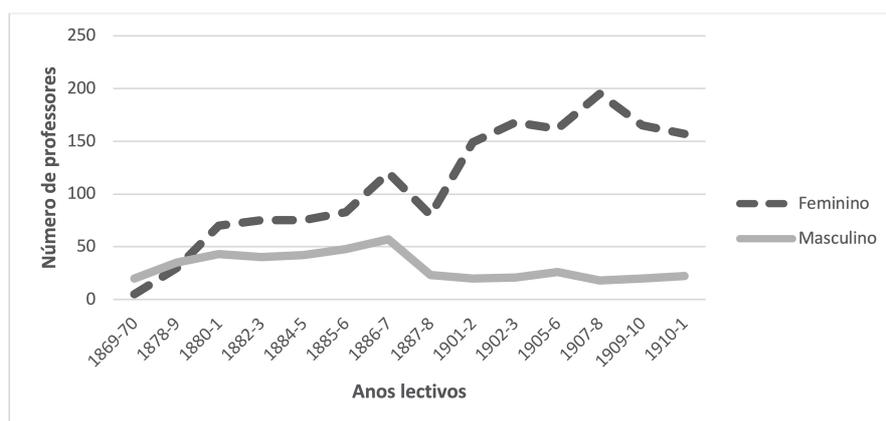


Gráfico 5.7. Professores particulares que apresentaram candidatos no CRL: por sexo (1869-1911).¹⁹

No Gráfico 5.8 vemos que, com excepção do último ano, o contorno das linhas dos professores e dos candidatos com professores identificados é muito semelhante ao do Gráfico 5.7, sendo que o número de candidatos é naturalmente muito superior. O indicador do último ano, em que o padrão muda, parece mostrar que há menos professores a inscreverem um

¹⁸ NIDH-AHCN, [*Livro de*] exames (v. n. 4), 1869-1870; [*Livro de*] exames sem frequência (v. n. 4), 1870-1891; *Livro de inscrição* (v. n. 4), 1901-1911 a-e.

¹⁹ Ver o Gráfico 5.6.

maior número de alunos, o que aponta para níveis mais elevados de envolvimento desses mesmos professores, e levanta a questão de saber se o ensino musical era uma ocupação regular ou temporária, e se se notam diferenças de género nesse processo. Olhando para a lista de professores particulares a resposta é aparentemente ambígua: ou seja, parecem existir ambas as possibilidades. De um total de cerca de 779 indivíduos, 379 (48,65 %) apresentaram candidatos uma única vez, enquanto 400 (51,34 %) apresentaram candidatos entre duas e treze vezes ao longo dos catorze anos estudados. Mesmo assim, se considerarmos a evolução dos números ao longo do período, tal como surgem no Quadro 5.1, ficamos com a impressão de que parece predominar a alternativa da «ocupação regular». No entanto, a distribuição destes professores é irregular ao longo do período, como mostra o Gráfico 5.9, com um significativo incremento no período posterior a 1901.

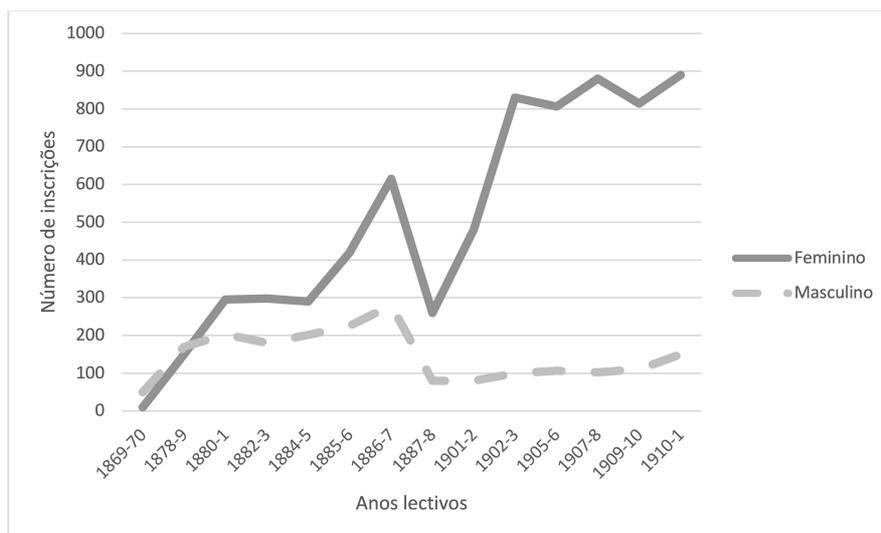


Gráfico 5.8. Professores particulares que apresentaram candidatos no CRL: sexo em comparação com o número de inscrições (1869-1911).²⁰

Estes dados têm de ser vistos com cautela, do mesmo modo que as generalizações acerca do ensino musical privado. A este propósito basta

²⁰ *Idem.*

lembrar o caso de Ernesto Vieira, o ilustre musicólogo e professor cuja carreira abarcou quase todo o período deste estudo. Nas listas do CRL, o seu nome aparece em todos os anos lectivos desde 1869-1870 até 1887-1888 e de novo no último ano da nossa amostragem (1910-1911). Nunca aparece inscrito como professor particular «oficial» na lista elaborada após a reforma de 1901. Como veremos na Parte II, deu aulas em instituições privadas, o que não o impediu de modo nenhum de dar simultaneamente aulas particulares. Porque é que o seu nome desaparece então entre 1887-1888 e 1910-1911? Ou poderá ter sido um daqueles professores particulares que não constam nos registos porque os seus alunos não pretendiam apresentar-se a exame no CRL.²¹ Em alternativa, a sua ausência da lista de 1901 pode ser vista como uma crítica à reforma, em relação à qual manifestou diversas vezes a sua desaprovação. Qualquer que seja a razão, o seu caso é muito comum entre os professores que aparecem mais do que uma vez nas listas do CRL. Sem dúvida, apesar da tentativa do CRL para a regular, havia muito mais actividade de ensino particular do que a simples apresentação de alunos a exame no CRL parece sugerir.

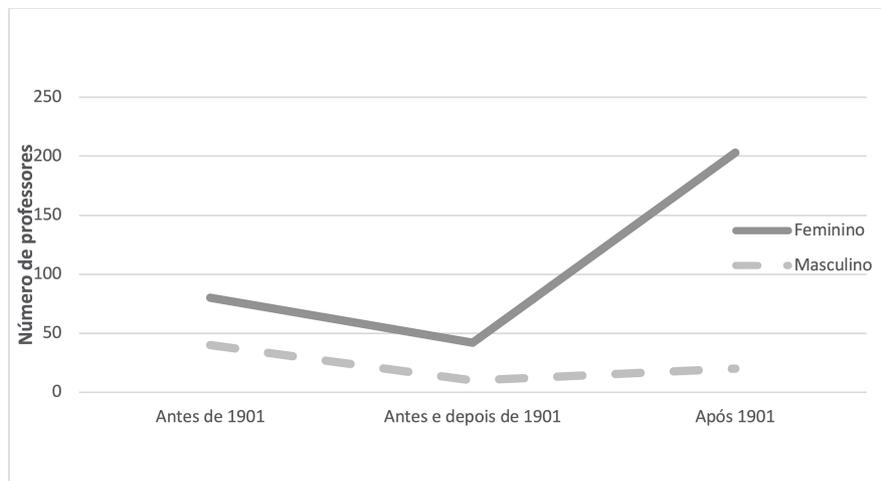


Gráfico 5.9. Professores que inscreveram alunos durante dois ou mais anos no CRL.²²

²¹ Um facto que, como veremos no capítulo 7, se aplica tanto a alunos como a professores.

²² Ver o Gráfico 5.6.

No Gráfico 5.9 nota-se mais uma vez o extraordinário predomínio das professoras em todas as três fases. O ensino musical era definitivamente uma importante oportunidade de trabalho para as mulheres, e de um modo crescente mais perto do fim do período, na mesma linha do que sucedeu noutros lados.²³ O único professor presente durante quase todo o período (com a excepção de 1901-1902 e 1910-1911) era do sexo feminino, Guilhermina Amália Pereira (datas desconhecidas). De 1874 até ao final do período foi igualmente professora de rudimentos no CRL.

Anos lectivos	Só em um ano	Em mais do que um ano
1869-1870	42 %	58 %
1878-1879	25,3 %	74,7 %
1880-1881	41,3 %	58,7 %
1882-1883	21,6 %	78,4 %
1884-1885	15 %	84,9 %
1885-1886	22,4 %	77,5 %
1886-1887	28 %	71,9 %
1887-1888	24,7 %	75,2 %
1901-1882	17,5 %	82,4 %
1902-1903	14 %	85,9 %
1905-1906	15,6 %	84,3 %
1907-1908	16,6 %	83,3 %
1909-1910	10,5 %	89,4 %
1910-1911	14,8 %	85,1 %

Quadro 5.1. Percentagens comparadas de professores particulares a apresentar candidatos no CRL (1869-1911).²⁴

²³ Ver C. EHRlich, *The Music Profession* (v. n. 12), p. 53.

²⁴ Ver o Gráfico 5.6.



Figura 5.1. Francisco Bahia com os seus alunos. Fotografia de Joshua Benoliel (1873-1932) (Imagem cedida pelo ANTT)²⁵. Bahia (1861-1931) era um antigo aluno do CRL que foi ali professor a partir dos anos noventa, tendo sido também director na segunda década do século XX. Foi igualmente professor particular de piano. A presença de dois únicos alunos do sexo masculino, num total de vinte e oito, mostra a proporção entre sexos no ensino/aprendizagem do piano.

Reflectindo o perfil dos alunos, a grande maioria dos professores ensinava piano ou rudimentos, ou ambos. Todas as outras matérias estavam num nível diferente. Apenas a harmonia e o violino aparecem de modo consistente ao longo de todo o período. Em contraste com a enorme quantidade de professoras de piano e de rudimentos, o violino e a harpa tiveram só alguns poucos professores do sexo feminino (no primeiro caso, uma a partir de 1901-1902 e duas em 1910-1911 e, no último, somente uma em 1905-1906).²⁶ Todas as outras classes, especialmente as de instrumentos de sopro, eram do domínio exclusivo dos homens. Nem mesmo a

²⁵ Empresa Pública do Jornal O Século, Joshua Benoliel, cx. 234, negativo 05, PT/TT/EPJS/SF/008/04441.

²⁶ A presença de professoras de violino está naturalmente ligada a uma importante evolução que, como veremos na segunda parte deste livro, aconteceu igualmente noutros locais. Ambas as professoras eram antigas alunas e membros da orquestra da RAAM.

harmonia (com um número comparativamente elevado de candidatas) teve qualquer representação feminina entre os professores que apresentaram candidatos a exames do CRL.

Já mencionámos a lista de professores particulares credenciados pelo CRL criada após a reforma de 1901. Essa lista deveria incluir todos os professores que pretendessem apresentar alunos a exame, mas tal não sucede, como vimos no caso de Ernesto Vieira, restringindo-se aparentemente às inscrições em torno de 1901-1902.²⁷ Trata-se, de qualquer modo, de uma fonte valiosa numa área em que a informação é muito escassa. Os nomes que nela faltam adensam a questão, do mesmo modo que os nomes dos professores que se inscreveram, mas que nunca apresentaram candidatos a exame, o que sugere que essa inscrição terá sido motivada pelo desejo de obter uma certificação (que poderia ser provavelmente vantajosa do ponto de vista comercial), ou simplesmente para manter as suas opções em aberto.

A lista de 1901 diz-nos muito sobre a distribuição geográfica dos professores nela mencionados, revelando-nos simultaneamente a influência do CRL e o desenvolvimento do ensino musical em várias áreas do país. Se bem que a presença de professores de Lisboa fosse maciça, o facto de aparecerem professores de outras cidades, por poucos que fossem, é extraordinariamente significativo. Está provavelmente ligado à expansão das comunicações — ferroviárias e rodoviárias — que tornaram o país virtualmente mais pequeno.²⁸ Há professores do Porto (a um dia de distância de comboio) e de centros mais pequenos como Évora e Setúbal, com cerca de 18 000 e 30 000 habitantes, respectivamente, em comparação com os cerca de 356 000 de Lisboa.²⁹ É certo que alguns dos professores que indicam uma cidade natal de província parecem ter vivido e trabalhado na capital; outros nunca apresentaram alunos. Há, no entanto, ainda aqueles que tiveram carreiras extremamente bem-sucedidas nas suas respectivas cidades. Maria Ana Ataíde Branco (datas desconhecidas), de Setúbal, apresentou nada menos do que oitenta e sete alunos

²⁷ Uma comparação entre a lista de 1901 e os nomes de todos os professores que apresentaram alunos entre 1901-1902 e 1910-1911 mostra que cerca de 30 % dos professores não aparecem na lista de 1901.

²⁸ Sobre o desenvolvimento das comunicações ferroviárias e rodoviárias v. A. H. O. MARQUES, *História de Portugal* (v. n. 3), pp. 89-92.

²⁹ *Ibidem*, pp. 109 e 111.

entre 1901-1902 e 1910-1911. Por muito limitada que seja esta informação, mostra-nos que havia centros fora de Lisboa com muita vida musical que permanecem em grande parte esquecidos. A maioria dos professores incluídos na lista de 1901-1902 ensinava rudimentos e piano, mas o ensino dos instrumentos de corda estava também disponível em muitos centros regionais. Em Évora, por exemplo, de um total de dez professores quatro ensinavam instrumentos de corda.³⁰

Como no caso dos alunos internos, a partir da informação de que dispomos não podemos concluir que o CRL cumpria a sua vocação como verdadeira instituição nacional, dirigindo e cristalizando as melhores energias do país em termos do ensino musical. No entanto, devido ao seu estatuto institucional, o CRL nunca deixou de ser visto, para o bem e para o mal, como um ponto de referência. Na secção seguinte concentramo-nos mais além do próprio CRL para verificar até que ponto manteve o seu estatuto, especialmente perante desafios exteriores.

A luta pelo controle

A questão do carácter nacional do CRL e do seu presumível papel de liderança tinham estado na ordem do dia desde o seu início. Essas metas iriam perder progressivamente força em resultado da crítica externa ao seu desempenho. Apesar disso, o CRL seria sempre a instituição da qual se esperava que aconselhasse o governo em matérias do foro musical, tendo assim um papel central e oficial ao nível das políticas. A reforma de 1901 representa um renovado esforço para atribuir ao CRL um papel mais activo nas questões do ensino musical no Reino.

As três áreas principais em que a reforma de 1901 procurou intervir fora dos limites do CRL diziam respeito à sempre adiada criação de um teatro lírico português, à vaga possibilidade de abrir delegações do CRL fora de Lisboa e à regulamentação do ensino particular. Enquanto as duas primeiras áreas foram relegadas para «quando as forças do Tesouro o consintam»,³¹ a última foi organizada em torno de dois aspectos: a

³⁰ Para uma discussão do ambiente social e cultural em Évora nos finais do século XIX ver Maria Ana BERNARDO, *Sociabilidade e distinção em Évora no século XIX: o círculo eborense*, Lisboa: Edições Cosmos, 2001.

³¹ *Reorganização e regulamento interno do Conservatorio Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1901, p. 7.

certificação dos professores particulares pelo CRL e a adopção oficial de manuais e métodos impressos.

Alargando a sua influência sobre a esfera privada

A justificação por detrás da certificação oficial dos professores particulares era a sua qualidade desigual. Como afirmava o documento da reforma: «se [havia] professores particulares habilitados, outros se apresentam como taes, não o estando, e convertendo muitas vezes em victimas do mau ensino, os discípulos que sujeitam a exame e que soffrem o castigo de culpa alheia.»³² De modo a obterem a acreditação do CRL, os professores tinham de ter mais de dezoito anos e de requerer um diploma oficial para o qual necessitavam de: um registo criminal limpo; um certificado de bom comportamento moral e cívico; um diploma na área que pretendiam ensinar (com a classificação mínima de «bom») ou, caso contrário, sujeitar-se a um exame realizado nessa mesma área. O facto de estas exigências não terem carácter retrospectivo foi recebido negativamente, dando azo a acusações de que a decisão tinha a intenção de perpetuar os próprios abusos que era suposto corrigir. Lambertini encontrava-se previsivelmente entre os críticos:

Oxalá que produza este capitulo [dos regulamentos] o resultado desejado, porque effectivamente nada há mais ridículo do que ver as meninas que frequentam o 2º anno de piano a leccionar o 1º, como se tem visto tantas vezes. Os abusos d'essa indole deviam ser reprimidos pela forma a mais enérgica: sobre escandalosos, são attentatorios dos justos interesses do professorado sério. [...] Assim, lamentamos que o art 48º ainda abra a porta aos professores que «já exerciam o ensino particular da musica antes da publicação do decreto». [...] É uma concessão por demasia [sic] generosa, a nosso ver.³³

Para além de ser necessário a quem pretendesse apresentar candidatos externos a exame, o diploma oficial habilitava os professores particulares a integrarem todos os júris de exame do CRL. De início houve uma adesão significativa à iniciativa, não só em termos quantitativos (inscreveram-se cerca de 360 professores), mas também qualitativos (com a inclusão de nomes como Hernâni Braga e Adriano Merêa, ou os portuenses

³² *Ibidem*, p. 6.

³³ [Michel'angelo LAMBERTINI] «Reforma do Conservatório», *AM99* (30 de Novembro de 1901), p. 227.

Bernardo Moreira de Sá e Ernesto Maia). No entanto, o falhanço desta tentativa de controlar o ensino particular (com a aparente irrelevância da necessidade de estar inscrito no CRL a fim de poder apresentar candidatos a exame, assim como o número significativo de professores desse ensino que continuou a ignorar o CRL) confirma não só a limitada influência do CRL como também a proporção do ensino particular que funcionava fora do alcance da instituição oficial.

O projecto da delegação do Porto

A criação de uma delegação do CRL no Porto tinha sido um tópico de discussão há já algum tempo antes de ser oficialmente considerada como parte da reforma de 1901.³⁴ Em 1903, o governo enviou o projecto de uma delegação no Porto para ser avaliada pelo Conselho de Arte Musical.³⁵ Não foi possível até agora esclarecer se os que se encontravam por trás dele estavam simplesmente a dar continuidade ao seu debate de longa data sobre a questão, mas muitas das razões avançadas estão relacionadas de perto com as que haviam sido usadas alguns anos antes.³⁶ Parece assim que a ideia terá emanado directamente de personalidades portuenses. Alegando que a influência do CRL não conseguia chegar ao Norte do país, os autores do projecto insistiam na necessidade urgente de abrir uma delegação no Porto, baseando muita da sua argumentação em motivos musico-sociológicos, tais como o de que a futura instituição se deveria destinar às «classes modestas» e não às «classes mais ou menos favorecidas, a quem a fortuna concede meios de pagar um ensino [privado]».³⁷ Para além disso, ao pretenderem caracterizar a classe social dos músicos profissionais, acrescentavam que «não sahem das classes abasta-

³⁴ P-Lant MR, Miguel ÂNGELO, [*Requerimento*], mç. 3670 (28 de Fevereiro de 1879); António ARROYO, «A musica em Portugal: resumo da conferencia», *Amp* (31 de Agosto de 1897), p. 248; Ernesto MAIA, *O ensino musical*, Porto: Typographia a Vapor de Arthur José de Sousa & Irmão, 1897. A criação de um Conservatório no Porto viria a materializar-se em 1917, mas como instituição de iniciativa autárquica e sem qualquer ligação funcional ao Conservatório de Lisboa, situação que se manteria até 1972. Ver Maria Helena Ribeiro da Silva CASPURRO, *O Conservatório de música do Porto, das origens à integração no Estado* (diss. de mestrado, Universidade de Coimbra, 1992), pp. 57 e sq.

³⁵ P-Lant MR, *Projecto d'um Conservatorio Musical no Porto: succursal do Conservatório Real de Lisboa*, mç. 4070, 1903.

³⁶ Ver E. MAIA, *O ensino musical* (v. n. 34).

³⁷ P-Lant MR, *Projecto d'um Conservatorio* (v. n. 35).

das, os coristas e os cantores para os theatros, os instrumentistas para as orquestras e os professores».³⁸ Numa época em que o estatuto dos músicos parecia estar a melhorar (pelo menos em Lisboa e no CRL), esta afirmação parece ligeiramente anacrónica, embora seja reveladora da situação noutras zonas do país, ou pelo menos da retórica do músico de classe baixa que era ainda muito comum, mesmo no texto da reforma do CRL de 1901. O relatório do Conselho de Arte Musical sobre este projecto reconhecia que ele se inspirava na reforma de 1901. No entanto, de modo a justificar a necessidade de uma delegação no Porto, os autores do projecto acusavam o CRL de ter falhado. Mencionavam a sua falta de controle do ensino particular, e esse mesmo ensino como um factor que contribuía para o carácter arbitrário e a incompetência da vida musical do Porto; e ao fazê-lo confirmavam a limitada influência do CRL no resto do país.

No entanto, o currículo proposto era pouco ambicioso, incluindo somente rudimentos, piano, instrumentos de corda, canto, coro e harmonia, e recomendando professores locais para cada classe. O Conselho de Arte Musical rejeitou e criticou algumas tendências «regionais» na escolha dos professores e, afirmando a autoridade do CRL como instituição-mãe, argumentou que a estrutura administrativa proposta mostrava ser demasiado independente da sua homóloga de Lisboa. Mesmo assim, a sua opinião global era positiva. Contudo, por motivos ainda desconhecidos, o projecto não se concretizou. É possível que considerações de ordem financeira ou a questão da perda de independência tenham constituído obstáculos insuperáveis. Qualquer que tenha sido a razão, até ao fim deste período o CRL manteve-se a única escola oficial de música no Reino.

Relações com outras instituições

Encontrando-se no centro da vida musical lisboeta (e não só ao nível pedagógico), o CRL estabeleceu naturalmente relações com múltiplas instituições e personalidades, tanto nacionais como estrangeiras. Estas relações podem ser agrupadas em dois níveis musicais principais: o especificamente pedagógico e o geral. Começando pelo último, já referimos a participação do CRL na comissão organizada pela Câmara Municipal de

³⁸ *Ibidem.*

Lisboa para gerir o financiamento de uma série de concertos da orquestra da Associação 24 de Junho;³⁹ mas o CRL esteve também envolvido, por exemplo, nos contratos estabelecidos com os empresários do Teatro de São Carlos.⁴⁰ Este tipo de intervenções nas questões musicais gerais do Reino tinha as suas raízes na fase inicial da vida do CRL, numa época em que a IGT esteve particularmente activa.⁴¹

Pelo que se refere às intervenções pedagógicas extramuros do CRL, já nos referimos aos seus relatórios sobre a publicação de métodos externos.⁴² Mais relevantes são, no entanto, as relações com outras instituições pedagógicas (ou com aquelas que solicitavam de algum modo os serviços pedagógicos do CRL).⁴³ Já vimos os esforços do CRL para controlar o en-sino particular, e as instituições que a ele se dedicavam, efectivados pela reforma 1901. Foi no seguimento dessa reforma e das suas disposições que alguns colégios inscreveram os seus alunos no CRL. Mas no topo da lista, no que diz respeito a instituições especializadas de ensino musical, em virtude do impacte que teve na actividade do próprio CRL e nas do ensino musical lisboeta em geral, encontra-se a RAAM. No próximo capítulo abordaremos com algum pormenor a sua relação com o CRL. Por parte do CRL, o início desse vínculo caracterizou-se por um elevado grau de hostilidade, com a instituição pública a ostracizar aparentemente um concorrente que a ameaçava. Como veremos, esse conflito, que só iria abrandar lentamente face às práticas mais bem-sucedidas da instituição privada, atingiu o seu ponto mais alto em 1886, quando o CRL proibiu que os seus alunos participassem nos concertos da RAAM, apesar de terem sido autorizados a fazê-lo nos primeiros concertos da instituição. Um detonador desta

³⁹ Ver o capítulo 2.

⁴⁰ NIDH-AHCN, *Livro de actas do Conselho de Arte Musical*, A 310, 1901-1918. Ver, por exemplo, a minuta de 27 de Dezembro de 1907.

⁴¹ Ver Joaquim Carmelo ROSA, «“Essa pobre filha bastarda das artes”: a Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa, 1842-1862» (diss. de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999), pp. 29, 62-70 e 210.

⁴² Ver o capítulo 2.

⁴³ Na sua maioria, os contactos com instituições ou personalidades restringem-se à oferta de métodos (*P-Lant* MR, António Duarte da CRUZ, [Carta], mç. 3678 (30 de Março de 1882), ofertas de emprego a professores (*P-Lant* MR, G. SISSENEIR, [Carta], mç. 3683 (7 de Novembro de 1883)), ou ofertas de instrumentos como prémios para alunos por parte de fabricantes (NIDH-AHCN *Livro de actas do Conselho Escolar do Conservatório de Lisboa*, A 315, 1904-1919, minuta de 2 de Novembro de 1910).

decisão terá sido o snobismo — uma aparente discriminação social por parte de alguns membros da RAAM em relação aos alunos do CRL —, situação que a direcção da RAAM tentou imediatamente resolver, mas sem sucesso.⁴⁴

Uma outra instituição com a qual o CRL tinha ligações era, como já vimos, a Real Casa Pia de Lisboa, cujos alunos frequentavam as aulas do CRL.⁴⁵ Não parece ter havido nenhuma relação especial com quaisquer outras instituições de ensino musical, para além do facto de professores do CRL participarem nas suas iniciativas.⁴⁶

O papel dos elementos externos, tanto dentro como fora do CRL, é crucial para a nossa compreensão da instituição e do papel mais vasto que desempenhava na vida musical portuguesa. Só pelo seu número, os candidatos externos e os seus professores demonstram a crescente importância do ensino musical privado em todos os aspectos da vida musical de Lisboa, revelando ao mesmo tempo a ascensão das mulheres como professoras de música e o triunfo do piano. Se os esforços do CRL para desempenhar um verdadeiro papel nacional nunca atingiram esse objectivo, as suas tentativas são pelo menos um testemunho do desenvolvimento da educação musical no país e da sua crescente seriedade, do seu estatuto em ascensão e da sua busca de reconhecimento oficial.

Se bem que os candidatos externos tenham estado presentes durante quase todo o período, tornaram-se predominantes perto do seu final. A reforma de 1901 em particular é um testemunho dessa evolução e dos esforços do CRL para afirmar a sua primazia. O caso da proposta de abertura de uma delegação no Porto, e do seu desfecho, é exemplar das contradições e lutas envolvidas. Outros conflitos estão relacionados com o principal rival da primazia do CRL — a RAAM —, que tendo acabado por ter uma solução positiva, deram origem a questionamentos significativos dentro do próprio CRL. Estas questões constituem o tema do próximo capítulo.

⁴⁴ NIDH-AHCN, António CASTANHEIRA, *Carta ao director do CRL*, cx. 738, mç. 2234 (10 de Novembro de 1886).

⁴⁵ A formação musical na Real Casa Pia será também discutida no capítulo 7.

⁴⁶ Ver o capítulo 7.

Parte II
**Oportunidades alternativas: a oferta privada
de ensino musical em Lisboa**

Capítulo 6

A Real Academia de Amadores de Música (1884-1910)

A RAAM, fundada em 1884, faz parte de uma tentativa de «regenerar» a vida musical portuguesa através do estabelecimento de uma tradição de concertos. Integrando tanto a actividade de execução, como a de formação musical sob a liderança de amadores que eram membros destacados da aristocracia e da alta burguesia, tornou-se uma instituição central da cultura musical portuguesa, abrindo caminho para reformas fundamentais no ensino musical e na vida concertística. Apesar da importância da RAAM ser geralmente reconhecida,¹ também ela tem sofrido da falta de um estudo sistemático.²

Procurando traçar um quadro abrangente da RAAM e das suas actividades durante o período e compreender o seu papel, este capítulo irá analisar as regras e regulamentos que moldaram o seu funcionamento, de modo a entender qual era o seu projecto inicial e como é que ele evoluiu até 1910. A interacção entre as intenções e o pragmatismo irão emergir como factores definidores. As duas principais actividades da RAAM, a execução e a formação musical, ambas intimamente ligadas, serão objecto de

¹ Augusto JELP, «Real Academia de Amadores de Musica», *Amp* (1 de Abril de 1884), pp. 3-4, (16 de Abril de 1884), p. 3; Rui Vieira NERY - Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música (sínteses da cultura portuguesa)*, Lisboa: Comissariado para a Europália 91 - Portugal - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 150.

² No que diz respeito ao período em questão, na prática reduz-se a: uma entrada de quatro colunas no dicionário de Tomás Borba e Lopes-Graça (Tomás BORBA - Fernando Lopes GRAÇA, *Dicionário de música*, 2 vols., Lisboa: Cosmos, 1956-1958¹, 1996, vol. 1, pp. 9-10), que faz um resumo da história da instituição; um artigo que trata em termos gerais da actividade da sua orquestra até 1899 (António A. de J. F. de VASCONCELOS, «A Orquestra da Real Academia dos Amadores de Música», *Boletim da APEM* 78 (Jul.-Set. 1993), pp. 32-34; e, mais recentemente, uma entrada de duas colunas e meia em Teresa CASCUDO, «Academia de Amadores de Música», in S. E. CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, Lisboa: Círculo de Leitores - Temas e Debates, 2010, vol. 1, pp. 8-9, também ela fazendo um historial da instituição.

uma análise especial. Olhando mais de perto para vertentes específicas, tais como as relações com outras instituições, o tipo de nacionalismo, o envolvimento das mulheres e o desenvolvimento de uma escola portuguesa de violino, permitir-nos-á vislumbrar o quadro ideológico, cultural e social da instituição e do seu contexto. No que se refere à formação musical, a RAAM não era a única escola privada de música em actividade na época (iremos abordar outras no próximo capítulo), mas foi a primeira e a mais importante devido ao seu estatuto social e artístico, assim como à sua longevidade. Finalmente, demonstraremos de que modo a RAAM, com os seus objectivos ideológicos, enquadramento social e combinação única de execução e formação musical, constitui uma peça chave para compreendermos as mudanças fundamentais que ocorreram no ensino musical em Portugal (e numa certa medida na vida musical) na viragem do século, assim como na circulação das tendências europeias.

Génese

Nos primeiros anos da sua actividade a RAAM ocupou uma posição única, combinando uma tradição de execução orientada para a regeneração da vida musical com um projecto pedagógico estruturado conduzido por executantes amadores.³ Dada a sua génese complexa, é difícil entender a instituição como um todo sem conhecer o contexto anterior e as circunstâncias da sua criação, sendo este último aspecto muito revelador quanto ao seu projecto.

A actividade musical amadora em Portugal tem sido objecto de alguma atenção no crescente número de investigações sobre o século XIX, tal como outros aspectos da vida musical oitocentista, mas carece ainda de um estudo sistemático exaustivo que a sua importância por certo justifica. Uma abordagem que é sem dúvida dificultada pela sua própria natureza informal (semelhante à do ensino privado). No entanto, o seu papel no desenvolvimento da vida musical desde o início do século, reflectindo os interesses culturais de uma aristocracia esclarecida e da burguesia, está bem documentado e é devidamente reconhecido.⁴ Estes

³ Seria emulada com diferentes graus de sucesso durante as décadas seguintes (ver, por exemplo, as actividades do Instituto Musical e Sociedade de Concertos Escola de Música no capítulo 7).

⁴ Ver Francesco ESPOSITO, «Um movimento musical como nunca houve em Portugal»: *associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal*, Lisboa: CESEM - Edições Colibri, 2016, pp. 48-64,

dois grupos sociais participaram, muitas vezes juntamente com profissionais, nas várias associações que foram surgindo ao longo do século e que contribuíram para o estabelecimento de uma tradição de concertos.

Como um dos antecedentes da RAAM devemos destacar a Academia Melpomenense. Esta associação, liderada por profissionais, extinguiu-se no início dos anos sessenta numa luta pelo poder entre profissionais e amadores que traduz os seus diferentes projectos. Embora não seja possível estabelecer se os membros da RAAM participaram activamente na Academia Melpomenense, estavam seguramente conscientes dos problemas em causa, e o firme controle dos destinos da RAAM, defendendo a participação de profissionais só a título excepcional nos seus concertos,⁵ parece apontar nesse sentido. Havia, no entanto, outra influência importante no centro da nova instituição.

A fundação da RAAM teve lugar a 17 de Janeiro de 1884, na sequência de um desentendimento entre os membros do Clube Guilherme Cossoul.⁶ Nessa noite, um grupo de associados formado na sua maioria por músicos amadores que eram membros destacados da aristocracia e da burguesia lisboetas decidiu fundar uma Academia de Música que pudesse «realizar a aggremação de uma grande parte dos amadores de Lisboa, tendo por fim contribuir para os progressos da arte musical, por enquanto infelizmente bastante descurada».⁷ Os ideais da regeneração musical, da regeneração moral através da música, da crítica ao consumismo e da liderança amadora (aristocrática e da alta burguesia) eram também cen-

177-210; Paulo ESTEIREIRO, *Uma história social do piano: emergência e declínio do piano na vida quotidiana madeirense*, Lisboa: CESEM - Edições Colibri, 2016, pp. 70-100 e 133-134; Jorge Alexandre Cardoso Marques da COSTA (coord.), *Olhares sobre a história da música em Portugal*, Aveleda: Verso da História, 2015, pp. 166, 174-175, 185 e 202; Manuel Carlos de BRITO - Luísa CYMBRON, *História da música portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1992, pp. 138-141; João de Freitas BRANCO, *História da música portuguesa*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1959¹, 1995, p. 287; Francisco da Fonseca BENEVIDES, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, 2 vols., Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1883/1902¹, 1993, vol. 1, p. 415; Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da música em Portugal*, 2 vols., Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 1, p. 133.

⁵ *Estatutos da Real Academia dos Amadores de Musica*, Lisboa: Netto & Companhia, 1884, p. 19. Intenção que iria ser imediatamente revogada, se bem que a dependência de profissionais fosse diminuindo ao longo do período.

⁶ Esta associação, que tinha diversos interesses para além da música amadora, foi fundada no início dos anos oitenta e nomeada em homenagem ao carismático professor e director do CRL.

⁷ AAM, *Livro de actas da Assembleia Geral [da Real Academia de Amadores de Música]* [Lisboa], 1884, p. 1.

trais em iniciativas semelhantes por toda a Europa, desde os finais do século XVIII.⁸ No cerne do problema encontrava-se tipicamente a oposição irreconciliável entre os antigos membros do Clube, que estavam principalmente interessados em «divertimentos dançantes»,⁹ e os músicos amadores, que tinham organizado uma orquestra de cinquenta elementos, a qual deu dois concertos, em 29 de Novembro de 1883 e 6 de Janeiro de 1884, com considerável êxito.¹⁰ Entre outras obras, o repertório incluía a Abertura de *Dichter und Bauer* (*Poeta e camponês*) de Franz von Suppé, a *Rêverie* de Vieuxtemps, o Quarteto op. 76 n.º 1, em sol maior, de Haydn e, para finalizar, a «Marcha Turca» de Mozart.¹¹ A lista das obras diz muito sobre as tendências implícitas do grupo: um programa instrumental totalmente misto (centrado na música para cordas), alternando compositores canónicos com outros mais contemporâneos, géneros mais e menos elevados, obras mais eruditas ao lado de outras mais populares. Poder-se-ia dizer que havia um pouco de tudo para todos os gostos, mas nenhuma ária de ópera (pelo menos no domínio das intenções, como veremos).¹² No final de Janeiro os estatutos foram aprovados e a sede alugada; e a 14 de Agosto o rei D. Luís (1838-1889) aceitou presidir à associação e conceder-lhe a designação de «Real».

Das intenções à prática: projectos e realizações

Como já vimos no caso do CRL, os regulamentos, enquanto declarações fundamentais de enquadramento de projectos, são muitas vezes indicadores cruciais das ideologias e das intenções, tanto abertas como escondidas. O mesmo é verdade da sua aplicação prática e dos seus falhanços. Nesta secção iremos considerar de que modo a mistura de elementos aristocráticos e burgueses resultou num projecto que promovia a «rege-

⁸ Ver William WEBER, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: a Study in Canon, Ritual and Ideology*, Oxford: Clarendon Press, 1992, pp. 13 e 47.

⁹ A. JELP, «Real Academia de Amadores» (v. n. 1), p. 3.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Programa do concerto de 29 de Novembro de 1883 (*P-Ln*, [Colecção de programas de espectáculos musicais], 5 vols. M.1 R- M. 5 R, 1736-1916, vol. 1).

¹² Sobre a multiplicidade do repertório relacionado com o cânone ver William WEBER, «The History of Musical Canon», in N. COOK - M. EVERIST (ed.), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 346-347.

neração» através da música erudita e do ensino, no sentido genérico e específico do termo. Veremos também que, muitas vezes, os aspectos pragmáticos foram mais fortes do que as aspirações, revelando as forças e limitações do projecto tanto como as da sociedade lisboeta coeva.

Estatutos

A rapidez com que se formou a associação e os seus estatutos foram escritos e aprovados demonstra que não se tratava de um acontecimento inesperado. Os estatutos, uma das fontes fundamentais para o estudo da organização, foram revistos em 1887, sob a forma de um documento mais amadurecido (uma terceira versão iria aparecer somente em 1925). No entanto, os primeiros estatutos reflectiam o contexto apressado da sua redacção, fornecendo-nos uma visão privilegiada das suas intenções iniciais.

Como é característico deste tipo de documentos, estabeleciam os princípios orientadores, dando especial relevo às actividades de execução (sublinhando ao mesmo tempo os seus objectivos «elevados», por oposição aos que estavam associados ao lazer) e garantindo que os seus membros-executantes tinham o controle total. A sacralização institucional do projecto era realçada pelas referências às ligações com a Casa Real. Juntamente com a associação, a escola tinha também um lugar proeminente no programa, se bem que o tom do documento mostre que havia muita coisa que era ainda provisória.

Em primeiro lugar, aparecia o objectivo geral de incentivar «a cultura, desenvolvimento e propagação da arte musical»,¹³ através da formação de uma orquestra, de um coro e de uma banda, a organização de concertos de «música clássica», a criação de classes dirigidas por um «professor competente», palestras sobre música e um arquivo e biblioteca musical. Vinham, em seguida, as actividades de lazer, incluindo os jogos (tais como, os de bilhar e de cartas), que eram possivelmente uma herança da organização anterior.¹⁴ Estas actividades apareciam expressamente em segundo lugar, a seguir às musicais sempre que houvesse perigo de umas interferirem com as outras. A dança, por outro lado, era uma questão

¹³ *Estatutos da Real Academia* (v. n. 5), p. 3, cap. 1.

¹⁴ Para uma discussão de práticas semelhantes noutros locais ver, por exemplo, Cristina MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical*, Lanham - Toronto - Oxford: Scarecrow Press, 2004, pp. 70 e 75.

diferente. Era expressamente proibida, uma medida que estava relacionada com a origem traumática da associação e com o conflito com os outros membros do Clube Guilherme Cossoul.

A estrutura da instituição reflectia a da sociedade portuguesa: tendo o rei, enquanto figura simbólica, no seu topo, a associação era dirigida por uma democracia exclusiva de «ilustres» (na sua maioria executantes, como veremos). O Quadro 6.1 mostra as várias camadas da associação e as suas inter-relações. Havia quatro tipos de membros: os contribuintes (os membros «normais», que tinham direito a assistir aos concertos e a participar em todas as actividades da associação); os membros de mérito, ou prestantes, como seriam designados a partir de 1887 (isentos de quotas devido à suas competências musicais, o que significava que eram na sua maioria membros da orquestra); os membros honorários (uma categoria especial restringida àqueles que tinham prestado um apoio significativo à RAAM, ou como reconhecimento de uma competência especial);¹⁵ e os beneméritos. A partir de 1890, passou a existir uma quinta categoria de «membros correspondentes», destinada a homenagear intérpretes ou outras personalidades que tinham colaborado com a associação. Qualquer pessoa podia ser aceite como membro desde que gozasse «de boa reputação social».¹⁶ A discriminação de género surgia sublinhada num parágrafo que estabelecia que, embora aceites como membros, «As senhoras não poderão ser eleitas para exercer qualquer dos cargos dos corpos gerentes da academia.»¹⁷ Contudo, neste mesmo âmbito, mais à frente outro parágrafo salvaguardava que «as senhoras pertencentes á família dos sócios podem fazer parte de qualquer das secções musicas.»¹⁸ A questão da afirmação feminina através da música, em particular da prática musical, será, como veremos mais à frente, um dos aspectos em que a RAAM desempenhará um papel de enorme relevo.

A quota mensal era de 600 réis, o que constituía uma quantia aceitável para as classes médias, tendo em conta que um professor sénior do CRL recebia aproximadamente o mesmo por um dia de trabalho, mas

¹⁵ AAM, *Real Academia de Amadores de Musica: Relatório da Gerencia de 1890-1891*, Lisboa: [Netto, 1891], p. 6. Esta categoria oferecia um modo de a RAAM poder intervir na vida musical, visto que esta distinção era atribuída a compositores portugueses pela sua obra.

¹⁶ *Estatutos da Real Academia* (v. n. 5), p. 4, cap. 2.

¹⁷ *Ibidem*, p. 6.

¹⁸ *Ibidem*, p. 19, cap. 7.

que era suficientemente elevada para impedir que pessoas de recursos mais modestos pudessem ter acesso à associação e aos seus benefícios.¹⁹

A direcção favorecia a inclusão e a representação equitativa dos vários elementos da RAAM. A Assembleia Geral elegia cinco membros da direcção de um total de sete, mas era expressamente estabelecido que cinco desses membros deviam ser executantes. Havia também um Conselho Musical com sete membros, cinco dos quais provinham das diferentes secções musicais: um do coro, três da orquestra (um da secção das cordas, outro da secção dos instrumentos de madeira e um outro dos metais), um membro da secção dos pianistas, mais o director da orquestra e o director do coro. O presidente e o secretário do Conselho Musical eram também membros da direcção.

Esta estrutura dava aos executantes a maioria na direcção e consequentemente um papel decisivo. O Conselho Musical era responsável pela escolha dos programas dos concertos, a constituição dos grupos de executantes, a selecção das partituras e dos livros que deviam ser adquiridos para a biblioteca e a redacção dos regulamentos relativos ao funcionamento das aulas e à sua supervisão. Para além dos pianistas, da orquestra e do coro, havia uma banda de metais de tipo militar que não elegia nenhuns membros para o Conselho Musical. Os motivos disso não são claros, mas a explicação poderá residir no facto de os potenciais membros da banda de metais serem também membros da orquestra.

