

podemos ter certeza: se a desigualdade é defeito de muitos, a musicalidade é virtude de poucos.

José Pedro Bruto da Costa

José A. Canongia, Joaquim Casimiro, Karol Kurpinski, António Saiote (clarinete), Orquestra Clássica do Porto, dir. Manuel Ivo Cruz, Numérica, NUM1054, 1997.

O CD em apreço é um documento de especial relevância para a divulgação e a fruição de música composta sensivelmente durante a primeira metade do século XIX, por dois compositores portugueses, José Avelino Canongia (1786-1842) e Joaquim Casimiro (1808-1862) e ainda um terceiro, Karol Kurpinski (1785-1857), de nacionalidade polaca. Gravado pela *Aurastudio* e editado pela *Numérica* em 1997, com o apoio do Ministério da Cultura de Portugal, este disco oferece-nos a possibilidade de disfrutar de cerca de 38 minutos de música instrumental oitocentista – muito interessante e rica estilisticamente – escrita para clarinete e orquestra. A interpretação está a cargo de Antonio Saiote e da Orquestra Sinfónica do Porto, sob a direcção de Manuel Ivo Cruz.

Para além de aspectos intrínsecos relacionados com a composição, a qualidade de performance e a pesquisa interpretativa realizada (aspectos que serão naturalmente abordados mais à frente nesta recensão), existem factos e propósitos contextuais que importa

desde já referir e que são parte do quadro de problematização crítica e musicológica que me proponho apresentar.

Em primeiro lugar, a larga maioria do repertório reunido neste disco compacto tem o mérito de contribuir para ajudar a ultrapassar o magro conhecimento cultural que Portugal tem tido relativamente à sua música instrumental oitocentista. Nunca é demais recordar que até há cerca de 10 anos estavam ainda por problematizar sistematicamente os vários preconceitos ideológicos que persistiam na historiografia musical portuguesa e que muito favoreceram a acumulação maciça de múltiplas dificuldades na obtenção de rigor científico nos estudos musicológico do século XIX em Portugal. De facto, não só se continuavam a admitir, até muito mais tarde do que na musicologia de outros países europeus, quer os discursos apaixonados (por vezes pateticamente *engagés*) sobre o nacionalismo e a laicização da sociedade oitocentista, quer os efeitos da antinomia italianismo/germanismo tão diversamente apropriada ou alimentada por personalidades tão diferentes quanto as de Fonseca Benevides, Fialho de Almeida, Vaxel, Joaquim de Vasconcelos, Viana da Mota, Luís de Freitas Branco, Ernesto Vieira ou Mário de Sampaio Ribeiro, como também as primeiras teses realizadas pela ainda muito recente moderna musicologia portuguesa recaíram essencialmente sobre outras problemáticas e épocas históricas. Porém, actualmente, a situação é outra: graças por um lado,

ao trabalho de inventariação e de estudo patrimonial desenvolvido pelo Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional, pelo CESEM, e pelo INET, respectivamente sob a coordenação de Manuel Carlos de Brito, Mário Vieira de Carvalho e Salwa El-Shawan Castelo Branco, e por outro lado – embora estas se inscrevam maioritariamente no género operático –, às teses de mestrado e de doutoramento escritas ou publicadas no decurso da década de noventa,¹ vai-se tornando possível desconstruir a história da música portuguesa no século XIX, e validar as questões musicológicas que Luísa Cymbron e Paulo Ferreira de Castro, entre outros, têm abordado através de diversos meios (artigos, sínteses históricas, e docência, por exemplo), relativamente a esta matéria.

Em segundo lugar, é importante salientar o facto de que na primeira metade do século XIX, em Portugal, assiste-se às invasões napoleónicas, à morte de D. Maria I no Rio de Janeiro (que entretanto se tornara a capital da corte portuguesa) e a subida ao trono de D. João VI (que reinou de 1816 a 1826), num clima cada vez mais complexo de crise generalizada até 1819; às lutas liberais com períodos de aquilo que parecia ser verdadeira esperança democrática, modernizadora e reformista – de 1820 a 1823, de 1833 a 1834 e de 1836 a 1838; e nos restantes anos não mencionados, dentro do período de 1824 a 1850, assiste-se também a fenómenos educacionais e culturais relevantes, – uns de resistência progressista, outros de atenuação dos extre-

