

Francisco Ignacio Solano no tricentenário do seu nascimento

Diana Santos

Universidade de Salamanca

brulera@gmail.com

Resumo

Francisco Ignacio Solano, professor privado de música, violoncelista e autor teórico deixou uma marca profunda no seu tempo. Imprimiu seis livros diferentes em três décadas (1763-94) no campo da teoria musical. A minha aproximação a este autor alia os métodos biográfico e histórico com as técnicas de análise de dados como a análise documental e bibliográfica. As fontes utilizadas para esta proposta de biografia foram documentos produzidos durante o século XVIII, como registos de batismos, casamentos, óbitos, registos dos impostos, epistolografia dispersa por arquivos nacionais e estrangeiros e as próprias obras do autor.

Solano esteve no cerne de muitas questões teóricas; mostrou como ser um músico ao estilo italiano e como estar atualizado enquanto professor e músico na sociedade portuguesa do século XVIII. O autor e teórico usufruiu da modernidade do seu tempo, tendo sido, ele próprio, um motor dessa modernidade para os músicos portugueses durante sessenta anos.

Palavras-chave

Francisco Ignacio Solano; Teoria musical; Século XVIII; Biografia; Iluminismo; Teoria musical em Portugal.

Abstract

Francisco Ignacio Solano, a private music teacher, cellist, and theoretical author left a profound mark on his time. He published six different books over the course of three decades (1763-94) in the field of music theory. This approach to the author combines the biographical and historical methods with data analysis techniques, such as documentary and bibliographical analysis. The sources used for this biography proposal include documents produced during the eighteenth century, such as baptismal, marriage and death records, tax records, correspondence scattered across national and foreign archives, and the author's own works.

Solano was at the core of many theoretical debates. He exemplified how to be a musician in the Italian style and how to remain up-to-date as both a teacher and musician in eighteenth century Portuguese society. This theoretical author was a man who benefited from the modernity of his time, while also being a driving force of that modernity for Portuguese musicians over the course of sixty years.

Keywords

Francisco Ignacio Solano; Music theory; Eighteenth century; Biography; Enlightenment; Music theory in Portugal.

Introdução

Francisco Ignacio Solano (1721-1800) foi um autor amplamente reconhecido no campo da teoria musical em Portugal durante a segunda metade do século XVIII. Nos mais de duzentos anos que nos separam dele, tudo o que diz respeito a Solano foi perdido. Perderam-se ao longo do tempo o conhecimento sobre a sua vida e obra, a capacidade de ler e interpretar os seus escritos, assim como a memória da sua relevância no contexto musical da época.

Solano imprimiu entre 1763/4 e 1794 seis obras diferentes e uma segunda edição, cujos exemplares foram disseminados a partir de Lisboa. Uma das obras de Solano foi traduzida para espanhol e impressa em Madrid em 1818. Nenhum outro autor de teoria musical em Portugal teve um legado tão rico e tão difundido pelo mundo. Solano foi considerado o mais influente teórico português do século XVIII.¹ Algumas das obras de Solano, nomeadamente a *Nova instrução musical* e o *Novo tratado de musica metrica*, são utilizadas, de forma pouco sistemática, para fornecer contextos para obras de outros autores de teoria musical.² Solano não foi, até agora, pensado como criador autónomo e com aspirações próprias. Porque não foi Solano valorizado na cultura musical portuguesa do século XXI? Será possível reinterpretar as obras que este teórico publicou na época? Será possível reconstituir o seu percurso e atividade?

Um dos objetivos deste artigo é propor um estudo biográfico para um autor do qual só se conhece o resultado do seu trabalho impresso. Outro dos objetivos é reinterpretar as obras de Solano. Para alcançar estes objetivos recorreu-se a documentos da época acessíveis em arquivos. As fontes primárias encontram-se preservadas em diversos arquivos, como o Arquivo Torre do Tombo (*P-Lant*), que guarda registos de batismo, casamento e morte; o Arquivo da Irmandade de Santa

¹ Michel Angelo LAMBERTINI, «Portugal», in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* (Paris, Librairie Delagrave, 1920), pp. 2401-69; Mário Sampayo RIBEIRO, *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX (Bosquejo de história crítica)* (Lisboa, Tipografia Inácio Pereira Rosa, 1938); João Freitas BRANCO, *História da Música Portuguesa*, 4a ed. (Mem Martins, Publicações Europa-América, 1994); Rui Vieira NERY, e Paulo Ferreira CASTRO, *História da Música Portuguesa* (Lisboa, Comissariado para a Europália 91 e Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991); Manuel Carlos BRITO, e Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa* (Lisboa, Universidade Aberta, 1992); Jorge Alexandre COSTA, ed., *Olhares sobre a história da música em Portugal* (Vila do Conde, Verso da História, 2015).

² Aires Manuel PEREIRA, «A teoria musical em Portugal (Séculos XVI a XVIII)» (Tese de Pós-Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2003); José Dias PINHO, «Quadro teórico do baixo contínuo em Portugal no século XVIII» (Dissertação de Mestrado, Repositório IPCB, 2002); Cristina FERNANDES, *Devoção e teatralidade: As vespas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal Pombalino* (Lisboa, Edições Colibri, 2005); Mário Marques TRILHA, «A evolução da regra de oitava em Portugal (1735-1810)», in *Opus* 16 (2010), pp. 48-69; Mário Marques TRILHA, «Teoria e prática do baixo contínuo em Portugal (1735-1820)» (Tese de doutoramento, RIA Repositório Institucional da Universidade de Aveiro, 2011), <<http://hdl.handle.net/10773/7876>> (acedido em 15 de janeiro de 2024); Gustavo Angelo DIAS, «Um estudo comparativo entre Francesco Gasparini e os tratadistas portugueses do baixo contínuo» (Dissertação de mestrado, Acervo Digital UFPR, 2012); Rafael Registro RAMOS, «Discurso e conceitos no Tratado de Contraponto de André da Silva Gomes: Um estudo de receção» (Dissertação de mestrado, Biblioteca Digital USP Teses e Dissertações, 2014), <<https://doi.org/10.11606/D.27.2014.tde-27012015-162939>> (acedido em 15 de janeiro de 2024); Alexandre Cerqueira RÖHL, «O solfejo heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a teoria musical luso-brasileira do século XVIII» (Tese de doutoramento, Repositório Institucional UNESP, 2016), <<http://acervodigital.unesp.br/handle/11449/144346>> (acedido em 15 de janeiro de 2024).

Cecília/Montepio Filarmónico (*P-Lsc*) que salvaguarda registos profissionais dos músicos lisboetas como os *manifestos*; a Biblioteca Pública e Arquivo Municipal de Évora (*P-Evp*) e o Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (*I-Bc*), onde se encontram cartas redigidas por Solano. Foram consultados ainda os registos de impostos no Arquivo Histórico do Tribunal de Contas (*P-Ltc*) e as obras produzidas pelo autor. Construir uma biografia para Solano, com a consequente reinterpretação das obras publicadas pelo autor, implicou a utilização de vários métodos de investigação qualitativa como o método biográfico e o método histórico. Foram utilizadas as técnicas de análise documental e de análise bibliográfica para criar contextos internos e externos para Solano.

A Europa do século XVIII viveu tempos de mudança epistemológica. O conhecimento transformou-se, em meados do século, num bem comerciável.³ Os cantores italianos foram conotados com modernidade e todas as cortes da Europa queriam ter músicos italianos como profissionais do seu entretenimento musical.⁴

Nos séculos XIX e XX fomentou-se o estudo da teoria musical como *Harmonielehre* ou harmonia, com os grandes nomes franceses e alemães como modelos. Mas, nas últimas décadas do século XX e mais recentemente tem-se desenvolvido o estudo da teoria musical como *historische Satzlehre* ou teoria musical historicamente informada. Nesta perspetiva, a teoria musical italiana começou a construir o seu nicho de existência no quadro da teoria musical.⁵

O século XVIII foi um século de discussões e de mudanças de paradigmas. Cada centro geográfico utilizou as Luzes para discutir o conhecimento com os recursos disponíveis nesse centro geográfico.⁶ Tendo este princípio como certo, o presente artigo discutirá o contexto cultural dando como adquirido que o Iluminismo também fez sentir a sua influência em Portugal.