Haveria concertos mensais entre Outubro e Junho, dois dos quais seriam «grandes concertos de Inverno», e «sendo em um d'elles executadas de preferencia composições de maestros portuguezes, quer amadores quer professores.»²⁰ Estes concertos deviam dar a todas as secções uma oportunidade de intervir e permitir a apresentação de obras a solo e de música de câmara, fazendo com que cada concerto tivesse «a maxima variedade possivel, a par de uma perfeita homogeneidade de elevação, pureza de estylo e merecimento.»²¹ Estes comentários parecem sugerir a introdução de um repertório instrumental mais «sério», por oposição aos repertórios aparentemente mais superficiais e «frívolos» de ópera (normalmente italiana) e opereta.

¹⁹ O salário mensal de um professor sénior do CRL nesta época era de 16\$685 réis líquidos (NIDH-AHCN, *Folhas dos vencimentos*, cx. 530, mç. 708, 1883-1884).

²⁰ *Estatutos da Real Academia* (v. n. 5), p. 19, cap. 7.

²¹ *Ibidem*, p. 20.

Lado a lado com a música portuguesa, os estatutos mostram a intenção de apoiar decisivamente as perspectivas de carreira dos músicos nacionais. Cada três anos haveria um grande concerto cujas receitas seriam divididas entre um «premio, por concurso, ao compositor portuguez da melhor opera nacional» e uma bolsa para «mandar estudar ao estrangeiro um artista portuguez, que será escolhido entre o corpo docente da academia ou entre os alumnos que com mais distincção tiverem terminado o curso das aulas.»²²

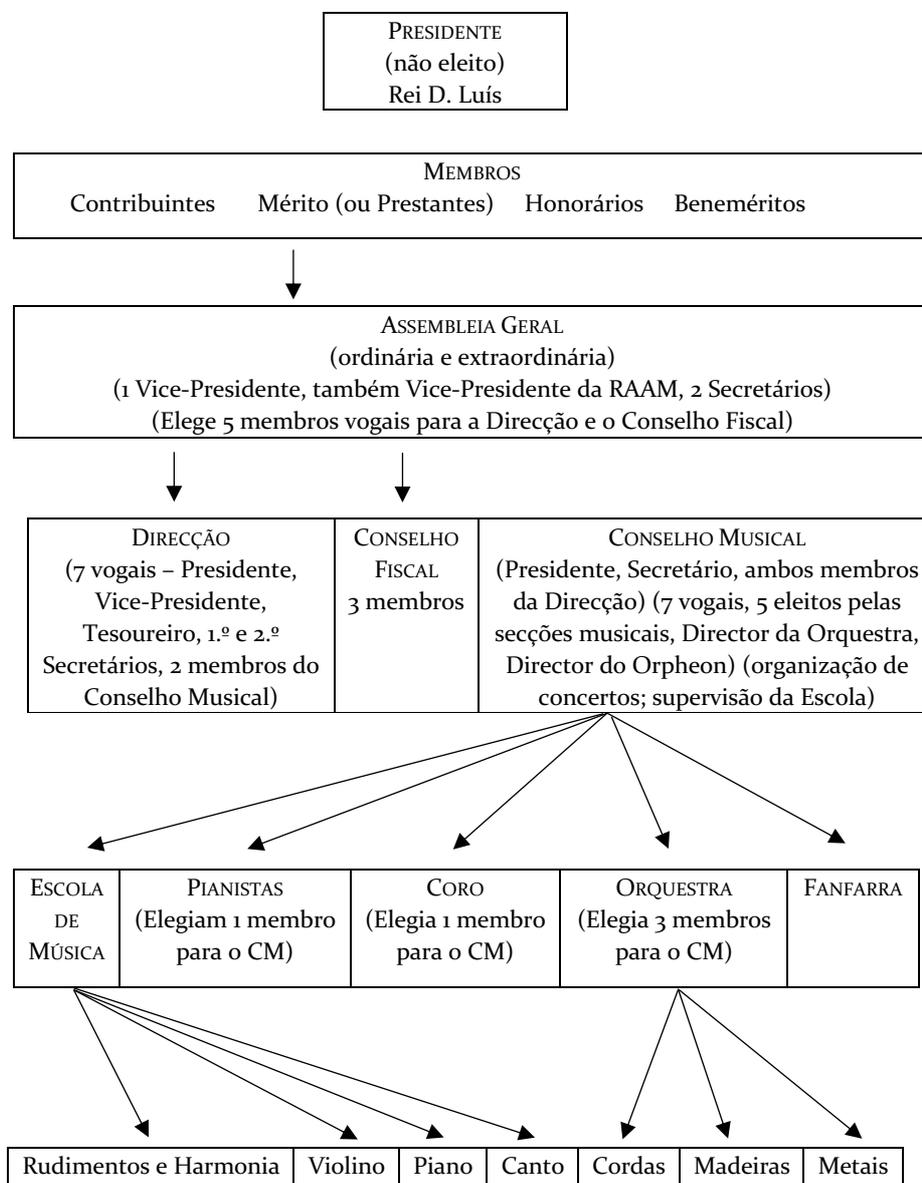
Poderá parecer paradoxal que a RAAM instituisse um concurso para a composição de uma ópera. Mas apesar das acusações de superficialidade e de atraso em relação à tradição instrumental germânica, a ópera continuava a ser o género mais adequado para promover uma arte nacional.²³ Havia uma determinação de dar continuidade a estes projectos: os estatutos especificavam que «A direcção e o conselho musical poderão prescindir da realização d'estes concertos, se entenderem que o cofre da academia está nas condições de ocorrer áquellas despesas.»²⁴ Por outras palavras, o concurso e a bolsa de estudo eram vistos como iniciativas permanentes, que seriam financiadas através das receitas dos concertos só quando tal se tornasse absolutamente necessário, visto que se esperava que a RAAM fosse suficientemente próspera para financiar ela mesma estes projectos. Uma indicação da seriedade e importância desta iniciativa é o convite feito ao CRL para nomear metade do júri que estabeleceria as condições do concurso. E a ideia dos conservatórios como garantes da qualidade musical é realçada pelo eventual recurso a um conservatório estrangeiro (não especificado) que assumisse a decisão final no caso de um empate. No entanto, estas boas intenções estavam condenadas ao fracasso: tanto os concursos de ópera nacional como as bolsas nunca acabaram por se concretizar.

A organização da escola, assim como as relações com o CRL pelo que se refere a questões pedagógicas, serão discutidas mais tarde. Foram, no entanto, objecto de especial atenção desde o início, visto que a escola era uma componente intrínseca do projecto educativo mais amplo da RAAM. A autonomia da escola era também um modo de salvaguardar a concretização do projecto da RAAM.

²² *Ibidem*, art 61.

²³ Como, por exemplo, a tentativa de estabelecer uma ópera nacional, cantada em português, com a reforma do CRL de 1901.

²⁴ *Ibidem*, p. 21.



Quadro 6.1. Organização da RAAM.²⁵

²⁵ *Estatutos da Real Academia* (v. n. 5), pp. 4, 7, 8, 11, 15, 16, 19, 21 e 22.

A versão de 1887 dos estatutos, que esteve em uso até ao final do período, não é um documento muito diferente no seu conteúdo, mas é mais estruturado e mais amadurecido. Algumas das diferenças são indicações significativas da evolução entretanto ocorrida durante esse intervalo, enquanto outros elementos do texto de 1884 se mantêm, se bem que sem consequências práticas.²⁶ A associação descrevia-se a si própria como uma instituição de «recreio e instrução musical».²⁷ Incluía agora a categoria de «cantores» como secção, para além de reter o coro. Além da «música clássica», que era o rótulo definidor da música aceitável nos seus concertos, o repertório alargava-se agora a «outra qualquer de reconhecido merecimento»,²⁸ sem mais nenhuma explicação. A dança continuava a ser explicitamente proibida e as propinas das aulas eram claramente mencionadas, mostrando até que ponto já eram importantes.

O papel sempre crescente das mulheres na vida da associação obrigou a algumas pequenas adaptações. A discriminação por sexos mantinha-se, bem como a possibilidade das senhoras que eram familiares dos sócios poderem participar nas «secções musicas», especificando-se agora, «consoante as suas prendas e aptidões musicais».²⁹ Mas, enquanto tal, passavam a ser consideradas membros «prestantes».³⁰ Esta categoria começou a ser aplicada a um número crescente de sócios executantes, cujas quotas eram desse modo dispensadas. O Conselho Musical desapareceu, passando a maioria das suas responsabilidades para a direcção. Uma delas era agora a autorização para nomear um director de orquestra estrangeiro, que constituía um passo importante de uma evolução em sintonia com as principais tendências europeias que a RAAM pretendia introduzir, e um plano que levaria somente um par de meses a materializar-se após a ratificação dos estatutos a 10 de Junho de 1887.³¹ A temporada musical da RAAM passava agora a estar limitada ao período entre Outubro e o fim de Maio. O projecto nacionalista foi aparentemente suprimido.

²⁶ Por exemplo, o concurso para o compositor da melhor ópera nacional foi posto de parte, enquanto o ponto relacionado com as bolsas de estudo no estrangeiro se manteve (*Estatutos da Real Academia dos Amadores de Musica*, Lisboa: Netto & Companhia, 1887, p. 18).

²⁷ *Ibidem*, p. 3.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 19.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ O contrato com Victor Hussla foi assinado entre 10 e 22 de Setembro (AAM, [*Contracto com Victor Hussla*], 10/22 Setembro de 1887).

Implementação

Em termos de inscrições, o início da RAAM foi um enorme sucesso. As inscrições de novos associados tiveram de ser temporariamente interrompidas dois meses somente após terem sido abertas ao atingirem 800, o que tornava difícil encontrar um edifício suficientemente grande para acomodar tanta gente.³² Dado que não houve anúncios na imprensa, parece que a publicidade à nova associação foi feita unicamente de viva voz, o que diz algo sobre o âmbito social exclusivo do seu recrutamento e a necessidade de uma organização desse tipo entre a burguesia. A presença de 1600 pessoas no público do seu segundo concerto e de mais de 4000 no terceiro parece indicar que o espectro social do público interessado ia para além da aristocracia e da alta burguesia.³³

Apesar da afirmação de que «entre os executantes [da orquestra] se confundem em verdadeira confraternidade artística todas as categorias sociais, desde o fidalgo da mais alta linhagem até ao obscuro caixeiro do commercio»,³⁴ na imprensa a RAAM, e em especial a sua direcção, eram descritas socialmente como sendo constituídas por uma alta burguesia culta e frequentemente abastada, juntamente com alguns aristocratas esclarecidos. No entanto, como nota Dahlhaus, pode-se ver «a utilização [do] diálogo musical [...] como um meio, senão de eliminar as distinções de classe, pelo menos de as esquecer temporariamente», e citando Bloch, «[uma associação oferecendo] uma “prefiguração estética” das relações sociais dirigida para finalidades mais humanas.»³⁵ E, acrescenta, em re-

³² AAM, *Livro de actas da direcção [da Real Academia de Amadores de Música]* [Lisboa], 1884-1891, minuta de 25 de Março de 1884. Ver também José Joaquim MARQUES, «Lauriana: opera de A. Machado e a musica nacional», *Amp* (1 de Abril de 1884), p. 5; e A. JELP, «Real Academia de Amadores» (v. n. 1).

³³ Emílio LAMI, «Real Academia de Amadores de Musica», *Amp* (1 de Maio de 1884), pp. 2-3, (16 de Junho de 1884), pp. 2-3. Mesmo considerando que o número de novos títulos nobiliárquicos tinha crescido significativamente com o advento do liberalismo (ver A. H. de Oliveira MARQUES, *História de Portugal*, Lisboa: Palas Editores, 1981, vol. 3, p. 119). O terceiro concerto teve lugar no Colyseu dos Recreios. Não confundir com o actual Coliseu dos Recreios, inaugurado em 1890, nem com o Real Colyseu de Lisboa, inaugurado em 1887. Com efeito tratava-se de um espaço inaugurado em 1882, substituto do Recreios Whittoyne, e que viria a ser demolido em 1887 para dar lugar à construção da estação ferroviária do Rossio (ver José Augusto LEITE, *Restos de Colecção*. <http://restosdecoleccion.blogspot.com/2017/12/recreios-whittoyne.html> (acedido em 22 de Julho de 2018)).

³⁴ E. LAMI, «Real Academia» (v. n. 33) (1 de Maio de 1884), p. 3.

³⁵ «[...] use [of] musical dialogue [...] as a means, if not to eliminate class distinctions, at least to forget them for a while», «[an association offering] an “aesthetic prefiguration” of social relations directed toward more humane ends.» (Carl DAHLHAUS, *Nineteenth-Century Music*,

lação à prática da música de câmara: «era o espírito de conversação — sob a égide da educação humanista — que suspendia as distinções de classe, pelo menos até serem revogadas.»³⁶ Do mesmo modo, este efeito de «suspensão» das distinções de classe face aos altos valores morais que a música continha parece ter sido efectivo ao nível das actividades musicais, para ser, no entanto, de novo estabelecido nas actividades de gestão, que revelam uma clara distinção de classe.³⁷

A presidência do rei era extremamente relevante tanto em termos simbólicos como práticos. O rei D. Luís, ele próprio músico amador, não era uma mera figura de proa: era suposto estar presente na sessão de abertura de cada ano académico, na qual a direcção apresentava um relatório sobre os resultados alcançados pelos alunos no ano anterior. Entre os aristocratas havia várias personalidades muito influentes: o Duque de Loulé, que tinha acesso directo à Família Real, era o presidente efectivo, o que fazia com que presidisse à Assembleia Geral; D. Fernando Luís de Sousa Coutinho (1835-1928), futuro Marquês de Borba, que foi talvez a personalidade mais influente da RAAM durante o período desta pesquisa, era uma espécie de eminência parda da associação; outros incluíam o Visconde de Atouguia (1849-1921), primeiro presidente efectivo da direcção (1884), e o Visconde de Mossâmedes (1840-1908). Todos eles tocavam na orquestra.

Entre os não-aristocratas havia várias personalidades influentes que se destacaram especialmente pela longevidade do seu serviço como membros dos diferentes órgãos de gestão. Eram membros respeitados da burguesia, alguns deles detentores de consideráveis fortunas. Entre eles, havia médicos, directores de fábricas e banqueiros, que na sua maioria tocava também na orquestra. A gestão da RAAM era excepcionalmente estável. A partir de 1894, as mesmas pessoas foram sucessivamente reeleitas para os diferentes órgãos de gestão, só com alterações pontuais. Os motivos sociais e artísticos destes longos períodos de serviço não são difíceis de deduzir.

Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1989, p. 43).

³⁶ «[...] it was the spirit of conversation – under the aegis of humane education – which suspended class distinctions, at least until countermanded.» (*Ibidem*)

³⁷ Por exemplo, o Duque de Loulé (1830-1909), a personalidade de estatuto mais elevado na associação depois do rei, tocou contrabaixo desde o primeiro concerto até à sua morte em 1909, ou, pelo menos, assim consta nos programas dos concertos.

Além da abnegada defesa da causa musical (associada às ideias pedagógicas e filantrópicas e ao estatuto quase religioso e moral que a música autónoma assumiu no século XIX),³⁸ havia também neste envolvimento elementos de prestígio e hierarquia social, e de interesse pessoal e familiar. Restringia-se também às classes ociosas porque estava dependente de quantidades substanciais de tempo livre. Na realidade, para a grande maioria dos sócios a participação na gestão da associação era uma questão menor. A novidade fazia-os acorrer às reuniões (75 sócios estiveram presentes na Assembleia Geral em que foi eleita a primeira direcção, a 18 de Março de 1884) e do mesmo modo as crises.³⁹ Mas a maioria das reuniões contou com uma média de vinte sócios e muitas não tiveram quórum.

Depois de uma elevada adesão inicial, o número de sócios começou a diminuir em 1887, para o que terá certamente contribuído a difícil situação financeira do país. Paradoxalmente, no entanto, tal não significa que a RAAM estivesse a perder importância ou que se verificasse um decréscimo de entusiasmo pelas suas actividades. Apesar da perda dramática de sócios nos seus primeiros dez anos de existência (uma redução de cerca de 75 %), os seus concertos estavam sempre esgotados. A fama da RAAM, o próprio facto de continuar a existir, superando as suas crises e oferecendo ano após ano uma temporada de cinco/seis concertos, consagrou-a enquanto instituição; e essa condição tornou-se uma das marcas distintivas da sua importância. Além disso, foi bem-sucedida no seu projecto central, liderando frequentemente a vida musical portuguesa através da qualidade consistente dos seus directores musicais. E visto que a sua primazia musical era acompanhada pela primazia social, compreende-se facilmente a sua presença continuada como um elemento-chave da vida musical em Portugal.

O Gráfico 6.1 fornece-nos uma imagem do modo como a RAAM evoluiu em relação aos seus sócios. Além da quebra constante no número

³⁸ Há muitos exemplos contemporâneos: por exemplo, num artigo que saúda a fundação da RAAM e é muito crítico da actividade do CRL e do apoio do Estado à música, um crítico realça o paralelismo entre a música e a religião: «Continuamos a não ter Conservatório, nem Templo, nem Sacerdócio onde se faça a catechese da arte» (J. J. MARQUES, «Lauriana» (v. n. 32), pp. 4-5). Para uma discussão do estatuto religioso da música no século XIX, ver C. DAHLHAUS, *Nineteenth-Century Music* (v. n. 35), pp. 94-96.

³⁹ Estiveram, por exemplo, presentes 42 sócios na reunião de 29 de Maio de 1908, após o assasinato do rei D. Carlos (1863-1908) (AAM, *Livro de actas* (v. n. 7)).

dos sócios contribuintes, com um aumento ligeiro, mas pouco significativo, em 1897 e 1898 (no final do período de Victor Hussla como director da orquestra, que é unanimemente reconhecido como um dos mais notáveis da vida da RAAM), há um crescimento regular do número de membros de mérito ou prestantes até estabilizarem em cinquenta e nove a partir de 1904. É também significativo o aumento dos sócios beneméritos, que estabiliza em 1906, indicando provavelmente uma perda de brilho nessa altura relacionada com a turbulência que precedeu a Revolução Republicana.

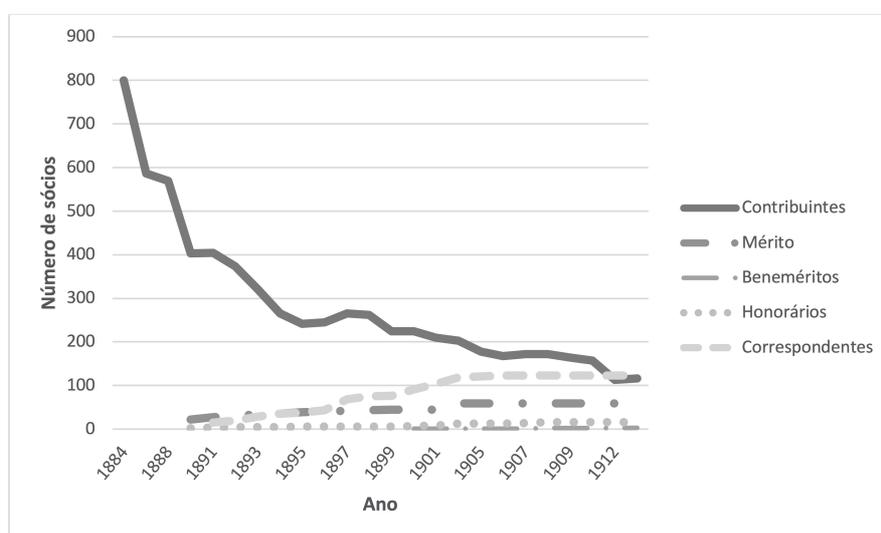


Gráfico 6.1. Evolução dos membros associados da RAAM (1885-1913).⁴⁰

Um dos problemas que vinha repetidamente à baila nos relatórios da direcção era a ausência de um edificio permanente. Este aspecto é mencionado como constituindo um importante activo financeiro, uma vez que evitaria a necessidade de alugar salas de concertos com elevados custos. Foram propostos vários projectos de construir um edificio; todos acabaram, no entanto, por falhar, na falta do investimento, da persistência ou

⁴⁰ AAM, *Real Academia de Amadores de Musica: Relatório da Gerencia de 1888-1889*, Lisboa: Netto, [1889]; *1890-1891*, Lisboa: [Netto, 1891]; *1891-1892*, Lisboa: Typographia Minerva Central, [1892]; *1892-1893*, Lisboa: Typographia da Companhia Nacional Editora, 1893. *1893-1894*, Lisboa: Typographia Minerva Central, [1894]; os relatórios publicados anualmente entre 1894-1902, e ainda em 1902, 1906, 1908, 1910 e 1914, em Lisboa pela Casa Portuguesa.

da oportunidade necessários.⁴¹ Não ameaçando aparentemente a sua sobrevivência, era um projecto demasiado ambicioso para a RAAM.

Como sucede com a maioria das instituições de financiamento privado, a gestão financeira foi sempre um desafio, e o facto de se manter solvente e operacional foi sempre motivo de celebração. O relatório de 1890-1891 afirma-o claramente: «Em todo o caso devemos-nos congratular pelo estado quasi prospero da nossa academia que tem visto succumbir já algumas sociedades de identica natureza, e resistido á sorte que a estas infelizmente sobreveio.»⁴² Como já notámos antes, as quotas eram uma fonte importante de receita; mas, como muitos sócios foram expulsos por não as pagar, podemos deduzir que o valor estabelecido era demasiado alto para maximizar ou manter o número de sócios. Mesmo assim, em 1889 as quotas foram aumentadas de 600 para 1\$000 réis.⁴³ O relatório de 1890-1891 fornece-nos um quadro sombrio da gestão durante os primeiros anos da RAAM, referindo que «É de esperar, que com algumas medidas novas que podem augmentar a receita, esta academia, continuando a cooperação e auxilio dos nossos socios, possa viver desafogadamente, sem os sustos e trabalhos que tanto tem pezado ás antigas direcções.»⁴⁴ O relatório de 1891-1892 descreve os tempos difíceis que o país atravessava, durante os quais a RAAM tinha conseguido sobreviver apesar de ter perdido trinta sócios.⁴⁵ Mas, entre 1895-1896, esses tempos difíceis pareciam estar a desvanecer-se, com as finanças prestes a ficarem controladas. O florescimento tanto das aulas como dos concertos é uma indicação dessa melhoria, assim como uma solução que se traduzia num aumento substancial das receitas. A contratação de maestros estrangeiros e de professores especializados adicionais parece ter sido instrumental nesta evolução. Em 1907, o relatório da direcção afirmava: «que a Academia, sahindo do abatimento em que jazera, se encontra no seu segundo

⁴¹ O relatório da direcção de 1887-1888 apresenta um estudo interessante, embora totalmente hipotético, sobre o assunto (AAM, *Real Academia de Amadores* (v. n. 15), pp. 11-15). Em 1901 a RAAM conseguiu finalmente garantir a utilização do Salão do CRL para os seus concertos e cerimónias (*Real Academia de Amadores de Musica* (1902), 4, AAM).

⁴² AAM, *Real Academia de Amadores* (v. n. 15), p. 6.

⁴³ AAM, *Real Academia dos Amadores de Musica* ([1889]) (v. n. 40), p. 5.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 6.

⁴⁵ AAM, *Real Academia dos Amadores de Musica* ([1892]) (v. n. 40), p. 3.

período de prosperidade. [...] Demonstram-no, exuberantemente, o estado lisonjeiro do seu cofre, o extraordinário desenvolvimento das suas aulas e o brilhantismo das suas festas realizadas na época musical.»⁴⁶

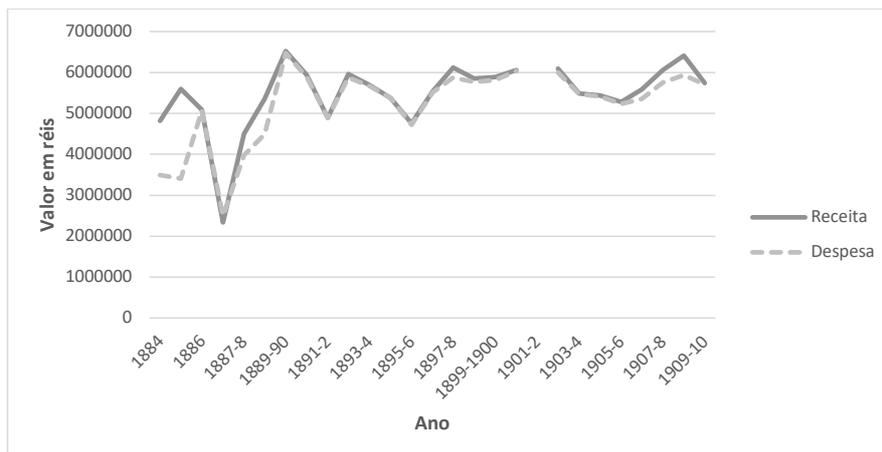


Gráfico 6.2. Receita e despesa da RAAM (1884-1913).⁴⁷

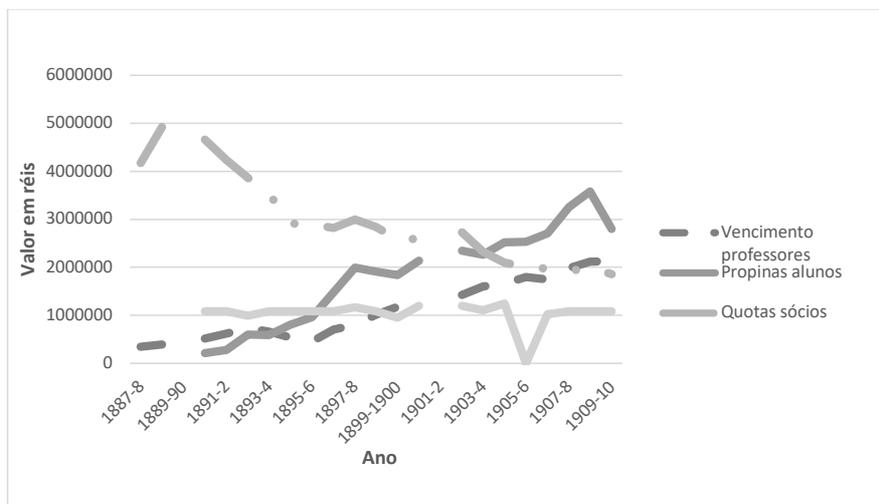


Gráfico 6.3. Aspectos comparados da receita e despesa da RAAM (1887-1913).⁴⁸

⁴⁶ AAM, *Real Academia de Amadores de Musica* (v. n. 40), 1897, p. 3.

⁴⁷ Ver o Gráfico 6.1.

⁴⁸ *Ibidem*.

Os Gráficos 6.2 e 6.3 apresentam um resumo de alguns aspectos da vida financeira da associação até 1910. Os espaços em branco referem-se a anos para os quais a informação não está disponível, nomeadamente pela falta de relatórios. O Gráfico 6.2 apresenta a relação entre a despesa e a receita ao longo do período. Mostra uma crise financeira em 1887 (o único ano em que a despesa ultrapassou a receita), e depois disso algumas crises menores em 1891, 1895 e 1903-1906. No entanto, de um modo geral, os orçamentos apresentam-se equilibrados. O carácter amador da direcção não impedia uma gestão corrente competente, um facto que se pode talvez explicar pelos talentos dos seus membros nos respectivos campos de actividade profissional.

O Gráfico 6.3 é referente a aspectos comparados de receita e despesa, nomeadamente as quotas dos sócios, propinas dos alunos, e salários dos professores e do director da orquestra, que era, por inerência, também professor de violino. Uma análise destes dados permite-nos dizer que a escola, pelo menos no que se refere ao ordenado dos docentes, se pagava a si própria. E isto continua a ser válido, se adicionarmos metade da verba que o maestro e professor de violino recebia pelas suas responsabilidades docentes, uma quantia que era quase o dobro do que recebia o professor mais bem pago.

O Gráfico 6.3 é também revelador no sentido de que mostra de uma maneira eloquente a deslocação do centro de gravidade financeiro da RAAM dos seus sócios para a escola: a receita das quotas é lenta mas decisivamente ultrapassada pelas propinas dos alunos. O aumento dos salários dos professores, que revela um investimento sempre crescente nas actividades da escola, aponta igualmente no mesmo sentido. A despesa com o director da orquestra manteve-se mais ou menos constante ao longo do período, do mesmo modo que as actividades musicais e orquestrais mantiveram a sua importância.⁴⁹

A RAAM iria enfrentar outras crises (mudanças de maestros e professores e perda de figuras-chave), mas no fim deste período tinha-se tornado um projecto consolidado e um ponto de referência fundamental da vida musical lisboeta. Vejamos agora mais de perto as duas actividades mais importantes (e intimamente ligadas) da instituição: a prática musical e o ensino.

⁴⁹ O corte no salário do maestro em 1906 refere-se ao período de transição entre o momento em que Andrés Goñi foi despedido e a contratação de Georges Wendling.

No centro da vida da RAAM

A prática musical era um elemento central da identidade da RAAM e do seu projecto de estabelecer uma tradição de vida de concertos. Nesta secção trataremos principalmente do papel da orquestra na implementação do projecto da RAAM e iremos avaliar de que modo o seu desenvolvimento está relacionado com outras tendências locais e europeias. Iremos examinar: a importância dos maestros estrangeiros como mediadores das influências europeias; os membros da orquestra e a condição de músico amador; as apresentações musicais, como se desenrolavam e o que nos mostram sobre as prioridades do projecto da RAAM; e, finalmente, a questão notável do género nas actividades da RAAM e de que modo a auto-representação no material publicitário nos fornece uma percepção importante da vida e da ideologia da associação.

A fundação da RAAM e as suas actividades musicais surgem numa altura em que a organização de concertos em Lisboa beneficiava de uma dinâmica que se tinha vindo a afirmar desde os finais dos anos setenta, nomeadamente através dos concertos da Orquestra 24 de Junho dirigidos por estrangeiros distintos. E embora as acções musicais da RAAM não se restringissem a concertos orquestrais, (rara) música de câmara, apresentações de alunos e (raras) apresentações corais, quem quer que olhasse de fora para a vida musical de Lisboa consideraria esse dinamismo como estando no centro da actividade musical não-operática da cidade. Tal não significa que, em termos pan-europeus, as iniciativas da RAAM tivessem particular relevância pelo que se refere à liderança e inovação musicais. Elas ilustram, contudo, alguns dos principais desenvolvimentos que encontramos noutros países, tais como a liderança amadora no estabelecimento de uma tradição de concertos e de um repertório canónico, ou a questão de género, mostrando alguma evolução original, mesmo se essa evolução em si mesma não constituísse uma efectiva emancipação feminina.

A partir de 1888, a orquestra da RAAM passou a ser a única orquestra de concerto permanente em Portugal, mantendo uma temporada de cinco/seis concertos anuais e ocupando uma posição quase incontestado na sua actividade, exceptuando as visitas esporádicas de notáveis orquestras estrangeiras como a Filarmónica de Berlim com Arthur Nikisch (1901) e Richard Strauss (1908), a Orquestra Colonne (1903), ou a Orquestra

Lamoureux com Camille Chevillard (1905). O único verdadeiro desafio efémero à sua actividade durante este período seria o da Grande Orquestra Portuguesa organizada e dirigida por Michel'angelo Lambertini (1906-1908). A ironia aqui é que, embora beneficiasse do apoio de músicos profissionais, a orquestra da RAAM era, no fundo (e foi sempre assim considerada), uma iniciativa amadora, e nesses termos frequentemente tolerada na crítica dos jornais aos seus concertos.⁵⁰

A história documental das actividades musicais da RAAM baseia-se em larga medida nos programas dos seus concertos, assim como na sua recepção na imprensa.⁵¹ Não foram encontrados outros documentos que pudessem ajudar a conhecer melhor a vida da orquestra, tais como as minutas das reuniões do Conselho Musical ou os regulamentos da orquestra.

A ligação estrangeira

Todos os maestros regulares, excepto o primeiro, vieram do estrangeiro. Na sua dupla função como directores de orquestra e professores de violino foram desde o início elementos-chave do duplo projecto da RAAM. Esta escolha não reflecte simplesmente a velha tradição dos violinistas maestros (que estava já a ser ultrapassada na Europa). Deve ser antes interpretada como parte de um desígnio estratégico de desenvolver uma escola de violino (inexistente na época em Portugal).⁵² O primeiro maestro-violinista, o português Filipe Duarte (1855-1928),⁵³ era considerado

⁵⁰ Ver Ferreira BRAGA, «Concertos», *Amp* (16 de Junho de 1885), p. 44; e Julio NEUPARTH, «Concertos», *Amp* (1 de Dezembro de 1890), p. 4.

⁵¹ Em relação ao primeiro aspecto destaque para: AAM, *Real Academia de Amadores de Música: Programas*, Lisboa: Coleção da Academia dos Amadores de Música, 1884-1900; 1901-1908; 1909-1927.

⁵² A questão da escola de violino é levantada repetidamente na imprensa, especialmente em relação ao trabalho de Victor Husla. Existem poucas referências pormenorizadas pelo que diz respeito à prática da direcção. Encontramos, por exemplo, referências ao facto de Victor Husla usar uma batuta (Julio NEUPARTH, «Concertos: Real Academia de Amadores de Música», *Amp* (1 de Janeiro de 1890), p. 6), enquanto que Andrés Goñi é mencionado pela sua «direcção inteligente e firme» («Concertos», *AM99* (15 de Dezembro de 1904), p. 290). Sobre a evolução da prática de dirigir especificamente em França ver David CHARLTON, «“A maitre d'orchestre... Conducts”: New and Old Evidence on French Practice», *Early Music* 21/3 (1993). Em relação à evolução da prática de dirigir no contexto europeu v. BOWEN, José Antonio (ed.), *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003; especialmente, pp. 93-145.

⁵³ Violinista e maestro português cujo envolvimento data do próprio início da instituição — no tempo do Clube Guilherme Cossoul. Era aparentemente uma personalidade pouco fiável, inclinada a conflitos suficientemente sérios para fazerem com que fosse despedido.

um músico competente, mas os seus programas eram conservadores. Dirigiu mesmo assim a maioria dos concertos que a RAAM dedicou a compositores portugueses, especificamente aqueles que incluíram obras de um dos mais importantes representantes do nacionalismo português, Alfredo Keil.

O seu sucessor, Victor Hussla, foi contratado em 1887. Foi sugerido para o cargo por Ernest Rudorff, um dos maestros que tinha trabalhado com a Orquestra 24 de Junho. Hussla tornou-se uma das personalidades mais influentes da vida musical portuguesa dos finais do século XIX, sendo a sua posição praticamente incontestada entre os críticos, embora o seu trabalho na criação de uma escola portuguesa de violino tivesse sido interrompido pela sua morte prematura. Oriundo do centro da vida musical europeia, os seus programas de concerto reflectem uma vasta experiência,⁵⁴ embora escolhesse também repertório que era já familiar à orquestra. Centrando-se sobretudo no repertório clássico e romântico, especialmente Beethoven, e estendendo-o a Brahms, Tchaikovsky e Dvořák, Hussla era também um executante de música de câmara, além das suas importantes actividades docentes. Como já mencionado, foi contratado como professor do CRL, um dos poucos empregos que a cláusula de exclusividade do seu contrato com a RAAM permitia, além das aulas particulares. A sua importância era de tal ordem que se chegou a afirmar que a sua morte repentina levou quase ao encerramento da RAAM.⁵⁵

O sucessor de Hussla veio de Espanha na pessoa de Andrés Goñi. Era professor no Conservatório de Valência e director da Orquestra do Casino de San Sebastián, nomeado por Tomaz Breton. Deu continuidade ao trabalho do predecessor como maestro, executante, professor e compositor. Os seus últimos dias na RAAM foram marcados por uma controvérsia. Após ter sido despedido por motivos de saúde que o tornaram incapaz de trabalhar, dois dos professores da RAAM demitiram-se em solidariedade, acusando a direcção de desumanidade. Além disso, uma das suas alunas declarou rotundamente que não continuaria a tocar na orquestra. Ironicamente, foram os problemas financeiros que Goñi tão galantemente

⁵⁴ Foi o primeiro a fazer a orquestra da Academia tocar Wagner, com o «Preludio» de *Die Meistersinger* (AAM, *Real Academia de Amadores de Musica*, 1884-1900, Programa de 5 de Dezembro de 1887).

⁵⁵ AAM, *Livro de Actas da Direcção* (1891-1902), minuta de 1 de Outubro de 1900.

tentou ajudar a resolver (tendo recusado mais de uma vez o seu salário durante o período de Verão) que forçou a direcção, pressionada pelas famílias dos alunos que tinha sido obrigado a abandonar, a despedi-lo.

Goñi foi substituído por Georges Wendling, que após ter estudado no Conservatório de Paris tinha completado a sua aprendizagem orquestral nas Orquestras Lamoureux e Colonne e era professor na Escola de Música de Besançon. Chegou em Setembro de 1906, alguns meses após o despedimento de Goñi, continuando o trabalho dos seus predecessores, senão com o mesmo brilho e carisma, pelo menos com suficiente competência para merecer louvor. Com a abolição da monarquia o período de Wendling na RAAM viria também a terminar, embora a razão não fosse aparentemente política: foi forçado a demitir-se depois de ter sido apanhado num qualquer comportamento menos apropriado durante as aulas. Consequentemente, foi substituído pelo violinista e maestro espanhol Pedro Blanch (1877-1946).

Para terminar esta perspectiva sobre o percurso dos maestros da RAAM, há uma última pessoa que é necessário considerar: o já mencionado D. Fernando Luís de Sousa Coutinho. Nascido numa família com longas tradições musicais (a dos Condes de Redondo e Marqueses de Borba), tocava flauta e viola na orquestra e dirigia esta última quando não havia mais ninguém disponível para o fazer, ou quando os maestros titulares tocavam, ou quando desejavam simplesmente homenageá-lo.

Amadores empenhados

No que se refere à constituição da orquestra, sabemos quem eram os seus membros, mas até agora não foi possível compilar uma lista completa de quem tocava cada instrumento. Uma análise da sua constituição ao longo do período revela-nos que, apesar da frequência variável esperada de um projecto amador, havia um núcleo duro de vinte e cinco membros cuja participação regular assegurava a sua coesão. As preocupações com o nível de presenças dos músicos da orquestra cresceram com a nomeação de maestros estrangeiros a partir de 1887, visto que esta envolvia um maior risco de investimento financeiro. Em consequência, numa reunião da direcção, em 3 de Agosto de 1887, foi aprovado um documento, a ser assinado pelos membros da orquestra, em que estes se comprometiam a

comparecer nos ensaios e nos concertos. A direcção justificava a sua necessidade afirmando que a existência e o desenvolvimento da associação dependiam da nomeação de um maestro estrangeiro, e que a responsabilidade do sucesso dependia em absoluto da «boa vontade» dos instrumentistas da orquestra, que já tinham mostrado o seu empenho numa reunião anterior.⁵⁶ Estas afirmações ilustram o que pode ser considerado um momento-chave na vida da associação. Revelam ainda um nível de compromisso que, embora não conduzisse provavelmente a uma mudança drástica em termos práticos, era pelo menos conscientemente expresso e ligava inequivocamente o destino da orquestra e da RAAM no seu conjunto. É também um elemento importante para a compreensão do estatuto de «amador» nesta época e do grau quase profissional de empenhamento que se exigia dele.

Olhando para o Gráfico 6.4 é possível ver que a despesa com os músicos profissionais da orquestra mostra que a sua participação não era extensa.

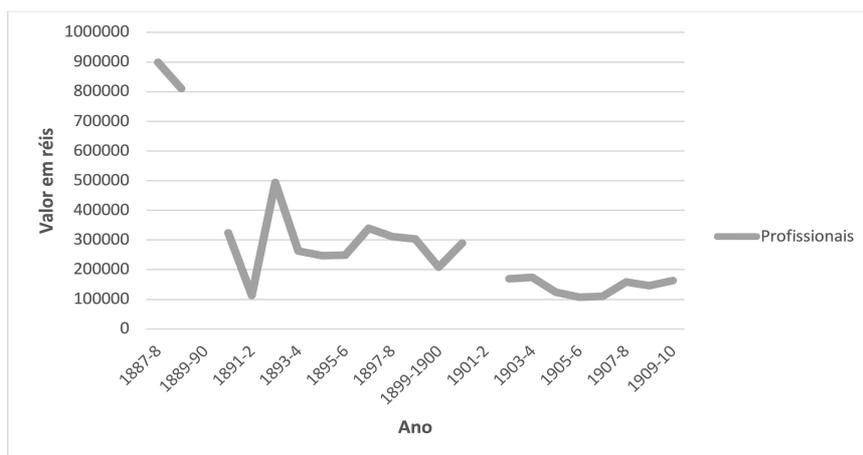


Gráfico 6.4. Despesas com os músicos profissionais da orquestra da RAAM (1887-1910).⁵⁷

A sua importância decresceu ao longo do tempo, especialmente à medida que os alunos foram progressivamente integrando a orquestra em cada vez maior número.⁵⁸

⁵⁶ AAM, *Livro de actas da direcção* (v. n. 32), minuta de 30 de Julho de 1887.

⁵⁷ Ver o Gráfico 6.1.

Os principais concertos

Os concertos orquestrais eram o ponto alto da vida da RAAM. Até à implantação da República houve 135 destes concertos, o que significa uma média de cinco por ano. Foram desde o início um sucesso junto do público e contaram frequentemente com a presença da família real. Os primeiros estatutos recomendavam cerca de oito concertos, a uma média de um por mês entre Outubro e Junho. Mais pragmáticos, os estatutos de 1887 passaram a estabelecer simplesmente os limites da temporada de concertos (embora o seu início fosse regularmente atrasado para o fim de Novembro, início de Dezembro).

É mais significativo aqui o facto de deixar de ser mencionado um concerto anual dedicado à música de compositores portugueses. Esses concertos ocorreram muito raramente, apesar das expectativas criadas na primeira temporada, na qual o quarto concerto (a 18 de Dezembro de 1884) apresentou um programa inteiramente português. Com a excepção das celebrações da obra de Alfredo Keil, este concerto parece ter sido um caso único. Keil foi um dos compositores portugueses mais bem-representados nos programas da RAAM e a sua carreira como compositor de obras de grandes dimensões foi praticamente lançada nestes concertos.⁵⁹ Até 1896, as suas obras foram executadas em dezasseis concertos, com especial destaque para o período entre 1884 e 1887. Seguiu-se um hiato até à sua morte em 1907, altura em que foi programado um concerto comemorativo com obras suas.

Fora disso, a presença de obras de compositores portugueses iria ser esporádica, provavelmente porque a influência da ópera italiana e da opereta (que constituíam uma das suas principais ocupações) não se ajustava facilmente aos programas usuais da RAAM. Parecia que o projecto

⁵⁸ Além da oposição programática à participação de profissionais nas actividades da RAAM, é natural que as dificuldades financeiras do período possam também ter tido um papel neste decréscimo.