mos ultra-conservadores, feita a partir do interior das estruturas sociais e económicas que apoiavam o Poder –, fenómenos estes que embora escassos e pouco estruturantes procuravam reagir política e culturalmente contra o facciosismo miguelista e, mais tarde, contra os excessos de contenção e de recuperação desenfreada da economia do Cabralismo. A vertente musical deste quadro de acontecimentos traduz-se, globalmente, em primeiro lugar pela primazia das produções operáticas italianas – primeiramente de Rossini (em 1815), posteriormente de Bellini, Donizetti e finalmente de Verdi (as deste último durante mais de quarenta anos, a partir de 1843, com a sua ópera *Nabucco* em Lisboa) – essencialmente nos Teatros de S. Carlos e de S. João (no Porto); tratava-se basicamente de espaços de representação social de prestígio da aristocracia e alta burguesia da época e onde o nível de performance musical era o mais profissionalmente qualificado, sobretudo ao nível dos cantores; seguidamente tal vertente musical vê o surgimento de outros teatros, neles se desenvolvendo essencialmente o género cómico – burletas, operetas, vaudevilles, zarzuelas, etc.; é o caso do Teatro do Bairro Alto, das Laranjeiras, do Salitre, o Ginásio, entre outros. Quanto à música instrumental, que no contexto do CD em apreciação é especialmente relevante apontar, embora a informação disponível ainda seja insuficiente e a sua inventariação incompleta, as pesquisas actuais têm reiterado o tipo de dados anteriormente fornecidos por Manuel Carlos de Brito e David

¹ Neste aspecto é excepção a tese de doutoramento de J. SCHERPEREEL sobre *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Cranmer através do estudo que fizeram acerca das crónicas da *Allgemeine Musikalische Zeitung*² relativas à vida musical portuguesa na primeira metade de oitocentos. Assim, há indicações muito claras de que no 1º quartel do século XIX quer os concertos públicos que de quando em quando se realizavam nos Teatros S. Carlos e do Salitre ou na Assembleia das Nações Estrangeiras, quer especialmente os concertos privados que reuniam músicos profissionais e amadores, tanto aristocratas como burgueses, muitos deles organizados por estrangeiros, foram espaços importantes de audição de repertório instrumental bastante em voga na época em todo o mundo ocidental, nomeadamente quartetos, quintetos, e arranjos de sinfonias para agrupamentos de câmara de Mozart e Beethoven. Por seu turno, a Sociedade Filarmónica de Bontempo com uma curta e conturbada existência de 1822 a 1828, procurou fazer algum destaque ao repertório sinfónico austro-alemão (Haydn, Mozart e Beethoven), mas também aqui a pequena e média burguesia portuguesa exibiu o seu *factor semiótico do comportamento social*, preferindo e exigindo a apresentação de aberturas de Rossini e de outros compositores italianos, para além de obras do próprio Bontempo e temas célebres de óperas de Marcos Portugal. Depois dos anos 1830, praticamente a única instituição a procurar fomentar a música orquestral, mas com enormes dificuldades de subsistência, foi a Academia Melpomense (1845-1861). De resto, a «in-

dústria cultural» liderada pelo Conde de Farrobo, no que diz respeito à música instrumental, repetia o ritual lucrativo europeu de promover concertos públicos para o grande público com árias célebres e outros temas operáticos populares, *pot-pourris*, etc.

A última questão contextual que deve ser notada diz respeito à organologia do clarinete. Após a internacionalização, dir-se-ia napoleónica, do modelo do clarinete de 6 chaves de Lefèvre (clarinetista e professor do Conservatório de Paris desde 1795), que o próprio manteve obstinadamente até 1826, há a registar os três factos seguintes: em 1810, a invenção de um clarinete de 13 chaves pelo clarinetista alemão Iwan Muller no seu atelier de Paris; a adopção por toda a Europa do «sistema Böhm» com os seus *anneaux mobiles* pelas mãos de Buffet e Klosé, entre 1839-1843; e a reputação do modelo de Wernicke, a partir de 1849, pela qualidade e atenção dada ao registo grave do instrumento.