A procura por informações sobre Solano em dicionários biográficos pode começar pelo dicionário compilado por José Mazza (*fl.* 1771-97), seu contemporâneo. Este documento manuscrito contém uma entrada para Solano, mas nenhuma informação foi acrescentada, tal como se verificou

³ Jonathan I. ISRAEL, *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity 1650-1750* (Oxford: Oxford University Press, 2002); Jonathan I. ISRAEL, *Democratic Enlightenment: Philosophy, Revolution and Human Rights 1750-1790* (Oxford: Oxford University Press, 2011).

⁴ Cristina FERNANDES, e A. AMARANTE, «La fortuna del ‘Coro dos italianos’ della Capella Reale e della Patriarchale di Lisbona nel Secondo Settecento», *Rivista Italiana di Musicologia*, 42 (2007), pp. 235-68; Cristina FERNANDES, «"Il dotto e rispettabile Don Giovanni Giorgi", Illustre maestro e compositore nel panorama musicale portoghese del Settecento», *Rivista Italiana di Musicologia*, XLVII (2012), pp. 157-203; José Máximo LEZA, ed., *Historia de la música en España y Hispano América La música en el siglo XVIII* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014); Danielle M. KUNTZ, «Performing power in Oratorio at the court of D. Maria I (1777-91)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 5 (2018), pp. 229-51; Giuseppina RAGGI, «Trasformare la cultura di corte: La regina Maria Anna d’Absburgo e l’introduzione dell’opera italiana in Portugallo», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 5 (2018), pp. 17-38.

⁵ Ludwig HOLTMEIER, Heinichen, Rameau, and the italian thoroughbass tradition: Concepts of tonality and chord in the rule of the octave, *Journal of Music Theory*, 51/1 (2007), p. 5.

⁶ Rui Vieira NERY, «Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira do século XVIII», *Revista Música*, 11 (2006), pp. 20-1.

com outros músicos e compositores contemporâneos de Mazza.⁷ O dicionário bibliográfico de Innocencio Francisco da Silva (1810-76) apresentou uma entrada para o autor lisboeta, mas menciona algumas atividades que não se podem associar a Solano no presente. Silva apresentou-o como um «mestre distinto e compositor musico, e professor da mesma arte no Seminário de Lisboa».⁸ A narrativa de que Solano foi mestre no Seminário da Patriarcal foi muito utilizada por outros biógrafos posteriores, contudo, Cristina Fernandes demonstrou que Solano não foi mestre de música no Seminário da Patriarcal.⁹

Quase vinte anos depois de Silva, Joaquim de Vasconcelos (1849-936) afirmou que Solano nasceu em Lisboa em 1727 e faleceu em 1793. Vasconcelos manteve Solano como mestre de música e como mestre no Seminário da Patriarcal e ofereceu uma opinião quanto ao mérito de Solano: «mui diversamente considerado quanto ao seu mérito».¹⁰ A proposta biográfica de Vasconcelos atingiu projeção internacional, pois foi a biografia utilizada por toda a Europa, como evidenciado nas obras de Fétis (1784-1871) ou Eitner (1832-1905).¹¹ Solano foi também considerado autor espanhol em pelo menos dois biógrafos espanhóis: Tito Saldoni (1807-89) e Diaz y Perez (1840-1902).¹²

A biografia de Ernesto Vieira (1848-1915) escrita no virar do século XIX para XX é ainda hoje discutida. Para Vieira, o autor teórico nasceu em Coimbra, pois assim está indicado na página de rosto da obra *Vindicias do Tono* publicada em 1793. Afirma também que Solano foi aluno de Giovanni Giorgi (?-1762) em Santa Catarina de Ribamar, em Lisboa, de acordo com as diversas referências que o próprio deixou sobre o compositor italiano enquanto seu mestre. Para o biógrafo, Giorgi tinha sido mestre de música apenas em Santa Catarina de Ribamar. Na narrativa de Vieira, para além de mestre particular de alunos da nobreza, Solano conseguiu ainda acumular fama como cantor, organista e compositor.¹³ A biografia de Solano produzida por Vieira foi a mais utilizada no século XX,

⁷ José MAZZA e José Augusto ALEGRIA, *Dicionário biográfico de músicos portugueses* (Lisboa, Tipographia Editorial Imperio, 1944).

⁸ Innocencio Francisco SILVA et al., *Diccionario biografico portuguez* (Lisboa, Imprensa Nacional, 1858), vol. 2, p. 392.

⁹ Cristina FERNANDES, «Boa voz de Tiple, sciencia de musica e prendas de acompanhamento»: *O Real Seminário da Patriarcal 1713-1834* (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal - INET-MD Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa, 2013).

¹⁰ Joaquim VASCONCELOS, *Os musicos portugueses: Biographia-bibliographia* (Porto, Imprensa Portuguesa, 1870), vol. 2, p. 183.

¹¹ François-Joseph FÉTIS, «Solano (François-Ignace)», in *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique* (Librairie de Firmin Didot Frères, 1867), vol. VIII, pp. 59-60; Robert EITNER, «Solano, Francisco Ignacio», in *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon Der Musiker Und Musikgelehrten Der Christlichen Zeitrechnung Bis Zur Mitte Des Neunzehnten Jahrhunderts* (Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1903), vol. 9, p. 199.

¹² Baltasar Simon TITO SALDONI, «Solano, D. Francisco Ignacio», in *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (Madrid, Imprenta de D. Antonio Perez Dubrull, 1881), vol. 4, p. 328; Nicolas DIAZ y PEREZ, «Solano (Don Francisco Ignacio)», in *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de autores artistas y extremeños ilustres* (Madrid, Establecimiento Tipográfico de Alvarez Hermanos, 1888), vol. 2, p. 380.

¹³ Ernesto VIEIRA, *Dicionário biographico de musicos portugueses: História e bibliographia da música em Portugal* (Lisboa, Lambertini, 1900).

nomeadamente por autores como Lambertini (1862-1920), Borba (1867-1950) e Graça (1906-94), Stevenson, Trilha, entre outros.¹⁴

Os epítetos de compositor, cantor ou organista de renome atribuídos a Solano pelos biógrafos dos séculos XIX e XX estão atualmente em discussão. Esta proposta biográfica, elaborada no século XXI, pretende destacar as características do autor lisboeta como mestre de música da nobreza e burguesia, além de reconhecer a sua importância como autor teórico. A análise dos seus livros e cartas manuscritas revela que Solano não se considerou compositor, demonstrou não ser organista e enquanto cantor apenas é referido num único *manifesto* na Irmandade de Santa Cecília, e isso já numa fase avançada da sua vida. Este estudo biográfico está incompleto, pois ainda faltam muitos detalhes sobre a vida de Francisco Ignacio Solano que permitiriam uma análise mais aprofundada da influência que a sua produção musical e pensamento teórico exerceram na sua época.