⁵⁹ Daí a insatisfação expressa numa reunião da direcção de 15 de Março de 1888 de que nenhum membro da RAAM tivesse sido convidado para a estreia da ópera *D. Branca* de Keil. Insistiu-se que ele explicasse «verbalmente ou por escripto a razão que o forçou a proceder tão irregularmente para com uma associação cujo auxilio e valiosissimos serviços a elle prestados, fazendo ouvir composições suas, para tornar conhecido o seu incontestavel mas até então ignorado talento de compositor musical dramático, em nenhum caso devia esquecer.» (AAM, *Livro de actas da direcção* (v. n. 32), minuta de 15 de Março de 1888). Isto explica, provavelmente, o hiato na audição das suas obras nos programas da RAAM.

nacionalista iria ser definitivamente excluído das preocupações da RAAM, mas as composições de Victor Hussla sobre temas populares portugueses, as suas *Rapsódias portuguesas*, surgiram como uma redescoberta de um caminho perdido. Foram elogiadas como importantes contributos para a corrente nacionalista na música portuguesa⁶⁰ e entraram com grande sucesso para o repertório da orquestra.

Uma vez que as intenções nacionalistas originais da RAAM tinham sido abandonadas, esta evolução surge como uma mudança de orientação, preservando ao mesmo tempo o mesmo projecto de base. O aparente paradoxo de ser um representante estrangeiro das correntes musicais dominantes a ter uma palavra a dizer nesta área não constitui uma surpresa, se considerarmos que o nacionalismo era ele próprio uma tradição comum europeia e o mundo germânico um dos seus berços ideológicos.⁶¹ O sucesso destas obras foi de tal ordem que, juntamente com a abertura de *Fra diavolo* de Auber, se tornaram algumas das mais tocadas durante o período, quase tanto como a Primeira Sinfonia de Beethoven (completa e em excertos). Beethoven é o compositor mais bem representado, juntamente com Mendelssohn, seguido por Hussla (tocado sobretudo nas ocasiões em que ele próprio dirigia), Mozart, Chopin (sobretudo peças para piano a solo) e Saint-Saëns. Debussy seria somente ouvido pela primeira vez em 1912. A estrutura da programação manter-se-ia fluida até ao final do período. Embora muitas das obras fossem interpretadas na totalidade, a tradição de tocar partes de obras continuaria a ser muito frequente, indicando a prevalência de uma atitude de lazer, mais do que do estrito cumprimento do cânone, no âmago da associação.

Até à altura em que a RAAM persuadiu o Governo a deixá-la usar a sala de concertos do CRL, o espaço mais frequentemente utilizado para concertos foi o «salão» (ou *foyer* do primeiro andar) do Teatro da Trindade. Em 1888, de modo a reduzir a despesa, decidiu-se passar a realizar os concertos no salão do novo edifício recentemente arrendado para sede da RAAM.⁶²

⁶⁰ J. F. BRANCO, *História da música portuguesa* (v. n. 4), p. 300.

⁶¹ Ver Jim SAMSON, «Nations and Nationalism», in J. SAMSON (ed), *Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 568-600.

⁶² A RAAM teve a sua sede sucessivamente na: Rua do Alecrim, ? (1884-1887); Calçada do Combro, 38 (1887-1888); Largo do Quintela, 3 (1888-1891); Rua do Alecrim, 49, r/c (1891-1892); Rua do Alecrim, III, r/c (1892-1893); Largo do Carmo, 18, 2.º (1893-1894); Largo do Carmo, 20 (10?), 1.º

Podia acomodar somente cerca de 1000 espectadores de uns potenciais 1700;⁶³ assim, com o acordo da orquestra, decidiu-se que cada concerto seria repetido, de modo a que todos os membros pudessem assistir. Este expediente tinha já sido adoptado em Paris pela *Société des Concerts du Conservatoire* a partir de 1866, com a introdução do esquema das «deux séries».⁶⁴ No caso da RAAM, contudo, a medida foi cancelada passados dois anos, visto que a renda se tornou demasiado dispendiosa e os membros amadores da orquestra (revelando os limites práticos do entusiasmo amador) não se mostraram dispostos a arrostar com o esforço de uma dupla execução.

A recepção dos concertos na imprensa foi geralmente positiva, embora por vezes houvesse alguma crítica negativa ao nível amadorístico da execução, que era associado às faltas aos ensaios, ou à proximidade das férias de Verão:

Disse algum dos nossos colegas que nos primeiros concertos de cada serie, se ressentia sempre este bello grupo musical da falta de trabalho colectivo, motivado pela grande interrupção das férias estivaes. [...] Assim é na verdade e temos a esperança de que alguma falta de unidade, cuja unica explicação só pode residir no facto acima apontado, se desvanecerá em breve com a assiduidade no trabalho e com a frequencia dos ensaios indispensaveis para uma boa execução.⁶⁵

Algumas destas críticas contêm pistas interessantes relacionadas com o estatuto de amador em comparação com o de profissional. Outras referem-se ao carácter dos diferentes programas, considerando-os por

(1894-1910); S. Pedro de Alcântara, 55, 1.º (1910-1913); Rua António Maria Cardoso, 24 (1913-1933?); Rua D. Pedro V, 60, 2.º dir. (1933-1938); Rua Nova da Trindade, 18 (1938-). Os concertos passaram a ser dados, desde finais de 1884, no Salão do Teatro da Trindade, havendo um breve hiato, entre 1888 e 1890, em que foram dados na sede da RAAM. A partir de 1898 passaram para o Sala Portugal da Sociedade de Geografia e desde 1901 e até ao final do período em estudo realizaram-se no salão do CRL. A utilização dos espaços nos períodos referidos não exclui a utilização pontual de outros espaços, como foi o caso, por exemplo, da celebração do 100.º Concerto da Orquestra, em 11 de Junho de 1902, realizado, de novo, na Sala Portugal.

⁶³ AAM, *Livro de actas da direcção* (v. n. 32), minuta de 11 de Dezembro de 1888. Esta estimativa tem em conta o facto de que cada membro tinha direito a fazer-se acompanhar por «duas senhoras da sua família». Isto faria com que o público dos concertos fosse predominantemente feminino, um contexto que pode também ajudar a explicar o crescimento dos intérpretes femininos entre os membros da orquestra.

⁶⁴ E.-M.-E. DELDEVEZ, *La Société des Concerts 1860 à 1885*, G. STRELETSKI (ed.) edição original de 1887, Heilbronn: Musik-Edition Lucie Gallan, 1887¹, 1998, pp. 123-124.

⁶⁵ «Concertos», AM99, 15 de Dezembro, pp. 290-1.

vezes demasiado ligeiros. Outras ainda dizem o contrário (tendo em mente as características mais populares do público):

Não é porém a melhor musica aquella que mais se presta a ser apreciada por grande e desinquieta multidão; d'aqui a necessidade de affrouxar a escolha do programma, e — consequencia para receiar e evitar quanto possível — perda do interesse artistico que devem ter os trabalhos da Academia.⁶⁶

Outras queixavam-se, por sua vez, da mistura incongruente de obras:

Os leitores que não tiveram occasião de assistir a esta *soirée* ficam por certo admirados, como tambem nos aconteceu, ao analysarmos a facilidade e a semcerimonia com que se constitue entre nós um programma em que se encadeia um *quartetto* do immortal Beethoven, com um *passo dobrado* ou uma valsa executada por uma fanfarra, ou com uma *aria* theatral acompanhada ao piano, n'uma só audição musical! [...] É simplesmente assombroso! [...] A quem devemos pois nós semelhante attentado musical?⁶⁷

Finalmente, alguns não gostavam da interpretação de obras que tinham sido recentemente executadas por profissionais, especialmente árias de ópera cantadas no Teatro de São Carlos, convidando a comparações desfavoráveis.

As aparentes contradições entre estas críticas parecem reflectir as próprias contradições da RAAM. Ao mesmo tempo, estas posições realçam algumas das tendências estéticas e projectos musicais com que se confrontava a actividade da RAAM, tanto no sentido do estabelecimento de um cânone e da música absoluta como da democratização da vida de concertos.

Além dos concertos regulares havia também concertos ocasionais. A partir de 1888, a RAAM instituiu um concerto anual pago por todos os associados para ajudar a melhorar a situação financeira da instituição. Os concertos de beneficência, cumprindo um ideal filantrópico e cívico, eram um outro tipo de evento em que a orquestra da RAAM participava. Estes últimos correspondiam a solicitações de organizações cívicas, como foi o caso de um concerto a favor das vítimas do terramoto da Anda-

⁶⁶ «Concertos», *AM99* (31 de Janeiro de 1899), p. 16.

⁶⁷ Julio NEUPARTH, «Real Academia de Amadores de Musica», *Amp* (1 de Setembro de 1886), pp. 32-33.

luzia⁶⁸ ou da Associação de Caridade para Doentes Pobres.⁶⁹ Outros concertos eram comemorativos, como no caso do Quarto Centenário da Descoberta da Índia ou do Quarto Centenário da Descoberta do Brasil.⁷⁰

As relações com os músicos profissionais eram também diversificadas. Além de substituírem membros amadores na orquestra, a RAAM colaborava também activamente com profissionais de diferente estatuto, os cantores solistas do Teatro de São Carlos. Os cantores amadores apresentavam-se frequentemente com a orquestra, mas os cantores de ópera profissionais traziam consigo fortes ligações simbólicas, visto que o teatro de ópera mantinha a sua posição destacada na sociedade lisboeta, apesar das tentativas por parte da RAAM de minimizar a sua importância estética. Entre 1891 e 1897, os cantores principais da companhia de ópera participaram nos concertos da orquestra pelo menos uma vez por ano. O primeiro destes concertos destinava-se a ser um benefício em favor da própria RAAM, mas a direcção, trocando a solução dos problemas financeiros pelo impacte artístico e social, transformou-o num dos concertos regulares da temporada. De repente, a oferta de concertos de despedida de cantores importantes do Teatro de São Carlos tornou-se um acontecimento comum, sendo aqueles recompensados com o estatuto de membros honorários da RAAM. A presença desses distintos cantores de fama internacional confirmava o prestígio dos concertos da RAAM. Esta evolução ilustra evidentemente a abordagem pragmática da instituição, cujo principal representante, a orquestra, se inclinava para a música absoluta, mas que florescia numa sociedade cujas representações de prestígio estavam ainda associadas aos fetiches do mundo da ópera.

Outros grupos de executantes

Outros grupos desempenharam um papel na vida da RAAM, com diferentes graus de sucesso. Um deles, de existência efémera, foi a Fanfara. Criada em 1885, por iniciativa de Filipe Duarte, para tocar numa recepção

⁶⁸ Promovido a 23 de Janeiro de 1885 pela Associação dos Jornalistas e Escritores Portugueses.

⁶⁹ A 2 de Maio de 1889.

⁷⁰ A 11 de Maio de 1898 e 8 de Maio de 1900, respectivamente. O último foi dedicado à Sociedade de Geografia. Pode ser visto como uma expressão de gratidão pela cedência da Sala Portugal, onde a RAAM realizou os seus concertos durante algum tempo.

em honra de Roberto Ivens e Hermenegildo Capelo, no regresso da sua saga africana. A primeira apresentação formal da banda teve lugar durante um concerto em 28 de Fevereiro de 1886, que incluiu uma breve intervenção interpretando uma «Valse» de Waldteufel. A vida do agrupamento foi irregular, aparentemente devido a uma falta de interesse por parte dos seus membros, que tocavam também na orquestra, especialmente após Filipe Duarte ter sido despedido em 1887. Talvez isso explique porque é que não teve grande êxito, juntamente com o facto de estar fortemente dependente dos músicos profissionais e de os maestros estrangeiros nunca terem aparentemente mostrado muito interesse por ela. É tentador pensar que o seu falhanço resultou do snobismo dos instrumentistas de arco da RAAM, mas a motivação foi provavelmente menos ideológica. Houve uma última tentativa de reanimar o grupo em 1888, mas em Outubro de 1895 «Resolveram-se vender os instrumentos de metal que serviram à extinta Fanfarra».⁷¹ Esta é, no entanto, a única secção da RAAM da qual conhecemos os regulamentos, que nos oferecem algumas perspectivas interessantes sobre o método de trabalho de um grupo de executantes da RAAM.

Como outras secções da RAAM, a Fanfarra era altamente democrática. Todas as peças tinham de ser aprovadas pelos executantes antes de entrarem para o repertório do conjunto. Esta característica, que parece ter-se também aplicado à orquestra em certas circunstâncias, faz parte do quadro operacional e ideológico burguês da RAAM. No caso da Fanfarra, cada programa de concerto tinha de ser acordado entre o maestro, o primeiro cornetista amador e o director encarregue da secção. Em segundo lugar, há paralelismos pouco usuais entre os profissionais e os amadores na hierarquia da banda, sendo, por exemplo, o 1.º cornetista profissional, que era responsável pela afinação da banda, substituído na sua ausência pelo 1.º cornetista amador. Dois aspectos finais relacionados com a Fanfarra esclarecem pontos importantes da vida da RAAM. Em primeiro lugar, fica-se a saber que vários membros da associação tocavam diversos instrumentos (e participavam deste modo em diferentes grupos, incluindo a Fanfarra); em segundo lugar, vê-se que a ex-

⁷¹ AAM, *Livro de actas [da direcção da Real Academia de Amadores de Música]*, [Lisboa], 1891-1902, minuta de 4 de Outubro de 1895.

pansão das actividades musicais conduziu directamente à introdução de novas classes, como demonstra a preocupação frequente de que o maestro da Fanfara pudesse ser também contratado para ensinar instrumentos de metal.⁷²

A música de câmara é mencionada brevemente nos estatutos iniciais como sendo uma possibilidade para as apresentações de concertos.⁷³ É também mencionada pelo menos uma vez num dos contratos com os maestros — o de Victor Hussla — que este deveria dirigir um ensaio semanal de música de câmara. No entanto, a música de câmara não parece ter sido uma actividade muito popular entre os membros da RAAM. Havia muito poucos concertos deste tipo, e, em muitos deles, só se apresentavam professores e músicos profissionais.⁷⁴ Entre 1884 e 1900 houve unicamente doze concertos deste género. Tal poderá parecer estranho num contexto pan-europeu em que a música de câmara ocupava uma posição tão destacada, mas é também revelador das características e limitações do projecto de desenvolvimento da RAAM. O seu equilíbrio delicado entre interesses e sensibilidades ideológicas inclinava-se para a sociabilização em prejuízo de tendências mais intelectuais. Um número significativo de membros da RAAM, alguns dos quais eram membros fundadores, chegaram a abandonar a associação para integrarem a Sociedade de Música de Câmara.⁷⁵ Tal como em Paris nos meados do século XIX, a música de câmara era só para a elite.⁷⁶

O último grupo musical é o coro. Nunca foi uma secção estável da RAAM até 1910, e surgem repetidamente problemas com ele relacionados nas minutas da direcção, especialmente pelo que se refere à escolha do repertório dos concertos. Várias personalidades estiveram encarregues da sua organização, mas o seu elenco parece ter mudado drasticamente em cada concerto.⁷⁷ A primeira apresentação do coro deu-se num concerto

⁷² AAM, *Livro de actas da direcção* (v. n. 32), minuta de 20 de Dezembro de 1887.

⁷³ *Estatutos da Real Academia* (v. n. 5), p. 20, cap. 7, art. 58.

⁷⁴ Do mesmo modo, a música de câmara não era uma actividade cultivada noutros sectores da RAAM não relacionados com a apresentação de concertos.

⁷⁵ Ver o capítulo 7.

⁷⁶ Ver William WEBER, *The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, London: Croom Helm, 1975, p. 73.

⁷⁷ Entre a sua estreia a 6 de Junho de 1884 e a sua segunda apresentação a 20 de Abril de 1886, só cinco dos seus membros eram os mesmos, incluindo o maestro.

dedicado às obras de Alfredo Keil. No entanto, a raridade das suas intervenções, a matriz orquestral da RAAM e o facto de a maioria dos seus membros não pertencer à associação, não parecem ter ajudado a estabelecer um coro permanente. Não se tratava claramente de uma prioridade. Até 1910 parece ter havido dois períodos marcados pela existência de um coro: até 1899 (vinte concertos) e a partir de 1903 (oito concertos). No primeiro desses períodos um coro de ópera de Hermann Kretzschmar (1848-1924) manteve uma posição de destaque, com sete apresentações, cinco das quais consecutivas. Kretzschmar, além de compositor, maestro e um dos mais importantes musicólogos alemães da sua geração, foi uma personalidade importante do movimento para tornar a cultura musical acessível a um público mais alargado,⁷⁸ mas não há nada de concreto que sugira alguma relação entre esse facto e a apresentação desta obra na RAAM. Além dela, o coro cantou composições de Mendelssohn e Schumann e participou na execução das cantatas de Keil. No segundo período, a situação parece ter melhorado um pouco relativamente à estabilidade do grupo, tendo o desenvolvimento da classe de coro (a partir de 1893), e especialmente após 1906, tido aparentemente um papel destacado. Mesmo assim, o estatuto do coro continuou a declinar, com cada vez menos intervenções nos concertos da orquestra. A maioria dessas intervenções deu-se no contexto de audições de alunos, que discutiremos mais adiante. O repertório continuou a incluir peças de Mendelssohn, mas o compositor mais representado era agora o próprio director do coro (a partir de 1906) Tomás Borba, com arranjos de música popular e algumas obras explorando traços nacionalistas.

No entanto, este último período começou com uma audição completa do *Stabat Mater* de Pergolesi. O evento foi o resultado de uma fusão entre a RAAM e a Sociedade Artística de Concertos de Canto (daqui em diante designada por SACC), uma associação fundada em 1900, dirigida por algumas das mais distintas senhoras da sociedade portuguesa e dedicada à disseminação da música vocal e em especial coral, com um coro totalmente feminino.⁷⁹ Curiosamente, tanto quanto podemos saber, não

⁷⁸ Gaynor G. JONES - Bernd WIECHERT, «Kretzschmar (Agosto Ferdinand) Hermann», S. SADIE - J. TYRRELL (ed.), *The Revised New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001, vol. 8, pp. 901-902.

⁷⁹ Ver o capítulo 7.

parece ter havido nenhuma sobreposição, em termos de membros ou de laços familiares, entre as principais personalidades das duas associações. Não é igualmente possível estabelecer uma distinção simples entre as amadoras de música instrumental e as amadoras de canto, uma vez que uma das mais importantes pianistas portuguesas era membro da direcção da associação de canto. Mesmo assim, esta fusão está repleta de estereótipos de género. Pode ser vista como uma situação do tipo de «O rei encontra a rainha», uma vez que sociedade de canto era patrocinada pela rainha, ilustrando o arquétipo da ligação «voz/feminino — instrumento/masculino» próprio da época. Os seus objectivos, tal como aparecem numa carta circular enviada aos membros de ambas as instituições, eram os de fazer com que executassem «nos concertos da Academia [...] não só peças de orquestras, mas também peças de orchestra e canto, taes como oratorias, cantatas e outras de genero orpheonico».⁸⁰

Para a RAAM tratava-se de uma solução instantânea e socialmente muito conveniente para o problema da execução de repertório coral. A principal vantagem para os membros da sociedade de canto era o de que «[à] sua disposição ficam todas as diversões e todas as outras vantagens que offerecem os estatutos da Real Academia, e das quaes a principal é, certamente, a faculdade de frequentarem os respectivos socios, seus filhos e irmãos, as aulas».⁸¹ O periódico *A Arte Musical* anunciou a abertura de uma classe de canto dirigida pelo maestro da sociedade de canto. Ambas as associações eram reconhecidas como iguais. Tratou-se de mais uma indicação do reconhecimento de um papel mais significativo das mulheres na vida da RAAM, mesmo que não tenham assumido lugares na direcção até ao fim do período coberto por este livro. Entretanto, numa crítica a esta fusão, o mesmo cronista, ao defender a descentralização como um meio mais eficaz de disseminar a cultura musical, alertava sensatamente para a possibilidade de uma instituição aniquilar a outra, o que acabou finalmente por acontecer.⁸² A prática da música coral como um fenómeno regenerador só viria a ter sucesso fora do âmbito da RAAM.⁸³

⁸⁰ AAM, [Contracto entre a Real Academia de Amadores de Música e a Sociedade de Concertos de Canto], Lisboa, Março de 1902.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² «Noticiario - Do paiz», *AM99* (31 de Março de 1902), pp. 50-52.

⁸³ Ver o capítulo 7.

Género e representação visual

A questão do género define um dos mais notáveis desenvolvimentos na vida da RAAM, embora não tenha tido um impacto social muito significativo. A participação de mulheres em orquestras — isto é, mulheres portuguesas — era virtualmente desconhecida, excepto como harpistas, até ao advento da orquestra da RAAM.⁸⁴ Foi em 1886, no final do período de Filipe Duarte como maestro, que o elemento feminino surgiu. A sua presença passa a ser comum a partir dos finais de 1888. O número cresceu significativamente na fase em que o agrupamento foi dirigido por Victor Hussla, atingindo um total de treze entre sessenta e nove executantes em 1896: doze violinistas e uma harpista, num concerto especial em 27 de Janeiro, no qual se apresentaram os alunos mais adiantados juntamente com a orquestra. Atingiriam o seu número máximo com vinte e cinco de um total de cinquenta e cinco elementos num concerto dirigido por Georges Wendling, em 11 de Dezembro de 1908.

Após a RAAM, e certamente influenciadas por ela, as mulheres iriam ter uma participação crescente nas actividades musicais, como solistas ou membros de conjuntos maiores, a nível profissional, amador e escolar.⁸⁵ Esta evolução inscreve-se num movimento geral de emancipação das mulheres, no qual a actividade musical teve um papel significativo, sendo o ensino do piano, como já vimos, um campo privilegiado de actividade profissional feminina. Contudo, o que devemos notar é o facto de esta evolução surgir num campo normalmente considerado em Portugal, como noutros países, como sendo totalmente masculino (ou no máximo reservado a um só género). Provavelmente, em razão da sua característica gregária, continuou a ser assim até bem entrado o século XX. A explicação para isso é provavelmente multifacetada, incluindo aspectos sociológicos, históricos e outros. O impulso para a emancipação feminina estava presente, especialmente na música, em que certos tipos de actividade profissional eram socialmente reconhecidos e aceites, em particular quando as

⁸⁴ Tanto quanto podemos saber, a presença de mulheres como instrumentistas de orquestra em Portugal, exceptuando as harpistas, é registada pela primeira vez em 1879, quando a antiga maestrina da Wiener Damenorchester Joséphine Amann (1840-1887) dirigiu a orquestra totalmente masculina da Associação 24 de Junho numa série de concertos em que participou também a violoncelista Elise Weinlich (datas desconhecidas).

⁸⁵ Por exemplo no CRL, como já vimos. Ver também o capítulo 7.

mulheres trabalhavam como cantoras de ópera, e professoras de piano e de canto. A música era também encarada como uma actividade importante na educação feminina, para lá de quaisquer considerações profissionais.



Figura 6.1. A orquestra da RAAM no tempo de Andrés Goñi, c. 1900.⁸⁶

Dentro da RAAM, uma vez que a prática orquestral era a sua principal actividade, a oportunidade de inclusão estava presente, facilitada por um ambiente social no qual as mulheres podiam ser supervisionadas por aqueles membros da orquestra que eram também membros das respectivas famílias. O controle moral era facilmente exercido num ambiente deste tipo. A fotografia acima é interessante pela sua inversão de papéis: os homens estão, na sua maioria, em pé, e só um é que segura um instrumento; a maioria das mulheres — pelo menos, oito de entre elas— segura um instrumento de corda. Não é provável que este nítido contraste seja acidental; pelo contrário, parece estar relacionado com a afirmação do novo papel das mulheres como executantes num contexto tradicional-

⁸⁶ Agradeço a Leonor Lains a realização desta reprodução.

mente dominado por homens. Mas esta fotografia, enquanto objecto claramente construído (apesar da sua aparente espontaneidade), é um importante manifesto ideológico. Como Richard Leppert discute na sua análise da música em retratos ingleses do século XVIII, «as convenções sociais são as expressões tornadas inconscientes da ideologia (e, de facto, uma condensação visual da prática social)». E acrescenta que «[deste modo,] a representação nas artes visuais da música como actividade social informa-nos especificamente sobre a percepção que um grupo ou a sociedade têm do *locus* cultural da música e da sua utilização ideológica, consciente ou inconsciente».⁸⁷ Assim, a ausência de instrumentos nas mãos dos homens é tão reveladora como a sua presença nas mãos das mulheres. Poder-se-ia especular que no último caso existe uma clara explicação para a sua presença: são instrumentistas de cordas num mundo de homens; para os homens essa ausência é uma manifestação da sua condição de amadores e cavalheiros.

A organização social da fotografia é também reveladora. A figura central, sentada, é o maestro, Andrés Goñi. Parece ser o foco principal, visto que muitos dos membros da orquestra estão virados para ele. À sua direita está o Marquês de Borba, a figura institucional mais importante na imagem, que parece indicar, com a orientação do corpo, a centralidade do maestro. Mas não parece ser uma figura meramente complementar, visto que muitos outros elementos do grupo estão mais virados para ele do que para o maestro. Se traçarmos uma linha vertical imaginária no centro da imagem, poderemos detectar um foco duplo na organização do grupo: o musical e o social. É também interessante que muitas das outras personalidades mais importantes da RAAM não se encontrem perto do centro. A maioria delas encontra-se no topo esquerdo da imagem, no que poderia ser interpretado como um gesto de desafio da burguesia em relação à aristocracia. Finalmente, todas as mulheres ocupam um lugar no centro da fotografia. Não aparecem nenhuma mulher no topo, numa

⁸⁷ «[...] social conventions are the rendered-unconscious expressions of ideology (and, indeed, a visual condensation of social praxis)»; «[thus] the representation in visual art of music as social activity is specifically informative of a group's or society's perception of music's cultural locus and its ideological use, conscious or unconscious» (Richard D. LEPPERT, *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 4).

posição dominante ou «não controlada»; assim, estão todas integradas no conjunto. Sucede o mesmo com os jovens, sentados aos pés dos mais velhos e assumindo poses divertidas (as duas raparigas que cruzam os arcos; a maioria dos rapazes com uma flor na lapela).

O fenómeno da RAAM parece existir dentro do *status quo* do papel aceite das mulheres no contexto ideológico da época. Entre todas as violinistas da RAAM só se conhece uma que seguiu uma carreira profissional, sobretudo como professora. Todas as outras parecem ter desaparecido na anonimidade das suas (prováveis) vidas de casadas. Como nota Irene Vaquinhas, «contrariamente a outros países, onde o feminismo tomou formas de luta mais radicais [...] em Portugal, este assumiu uma forma bastante “moderada”, sendo a função maternal o principal argumento das reformas, quer a educativa, quer a legislativa». E resume o fenómeno citando Ana de Castro Osório: «A mulher que não tem direitos políticos pode acaso dar a seus filhos noções altas de educação cívica?»⁸⁸

A vertente pedagógica

Assim como sucede com outros aspectos da instituição, falta-nos um certo número de documentos fundamentais que poderiam ser de grande ajuda para compreender a vida e a evolução da escola. É especialmente o caso com os livros de inscrições dos alunos e as minutas das reuniões de professores. Como já dissemos, desde o seu início a escola foi um elemento muito relevante dentro do projecto da RAAM no seu conjunto e essa importância foi crescendo ao longo dos anos, até atingir um estatuto equivalente ao da componente da execução musical. Nesta secção abordaremos o papel e significado da escola no contexto do projecto da RAAM: de que modo funcionava a ligação íntima entre a execução e a formação e porque é que o projecto se desenvolveu do modo como o fez. Finalmente, examinaremos o seu impacto dentro do contexto nacional mais amplo, especialmente em relação ao CRL, e porque é que a RAAM é fundamental para o entendimento da evolução da única escola de música oficial em Portugal.

⁸⁸ Irene VAQUINHAS, «“Miserável e gloriosa”: a imagem ambivalente da mulher no século XIX», in «*Senhoras e mulheres*» na sociedade portuguesa do século XIX, Lisboa: Edições Colibri, 2000, p. 32.

O projecto

Os estatutos originais afirmavam o carácter privado da escola, que se destinava exclusivamente aos membros e aos seus filhos. Estabeleciam a autoridade do Conselho Musical, que era responsável pela sua organização e gestão, e especialmente pela redacção de um conjunto de regulamentos para a escola. Confirmando o seu carácter provisório, os estatutos de 1884 notavam que enquanto a escola estivesse na sua fase inicial o ensino seria gratuito; as propinas só seriam introduzidas mais tarde. Haveria classes de: 1.º rudimentos e harmonia; 2.º violino; 3.º piano; 4.º canto. A questão dos exames levava a comparações com a política do CRL e realçava a necessidade de ajustes bilaterais. Os exames da RAAM deveriam ser marcados antes dos do CRL de maneira a que os estudantes pudessem realizar ambos; só faziam os segundos se tivessem sido aprovados primeiro nos da RAAM. Esta questão das relações entre as duas instituições é importante e significativa, e será discutida mais adiante. Mantendo-se numa posição «provisória», os estatutos estabeleciam que «enquanto não puder organizar definitivamente as aulas de musica, poderá contractar um professor para leccionar alguns alumnos».⁸⁹

Os estatutos de 1887, reflectindo três anos de experiência prática, eram muito mais concisos e pragmáticos, deixando a maioria das questões organizacionais para regulamentos especiais que seriam publicados separadamente. O Conselho Musical, agora que as suas responsabilidades tinham terminado, transferiu a gestão da escola para a direcção. Uma parte considerável da secção que tratava da escola é dedicada à questão do estatuto dos estudantes cujos pais tinham abandonado a associação, o que era um problema agudo naquela altura. Finalmente, surgia uma percepção das prioridades da associação e da sua abordagem pragmática da actividade pedagógica: «a direcção deverá dar a preferencia ás aulas, que possam fornecer elementos para a orchestra.»⁹⁰

Em 1896, os regulamentos das várias classes foram finalmente publicados. Revelavam uma flexibilidade considerável pelo que diz respeito às

⁸⁹ *Estatutos da Real Academia* (v. n. 5), p. 23, cap. 8, art. 73.

⁹⁰ *Estatutos da Real Academia dos Amadores de Musica*, Lisboa: Netto & Companhia, 1887, p. 20, art. 31.

inscrições no meio do ano escolar. Foram estabelecidas propinas mensais para os cursos gerais: rudimentos (1\$000); piano (1\$500); e violino (2\$000); em todos os cursos avançados eram de 3\$000. A ideia do espírito de família era também considerada, com um desconto nas propinas para grupos familiares. Os alunos que já eram membros da orquestra não pagavam propinas. O currículo foi ampliado muito além do que os estatutos previam originalmente. Estipulava-se também o número de anos atribuído a cada nível educativo. Haveria agora dez classes no nível geral: rudimentos (2 anos); piano geral (5 anos); violino e viola (5 anos), violoncelo (5 anos); contrabaixo (3 anos); instrumentos de madeira (4 anos); instrumentos de metal (3 anos); flauta e flautim (4 anos); canto (5 anos); e coro (sem limite). E pelo que se refere aos cursos avançados: piano (2 anos); violino (2 anos); canto (2 anos); harmonia e melodia (3 anos); e contraponto (3 anos). É interessante notar a importância dada aos diferentes instrumentos de acordo com os anos estabelecidos para o seu estudo. No caso da classe de coro, o número ilimitado de anos, que significava que a sua frequência era obrigatória ao longo de qualquer dos cursos, mostra também a sua importância pedagógica. Os professores tinham controle total sobre as suas classes. Haveria um director a quem cabia coordenar a actividade da escola e recomendar a entrada dos alunos para a orquestra. O percurso contemplava exames anuais em todos as classes e a possibilidade dos estudantes que não frequentavam as aulas se apresentarem a exame. Seriam emitidos diplomas, se bem que não tivessem valor oficial. A duração das aulas era fixada em duas horas cada uma. As capacidades dos novos alunos e alunas eram testadas durante um período experimental de três meses. Finalmente, sempre que necessário a presença na orquestra era obrigatória.

Desenvolvimentos

O arranque, embora teoricamente ambicioso, foi lento como já previam os estatutos. No início havia um único professor, que acumulava o ensino com a direcção da orquestra. No princípio do segundo ano académico foram contratados mais dois professores, um para ensinar exclusivamente rudimentos, e um outro para leccionar a classe pós-graduada de piano. Este último era já o professor de piano mais distinto do CRL, José

António Vieira, e, como notava na altura um crítico anónimo, «Todos os concorrentes [a esta classe] que se apresentaram foram alumnos do Conservatorio, dedicando-se já alguns d'elles ao professorado.»⁹¹ O mesmo autor descrevia o importante papel da iniciativa privada no «desenvolvimento da Arte Musical, a mais bella, a mais civilisadora de todas, enquanto que os nossos poderes politicos de todos os tempos e de todas as facções politicas, descuram este poderosissimo elemento de civilização e de progresso.»⁹² Tratava-se de uma crítica implícita aos alegados maus resultados obtidos pelo CRL. Pela sua orientação mais prática, sem restrições formais rígidas e tradições de longa data, a RAAM ocupava espaços que o CRL, com a sua organização burocrática, não conseguia preencher. Além do mais, numa instituição em que a orquestra era o elemento central, a abertura de uma classe avançada de piano deve ser visto como um projecto ideológico «regenerador» da formação musical no sentido do estabelecimento de padrões de melhor qualidade, de uma cultura musical mais elevada e do culto da excelência.

No entanto, as relações entre a RAAM e José António Vieira nunca foram estáveis, sobretudo em virtude da sua abordagem liberal das suas responsabilidades na escola, que entrava em conflito com a abordagem mais rigorosa e disciplinadora da direcção em relação a Vieira e aos restantes professores. É possível que o modo como a escola era vista de fora pelos profissionais não correspondesse à seriedade e determinação dos membros da RAAM. A presença de Vieira inaugurou também a relação com o CRL através dos professores que trabalhavam em ambas as instituições. A partir desse momento, com breves interrupções, essa actividade dupla tornar-se-ia uma constante. Trata-se de um tema complexo e esclarecedor do qual trataremos em algum pormenor mais adiante.

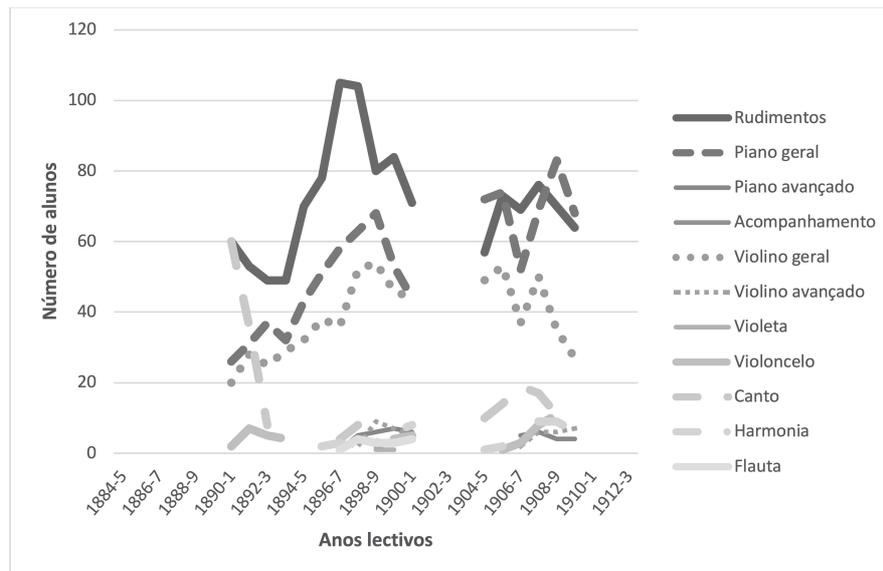
A informação sistemática sobre a evolução geral da escola só está disponível a partir de 1887-1888. A partir dessa data é possível reconstruir uma visão geral da evolução da escola até 1910.

Por muito informativo que seja o Gráfico 6.5, falta-lhe ainda assim informação importante sobre as classes planeadas que nunca se realizaram e sobre aqueles que não se realizaram completamente. A título de exem-

⁹¹ «Noticiario», *Amp* (16 de Novembro de 1884), p. 6.

⁹² *Ibidem*.

plo, sabemos que as classes de madeiras e de metais foram criadas em Janeiro de 1886, dirigidas respectivamente por Augusto Neuparth e José Rodrigues de Oliveira (datas desconhecidas).⁹³ Não sabemos infelizmente qual foi o desfecho destas classes, para além do facto de Neuparth ter falecido a 20 de Junho de 1887 e Rodrigues de Oliveira se ter demitido em



Maio do mesmo ano, não tendo nenhum deles sido substituído.

Gráfico 6.5. Classes da RAAM e frequência das mesmas (1887-1913).⁹⁴

Mesmo assim, é fácil verificar que as três classes principais da RAAM eram as de rudimentos, piano e violino. A classe de canto, após um início promissor, depressa se revelou um projecto muito inconsistente, mais uma vez sob a pressão de interesses mais fortemente virados para a música instrumental. Esta ideia é expressa abertamente numa reunião da direcção em 1885. Nos comentários a uma proposta do Conselho Musical antevê-se a evolução expressa mais tarde nos estatutos de 1887, no sentido de abrir duas classes de instrumentos de sopro: «muito convem à Academia crear elementos para a orchestra, deixando para segundo logar as

⁹³ AAM, «[Carta ao Duque de Loulé]», *Copiador* (29 de Janeiro de 1886).

⁹⁴ Ver o Gráfico 6.1.

aulas de piano e Canto.»⁹⁵ Apesar disso, a classe de piano prosperou, em sintonia com a época. Não surpreende que, em comum com outras instituições de ensino musical especializado, tanto em Portugal, como no estrangeiro, se tornasse uma das classes mais procuradas da escola.

Mas apesar da popularidade do piano, seria a classe de violino a representar a característica mais notável da escola da RAAM, tendo particularmente em conta o reduzido desenvolvimento dos estudos de violino em Portugal antes de 1884. Observando o número de alunos aprovados nas diferentes classes (Gráfico 6.6), é significativo que a classe de violino apresenta um sério desafio em relação à classe de piano, ultrapassando mesmo por vezes o seu número de inscritos, tanto no nível geral como avançado.⁹⁶

A classe de violino foi desde o início uma prioridade da RAAM, reflectindo os dotes de Filipe Duarte, tanto como maestro, como violinista. Mas seria a chegada de Victor Hussla, em 1887, que iria representar um ponto de viragem para a orquestra, como já vimos, e para a proeminência da classe de violino. Num artigo de homenagem a Hussla pouco depois da sua morte, Ernesto Vieira sublinhava esse aspecto:

Estava então a orchestra da Real Academia muito pobre de violinos [...] [s]enhoras na orchestra nem uma só. [...] Hussla compreendeu logo que para fazer fogo é preciso ter polvora, e dedicou-se com grande ardor ao ensino do seu instrumento. Não se fizeram esperar os resultados: a orchestra foi-se povoando de violinistas, quasi todos discipulos da Academia, entre elles numerosas senhoras. Para testemunho do facto basta citar estes numeros: em 1887 tinha a aula de violino da Academia quatorze alumnos matriculados, numero que, subindo sempre progressivamente, chegou em 1898 a sessenta e quatro.⁹⁷

Um outro crítico descreve o impacto da actividade pedagógica de Hussla na qualidade da orquestra:

⁹⁵ AAM, *Livro de actas da direcção* (v. n. 32), minuta de 18 de Junho de 1885.

⁹⁶ A diminuição súbita da classe de violino em 1896 é devida à ausência do professor (que se encontrava na Alemanha), a qual forçou ao adiamento dos exames, não tendo os dados sido registados nos relatórios subsequentes.

⁹⁷ «Victor Hussla (Conclusão)», *AM99* (15 de Janeiro de 1900), pp. 3-5. No entanto, como já vimos, esta informação não é exacta pelo que se refere à altura em que as violinistas apareceram pela primeira vez na orquestra.

Na orchestra tomaram parte os discipulos de Victor Hussla que vieram reforçar os naipes dos 1^{os} e 2^{os} violinos, dando-lhe muito maior vigor e sonoridade por isso que eram em grande numero. Foi para nós uma agradável surpresa esta aparição simultanea de tantos violinistas novos, todos elles com a mesma escola, todos eles manejando os arcos de identica fôrma, como que obedecendo por uma só vontade á batuta do mestre.⁹⁸

Aquilo a que o crítico se refere é na realidade o despertar de uma escola portuguesa de violino, cuja ausência explica em larga medida a criação e o desenvolvimento da escola de música da RAAM. A morte de Hussla, em 1899, pôs em risco esse projecto; mas a sua pronta substituição por outros violinistas que eram simultaneamente professores e maestros iria garantir a sua continuidade.

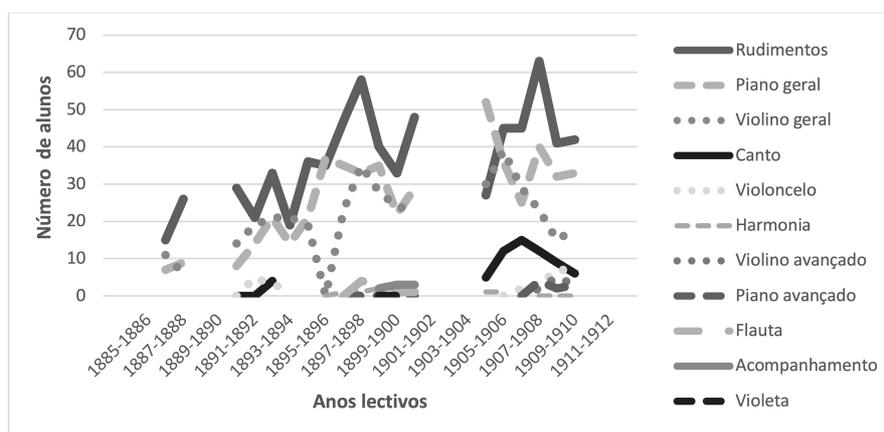


Gráfico 6.6. Alunos aprovados na RAAM (1886-1913).⁹⁹

A classe mais frequentada durante a maior parte do período, a de rudimentos, foi também um palco onde actuaram duas das mais notáveis personalidades da música, da educação musical e da musicologia portuguesas: Ernesto Vieira e Tomás Borba. Cruzaram-se em momentos contrastantes das suas carreiras. Quando Vieira abandonou o seu emprego em 1906, perto do fim de uma brilhante carreira, foi aclamado como um investigador erudito que tinha produzido trabalho notável em diversos campos. O jo-

⁹⁸ T. FLAVIO, «Amadores de Musica», *Amp* (31 de Janeiro de 1896), p. 12.