O Concerto para Clarinete nº3, em Mi Bemol de Canongia, segue o modelo do concerto clássico com 3 andamentos, sendo o primeiro estruturado em forma-sonata modificada, bitemático, com a entrada do clarinete solo no momento da repetição da exposição, ornamentando expressivamente ambos os temas, de modo simples e idiomáticamente adequado ao instrumento. A interpretação de Saiote, em matéria de modelação tímbrica é extraordinária, seguida com especial atenção pelo fagote, e por uma

² O documento em questão é o livro *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989.

luminosidade radiante das flautas no final do desenvolvimento. Por seu turno, as opções de Ivo Cruz quanto às dinâmicas que não vêm escritas na partitura original são especialmente sensíveis e inteligentes, na medida em que procuram projectar a estrutura inerente à composição, pondo em evidência ocorrências e detalhes especiais, dinamizando assim a percepção da forma do andamento. O ambiente geral é de um *allegro cantabile*, em que ambos os temas podem bem ter sido directa ou indirectamente inspirados em melodias de árias típicas da ópera séria ou mesmo do *dramma giocoso*, de compositores de finais do século XVIII, ou das primeiras décadas do século XIX; esta possibilidade é reforçada pelo percurso profissional do compositor e clarinetista, um dos poucos músicos portugueses a ter prestígio nacional e internacional, em termos de destrezas e de interpretação (outros exemplos na época são António Rodil na flauta transversal e João Morelli no corne inglês, para além de Bontempo, obviamente); aliás, a biografia sucinta de Canongia apresentada nas notas do CD são suficientemente elucidativas a este respeito. O 2º andamento – *Andantino* – aproxima-se também daquele sentimento de dignidade típica da *aria di portamento*; escrito na relativa menor, a harmonia é aqui muito rica e variada, havendo um cuidado especial por parte da engenharia de som na discriminação interna da instrumentação e orquestração. Por fim, um acorde de nona da dominante com fundamental omitida faz a ligação ao 3º Andamento – *Allegro* – em forma rondo. A sua escrita é muito vienense sendo a orquestração muito próxima

da de F. J. Haydn, sobretudo da dos seus Minuetos e Trios. Embora não se conheça a data de composição deste concerto, o período áureo da carreira artística de Canongia encontra-se nos primeiros anos da década de 1820, sendo também óbvio que este concerto jamais poderá ter sido composto antes de 1810, dado que a escrita clarinetística, no mínimo, obriga à execução, ainda assim difícil, no modelo de clarinete com 13 chaves.

Relativamente ao Interlúdio da Missa da Arruda, de Joaquim Casimiro, sabemos que a partitura original foi transcrita e revista por Ivo Cruz, igualmente responsável pela primeira audição moderna da obra, a qual tomou lugar no Teatro Politeama a 18 de Janeiro de 1938, pela Orquestra Filarmónica de Lisboa, e com solo de Duarte Pestana. Trata-se de uma obra religiosa, e como tal, pertence a um circuito de repertório onde tradicionalmente se conservaram muitos elementos técnicos e estilísticos do já longínquo Barroco e paralelamente se escreveram páginas de uma espiritualidade e beleza musical extraordinárias e de um carácter profundamente contemplativo (por vezes só alcançado mais tarde na música secular). De facto, se no momento da primeira audição não tivéssemos acesso ao título da obra, o ambiente provocado pelos violoncelos e contrabaixos na introdução quase nos poderia levar a Bruckner ou mesmo César Franck; porém, o momento seguinte toma de empréstimo gestos composicionais típicos dos andamentos lentos das sonatas *da chiesa* de, por exemplo, Corelli, agora ampliados em termos de volume sonoro para orquestra de cordas. A inserção das violas na curta e afinal

simples trama contrapontística prepara a intervenção solística do clarinete que, ou frequentemente sustém notas longas (por exemplo, sustentação de ornamentos integrados de sétima e de nona sob a forma de retardos especialmente prolongados que aqui servem um propósito de introspecção funcionalmente requerida pela peça), ou então participa em pequenos jogos de imitação com os restantes instrumentos que nesses momentos actuam normalmente com uma linha melodicamente mais estática, mas vibrante (através de trilos e ornatos levemente ondulantes). Joaquim Casimiro tem um historial biográfico de músico ao serviço da Capela Real e de (supostamente?) simpatia miguelista: terá perdido o seu cargo em 1834 com a vitória dos liberais e desde aí, manteve-se sempre perto dos políticos e personalidades mais conservadoras e dos que se mantinham mais próximos da ideia de um renovado absolutismo pós-miguelista. Ernesto Vieira e Mário de Sampaio Ribeiro terão inclusivamente favorecido a atribuição superlativa de Casimiro como «o maior compositor lisboeta do século XIX» frase que, aliás, Luísa Saraiva transcreve nas notas do CD. Porém, pelas razões inicialmente apontadas nesta recensão, pela ausência de uma visão de conjunto mais consistente da época em foco, e por tudo aquilo que tem sido mais recentemente trabalhado em matéria de inventariação musical oitocentista, tal afirmação não só me parece inverosímil, como, muito provavelmente, pura hipóstase.