A linha de vida incompleta

Francisco Ignacio (mais tarde) Solano foi batizado a 31 de julho de 1721 na Paróquia de Nossa Senhora da Conceição Nova, em Lisboa, e nasceu em data próxima. Seus pais foram Francisco Bernardes (?-1 de maio de 1728) e Maria das Mercês (?-4 de abril de 1761). Francisco Ignacio teve mais quatro irmãs: Brasia e Escolástica (batismo a 4 de fevereiro de 1714), Vicência (batismo a 12 de abril de 1716) e Florência Teresa (?-1 de novembro de 1740). A família viveu alguns anos na Travessa dos Latoeiros da Paróquia da Conceição Nova. Francisco Bernardes, o pai, faleceu em 1728 deixando a família em dificuldades financeiras. Francisco Ignacio foi entregue aos cuidados do Seminário da Santa Igreja Patriarcal para receber formação com o objetivo de ser padre com especialização em música, talvez depois da morte do pai. Foi durante esta formação que Francisco Ignacio teve contacto com Giovanni Giorgi (?-1762), o mestre italiano que o aprendiz reconhecidamente elogiou nas suas obras. Nesta instituição, Francisco Ignacio foi condiscípulo de Nicolau Ribeiro Passo-Vedro, que viria a ser padre e mestre, algumas décadas depois, no mesmo Seminário da Patriarcal.¹⁵

Por volta do ano de 1737, Francisco Ignacio deixou a formação no Seminário e começou a frequentar os salões da nobreza e burguesia endinheirada da cidade de Lisboa. Contactou a partir de então com os grandes músicos da época, nacionais e internacionais. Por volta de 1741, Francisco Ignacio inscreveu-se na Irmandade de Santa Cecília, uma obrigação que tinha de cumprir se queria fazer da música a sua forma de vida em termos profissionais. Entrou na Irmandade como

¹⁴ LAMBERTINI, «Portugal» (ver nota 1); Tomás BORBA e Fernando Lopes GRAÇA, «Solano», in *Dicionário de música (Ilustrado)* (Lisboa, Cosmos, 1956), vol. 2, p. 561; Robert STEVENSON, «Solano, Francisco Inácio», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Macmillan Publishers, 2001); Mário Marques TRILHA, «Solano, Francisco Ignacio», *Dicionário Biográfico Caravelas* (2012) <<https://dicionario-biografico.caravelas.fcsh.unl.pt/node/115>> (acedido em 10 de outubro de 2021).

¹⁵ Diana Cura SANTOS, «Francisco Ignacio Solano: A biografia e o pensamento musical» (Tese de doutoramento, Universidad de Salamanca, 2021), pp. 154-5. Doi: <https://doi.org/10.14201/gredos.149311> (acedido em janeiro de 2024).

instrumentista (violoncelo) e exerceu a atividade de professor particular de música.¹⁶ Nos primeiros anos, o professor particular morou na Rua do Colégio da Paróquia do Socorro e deslocou-se a casa dos seus alunos ou recebeu-os em sua casa.¹⁷

Francisco Ignacio assinou em 19 de fevereiro de 1750 o Termo de Aprovação dos Estatutos da Irmandade de Santa Cecília como Procurador da Mesa (o órgão de gerência da Irmandade), já com o sobrenome de Solano.¹⁸ Este sobrenome não se encontra antes desta data. Em alguns documentos do Estado continuou, contudo, a aparecer apenas como Francisco Ignacio (veja-se nos registos dos impostos da décima e do maneo em *P-Ltc*).¹⁹

Solano casou-se em 14 de outubro de 1750 com Eufrazia Luiza dos Anjos (1733-1804) na Paróquia do Socorro. O casal teve quatro filhos: Maria (batismo a 16 de fevereiro de 1752-?), Joze (10 de julho de 1753-2 de fevereiro de 1756), Anna Joachina (26 de junho de 1755-?) e Gertrudes (18 de março de 1757-?). A família mudou-se para a Paróquia de São José no ano de 1755 e foi nessa paróquia que nasceu Gertrudes.²⁰

O registo de batismo de Anna Joachina, apresentou os padrinhos da menina como sendo o juiz desembargador Gonçalo Joze da Silveira Preto (c. 1715-?) e a sua mulher, que foi a madrinha. Esta família propiciou algumas oportunidades a Solano para se apresentar como músico durante os anos seguintes. Solano entregou *manifestos* (relatórios anuais da atividade profissional como diretor de festas) à Irmandade de Santa Cecília, onde aparece como responsável pela música e pelos músicos profissionais de várias festas em propriedades do juiz desembargador.²¹

Durante as décadas de quarenta e cinquenta, Solano desenvolveu um método de solfejo que foi pensado para os vários tipos de alunos que teve, desde os mais pobres que não tinham tempo para aprender o porquê das coisas, até aos nobres, que precisavam discorrer sobre a música de uma forma teórica e educada. Esses livros, manuscritos até então, ficaram conhecidos como *Nova instrução musical* e foram impressos em 1763, no entanto, este volume só foi distribuído em 1764 (data inscrita na folha de rosto) depois de Solano ter integrado um quarto livro ao volume. Esse quarto livro foi adicionado para registar a memória da notação da música religiosa.²² A *Nova instrução musical* é um

¹⁶ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), p. 167.

¹⁷ Joseba Endika BERROCAL CEBRIÁN, «Consideraciones sobre la enseñanza musical privada en el Bilbao Dieciochesco: El bajonista Lorenzo de Aranda y su entorno familiar y profesional», in *Bidebarrieta Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, (1998), 233–55; Martine SONNET, «Quelques échos des pratiques musicales dans l'éducation des filles au XVIII^e siècle», in *Pratiques Musicales Féminines: Discours, Normes, Représentations* (Lyon, Symetrie, 2016), 35–56.

¹⁸ IRMANDADE de SANTA CECILIA (1749), *Compromisso da Irmandade da gloriosa virgem e martyr Santa Cecilia Ordenado pellos professores da arte da musica em o anno de 1749* (Lisboa, s.n.).

¹⁹ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 541–2.

²⁰ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 168–9.

²¹ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), p. 169.

²² Francisco Ignacio SOLANO, «Additamento á Nova Instrucção Musical», in *Nova Instrucção Musical* (Lisboa, Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764), [3].

livro onde se apresenta a forma como Solano desenvolveu e sistematizou o solfejo ao estilo dos italianos em conjugação com o sistema da bimodalidade (modos maior e menor).²³ Foi um volume útil para quem queria aprender música como amador ou profissional e também, devido ao último livro, para o cantor que pretendia aprender a ler a música religiosa, pois poderia ser necessário para trabalhar nesse contexto.

David Perez (1711-78) foi um mestre italiano de música que chegou à corte em 1752 para ser professor de música da família real portuguesa e compositor de óperas para a corte.²⁴ Nesses anos terá conhecido e convivido com Solano e, quando o volume foi impresso, Perez enviou um exemplar para o Abade Giovanni Battista Martini.²⁵ Este abade enviou uma apreciação favorável a Solano e o teórico português ficou muito agradado com esse parecer, de acordo com Perez.²⁶

A impressão da *Nova instrução musical* fez espoletar uma das querelas mais acesas da vida de Solano. Entre 1764 e 68 Solano investiu muito tempo a defender a música teatral por oposição à música de igreja. Os três padres João Vaz Barradas Muito Pão e Morato (1689-c. 1779), Hieronimo da Madre Deus (1714-?) e António de Figueiredo Ramos formaram o núcleo duro da dissensão contra Solano. Pelo lado de Solano, figuram nomes como o Padre Bernardo Manoel Telles de Azevedo (*fl.* 1764-93), o Compadre, Francisco Peres de Mello, Fernando Salvador de Faria e Gregório Philotimo (a escrever de Bolonha).²⁷

Entre 1764 e 68, Solano escreveu três cartas para esta querela, só duas podem ser consultadas, pois uma terceira está perdida. A *defeza do livro* está datada de 1766 e foi escrita para responder a *Verdades calcinadas* da autoria de Morato. A *Resposta apologética*, cujo manuscrito não está datado, foi escrita para responder a *Carta feita em Coimbra em 1765*, carta da autoria de Madre Deus. A carta que está perdida, *Rezumo da defeza*, foi escrita para responder a uma segunda versão de *Verdades calcinadas* de Morato. Em 1768, no rescaldo da querela, Solano imprimiu *Nova arte e breve compendio* em primeira edição. Esta obra é um resumo com os preceitos do solfejo dos italianos e da bimodalidade, enunciados de forma fácil.²⁸

Uma obra atribuída a Solano e que poderá ter sido escrita durante esta década foi o manuscrito *Solfejos de Soprano*. Guardado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, compõe-se de trinta e sete solfejos ao estilo napolitano (o mesmo instrumentista canta e toca em simultâneo uma linha de baixo contínuo num instrumento de teclas).²⁹ Os solfejos um a dezasseis foram atribuídos a Solano,

²³ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), p. 173.