⁹⁹ Ver o Gráfico 6.1.

vem Borba, que já era professor do CRL, tomou conta do mesmo cargo no início do que iria ser igualmente uma carreira notável, nomeadamente no campo da educação musical. A orientação do seu trabalho foi semelhante. Ambos deram especial ênfase à classe de coro que, a partir de 1899, passou a ocupar um lugar significativo nas apresentações de alunos da RAAM. Ambos ensinaram também harmonia.

Um outro desenvolvimento relacionado com a classe de rudimentos e também com a de piano é a produção de métodos sob a égide da RAAM. Ernesto Vieira escreveu dois métodos de rudimentos, ambos publicados em 1897. O primeiro centrou-se na literacia musical básica.¹⁰⁰ Aqui a questão da prioridade da música instrumental surgiu de novo, quando Vieira defende a separação do estudo do ritmo e da altura dos sons como sendo o método mais eficiente para ajudar os instrumentistas a ler música. No segundo volume da obra, Vieira, assumindo conscientemente uma postura em sintonia com a tendência europeia para a recuperação da música nacional do passado,¹⁰¹ usava obras de compositores portugueses que recuavam até meados do século XVIII.¹⁰² Poderá parecer estranho que não incluísse o rico repertório português da Renascença, quando noutros países da Europa a recuperação desse género de música antiga já estava há algum tempo na ordem do dia, e Vieira era uma das poucas personalidades que tinham apresentado música antiga portuguesa em concertos. Mas se considerarmos o contexto no qual os materiais eram produzidos (a classe de rudimentos em que o sistema tonal era uma característica dominante) esta omissão é compreensível. Além disso, se olharmos para as entradas sobre três dos principais compositores da «Idade do Ouro» portuguesa — Manuel Cardoso (1566-1650), Duarte Lobo (c. 1565-1646) e Filipe de Magalhães (1571-1652) — no *magnum opus* de Vieira,¹⁰³ podemos ver uma abordagem historicista (entre os argumentos a favor da preservação dos materiais e louvores nacionalistas à qualidade dos compositores), mas nenhum projecto da sua recuperação como repertório vivo. A

¹⁰⁰ Ernesto VIEIRA, *Solfejos para exercicio do rythmo e leitura das notas*, 2 vols., Porto: Typographia Occidental, 1897, vol. 1; Lisboa: Typographia da Companhia Nacional Editora, 1897, vol. 2.

¹⁰¹ «[...] despertar o gosto pelo conhecimento, não só da historia da arte em geral, mas da arte portugueza em particular.» (*Ibidem*, vol. 2, [4]).

¹⁰² «[...] a minha satisfação por ter tido ensejo de apresentar algumas produções de tres compositores portuguezes: Luciano Xavier dos Santos, Francisco Solano e Santos Pinto, bem como de dois mestres italianos que entre nós viveram e ensinaram, João Jorge e David Perez.» (*Ibidem*)

¹⁰³ Ver E. VIEIRA, *Diccionario biographico* (v. n. 4), vol. 1, pp. 208-219; vol. 2, pp. 39-43 e 57-59.

recuperação sistemática da música antiga portuguesa como repertório de concerto teria de esperar até mais tarde durante o século XX.¹⁰⁴

O segundo método de Vieira é dedicado ao canto coral.¹⁰⁵ Na «Introdução» refere-se aos objectivos da sua actividade na RAAM, identificando-os como sendo os de que «o ensino ali adquira, desde os princípios elementares, uma orientação verdadeiramente artística e superior, afim de preparar não só amadores tecnicamente instruídos, mas também — quando tanto seja necessario — artistas perfeitos».¹⁰⁶ Com esta última frase, reconhecendo as limitações da actividade amadora, Vieira reforça os objectivos elevados que eram também os da própria RAAM. Além disso, nesta associação da figura do artista com o amador está implícita uma crítica ao carácter imediatista da actividade e da formação da maioria dos profissionais.

O outro método é da autoria do professor de piano geral Eugénio Costa (1852-1918).¹⁰⁷ É um exemplo bastante tradicional dedicado ao desenvolvimento da técnica de piano desde o nível elementar aos mais avançados, de acordo com o currículo da RAAM.

Depois de José António Vieira, Francisco Bahia dirigiu a classe de piano da RAAM entre 1888 e 1893. Em 1890 tornou-se também professor do CRL. Mas os dois professores que se iriam manter na escola durante a maior parte do período são o já citado Eugénio Costa no piano geral (de 1893 a 1909) e Hernâni Braga no piano avançado (de 1898 a 1916); este último foi também professor do CRL entre 1902 e 1905. O mérito estético do trabalho destes dois professores não foi considerado equivalente, como nota um dos críticos das audições de 1900-1901:

[O] sarau dos cursos superiores que foi sem dúvida a mais séria e artística manifestação que a Academia tem dado nos ultimos tempos. [...] O celebre concerto de Bach para tres pianos teve uma interpretação de tal modo correcta, estudada tão minuciosamente e com tão grande respeito, que melhor não se poderia desejar na melhor escola. Estamos intimamente convencidos que em nenhum estabelecimento de ensino musical aquella grandiosa

¹⁰⁴ No que diz respeito à questão da recuperação moderna do repertório pré-oitocentista ver Joaquim Carmelo ROSA, «Contribuir activamente para a educação musical dos portugueses»: Augusto Machado e a reforma da vida musical em Portugal», in M. P. FERREIRA - T. CASCUDO (coord.), *Música e História: Estudos em Homenagem a Manuel Carlos de Brito*, Lisboa: Colibri - CESEM, 2017, p. 417, n. 57.

¹⁰⁵ E. VIEIRA, *Solfejos para exercicio* (v. n. 100).

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Eugénio Costa, *Escola de mecanismo: exercicios para piano*, Lisboa: Sassetti & Cia., [1894].

composição se apresentará ou se terá apresentado em exercício de alumnos interpretada mais inteligentemente. [...] Quanto aos alumnos do curso geral de piano, bastantes vocações n'elle se manifestaram mais uma vez. Mas a falta de criterio que presidiu á escolha do programma tirou-nos toda a vontade de o apreciarmos como alguns, no emtanto, mereciam. Marchas e valsas nunca foi musica para alumnos se exercitarem n'uma escola séria.¹⁰⁸

Embora esta crítica seja anónima, a sua publicação em *A Arte Musical* de Lambertini associa-a imediatamente aos defensores da facção «regeneradora». E se é facto que parte do programa dos alunos de piano geral se inclinava claramente para o estilo ligeiro, incluía também obras de Pessard, Godard ou Raff, juntamente com J. S. Bach, Saint-Saëns, uma transcrição de Bach por Saint-Saëns, e Heller. É evidente que o programa não se podia comparar com o repertório dos «mestres» do programa dos alunos de piano avançado, em que, além de Bach, havia obras de Chopin, Mendelssohn, Beethoven e Saint-Saëns. A audição de alunos do ano seguinte, possivelmente em resposta à crítica acima citada, incluía obras (por ordem de apresentação) de Brahms, Pessard, Saint-Saëns, Tchaikovsky, Lacombe e Bach.¹⁰⁹ No entanto, este tipo de crítica parece indicar um certo ecletismo nos padrões de repertório que é consistente com a abordagem ampla muitas vezes demonstrada pela RAAM.

As audições de alunos, realizadas habitualmente entre Dezembro e Julho, só passaram a ser uma actividade regular da RAAM a partir de 1897. Mas a primeira audição conhecida teve lugar em 1889, com a designação de «Alunas da Classe de Piano». Os alunos intervinham também na «Sessão solemne e Distribuição de Premios aos alumnos», em que os mais avançados ou os recém-diplomados se apresentavam frequentemente como solistas com a orquestra.

É de notar que nos programas dos professores de violino (que se encontram em maior número que os da classe de piano) há alguns compositores, tais como Bériot, que estão sempre presentes. Mas cada professor tinha também as suas preferências: Hussla aparece muitas vezes como compositor; Goñi introduziu as obras do seu compatriota Monasterio juntamente com as de Vieuxtemps e Wieniawski; Wendling insistiu em Mozart.

¹⁰⁸ «Concertos», *AM99* (15 de Junho de 1901), p. 120.

¹⁰⁹ Estas críticas surgem no meio de uma violenta polémica acerca de um exame de um dos alunos de Costa, em 1900; mas tal parece ter-se devido mais ao carácter deste último do que aos seus padrões artísticos. A direcção apoiá-lo-ia até ao seu despedimento em 1909.

O repertório coral inclui quase exclusivamente compositores contemporâneos. Schumann (com uma única obra) é o mais antigo, Pessard e Luigi Bordèse foram os mais executados. Muitas das obras anónimas com títulos portugueses eram provavelmente de Tomás Borba. Essas obras denotam uma tendência nacionalista, e mais uma vez não parece ter havido nenhum interesse na redescoberta da música antiga (portuguesa).

Os salários variavam inicialmente entre 10\$000/15\$000 réis por mês para os professores de rudimentos e 30\$000 réis por mês para os professores da classe de piano avançado.¹¹⁰ Estes valores mantiveram-se até 1905, altura em que o salário mais alto de um professor de piano avançado foi aumentado para 50\$000 réis.¹¹¹ Com a excepção dos salários mais elevados pagos aos professores estrangeiros de violino e a outras personagens principais, eram considerados baixos, mas implicavam que os professores de música tivessem outras fontes de rendimento. Desde a chegada de Victor Hussla os maestros-violinistas ganhavam mais, presumivelmente em virtude das suas duplas funções: Hussla recebia um salário total de 90\$000; de 1900 a 1904, Andrés Goñi ganhou 100\$000 réis e, entre 1904 e o seu despedimento em 1906, 135\$00 réis. O seu substituto Georges Wendling voltou a receber 90\$000 réis. Uma decisão da direcção datada de 29 de Outubro de 1888 indica talvez a proporção do salário atribuída a cada tarefa. Consistiu em abrir classes avançadas de violino e piano, leccionadas por Hussla e Alexandre Rey Colaço, respectivamente.¹¹² Os alunos deveriam pagar colectivamente até 50\$000 réis directamente aos professores; quando essa quantia fosse atingida a RAAM cobrar-lhes-ia somente 15 % do total.

Uma comparação com o CRL revela níveis de salários praticamente idênticos, com a RAAM a oferecer condições marginalmente mais generosas: nessa época os salários dos professores de música do CRL variavam entre cerca de 9\$000 réis e 30\$000 réis. Devemos notar, no entanto, que no caso da RAAM o rendimento anual era mais baixo, visto que, com a excepção do professor maestro-violinista, os outros não eram pagos durante os meses de Verão, em que não davam aulas. Não é claro de qualquer modo qual o volume de trabalho que correspondia aos seus salários

¹¹⁰ AAM, *Livro de actas da direcção* (v. n. 32), minuta de 2 de Outubro de 1884.

¹¹¹ AAM, *Livro de caixa [da Real Academia dos Amadores de Música]*, [Lisboa], 1889-1907, Outubro de 1905.

¹¹² Rey Colaço foi contratado na qualidade de personalidade musical destacada, o que explica o seu salário mais elevado em comparação com o dos outros professores da instituição.

na RAAM. Sabemos, além disso, que alguns professores davam aulas gratuitamente (pelo menos a título temporário) ou eram pagos directamente pelos seus alunos. Entre os que davam aulas gratuitas os dois mais notáveis foram o professor de violoncelo, João Evangelista da Cunha e Silva (1885-1887; 1891-1894; 1906-1910) e o professor de canto e de coro, Guilherme Ribeiro (1887-1889; 1891-1892). O fenómeno do ensino gratuito, assim como o facto de os alunos que dele beneficiavam não pagarem propinas, é uma situação curiosa. Parece inscrever-se facilmente numa filosofia que associava a música a elevadas qualidades morais (daí as suas virtudes educativas) — uma filosofia que era central ao projecto da RAAM.

Entre os alunos havia muitos que eram irmãos ou que tinham qualquer laço familiar entre si. Este facto parece reforçar a ideia de que a RAAM era de certo modo uma associação fechada e limitada a certos estratos sociais, nos quais o ideal burguês da família tinha um papel importante. Muitos alunos tocavam na orquestra, no que era talvez o objectivo máximo de qualquer aluno da RAAM, visto que muitos dos melhores alunos de piano estudavam também um instrumento de corda. Como outros jovens estudantes de música portugueses, alunos da RAAM, na sua maioria violinistas, foram para o estrangeiro (para França, Bélgica e especialmente Alemanha) a fim de completar a sua formação. No entanto, muito poucos se tornaram profissionais, seja como professores ou como executantes, apesar de alguns deles terem regressado e trabalhado como professores dentro da associação. É interessante notar a divisão dos sexos neste contexto. Dos cinco alunos da RAAM que ali trabalharam como professores, as duas mulheres tornaram-se profissionais, mas os três homens não, o que sugere mais uma vez que a RAAM, ainda que não desprezando objectivos profissionais, era sobretudo um projecto de «elevação» cultural.

Os exames no fim do ano escolar eram realizados na presença de um júri presidido sempre por um associado da RAAM. Estas personalidades, normalmente membros da direcção ou da orquestra (ou de ambas), eram todas executantes amadoras. A sua presença nos júris indica simultaneamente considerações de estatuto e um elevado nível de controle — a RAAM enquanto associação dirigia efectivamente o funcionamento da escola. Os gráficos seguintes mostram as taxas de sucesso das diferentes classes. Em violino e piano os resultados referem-se ao somatório dos alunos dos níveis geral e avançado. Com a excepção da classe de canto, os

padrões indicam uma notável consistência entre as taxas de sucesso e de frequência, mostrando que havia uma clara definição dos níveis de exigência. Isto é especialmente evidente na classe de rudimentos durante o período de Ernesto Vieira (1893-1906), em que se verifica um alargamento do intervalo entre os dois factores. O oposto acontece com a classe de violino após a nomeação de Victor Hussla como professor. A proximidade entre as taxas de sucesso e de frequência explica-se provavelmente pela necessidade urgente de novos instrumentistas de cordas para a orquestra.

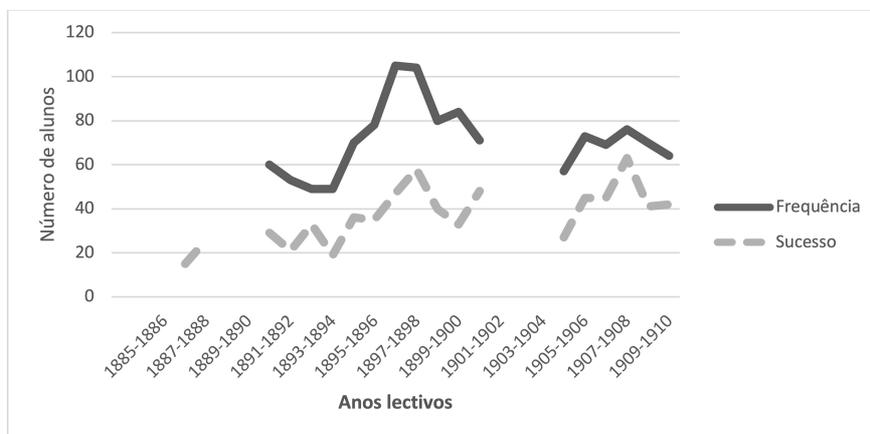


Gráfico 6.7. Rudimentos: taxas de frequência e sucesso na RAAM (1886-1913).¹³

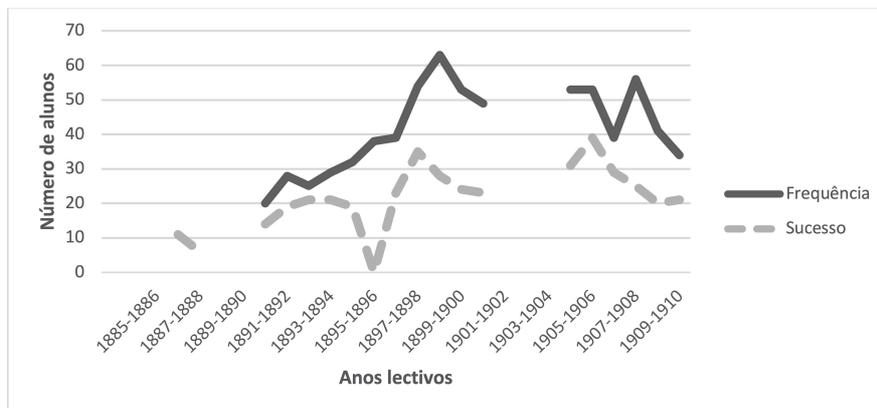


Gráfico 6.8. Violino (geral e avançado): taxas de frequência e sucesso na RAAM (1886-1913).¹⁴

¹³ Ver o Gráfico 6.1.

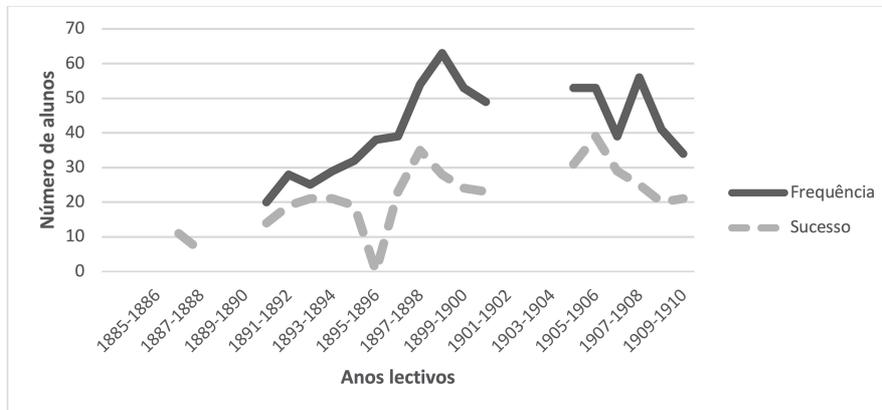


Gráfico 6.9. Piano (geral e avançado): taxas de frequência e de sucesso na RAAM (1886-1913).¹¹⁵

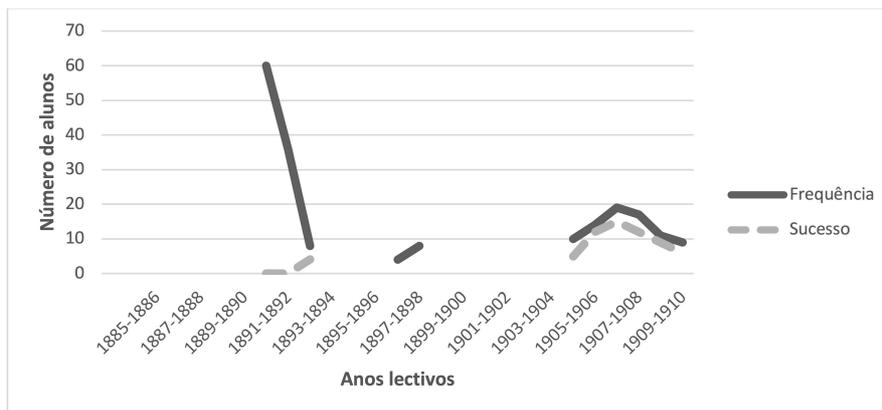


Gráfico 6.10. Canto: taxas de frequência e de sucesso na RAAM (1886-1913).¹¹⁶

Relações com outras instituições: mediações e limitações

Embora sendo uma instituição privada, a designação como real da RAAM, dependente da sanção de três reis sucessivos (como viria a acontecer), teve uma importância fundamental na manutenção do seu estatuto em Lisboa e

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ *Ibidem.*

mais além. Encorajou explicitamente as comparações com o CRL, uma instituição cujos interesses e nível de ensino coincidiam de modo complexo com os da escola da RAAM. Em si mesma, a independência expressa na criação de uma escola na capital do reino que já contava com um conservatório público sugere várias interpretações. Por um lado, pode ser vista como o prolongamento da velha dissensão entre amadores e profissionais que vinha do tempo da Academia Real dos Professores de Música, com o conflito entre os «elevados» ideais dos amadores e as considerações de ordem mais prática dos profissionais. Do outro, como uma demonstração da falta de confiança numa instituição, o CRL, que, limitado pelas velhas rotinas e fidelidade ao *status quo*, era regularmente criticado pela sua falta de produtividade.

Possivelmente por estas razões, o nível de cooperação previsto nos estatutos de 1884 nunca foi cumprido. As actividades «partilhadas», incluindo o concurso de «ópera nacional» e a bolsa de estudo no estrangeiro, ficaram pelo caminho. Em vez disso reinava a concorrência, expressa em proibições mesquinhas.¹¹⁷ Essa situação parece indicar um antagonismo unilateral por parte do CRL, uma vez que não é possível detectar uma atitude tão abertamente hostil por parte da RAAM. Mas a RAAM nunca parece ter procurado estabelecer qualquer vínculo formal, mesmo quando, em 1901, uma nova lei estabeleceu que todas as instituições privadas que desejassem ter a sua actividade reconhecida oficialmente pelo CRL teriam de se afiliar nele. A RAAM manteve-se independente, possivelmente porque o seu objectivo nunca foi o da formação de professores de música oficiais e porque não desejava colocar-se numa posição subordinada, fosse por que razão fosse. A vontade de coexistir em pé de igualdade é também clara na promoção de exames, que vimos aparecer expressamente definida nos primeiros estatutos. A RAAM autorizava os seus alunos a apresentarem-se a exames na escola oficial, mas só após terem sido aprovados primeiro na RAAM.

Na verdade, as duas escolas parecem ter vivido existências paralelas e ligadas entre si, quer através dos professores, do Estado, ou, mais tarde, pela cooperação noutras actividades como parceiros independentes e iguais. O intercâmbio entre professores parece ter tido três fases. Quase desde o

¹¹⁷ AAM, *Livro de actas da direcção* (v. n. 32), minuta de 12 de Novembro de 1886. Ver o capítulo 5.

início da RAAM, professores seniores do CRL colaboraram (mesmo que, por vezes, brevemente) em projectos de elevado perfil, tanto musical como social (José António Vieira/piano avançado; Augusto Neuparth/madeiras; e Guilherme Ribeiro/coro e canto). Na segunda fase vemos professores da RAAM serem recrutados pelo CRL. A princípio, os professores que acabavam de ser contratados pelo CRL, por um ou outro motivo, não parecem ter sobrevivido muito tempo na RAAM (Francisco Bahia/piano geral, João Evangelista da Cunha e Silva/violoncelo e contrabaixo). A viragem em termos da estabilização dessa relação dar-se-ia com a contratação de professores de violino estrangeiros (Hussla, Goñi e Wendling). Essa fase iria durar pelo menos até 1910. A última fase ocorreu quando professores do CRL deram aulas durante um longo período na RAAM (Tomás Borba/rudimentos e harmonia; Cunha e Silva/violoncelo e contrabaixo). Em particular, a contratação de Victor Hussla em 1897 e o reconhecimento do seu desempenho (e do trabalho da RAAM) ao nível oficial marcaram um momento decisivo na relação entre as duas instituições. Mas a história começou muito antes e é em si mesma reveladora de processos complexos, abertos e escondidos, que foram da rejeição até à capitulação.

Ao que parece, ao tentar contratar Victor Hussla, em 1887, a RAAM abordou o CRL para discutir uma contratação conjunta, mas não recebeu resposta.¹¹⁸ Esta ausência de resposta estava de acordo com a já mencionada recusa do CRL em autorizar os seus alunos a participar nas iniciativas da RAAM. O processo parece ter tomado a forma de uma oposição velada, mas firme, uma postura estratégica por parte da instituição musical pública em relação à recém-chegada que ameaçava a sua liderança. Mas com o tempo, o sucesso dos novos modelos trouxe consigo comparações desfavoráveis que, entre outros factores, forçaram a mudança. A contratação de Hussla marca simbolicamente a aceitação do projecto da RAAM por parte do CRL, e implicitamente o reconhecimento da sua proeminência. Embora isto pareça implicar algum tipo de acordo tácito, esse acordo era frágil ou estritamente *ad hominem*. A RAAM, por exemplo, resistiu-lhe quando foi necessário encontrar um sucessor para Hussla.

¹¹⁸ AAM, «[Carta a Greenfield de Mello]», *Copiador* (15 de Julho de 1887). No seu contrato com o novo professor de violino e director da orquestra a direcção estabelece as condições oferecidas pela RAAM e acrescenta: «do Conservatorio por enquanto nada se pode obter nem resolver».

Um dos motivos para rejeitar um certo número de candidatos era o facto de eles insistirem em serem simultaneamente contratados para o CRL, «como se este cargo [...] fosse de nomeação da Academia!»¹¹⁹ Apesar disso, os contratos com professores estrangeiros estipulavam que eles deveriam ter uma relação de exclusividade com a RAAM, excepto no caso do ensino particular doméstico ou num «instituto oficial», o que era um eufemismo para a única instituição oficial de ensino musical a tempo inteiro.

No contexto do intercâmbio de professores, é interessante notar o que sucedeu a dois professores de piano e rudimentos da RAAM, Francisco Bahia e Luís Filgueiras (1862-1929), os quais foram contratados em 1893 pelo Instituto Musical (uma escola particular de música organizada por professores do CRL).¹²⁰ Foram forçados a demitir-se sob o pretexto de que não podiam trabalhar simultaneamente na RAAM e em outra instituição privada. Tinham aparentemente quebrado uma cláusula de exclusividade como a que existia nos contratos com os professores-maestros estrangeiros, que implicavam um investimento considerável. No entanto, tanto quanto sabemos, não existiam contratos escritos com os professores nacionais; nem essa regra aparece em nenhuns dos regulamentos que tratam dos professores (como os estatutos, e o regulamento das aulas), nem sequer esses motivos são invocados nos processos de despedimento. Contudo, a relutância da RAAM em partilhar os seus recursos para além do CRL ou do ensino particular doméstico era provavelmente baseada na necessidade de preservar a instituição como um projecto único ao nível da formação musical nacional.

Uma situação em que o Estado mediou a relação entre a RAAM e o CRL foi a da concessão, a partir de 1901, do salão do CRL como sala de concertos habitual da RAAM. Este acordo foi o resultado de uma autorização especial por parte do Ministério do Reino.¹²¹ Tal medida surge

¹¹⁹ AAM, *Real Academia de Amadores de Musica: Relatório da Gerencia de 1899-1900*, Lisboa: Casa Portuguesa, 1900, p. 7.

¹²⁰ Ver o capítulo 7.

¹²¹ A cedência do Salão do CRL à RAAM iria provocar uma disputa entre a Escola de Música de Câmara e a RAAM. Michelangelo Lambertini, um dos membros principais daquela associação e ele próprio membro honorário da RAAM, escreveu uma carta amarga a 15 de Dezembro de 1901 queixando-se da quantia que a RAAM tencionava cobrar pelos concertos de música de câmara, realizando deste modo um lucro à custa de uma associação semelhante. Implícito nesse protesto, que não produziu, no entanto, qualquer efeito, estava um apelo aos elevados padrões morais da RAAM (AAM, Michelangelo LAMBERTINI, *Carta a António Vicente Scarnichia*, 15 de Dezembro de 1901).

como um caso de um «poder superior» a forçar duas instituições a uma união indesejada (pelo menos da parte da CRL). Mas pode também ser vista como o resultado de uma estratégia de modernização por parte do CRL, numa altura em que precisava particularmente da fama de uma ligação formal a um rival proeminente dentro do sector privado.

No entanto, nas suas relações com o Estado a RAAM nem sempre foi também totalmente privada: por volta de 1905, pelo menos, estava a receber um módico apoio público.¹²² Ao comentar os rumores sobre essa possibilidade, o periódico *A Arte Musical* referia-se a esse apoio como «bizarramente concedido [...] [e] que por todos os titulos merece.»¹²³ Pelos padrões do início do século XX tratava-se provavelmente de um estranho tipo de apoio a uma instituição privada, mas era ao mesmo tempo um reconhecimento oficial da sua importância.

A mediação que se irá dar através da cooperação de personalidades de uma instituição nas actividades da outra não está relacionada com a previsão de uma colaboração do CRL nas actividades promovidas pela RAAM, mas sim da participação de uma das figuras-chave da RAAM num dos principais corpos do CRL. Com a reforma de 1901, D. Fernando de Sousa Coutinho, Marquês de Borba, foi nomeado membro do Conselho de Arte Musical do CRL. Embora essa nomeação estivesse alegadamente relacionada com os seus méritos pessoais, permitia efectivamente que a RAAM pudesse fazer ouvir a sua voz num conselho que tinha uma influência regional e nacional na definição das políticas da vida musical.

Deste modo a RAAM, além de ser um elemento decisivo no «diálogo com a Europa», no sentido do desenvolvimento das tendências conducentes a uma tradição de concertos, foi também fundamental para entender a evolução do CRL na viragem do século. Nenhuma das mudanças que se deram no CRL pode ser totalmente compreendida sem que consideremos o que ali aconteceu. O CRL encontrou as sementes e o sentido da sua própria regeneração no projecto da RAAM e na sua aplicação: o desenvolvimento de uma classe de orquestra, a promoção sistemática de audições de alunos, o estabelecimento de bolsas para estudar no estrangeiro e o desenvolvimento de uma escola de violino inspirada nos modelos estrangeiros.

¹²² AAM, [*Carta oficial*] ao Ministério do Reino, 10 Julho de 1905.

¹²³ «Noticiario - Portugal», *AM99* (31 de Agosto de 1905), p. 198.

Pelos relevantes serviços que tem prestado á arte musical do nosso paiz e pelas glorias que tem acompanhado a sua existencia de 20 annos, não hesitamos em dar á *Real Academia de Amadores de Musica* a primasia do logar n'esta breve resenha das sociedades musicaes do nosso paiz.¹²⁴

Pelo que se refere tanto à sua posição social como aos seus méritos musicais, ao longo do período abordado neste livro a RAAM foi sempre reconhecida pelos seus contemporâneos como uma importante organização no âmbito da execução e da formação musical. Disputando o domínio do CRL, o seu projecto contemplava aspectos cruciais para o desenvolvimento da música portuguesa. Mas enquanto refém das suas próprias contradições e sucumbindo a pressões (tanto de dentro, como de fora), não conseguiu concretizar muitas delas. Tornou-se, por seu turno, um centro que alimentava as suas periferias e alternativas. Essas iniciativas — assim como outras que complementam o panorama da educação musical em Lisboa —, os seus projectos e as suas implicações, irão ser o tema do próximo capítulo.

¹²⁴ «Sociedades musicais», *AM99* (15 de Janeiro de 1904), p. 25. Numa panorâmica das principais organizações musicais da época, o periódico *A Arte Musical* iniciava o artigo com a RAAM, sublinhando assim a sua importância.

Capítulo 7

Do passado para o futuro: outras instituições e actividades privadas de ensino musical

Este capítulo propõe novas perspectivas acerca de instituições e actividades raramente estudadas, fornecendo igualmente um complemento aos capítulos anteriores. Além de estudar uma série de instituições e iniciativas cuja compreensão, mesmo que por vezes breve com vida breve, é crucial para entendermos o quadro geral, ir-se-á focar também numa prática que já era comum muito antes da sua existência: o ensino particular/doméstico da música. Muitas das iniciativas analisadas constituem reacções, complementos e suplementos à instituição oficial e às suas políticas. Mas, do mesmo modo, tomam também posição em relação a um outro importante protagonista, a RAAM. Finalmente veremos como elas olham para o futuro, e, reflectindo frequentemente tendências estrangeiras, sugerem novas alternativas às duas instituições estabelecidas.

Este capítulo começa com uma análise do ensino musical doméstico durante este período. É uma actividade que atinge todas as outras dimensões da vida musical, desde a económica à estética — complementando a perspectiva apresentada no capítulo 5 em relação aos candidatos externos do CRL. Em seguida, examinaremos o ensino musical no contexto do ensino geral. Após uma breve análise do seu (reduzido) desenvolvimento em termos globais, consideraremos o fenómeno dos colégios — instituições de ensino privado para as classes alta e média. Passando a uma perspectiva mais especializada, estudaremos uma série de escolas de música efémeras que surgiram no fim do século, seguindo as pisadas da RAAM, em termos da sua complementaridade ou oposição aos projectos da RAAM e do CRL. A nossa atenção centrar-se-á sobretudo nas duas principais iniciativas, o Instituto Musical (1893-c. 1895), a primeira escola

de música particular relevante criada após a RAAM, e a Sociedade de Concertos e Escola de Música (1902-c. 1907), fundada por antigos membros da RAAM e professores do CRL. Examinaremos, por fim, a evolução de dois projectos informais que associam o ensino privado e a prática musical. Estavam ambos ligados de diferentes modos ao CRL e à RAAM. O primeiro é a Schola Cantorum de Lisboa, dirigida por Alberto Sarti (1858-?), que se dedicava à promoção da música coral, e o segundo a Escola de Música de Câmara, posteriormente conhecida como Sociedade de Música de Câmara. A personalidade central por detrás deste último projecto era o já muito citado Michel'angelo Lambertini, cuja actividade e influência no campo da educação e do desenvolvimento da cultura musical ultrapassam largamente o âmbito deste projecto. Ambas as iniciativas combinavam a ideia de um «clube social/musical» com um objectivo educativo.

A maioria da informação apresentada neste capítulo provém de periódicos da época, uma vez que se encontraram poucos vestígios documentais excepto no caso da Escola de Música de Câmara. Para além disso, é algo irónico que, pelo que se refere ao ensino musical doméstico, assim como, aos colégios e à sua actividade musical, seja mais uma vez o CRL uma das principais fontes de informação.

Ensino musical doméstico

A formação musical doméstica era já uma prática de longa data muito antes de 1860. Representa uma proporção considerável da experiência educativa na música em Portugal — talvez até mesmo a maioria. Embora não tivesse a mesma exposição mediática das principais instituições (e não se preserve o seu legado arquivístico), a sua importância não deve ser subestimada. Pela própria natureza, é difícil entender historicamente a sua prática, o que exige frequentemente uma abordagem criativa ou lateral, tal como o estudo iconográfico ou de relatos ficcionais. No entanto, informação valiosa brota, por exemplo, do facto de que a partir dos finais do século XIX os professores começaram cada vez mais a apresentar os seus alunos em público (com programas de concerto impressos). Temos assim alguma informação preciosa sobre as suas actividades, mesmo que seja tão fragmentária que deva ser abordada com muita cautela. Ao longo

do século XIX os professores particulares anunciavam também frequentemente os seus serviços em jornais, periódicos e directórios profissionais, o que acontece sobretudo, especialmente em Portugal, a partir dos anos oitenta.¹

As fontes do CRL, se bem que importantes, não reflectem de modo nenhum toda a actividade de ensino privado, nomeadamente porque nelas só estão representados os instrumentos que eram ensinados na escola.² Além disso, como já vimos, nem todos os que estavam envolvidos na formação musical doméstica matriculavam ou apresentavam alunos no CRL. Os motivos deste comportamento independente não são imediatamente aparentes, mas ele atinge os escalões mais elevados do ensino e da actividade discente privados. Dois bons exemplos são o da distinta pianista amadora Elisa Baptista de Sousa Pedroso (1881-1958) e o de um dos mais famosos professores do início do século XX, Timóteo da Silveira (1854-1929). No caso de Elisa de Sousa Pedroso, a omissão (e o seu permanente estatuto de «amadora») poderá estar relacionado com a sua posição social elevada: a sua família pertencia aos círculos mais abastados do reino. O caso de Timóteo da Silveira é menos claro, mas contém uma crítica implícita à centralidade do CRL no facto de que para os seus alunos parece ter sido mais importante, entre outras coisas, trabalhar com um professor prestigiado do que obter uma certificação do CRL.

Traçar um quadro exaustivo desta actividade fundamental permanece uma miragem. Os próprios relatos autobiográficos tendem a não prestar demasiada atenção seja à aprendizagem durante os anos de formação ou ao ensino enquanto actividade profissional. É, no entanto, possível que a futura pesquisa biográfica possa lançar mais luz sobre este tema.

¹ Ver Carlos Augusto da Silva CAMPOS (ed.), *Almanach Commercial de Lisboa*, Lisboa: Typographia Universal, 1880-1891. Ver ano de 1882, pp. 517-518.

² A viola dedilhada, um instrumento muito popular entre as jovens na viragem do século tanto em Portugal como noutros países, não era ensinada no CRL. Sobre a moda da viola dedilhada na Inglaterra vitoriana ver Phyllis WELIVER, *Women Musicians in Victorian Fiction, 1860-1900*, Aldershot: Ashgate, 2000, p. 47. Agradeço a Andrew Britton muita da informação sobre a prática dos instrumentos de corda dedilhada em Portugal e no resto da Europa.



Figura 7.1. Thimoteo da Silveira e os seus alunos (1924) (HML). Silveira é a figura idosa sentada no centro, rodeado por alguns dos seus alunos mais distintos. Alguns deles, como o pianista e compositor Óscar da Silva (1870-1958), o compositor e na altura vice-director do CRL Luís de Freitas Branco (1890-1955) e o maestro e futuro director do Conservatório (entre 1938 e 1971) Ivo Cruz (1901-1985), eram já personalidades importantes da vida musical portuguesa.³

Protagonistas

«as malditas lições não me deixam tempo para nada.

Hontem deitei-me perto das 3 h.»⁴

Embora a referência às três da manhã possa estar dificilmente relacionada com aulas particulares a essa hora da noite, este comentário de uma das personalidades mais proeminentes da vida musical lisboeta parece sugerir que o ensino musical doméstico ocupava um lugar importante na vida e na comunidade musicais da capital.⁵ Fontes não relacionadas com

³ «Thimoteo da Silveira e os seus alunos», *Música - Revista de Artes* (1 de Outubro de 1824), pp. 88-9.

⁴ MM, Alexandre Rey COLAÇO, [*Carta a Michel'angelo Lambertini*], espólio de Miguel'angelo Lambertini [não catalogado], 16 de Janeiro de 1897.

⁵ Alexandre Rey Colaço seria nomeado professor do CRL cerca de uma semana após ter escrito a citada carta. Tendo em conta a reduzida actividade de concertos em Portugal, é provável que as lições particulares constituíssem a sua principal fonte de rendimento.

o CRL parecem corroborar as conclusões do capítulo 5, amplificadas pela evolução da RAAM: um aumento significativo da actividade musical; o papel crescente das mulheres; a presença maciça do piano.

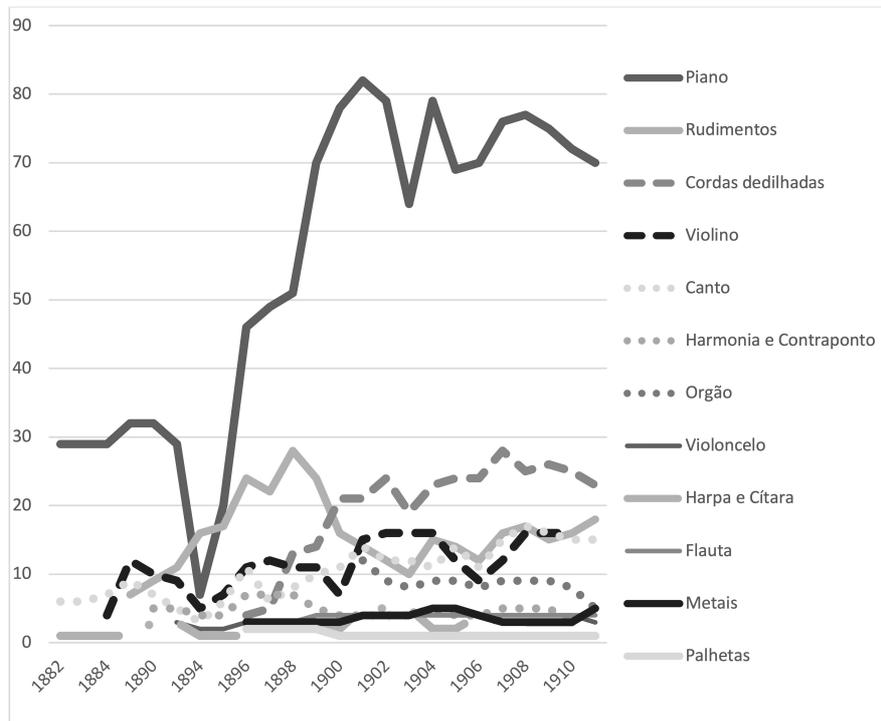


Gráfico 7.1. Professores particulares (1882-1911).⁶

Os directórios anuais em que estes gráficos se baseiam começaram a publicar-se somente nos anos oitenta. Mostram claros padrões de ensino privado que realçam o domínio do piano. Contudo, estes directórios, que apareciam independentemente do CRL, revelam também a diversidade da formação musical não institucional — dirigida tanto a amadores como a aspirantes a profissionais e professores. Além do já esperado domínio do piano, nota-se especialmente a presença dos instrumentos de corda

⁶ C. A. S. CAMPOS (ed.), *Almanach Commercial* (v. n. 1); *Anuario Almanach Commercial* (1892-1895); Caldeira PIRES (ed.), *Anuario Commercial ou Anuario Official de Portugal Ilhas e Ultramar*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1896-1900; e Caldeira PIRES (ed.), *Anuario Commercial de Portugal Ilhas e Ultramar*, Lisboa: s.n., 1901-1949. Nesta amostra não foi até agora possível encontrar os dados correspondentes a alguns anos (1885, 1887-1889, 1891 e 1893).

dedilhada (a guitarra, o bandolim e a viola dedilhada) que parecem ter estado muito na moda entre as mulheres na viragem do século,⁷ a persistência da harpa e da cítara durante todo o período, e o número considerável de professores de órgão.⁸ A partir dos finais dos anos noventa os dados parecem estar numa escala diferente, não só em relação ao número de professores de piano, mas também pelo que se refere ao aparecimento de professores de instrumentos de sopro (flauta, metais e instrumentos de palheta), órgão e instrumentos de corda dedilhada. Os motivos desta evolução repentina, para além do aparente excesso de oferta de professores criado pelo CRL, não são por enquanto claros. Estas novas ofertas podem até não ser novas, mas terem simplesmente mudado de estatuto. As alterações nos métodos de gestão dos dados pode também explicar este aparecimento súbito. Até agora não foi possível determinar os critérios de recolha destes dados; parece, no entanto, claro que a listagem do CRL não foi uma das suas fontes.⁹

O género é mais uma vez importante. Contradizendo os dados das listagens de professores particulares que apresentavam candidatos externos ao CRL,¹⁰ é notável que no Gráfico 7.2 o número total de professoras nunca ultrapasse o de professores (de facto, as mulheres só ultrapassavam os homens como professoras de piano.) A explicação para este facto algo inesperado não se encontra talvez no próprio número,¹¹ mas antes no papel social das mulheres da classe média e na reserva da sua imagem pública. Quaisquer que sejam as razões, além de confirmarem a crescente importância dos meios impressos subjacentes a estes dados, parecem também apontar, paradoxalmente, para o importante papel da informação de boca em boca na procura de um professor, pelo menos no que se refere a professores do sexo feminino.