Quanto ao Concerto de Kurpinski (1808-1862), em Si Bemol, trata-se de uma obra de cariz nacionalista que melhor se evidencia num tema que surge e ressurgue após momentos mais

ou menos prolongados de aproveitamento desenvolvimental de pequenas partes internas de vários temas, os quais são igualmente parte fundamental de todo o concerto, todavia numa exploração musical não muito explicitamente motivica. Esta atitude composicional suscita a ideia de permanente ausência de concentração formal, apenas (por vezes surpreendentemente), interrompida pelo tal tema folclórico que muito nos faz lembrar a sonoridade de várias peças tonais do repertório de acordeão «clássico». A inexistência de pausas entre andamentos, e a orquestração, especialmente interessante na utilização e optimização tímbrica dos sopros de madeira (que aqui e acolá nos faz lembrar a orquestração de Beethoven em alguns momentos da sua 6^a Sinfonia), concorrem para a atribuição de qualidades de música programática à obra. Recorde-se aqui que Kurpinski, tendo sido criado no ambiente dos clássicos vienenses, ajudou entretanto a lançar as bases de um estilo nacional polaco e a preparar o terreno para o movimento romântico naquele país; entre outros aspectos, Chopin deve a ele as primeiras apresentações dos seus concertos para piano.

Se as peças dos compositores anteriores só podem ter sido escritas para o clarinete posterior a 1810, este Concerto de Kurpinski, salvos raríssimos casos de virtuosidade *bigger than life*, exige o «sistema Böhm» na sua execução. Esta questão leva-me, por acréscimo, ao último ponto desta recensão: as *cadenzas* realizadas por António Saiote. A este respeito, Saiote ousa a realização de *multifónicos* durante breves instantes na peça de Canongia e inclui extraordinárias e

surpreendentes disposições/configurações técnico-expressivas no Concerto do Kurpinski, em ambos casos impraticáveis na época. Ora, embora sempre vinculados à sintaxe tonal oitocentista, estes aspectos da performance de Saiote, por um lado, podem suscitar fortes contestações estéticas feitas designadamente por algumas daquelas pessoas que acreditam que é possível preservar as obras musicais do século XIX na interpretação como algo que hoje em dia se pode (continuar a) apresentar às audiências «tal-como-era-feito-à-época», aplicando mal ou confundindo o conceito de «purismo historicista» com o de «autenticidade interpretativa». Afinal, as *cadenzas* que, por exemplo, Beethoven deixou escritas de alguns concertos para piano de Mozart também não podiam ter sido executados no piano do tempo deste último. Por outro lado, há os que se posicionando num certo plano mais sociologista do que criticamente sociológico (e que por vezes se deixam, a meu ver, muito fascinar por posturas demasiado ousadas, nem sempre reflectidas de alguns intérpretes), provavelmente se regozijarão e aplaudirão entusiasticamente tais aspectos, isto porque têm, à partida, a tendência para ver nestes gestos performativos uma proposta de concretização crítica de co-criação feita pelo intérprete moderno, o qual, segundo eles, deve encarar o processo de fruição musical como algo que foi ao longo dos tempos ficando sujeito a dinâmicas sociocomunicativas complexas. Neste sentido, acreditam que para repor «a verdade da mensagem artística primitiva do compositor» se torna necessário recorrer à «resemantização actualizadora» das obras (sobretudo as

que surgem dos movimentos liberais e de abertura romântica) face à diversificação dos repertórios, às novas condições de realização musical, à reificação da arte e à evolução da recepção 'musical dos auditórios democráticos no nosso tempo...

Sem perfilhar desta última assunção, tenho todavia que admitir o facto indesmentível que o fenómeno *cadenza* corresponde a uma espécie de libertação da estrutura composicional dos concertos (ou das árias, nos casos dos cantores) em que tacitamente o intérprete passa a ser um parceiro criativo do compositor, no limite, exibindo o seu «Eu». É, por isso, mais um exemplo dos múltiplos efeitos de concorrência sociocomunicativa que se traduzem logo à partida na própria estrutura musical e que se prestam a múltiplas descodificações de representação nos ouvintes. De qualquer maneira, a organologia apurada do clarinete na actualidade favorece o usufruto de outras possibilidades artísticas o que facilmente recoloca na cultura criativa dos músicos a imaginação interpretativa deste tipo de obra.

Nuno Bettencourt Mendes