²⁴ VIEIRA, *Dicionário biographico de musicos portugueses* (ver nota 13), vol. 2, p. 163.

²⁵ I-Bc, I-004-018, David Perez, *Carta de David Perez enviada a Martini*, Itália, Bolonha (1764).

²⁶ I-Bc, I-004-019, David Perez, *Carta de David Perez enviada a Martini*, Itália, Bolonha (1765).

²⁷ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 400-9.

²⁸ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 404 e 406.

²⁹ TRILHA, «Teoria e prática do baixo contínuo em Portugal» (ver nota 2), p. 326.

os solfejos dezassete a trinta e sete a David Perez.³⁰ Nas duas páginas de preceitos para utilizar o sistema de solfejo dos italianos torna-se evidente a ligação do autor do manuscrito à Igreja. O autor anónimo deu valor e presença às mutações do sistema hexassilábico e não à posição do semitom na bimodalidade, como fez Solano. Este manuscrito é um exemplo de como os preceitos desenvolvidos pelo mestre de elite foram interpretados e disseminados nas aulas dos mestres locais.³¹

Uma das cartas sobreviventes de Solano, preservadas na Biblioteca Nacional de Portugal, é «Pregunta sobre os primeiros elementos da musica». Esta é uma de três cartas preservadas em *Esta collecção contem diferentes casos sobre as diversas materias pertinentes á musica*.³² Esta carta discutiu o sistema de solfejo medieval/renascentista como evolução feita por homens e para os homens e que, portanto, era perfeitamente possível continuar a desenvolver o sistema de sílabas para a prática do solfejo através do trabalho de professores diligentes, como o próprio Solano.³³ Existe ainda um outro manuscrito que também pode ter sido escrito nesta altura porque se centra no solfejo, no entanto, esse manuscrito está perdido. «Novos elementos de cantar» foi dado como desaparecido do espólio do Real Seminário da Patriarcal em 1830.³⁴

A presença de Solano em festas como violoncelista ou como diretor de festas não foi muito intensa, a comparar com a maioria dos diretores de festas seus contemporâneos, que entregaram *manifestos* na Irmandade de Santa Cecília. Solano participou em algumas festas como diretor e em cada vez menos festas apenas como instrumentista.³⁵ Solano pagou os seus impostos de forma regular, sem atrasos ou dívidas. O oficial dos impostos, nos anos de 1768-9, apresentou Solano como vivendo das «suas fazendas».³⁶

O *Novo tratado de musica metrica* foi a única obra de Solano impressa durante a década de setenta e representou um investimento massivo quer de dinheiro, quer de tempo. De acordo com Solano, o livro levou três anos a ser impresso e foi necessário fazer uma subscrição entre amigos, porque a dádiva do Príncipe do Brasil, D. José (1761-88), foi a habitual e o livro teve custos acrescidos.³⁷ Este livro é conhecido e utilizado nos nossos dias por ser um manual educativo para o baixo contínuo, e para executar o acompanhamento harmónico de uma melodia com instrumento de

³⁰ P-Cug, MM 488, Francisco Ignacio Solano e David Perez, *Solfejos de Soprano* (n.d.).

³¹ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 182-3.

³² P-Ln, CIC 9, (n.d.), Francisco Ignacio SOLANO, «Pregunta sobre os primeyros elementos da musica, segundo Guido Aretino, á cerca das seis vozes e dos sette signos. Á qual responde Francisco Ignacio Solano», in *Esta collecção contem diferentes casos sobre diversas materias pertinentes á musica*, pp. 1-10.

³³ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 181-2.

³⁴ P-Ln, MM 4987, Real Seminário da Patriarcal, *Catálogo de musicas: Relação dos solfejos e muzicas que faltão* (1830).

³⁵ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 535-8.

³⁶ P-Ltc, DC 546 AR, Freguesia de São José, *Livro dos Arruamentos* (1768), f. 43v; P-Ltc, DC 546 AR, Freguesia de São José, *Livros de lançamento da décima dos prédios*, (1769), f. 14 r.

³⁷ P-EVp, Cod CXXVII 1-8, Francisco Ignacio Solano, *Carta a Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas a 18/05/1779* (1779).

teclas. Naquela altura foi um livro útil para todos os que queriam aprender um pouco sobre acompanhamento musical com um instrumento de teclas. É a partir deste livro que se deduz que Solano não foi organista, pois apresentou três digitações possíveis (com três, quatro e cinco dedos) para tocar um instrumento de teclas, mas não referiu qual delas seguiu com os seus alunos.

Regras de acompanhamento foi um manuscrito atribuído à autoria de Solano. Não está datado, mas pode ter sido escrito depois da impressão de *Novo tratado de musica metrica*, porque inclui excertos deste livro e também de *Nova instrucção musical*. Este manuscrito é outro exemplo de como a obra do mestre de elite foi utilizada e interpretada pelo mestre local.³⁸

No ano de 1779, depois da impressão de *Novo tratado de música metrica*, Solano escreveu uma carta para acompanhar o exemplar desta obra que enviou ao Bispo Manuel do Cenáculo Villas Boas (1724-1814). Nesta carta o teórico confiou-lhe os seus agravos, nomeadamente que Lisboa já não era a cidade interessante que fora outrora e ele, Solano, estava sem planos para o futuro.³⁹

Quase no final do ano de 1779, Solano abriu uma aula de estudos teóricos e práticos de música. Não foi possível encontrar detalhes sobre o seu funcionamento, mas o discurso de Solano e as poesias lidas na inauguração da aula foram impressas no início do ano seguinte, em 1780. A obra chama-se *Dissertação* e é um discurso sobre a história da música e sobre os valores antigos e modernos na música. No final desta década aparece outra carta de Solano «Reparos musicos, e criterios, sobre as atendíveis respostas, que deu certo Anónimo a humas perguntas que se fizerão acerca dos primeyros elementos da muzica». Esta carta mostra que Solano estava de novo envolvido em querelas. Foi uma crítica de Solano à falta de capacidade para aprender novos preceitos e dar valor à música da época. O recetor da carta não foi identificado, no entanto, percebe-se que foi provavelmente um clérigo.⁴⁰

A década de noventa foi prolífera em termos de livros impressos, mas não foi produtiva para a sua atividade enquanto diretor de festas. De acordo com os manuscritos sobreviventes na Irmandade de Santa Cecília, Solano produziu apenas uma festa na freguesia onde morava, em São José, no ano de 1791.⁴¹ E foi precisamente neste *manifesto* que o autor se colocou no conjunto dos cantores.

Exame instructivo foi impresso em 1790. Solano referiu que esta obra não contém exemplos musicais porque foi pensada e dirigida para leitores que já sabiam música e estes podiam construir os seus próprios exemplos musicais.⁴² O autor chegou a incluir um dicionário com termos antigos e modernos nesta obra para se manter ao corrente do que estava a ser produzido na Europa.⁴³

³⁸ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 191-2.

³⁹ P-EVp, Cod CXXVII 1-8 (ver nota 37).

⁴⁰ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 193-4, 197-8.

⁴¹ P-EVp, Cod CXXVII 1-8 (ver nota 37).

⁴² Francisco Ignacio SOLANO, *Exame instructivo* (Lisboa, Regia Officina Typografica, 1790), [p. 9].

⁴³ SOLANO, *Exame instructivo* (ver nota 42), pp. 272-89.