⁷ Por exemplo a existência da Grande Tuna Feminina. Ver Figuras 7.2 e 7.9.

⁸ O número elevado de professores de órgão parece contradizer a ideia de que «o ensino deste instrumento passou de moda» («l'enseignement de cet instrument tomba en désuétude», Michelangelo LAMBERTINI, «Portugal», in A. LAVIGNAC (ed.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, IV - Histoire, Paris: Librairie Delagrave, 1914, p. 2446). No entanto esse número deve ser associado ao dos executantes de harmónios e de órgãos de menor dimensão, visto que a execução nos grandes órgãos de igreja devia ser mínima e restringida sobretudo à contribuição de estrangeiros.

⁹ Só aparecem quarenta e sete nomes em ambas as listas (CRL e listas dos Anuários), de um total de 302 na lista do CRL.

¹⁰ Ver o Gráfico 5.7.

¹¹ Dado o número de professoras particulares nas listagens do CRL (ver o Gráfico 5.6).

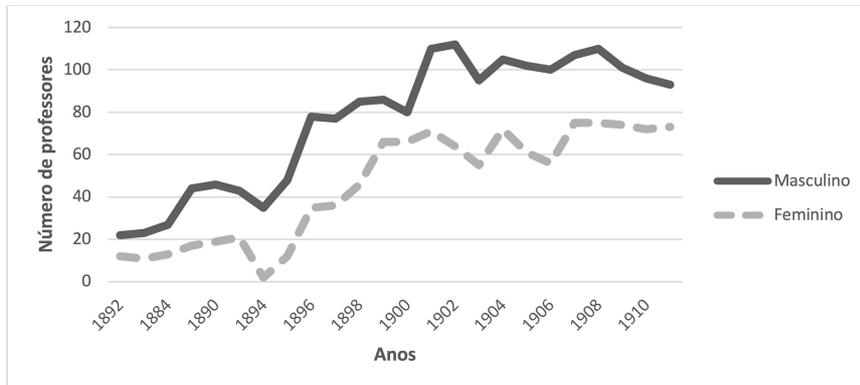
Gráfico 7.2. Professores particulares por sexo (1882-1911).¹²

Figura 7.2. A Grande Tuna Feminina em 1907 (HML). Um grupo totalmente feminino em que predominavam os instrumentos de corda dedilhada, dirigido por um dos mais destacados professores especializados de Lisboa, Alfredo Mântua (1880-1944). Associado sobretudo a iniciativas filantrópicas (no que parece indicar o estatuto social elevado dos seus membros), era patrocinado pela rainha. O artigo em que aparece esta fotografia tinha o seguinte cabeçalho: «A mulher, a arte, a esmola! Três lindas cousas [sublinhado nosso] reunidas em uma unica iniciativa.»¹³

¹² Ver o Gráfico 7.1.

¹³ «Academia Musical de Amadoras», *AM99* (28 de Fevereiro de 1907), p. 48.



Figura 7.3. Um par tocando instrumentos de corda dedilhada (AML).



Figuras 7.4 e 7.5. Duas pianistas fotografadas possivelmente no mesmo estúdio, não identificado, c. 1909 (HML). Ambas tinham ligações com a RAAM. A primeira, Ester Campos, estudou ali e encontra-se mais tarde registada na lista da CRL como tendo apresentado candidatos em 1907-1908. A segunda, Ernestina Freixo, aparece como executante nos concertos da RAAM, mas nunca como professora de piano. A presença do que aparenta ser o mesmo piano num estúdio fotográfico sugere que as fotografias eram um expediente de *marketing*.¹⁴

Destacam-se ainda outros dois pontos nestas listagens: a presença maciça dos professores do CRL e a presença dos mesmos nomes ano após ano. O primeiro demonstra até que ponto os professores do CRL prosseguiam as suas carreiras fora da instituição; o segundo que o ensino privado não era de modo nenhum uma actividade ocasional.

Quão lucrativo era o ensino privado? Nos anos oitenta, os professores particulares podiam ganhar entre 300\$000 e 600\$000 réis anuais,¹⁵ o que se compara favoravelmente com o salário do professor mais bem pago do CRL nessa época, que era de 350\$000 réis anuais,¹⁶ e os coloca numa posi-

¹⁴ «Como estudam as nossas pianistas», *IP* (24 de Janeiro de 1909), pp. 98 e 100. Sobre a questão das mulheres e dos padrões elevados de execução pianística ver James PARAKILAS, *et al.*, *Piano Roles: a New History of the Piano*, New Haven - London: Yale University Press, 2001, pp. 119 e sq.

¹⁵ Luís Augusto PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino das artes scenicas*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883, p. 58.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 42-45.

ção elevada em comparação com professores de outros ramos de ensino. Por exemplo, em 1879 o salário dos professores mais bem pagos da Academia das Artes de Lisboa era de 500\$000 réis.¹⁷ Segundo o que afirma Michel'angelo Lambertini em 1900, os preços variavam significativamente: ele cita valores que vão dos 2\$000 réis por mês por aluno para «Piano e Música» cobrados por Maria E. de S. Castella (datas desconhecidas), até aos 12\$000 por mês por aluno cobrados pelas aulas de canto do casal Clara (datas desconhecidas) e Alberto Sarti.¹⁸ No mesmo ano um professor do primeiro ano do CRL ganhava cerca de 32\$000 réis por mês depois de impostos.¹⁹ É claro que, como já vimos, era normal ter uma carreira multifacetada, pelo menos entre os homens.

Audições públicas

As audições públicas de estudantes particulares de música só aparecem de modo sistemático já tarde durante o período (até ao momento identificámos 145 programas dessas audições, que supomos fazerem parte de um conjunto maior).²⁰ Como seria de esperar, o piano predominava (foi o instrumento principal em 111 delas).²¹ Outros aspectos salientes, se bem que mais ou menos ocasionais, incluem: a participação de alunos de outras instituições, ou de amadores (tais como a participação em 1897 de alunos e amadores da RAAM nas audições dos alunos particulares de Timóteo da Silveira,²² e igualmente no mesmo ano nas de Alexandre Rey Colaço); a intervenção de pequenas orquestras de câmara (nas audições dos alunos de violino de Júlio Cardona (1879-1950) em 1904 e de Francisco Benetó (1877-?), em 1909); o patrocínio por parte de professores seniores das audições de alunos dos seus antigos alunos (caso de Francisco Bahia

¹⁷ Joaquim de VASCONCELOS, *A reforma do ensino das bellas-artes*, Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. 193-C.

¹⁸ [Michel'angelo LAMBERTINI], «Indicador de assumptos musicaes de Lisboa», *Anuário Musical da Casa Lambertini* (1900-2), p. 42. Os preços são por aluno.

¹⁹ NIDH-AHCN, *Folhas dos vencimentos*, cx. 534, mç. 728, 1901-1902.

²⁰ A fonte principal destes materiais é a *P-Ln*, [*Colecção de programas*] (v. n. 21). No entanto, a informação provém também de outras fontes, tais como o *Anuario Musical da Casa Lambertini* (1900-1902), ou periódicos como o *Amphion*.

²¹ Com dez delas dedicadas principalmente ao canto, oito ao violino e violoncelo, três aos instrumentos de corda dedilhada e as restantes com programas mistos.

²² *P-Ln*, [*Colecção de programas de espectáculos musicais*], 5 vols. M.1 R- M. 5 R, 1736-1916, i. As apresentações musicais indicadas posteriormente que não se encontram referenciadas procedem dos vários volumes desta mesma fonte.

em 1906); audições de alunos de dois professores conjuntamente (tais como as dos alunos de piano de Adélia Heinz (datas desconhecidas), e dos alunos de violino de Júlio Cardona em 1909); ou a participação dos próprios professores (seja como solistas ou a acompanhar alunos, em 1902). Segundo os programas a que tivemos acesso, a presença de outros instrumentos além do piano é apenas ocasional.

Entre os pianistas que apresentaram os seus alunos devemos destacar alguns. Figuras como Rey Colaço, Bahia e Silveira apresentaram-nos regularmente entre 1890 e 1910, criando uma montra para o seu ensino ao convidarem a imprensa. Rey Colaço foi talvez o mais prestigiado deles todos.²³ Teve um importante papel como pedagogo e propagandista musical. Embora não tenha sido o primeiro a organizar audições de alunos, o seu programa colectivo de 1890 é o primeiro que se conhece.²⁴ A partir de 1900, Silveira realizou pelo menos uma audição pública anual de alunos e o seu exemplo não tardou a ser seguido por muitos outros (por vezes com mais de uma audição anual, como no caso de Bahia). Rey Colaço, por sua vez, tendo formado alguns dos mais importantes pianistas lisboetas, seja desde o início ou como alunos avançados, também organizou concursos públicos entre os seus alunos. Cada um deles tocava à vez uma peça pré-definida, a exemplo dos concursos de fim de ano nos principais conservatórios europeus (mas que não existiam no CRL).²⁵ Nos finais do período, professoras como Palmira Rangel, Baptista Mendes e Lucila Moreira (desconhecem-se as datas de todas elas) atingiram algum renome — não só pelas suas audições de alunos, como também pelos seus próprios recitais.

Mas as audições de alunos particulares não eram só realizadas em grupo. A primeira audição pública de um aluno particular durante o período desta pesquisa deu-se no contexto de um recital do pianista Emílio Lami (1834-1911) em 1875, no qual ele apresentou solenemente a sua aluna

²³ Luís de Freitas BRANCO, *A música em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1929, p. 23.

²⁴ *P-Ln*, [Colecção de programas] (v. n. 21), ii, programa de 4 de Junho de 1890.

²⁵ Por exemplo o Allegro da Sonata op. 14, n.º 1, de Beethoven, interpretado por três alunas a 21 de Fevereiro de 1897 (*Z.*, «Concertos» *Amp*, 15 de Março, 1897, p. 55), ou Estudos e Nocturnos de Chopin («Concertos», *AM99* (15 de Junho de 1906), p. 136). Este repertório mostra o seu compromisso com o cânone pianístico. A ideia de concursos em torno de uma peça seria seguido mais tarde por outros professores.

Maria Luísa Tavares de Almeida Carvalho (datas desconhecidas).²⁶ Este tipo de recitais iria acontecer ao longo do período. Mais tarde encontramos também audições de alunos a solo;²⁷ no entanto, os recitais coletivos de alunos continuariam a ser os mais comuns.

Como seria de esperar, cada uma das 145 audições até agora registadas contém um grande número de peças, sendo a sua quantidade inversamente proporcional ao nível de execução dos alunos envolvidos. Foi possível identificar nestas audições 350 compositores, entre os quais vinte e dois portugueses. O Quadro 7.1 indica a percentagem variável de execução dos vinte e sete compositores mais populares ao longo do período — aqueles cujas obras aparecem no mínimo dezassete vezes nos 145 programas. Escolher somente os vinte e sete compositores de topo significa que outras tendências menos importantes permanecem escondidas, tais como a presença de um número crescente de compositores portugueses no final do período, de compositores do século XVIII como Couperin, Scarlatti, Handel, ou Rameau, e, no extremo oposto da escala cronológica, contemporâneos como Debussy. No entanto, o número de obras destes vinte e sete compositores (1577) é quase o dobro do dos restantes (941).

A partir de 1900, o número de audições de alunos parece aumentar significativamente. Por exemplo, o número elevado de execuções de obras de Chopin (231) traduz o domínio do piano; mas o aumento dessas execuções é tanto uma indicação do aumento de audições, como de um aumento da popularidade de Chopin. Além da presença de compositores canónicos, é interessante notar a inclusão de nomes mais contemporâneos, alguns dos quais iriam em breve perder o seu lugar no repertório na sala de concertos, como é o caso de Cécile Chaminade (1857-1944). É igualmente de referir a presença de compositores cujas obras estavam na altura associadas, em larga medida, ao cânone pedagógico, como era o caso das obras para tecla de Bach. O domínio de compositores de música instrumental é também um testemunho do papel das audições de alunos

²⁶ Este recital teve lugar a 11 de Maio no Salão Nobre do São Carlos. A aluna tocou duas peças de exibição: a «Fantasia sobre *Os Huguenotes*» de Thalberg; e o «Duetto sobre o *Guilherme Tell*» para piano a quatro mãos de Ascher (datas desconhecidas) (*P-Ln*, [Colecção de programas] (v. n. 21), 1).

²⁷ Apresentação por Rey Colaço da sua aluna Carolina Alzira (datas desconhecidas) a 1 de Maio de 1904 (*Ibidem*, ii).

no desenvolvimento de uma tradição de concertos e da melhoria do estatuto da música instrumental em oposição ao domínio da tradição operática. Como aconteceu noutros sítios,²⁸ estes recitais deram um contributo importante para o desenvolvimento de um repertório de concerto. Um estudo mais aprofundado deste conjunto de obras é prejudicado pela inexactidão ou ambiguidade da denominação das peças nos programas. É possível notar, no entanto, um leque extraordinário de obras, desde as tecnicamente menos exigentes até às mais virtuosísticas, com programas que vão desde uma longa sucessão de obras num só andamento (ou andamentos isolados de obras com vários andamentos) até programas de «alunos avançados» que incluem um certo número de obras de grandes dimensões tocadas na sua totalidade.

As obras mais frequentemente tocadas são naturalmente para piano. Com nove execuções surge o *Rondo brillante* em mi bemol, op. 62, de Weber, que aparece a partir de 1903. É imediatamente seguido em popularidade pelas peças de carácter de Christian Sinding (1856-1941) (*Gazouillement du printemps*, 8 vezes), Benjamin Godard (1849-1895) (*Bergers et Bergères*, 7), e Émile Pessard (1843-1917) (*Andalouze*, 7). Mas dada a designação persistentemente vaga das peças, uma análise por tipo ou género de peça faz talvez mais sentido. Aqui predominam os compositores canónicos. No topo surgem as sonatas para piano de Beethoven (58) (sendo a mais ouvida a op. 23, em dó maior, *Waldstein*), seguidas pelos Prelúdios de Bach (54), os Nocturnos (45) e Valsas (41) de Chopin, as *Canções sem palavras* de Mendelssohn (41), os *Improvisos* de Schubert (37), os Estudos de Heller (33), os Prelúdios (31) e as Mazurkas (20) de Chopin, as *Rapsódias Húngaras* de Liszt (18), os Estudos de Czerny (17), as Baladas (16), as Polacas (15) e os Estudos (14) de Chopin, as Fugas (14) e Invenções de Bach (14), as *Danças Húngaras* para piano a quatro mãos de Brahms (14), e as Sonatas de Mozart (13).

²⁸ Janet RITTERMAN, «The Royal College of Music, 1883-1899: Pianists and Their Contribution to the Forming of a National Conservatory», in M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, vol. 2, p. 358.

Ano	1890	1894	1895	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910
Bach	1	0	1	1	0	1	10	7	4	0	4	13	23	10	10	16	12
Beethoven	5	1	0	4	0	2	6	6	4	0	7	8	33	18	3	14	5
Brahms	0	2	0	0	0	0	2	0	2	1	4	1	3	1	1	0	3
Chaminade	0	0	0	4	3	2	6	2	6	1	6	1	8	9	2	7	5
Chopin	3	5	1	8	2	1	10	13	11	0	16	22	34	34	21	25	25
Colaço, R.	0	0	0	0	1	2	6	2	0	0	3	0	1	1	4	5	3
Czerny	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	9	4	2	1	0
B. Godard	0	1	1	7	5	2	6	5	4	0	8	2	12	9	3	9	2
Grieg	1	0	0	5	0	4	10	1	10	0	5	9	19	7	6	11	13
Haydn	0	0	0	0	0	1	2	2	1	1	1	2	0	4	2	1	0
Heller	0	0	1	2	1	1	6	4	7	0	5	1	21	15	7	12	5
Henselt	0	0	0	0	0	0	0	4	1	0	4	2	2	2	1	1	0
Liszt	1	3	0	3	1	2	3	3	4	1	1	4	12	3	5	12	6
Massenet	0	0	0	1	0	0	0	3	0	1	2	0	2	0	1	3	5
Mendelssohn	2	1	6	3	0	3	10	4	4	0	8	12	17	8	10	14	15
Moskowsky	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	1	4	3	2	3	4
Mozart	2	0	0	0	0	3	3	2	1	0	5	5	2	15	4	4	2
Reinecke	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	6	4	2	2	0	4
Rubinstein	0	1	2	3	0	2	1	0	1	1	2	1	2	1	3	4	3
Saint-Saëns	0	0	0	1	2	1	5	2	3	2	1	2	3	1	2	3	6
Schubert	3	0	0	0	1	0	1	4	1	0	7	6	11	9	5	6	8
Schumann	4	0	2	2	0	1	17	7	8	0	7	8	21	19	13	14	15
Silva, O. Da	0	0	0	5	2	3	1	1	0	0	0	0	0	0	7	2	1
Tchaikovsky	0	0	0	0	0	0	1	1	3	0	6	3	7	3	0	2	3
Tosti	0	0	0	0	0	2	0	2	0	0	0	2	2	3	0	6	7
Weber	0	0	2	1	0	0	3	1	0	1	1	4	5	5	1	4	4
Widor	0	0	0	1	0	0	1	4	0	0	3	4	5	1	2	4	1
Total de obras executadas	1	1	1	4	1	4	10	12	7	3	8	11	18	22	12	18	12

Quadro 7.1. Compositores mais bem representados nos programas conhecidos (1890-1910).²⁹

De acordo com este predomínio, o repertório das obras mais tocadas é totalmente composto por obras para piano. No entanto, apesar da sua presença mais diminuta, e do facto de que em geral não se destacar nenhuma peça, o repertório dos outros instrumentos merece também ser mencionado. No canto o compositor mais bem representado é o sempre

²⁹ P-Ln, [Colecção de programas] (v. n. 21).

popular Paolo Tosti (1846-1916), com dezasseis canções italianas e francesas, seguido por Luigi Denza (1846-1922) com onze peças, Puccini com sete, Adolfo Tirindelli (1858-1937), Verdi e Gounod com seis, e Wagner com cinco. As principais tendências vocais da época em Portugal estão bem representadas, desde o canto italiano (e a sua ópera) até à ópera francesa e finalmente Wagner. Nos recitais de violino Bach aparece à cabeça com cinco peças, seguido de Charles-Auguste de Bériot, Charles Dancla (1817-1907), Victor Hussla, Henri Vieuxtemps (1820-1881) e Henryk Wieniawski (1835-1880) com quatro, e Jesús Monasterio e Mendelssohn com três. Finalmente, nas poucas apresentações de instrumentos de corda dedilhada os nomes mais representados são os de Vittorio Monti (1868-1922) e E. Patierno (*fl.* 1895), juntamente com numerosas transcrições e peças de compositores-intérpretes portugueses.

As audições de alunos particulares constituíam deste modo um contributo essencial para a formação de um repertório, para a criação de hábitos de escuta e para o desenvolvimento de um público. Pelo que se refere ao repertório, fornecem-nos também perspectivas fundamentais (se bem que não definitivas) sobre o tipo e o carácter do trabalho desenvolvido no ensino doméstico e a sua evolução. O âmbito era amplo, indo desde o amador ao pré-profissional, desde o ligeiro ao erudito. Finalmente, se o repertório canónico estava em vias de consolidação, havia também um importante contributo dos compositores contemporâneos, incluindo os portugueses.

O estudo no estrangeiro

Estudar música no estrangeiro era, como vimos, uma tradição que vinha já pelo menos da primeira metade do século XVIII. No século XIX os estudantes lisboetas que beneficiavam de bolsas desfrutavam, contudo, de uma existência mais confortável. Mesmo antes das primeiras bolsas terem sido concedidas através do CRL (1895), havia uma importante tradição de apoio ao estudo no estrangeiro por parte da sociedade portuguesa abastada. Já vimos que um número significativo de professores do CRL tinha estudado no estrangeiro com apoio financeiro privado (seja de ricos membros da nobreza ou das suas próprias famílias). Mas o Estado ou, a

título particular, personalidades da família real, estiveram também envolvidos no processo.

Os estudos no estrangeiro de duas das mais importantes figuras da música portuguesa desta época e do início do século XX foram patrocinados pelo governo e pela família real. José Viana da Mota, ele próprio futuro professor e director do Conservatório (1919-1938), foi patrocinado pelo rei D. Fernando II (1819-1885) e a violoncelista Guilhermina Suggia (1885-1950) pelo governo. Em contraste com os estudantes da geração anterior (tais como Augusto Machado, em 1867 e 1873, Hernâni Braga, em 1882, e Timóteo da Silveira, em 1876), que estiveram todos em Paris, Viana da Mota (em 1882) e Suggia (em 1901) foram para a Alemanha. O fluxo de estudantes para França iria continuar, mas o destino favorito no século XX foi sem dúvida a Alemanha. Contudo, pelo que se refere aos bolseiros, para além da qualidade dos professores com quem estudaram, não existem até agora outras pistas para explicar porque é que escolheram os seus destinos.

A percepção da necessidade de estudar no estrangeiro estava relacionada com as limitações do ambiente português para permitir desenvolver o reconhecido potencial dos bolseiros.³⁰ Viana da Mota tinha estudado particularmente em Lisboa antes de se apresentar aos exames do CRL, como candidato externo, a fim de completar a sua formação. Estudou em seguida no Conservatório Scharwenka em Berlim e completou a sua formação noutros conservatórios (por exemplo, com Hans von Bülow no Conservatório Raff) ou em lições particulares. Frequentou lições frutuosas com Liszt no ano anterior à morte deste.³¹ Tornar-se-ia um dos principais intérpretes beethovenianos do seu tempo e, como parece indicar o seu percurso, um wagneriano. Seguindo-lhe os passos, muitos jovens músicos portugueses foram completar os seus estudos na Alemanha. Como já referimos, um deles foi Suggia. Natural do Porto, estudou inicialmente com seu pai, que era também violoncelista profissional e antigo aluno do CRL. Após um começo promissor em Portugal, em contraste com Viana da Mota escolheu o Conservatório de Leipzig, onde estudou com Julius Klengel (1859-1933).

³⁰ Ver, por exemplo, «Noticiário - Do paiz», *Amp* (15 de Janeiro de 1898), pp. 9-10.

³¹ Alan WALKER, *Franz Liszt, Vol. 3: The Final Years, 1861-1886*, London - Boston: Faber and Faber, 1997.

O fluxo de estudantes oriundos da esfera privada que completaram a sua formação no estrangeiro iria continuar até ao fim do período.³² Mas após um domínio inicial da França, ou mais exactamente de Paris, seguida da Alemanha, perto do fim do período, de acordo com a evolução da vida musical europeia, os destinos dos estudantes tornaram-se menos exclusivos, incluindo simultaneamente tanto a França como a Alemanha, e outros tais como Bruxelas. No entanto, o Conservatório de Paris, pelas suas políticas de acesso restritivas ou pelas suas inclinações pedagógicas — mesmo depois das reformas de Fauré — não surgia como um destino atraente. Estas viagens de jovens estudantes portugueses tornaram-se um dos principais canais de circulação da influência musical estrangeira em Portugal.



Figura 7.6. Guilhermina Suggia e a sua irmã Virginia (HML). Caricatura de Amadeu de Sousa Cardoso (1887-1918), que também estudou no estrangeiro (em Paris). Guilhermina foi também representada no famoso retrato de Augustus John que se conserva na Galeria Tate Britain em Londres (na realidade «O retrato foi encomendado pelo dono de um jornal, Edward Hudson, que tinha dado a Suggia o violoncelo Montagnana no qual ela tocava. Contudo a encomenda falhou mas John continuou o trabalho para si próprio»³³). Enquanto estudava em Leipzig, a irmã foi para Paris estudar com Victor Staub.³⁴

³² Naturalmente que os números são muito limitados em termos europeus, não permitindo verdadeiramente associar a especialização musical a centros específicos.

³³ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/john-madame-suggia-no4093> (consultado em 16 de Julho de 2018).

³⁴ «Figuras e factos», *IP* (8 de Março de 1909), p. 312.

O ensino musical no contexto do ensino geral

Embora não exista ainda uma história completa do ensino musical geral em Portugal, para largas camadas da população nesta época o ensino musical (associado de perto com o canto coral) parece ter sido uma questão muito inconsequente, após o falhanço de algumas tímidas tentativas de o introduzir nas escolas primárias. Essas primeiras tentativas datam de 1875, com a inclusão do canto coral nas escolas supervisionadas pela Câmara Municipal de Lisboa. Esta iniciativa foi de curta duração, mas ressurgiu de novo em 1881, na esteira de decretos governamentais que a pretendiam regulamentar a nível nacional. Iria, no entanto, desvanecer-se lentamente mais uma vez: como escrevia um cronista, «a falta de auxílio, a instabilidade das populações escolares, a transferencia dos serviços de instrução para o governo, destruíram quanto se havia feito.»³⁵ Com ocasionais excepções, até ao fim do período não iria haver nenhum ensino musical geral no currículo das escolas primárias públicas.

Entre os professores envolvidos nestas iniciativas contam-se Freitas Gazul, Guilherme Ribeiro e o jovem Michel'angelo Lambertini.³⁶ Surgiram, entretanto, outros desenvolvimentos, se bem que apenas de âmbito local. Por exemplo, em 1906 abriu a primeira escola secundária pública para raparigas, em que a música, sob a forma de canto coral, fazia parte do currículo;³⁷ e Guilherme Ribeiro, juntamente com outros, continuou a sua actividade de ensino em escolas primárias, assim como na Escola Normal de Lisboa, durante o resto do período.³⁸

As Figuras 7.7 e 7.8 ilustram as actividades corais escolares no início do século XX. Ambas envolvem a utilização da música com objectivos cívicos ou políticos. Num caso em que os extremos se tocam, na primeira Guilherme Ribeiro dirige um grupo de crianças numa das cerimónias em que a

³⁵ Carlos de MELLO, «Os musicos portuguezes: (a proposito da hospitalidade a estrangeiros)», *Jornal do Commercio* (20 de Maio de 1893), [2].

³⁶ C. MELLO, «Os musicos portuguezes» (v. n. 34), e MM, Theophilo FERREIRA, [*Carta a Michel'angelo Lambertini*], espólio de Miguel'angelo Lambertini [não catalogado], 28 de Dezembro de 1883.

³⁷ Maria José Conde Artiaga BARREIROS [ver M. J. Artiaga], *A disciplina de Canto Coral no período do Estado Novo: ontributo para a história do ensino da educação musical em Portugal* (diss. de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999), p.65.

³⁸ NIDH-AHCN, [*Carta oficial do Ministério do Reino*], cx. 789, mç. 3145, 24 de Outubro de 1903.

monarquia se tentou revitalizar. Na segunda, o novo regime republicano celebra as suas raízes laicas e maçónicas: esta última fotografia mostra uma maestrina dirigindo o coro, mas não é infelizmente possível identificá-la.

No entanto, além da formação de profissionais, a música tinha um importante papel nas estratégias de socialização da burguesia. Era vista como uma ferramenta importante na formação geral do indivíduo, assim como um elemento de valorização social (a assim chamada «prenda»). Em 1899, a Escola Académica (1847-1977), uma das principais instituições de ensino privado da capital, integrou a música no seu currículo geral, sendo a primeira escola a fazê-lo.³⁹ Mesmo assim, ao longo do século XIX o ensino da música tinha sido uma presença constante como matéria subsidiária nas instituições que educavam os jovens burgueses e em particular as jovens burguesas.⁴⁰ Cumpria num certo sentido o papel de ensino musical geral, mesmo não sendo universal.



Figura 7.7. «O maestro Guilherme Ribeiro regendo o hymno das escolas executado por um còro orpheonico de 400 creanças», 1906 (HML).⁴¹

³⁹ «Noticiario: do paiz», *AM99* (30 de Setembro de 1899), p. 146.

⁴⁰ Ver, por exemplo, Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da música em Portugal*, 2 vols., Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 2, 429.

⁴¹ «A festa das escolas», *IP* (22 de Outubro de 1906).

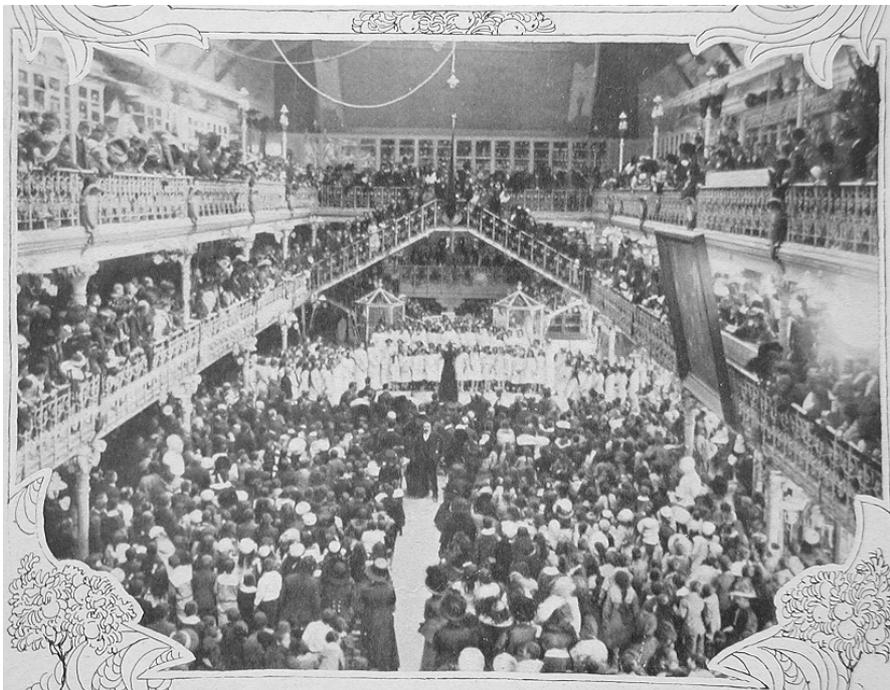


Figura 7.8. «Aspecto da sala Portugal da Sociedade de Geographia durante a sessão solenne commemorativa da festa da arvore», 1911 (HML).⁴²

Os colégios

O ensino da música como um elemento elegante da cultura burguesa do século XIX estava disponível nas instituições de ensino geral particulares, os chamados colégios. Tratava-se muitas vezes de instituições que ofereciam regime de internato, em que a música constituía um complemento do currículo. Estas instituições existiam já muito antes de 1860, mas a reforma do CRL de 1901, com o seu projecto normativo, fornece-nos pormenores inéditos sobre o ensino musical nesta área. Até aí, a maioria da informação encontra-se dispersa nos anúncios de jornais e outros periódicos ou provém de programas ocasionais de audições de alunos. Entre os critérios exigidos pela reforma de 1901 para que essas instituições pudessem ser reco-

⁴² «A festa da árvore na Avenida da Liberdade», *IP* (20 de Março de 1911), p. 256.

nhecidas oficialmente contava-se a obrigação de enviarem regularmente ao CRL listas dos alunos e das suas notas.⁴³ Baseando-nos nesta informação é possível verificar (Gráfico 7.3) que após um começo promissor o número de colégios inscritos decresceu progressivamente até 1910. Após a Revolução Republicana iria aumentar de novo até 1919, altura em que uma nova reforma fez com que esses registos fossem dispensados.

Existiam colégios em Lisboa, no Porto e noutros locais, mas a vasta maioria dos que aparecem registados no CRL estavam localizados em Lisboa.⁴⁴ Este facto põe em causa mais uma vez o alcance nacional do CRL. Motivos de ordem prática podem, no entanto, constituir uma explicação consistente para o facto de nenhuns colégios do Norte do país estarem inscritos no CRL, uma vez que seria muito improvável que os seus alunos se deslocassem a Lisboa para aí fazerem exames.

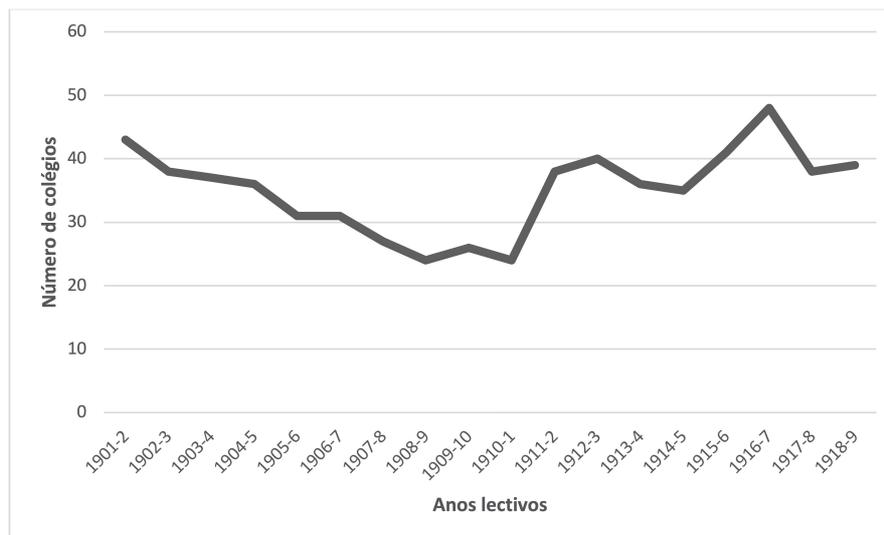


Gráfico 7.3. Os colégios e o CRL (1901-1919).⁴⁵

⁴³ *Reorganização e regulamento interno do Conservatorio Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1901, pp. 64-65, art. 153-157.

⁴⁴ O *Anuário* de 1901 lista 283 colégios e escolas de ensino primário e secundário em Lisboa e 78 no Porto (C. PIRES (ed.), *Anuario Commercial* (v. n. 5), pp. 781-784 e 1342-1343). A investigação sobre os colégios encontra-se ainda num estado embrionário. No entanto, eles existiam por todo o país, muitos deles sob a égide da Igreja Católica.

⁴⁵ NIDH-AHCN, *Livro de mapa de colégios*, A 987-1004, 1901-1919.

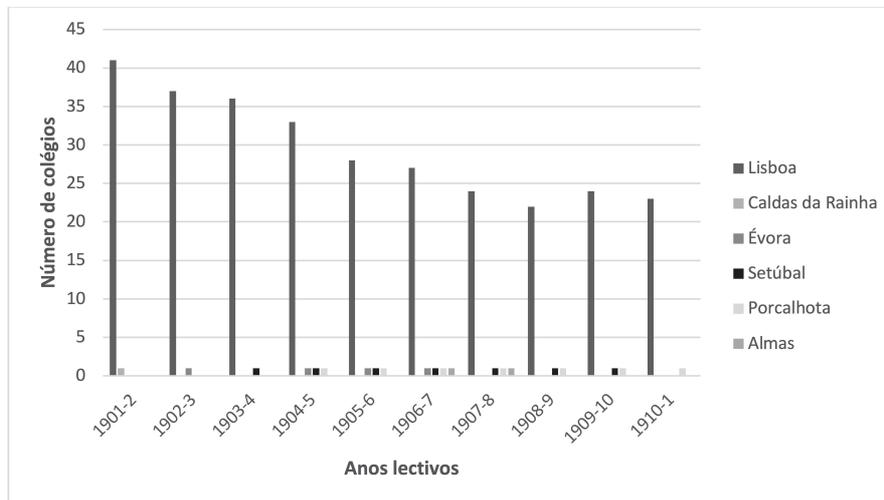


Gráfico 7.4. Colégios reconhecidos oficialmente pelo CRL: origem (1901-1911).⁴⁶

As classes referidas nestas fontes correspondem naturalmente aos que estavam disponíveis para os candidatos externos. Piano e rudimentos eram assim os mais bem representados, seguidos por harmonia e violino. Estes últimos tinham uma forte representação feminina, seguindo mais uma vez as pisadas da RAAM. Os dois únicos violoncelistas, que surgem em 1910-1911, eram também do sexo feminino. A harpa só aparece uma vez em 1905-1906, de novo com uma aluna. Entre os professores, as mulheres dominam nas classes de piano e rudimentos, com os homens a dominar em todas as outras classes. Devemos mesmo assim realçar a presença de mulheres a ensinar harmonia e violino. Neste último caso destaca-se Alice Dias da Silva (datas desconhecidas), uma antiga aluna de Hussla na RAAM, e mais tarde professora na mesma escola. A harpa foi também ensinada por uma mulher (Amélia Borges, datas desconhecidas). Mais importante, no entanto, para colocar o CRL no contexto, é o facto de se ensinarem instrumentos que não estavam disponíveis no CRL, ao lado de outros ali oferecidos.

⁴⁶ Ver o Gráfico 7.3.



Figura 7.9. Um grupo [exclusivamente feminino] de bandolinistas, c. 1904 (HML).⁴⁷

A figura 7.9 mostra um grupo de alunas do Colégio de Nossa Senhora das Dores em Lisboa, comprovando a popularidade dos instrumentos de corda dedilhada. Este colégio era um internato para jovens da classe média, muitas delas de origem africana ou brasileira, possivelmente filhas de colonos e imigrantes portugueses. Em particular, apresentava regularmente candidatos externos ao CRL. Mas outros incluíam também actividades musicais importantes ao mesmo tempo que parecem ter ignorado totalmente a instituição pública; apesar da sua ambição de ser uma instituição de âmbito nacional, o CRL não era um marco de referência para toda a gente.

A anteriormente mencionada Escola Académica, que se designava a si própria como o «mais antigo collegio da capital»,⁴⁸ era destinada a rapazes (o que não era uma questão menor tendo em conta as suas actividades musicais). No entanto, tinha quatro mulheres no seu corpo docente. Além do currículo geral, tinha também classes de religião, ginástica e música, e era uma instituição de formação de elites. Nunca apresentou alunos no CRL. Este facto parece apontar para um perfil mais profissional por parte do CRL, a cujas exigências normativas os amadores do sexo masculino não tinham necessidade de se submeter (a música enquanto

⁴⁷ «Collegio de Nossa Senhora das Dores», *IP* (28 de Março de 1904), p. v.

⁴⁸ «Escola Académica», *Tiro & Sport* (30 de Julho de 1905), p. 3.

actividade profissional para jovens do sexo masculino não era talvez vista como um sinal de distinção social). Esta perspectiva não deve, contudo, ser encarada como um absoluto. Está particularmente em contradição com a prática da RAAM, cujos alunos eram de certo modo encorajados a apresentarem-se a esses mesmos exames. Mesmo assim, como prova da complexidade das redes sociais e musicais na sociedade portuguesa, uma das mais notáveis personalidades desta época, Michel'angelo Lambertini, frequentou este colégio nos anos setenta e simultaneamente o CRL. As Figuras 7.10 a 7.14 ilustram várias actividades musicais da Escola Académica. Os conjuntos em que dominam os instrumentos de corda dedilhada aparecem particularmente em evidência, demonstrando mais uma vez a popularidade destes instrumentos nos círculos de amadores.

Não foi possível até agora encontrar informação sobre o repertório estudado na Escola Académica. Mas outras escolas realizavam audições públicas regulares cujo repertório reflecte de perto o que nos revelam os programas das exibições de alunos organizadas por professores individuais. No entanto, visto que a música fazia parte de um projecto mais vasto, essas audições incluíam frequentemente números não musicais, tais como leituras de poesia ou peças de teatro.



Figura 7.10. A classe de «orchestra» [na Escola Académica], c. 1905 (HML).⁴⁹

⁴⁹ Figuras 7.10 a 7.14: «Escola Académica», *Tiro & Sport* (30 de Julho de 1905), pp. 2-9.



Figura 7.11. A classe de «guitarristas» [na Escola Académica], c. 1905 (HML).



Figura 7.12. A classe de «Rudimentos» [na Escola Académica], c. 1905 (HML).



Figura 7.13. A classe de «fanfara» [na Escola Académica], c. 1905 (HML).



Figura 7.14. A classe de «Piano» [na Escola Académica], c. 1905 (HML). O professor parece ser o conhecido musicólogo e pedagogo Ernesto Vieira. Sendo ao mesmo tempo professor da RAAM, mas não estando inscrito como professor particular no CRL, a sua situação é mais um testemunho das carreiras multifacetadas prosseguidas pelos músicos, numa rede complexa e, neste momento, ainda obscura de ocupações musicais.

Instituições sociais

Um outro tipo de instituições em que a música desempenhava um papel significativo enquanto complemento da instrução geral eram as especialmente destinadas a preencher necessidades sociais. Mencionaremos somente três delas, todas baseadas em Lisboa: a Real Casa Pia, as Oficinas de S. José e o Asilo Escola António Feliciano de Castilho. As primeiras duas destinavam-se a crianças órfãs e desfavorecidas (a primeira sustentada pelo Estado e a segunda pela Igreja), e a terceira, que era aparentemente privada, era especializada na educação dos cegos. Apesar de a Real Casa Pia ser financiada pelo Estado, é relevante discutir as três em conjunto. A relação entre a música e a beneficência está bem documentada na história da música europeia, nomeadamente nas origens dos conservatórios italianos no século XVI.⁵⁰

A Real Casa Pia foi fundada em 1780. A sua história encontra-se associada à história inicial do CRL e, além de, posteriormente, enviar alguns

⁵⁰ Ver William WEBER, «The History of Musical Canon», in N. COOK - M. EVERIST (ed.), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 312; e Rosa CAFIERO, «Conservatories and Neapolitan School; a European Model at the End of the Eighteenth Century?», in M. FEND - M. NOIRAY (ed.), *Musical Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, vol. 1, pp. 16-7.

dos seus alunos para ali estudarem, o seu currículo também incluía uma classe de música. O funcionamento dessa classe parece ter sido irregular, tendo-se reduzido aparentemente entre os anos sessenta e o final dos anos oitenta do século XIX à prática do canto coral dirigida pelo padre da instituição em apoio dos serviços religiosos. Em 1889, sob a liderança do dinâmico director Francisco Simões Margiochi (1848-1904), a aprendizagem da música e o canto coral tornaram-se mais uma vez obrigatórios para todos os alunos. Ao mesmo tempo foi criada também uma banda de música.⁵¹ À frente das classes de música estava o antigo professor do CRL, Emílio Lami. Em 1893, num esforço para «pesquisar aptidões [foi decidido] alargar o ensino de instrumentos de modo a proporcionar aos alumnos facil collocação social.»⁵² Essa motivação está subjacente ao ensino da flauta, das madeiras, dos metais, das cordas friccionadas e da percussão. Em 1894 duas audições públicas foram noticiadas na imprensa. A primeira foi uma festa que incluiu a participação da classe de canto coral⁵³ e a segunda a execução de um *Te Deum* composto pelo próprio Lami. De acordo com um relato contemporâneo, este foi «executado por 300 alumnos e acompanhado a piano e orchestra, igualmente composta de alumnos, e produziu um óptimo effeito.»⁵⁴ Se bem que nunca tenha constituído um projecto em larga escala, a relação entre o CRL e a Real Casa Pia estabelecida por Margiochi foi contudo frutuosa; e produziu comprovadamente futuros professores do CRL.⁵⁵ Contudo, após a sua partida, aquilo que parecia ser um projecto ambicioso e bem sucedido terminou uns escassos dez anos depois de ter começado.⁵⁶

Fundadas pelos Padres Salesianos em 1896, como parte de uma iniciativa beneficente destinada a órfãos e crianças de rua, as Oficinas de S.

⁵¹ Francisco Simões MARGIOCHI, *Portarias da Administração da Real Casa Pia de Lisboa*, 6.ª série, Lisboa: Typographia Portuense, 1894, pp. 25-26.

⁵² Francisco Simões MARGIOCHI, *Portarias da Administração da Real Casa Pia de Lisboa*, 8.ª série, Lisboa: Typographia Portuense, 1894, p. 16.

⁵³ TITUS, «Chronica: no Paiz», *Amp* (16 de Junho de 1894), p. 93.

⁵⁴ «Chronica: no paiz», *Amp* (16 de Maio de 1894), pp. 76-77, p. 76).

⁵⁵ Nomeadamente José Henrique dos Santos (1874-1963) e Venceslau Pinto (1883-1973) (Luís Manuel de ARAÚJO, *et al.*, *220 anos Casa Pia de Lisboa instruir, educar e amparar*, Lisboa: Casa Pia de Lisboa, 2000, pp. 237-238).

⁵⁶ Num artigo de 1905, Lami informa-nos que as classes de música haviam sido suprimidas (Emílio LAMI, «O canto colectivo nas escolas primarias, III», *AM99* (30 de Junho de 1905), p. 151).

José de Lisboa, além de serem sustentadas pela Igreja Católica, recebiam também o apoio de personalidades abastadas. As actividades musicais do seu currículo incluíam a música coral e uma banda de música. Entre 1903 e 1905, nas três audições de que se conservam os programas,⁵⁷ devemos notar a participação de personalidades de diferentes áreas da vida musical lisboeta (da RAAM e do círculo de Lambertini). Reflectindo talvez a origem geográfica dos padres, o repertório dos alunos privilegiava os compositores italianos. À cabeça surge-nos Lorenzo Perosi (1872-1956), como compositor mais frequentemente representado, seguido por um *Avé Maria* e um coro dos *Lombardi* de Verdi e por uma série de compositores menores para banda de música. Os profissionais e amadores que colaboravam nestas audições executavam um repertório comum, que ia de Sarasate a Vieuxtemps no caso do violino, de Chopin a Saint-Saëns no do piano, contemplando a curiosidade da inclusão de uma peça de Rameau, e árias de ópera exclusivamente de compositores franceses.

Finalmente, o Asilo António Feliciano de Castilho era uma instituição para cegos fundada em 1888 que tinha na música uma das bases do seu currículo educativo até aos anos sessenta do século XX.⁵⁸ O ensino da música aos cegos era uma questão muito actual na viragem do século, tanto em Portugal como noutros países, com várias iniciativas em apoio da sua causa.⁵⁹ Relatos das actividades musicais da instituição começam em 1899 com um concerto em que participaram alunos da RAAM e alunas cegas que cantaram e tocaram órgão.⁶⁰ A partir de 1904 a dinâmica da instituição parece ter melhorado, tornando-se mais constantes as notícias de audições e exames dos alunos. Além disso, entre o corpo

⁵⁷ P-Ln, [Colecção de programas] (v. n. 21).

⁵⁸ Associação Promotora do Ensino de Cegos, <http://www.apec.org.pt/> (acedido em 13 de Novembro de 2007).

⁵⁹ França (e o seu Institut des Jeunes Aveugles) parece ter estado no centro desta evolução (ver Ingrid SYKES, *Women, Science and Sound in Nineteenth-Century France*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007, pp. 123-146). Em Portugal essas iniciativas incluíram: a introdução bem sucedida na RAAM de um método concebido por Ernesto Vieira para ensinar música aos alunos cegos em 1898 (AAM, *Real Academia de Amadores de Musica: Relatório da Gerencia de 1897-1898*, Lisboa: Casa Portuguesa, 1898, p. 4); a aprovação por parte do Conselho Musical do CRL do método do Dr. Mascaró (Anicento Mascaró Cos (1842-1906) para ensinar música aos cegos intitulado «Musicographia Hispano Portuguesa para cegos e videntes» em 31 de Maio de 1900 (NIDH-AHCN, *Livro de actas do Conselho Escolar do Conservatório de Lisboa*, A 314, 1889-1904).

⁶⁰ «Concertos», AM99 (15 de Junho de 1899), p. 88.

docente vemos também professores respeitados, tais como o infatigável João Evangelista da Cunha e Silva. Uma notícia de 1906 realça, além da participação de artistas convidados, a intervenção de «uma pequena orchestra de alumnos e um orpheon, também de asylados, mostrando qual-quer dos grupos um cuidadoso estudo e regular afinação.»⁶¹ O canto a solo ocupou lugar de destaque na única audição de que conhecemos o programa, com árias de Verdi e Puccini e canções de Tosti e Denza, juntamente com peças para cordas e piano de Francis Thomé (1850-1909), Rubinstein e Klengel, entre outros.⁶²



Figura 7.15. Grupo de cegos da Orchestra e cegas da aula de canto [do Asilo António Feliciano de Castilho], c. 1904 (HML). Note-se a estrita separação por sexo entre os instrumentistas e as cantoras. No entanto as alunas também tocavam piano e órgão.⁶³ A popularidade do órgão entre os cegos poderá ter sido influenciada pela presença em Portugal do organista cego francês Léon Jamet (1864-?), que esteve também envolvido no ensino dos cegos.

⁶¹ «Concertos», *AM99* (31 de Março de 1906), p. 72.

⁶² *P-Ln*, [Colecção de programas] (v. n. 21), iii, 5 de Maio de 1906.

⁶³ Em relação à questão da educação de raparigas cegas e ao papel da música ver I. SYKES, *Women, Science and Sound* (v. n. 54). «O natal no Asylo Antonio Feliciano de Castilho», *IP* (4 de Janeiro de 1904), p. 138.

Escolas especializadas de música

As escolas especializadas de música deram o seu particular contributo para a vida musical lisboeta, se bem que numa escala mais reduzida e com menor impacto mediático que o CRL ou a RAAM. O seu estudo tem sido dramaticamente limitado pela falta de informação, uma vez que a maioria se encontra disponível em breves notícias nos periódicos musicais. Nesta secção iremos abordar em maior detalhe as duas instituições que duraram mais tempo e atraíram maior atenção por parte da imprensa periódica: o Instituto Musical e a Sociedade de Concertos e Escola de Música. Outras instituições devem ser mencionadas, apesar da sua transitória existência, em especial: o Clube Dramático Musical, que realizou audições de alunos no ano escolar de 1886-1887 e que contou no seu corpo docente com professores tão eminentes como Ernesto Vieira e o violinista Julio Caggiani (datas desconhecidas);⁶⁴ a Academia Musical de Lisboa (activa em 1891), onde José António Vieira fez ouvir os seus alunos;⁶⁵ e, finalmente, a Escola Nacional de Música (activa em 1903), que incluía professores do CRL no seu corpo docente e ministrava as mesmas classes que o instituto público, mas que afirmava defender a música portuguesa e dedicou o seu primeiro concerto exclusivamente a obras de compositores portugueses.⁶⁶ Esta última escola competiu sem êxito com a Sociedade de Concertos e Escola de Música, que iria ter, como veremos, considerável influência. Apesar das limitações da vida musical lisboeta, este fenómeno de fragmentação e de intensa competição na viragem do século é um testemunho da sua expansão. Essas iniciativas constituíam principalmente uma resposta a necessidades que o *status quo* — representado pelo CRL e a RAAM — não conseguia satisfazer. Tais necessidades incluíam a capacidade de absorver novos níveis de procura, assim como o projecto nacionalista não cumprido da RAAM.

O Instituto Musical

A primeira instituição de relevo para o ensino musical que surgiu após a RAAM foi o Instituto Musical, fundado em 1893. A primeira notícia

⁶⁴ *P-Ln*, [Colecção de programas] (v. n. 21), i.

⁶⁵ Carlos de MELLO, «Jose Antonio Vieira», *Amp* (1 de Dezembro de 1894), pp. 177-180.

⁶⁶ «Concertos», *AM99* (31 de Maio de 1903), p. 114.

publicada acerca da sua actividade data de Julho desse ano. O periódico *Amphion*, dirigido por um dos professores e fundadores da instituição, Júlio Neuparth, tecia um comentário pouco isento sobre um projecto iniciado pelos «nossos melhores artistas músicos»⁶⁷ e prometia mais informação sobre ele em números posteriores. A escola teria cinco classes: rudimentos, piano, violino, violoncelo, canto e harmonia. Cinco dos seus seis professores tinham ligações à RAAM; dois iriam em breve trabalhar no CRL. Além disso, dois deles ainda trabalhavam à época na RAAM mas, dado que como vimos a RAAM exigia exclusividade, foram depressa forçados a demitirem-se. Uma inovação interessante é o carácter cooperativo da iniciativa, sendo a propriedade da instituição partilhada por todo o corpo docente. Além da qualidade dos professores, outra característica sublinhada pela imprensa era a centralidade da sua localização. Esta última parece, no entanto, ser somente um argumento de carácter publicitário, tendo em conta a dimensão de Lisboa na época e a localização das suas principais concorrentes.⁶⁸

As aulas tinham lugar entre as seis da tarde e as dez da noite, um horário tardio que era também adoptado na RAAM, indicando que os professores ou os alunos alvo tinham outras ocupações durante o dia e nenhuma ocupação regular à noite. É certo que alguns professores, ou não tinham uma carreira intensiva como executantes (como era o caso do pianista Francisco Bahia ou do violinista reformado da orquestra do Teatro São Carlos Júlio Neuparth), ou conseguiam adaptar o horário da escola aos empregos que tinham nos teatros (como era o caso do maestro Luís Filgueiras). As propinas eram semelhantes às da RAAM: 1\$000 réis de inscrição e 2\$000 réis mensais na classe de rudimentos e 3\$000 réis em todas as outras classes. A escola foi inaugurada com pompa em 2 de Outubro de 1893, tendo incluído um discurso de Zófimo Consiglieri Pedroso (1851-1910), professor universitário e partidário da República, cuja selecção sugere possivelmente uma intenção política. A cerimónia terminou com um Quarteto com piano de Beethoven tocado por membros do corpo docente, projectando implicações estéticas adicionais nas intenções

⁶⁷ «Chronica: no paiz», *Amp* (1 de Julho de 1893), p. 101.

⁶⁸ «Instituto musical», *Amp* (16 de Julho de 1893), p. 108. O Instituto Musical estava instalado no Largo de São Roque n.º 81. Para as diversas sedes da RAAM, ver o capítulo anterior.

do projecto de promover uma tradição de concertos.⁶⁹ No seu discurso Consiglieri Pedroso defendeu a importância das artes, e da música como a primeira entre elas, enquanto elementos fundamentais da instrução geral, comparando-as à ciência enquanto ferramentas educativas. Em Novembro o instituto tinha já mais de quarenta alunos.⁷⁰ Decidiu-se, mais tarde, limitar cada secção a dez alunos e duplicar as turmas quando necessário, como já tinha acontecido com a classe livre de piano e com a de rudimentos.⁷¹ Os padrões de interesses dos alunos são comparáveis aos que existiam noutras escolas. A primeira «séance d'élèves» teve lugar em 16 de Janeiro do ano seguinte, tendo participado alunos de todas as classes. A imprensa transcreveu notícias elogiosas da *Art Musical* de Paris em que, com proverbial chauvinismo, se aprovava o predomínio de compositores franceses na audição.⁷²

Em 1894, Viana da Mota, que na altura vivia e trabalhava na Alemanha, anunciou uma classe «especial» que, contudo, não chegou a realizar-se por falta de alunos interessados.⁷³ O seu custo elevado, de 18\$000 réis mensais, terá constituído decerto o principal obstáculo. No Verão de 1894 surgiram os primeiros sinais de dissidência, com a demissão do professor de piano, Francisco Bahia, que nessa altura tinha já uma posição estável no CRL. O professor de violino, Filipe Duarte, parece ter também saído da escola: o seu nome aparece substituído pelo de outro professor nas referências ao corpo docente do ano seguinte.

No ano escolar de 1894-1895, que foi presumivelmente o último da existência da escola, surgiram novas classes de madeiras, metais, harpa e órgão, por entre queixas de desinteresse do Estado pelas questões musicais, em particular ao nível do ensino.⁷⁴ Contradizendo aparentemente as intenções iniciais e cedendo talvez ao gosto dominante, num esforço para manter o Instituto aberto, o projecto principal nesse ano foi a apresen-

⁶⁹ O Quarteto de Beethoven foi anunciado erradamente como sendo o Op. 16 para piano, violino, viola e violoncelo (ou seja, o arranjo do Quinteto para sopros em mi bemol).

⁷⁰ «Chronica: no paiz», *Amp* (1 de Novembro de 1893), p. 165.

⁷¹ A referência a uma classe livre de piano está, provavelmente, ligada ao facto de se tratar de uma classe destinada a alunos já diplomados («Instituto musical», *O Tempo* (12 de Agosto de 1893), p. [3]).

⁷² «Chronica: no paiz», *Amp* (1 de Fevereiro de 1894), p. 22.

⁷³ «Instituto musical», *Amp* (1 de Junho de 1894), p. 88.

⁷⁴ «Instituto musical», *Amp* (16 de Agosto de 1894), p. 123.

tação de *La sonnambula* de Bellini e *Les pêcheurs de perles* de Bizet.⁷⁵ Estas produções tiveram uma recepção mista por entre comparações com os padrões profissionais do São Carlos. Uma parte do coro pelo menos tinha vindo de Badajoz. A última referência relevante à instituição é a de uma *tournee* de alunos de canto a sete cidades do Norte do país. Em 1896, o Instituto Musical já é mencionado como uma escola «que tantos benefícios podia prestar á arte mas que a mesquinhez do nosso meio não consentiu que passasse de uma tentativa frustrada.»⁷⁶ Os factos concretos por detrás destas palavras não são ainda conhecidos, mas parece que para além de desentendimentos pessoais houve falta de apoio social e lastro cultural inadequado. Esta iniciativa, a primeira do seu tipo totalmente organizada e gerida por profissionais, chegava assim ao seu termo.

A Sociedade de Concertos e Escola de Música

Em Julho de 1902 foi fundada a Sociedade de Concertos e Escola de Música (daqui em diante SCÉM), uma instituição que combinava aparentemente os pontos fortes do CRL e da RAAM. Quase todo o seu corpo docente trabalhava também no CRL. Anunciou-se que a instituição iria ensinar todas as classes leccionadas no CRL e, além disso, organizar um coro e uma orquestra. Logo em Janeiro de 1903 a escola dava as suas primeiras audições de alunos com uma orquestra exclusivamente feminina constituída pelas alunas mais avançadas de violino, viola e violoncelo, contando ainda com a participação dos alunos mais adiantados de órgão e piano. O número de alunos avançados quatro meses após o início das aulas sugere que a escola era extremamente atractiva ao nível superior. Um elemento interessante é a orquestra feminina, sugerindo que havia um número importante de mulheres interessadas em tocar instrumentos de corda, como sucedia na RAAM e no CRL.

Outros elementos interessantes que poderão lançar alguma luz sobre a génese da instituição incluem a presença de uma personalidade estranha ao mundo musical. Trata-se de Anselmo de Sousa (†1911), o proprietário e director do periódico desportivo *Tiro Civil*, o qual, em resultado

⁷⁵ *Ibidem*. Não é claro se se tratou de versões de concerto, o que é talvez o mais plausível, ou de versões encenadas.

⁷⁶ «Biographias: Luiz Filgueiras», *Amp* (30 de Abril de 1896), p. 58.

do seu envolvimento continuado na SCEM, trouxe para o seu periódico uma mistura curiosa e possivelmente única de música e desporto. Apresentada explicitamente como um tema alheio aos principais interesses da publicação, a música começou a aparecer como uma componente regular em 1899, no quarto ano de publicação. Para além disso, um artigo escrito em 1901 pelo seu director sobre a RAAM, criticando o modo como a sua filha tinha sido tratada quando ali estudava, sugere-nos que outros interesses poderão ter estado por detrás da fundação da SCEM. Por outro lado, e pondo de parte considerações de ordem económica, a nova instituição parece também ter tido a intenção de promover o seu corpo docente. Um dos seus objectivos era a promoção da música portuguesa, e num dos seus primeiros concertos, incluído numa série intitulada «Concertos de Música Portuguesa», foram executadas várias composições de professores da SCEM.⁷⁷ Apesar de a insistência na defesa da música portuguesa ter continuado, um dos concertos provocou reacções que apontavam para o conservadorismo desses mesmos compositores, afirmando que eles se preocupavam geralmente com «a pureza intransigente do seu trabalho harmonico, onde a verdadeira dissonancia do seculo XX, a dissonancia genial dos Franck, dos Strauss, dos Debussy é quasi pros-crita, por attentatoria dos sãos preceitos que os Reicha, os Fetis e outros sabichões massudos nos transmitiram pelo livro e o velho e rotineiro Monteiro d'Almeida pelo exemplo.»⁷⁸ Parecia existir pelos vistos mais do que uma ideia acerca da defesa da «música portuguesa» ou sobre o que é que ela devia ser.⁷⁹

Nos finais de 1904 começaram a surgir os primeiros sinais de ruptura com a demissão de uma das principais personalidades, o professor de violino e maestro Júlio Cardona. No entanto, outros aspectos da escola

⁷⁷ «Concertos», *AM99* (15 de Abril de 1903), pp. 78-79.

⁷⁸ «Concertos», *AM99* (15 de Maio de 1904), p. 132.

⁷⁹ Esta crítica (possivelmente da autoria de Lambertini) baseada nos fundamentos da linguagem harmónica parece revelar um conflito entre «a maioria dos representantes do nacionalismo musical português [que] enfermaram de uma concepção extremamente estreita e limitativa do “nacional”, contrariando assim uma tendência da cultura portuguesa para um certo internacionalismo e para o relacionamento criativo com outras culturas [...]» (Paulo Ferreira de CASTRO, «Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade», in S. E. CASTELO-BRANCO (ed.), *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1997, p. 161). Segundo Castro, esta última tendência seria mais característica da «portugalidade» musical.

pareciam prosperar, com um número crescente de alunos de piano a tornar necessária a contratação de mais um professor. As suas actividades musicais passaram a reduzir-se a audições de alunos, tendo o último concerto de que há registo acontecido em 24 de Fevereiro de 1907. O obituário de Anselmo de Sousa na *Arte Musical* de 30 de Setembro de 1911 afirmava: «O que é certo é que a Sociedade não teve uma vida longa; mas esse é o destino commum de todos os empreendimentos d'arte, entre nós, por muito entusiasmo e por muita fé que n'elles se ponha».⁸⁰

Iniciativas informais

Para além destes projectos mais formais, floresceram outras iniciativas directa ou indirectamente relacionadas com o ensino musical, em nome do auto-aperfeiçoamento ou simplesmente em resultado das actividades docentes de mentores individuais. Analisaremos particularmente duas dessas iniciativas, ou mais precisamente dois conjuntos de iniciativas, cobrindo dois aspectos complementares: a música vocal, incluindo a música coral, e a música instrumental, em particular a música de câmara. No caso desta última, que envolveu Michel'angelo Lambertini, também o exame das suas outras actividades musicais que ajudam a integrar a totalidade da pesquisa e deste modo a introduzir as conclusões finais.

A música vocal além da ópera

O canto colectivo, que é tão apreciado em Espanha, na França, e na Bélgica, etc., sobretudo para as classes populares, é quase por completo posto de lado em Portugal; só é cultivado excepcionalmente, e em geral com resultados habitualmente medíocres. [...] O Conservatório mantém, é verdade, uma classe de canto colectivo, [...] [e] a Academia [RAAM] cultiva também este mesmo ramo. Mas nestes dois estabelecimentos, apesar da capacidade artística dos professores que dele se ocupam, a organização e o treino das massas corais deixa muito a desejar, e as audições, onde podem ser apreciadas, satisfizeram difficilmente os menos exigentes. [...] Seria injusto não referir igualmente o professor italiano Sr. Alberto Sarti, que trabalhou muito nestes últimos anos pela vulgarização do canto em coro entre nós, escrevendo mesmo para esse fim composições encantadoras baseadas no folclore nacional.⁸¹

⁸⁰ «Necrologia», *AM99* (30 de Setembro de 1911), p. 152.

⁸¹ «Le chant collectif, qu'on prise tant en Espagne, en France, en Belgique, etc., surtout pour les classes populaires, est presque absolument mis de côté en Portugal; on ne le cultive que par

É precisamente esta última personalidade, Alberto Sarti (1858-?), que irá ser o foco principal desta secção devido à conjugação das suas actividades pedagógicas e musicais na Schola Cantorum de Lisboa. Este projecto tinha como objectivos

[...] promover conferencias sobre musica religiosa, abrir classes de canto individual e colectivo, preparar gratuitamente um núcleo de coristas portugueses que possam seguir a carreira lyrica no nosso primeiro theatro, divulgar por meio de audições periódicas as obras primas da musica vocal, desenvolver emfim por todas as formas o gosto pela arte do canto nas suas mais nobres manifestações.⁸²

A referência ao canto teatral fala por si acerca da sua persistente importância na sociedade lisboeta. No entanto, o projecto de Sarti nunca viria a ter nenhuma ligação com o Teatro de São Carlos. A sua actividade em Portugal, no seguimento da sua vinda em 1886 para cantar nos teatros de ópera do Porto e de Lisboa, foi maioritariamente dedicada ao ensino particular do canto e à direcção coral e instrumental. O seu sucesso junto da alta sociedade (e o seu estatuto de estrangeiro) angariou-lhe inimigos, sendo as suas aulas leccionadas às classes abastadas assinaladas já a partir de 1893 num truculento artigo em defesa dos músicos portugueses:

«Apresentemos uma hypothese: entra em Lisboa um maestro, professor de canto, como o sr. Sarti, por exemplo. A parvoíce indígena, aguçada pela moda do estrangeirismo, abre-lhe os braços cândidos, e... entrega-lhe os discípulos e o ordenado... em geral gordo.»⁸³

Esta relação entre as elites e o canto, e mais especificamente o canto coral, era uma tradição estabelecida em Paris no século XIX, o que deverá ter tido, como noutras áreas da vida portuguesa, uma influência relevante nesta evolução.⁸⁴ Mas a Schola Cantorum de Lisboa tinha um importante

exception, et généralement avec un résultat plutôt médiocre. [...] Le Conservatoire maintient, il est vrai, une classe de chant collectif, [...] [et] l'Académie [RAAM] cultive aussi cette même branche. Mais dans ces deux établissements, malgré la capacité artistique des professeurs qui s'en occupent, l'organisation et le dressage des masses chorales laisse beaucoup à désirer, et les auditions, où l'on put les apprécier, satisfirent à peine les moins exigeants. [...] Il serait injuste de ne pas nommer également le professeur italien M. Alberto Sarti, qui a beaucoup travaillé dans ces dernières années pour la vulgarisation du chant en chœur chez nous, écrivant même dans ce but de charmantes compositions basées sur le folklore national.» (M. LAMBERTINI, «Portugal», (v. n. 7), pp. 2443-2444).

⁸² «Noticiario: do paiz», *AM99* (31 de Dezembro de 1904), pp. 305-306.

⁸³ C. MELLO, «Os musicos portugueses» (v. n. 34) (15 de Abril de 1893), p. 1.

⁸⁴ Ver Katharine ELLIS, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, New York: Oxford University Press, 2005, p. 31; e Katharine ELLIS, «A Tale of Two Societies: Class,

antecedente nas iniciativas lideradas pela Condessa de Proença-a-Velha (1864-1944), nas quais Sarti e a sua mulher também desempenharam um papel central: ambos eram intérpretes e ele próprio foi professor da Condessa.⁸⁵ Os dois primeiros concertos, nos quais a Condessa e a mulher de Sarti tiveram uma intervenção destacada como cantoras, não incluíram uma participação coral. O primeiro consistiu na execução do *Stabat Mater* de Pergolesi e o segundo nas *Chansons de Miiarka*, com música de Alexandre Georges (1850-1938). Esta iniciativa daria origem à SACC. O carácter elitista que presidiu à criação da SACC estava explícito na menção, num texto que historiava a sua génese, à participação de «senhoras da melhor gerarchia» e ao facto de ter «por ideal revelar ao publico obras de artes antigas ou modernas».⁸⁶ Havia também uma justificação caritativa no facto de as receitas de bilheteira se destinarem a artistas pobres. O próprio público pertencia igualmente às elites. Curiosamente, a documentação inicial da associação reconhece como fontes de inspiração não os modelos franceses, mas os italianos.⁸⁷ Embora não pareça haver nenhuma ênfase particular na questão do género na documentação da instituição, as mulheres aparecem em lugar proeminente, sendo a direcção artística explicitamente reservada a «senhoras de reconhecida competência musical» e o coro exclusivamente feminino. Uma oratória de Lorenzo Perosi, «Direttore Perpetuo» do Coro da Capela Sistina, inaugurou as actividades da nova sociedade em 9 de Abril de 1900. Mas, após quatro concertos, todos dirigidos por Sarti, em 24 de Março de 1901, e no meio de uma polémica envolvendo a substituição da Condessa à cabeça da instituição, a actividade da sociedade terminou, em parte como já vimos através da sua absorção pela RAAM. A Condessa e Sarti não voltariam a colaborar, tendo seguido cada um o seu próprio caminho.

Democratisation and the Regeneration of Early Choral Musics in France, 1861-74», in H. E. BÖDEKER - P. VEIT (ed.), *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, pp. 269-288.

⁸⁵ Condessa de PROENÇA-A-VELHA, *Os nossos concertos: impressões de arte*, Lisboa: Imprensa de Libanio da Silva, 1902, pp. 4 e 18; e SCHAUNARD, «Galeria dos nossos: Condessa de Proença a Velha», *AM99* (1899), p. 31.

⁸⁶ C. PROENÇA-A-VELHA, *Os nossos concertos* (v. n. 80), pp. 44-45.

⁸⁷ As «numerosas Sociedades de Canto [italianas]» são expressamente reconhecidas como fontes de inspiração (C. PROENÇA-A-VELHA, *Os nossos concertos* (v. n. 80), p. 46). As influências francesas são, no entanto, reconhecidas também abertamente, especialmente pelo que se refere à possibilidade de organizar concertos de música antiga (*Ibidem*, pp. 122-123), ver também Maria José ARTIAGA, *Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life - 1870-1900* (Ph.D. diss., Royal Holloway College - University of London, 2006), p. 201.

Até ao concerto inaugural da Schola Cantorum, em 5 de Fevereiro de 1905, Sarti continuou a dar concertos com solistas e coro. A fundação da Schola Cantorum parece datar do início de 1903, altura em que uma circular de Sarti anunciou a abertura em sua casa de classes de conjunto vocal, referindo explicitamente o exemplo da Schola Cantorum francesa.⁸⁸ Muitos dos participantes nesses concertos eram ex-membros da SACC. No concerto inaugural ouviu-se uma execução da Missa do Papa Marcelo de Palestrina. Uma análise do repertório dos concertos da Schola Cantorum mostra o predomínio de obras sacras, à semelhança do que sucedera com a SACC, mesmo que esse enfoque se tenha tornado mais impreciso nos programas mais tardios. Paralelamente, Sarti continuou a organizar concertos com repertório profano e especial destaque para a intervenção de solistas, principalmente cantores, e ocasionalmente do coro. Estas iniciativas, eram um complemento importante da sua actividade docente e da da sua mulher, reflectindo ao mesmo tempo tendências internacionais e constituindo um significativo contributo no domínio da música coral, da música sacra enquanto música absoluta, e da música antiga.



Figura 7.16. Ensaio geral do concerto realizado em 6 de Dezembro de 1906, pela Schola Cantorum dirigida por Alberto Sarti (HML). O local é o salão do CRL. O programa incluía o poema sinfónico *La terre promise* de Massenet. Tanto o coro como a orquestra eram mistos.⁸⁹

⁸⁸ «Noticiario: do paiz», *AM99* (15 de Janeiro de 1903), p. 9.

⁸⁹ «O ensaio geral do grande concerto [...]», *IP* (17 de Dezembro de 1906), p. 639.

A via instrumental:**Escola de Música de Câmara e Michel'angelo Lambertini**

Por último, mas não menos importante, surge Michel'angelo Lambertini. Como personalidade reúne em si todos os aspectos presentes na nossa pesquisa. Nascido em 1862,⁹⁰ a partir dos finais dos anos sessenta foi, sucessiva ou simultaneamente: aluno interno e candidato externo do CRL (1868-1883), onde estudou (ou realizou exames de) rudimentos, piano, violoncelo, flauta, fagote, harmonia, contraponto e francês; aluno particular de harmonia e contraponto do professor do CRL Monteiro de Almeida; aluno da Escola Académica (1874); professor de música em escolas primárias (números 14 e 15); professor particular de rudimentos e piano (1887); professor num colégio de raparigas (1887); membro honorário da RAAM pelo seu contributo para os concertos da instituição como acompanhador ao piano e fornecedor de pianos (1899); fundador, director e crítico musical de *A Arte Musical* (1899-1915), um periódico musical geral que cobria várias actividades de ensino musical e criticava enfaticamente o CRL e as suas reformas; membro de júris de exame no CRL (1908-1915),⁹¹ e, após a implantação da República, membro da comissão encarregue de estudar e mais tarde emprender a reforma crucial do Conservatório (1918-1919); membro do Conselho Musical do Conservatório (1911).

Esta lista inclui somente as suas ocupações relacionadas com o ensino musical e as suas instituições; exclui a principal ocupação de homem de negócios bem-sucedido, dono de uma das lojas de música de maior sucesso em Lisboa, a actividade de musicógrafo, o envolvimento na organologia,⁹² a actividade de empresário, as incursões na direcção musical ou a filantropia. Em resumo, a sua vida e actividades surgem em grande destaque nos principais desenvolvimentos abrangidos por esta pesquisa. Todas essas actividades, juntamente com o artigo sobre Portugal escrito

⁹⁰ Neto de Luigi Lambertini (1790-1864), músico italiano que se estabeleceu em Lisboa e no Porto como industrial e comerciante de pianos, e filho de Evaristo Lambertini (1827-1900) que trabalhou juntamente com aquele. Para mais informação sobre Michel'angelo Lambertini, sua vida e obra, ver o magnífico catálogo da exposição que lhe foi dedicada em 2002 pelo Museu da Música, em Lisboa (Maria Helena TRINDADE (sup.), *Michel'angelo Lambertini, 1862-1920*, Lisboa: Museu da Música, 2002).

⁹¹ A partir de 1910 o Conservatório, por razões óbvias, deixou cair a designação «Real», passando a designar-se Conservatório de Lisboa.

⁹² Para além da série de publicações sobre a temática, destaque-se a sua incessante batalha para a instalação de um Museu de Instrumentos em Lisboa (ver M. H. TRINDADE (sup.), *Michel'angelo Lambertini* (v. n. 85), pp. 113-132).

para a *Encyclopédie* de Lavignac,⁹³ a colecção de programas de concertos,⁹⁴ ou o apoio a estudantes de música no estrangeiro, marcam decisivamente este trabalho, são fundamentais para qualquer outro estudo sobre este período. É inteiramente apropriado que, a acompanhar o crescente número de estudos sobre a música portuguesa dos finais do século XIX e do início do século XX, e um melhor entendimento desta época, a sua posição tenha vindo a afirmar-se como a de uma das principais personalidades da vida musical portuguesa.⁹⁵ Era, com certeza, um homem do seu tempo, representando a ascensão de uma certa burguesia mercantilista e prosperando através do negócio da música, que punha em causa o *status quo* e o que restava do domínio aristocrático.⁹⁶

A palavra confronto ajusta-se à personalidade de Lambertini, e o seu papel como explorador de novas tendências mais cosmopolitas na vida musical portuguesa provocou frequentemente polémicas com as várias figuras que a povoavam. Musicalmente era um defensor da abertura da cultura musical portuguesa à do Centro e Norte da Europa, onde a tradição de concertos e a música instrumental tinham um papel decisivo. Finalmente, pelo que se refere ao ensino da música, que ele considerava ser o «eixo em volta do qual têm de girar todos os outros assumptos que à arte musical se referem»,⁹⁷ devemos mencionar o seu envolvimento na música de câmara e, em particular, no projecto da Escola de Música de Câmara. Ao longo da sua vida ela constituiu um dos seus principais interesses, não só como patrono, mas também como executante.

⁹³ M. LAMBERTINI, «Portugal», (v. n. 7).

⁹⁴ Que se conserva na Biblioteca Nacional de Portugal e foi de extrema utilidade ao longo de todo este trabalho, ver *P-Ln*, [*Colecção de programas*] (v. n. 21).

⁹⁵ V. Rui Vieira NERY - Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música (sínteses da cultura portuguesa)*, Lisboa: Comissariado para a Europália 91 - Portugal - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, pp. 150-151; Rui Vieira NERY, «A música em Portugal no virar do século: contradições e incógnitas», in M. R. FIGUEIREDO, *et al.* (coord.), *Portugal 1900*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 189-190; e, especialmente, o já citado catálogo da exposição a ele dedicada, ver M. H. TRINDADE (sup.), *Michel'angelo Lambertini* (v. n. 85).

⁹⁶ Parecem existir aqui projectos sociais contraditórios. Por um lado, vemos a sua vontade de aderir a projectos liderados por aristocratas, mas, por outro, o modo como exprimia repetidamente as suas diferenças de opinião. Apesar de ser considerado publicamente como uma personalidade musical destacada (ver C. PROENÇA-A-VELHA, *Os nossos concertos* (v. n. 80), pp. 81-82), não pertencia à mesma classe social, não tendo sido admitido como membro fundador da SACC.

⁹⁷ Esta frase foi usada em referência ao papel que o CRL devia desempenhar como principal representante do ensino musical (citado em Joaquim Carmelo ROSA, «Michel'angelo Lambertini e a causa da educação musical», in H. TRINDADE (sup.), *Michel'angelo Lambertini, 1862-1920*, Lisboa: Museu da Música, 2002, p. 97).

Na mesma linha do que sucedia noutros pontos da Europa (e especialmente na Alemanha e em França), as execuções públicas de música de câmara tinham começado a desenvolver-se em Portugal desde o início dos anos sessenta, conduzidas por profissionais.⁹⁸ Entretanto, como já vimos no caso da RAAM, os amadores começaram também a desempenhar um papel mais importante nas exibições públicas. Mas, dado que a RAAM se começou a centrar crescentemente nas suas actividades orquestrais, negligenciando algumas das causas que assumira como mais significativas, tais como a música de câmara ou a execução de obras portuguesas, criou-se um espaço para que outros (tanto amadores como profissionais) pudessem explorar essas áreas. Em 1899, um grupo formado por membros e antigos membros da RAAM, tentando aparentemente preencher esse vazio, deu o seu primeiro concerto em 30 de Janeiro, sob a designação de Sociedade de Amadores de Música de Câmara. Um dos primeiros objectivos da nova associação, que exigia a exclusividade dos seus membros pelo que se referia à execução deste tipo de música, era o de construir a sua própria sala de concertos.⁹⁹ A mudança constante de membros forçou a associação a dirigir-se à RAAM, a fim de esta autorizar a participação de Andrés Goñi, seu maestro e professor de violino, na qualidade de primeiro violino. Como aconteceu com a SACC, a RAAM iria tentar absorver a iniciativa, mas a Sociedade de Amadores de Música de Câmara, ao pressentir o abraço mortífero, insistiu na sua independência.

Em 15 de Outubro de 1901, alargando a perspectiva do que devia ser uma sociedade de música de câmara, um artigo no periódico de Lambertini anunciava a inauguração de uma Escola de Música de Câmara. Havia a intenção de reunir todos os executantes desta «especialidade artística, [...] orientar-os no caminho da grande Arte, adestrar-os em todas as dificuldades próprias da música de câmara, e finalmente incitar-os ao trabalho por meio de apresentações e concertos periódicos».¹⁰⁰ Simultaneamente pretendia-se

⁹⁸ NERY - CASTRO, *História da música* (v. n. 90), p. 140. Ver também M. J. ARTIAGA [ver Barreiros], *Continuity and Change* (v. n. 82), pp. 63-65; e, pp. 198-200, acerca do desenvolvimento das execuções de música de câmara nos anos setenta e nas décadas seguintes.

⁹⁹ Carla Capelo MACHADO, «A actividade musical de Michel'angelo Lambertini», in M. H. TRINDADE (sup.), *Michel'angelo Lambertini, 1862-1920*, Lisboa: Museu da Música, 2002, p. 77.

¹⁰⁰ «Escola de Musica de Camara», *AM99* (15 de Outubro de 1901), p. 193.

desenvolver o gosto publico pela Musica de Camara, por meio de audições frequentes, regulares e inspiradas no mais prudente ecletismo, [...] pelo reconhecimento da sua acção educativa e pela influencia que o culto d'este género de musica tem como a mais sólida preparação para a intelligente apreciação das grandes obras symphonicas.¹⁰¹

Em resumo, propunha-se um projecto completo de pro-moção da música instrumental. A fundação da nova escola, cujo lema era «ensinar e produzir»,¹⁰² era também justificada pela «mingua de elementos voluntariosos com que [a antiga associação] pudesse prosseguir.»¹⁰³ Os membros regulares pagariam uma quota mensal de 1\$000 réis, com livre acesso aos concertos, e os alunos-executantes uma jóia de 5\$000 réis. A direcção da escola estaria a cargo de «um dos nossos primeiros artistas [Portugueses]», Alexandre Rey Colaço.¹⁰⁴ Para ensinar e ensaiar as cordas, a escola contava ainda com o prestígio de Francisco Benetó, um músico espanhol e ex-aluno de Andrés Goñi, que tinha concluído os seus estudos no Conservatório de Paris.



Figura 7.17. O grupo de música de câmara do jovem Lambertini em 1880 (HML). Da esquerda para a direita vêem-se José de Sousa Carneiro, o próprio Lambertini, Agostinho Franco e Silva.¹⁰⁵ Agostinho Franco (1861-1914) foi colega de Lambertini no CRL e director da RAAM.

¹⁰¹ «Escola de Musica de Camara», *AM99* (30 de Setembro de 1902), p. 144.

¹⁰² «Escola de Musica de Camara», *AM99* (15 de Outubro de 1901), p. 193.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ «Agostinho Franco», *IP* (4 de Janeiro de 1915), p. 6.

A lista inicial incluía sete membros honorários (ou seja, que não pagavam quotas por serem profissionais) e trinta e um membros ordinários. Entre estes últimos havia seis mulheres e alguns dos distintos membros burgueses da RAAM, mas praticamente nenhum dos membros aristocráticos. Anunciava-se que as apresentações públicas seriam mensais, excluindo os meses de Verão. O programa do primeiro concerto foi totalmente constituído por obras de Beethoven, incluindo o «Quinteto, op. 16, para piano e instrumentos de sopro, a Sonata em Dó menor, op. 30, para violino e piano, e o Grande Septeto, op. 20».¹⁰⁶ Os críticos presentes neste primeiro concerto (que reflectiam diferentes tendências) dividiram-se entre o apoio incondicional e as críticas agrestes. Entre estas últimas é de notar a de Júlio Neuparth, o qual, dando voz às preocupações dos profissionais, acusava a iniciativa de ser pretensiosa e de ter falta de profissionalismo.¹⁰⁷ Mas tanto os executantes como o público defenderam o carácter pedagógico do projecto e o potencial formativo da «música séria». Ao fim de dois anos somente, após dezassete concertos, a escola foi formalmente encerrada. Podemos considerar que se tratou de um desfecho bastante inesperado, tendo em conta o aparente sucesso da iniciativa, e até agora não foi possível encontrar uma explicação para o que se passou. Lambertini, contudo, alegou publicamente que tal se devera à «indiferença d'aquelles para os quaes appellámos [e assim] o propósito d'ensino organizado desaparece pela força das circunstancias [...]».¹⁰⁸ Mesmo assim, e como sinal da sua continuada pujança, o projecto mudou o seu nome para Sociedade de Música de Câmara e, excluindo a sua dimensão pedagógica, prosseguiu com a mesma actividade de concertos, que teve, como veremos, um considerável impacto até 1912.

Não é claro como é que a escola funcionava do ponto de vista pedagógico, visto que, ao que parece, na sua maioria os seus membros se inscreviam somente na qualidade de ouvintes. Uma lista dos participantes nos concertos revela a existência de um grupo de membros principais, que provinham na sua maioria da anterior Sociedade de Amadores, juntamente com a presença ocasional de outros amadores e profissionais,

¹⁰⁶ «Escola de Musica de Camara», *AM99* (15 de Novembro de 1901), p. 214.

¹⁰⁷ «Musica de Camara», *Diario de Noticias* (29 de Novembro de 1901), p. [2].

¹⁰⁸ LAMAS et al. ([1903]), pp. 7-8, cit. in C. C. MACHADO, «A actividade musical» (v. n. 94), p. 80.

tanto portugueses como estrangeiros, tais como o violinista francês Jacques Thibaud (1880-1953) e o violoncelista belga Marix Loevensohn (1880-1943), ou a violoncelista portuguesa Guilhermina Suggia e a sua irmã, a pianista Virginia Suggia, o violinista Bernardo Moreira de Sá (1853-1924) e o pianista Viana da Mota. Realçando os seus objectivos educativos, os concertos eram complementados com comentários orais.¹⁰⁹



Figura 7.18. Grupo ensaiando em casa de Michel'angelo Lambertini (HML). Este está ao piano, à esquerda o violinista Francisco Benetó e ao centro António Lamas, na viola de arco, e D. Luís da Cunha Meneses, no violoncelo.¹¹⁰

Nos dezassete concertos regulares foram executadas sessenta e quatro obras (oito das quais repetidas) de um total de trinta e dois compositores. Ao contrário do que era comum na época, na sua maioria foram tocadas completas.¹¹¹ Os compositores mais ouvidos foram Beethoven e Mendelssohn (cada um com 9 apresentações), sendo os únicos que ti-

¹⁰⁹ «Concertos», *AM99* (31 de Dezembro de 1902), p. 217.

¹¹⁰ NULLUS, «Habitações artísticas: a casa do Sr. Miguel' angelo Lambertini», *IP* (11 de Junho de 1906), p. 505.