A referida obra de 1790, o *Exame instructivo* foi traduzido e impresso em Espanha, em 1818, e o tradutor foi João Pedro de Almeyda y Motta (Lisboa, 1744 - Madrid, 1817),⁴⁴ que considerou que este livro era a melhor forma de ensinar música aos meninos cantores de que ele estava encarregado em Madrid.⁴⁵

Pouco depois temos registo de *Vindicias do tono*. Esta é uma carta impressa que critica *Vindicias do tritono* publicado em 1791, da autoria de José do Espírito Santo Monte (1728-?). Solano publicou esta obra sob pseudónimo (Felicio Joaquim Soto Valle) e pagou pela sua impressão.⁴⁶ Monte criticou a música instrumental e a música de teatro. A primeira por considerar que era uma música sem objetivos miméticos que estava a ser difundida pela corte, e a segunda com o argumento de que esta música era tocada e cantada sem ter por objetivo adorar a Deus. De acordo com Monte, a música não devia ser tocada fora do mosteiro ou da Igreja e os clérigos deviam controlar todos os aspetos desse divertimento para adorar a Deus. Solano, nesta carta, respondeu aos anseios do seu amigo Padre Bernardo Manoel Telles de Azevedo, que lhe tinha pedido ajuda para perceber o que Monte queria transmitir com a obra que imprimiu. Para não piorar as coisas, Solano acabou por defender que Monte tocasse a música que quisesse, onde quisesse, desde que deixasse as outras pessoas fazerem o mesmo, isto é, os músicos de teatro podiam tocar a música que quisessem ouvir.⁴⁷

Em 1794 saiu a segunda edição de *Nova arte e breve compendio*. Refira-se que o Teatro de São Carlos foi inaugurado no ano anterior e apresentou ópera italiana e músicos italianos, desta vez financiados pela burguesia. Isso trouxe um novo alento à curiosidade sobre o método de música dos italianos e Solano fez a segunda edição para satisfazer a curiosidade das novas gerações sobre a música italiana.⁴⁸

Uma carta manuscrita é o último documento da autoria de Solano que se encontra disponível em CIC 9. Datada desse ano de 1794, Solano escreveu uma carta com o título «Resolução ou discissão na controversia de huma dúvida que se moveo entre alguns novos compositores de musica». A primeira parte da carta censura a utilização das notas sem respeito pelos sinais de sustenido ou bemol para determinar os tons e a bimodalidade. A segunda parte da carta foi dedicada a João de Sousa Carvalho (1745-c. 1799), que foi o substituto de David Perez quando este faleceu.⁴⁹ Ambas as partes

⁴⁴ Humberto D'AVILA, *Almeida Mota Compositor Português em Espanha* (Lisboa, Vega, 1996).

⁴⁵ Francisco Ignacio SOLANO, *Examen instructivo*, tradução João Pedro Almeyda y Motta (Madrid, Imprenta de Collado, 1818), [p. 1].

⁴⁶ *P-Lant*, Fundo Imprensa Nacional, n.º 27, Imprensa Nacional, *Registo de obras da Oficina Tipografica, Livro quinto, 06 de julho de 1793*.

⁴⁷ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 193-4, 208-10.

⁴⁸ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 193-4, 210.

⁴⁹ Robert STEVENSON e Manuel Carlos BRITO, «Carvalho, João de Sousa», *Grove Music Online* (2001), <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05047>> (acedido em 29 de junho de 2023).

da carta lidam com as consequências da generalização e ignorância no uso do temperamento igual com divisão da oitava em doze partes iguais.⁵⁰

Solano foi caracterizado pelo oficial dos impostos em 1798 como um músico de câmara.⁵¹ No ano seguinte, foi identificado como um doente.⁵² Em 1800, para o oficial dos impostos, Solano estava um «homem velho»,⁵³ tendo acabado por falecer em 18 de setembro desse ano.⁵⁴ A sua mulher, Eufrazia Luiza dos Anjos continuou a morar no mesmo sítio até ao seu falecimento, que ocorreu em 1804.⁵⁵

A existência de Francisco Ignacio Solano

José Augusto Alegria definiu que era prática habitual enviar os meninos com talento como cantores para escolas de música.⁵⁶ Scherpereel considerou que os meninos de coro partilhavam um perfil sócio-económico e, de acordo com ele, os meninos de coro eram órfãos de pai, extremamente pobres e com pelo menos quatro irmãos na mesma casa.⁵⁷ Isso ocorreu com Francisco Ignacio, que, na década de trinta, fez a sua formação para padre com especialização em música.

Existem três hipóteses para a formação de Solano. Vieira, como já foi aqui referido, indicou que foi aluno de Giovanni Giorgi em Santa Catarina de Ribamar na escola de música da Ordem dos Franciscanos Menores.⁵⁸ Cristina Fernandes propôs uma segunda hipótese ao avançar que teria sido aluno privado de Giovanni Giorgi.⁵⁹ No entanto, considerando que os mestres nacionais do Seminário da Patriarcal foram discípulos da própria escola, como poderia Solano ter a pretensão de ser mestre do Seminário como aluno privado de Giorgi? Solano escreveu na carta ao Bispo Villas-Boas, em 1779, que ser mestre do Seminário, embora não fosse uma posição cobiçada por si, seria uma justa recompensa para a sua velhice.⁶⁰ Com a questão colocada acima, torna-se possível apresentar uma terceira hipótese para a formação musical do teórico. Solano frequentou o Seminário da Patriarcal, mas, a determinada altura, terá havido algum tipo de impedimento ou ocorrência que o fez abandonar os estudos.

⁵⁰ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 428-9.

⁵¹ *P-Ltc*, DC 559 AR, Freguesia de São José, *Livro dos Arruamentos* (1798), f. 15v.

⁵² *P-Ltc*, DC 559 AR, Freguesia de São José, *Livro dos Arruamentos* (1799), f. 15r.

⁵³ *P-Ltc*, DC 560 AR, Freguesia de São José, *Livro dos Arruamentos* (1800), f. 14r.

⁵⁴ *P-Lant*, Livro de Registo de Óbitos, Livro O8, Caixa 24, Paróquia de São José, *Livro de Registo de Óbitos* (1788), f. 183v.

⁵⁵ *P-Lant*, Livro de Registo de Óbitos, Livro O9, Cx 24, Paróquia de São José, *Livro de Registo de Óbitos* (1803), f. 18r.

⁵⁶ ANTÓNIO FERNANDES e JOSÉ AUGUSTO ALEGRIA, *Arte de musica de canto dorgam, e canto cham, & proporções diuididas harmonicamente. De Antonio Fernandez. Reprodução em facsimile do exemplar com a cota Reservado N° 332 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora* ([Évora], Publinorma, 1996).

⁵⁷ JOSEPH SCHERPEREEL, «Os meninos de coro da Sé de Lisboa e a sua organização até à Revolução Liberal de 1834», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 13 (2003), p. 41.

⁵⁸ VIEIRA, *Dicionário biographico de musicos portugueses* (ver nota 13), vol. 2, p. 332.

⁵⁹ FERNANDES, «Boa voz de Tiple» (ver nota 9), pp. 38 e 62.

⁶⁰ *P-EVp*, Cod CXXVII 1-8 (ver nota 37).

«Andou sim no Seminário, porem que importa se não tem voz para cantar, tendo só voz para falar».⁶¹ Esta afirmação de Madre Deus forneceu uma pista crucial. Solano perdeu a voz para cantar e essa pode ter sido a circunstância que o levou a desenvolver o perfil de teórico. Este pode ser um dos motivos que levou Solano a abandonar o percurso que tinha sido escolhido para ele em tenra idade. É preciso ainda considerar que, na Irmandade de Santa Cecília, Solano foi também um músico violoncelista, o que se pode considerar como um desvio do percurso enquanto seminarista que terminaria previsivelmente como padre a tocar órgão.

Solano chegou à idade adulta na década de quarenta. O autorretrato de Solano que se encontra na obra *Exame instructivo* de 1790 diz «hum instrumento indigno, ignorante e talvez improporcionado, como o autor deste systema».⁶² Com esta frase, aparentemente, o autor lisboeta caracterizou-se como um bom cristão, um homem humilde. No entanto, Madre Deus trouxe mais riqueza para este debate ao escrever em tom crítico «hum canguinhas de óculos mui tacão, que anda por ahi avulso nesta Cidade».⁶³ «Tacão» refere-se a uma pessoa muito baixa, enquanto «canguinhas» designa uma pessoa muito magra. Para Madre Deus, Solano foi uma pessoa anormalmente baixa, muito magra e que precisava de usar óculos por problemas de visão. Andar avulso pela cidade apenas significa que o autor lisboeta garantiu o seu sustento como professor particular, provavelmente a transmitir o sistema de solfejo dos italianos a pessoas da corte interessadas em imitar os músicos italianos.