¹¹¹ M. J. ARTIAGA, *Continuity and Change* (v. n. 82), p. 136.

veram programas totalmente a eles dedicados. Seguem-se Mozart (7), Saint-Saëns (5), Schubert (4), Liszt, Grieg e Benjamin Godard (3), e César Franck, Anton Rubinstein, David Popper, Niels Gade, August Klughardt (1847-1902) e Klengel, com duas obras cada um. Há finalmente dezassete compositores representados por uma única obra, de Bach e Haydn a Vincent d'Indy. Não aparecem curiosamente nenhuma obra de Brahms, que tinha tido uma presença importante em concertos de música de câmara alguns anos antes, e nenhuma de compositores portugueses.¹¹² A repetição de algumas obras, não sendo sistemática, é defendida com o argumento de que «obras d'esta natureza [...] devem ser ouvidas repetidas vezes, para que possam ser detalhadas pelos ouvintes em todos os seus bellos pormenores inapreciáveis por completo n'uma primeira audição».¹¹³ A maioria das peças são sonatas (para um instrumento com piano, ou mais raramente a solo) (22), seguidas por quartetos (12) e quintetos (10). Na sua maioria os programas contêm três peças, com a excepção dos concertos de músicos profissionais, onde esse número aumentava com a adição de peças de exibição. Todos estes aspectos indicam uma clara tendência para encarar a música como uma actividade cultural ou educativa, em oposição à música como mero entretenimento. E a ênfase no cânone musical germânico dever ser vista no contexto da cruzada contra a «decadência» do domínio do repertório operático italiano.¹¹⁴ É igualmente interessante o espaço reservado à música contemporânea.¹¹⁵

Para entendermos mais completamente a evolução da prática musical teríamos de incluir a actividade subsequente da Sociedade de Música de Câmara, que está fora do âmbito deste estudo. Mesmo assim, devemos mencionar pelo menos mais duas iniciativas com ela relacionadas, dado o

¹¹² *Ibidem*, pp. 138-139.

¹¹³ J. BR., «Concertos», *AM99* (31 de Janeiro de 1902), p. 18.

¹¹⁴ A ideia de «decadência» (ou «inferioridade») da ópera italiana em comparação com o sinfonismo germânico não, é como é natural, exclusivamente portuguesa (ver Carl DAHLHAUS, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1989, p. 8). Em relação ao contexto português ver M. J. ARTIAGA, *Continuity and Change* (v. n. 82), especialmente o primeiro capítulo, «Decadence versus Progress» (pp. 20-69).

¹¹⁵ No espólio de Lambertini, conservado no Museu da Música de Lisboa, há uma carta de d'Indy em resposta a uma pergunta de Lambertini sobre problemas de execução do seu Quarteto, op. 7 (MM, Vincent D'INDY, [Carta a Michel'angelo Lambertini], espólio de Miguel'angelo Lambertini [não catalogado], 27 de Janeiro de 1899).

carácter cosmopolita do seu projecto de renovação da vida musical lisboeta. A primeira é a organização de uma primeira série de concertos de música antiga em instrumentos da época com a colaboração de membros da Sociéte des Instruments Anciens (1906).¹¹⁶ A segunda é a promoção do já referido concurso de composição de uma obra de câmara de autoria portuguesa (1909).

Em resumo, Lambertini, uma personalidade associada praticamente a todas as mais importantes facetas do ensino musical que marcaram o período deste estudo, e o seu projecto da Escola de Música de Câmara, com a sua abordagem informal ao ensino dessa especialidade, representam um momento único na história do ensino musical em Portugal, prosseguindo objectivos que outros tinham deixado inacabados e cumprindo o ideal oitocentista da música como um instrumento ético e educativo.

Frequentemente ofuscadas pela instituição pública ou por outros actores principais como a RAAM, há outras instituições e actividades de ensino musical privado que são cruciais para entendermos completamente a dinâmica do processo de ensino musical em Lisboa (do ponto de vista social, político, económico, musical e pedagógico), assim como para termos uma visão clara dessas mesmas instituições principais e aliás da vida musical no seu todo. Constituindo uma categoria complexa que abarca desde o espaço doméstico até às instituições de ensino geral e às que ofereciam ensino musical especializado, a sua evolução, reflectindo o contexto, é frequentemente frágil e aparentemente inconsequente. Elas incarnam, no entanto, as tendências principais da vida musical lisboeta, ou até mesmo portuguesa, desde a nacionalista (como no caso da SCEM e dos seus esforços, mesmo que enviesados, no sentido da promoção da música portuguesa), às cosmopolitas (como nos da Schola Cantorum e da sua promoção da música coral sacra e da música antiga, ou de Lambertini e da Escola de Música de Câmara). Actores dinâmicos num panorama musical em mutação, estas instituições e actividades ajudaram a definir a paisagem musical lisboeta, tornando-se elementos-chave dessa mudança, realizando projectos que outros se revelaram incapazes de assumir (caso do CRL), ou que foram abandonados sob a pressão do sucesso (caso da RAAM).

¹¹⁶ «Os concertos historicos», *AM99* (15 de Abril de 1906), pp. 79-81.

Anexos

Anexo I

CRL - Classes, categorias de professores e salários (1860-1910)¹

Classes	Professores	Salários						
		1860 ²	1868a ³	1868b ⁴	1869 ⁵	1888 ⁶	1898 ⁷	1901 ⁸
Rudimentos	Proprietário	1x200	2x200	1x200	1x200			
	1.ª Classe					1x500 ⁹		
	2.ª Classe					1x400	1x400	1x400
	Assistente			2x110 ¹⁰	2x110 ¹¹			
	Auxiliar					2x150	3x150	4x150
Canto	Proprietário	1x300	1x300	1x280 ¹²	1x200			
	1.ª Classe					1x500	1x500	1x500
Solfejo Preparatório de Canto	Substituto		1x100	1x200	1x200			
	2.ª Classe						1x400	1x400
Piano	Proprietário	1x500 ¹³	2x200	1x280	1x200			
	1.ª Classe					2x500	3x500	3x500
	Substituto		1x100					
	2.ª Classe					1x400		
	Assistente			2x110 ¹⁴	2x110 ¹⁵			
Órgão	Auxiliar					4x150	4x150	4x150
	1.ª Classe							1x500

¹ O valor dos salários está expresso em mil réis.

² [Decreto] (1843).

³ Eugénio Ricardo Monteiro de ALMEIDA, *Projecto de regulamento para a Escola de Música*, Cx. 767, Mç. 2765, 1868. NIDH-AHCN.

⁴ [Decreto] (1869).

⁵ [Decreto] (1870).

⁶ *Carta de Lei* (1888), 12-3.

⁷ *Regulamento Geral* (1898), 16.

⁸ *Reorganização e regulamento interno* (1901), 26.

⁹ Este professor seria também responsável pela classe de Canto Coral.

¹⁰ Um dos Assistentes é do sexo feminino.

¹¹ *Idem*.

¹² São dados 80\$000 a título de gratificação.

¹³ Em acumulação com a Direcção da Escola, Classes de Harmonia e Contraponto.

¹⁴ Um dos Assistentes é do sexo feminino.

¹⁵ *Idem*.

Harpa	Contratado							1x240 ¹⁶
-------	------------	--	--	--	--	--	--	---------------------

Classes	Professores	Salários						
		1860	1868a	1868b	1869	1888	1898	1901
Violino	Proprietário	1x200	1x200	1x200	1x200			
	1.ª Classe					1x500	2x500	2x500
	Substituto		1x100					
	2.ª Classe					1x400		
	Auxiliar					1x150	1x150	1x150
Violoncelo e Contrabaixo	Proprietário	1x200	1x200	1x200	1x200			
	1.ª Classe					1x500	1x500	1x500
Flauta	Proprietário	1x200	1x200	1x200	1x200			
	1.ª Classe					1x500		
	Contratado						1x300 ¹⁷	1x240 ¹⁸
Palhetas	Proprietário	1x200 ¹⁹	1x200	1x200	1x200			
	1.ª Classe					1x500		
	Contratado						1x300 ²⁰	1x240 ²¹
Metais	Proprietário	1x200	1x200	1x200	1x200			
	1.ª Classe					1x500		
	Contratado						1x300 ²²	1x240 ²³

¹⁶ Só quando houver estudantes.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Esta classe não teve professor entre 1842 e 1865, ver Joaquim Carmelo ROSA, «Essa pobre filha bastarda das artes»: a Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa, 1842-1862» (diss. de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999), p. 202.

²⁰ Só quando houver estudantes.

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

Anexo II

CRL – Escola de Música: professores e classes (1860-1911)

AAA – Amélia Ayque de Almeida¹ (datas desconhecidas)²
AALA – Adelaide Augusta Lopes Alves (d.d.)
ACA – Augusto Carlos de Araújo (d.d.)
AE – António Eduardo (d.d.)
AGA – Amélia Guilhermina Alegro (1848-1899)
AGO – Andrés Goñi Otermin († 1906)
AH – Adélia Heinz (d.d.)
AJC – António José Croner (1826-1888)
AMB – Alexandre Moniz Bettencourt (1868-1947)
AMO – António Melchior Oliver (1830-1892)
AN – Augusto Neuparth (1830-1887)
AC – Ângelo Carrero (1826-1867)
AOM – Augusto de Oliveira Machado (1845-1924)
AP – António Porto († 1863)
APLJ – António Pereira Lima Júnior († 1883)
AR – Adelina Rosenstok (1883-?)
ARC – Alexandre Rey Colaço (1854-1928)
ARS – Agostinho Rodolfo Sedrim (d.d.)
AS – Alberto Sarti (1858-?)
BTR – Beatriz Theodolinda da Rocha (d.d.)
CHB – Constantino Hernâni Braga (c. 1853-1917)
CL – Carlota Luisello (d.d.)
COG – Carlos de Oliveira Gonçalves (d.d.)
DJB – Domingos José Benavente (1812-1876)
DP – Désiré Pâque (1867-1939)
EAV – Emílio Augusto Vecchi (1854-?)
ECC – Eugénio Cândido Costa (1852-1918)
EL – Emílio Lami (1834-1911)
EM – Eugénio Masoni (1831-1889)
ERMA – Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida (1826-1898)
EVW – Ernesto Victor Wagner (1826-1903)
EW – Eduardo Wagner (1852-1899)

¹ Fontes: *Documentos de contabilidade* (1865-6), NIDH-AHCN; *id.* (1866-7), NIDH-AHCN; *id.* (1869), NIDH-AHCN; *Folhas de Vencimento* (1911), NIDH-AHCN; *Folhas dos Vencimentos* (1863-4), NIDH-AHCN; *id.* (1983-4), NIDH-AHCN; *id.* (1893-4); *id.* (1894-5), NIDH-AHCN; *id.* (1898-9), NIDH-AHCN; *id.* (1901-2), NIDH-AHCN.

² Daqui em diante (d.d.).

FAG – Frederico Augusto Guimarães (1849-1918)
FFG – Francisco de Freitas Gazul (1842-1925)
FG – Francisco Gazul (1815-1868)
FJR – Filipe Joaquim Real (1817-1863)
FL – Francisco de Lacerda (1869-1934)
FMC – Fábio Máximo Carrara († 1869)
FNSP – Francisco Norberto dos Santos Pinto (1815-1860)
FSB – Francisco de Sousa Baía (1861-1931)
FXM – Francisco Xavier Migone (1811-1861)
GAP – Guilhermina Amália Pereira (d.d.)
GC – Guilherme Cossoul (1828-1880)
GR – Guilherme Ribeiro (1851-19??)
GSO – Gertrudes de Sousa e Oliveira (d.d.)
IAS – Isaura Augusta Soares (d.d.)
JAV – José António Vieira (1852-1894)
JEA – João Emílio Arroyo (†1896)
JECS – João Evangelista da Cunha e Silva (1849-1931)
JEMJ – João Eduardo da Matta Júnior (1850-1928)
JGJ – José Gazul Júnior (†1865)
JIP – José Inocência Pereira (d.d.)
JJ – João Jordani (1793-1860)
JJCS – José Júlio Cardona da Silva (1879-1950)
JJGA – Joaquim José Garcia Alagarim (1830-1897)
JJS – José Joaquim da Silva (d.d.)
JM – Josepha Martinez (d.d.)
JMF – José Maria de Freitas (1808-1867)
JN – Júlio Neuparth (1863-1919)
JTCT – Júlio Teodoro da Cunha Taborda (d.d.)
JTDN – Joaquim Thomaz Del-Negro (1850-1933)
JTHS – José Theodoro Hygino da Silva (1808-1873)
LAZ – Leonor Amélia Lazary († 1904)
MCVO – Maria Clara Vasques Ouça (d.d.)
MG – Madame Girard (d.d.)
MG – Marcos Garin (1875-1955)
MMS – Manuel Martins Soromenho († 1900)
PARL – Pedro Alexandrino Roque de Lima (d.d.)
RL – Raquel Luizello (d.d.)
TVB – Tomás Vaz de Borba (1867-1950)
VH – Victor Hussla (1857-1899)
VHW – Virgínia Henriqueta Wagner (1851-1885)
VTM – Vicente Tito Masoni (1799-1870)

	1859-60	1860-1	1861-2	1862-3	1863-4	1864-5	1865-6
Rudimentos	JTHS / FG	JTHS / FG	JTHS / FG	JTHS / FG / AN	JTHS / FG / AN	FG / ERMA / AN	FG / ERMA / FFG / AC
Piano	FXM / APLJ	FXM / APLJ	APLJ / EM	EM / APLJ	APLJ / MG / CL ³	APLJ / MG / CL	APLJ / CL / GSO
Violino e Viola	VTM	VTM	VTM	VTM / FJR / JMF	VTM / JMF	VTM / JMF	VTM / JMF
Violoncelo e Contrabaixo	JJ	GC	GC	GC	GC	GC	GC
Canto	AP	AP	AP / FMC	FMC	FMC / EAPL	FMC	FMC / AMO
Solfejo preparatório de canto							
Harmonia	FXM / ERMA	FXM / ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA
Composição	FXM (ERMA)	FXM (ERMA)	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA
Flauta	JGJ	JGJ	JGJ	JGJ	JGJ	JGJ	MMS
Metais	FNSP		EWV	EWV	EWV	EWV	EWV
Palhetas							AN

	1866-7	1867-8	1868-9	1869-70	1870-1	1871-2	1872-3
Rudimentos	FG / ERMA / FFG / AC	FG / ERMA / FFG	FFG / MMS / ARS	FFG / MMS / AGA ARS	FFG / MMS / AGA	FFG / MMS / AGA	FFG / MMS / AGA
Piano	APLJ / CL / GSO	APLJ / CL / GSO / VHW (?)	APLJ / GSO / VHW	APLJ / JEMJ / GSO / VHW	APLJ / JEMJ / AALA	APLJ / JEMJ / AALA	APLJ / JEMJ / AALA
Violino e Viola	VTM / JMF	JMF	JJGA	JJGA / PARL	JJGA / PARL	JJGA / PARL	JJGA / PARL
Violoncelo e Contrabaixo	GC	GC	GC	GC	GC	GC	GC
Canto	FMC / AMO	FMC / AMO	FMC / AMO	AMO	AMO	AMO	AMO
Solfejo preparatório de canto				DJB	DJB	DJB	DJB
Harmonia	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA
Composição	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA
Flauta	MMS	MMS	MMS / AJC	AJC	AJC	AJC / MMS	AJC / MMS
Metais	EWV	EWV	EWV	EWV	EWV	EWV	EWV
Palhetas	AN	AN	AN	AN	AN	AN	AN

³ A siglas destacadas a negrito e cursivo correspondem a docentes do sexo feminino.

	1873-4	1874-5	1875-6	1876-7	1877-8	1878-9	1879-80
Rudimentos	FFG / MMS / AGA	FFG / MMS / MCVO / GAP	FFG / MMS / GAP				
Piano	APLJ / JEMJ / AALA / AGA	APLJ / JEMJ / AGA	APLJ / JEMJ / AGA	APLJ / JEMJ / AGA	APLJ / JEMJ / AGA	APLJ / JEMJ / AGA	APLJ / JEMJ / AGA
Violino e Viola	JJGA / PARL	JJGA / PARL	JJGA / PARL	JJGA / PARL	JJGA / PARL	JJGA / PARL	JJGA / PARL
Violoncelo e Contrabaixo	GC	GC / EW	GC / EW	GC / EW	GC / EW	GC / EW	GC / EW
Canto	AMO	AMO	AMO	AMO	AMO	AMO	AMO
Solfejo preparatório de canto	DJB	DJB	DJB	DJB / GR	GR	GR	GR
Harmonia	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA
Composição	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA
Flauta	AJC	AJC	AJC	AJC	AJC	AJC	AJC
Metais	EVW	EVW	EVW	EVW	EVW	EVW	EVW
Palhetas	AN	AN	AN	AN	AN	AN	AN

	1880-1	1881-2	1882-3	1883-4	1884-5	1885-6	1886-7
Rudimentos	FFG / MMS / GAP	FFG / MMS / GAP	FFG / MMS / GAP	FFG / MMS / GAP	FFG / MMS / GAP	FFG / MMS / GAP	FFG / MMS / GAP
Piano	APLJ / JEMJ / AGA	JAV / JEMJ / JMSO / AGA	JAV / EL / JEMJ / JMSO / AGA				
Violino e Viola	JJGA / PARL	JJGA / PARL	JJGA / PARL	JJGA / PARL	JJGA / PARL	JJGA / PARL	JJGA / PARL
Violoncelo e Contrabaixo	EW	EW	EW	EW	EW	EW	EW
Canto	AMO	AMO	AMO	AMO	AMO	AMO	AMO
Solfejo preparatório de canto	GR	GR	GR	GR	GR	GR	GR
Harmonia	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA
Composição	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA
Flauta	AJC	AJC	AJC	AJC	AJC	AJC	AJC
Metais	EVW	EVW	EVW	EVW	EVW	EVW	EVW
Palhetas	AN	AN	AN	AN	AN	AN	AN

	1887-8	1888-9	1889-90	1890-1	1891-2	1892-3	1893-4
Rudimentos	FFG / MMS / GAP	FFG / MMS / GAP	FFG / MMS / GAP	FFG / MMS / GAP / JECS	FFG / MMS / GAP	FFG / MMS / GAP / JECS	FFG / MMS / GAP / JECS
Piano	JAV / EL / JEMJ / JMSO / AGA	JAV / EL / JEMJ / JMSO / AGA	JAV / JEMJ / JMSO / AGA / IAS / ECC / FSB / GR	JAV / JEMJ / JMSO / AGA / IAS / ECC / FSB / LAL	JAV / JEMJ / JMSO / AGA / IAS / ECC / FSB / LAL / FL	JAV / JEMJ / JMSO / AGA / IAS / ECC / FSB / LAL / FL	JAV / JEMJ / JMSO / AGA / IAS / ECC / FSB / LAL / FL
Violino e Viola	JJGA / PARL	PARL / JJGA	PARL / JJGA / AMB	PARL / JJGA / AMB	PARL / JJGA / AMB	PARL / JJGA / AMB	PARL / JJGA / AMB
Violoncelo e contrabaixo	EW	EW	EW	EW	EW	EW	EW
Canto	AMO	AMO	AMO	AMO	AMO	AMO / AOM	AOM
Solfejo Preparatório de canto	GR	GR	GR	GR	GR	GR	GR
Coro	ERMA						
Harmonia	ERMA	ERMA	ERMA / (FAG)	FAG	FAG	FAG	FAG
Composição	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA	ERMA
Flauta	AJC	JEA	JEA	JEA	JEA	JEA	JEA
Metais	EVW	EVW	EVW	EVW	EVW	EVW	EVW
Palhetas	JIP	JIP	JIP	JIP	JIP	JIP	JIP
Exercícios Colectivos		FFG	FFG	FFG	FFG	FFG	FFG

	1894-5	1895-6	1896-7	1897-8	1898-9	1899-1900
Rudimentos	FFG / MMS / GAP / JECS	FFG / MMS / GAP / JECS	FFG / MMS / GAP / JECS	FFG / MMS / GAP / JECS	FFG / MMS / GAP / JECS	FFG / GAP
Piano	JAV / JEMJ / JMSO / AGA / FSB / LAL / FL	JEMJ / JMSO / AGA / FSB / LAL / AAA / MG	JEMJ / JMSO / AGA / FSB / LAL / AAA / MG / ARC	JEMJ / JMSO / AGA / FSB / LAL / AAA / MG / ARC	JEMJ / JMSO / AGA / FSB / LAL / AAA / MG / ARC	JEMJ / JMSO / FSB / LAL / AAA / MG / ARC / AH
Violino e Viola	PARL / JJGA / AMB	PARL / JJGA / AMB	PARL / JJGA / AMB	PARL / JJGA / AMB	PARL / AMB / VH	PARL / AMB / VH
Violoncelo e contrabaixo	EW	EW	EW	EW	EW	JECS
Canto	AOM	AOM	AOM	AOM	AOM	AOM

	1894-5	1895-6	1896-7	1897-8	1898-9	1899-1900
Solfejo Preparatório de canto	GR	GR	GR	GR		
Coro					GR	GR
Harmonia	FAG	FAG	JN	JN	JN	JN
Composição	ERMA	ERMA	FAG	FAG	FAG	FAG
Flauta	JEA	JEA	JEA		JTCT	
Metais	EVW	EVW	EVW	EVW	EVW	EVW
Palhetas	JIP	JIP	JIP	JIP	JIP	JIP
Exercícios Coletivos	FFG	FFG	FFG	FFG		
Quarteto de cordas e Música de câmara					VH	VH / ARC / AMB
Orquestra					FFG	FFG

	1900-1	1901-2	1902-3	1903-4	1904-5	1905-6
Rudimentos	FFG / GAP / ACA / JJS	FFG / GAP / ACA / JJS	FFG / GAP / ACA / JJS	FFG / GAP / ACA / JJS	FFG / GAP / ACA / JJS	FFG / GAP / ACA / JJS
Piano	JEMJ / JMSO / FSB / LAL / AAA / MG / ARC / AH / COG	JEMJ / JMSO / FSB / LAL / AAA / MG / ARC / AH / COG	JEMJ / JMSO / FSB / LAL / AAA / MG / ARC / AH / COG / CHB	JEMJ / JMSO / FSB / LAL / AAA / MG / ARC / AH / COG	JEMJ / JMSO / FSB / AAA / MG / ARC / AH / COG / AR	JEMJ / JMSO / FSB / AAA / MG / ARC / AH / COG
Órgão						DP
Violino e Viola	PARL / AMB / JJCS	PARL / AMB / AGO / JJCS	AMB / AGO / JJCS	AMB / AGO / JJCS	AMB / AGO / JJCS	AMB / AGO / JJCS
Violoncelo e Contrabaixo	JECS	JECS	JECS	JECS	JECS	JECS
Harpa	AOM	RL	RL / JM	JM	JM	JM
Canto		AOM	AOM	AOM / AS	AOM / AS	AOM / AS
Coro	GR	GR	GR	GR	GR	GR
Harmonia	JN / AE	JN / AE / TVB	JN / AE / TVB	JN / AE / TVB	JN / AE / TVB	JN / AE / TVB
Composição	FAG	FAG	FAG	FAG	FAG	FAG
Flauta	JTCT	JTCT	JTCT	JTCT	JTCT	JTCT
Metais	EVW	EVW	EVW / JTDN	JTDN	JTDN	JTDN
Palhetas	JIP	JIP	JIP	JIP	JIP	JIP
Quarteto de cordas e Música de câmara	ARC / AMB	ARC / AMB	AMB	AMB	AMB	AMB
Orquestra	FFG	FFG	FFG / AGO	AGO	AGO	FFG

	1906-7	1907-8	1908-9	1909-10	1910-11
Rudimentos	FFG / <i>GAP</i> / ACA/ JJS	FFG / <i>GAP</i> / ACA / JJS	FFG / <i>GAP</i> / ACA / JJS	FFG / <i>GAP</i> / ACA / JJS	FFG / <i>GAP</i> / ACA / JJS
Piano	JEMJ / <i>JMSO</i> / FSB / <i>AAA</i> / MG / ARC / <i>AH</i> / COG / <i>AR</i>	JEMJ / <i>JMSO</i> / FSB / <i>AAA</i> / MG / ARC / <i>AH</i> / COG / <i>AR</i>	JEMJ / <i>JMSO</i> / FSB / <i>AAA</i> / MG / ARC / <i>AH</i> / COG / <i>BTR</i>	JEMJ / <i>JMSO</i> / FSB / <i>AAA</i> / MG / ARC / <i>AH</i> / COG	JEMJ / <i>JMSO</i> / FSB / <i>AAA</i> / MG / ARC / <i>AH</i> / COG
Órgão	DP	DP	DP	DP	DP
Violino e Viola	AMB / JJCS	AMB / JJCS	AMB / JJCS	AMB / JJCS	AMB / JJCS
Violoncelo e Contrabaixo	JECS	JECS	JECS	JECS	JECS
Harpa	<i>JM</i>	<i>JM</i>	<i>JM</i>	<i>JM</i>	<i>JM</i>
Canto	AOM/ AS	AOM/ AS	AOM/ AS	AOM/ AS	AOM/ AS
Coro	GR	GR	GR	GR	GR
Harmonia	JN / AE / TVB	JN / AE / TVB	JN / AE / TVB	JN / AE / TVB	JN / AE / TVB
Composição	FAG	FAG	FAG	FAG	FAG
Flauta	JTCT	JTCT	JTCT	JTCT	JTCT
Metais	JTDN	JTDN	JTDN	JTDN	JTDN
Palhetas	JIP	JIP	JIP	JIP	JIP
Quarteto de cordas e Música de câmara	AMB	AMB	AMB	AMB	AMB
Orquestra	FFG	FFG	FFG	FFG	FFG

Anexo III

CRL – Métodos (1844-1910)

1844-1845¹

Canto

1.º ano: 1.ª Parte – Método de Canto de Domingos Luís Lauretti; 2.ª Parte – Exercícios de agilidade de Lauretti.

2.º ano: 3.ª Parte – Solfejos ou vocalizos por Carulli, Crescentini, Lablache, Rubini, Garaudé e [Giulio] Marco Bordogni.

3.º ano: 4.ª Parte – Peças de música escolhidas pelo Professor com a concordância do Conselho de Direcção.

Piano

1.º ano: 1.ª Parte – 1.º Exercícios e escalas em diferentes modos em todas as tonalidades, por Xavier Migone. 2.º Dois Primeiros Livros de estudos de Bertini. 2.ª Parte – 1.º Dois Segundos livro de estudos de Bertini. 2.º Um livro, 3.º estudos característicos de Bertini.

2.º ano: 3.ª parte – Quatro livros de estudos por Cramer. 4.ª Parte – três livros, exercícios de Clementi.

3.º ano: 5.ª Parte – 1.º Um livro, exercícios de Arnold. 2.º Dois livros, estudos característicos de Moscheles. 3.º – Um livro, exercícios de Herz.

4.º Dois livros, grandes estudos artísticos de Bertini. 6.ª Parte – 1.º estudos de [Theodor von] Döhler. 2.º estudos de Thalberg. 3.º fugas de Handel. 4.º Dois livros, fugas de Bach.

As peças musicais, tais como sonatas, variações, caprichos, fantasias e concertos, as peças de música, para o 2.º e 3.º anos, serão escolhidas pelo respectivo professor de acordo com o Conselho de Direcção.

Violino

1.º ano. Novo método de Baillot. Lições progressivas de [Antonio Bartolomeo] Bruni. Sonatas op. 5 de Corelli.

2.º ano: Lições do método de Rode, Beriot e Maurer.

3.º ano: Estudos de Kreutzer e Fiorillo. Quartetos clássicos de vários autores.

Viola de arco

1.º ano: Método de Rolla, Lições de Martin.

¹ P-Lant MR, [Curricula] (1844-1845).

2.º ano: Lições de [H]Offem[e]ister. Solos de Rolla.

3.º ano: Duetos e trios de Rolla. Quartetos e trios de autores clássicos.

As peças de música, tais como variações, etc., para o 2.º e 3.º anos, serão escolhidas pelo respectivo professor de acordo com o Conselho Directivo.

Violoncelo

1.º ano: Escalas em todas as tonalidades. Intervalo de 3.^a e 4.^a, etc. Pequenos exercícios em todas as tonalidades. Todo o método adoptado no Conservatório de Paris de Baudiot.

2.º ano: Exercícios de Le Vasseur. Duetos de Romberg, Quintetos de Boccherini.

3.º ano: Quartetos de Romberg. Exercícios de Duport.

Contrabaixo

1.º ano: Escalas em diferentes tonalidades. Intervalos de 3.^a e 4.^a, etc. Exercícios progressivos, todos de J[oão] Jordani.

2.º ano: Exercícios de Hasse, Scarlatti, Leo, Durante, etc.

3.º ano: Quartetos de Haydn, Mozart, Beethoven, sonatas de Corelli.

Flauta e Piccolo

1.º ano: Escalas, lições preliminares e exercícios do Método de A[ntoine] Hugot e Wunderlich. Exercícios de José Gazul Junior.

2.º ano: Estudos do Método de Hugot e Wunderlich. Estudos de José Maria Ribas. Estudos de Hoffmeister.

3.º ano: Estudos de Tulou. Estudos de J. Parado. Estudos de Furstenau. As peças de música, tais como variações, concertos, etc, para o 2.º e 3.º anos, serão escolhidas pelo respectivo professor de acordo com o Conselho de Direcção.

1862-1863²

Piano

1.º ano: Exercícios de cinco dedos e escalas em todas as tonalidades; 25 estudos de Bertini; 50 estudos de Bertini (Faccio);

2.º ano: Estudos de Cramer;

² NIDH-AHCN, António Pereira da Lima JUNIOR, *Observação*, Cx. 772, Mç. 2883, [30 de Dezembro 1865].

3.º ano: Gradus ad Parnassum, ou Estudos de Clementi (100);
 4.º ano: Estudos característicos e artísticos de Bertini; 12 estudos de Döhler; 12 estudos de Thalberg;
 5.º ano: 100 Fugas de Bach;
 6.º ano ou melhoramento: Estudos de Chopin, 2 livros contendo 24 estudos, e segundo livro dedicado a Liszt; Transposição; Leitura de partituras; Baixo cifrado.

1865³

Piano

1.º ano: 1.ª, 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª séries da *Escola de Mecanismo de Piano* de Le Couppey; *A Arte da Leitura à Primeira Vista* de Marmontel;
 2.º ano: 6.ª, 7.ª, 8.ª séries da *Escola de Mecanismo de Piano* de Le Couppey; Estudos op. 849 de Czerny; Estudos da *Escola de Velocidade*, op. 299 de Czerny;
 3.º ano: 9.ª, 10.ª, 11.ª séries da *Escola de Mecanismo de Piano* de Le Couppey; Estudos de Cramer;
 4.º ano: 12.ª, 13.ª, 14.ª séries da *Escola de Mecanismo de Piano* de Le Couppey; *Gradus ad Parnassum*, ou Estudos de Clementi;
 5.º ano: 15.ª série da *Escola de Mecanismo de Piano* de Le Couppey; *Grandes etudes de salon*, op. 756 de Czerny; Estudos artísticos de Bertini; Transposição;
 6.º ano: Estudos op. 26 de Thalberg; Estudos op. 25 de Chopin; Sonatas Clássicas de nível médio; 25 Fugas de Bach (escolhidas); Transposição;
 7.º ano: Grandes estudos op. 10 de Chopin; 25 Fugas de Bach (selecionadas); (Difícil) Sonatas e Concertos dos melhores autores; Transposição.

1877-1878⁴

Flauta

1.º ano: Método de Hugot e Wunderlich (1.ª parte – p. 61 a p. 93);
 2.º ano: Método de Hugot e Wunderlich (2.ª parte); Exercícios em todas as tonalidades; Escalas em todas as tonalidades;

³ *Ibidem*.

⁴ NIDH-AHCN, [Programas dos] Cursos (1877-1878).

3.º ano: 25 estudos de Hugot; 10 exercícios de Flaminio Cavagliari; Escalas em todas as tonalidades; Duetos transposições fáceis;
 4.º ano: 24 estudos metódicos de Gaspar Humer; 8 grande estudos de Mattavelli; 6 grande solos de Berbiguier. Escalas em todos os tons [sic]; Duetos e transposições de dificuldade média;
 5.º ano: 42 estudos de Rabloni; 20 estudos de A[dolf] Terschak; Escalas em todas as tonalidades; Transposições difíceis;
 6.º ano: 6 grandes estudos de Furstenau; Diferentes peças de concerto; Transposição à primeira vista.

1884⁵

Piano

1.º ano: 2.ª parte dos Exercícios de J. A. Vieira; *L'Alphabet*, 25 estudos fáceis, op. 17, de Le Couppey; 25 estudos fáceis e progressivos op. 100 de Bertini (excluindo n.º 9, 13, 21, 22 e 23); uma das seguintes peças de Sonatinas e peças escolhidas: 1.ª série – Sonatina em Sol maior de Beethoven; Sonatina em Dó Maior, op. 31 n.º 1 de Clementi; Sonatina em Sol Maior, op. 20, n.º 1, de Dussek; 2.ª série – Rondo em Lá Maior, op. 40 n.º 2, de Kuhlau; Sonatina em Dó Maior, op. 55 n.º 1 de Kuhlau; Sonatina em Sol Maior, op. 55 n.º 2 de Kuhlau;
 2.º ano: 3.ª parte dos Exercícios de mecanismo de J. A. Vieira; *L'Agilité*, 25 estudos, op. 20 de Le Couppey; 25 estudos para formar o sentido de ritmo e expressão, op. 47 de Heller; uma das seguintes séries de Sonatinas e peças escolhidas: 1.ª série – Sonatina em Fá Maior de Beethoven; Canzonetta em Sol Menor de Dussek; Sonatina em Dó Maior, op. 20 n.º 1 de Kuhlau; 2.ª série – Rondo em Dó Maior de Hummel; Sonatina em Sol maior de Beethoven; Sonatina em Dó de Mozart;
 3.º ano: 4.ª parte dos exercícios de mecanismo de J. A. Vieira; 24 estudos da *Escola Preliminar de Velocidade*, op. 636, de Czerny; 30 estudos, op. 46 de S. Heller; uma das seguintes séries de peças escolhidas: 1.ª série – *Gavotte* e *Menuet* de J. S. Bach; Sonatina em Lá menor, op. 88 n.º 3 de Kuhlau; Sonatina em Sol menor, op. 49 n.º 1 de Beethoven; 2.ª série – Nocturno em Si bemol Maior de J. Field; 6 variações sobre um tema de Paisiello, de Beethoven; Rondo em Ré maior, de Mozart;

⁵ NIDH-AHCN, Antonio Melchior OLIVER, *et al.*, *Parecer*, Cx. 764, Mç. 2732, [14 de Junho de 1884].

4.º ano: 5.ª parte dos exercícios de mecanismo de J. A. Vieira, 25 estudos introdução à arte do fraseado, da *Escola de Velocidade*, op. 299 de Czerny; uma das seguintes séries de peças escolhidas: 1.ª série – Rondo em Dó maior, op. 51 n.º 1, de Beethoven; *Idyllio*, op. 10 de Lima Junior; Sonata em Dó sustenido menor de Haydn; 2.ª série – *Ma barque légère*, Rondo de Dussek; Impromptu em Sol maior de Schubert; Sonata em Ré maior de Haydn;

5.º ano: *Estudos diários*, op. 337, n.º 1, 2, 3, 4, 5 e 6, de Czerny; *L'art de lier les doigts*, 25 estudos op. 699, n.º 1 de Czerny; 12 estudos de Cramer escolhidos por J. A. Vieira; *Gradus ad Parnassum*, n.º 2, 4, 5, 10, 14, 22, 26, 29, 32, 44, 58 e 65, de Clementi; uma das seguintes séries de peças escolhidas: 1.ª série – *L'orage*, Rondo pastoral de Schubert; Sonata em Dó Maior de Mozart; 2.ª série – 1.º andamento da Sonata em Mi bemol maior, op. 13, de Hummel; Sonata em Lá menor, de Mozart;

6.º ano: *Estudos diários*, op. 337 n.º 7, 8, 9, 10, 11 e 12, de Czerny; 25 estudos da *L'art de lier les doigts*, op. 699 n.º 2, de Czerny; 6 estudos op. 70 n.º 1, 2, 3, 6, 8 de 12 de Moscheles; *Gradus ad Parnassum* n.º 13, 25, 40, 43, 45 e 69, de Clementi; Duas peças escolhidas da seguinte tabela, uma da 1.ª série e outra da 2.ª. 1ª série – *La Contemplation*, Fantasia de Hummel; Fantasia em Dó de Mozart; Larghetto Cantabile da Fantasia, op. 18, de Hummel; Rondo em Lá menor de Mozart; *Il lamento*, estudo característico de Daddi; 2.ª série – Estudo característico op. 7 n.º 7, de Mendelssohn; Rondo brilhante em Mi bemol de Weber; *Les Adieux*, Fantasia op. 81, de Weber; Polonaise em Mi maior, op. 72, de Weber; Impromptu em Mi bemol de Schubert;

7.º ano: *Estudos diário*, op. 337 n.º 13, 16, 25, 36, 40 e 41, de Czerny; 12 estudos de concerto de Döhler (excluindo n.º 1, 3, 7 e 8); 8 Prelúdios e Fugas n.º 1, 8, 17 e 21 do 1.º livro, n.º 2, 6, 12 e 15 do 2.º livro de J. S. Bach; 18 estudos op. 70 n.º 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, de Moscheles; Interpretação de uma peça escolhida entre as obras de Chopin. Uma peça à primeira vista e uma peça escolhida da seguinte tabela: *La bella capricciosa*, de Hummel; Sonatas ou Concertos de Weber; Rondo capriccioso de Mendelssohn; rondo brilhante ou concertos de Mendelssohn; Concertos de Beethoven ou qualquer das seguintes Sonatas: op. 2 n.º 1, op. 13, op. 22, op. 26, op. 27 n.º 2, op. 28, op. 31 n.º 2, op. 53, op. 57, op. 111; Concertos de Mozart.

1891⁶**Violino**

1.º ano: Desenvolvimento da posição correcta. Exercícios preparatórios e lições do método de Alard (última edição, texto em francês e português, 6-25. Escalas em semibreves do 11-13 devem preceder os exercícios sobre intervalos. Exercícios na primeira posição do Método de Baillot, Rode, Kreutzer (conhecido como dos 3 autores), 24-25.

2.º ano: Escalas e exercícios em 2.ª e 3.ª posições, do Método dos três autores. Exercícios e estudos na mesma posição, 60-65, do Método de Alard. Exercícios e estudos, 26-52 (começando com a lição de Hendel [sic], Método de Alard. Escalas cromáticas de uma oitava, 68-69, Método de Baillot. Escalas de uma oitava em todas as tonalidades na 1ª posição, 64-65, Método de Papini. Estudos de Meerts, exercícios de cinco dedos, 6, e estudos n.º 1, 2, 3, 4, 6, 10 e 12.

3.º ano: Escalas e exercícios na 4.ª, 5.ª e 6.ª posições, Método dos 3 autores. Exercícios e estudos nas mesmas posições, 74-75, 82-83, 89-90, do Método de Alard. Escalas diatónicas em duas oitavas, ligadas e destacadas, 46-47, e exercícios em acordes perfeitos «martelé», 50-51, do Método de Baillot. Escalas nas 1.ª, 2.ª, 3.ª, 4.ª e 5.ª posições, 92-93, estudos para o desenvolvimento do arco, 104, do Método de Papini. Escalas e estudos em cordas duplas, 108-110, e exercícios em staccato, 121-123, do Método de Alard. Os primeiros 24 exercícios diários da *École du mécanisme*, de Dancla. Primeiro livro de estudos, op. 10, de Alard, e estudos, 53-56, e 69-71, do Método de Alard.

4.º ano: Escalas e exercícios na 7.ª posição, do Método dos três autores. Exercício para os 3.º e 4.º dedos, 54-55, e exercício para extensão das 1.ª, 2.ª e 3.ª posições, 81, do Método de Papini. Escalas em todas as tonalidades, em duas oitavas, 16, do Método de F. David. Recapitulação do Método dos três autores, 112-115. Escalas cromáticas em duas oitavas e escalas diatónicas destacadas (manuscrito). Escalas, 48-49, 54-55, 64-65, Método de Baillot. Exercício em *staccato élastique*, 123, e estudos, 57-58, 72-74, 79-81, 87-88, 91-93, e 96-101, Método de Alard. Os últimos 26 exercícios da *École du mécanisme*, de Dancla. Os primeiros cinco estudos do segundo livro, op. 16, de Alard. Os primeiros 17 estudos de Kreutzer.

⁶ NIDH-AHCN, *Programa dos Cursos (1891-1903)*.

5.º ano: Exercício cromático nas sete posições, 118-120, e estudos e cordas duplas, 122-123, Método dos três autores. Escalas em oitavas sucessivas, 60-63, e em terceiras, 90-91, Método de Baillot. Escalas, 159-160, exercícios e escalas em harmônicos, 155-156, estudos, 106-107, 102-105, 119-120, 124-127, 132-133, Método de Alard. Estudos em harmônicos, e escalas em oitavas simultâneas (manuscrito). Os últimos cinco estudos do segundo livro, op. 16, de Alard. Estudos ns. 18-29, de Kreutzer.

1898⁷

Violino

1.º ano: 1.ª parte do método de Bériot até à 3.ª posição inclusive. Estudos técnicos de Victor Hussla. 10 estudos na 1.ª posição de Hans Sitt. Pequenos duos para dois violinos, 1.º livro de exercícios, n.º 1, 2 e 3, op. 38 de Mazas.

2.º ano: 1.ª parte do método de Bériot. 4.ª e 5.ª posição, exercícios em cordas duplas, peça final. Estudos técnicos de Victor Hussla. 10 estudos na primeira posição, de Hans Sitt. Pequenos duos para dois violinos, 1.º livro de exercícios, n.º 4, 5 e 6, op. 38 de Mazas. *Klassische Stücke* (edição Peters), 1.º note-book - a) Sarabande, de J. S. Bach; Andante, de Gluck; Largo, de Handel, Loure, de J. S. Bach; Sarabande, de Handel; Bourré, de Handel. Peças de violino com acompanhamento de piano.

3.º ano: Estudos técnicos, de Victor Hussla. Estudos especiais, 20 estudos escolhidos, de Mazas. *Klassische Stücke* (edição Peters), 2.º note-book - a) Romance, de Campagnoli; b) Andantino, de Beethoven; c) Larghetto, de Mozart; d) Melancolie, de Field; e) Allegretto, de Mozart; f) *Marche funèbre*, de Schubert; g) Rondo, de Mozart; h) Andante, de Mozart. Várias peças fáceis, escolhidas pelo professor, de autores modernos tais como Dancla, Alard, Leonard ou outros.

4.º ano: Estudos técnicos, de Victor Hussla. 20 estudos seleccionados, de Kreutzer. 3 Sonatinas para violino e piano, de Schubert. *Canções sem palavras*, para violino e piano, de Hauser.

5.º ano: Escalas e acordes, de Schradieck. 10 estudos, de Kreutzer. 10 estudos com cordas duplas, de Hans Sitt. 12 caprichos, de Rode. Concerto n.º 7, de Rode. 7.ª *air variée*, de Bériot.

⁷ *Ibidem*.

6.º ano: Escalas e acordes, de Schradieck. 10 estudos, de Kreutzer. 10 estudos com cordas duplas, de Hans Sitt. 12 caprichos, de Rode. Concerto n.º 8, de Rode. Cena de ballet ou Concerto n.º 8 ou n.º 9, de Bériot. Curso avançado em 2 anos: Repetição dos 40 estudos famosos, de Kreutzer, e 24 caprichos, de Rode. Estudos seleccionados de Beriot, Alard, Leonard, Paganini e outros autores. 6 sonatas de Bach. Peças seleccionadas entre: Sonatas de Nardini, Corelli, Tartini. 8.º Concerto de Spohr. 22.º Concerto em Lá menor, de Viotti, Peças de Beriot, Vieuxtemps, Leonard, Winiawsky. Concertos de Beethoven, Mendelssohn, Max Bruch, Godard, etc.

1901⁸

Piano

Substituição dos estudos de Bernard Rie pela selecção de estudos fáceis de Czerny e números seleccionados do *Album für die Jugend and Kinderscenen*, de Schumann.

1902⁹

Flauta

(é permitido o estudo da flauta Boehm ou da flauta usual)

Methodo de Henry Altés. Appendice ao methodo para uso dos alumnos que estudarem pelo systema ordinario. J. Taborda.

1.º ano: O appendice indicará o modelo e o movimento das escalas e dos acordes. N.º 1 Methodo. Escalas diatónicas em todas as tonalidades (ligadas e destacadas). Escalas cromáticas (ligadas e destacadas). Acordes perfeitos. 36 pequenos duos, op. 72, de Berbiguier.

2.º ano: Método de Altés. 18 exercícios, op. 309, de Galli. Escalas (*sons filés*). Uma peça com acompanhamento.

3.º ano: Método de Altés. 18 Exercícios de Berbiguier. Transposição das lições mais fáceis do método. 2.ª maior e menor, para cima e para baixo. 3 duetos, op. 10, de Kuhlau. Uma peça com acompanhamento.

4.º ano: Método de Altés. 26 exercícios em todas as tonalidades, op. 107, de Furstenau. Transposição à 2.ª, 3.ª, maiores e menores, para cima e para baixo. 3 duetos, op. 80, de Kuhlau. 2 peças com acompanhamento.

⁸ «Escola de Musica de Camara», *AM99* (15 de Outubro de 1901), pp. 193-194.

⁹ NIDH-AHCN, Júlio Theodoro da Cunha TABORDA, [*Curriculo para a classe de flauta*], Cx.759, Mç. 2618.

5.º ano: 24 estudos, de Th. Boehm. 24 estudos de Furstenau, op. 25, de Litoff. 2 peças com acompanhamento.

6.º ano: Briccialdi. 6 grandes estudos, de Furstenau. 3 peças com acompanhamento.

Todas as peças serão de autores reconhecidos, e dificuldade correspondente ao respectivo ano. Nos 4.º, 5.º e 6.º anos, o estudante tocará uma peça escolhida pelo júri.

1903¹⁰

Rudimentos e Solfejo

1.º ano: Teoria musical, 1.ª parte, de Ernesto Vieira; Exercícios rítmicos e leitura musical, 1.ª parte, de Francisco de Freitas Gazul; Exercícios de entoação/afinação, de Francisco de Freitas Gazul.

2.º ano: Teoria musical, 2.ª parte, de Ernesto Vieira; Exercícios de leitura musical, 2.ª parte, de Francisco de Freitas Gazul; Exercícios de afinação/entoação (o mesmo livro do 1.º ano).

Solfejo Preparatório de Canto

Petit solfège melodique (com acompanhamento), de Ed. Baptiste; *Petit solfège melodique* (sem acompanhamento), de Ed. Baptiste; *Solfège harmonique*, de Ed. Baptiste; Obras de Cherubini, Catel, Gossec, etc. (dos *Solfège* de Ed. Baptiste).

Piano

Preparatório: Exercícios de mecanismo, de J. A. Vieira; 26 estudos elementares, de G. Ribeiro;

1.º ano: Exercícios de mecanismo, de J. A. Vieira; Estudos selecionados dos *Études de mécanisme*, op. 849, de Czerny; Estudos selecionados do *Album für die Jugend*, op. 68, de Schumann;

2.º ano: Exercícios de mecanismo, de J. A. Vieira; Estudos seleccionados da *Escola Preliminar Velocidade*, op. 636, de Czerny; Estudos escolhidos, op. 61, de Berens; Estudos selecionados do op. 47, de Heller;

3.º ano: Exercícios de mecanismo, de J. A. Vieira; Estudos selecionados do op. 61, de Berens; Estudos selecionados da *Escola de Velocidade*, op. 299, de Czerny; Estudos selecionados do op. 46, de Heller; 10 prelúdios seleccionados de Bach (F. Bahia);

¹⁰ NIDH-AHCN, *Programa dos Cursos* (1891-1903).

4.º ano: Exercícios de mecanismo, de Matta Junior; Estudos selecionados do [*Die höhere Stufe der Virtuosität*], op. 834, de Czerny; 12 estudos selecionados, de Cramer; 15 estudos, de Dolmetsch; 10 invenções para duas vozes, de Bach (F. Bahia);

5.º ano: Exercícios de mecanismo, de Matta Junior; 20 estudos, de Clementi; 10 invenções a três vozes, de Bach (F. Bahia); 2 fugas, de Bach (F. Bahia); Estudos, [de *Die Kunst der Fingerfertigkeit*] op. 740, de Czerny; Estudos, de Godard.

NB Para cada ano deste curso haverá uma peça seleccionada pelo Conservatório que aluno terá que apresentar no exame. Estas peças são mudadas em cada ano lectivo.

Violino

Método, 1.ª parte, de Beriot; Dez estudos, de Hans Sitt; Doze estudos progressivos de Meerts; op. 20, n.º 1, 2, e 3, de Kayser; Estudos, op. 40, de Léonard; Escola técnica, de Schradieck; Estudos especiais, de Mazas; Estudos, de Kreutzer; Estudos, de Fiorillo; Estudos, op. 37, de J. Dont; Dez estudos artísticos de concerto, 1º livro, de Monasterio; Do 3º ano em diante haverá uma peça com acompanhamento de piano.

Violoncelo

Método de Dotzauer-Klingenberg; Estudos, op. 57, de Schröder; 113 estudos compilados por Klingenberg e Dotzauer; 40 estudos, op. 31, de Lee; Estudos, op. 106, de Kummer; Estudos, op. 33, de Forberg.

1904¹¹

Canto

Exercícios e vocalisos de Concone; Cinti-Damoreaus; Marchesi, Faure; Delle-Sedie; Viardot-Garcia; Bordogni, Crosti; Duprez; etc.; estudos de estilo; trechos com texto italiano, francês e português; etc.

Piano

Exercícios de mecanismo de Vieira e Matta Junior; estudos de Ribeiro, Czerny, Berens, Heller, Cramer, Clementi, Kessler, Moscheles,

¹¹ Michelangelo LAMBERTINI, «Portugal», in A. LAVIGNAC (ed.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, iv - Histoire, Paris: Librairie Delagrave, 1914, pp. 2401-2469, ver p. 2441. Original em francês.

Rubinstein, Chopin, Henselt, Liszt, Saint-Saëns; estudos escolhidos de Schumann; prelúdios, invenções e fugas de Bach; romances de Mendelssohn; prelúdios de Chopin e outras obras correspondendo às aptidões especiais do aluno.

Violino

Método de Beriot; estudos de Kayser, Leonard, Mazas, Kreutzer, Fiorillo, Dont, Monasterio, Vieuxtemps, Tartini, Ferdinand David; obras de Corelli, Tartini, Geminiani, Nardini, etc.; duos de Viotti, Spohr, etc; caprichos de Rode.

Viola de Arco

Método de Firket; estudos de Kreuz, Beltran, Hoffmeister, Lestan; caprichos de Campagnoli.

Violoncelo

Métodos de Dotzauer-Klingenberg, Schröder e Duport; estudos de Dotzauer, Lee, Kummer, Forberg, Merck, Grützmacher, Boissaux, Franchomme, Servais e Piatti; concertos e sonatas.

Contrabaixo

Métodos de Simandl-Labró e Bottesini; exercícios e estudos de Labró, Simandl, Schwabe, etc; concertos de Labró e Bottesini.

Harpa

Lições de Labarre e de Bochsá; estudos de Labarre, Concone, Bovio, Thomas, Bochsá e Dizi; trechos de Thomas, Godefroid, Oberthur, Hasselmans e Parish Alvars.

Flauta

Método de Altés; duos de Berbiguier e Kuhlau; exercícios de Galli e Furstenau; estudos de Berbiguier, Boehm, Furstenau, Briccialdi; trechos, etc.

Oboé

Escalas, intervalos e melodias de Sellner e Barret; sonatas e estudos de Brod, Barret, Paessler, Hucot, Salviani, caprichos de Paessler, etc.

Clarinete

Métodos de Lefebre, Garulli e Klosé; exercícios e estudos de Klosé, Cavallini, Lambelé, Baermann, etc.

Fagote

Métodos de Ozi, Willent; exercícios de Nazareno Gatti e Orselli; estudos de Neukirchner; trechos de Ferdinand David, etc.

Trompa

Método de Dieppo e solos extraídos de composições sinfónicas e dramáticas.

Cornet à Pistons

Método de Arban e trechos diversos.

Clairon

Método de Dauverné, um trecho de concerto, etc.

Trombone

Método de Dieppo e Arban, um trecho de concerto, etc.

Harmonia

Tratado de Durand.

Contraponto, fuga e composição

Métodos de Fétis, Cherubini, Reicha e J. Dubois.

Instrumentação

Tratado de Gevaert.

Anexo IV

CRL – Programa da Sabatina Geral de 18 de Março de 1869¹

1.ª Parte

- 1.º Quartetto, de Gebauer,² para Flauta, Clarinete, Trompa e Fagote pelos alunos E. A. F. Vieira, J. L. da Silva, E. J. Talassi, e A. M. dos Reis.
- 2.º Romanza, de Campana,³ para Soprano, pela alumna M. dos P. Athaide, com acomp.^{to} de Piano.
- 3.º Rondó Concertante, de Weber, para Clarinete e Piano, pelos alunos C. A. Talassi, e C. Hernani da F.^{ca} Braga.
- 4.º Tema variado, de Beethoven, para Piano, a quatro mãos, pelos alunos J. F. d'A. Madeira, e C. H. da F.^{ca} Braga.
- 5.º Andante variado, de Hummel, para Oboé e Piano, pelos alunos E. C. A. Neves, e J. F. d'A. Madeira.
- 6.º Trio, de Beethoven, para Rebeca, Violoncello e Piano, pelos alunos V. A. Wagner, E. C. Wagner e J. E. da Matta J.^{or}.
- 7.º Concertino, de Hänsel⁴, para duas Trompas, pelos alunos J. T. del Negro e E. J. Talassi, com accomp.^{to} de Piano pela alumna A. G. Alegro.

2.ª Parte

- 8.º Quartetto de Flautas, de Reicha, pelos alunos E. A. F. Vieira, J. T. da C. Taborda, A. R. Gazul e C. P. d'Almeida.
- 9.º Tema variado, de Weber, para Piano pela alumna A. G. Alegro.
- 10.º 3.º Nocturno, de Franchomme,⁵ para Violoncello, pelo aluno J. E. M.^{do} da C. e Silva, com acompanhamento de Piano pelo aluno J. F. d' A. Madeira.
- 11.º Cappriccio Concertante, de Cacciamani, e Bauer,⁶ para Clarino e Piano, pelos alunos J. dos S. Fernandes e J. E. da Matta J.^{or}.

¹ NIDH-AHCN [*Programa da Sabatina Geral* (1869)].

² Provavelmente Michel Joseph Gebauer (1763-1812), que ensinou no Conservatório de Paris.

³ Possivelmente Fabio Campana (1819-1882),

⁴ ? Peter 1770-1831

⁵ August (Joseph) Franchomme (1808-1884). Estudou e mais tarde foi professor no Conservatório de Paris.

⁶ Possivelmente Joseph Anton Bauer (1725-1808).

12.º 1.º Concerto, de Beriot,⁷ para Rebeca, pelo alumno F. A. Guimarães, com acomp.^{to} de Piano pelo alumno J. F. d' A. Madeira.

13.º Rondó, de Weber, para Piano, pela alumna A. A. das D. Lopes Alves.

14.º Tercêto, de Fabiani, para Tenor, Baritono, e Baixo, pelos alumnos A. E. Coelho, J. E. Roque e A. D. Silva, com acomp.^{to} de Piano.

⁷ Charles Auguste de Bériot (1802-1870). Estudou durante um curto período com Baillot no Conservatório de Paris e ensinou no Conservatório de Bruxelas. Foi o fundador da escola franco-belga de violino. Ver Boris SCHWARZ, «Bériot, Charles-Auguste de», in S. SADIE - J. TYRRELL (ed.), *The Revised New Grove Dictionary of Music and Musicians*, iii, London: Macmillan, 2001, pp. 358-359.

Anexo V

CRL – Saídas profissionais dos alunos (1881)¹

Instituição	Antigos alunos ou professores do CRL	Totais	Ordenados combinados das personalidades do CRL
Real Câmara de Sua Magestade	20	?	260\$000 ²
Sé Patriarcal	19	?	260\$000 ³
Associação de Professores de Canto, Piano e Composição	14	14	-
Orquestra do Teatro Real de S. Carlos	45	?	2393\$500 ⁴
Orquestra do Teatro da Trindade	14	?	20\$000 ⁵
Orquestra do Teatro Gymnasio.	5	?	9\$000 ⁶
Orquestra do Teatro D. Maria II	5	?	12\$000 ⁷
Orquestra do Teatro do Príncipe Real	3	?	9\$000 ⁸
Orquestra dos Recreios Whittoyne	14	?	9\$000 ⁹
Maestro de bandas	30	?	180\$000 ¹⁰
Professores particulares	57	99	300\$000 ¹¹

¹ Luís Augusto PALMEIRIM, *Memoria ácerca do ensino das artes scenicas*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883, pp. 54-58.

² Por mês, durante 12 meses.

³ *Ibidem*.

⁴ Por mês, durante 6 meses.

⁵ Por apresentação.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cada por ano.

¹¹ *Ibidem*. «Os rendimentos de alguns professores, não incluídos nesse número, podiam chegar aos 600\$000.»

Índice remissivo

A

Academia de Belas Artes de Lisboa, 50, 58, 70, 109, 252
Academia Melpomenense, 191
Academia Musical de Lisboa, 272
Academia Portuense das Belas Artes, 50
Academia Real das Ciências de Lisboa, 69, 95, 107
Academia Real dos Professores de Música, 237
Alagarim, Hermínia, 163
Alagarim, Joaquim José Garcia, 150, 157, 294
Alard, Jean-Delphin, 114, 150, 306-8
Albany, Duque de, 96
Alegro, Amélia Guilhermina, 117-8, 293, 313
Almeida, Amélia Ayque de, 293, 297
Almeida, C. P., 313
Almeida, Eugénio Ricardo Monteiro de, 48, 62-3, 67-8, 82-3, 90-1, 104, 109, 122, 136, 141, 144-8, 157, 159, 276, 281, 291, 293
Altés, Henry 308, 311
Alvars, Parish, 311
Alves, Adelaide Augusta Lopes, 293, 314
Alzira, Carolina, 254
Amann, Joséphine, 220
Amorim, António Maria de, 86
Araújo, Augusto Carlos de, 293
Arban, Jean-Baptiste, 312
Arrieta, Emilio, 71
Arroio, João Emílio, 112-3, 294 (Arroyo)
Ascher, (?), 254
Asilo de Cegos António Feliciano de Castilho, 101, 268, 270, 271
Asioli, Bonifazio, 144

Associação 24 de Junho (Orquestra), 91, 103, 105, 112, 157, 184, 206, 208, 220
Associação de Caridade para os Doentes Pobres, 215
Associação dos Jornalistas e Escritores Portugueses, 215
Associação dos Professores de Canto, Piano e Composição, 105, 315
Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM), 64
Athaide, M. dos P., 313
Auber, Daniel François Esprit, 55, 84, 212
Ayala, Adelardo Lopez de, 71

B

Bach, Johann Sebastian, 29, 149, 231-2, 254-7, 287, 301, 303-5, 307-11
Badajoz, 275
Baermann, Heinrich, 311
Bahia, Francisco, 178, 231, 238-9, 252-3, 273-4, 294, 309, 310
Baillot, Pierre, 150, 301, 306-7, 314
Baptiste, Edouard, 309
Barbieri, Francisco Asenjo, 112
Barret, Appolon, 311
Baudiot, Charles Nicholas, 302
Bauer, Joseph Anton, 313
Beckford, William, 40
Beethoven, Ludwig van, 153, 156, 208, 212, 214, 232, 253, 255-6, 258, 273-4, 285-6, 302, 304-5, 307-8, 313
Bellini, Vincenzo, 275
Beltran, Jose Maria, 311
Benavente, Domingos José, 293
Benetó, Francisco, 252, 284, 286
Benoliel, Joshua, 47, 178
Berbiguier, Antoine Tranquille, 304, 308, 311

- Berens, Hermann, 309-10
 Bériot, Charles-Auguste de, 25, 150, 232, 257, 301, 307-8, 310-1, 314
 Berlim, 71, 101, 258
 Berlioz, Hécator, 148
 Bertini, Henri, 301-4
 Bettencourt, Alexandre, 104, 160, 293
 Bizet, Georges, 275
 Blanch, Pedro, 209
 Bloch, Ernest, 199
 Boccherini, Luigi, 302
 Bochsá, Nicholas Charles, 311
 Bocquillon, Guillaume Louis, mais conhecido por Wilhem, 51
 Boehm, Theobald (sistema), 113, 308-9
 Boissaux, Joachim, 311
 Bomtempo, João Domingos, 14, 33-4, 40, 42-4, 50, 52, 55, 59, 89, 107
 Borba, Marquês, 200, 209, 222, 240 (ver Conde Redondo e D. Fernando Coutinho)
 Borba, Tomás, 104, 143, 146, 189, 218, 229-30, 233, 238, 294
 Bordes, Charles, 27
 Bordése, Luigi, 233
 Bordogni, Giulio Marco, 301, 310
 Borges, Amélia, 264
 Bottesini, Giovanni, 311
 Bovio, Angelo 311
 Braga, 56
 Braga, Hernâni, 101, 115, 116, 162, 181, 231, 258, 293, 313
 Brahms, Johannes, 208, 232, 255-6, 287
 Branco, Luís de Freitas, 20, 246
 Branco, Maria Ana Ataíde, 179
 Brasil, 30, 125, 167, 215, 265
 Bretón, Tomaz, 208
 Briccialdi, Giulio, 309, 311
 Brod, Henri, 311
 Bruch, Max, 308
 Bruni, Antonio Bartolomeo, 301
 Bülow, Hans von, 258
C
 Cacciamani, Raniero, 313
 Caccini, Giulio Romolo, 29
 Caggiani, Julio, 272
 Câmara Municipal de Lisboa, 91, 183-4, 260
 Campagnoli, Bartolomeo, 307, 311
 Campana, Fabio, 313
 Campos, Ester, 251
 Campos, Rémy, 151
 Capela Sistina, 279
 Capelo, Hermenegildo, 216
 Cardona, Júlio, 252-3, 276, 294 (ver Silva)
 Cardoso, (Frei) Manuel, 230
 Cardoso, Amadeu de Sousa, 259
 Carneiro, José de Sousa, 284
 Carrara, Fábio Massimo, 90, 100, 294
 Carrero, Angelo, 293
 Carulli, Ferdinando, 144, 301
 Carvalho, Maria Luísa Tavares de Almeida, 254
 Carvalho, Rómulo de, 77
 Casa de Correção, 121
 Casa Pia, 35, 42-5, 50, 52, 58, 121, 123, 185, 268-9
 Casa Real, 193
 Castella, Maria E. de S., 252
 Castro, Henrique de, 83
 Castro, José Luciano de, 75
 Cavagliari, Flaminio, 304
 Cavallini, Ernesto, 311
 Chaminade, Cécile, 254, 256
 Cherubini, Luigi, 27, 55, 84, 148, 309, 312
 Chevillard, Camille, 207
 Chopin, Frédéric, 149, 156, 212, 232, 253-6, 270, 303, 305, 311
 Choron, Alexandre-Etienne (Escola), 25, 27

- Cinti-Damoreau, Laure, 310
 Clementi, Muzio, 301, 303-5, 310
 Clube Dramático Musical, 272
 Clube Guilherme Cossoul, 191, 194, 207
 Coelho, A. E., 314
 Coimbra, 81, 84
 Colaço, Alexandre Rey, 101, 115-6, 151, 160, 162, 233, 246, 252-4, 256, 284, 293
 Colégio de Campolide, 101
 Colégio de Nossa Senhora das Dores, 265
 Colégio dos Nobres, 41
 Coliseu dos Recreios, 199
 Colonne, Edouard, 112
 Colyseu dos Recreios, 199
 Concone, Giuseppe, 310-1
 Conde de Redondo, 209 (ver D. Fernando Coutinho e Marquês Borba)
 Condessa de Proença-a-Velha, 279
 Conservatório de Artes e Ofícios (Lisboa/Porto), 50, 58
 Conservatório de Estrasburgo, 150
 Conservatório de Leipzig, 26-7, 29-30, 101, 150, 258-9
 Conservatório de Lille, 24
 Conservatório de Madrid, 30, 44, 71, 150, 157
 Conservatório de Milão, 42, 54, 71
 Conservatório de Música do Porto, 56, 81, 165, 182-3, 185
 Conservatório de Música dos EUA, 29
 Conservatório de Paris, 22-32, 78, 84, 90, 96, 104, 107, 114, 141, 143-4, 150-3, 162, 164, 209, 259, 284, 302, 313
 Conservatório de Praga, 29
 Conservatório de Toulouse, 24
 Conservatório de Valência, 208
 Conservatório de Viena, 71
 Conservatório Raff, 258
 Conservatório Scharwenka, 258
 Coppola, Pietro Antonio, 55
 Corelli, Arcangelo 301-2, 308, 31
Correspondencia Musical, 95
 Cossoul, Guilherme, 62, 89, 90, 104, 148, 294
 Costa, Eugénio, 231-2, 293
 Couperin, François, 254
 Coutinho, D. Fernando Luís de Sousa, 200, 209, 240 (ver Conde Redondo e Marquês Borba)
 Cramer, Johann Baptist, 55, 301-3, 305, 310
 Crescentini, Girolamo, 301
 Croner, António José, 115, 293
 Crosti, Eugène, 310
 Cruz, Ivo, 246
 Czerny, Carl, 149, 255-6, 303-5, 308-10
- D**
- D. Amélia, 169
 D. Carlos, 82, 201
 D. Fernando II, 45, 258
 D. João V, 40
 D. Luís, 192, 197, 200
 D. Maria II, 107, 159
 D. Maria Pia, 169
 Daddi, João Guilherme Bell, 305
 Dancla, Charles, 257, 306-7
 Dauverné, François Georges Auguste, 312
 David, Ferdinand, 306, 311-2
 Debussy, Claude, 147, 212, 254, 276
 Del-Negro, Joaquim Thomaz, 294, 313
 Delle-Sedie, Enrico, 310
 Denza, Luigi, 257, 271
 Dieppo, Antoine, 312
 Dizi, François Joseph, 311
 Döhler, Theodor von, 301, 303, 305
 Dolmetsch, (?), 310
 Donizetti, Gaetano, 55
 Dont, Jakob, 310-1

Dotzauer, Friedrich, 310-1
 Duarte, Filipe, 207, 215-6, 220, 228, 274
 Dubois, J., 312
 Dukas, Paul, 147
 Dumas, Alexandre, 55
 Duport, Jean-Louis, 302, 311
 Duprez, Gilbert, 310
 Duque de Loulé, 200
 Durand, Émile, 147, 312
 Durante, Francesco, 302
 Dussek, Frantiec Xaver, 304-5
 Dvořák, Anton, 208

E

Eduardo, António, 293
 Escola Académica, 261, 265-8, 281
 Escola da Sé Patriarcal de Lisboa, 41
 Escola de Música de Besançon, 209
 Escola de Música de Câmara, 239, 244, 281-3, 288
 Escola Nacional de Música, 272
 Escola Normal de Lisboa, 260
 Évora, 81, 179-80
 Exposição Universal de Paris, 70-1

F

Fabiani, Gaetano, 314
 Faccio, Francesco António, 302
 Família Real, 48, 88, 107, 200, 211, 258
 Farrobo, Conde de, 48, 56, 59, 66, 71-2, 81-3
 Fauré, Gabriel, 25, 28-9, 259, 310
 Fernandes, J. dos S., 313
 Fétis, François-Joseph, 148, 276, 312
 Field, John, 304, 307
 Filgueiras, Luís, 239, 273
 Fiorillo, Federigo, 301, 310-1
 Firket, Léon, 311
 Forberg, August Robert, 310-1

Franchomme, Auguste-Joseph, 153, 311, 313
 Franck, César, 27, 147, 276, 287
 Franco, Agostinho, 284
 Freitas, José Maria de, 294
 Freixo, Ernestina, 251
 Fuente, Maria José de la, 34
 Furstenuau, Anton Bernhard, 302, 304, 308-9, 311

G

Gade, Niels, 287
 Galli, Raffaele, 308, 311
 Garaudé, Alexis, 301
 Garcia, António Furtado, 163
 Garin, Marcos, 294
 Garrett, João Baptista Leitão de Almeida, 45-6, 49-50, 54-5, 58, 71, 78
 Garulli, Nazareno, 311
 Gatti, Nazareno, 312
 Gazul Junior, José, 294, 302
 Gazul, A. R., 313
 Gazul, Francisco de Freitas, 106, 142, 145-6, 148, 260, 294, 309
 Gazul, Francisco, 294
 Gebauer, Michel Joseph, 153, 313
 Geminiani, Francesco, 311
 Georges, Alexandre, 279
 Gevaert, François-Auguste, 147-8, 312
 Giorgi, Giovanni, 230
 Girard, Madame, 116, 294
 Gluck, Christoph Willibald, 29, 307
 Godard, Benjamin, 156, 232, 255-6, 287, 308
 Godefroid, Félix, 311
 Gomes, João Augusto, 83
 Gonçalves, Carlos de Oliveira, 293
 Goñi, Andrés, 100, 150, 205, 207-9, 221-2, 232-3, 238, 283-4, 293
 Gossec, François-Joseph, 309

Gounod, Charles, 257
 Grande Orquestra Portuguesa, 207
 Grande Tuna Feminina, 248-9
 Grieg, Edvard, 256, 287
 Grützmacher, Friedrich, 311
 Guarda Municipal, 124
 Guilmant, Alexandre, 27
 Guimarães, Frederico, 146-8, 294, 314

H

Handel, Georg Friedrich, 254, 301, 307
 Hänsel, Peter, 313
 Hasse, Johann Adolph, 302
 Hasselmans, Alphonse, 311
 Hauser, Miska, 307
 Haydn, Joseph, 156, 192, 256, 287, 302, 305
 Heinz, Adélia, 253, 293
 Heller, Stephen, 232, 255, 256, 304, 309-10
 Henselt, Adolf, 256, 311
 Hermann, Friedrich, 150
 Herz, Henri, 301
 Hoffmeister, Friedrich, 302, 311
 Hucot, (?), 311
 Hudson, Edward, 259
 Hugo, Victor, 55
 Hugot, Antoine, 302-4
 Humer, Gaspar, 304
 Hummel, Johann Nepomuk, 304-5, 313
 Hussla, Victor, 100, 114-5, 150, 198, 202, 207, 208, 212, 217, 220, 228-9, 232-3, 235, 238, 257, 264, 294, 307

I

Igreja Católica, 263, 270
 Índia, 78, 215
 Indy, Vincent d', 27-9, 78, 162, 287
 Instituto Musical, 190, 239, 243, 272-3, 275
 Ivens, Luísa, 166

Ivens, Roberto, 166, 216

J

Jamet, Léon, 271
 John, Augustus, 259
 Jordani, João, 89-90, 104, 294, 302

K

Keil, Alfredo, 208, 211, 218
 Kessler, Joseph Christoph, 310
 Klengel, Julius, 258, 271, 287
 Klingenberg, Johannes, 310-1
 Klosé, Hyacinthe, 311
 Klughardt, August, 287
 Kneller Hall, 124
 Kretzschmar, Hermann, 218
 Kreutzer, Rodolphe, 301, 306-8, 310-1
 Kreuz, Emil, 311
 Kuhlau, Friedrich, 304, 308, 311
 Kummer, Kaspar, 310-1

L

L'art musical, 95
 Labarre, Théodore, 311
 Lablache, Luigi, 301
 Labró, Charles, 311
 Lacerda, Francisco de, 162, 164, 294
 Lacombe, Paul, 232
 Lamas, António, 286
 Lambelé, G., 311
 Lambertini, Evaristo, 281
 Lambertini, Luigi, 281
 Lambertini, Michel'angelo, 35, 46, 95, 97, 140, 151, 164, 181, 207, 232, 239, 244, 252, 260, 266, 270, 276, 277, 281-8
 Lami, Emilio, 253, 269, 293
 Laureti, Domingos Luís, 100, 144-5, 301
 Lavignac, Albert, 282
 Lazary, Leonor, 118, 294
 Le Couppey, Félix, 148-9, 303-4

- Le Vasseur, Jean-Henri, 302
 Lee, Sebastien, 310-1
 Lefebvre, Jean-Xavier, 311
 Leo, Leonardo, 302
 Leonard, Hubert, 307-8, 310-1
 Leoncavallo, Ruggiero, 156
 Lestán, Tomás, 311
 Lima Júnior, António Pereira, 148-9, 293, 305
 Lima, Pedro Alexandrino Roque de, 294
 Lisboa, Emília Adelaide Pereira, 116
 Liszt, Franz, 255-6, 258, 287, 303, 311
 Litoff, (?), 309
 Lobo, Duarte, 230
 Loevensohn, Marix, 286
 Lourenço, Carolina Júlia Carneiro, 160-1
 Luisello, Carlota, 116, 293
 Luizello, Raquel, 294
 Lully, Jean-Baptiste, 29
 Luz, Laura, 156
- M**
- Machado, Augusto, 82, 86-7, 90, 92, 101, 104, 107, 113-4, 156, 162, 258, 293
 Madame Girard (ver Girard)
 Madeira, J. F. d'A., 115, 313-4
 Madrid, 95, 101, 150
 Magalhães, Filipe de, 230
 Maia, Ernesto, 182
 Mântua, Alfredo, 249
 Manzoni, Alessandro, 55
 Marchesi, Mathilde, 310
 Margiuchi, Francisco Simões, 269
 Marinha Real, 124
 Marmontel, Antoine François, 115, 116, 303
 Martin, (?), 301
 Martinez, Josepha, 294
 Mascagni, Pietro, 164
- Mascaró Cos, Anicento, 270
 Masoni, Eugenio, 115, 148, 293
 Masoni, Vicente Tito, 294
 Massenet, Jules, 156, 256, 280
 Matta Júnior, João Eduardo, 106, 108, 149, 294, 310, 313
 Mattavelli, Giovanni Battista, 304
 Maurer, Ludwig, 301
 Mazas, Jacques Féréol, 307, 310
 Melo, Carlos de, 51
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 26, 156, 212, 218, 232, 255-7, 286, 305, 308, 311
 Mendes, Baptista, 253
 Meneses, D. Luís da Cunha e, 286
 Menezes, Carlos da Cunha e, 82
 Mercadante, Saverio, 55
 Merck, Joseph, 311
 Merêa, Adriano, 181
 Merts, Lambert Joseph, 306, 310
 Meyerbeer, Giacomo, 20, 55
 Migone, Francisco Xavier, 14, 34, 59, 89-90, 294, 301
 Monasterio, Jesús, 150, 232, 257, 310-1
 Montagnana (Violoncelo), 259
 Montepio Filarmónico, 102-3
 Monteverdi, Claudio, 29
 Monti, Vittorio, 257
 Moreira, Lucila, 253
 Moreno, Maria Emília, 116
 Moscheles, Ignaz, 301, 305, 310
 Moskowsky, Moritz, 256
 Mota, José Viana da, 71, 113, 258, 274, 286
 Mozart, Wolfgang A., 156, 159, 192, 212, 232, 255-6, 287, 302, 304-5, 307
 Museu da Música, 11, 21, 281, 287
 Museu de Instrumentos (Lisboa), 281
- N**
- Nardini, Pietro, 308, 311

Neukirchner, Wenzel, 312
 Neuparth, Augusto, 116, 118, 227, 238, 293
 Neuparth, Júlio, 107, 147, 273, 285, 294
 Neves, E. C. A., 313
 Niedermeyer, Louis, 25-7
 Nikisch, Arthur, 206

O

Oberthur, Charles, 311
 Oficinas de S. José, 268-70
 Oliveira, Gertrudes de Sousa e, 294
 Oliveira, José Rodrigues de, 227
 Oliver, António Melchior, 293
 Orfeão Portuense, 19
 Orquestra Colonne, 206, 209
 Orquestra do Casino de San Sebastian, 208
 Orquestra do Teatro D. Maria II, 315
 Orquestra Filarmónica de Berlim, 150, 206
 Orquestra Lamoureux, 206-7, 209
 Orselli, Luigi, 312
 Osório, Ana de Castro, 223
 Ouça, Maria Clara Vasques, 294
 Ozi, Etienne, 312

P

Padres Salesianos, 269
 Paessler, Carlo, 311
 Paganini, Niccolò 308
 Palestrina, Giovanni Pierluigi, 280
 Palmeirim, Luís Augusto, 47-8, 69-71, 73, 82, 85-6, 93, 95, 115, 121-3, 142, 150-2, 158-60, 169, 172-3
 Papini, Guido, 306
 Pâque, Désiré, 92, 293
 Parado, João, 302
 Paris, 25, 27, 70-1, 84, 95, 101, 116, 163, 213, 217, 258-9, 274, 278
 Patierno, Ernest, 257

Pedroso, Elisa Baptista de Sousa, 245
 Pedroso, Zófimo Consiglieri, 273-4
 Pereira, Emília Adelaide, 116
 Pereira, Guilhermina Amália, 177, 294
 Pereira, José Inocêncio, 294
 Perez, David, 144, 230
 Pergolesi, Giovanni Battista, 218, 279
 Perosi, Lorenzo, 270, 279
 Pessard, Émile, 232-3, 255
 Piatti, Alfredo, 311
 Pierre, Constant, 30
 Pinto, Francisco António Norberto dos Santos, 230, 294
 Pinto, Venceslau, 269
 Popper, David, 287
 Porto, 19, 56, 81, 92, 95, 161, 179, 182-3, 185, 258, 263, 278, 281
 Porto, António, 90, 107, 293
 Puccini, Giacomo, 257, 271

Q

Quintela, Maria Joaquina, 56

R

Rablioni, Giuseppe, 304
 Raff, Anton, 232
 Rainbow, Bernarr, 31
 Rameau, Jean-Philippe, 254, 270
 Rangel, Palmira, 253
 Real Academia de Santa Cecília, 56, 102-3
 Real Câmara, 67, 101-2, 107, 159, 315
 Real, Filipe Joaquim, 294
 Recreios Whittoyne, 199, 315
 Rego, António José do, 42
 Reicha, Anton, 145-6, 148, 153, 164, 276, 312
 Reinecke, Carl, 256
 Reis, A. M. dos, 313
 Ribas, José Maria, 302

- Ribeiro, Guilherme, 106, 149, 151, 234, 238, 260-1, 294, 309-10
- Rie, Bernard, 308
- Rocha, Beatriz Theodolinda, 293
- Rode, Pierre, 301, 306-8, 311
- Rolla, Alessandro, 301-2
- Romberg, Bernhard Heinrich, 302
- Roque, J. E., 314
- Rosenstock, Adelina, 118, 293
- Rossini, Gioacchino, 55
- Royal Academy of Music, 29-30, 54, 64, 157
- Royal College of Music, 31, 64, 96
- Rubini, Giovanni Battista, 301
- Rubinstein, Anton, 256, 271, 287, 311
- Rudorff, Ernest, 208
- S**
- Sá, Bernardo Moreira de, 19, 182, 286
- Sá, Duarte de Azevedo e, 67, 82-3
- Saint-Saëns, Camille, 25, 147, 212, 232, 256, 270, 287, 311
- Salviani, Clemente, 311
- Salvini, Gustavo Romanoff, 92
- Santos, José Henrique dos, 269
- Santos, Luciano Xavier dos, 230
- Santos, Maria da Conceição Pinheiro dos, 163
- Sarti, Alberto, 244, 252, 277-80, 293
- Sarti, Clara, 252, 279
- Scarlatti, Domenico, 40, 302, 254
- Schira, Francesco, 55, 100
- Schola Cantorum de Lisboa, 244, 278, 280, 288
- Schola Cantorum de Paris, 27-8, 162, 164, 280
- Schradieck, Henry, 150, 307-8, 310
- Schröder, Carl, 310-1
- Schubert, Franz, 29, 255-6, 287, 305, 307
- Schumann, Robert, 29, 218, 233, 256, 308-9, 311
- Schwabe, Oswald, 311
- Schwalbach Lucci, Antonio, 166
- Schwalbach Lucci, Eduardo, 81-2, 88
- Sé Patriarcal, 67, 102, 107, 315
- Sedrim, Agostinho Rodolfo, 293
- Seixas, Joaquim Tomás Monteiro de, 82
- Sellner, Joseph, 311
- Seminário da Patriarcal, 40-3, 50-2, 100, 144
- Seminário de Santarém, 41
- Servais, Adrien-François, 311
- Setúbal, 126, 179
- Silva, (?), 284
- Silva, A. D., 314
- Silva, Agostinho Franco e, 284
- Silva, Alice Dias da, 264
- Silva, António Marques da, 157
- Silva, Ivo da Cunha e, 163
- Silva, J. L. da, 313
- Silva, João Evangelista da Cunha e, 101, 234, 238, 271, 294, 313
- Silva, José Joaquim da, 294
- Silva, José Júlio Cardona da, 294 (ver Cardona)
- Silva, José Teodoro Higino da, 42, 62, 90, 144 294
- Silva, Óscar da, 246, 256
- Silveira, Timóteo da, 245-6, 252-3, 258
- Simandl, Franz, 311
- Sinding, Christian, 255
- Sitt, Hans, 307-8, 310
- Soares, Isaura Augusta, 294
- Sociedade Artística de Concertos de Canto, 218-9, 279-80, 282-3
- Sociedade de Amadores de Música de Câmara, 283, 285
- Sociedade de Concertos (Habeneck), 25
- Sociedade de Concertos Escola de Música, 190, 244, 272, 275-7, 288

- Sociedade de Geografia (Sala Portugal), 213, 215, 262
 Sociedade de Música de Câmara, 217, 244, 285, 287
 Sociedade Filarmónica Portuense, 20
 Société des Concerts du Conservatoire, 213
 Société des Instruments Anciens, 288
 Solano, Francisco, 230
 Soromenho, Manuel Martins, 110, 294
 Sousa, Anselmo de, 275, 277
 Spohr, Louis, 308, 311
 Staub, Victor, 259
 Strauss, Richard, 147, 206, 276
 Suggia, Guilhermina, 162-3, 258-9, 286
 Suggia, Virgínia, 163, 259, 286
 Suppé, Franz von, 192
- T**
- Taborda, Júlio Teodoro da Cunha, 294, 308, 313
 Talassi, C. A., 313
 Talassi, E. J., 313
 Tartini, Giuseppe, 308, 311
 Tasso, António Marcos, 157
 Tate Britain, 259
 Tchaikovsky, Piotr Ilich, 208, 232, 256
 Teatro da Trindade, 212-3, 315
 Teatro de S. Carlos, 55, 59, 62, 79, 87, 94-5, 101-2, 112, 184, 214-5, 254, 273, 275, 278, 315
 Teatro do Ginásio, 315
 Teatro do Príncipe Real, 315
 Terschak, Adolf, 304
 Thalberg, Sigismund, 254, 301, 303
 Thibaud, Jacques, 286
 Thomas, Ambroise, 27, 84, 156, 311
 Thomé, Francis, 271
 Tieck, Ludwig, 55
 Tirindelli, Adolfo, 257
- Tosti, Paolo, 256-7, 271
 Trindade, Artur, 163
 Tulou, Jean-Louis, 302
- U**
- Ultimato britânico, 167
 Universidade de Coimbra, 41, 84
- V**
- Vecchi, Emílio Augusto, 293
 Verdi, Giuseppe, 20, 55, 156, 257, 270-1
 Viardot-Garcia, Pauline, 310
 Vieira, Ernesto, 48, 62, 89, 97, 112-3, 142, 145-6, 176, 179, 228-9, 230-1, 235, 268, 270, 272, 309, 313
 Vieira, José António, 149, 225-6, 231, 238, 272, 294, 304-5, 309-10
 Vieuxtemps, Henri, 192, 232, 257, 270, 308, 311
 Viotti, Giovanni Battista, 114, 308, 311
 Visconde de Mossâmedes, 200
- W**
- Wagner, Eduardo (C.), 294, 313
 Wagner, Ernesto Victor, 102, 293
 Wagner, Richard, 13, 71-2, 208, 257-8
 Wagner, V. A., 313
 Wagner, Virgínia Henriqueta, 294
 Waldteufel, Émile, 216
 Weber, Carl Maria Von, 153, 255-6, 305, 313-4
 Weinlich, Elise, 220
 Wendling, Georges, 150, 205, 209, 220, 232-3, 239
 Widor, Charles-Marie, 256
 Wiener Damenorchester, 220
 Wieniawski, Henryk, 232, 257, 308
 Willent-Bordogni, Jean-Baptiste, 312
 Wunderlich, Johann Georg, 302-3

Colecção: **ESTUDOS MUSICOLÓGICOS**

Coordenação: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
(CESEM) 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
18. *Música e História:
Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*
Manuel Pedro Ferreira, Teresa Cascudo (coord.)
19. *A Música no Convento de Cristo em Tomar
(desde finais do século XV até finais do século XVIII)*
Cristina Cota
20. *Peças de um mosaico:
temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil*
David Cranmer
21. *Lutando na periferia:
o ensino musical em Lisboa (1860-1910)*
Joaquim Carmelo Rosa