Nas décadas de quarenta e cinquenta do século XVIII, Solano dedicou-se a ensinar às crianças da nobreza e burguesia o *bel canto* italiano, numa altura em que a transmissão deste em Itália se fazia ainda por tradição oral, sem a cristalização em manuais, que será posterior. Solano talvez não fosse assim um tão bom cantor e certamente que muitos dos seus alunos também não, por isso, desenvolveu o seu sistema de ensino para garantir o máximo sucesso. Utilizou o sistema de solfejo dos italianos que tinha aprendido no Seminário da Patriarcal e sistematizou a prática musical italiana para tornar essa prática cada vez mais fácil e acessível aos músicos amadores. Nos vinte anos de pesquisa prática, Solano experimentou com os seus alunos um sistema de solfejo com as mesmas seis sílabas que os músicos profissionais da Igreja utilizavam, mas fixando as sílabas a posições na escala tonal (sistema de dó móvel) e desenvolveu um sistema de solfejo menos dependente da improvisação.

⁶¹ *P-EVp*, Res Cod CI/1-19, (n.d.), Hieronimo Madre Deus, «Carta de Beja aqui» in *Collecção das cartas que contra a Nova instrucção musical ou theorica pratica da musica rythmica, e seu autor Francisco Ignacio Solano. E tão bem das respostas que derão a todas as cartas diversos professores musicos*, f. 6v.

⁶² SOLANO, *Exame instructivo* (ver nota 42), pp. 51.

⁶³ *P-EVp*, Res Cod CI/1-19, Madre Deus, «Carta de Beja Aqui» in *Collecção das cartas que contra a Nova instrucção*, f. 6v.

Para Solano qualquer pessoa podia ser um cantor, bastava que tivesse «quatro dentes na frente» por uma questão de dicção.⁶⁴ Portanto, para o autor lisboeta, cantar era uma atividade possível para quase todas as pessoas. Para esse efeito ele identificou a categoria de solfista, o qual era alguém que conseguia identificar e explicar as sílabas a utilizar no solfejo e conseguia fazer o solfejo corretamente.⁶⁵ Contudo, um solfista não era um cantor na forma italiana, ou seja, não era um cantor que conseguisse criar música de cada vez que a cantava recorrendo à improvisação. Por sua vez, Solano foi conhecido como solfista.⁶⁶

Durante estas décadas de trabalho, Solano cresceu como professor particular e construiu uma rede de amigos e clientes que se suportou no apoio pessoal de várias pessoas, entre elas Giovanni Giorgi, mestre italiano de renome; David Perez, compositor musical italiano famoso que foi também uma das forças que ajudou o teórico lisboeta no seu percurso de vida; o Juiz Desembargador Gonçalo José da Silveira Preto, um dos homens mais poderosos da corte lisboeta que foi igualmente um dos amigos e conhecidos de Solano; os pais do 1.º Marquês de Borba e 13.º Conde de Redondo, Thomé Joze de Sousa Coutinho Castello-Branco e Menezes (1753-1813), que terão sido pelo menos conhecidos de Solano, por este ter sido aluno do teórico lisboeta e dedicatário da obra *Nova arte e breve compendio* em 1768. À medida que os anos foram passando, o Bispo Manuel do Cenáculo Villas-Boas transformou-se também, pelo menos, num conhecido com quem Solano partilhou os seus planos. O Padre Bernardo Manoel Telles de Azevedo foi um dos amigos de Solano e um dos participantes e defensores do autor lisboeta quando este se envolveu em questões famosas, como a que ocorreu no período pós-impressão de *Nova instrução musical*, ou depois na década de noventa na discussão com Monte.⁶⁷

A década de sessenta terá sido uma das melhores da vida de Solano. Publicou os manuscritos que circulavam pelos seus alunos em *Nova instrução musical* em 1763. Mas, os seus amigos e antigos companheiros do sacerdócio pediram-lhe para pensar na música de Igreja que estava a cair em desuso. Solano incorporou então um quarto livro dedicado à música religiosa, o que atrasou a venda e distribuição de *Nova instrução musical* para 1764. Como os outros livros do volume foram dedicados à música de teatro, isso foi considerado uma afronta para alguns membros do clero menos progressistas, que já antes da impressão e venda de *Nova instrução musical* censuravam a música sem o objetivo de adorar a Deus. Este livro trouxe para o universo de todos os interessados, a possibilidade de aprenderem a cantar como os músicos italianos na corte. Ou seja, com a utilização

⁶⁴ Francisco Ignacio SOLANO, *Dissertação sobre o character, qualidades e antiguidades da musica* (Lisboa, Regia Officina Typografica, 1780), p. 12.

⁶⁵ SOLANO, «Additamento á Nova Instrução Musical», pp. 10-1.

⁶⁶ *P-Ltc*, Fundo da Décima, FREGUESIA de SÃO JOSÉ, *Livro dos Arruamentos* (1781), f. 11r.

⁶⁷ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 169, 175-6, 180 e 192-3.

da bimodalidade e de um sistema de solfejo que permitia cantar intervalos maiores que a oitava, intervalos diminutos e aumentados. Os solfejos eram acompanhados com instrumentação e não havia a necessidade de recorrer ao sistema de solfejo natural que foi particularmente utilizado com o sistema hexassilábico simples e a octomodalidade. No solfejo natural, de cada vez que aparecia um acidente musical de sustenido, bemol ou bequadro, era necessário mudar a clave de leitura da música para continuar o exercício numa tonalidade sem acidentes musicais.⁶⁸ Isso não era necessário com o sistema de solfejo dos italianos, denominado como o sistema hexacordal composto, de acordo com Sabbatini (1732-1809), ou moderno, de acordo com Solano.⁶⁹

Nova instrução musical acabou por ser o ponto fulcral da uma das querelas mais desenvolvidas do século XVIII musical português. Embora Solano tenha insistido com os opositores que estes deviam publicar os seus problemas com a sua obra para que este pudesse responder através da imprensa, e para que todo o público interessado tivesse a oportunidade de ler e ficar ao corrente dos assuntos tratados, isso não chegou a acontecer. No entanto, mesmo em formato manuscrito, muitas das características desta querela imitaram as querelas francesas como a *querelle des bouffons*. Algumas das cartas desta discussão foram transmitidas com nomes fictícios, uma das características partilhadas com esta querela francesa em particular. Alguns dos conceitos discutidos durante esta querela portuguesa foram, entre outros, o uso das *auctoritates*, o significado de novo, de plágio, de originalidade, de compositor, de autor, ou a utilização da bimodalidade para a música de teatro. Conceitos, aliás, discutidos também nas querelas francesas.⁷⁰

A querela não durou para lá da década de sessenta porque Solano, num gesto de vitória, imprimiu em 1768 a obra *Nova arte e breve compendio*, apresentada como um breve resumo dos preceitos apresentados na *Nova instrução musical*. Sobrevive um conjunto de obras musicais compostas por um dos críticos de Solano, o Padre Hierónimo da Madre Deus, e essas obras datam da década da disputa com Solano.⁷¹ Para além do seu interesse intrínseco, as discussões fizeram com que todos ficassem mais famosos, tal como aconteceu com a *querelle des bouffons*.

António José da Silva (1705-39), considerado um dos grandes dramaturgos do século XVIII português, produziu várias obras teatrais que continham partes musicais. Marques considerou que estas obras foram uma tentativa de estabelecer um teatro musical de cariz nacional.⁷² Para Manuel Carlos de Brito, o século XVIII português procurou a sua autodeterminação musical ao tentar

⁶⁸ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 225-6.

⁶⁹ Luigi A. SABBATINI, *Elementi teorici della musica colla pratica de medesimi* (Roma, Stamperia Pilucchi Cracas e Giuseppe Rotilj, 1789), pp. 4-8, 36-8, 53; SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15).

⁷⁰ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 399-422.

⁷¹ João VAZ, «The organ verses of Frei Jeronimo da Madre Deus: Portuguese organ music in the time of D. João V» in *Musica instrumental no final do Antigo Regime: Contextos, circulação e repertórios* (Lisboa, Edições Colibri, 2014).

⁷² Joaquim José MARQUES, *Cronologias da ópera em Portugal* (Lisboa, A Artística, 1947), pp. 80-1.

estabelecer um teatro de ópera de cariz português.⁷³ Brito sustentou as suas conclusões no facto de ter havido uma publicação com o título *Óperas segundo o gosto e costume português*.⁷⁴ Marques e Brito discutiram esta tendência no século XX, quando se procurou encontrar elementos de identidade nacional na música do século XVIII. Por sua vez, Mário Vieira de Carvalho sustentou a ideia de que não foi possível estabelecer um teatro musical de cariz nacional na corte lisboeta do século XVIII porque os poderes instituídos da Inquisição censuraram afincadamente todas as manifestações de recreio e diversão.⁷⁵ As diversas tentativas identificadas por Marques e Brito precederam a existência de Solano como autor publicado. O autor lisboeta teve muito êxito na sua tentativa de se tornar o elo de ligação entre a cultura musical italiana e a portuguesa. E foi nessa posição de agente de transferência cultural que obteve maior êxito, sobretudo por dar resposta ao interesse na corte pelo conhecimento de como funcionava o sistema musical dos italianos. Este seria o repertório musical que, quer a nobreza, quer mais tarde a burguesia, utilizaram como distinção da sua classe social.

A análise do temperamento musical para instrumentos de teclas pode fornecer novas perspetivas sobre o século XVIII em Portugal. O temperamento mesotónico, predominante por vários séculos, incluindo o século XVIII, não permitia a execução de doze intervalos iguais por oitava. A música defendida por Solano requeria, no entanto, a divisão da oitava em doze partes iguais (temperamento igual) para viabilizar a bimodalidade. Para elucidar esse tema no seu *Novo tratado de musica metrica*, Solano, que não possuía os conhecimentos matemáticos necessários para demonstrar a afinação e temperamento de um teclado no temperamento igual, recorreu a conceitos estabelecidos e a *auctoritates* reconhecidas no temperamento mesotónico, como Pietro Cerone (1566-1625) ou Pablo Nassarre (1650-1730). O autor lisboeta conseguiu dessa maneira corresponder às expetativas do seu público.⁷⁶ Não obstante, o clero continuou a recomendar o temperamento mesotónico para a afinação e temperamento dos instrumentos de teclas na Igreja, como se observa nas indicações de Bernardo da Conceição em 1788.⁷⁷

Para Solano, o temperamento igual de divisão da oitava em doze partes iguais foi o único temperamento possível para a música de teatro, a música tocada nos salões da nobreza e burguesia. O autor lisboeta não discutiu o temperamento igual de divisão da oitava em doze partes iguais com

⁷³ Manuel Carlos BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century* (New York, Cambridge University Press, 1989), p. 21.

⁷⁴ Joaquim José SALDANHA, *Operas, Segundo o gosto e costume portuguez* (Lisboa, Officina de Ignacio Nogueira Xisto, 1761).

⁷⁵ Mário Vieira CARVALHO, «Património Musical: Da legitimação ideológica à problematização crítica», *Pensar a Música III* (Guimarães, Sociedade Musical de Guimarães – Universidade do Minho, 2018), pp. 15-32; Mário Vieira CARVALHO, «Opera y poder en Portugal: Breve retrospectiva», *Folios* 4/23 (2011), pp. 39-45.

⁷⁶ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 269-81.

⁷⁷ Bernardo CONCEIÇÃO, *O ecclesiastico instruido scientifiamente na arte do canto-chão* (Lisboa, Officina Patriarcal de Luiz Ameno, 1788), pp. 12, 16 e 1090.

essa designação. Para ele e para os seus conterrâneos tratava-se da distribuição de Aristoxeno. De acordo com García Pérez, as referências a Aristoxeno estão usualmente relacionadas com o temperamento igual e o temperamento utilizado nos instrumentos de corda com trastos.⁷⁸

A dicotomia entre música de igreja e música de teatro, motivo das querelas em França e motivo da querela pós-impressão da *Nova instrução musical*, infere-se claramente nas discussões que Solano gravou em *Vindicias do tono*, três décadas depois de imprimir o seu primeiro livro. Por um lado, Monte, o autor de *Vindicias do tritono*, queria que o coro da Igreja praticasse o cantochão no temperamento igual com divisão da oitava em doze partes iguais. Por outro lado, os cantores contratados para as festas sacras queixaram-se a Solano do temperamento antiquado mantido pelos órgãos das Igrejas, numa clara alusão ao temperamento mesotónico ainda presente nesses instrumentos no final de século. Para Solano foi inútil tanta discussão, porque o coro tinha de se ajustar ao temperamento do órgão e não o inverso.⁷⁹ No século XXI é fácil aceitar que Solano recomendou o temperamento igual com divisão da oitava em doze partes iguais, basta observar o teclado impresso na segunda página do livro *Novo tratado de musica metrica*. Mas isso não foi uma hipótese tão fácil de aceitar para os teóricos e pensadores da música na segunda metade do século XVIII em países como a França, Itália ou Espanha. E como tal, também não foi uma hipótese a considerar para os analistas desta questão em Solano nos últimos quarenta anos.⁸⁰

Exame instructivo apresenta-se como um livro onde é clara a influência iluminista na música. Este livro é um guia para identificar a originalidade e o génio do compositor e faz parte das querelas portuguesas do final de século. É um debate entre a música que respeita as convenções do contraponto e a música que as ultrapassa. Qualquer um dos tipos de música é válido e Solano identificou-se como contrapontista, isto é, alguém que tem a capacidade de organizar os sons segundo leis predeterminadas, mas não como o compositor que, mercê do seu próprio génio, ultrapassa todas as convenções.⁸¹

O *Exame instructivo* serviu também para introduzir a música instrumental (sem imitação através da poesia) como um «bemquisto estrépito».⁸² A música instrumental foi rejeitada por muitos dos pensadores do século XVIII como uma música sem capacidade para imitar a natureza, conceito ao qual a música se tinha subordinado desde tempos imemoriais. Para estes pensadores a música

⁷⁸ Amaya GARCÍA PÉREZ, «El temperamento igual en los instrumentos de cuerda con trastes in *Francisco de Salinas Música, teoría y matemática en el Renacimiento* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014), p. 74.

⁷⁹ Francisco Ignacio SOLANO, *Vindicias do tono* (Lisboa, Regia Officina Typografica, 1793), pp. 36-7.

⁸⁰ Gerhard DODERER, «Contribuição para a problemática da afinação dos instrumentos de tecla na Península Ibérica durante o século XVIII. *Boletim Associação Portuguesa de Educação Musical*, 48 (1986), pp. 40-3; Carl SLOANE «The persistence of mean tone temperament in the Iberian Peninsula» *Revista de Musicología* 25/2, (2002), pp. 471-5.

⁸¹ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 48, 205-6.

⁸² SOLANO, *Exame instructivo* (ver nota 42), p. 215.

instrumental era ruído porque não era percebida pela generalidade da população.⁸³ A música instrumental era pensada como música compreendida apenas pelas elites.⁸⁴ Para o autor lisboeta, para os seus amigos e os seus alunos, esta música era um ruído, mas um ruído delectável.

Solano formou-se tendo por modelo a música como ciência. No final do século, o autor lisboeta manteve essa aproximação, mas mudou o seu conceito de ciência, adotando na prática a música como uma bela arte. Para Solano, cantar, tocar um instrumento ou compor música eram atividades que requeriam capacidades pessoais da parte do músico, como talento, bom gosto e mesmo génio.⁸⁵ A música era uma arte no sentido em que tinha por objetivo provocar prazer aos sentidos. E era igualmente ciência porque era necessário explicar com princípios básicos e universais, os princípios desse prazer. A música como ciência procurava refletir como o som percebido pelo corpo humano podia produzir prazer aos sentidos humanos.⁸⁶

A importância de Solano mostra-se nos diferentes manuscritos que lhe foram atribuídos e que estão em alguns arquivos portugueses. Mostra-se também no caso de um exemplar de *Novo tratado de musica metrica* que foi usado quando a clave de dó já não se usava e todas as indicações na clave de dó foram reescritas usando a clave de sol.⁸⁷ E igualmente nos catálogos de uma casa de venda de livros na capital lisboeta, que podem ser considerados como fontes publicitárias. Solano apareceu em dois catálogos datados de 1786 e de 1804, da casa livreira Borel, Borel e Companhia. Em 1786 esta casa tinha à disposição um catálogo com oitenta e cinco obras, e dessas obras apenas três tinham como assunto a música. Todos os três livros sobre música foram obra de um único autor: Francisco Ignacio Solano. Estavam presentes para venda a *Nova instrução musical*, a *Nova arte e breve compendio* e o *Novo tratado de musica metrica*. Esta última estava a vender-se rapidamente e corria o risco de se esgotar.⁸⁸ De facto, no catálogo de 1804 a única obra disponível para venda foi a *Nova instrução musical*. E este catálogo apenas apresentou duas obras musicais, sendo a outra de Manoel da Paixão Ribeiro.⁸⁹ Por esta altura pode inferir-se que a obra *Vindicias do tono* e a *Exame instructivo* terão vendido muito bem, porque esta casa era um ponto de venda, mas as obras não estão disponíveis no catálogo.

⁸³ Veja-se, por exemplo: Jean le Rond D'ALEMBERT, «Discours préliminaire des éditeurs» in *Encyclopédie raisonnée des sciences, des arts et des métiers*, vol. 1 (Paris, Briasson, David l'Aine, Le Breton, Durand, 1751), p. vii.

⁸⁴ John NEUBAUER, *La emancipación de la música El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, tradução de F. Giménez Gracia (Madrid, Visor, 1992), pp. 104-5 e 107.

⁸⁵ SOLANO, *Exame instructivo* (ver nota 42), p. 6.

⁸⁶ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), p. 347.

⁸⁷ SANTOS, «Francisco Ignacio Solano» (ver nota 15), pp. 189 e 253.

⁸⁸ BOREL, BOREL, e COMPANHIA *Catálogo de alguns livros impressos á custa de Borel, Borel e Companhia* (Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1786), p. 7.

⁸⁹ BOREL, BOREL, e COMPANHIA *Catálogo de alguns livros impressos á custa de Borel, Borel e Companhia* (Lisboa, s.n., 1804), pp. 2 e 14.

Conclusões

Solano viveu quase oitenta anos de um século extraordinário. O teórico lisboeta foi um pensador de transição, isto é, não adotou abertamente os princípios do iluminismo, mas também não abandonou abertamente os antigos preceitos da música. Solano trouxe os princípios iluministas para a vida dos músicos portugueses, contudo, a sociedade portuguesa não tinha abertura para aceitar as luzes do iluminismo em toda a sua extensão. A Inquisição continuava a representar uma força de bloqueio na mudança das mentalidades. A classe do clero era numerosa e poderosa em Portugal, e nem sempre progressista. No entanto, Solano fez a sua parte para perseguir e aceitar as luzes da erudição.

Francisco Ignacio Solano nasceu num mundo e teve plena consciência de que morreu noutro mundo. Pelo meio ficaram sessenta anos de discussões com os elementos mais tradicionalistas do clero, uma vida cheia de ataques pessoais contra si em particular, por ser uma pessoa do povo sem posição social. No entanto, o autor lisboeta também experienciou muitos sucessos e desempenhou uma extensa atividade no ensino das novas gerações de músicos amadores e profissionais.

A ligação de Solano aos músicos e à cultura italiana e o favoritismo da família real aos mesmos músicos italianos foram os impulsos iniciais de Solano. Quando divulgou a *Nova instrução musical* em 1764, Solano não tinha intenção de voltar a publicar. Ao publicar *Nova arte e breve compendio*, Solano deu por terminada a querela com os clérigos mais resistentes à mudança. Em 1779, Solano publicou *Novo tratado de musica metrica* impulsionado por um amigo. E foram os amigos que financiaram parte da impressão da obra. Solano lamuriou-se da sua vida a Villas-Boas ainda nesse ano, e alguém conseguiu ajudá-lo a montar uma escola de música, que ainda hoje permanece na total penumbra. Nas últimas décadas de Setecentos discutiu-se a música instrumental e a música de teatro. Solano imprimiu *Exame instructivo* em 1790 e fez desse livro um sumário do que tinha escrito em livros anteriores, mas acrescentando novos valores. Em 1793 conseguiu finalmente imitar os enciclopedistas franceses com as suas querelas. Escreveu uma carta crítica a um amigo sobre uma obra impressa que causou alguma celeuma na corte e mandou imprimir o livro sem nome de autor. Estava a mostrar a sua opinião a toda a sociedade que tivesse disponibilidade e conhecimento para o ler. Finalmente, a última obra foi uma segunda edição da *Nova arte e breve compendio* que levou a efeito para responder às necessidades da burguesia em ascensão.

A disseminação do seu trabalho através dos seis diferentes livros publicados, de uma escola de música que dirigiu, dos livros que foram lidos por personalidades importantes da sociedade lisboeta e italiana, dos livros que foram também utilizados por alunos da sociedade portuguesa da época, e de uma nova valorização da música que Solano ajudou a construir, fizeram dele um homem do seu tempo, que sobressaiu sobre os outros professores de música da época. Solano foi uma figura de elite, um autor do qual se extraiu conhecimento adaptado depois às práticas e necessidades locais.

Solano não imprimiu livros práticos, mas o que se conhece desses manuscritos musicais mostra que foram construídos para ajudar os seus alunos a ganhar perícia musical através do canto e que os exercícios foram copiados e imitados provavelmente em todo o país. Por isso, existem, ainda hoje, alguns manuscritos que têm por base os ensinamentos teóricos e práticos de Solano. Uma pesquisa intensiva por outros arquivos talvez revele mais evidências da influência de Solano sobre os músicos coevos e posteriores.

Os livros de Solano mostram como a sociedade europeia foi mudando na segunda metade do século XVIII. Os assuntos abordados neste artigo foram selecionados para dar ênfase a um autor que estava bem inserido na sociedade europeia da época, mesmo que nunca tenha saído de Lisboa. A originalidade do pensamento foi uma busca que vários músicos empreenderam na época e uma linha de força no século seguinte. Solano refletiu as preocupações da sua sociedade, mostrou como a música se deslocou do campo das ciências para o campo das belas-artes, mantendo alguns termos antigos e adotando outros novos. A música italiana impôs-se nas cortes da Europa durante a maior parte do século XVIII, e foi essa mesma música que Solano mostrou e defendeu.

Solano e a sua obra perderam validade quando os analistas de séculos posteriores passaram a valorizar apenas a teoria musical como harmonia. O autor lisboeta não escreveu segundo os moldes franceses ou alemães, antes escreveu e difundiu através da letra de imprensa aquilo que os músicos italianos só transmitiam oralmente. De acordo com os princípios do Iluminismo que pretendia facilitar o acesso ao conhecimento, o livro impresso foi o meio das pessoas da época, e de Solano em particular, de transmitirem esse conhecimento.

A teoria musical historicamente informada permite um processo de reabilitação da vida de Solano. O autor lisboeta viveu a sua vida à procura de validação e ascensão social e, durante o seu tempo, afirmou-se como um mestre importante para a sociedade portuguesa.

Diana Maria Cura dos Santos é licenciada pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa na área de Ciências Musicais. Neste momento completou o seu doutoramento na Universidad de Salamanca no campo da musicologia histórica com a tese: *Francisco Ignacio Solano: A biografia e o pensamento musical*. Está presentemente integrada no projeto TraMuse.

Recebido em | *Received* 06/06/2023

Aceite em | *Accepted* 02/04/2024

