

Depois de Bomtempo: A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842 a 1862¹

JOAQUIM CARMELO ROSA

A amenidade que o estudo da muzica introduz nos costumes, a acção que esta sublime arte exerce em nossos sentidos, e[m] nossos corações, e em nossos espiritos, ligam a ordem moral á vida material, e sendo a linguagem propria dos sentimentos su[a]ves e benevolentes, torna-a de uma tal importancia no estado actual de civilização, que não curar seriamente da sua propagação, seria um anachronismo.²

Integrada no Conservatório Geral de Arte Dramática, projectado por Almeida Garrett e instituído por decreto de 15 de Novembro de 1836, a Escola de Música foi herdeira e continuadora da tradição do Seminário da Patriarcal, fundado quase um século e meio antes, bem como do Conservatório de Música da Casa Pia criado em 1835. Ocupou por isso um lugar fulcral enquanto centro de formação de músicos, sendo aliás, a nível nacional, a única instituição oficial em funcionamento nesse domínio ao longo de todo o século XIX. Como tal constituiu um importante ponto de confluência de algumas das principais personalidades e tendências estéticas da época, simultaneamente reflexo e agente privilegiado da vida musical nacional, em particular da lisboeta.

Contrariamente aos poucos estudos que existem sobre o Conservatório no século XIX, os quais se centram

¹ O presente artigo é extraído da dissertação de mestrado defendida pelo autor na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (cf. *«Essa pobre filha bastarda das Artes»: A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa 1842-1862*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1999, dactilografado).

² *Relatório Administrativo do Conservatório Real de Lisboa, 1850-51*, elaborado pelo Conde de Farrobo, Ministério do Reino, Arquivo das Secretarias de Estado (adiante designados por MR e ASE), documento manuscrito.

³ Entre os quais se deve destacar particularmente o excelente estudo de Maria José de LA FUENTE, «João Domingos Bomtempo e o Conservatório de Lisboa», in João

essencialmente na época da sua fundação,³ o presente artigo pretende estudar o período imediatamente posterior à morte do seu primeiro director, o pianista e compositor João Domingos Bomtempo (1775-1842), tendo como principal objectivo estudar o quotidiano da Escola de Música, naquilo que podíamos designar pela sua «existência regular», traçando um quadro tão vivo quanto possível dessa realidade. Em termos cronológicos pode-se considerar por isso que o período aqui em estudo se inicia em Novembro de 1842, quando no dia 5 é celebrada uma Missa e um *Libera Me* em honra do falecido director, e no dia 8 toma posse como novo director Francisco Xavier Migone (1811-1861).⁴ Embora decorra com alguma naturalidade, a sucessão de Bomtempo por Migone não foi isenta de polémica. Nomeado por Decreto com a data de 23 de Setembro, o seu contrato estipulava a condição de, pelo mesmo ordenado que anteriormente auferia Bomtempo, juntamente com a responsabilidade de Direcção e aula de Contraponto, assegurar ainda a aula de Piano e a de Harmonia e acessórios, da qual, ao que tudo indica, já era professor. A sua posse seria adiada até à data atrás referida, por causa da contestação à nomeação feita por Manuel Joaquim dos Santos, violinista na Orquestra do Teatro de S. Carlos, Real Câmara e Sé Patriarcal.

A conclusão do período aqui tratado começa a delinear-se a 23 de Fevereiro de 1857, data da Portaria que nomeou Francisco Xavier Migone «para escripturar artistas de canto e baile para o Theatro de S. Carlos»,⁵ nomeadamente em Paris e Milão. O director não mais voltaria ao Conservatório. Regressará a Portugal com a saúde extremamente debilitada não mais exercendo qualquer função, vindo a falecer em 10 de Junho de 1861. A conclusão efectiva do nosso estudo estende-se no entanto até ao ano lectivo de 1861-62, já que a mudança geracional que a

Pedro Alvarenga (coord.), *João Domingos Bomtempo 1775-1842*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993, pp. 11-55. Com um âmbito mais abrangente uma referência ainda os trabalhos de Carlos Alberto Faísca Fernandes GOMES, *Contributos para o Estudo do Ensino Especializado de Música em Portugal*, Memória Final do CESE, Instituto Piaget-Almada, 2000, dactilografado, e de António Angelo de Jesus Ferreira de VASCONCELOS, *O Conservatório de Música: Actores, Organização e Políticas*, Dissertação de Mestrado, FPCE-UL, 2000 dactilografado.

⁴ Nascido em 27 de Maio de 1811, Migone estudou no Seminário da Patriarcal com Fr. José Marques Piano e Composição, sendo nomeado em 1835 «Professor de Orquestra» do Conservatório de Música da Casa Pia e passando daí para o Conservatório Geral de Arte Dramática quando da sua transferência. Ocupou o cargo de *maestro concertatore* no Teatro de S. Carlos, onde serão representadas, nos anos cinquenta, duas óperas suas.

⁵ P-Lc, *Entrada Livro 4º, 1851-1864*.

morte de Migone assinala em termos simbólicos terá um marco significativo no ano seguinte com a nomeação de Guilherme Cossoul como director interino da Escola de Música, personalidade completamente estranha à geração fundadora do Conservatório.

Organização e objectivos

As Escolas do Conservatório encontravam-se instaladas no antigo Convento dos Caetanos, aliás o mesmo onde ainda se encontram, embora naturalmente o edifício tenha sofrido obras importantes de renovação que, não alterando a estrutura original, o terão modificado consideravelmente. Por exemplo o auditório do Conservatório, embora tenha sido uma ideia frequentemente avançada durante o período do nosso estudo, nomeadamente pelo Conde de Farrobo, só será inaugurado bastante mais tarde, em 25 de Agosto de 1892.⁶

De acordo com todos os testemunhos e evidências, a Escola de Música cedo aparece como a escola mais destacada da instituição, apesar de se poder adivinhar nos objectivos expressos no Decreto fundador do Conservatório Geral de Arte Dramática ter ela um carácter algo complementar em relação à Escola de Declamação.⁷ É no entanto aquela que, transferida da Casa Pia, tem desde logo um corpo docente perfeitamente estabelecido, uma tradição de ensino por detrás de si e ainda um projecto já em marcha.

Os Estatutos de 24 de Maio de 1841 limitavam-se a dizer, referindo-se à Escola de Música, que nesta se ensinava «musica vocal e instrumental e a theoria da arte».⁸ Já o *Regulamento Especial da Escola de Musica*, aprovado pelo Inspector Geral, Almeida Garrett, em 30 de Setembro de 1839, é bastante mais explícito quanto aos seus objectivos, organização e funcionamento. Relativamente ao primeiro aspecto salientava:

o Estudo da Arte e Sciencia da Musica; para facilitar os seus progressos em geral, para conservar e propagar a sua pratica, para

⁶ Miguel Ângelo LAMBERTINI, «Portugal», in Albert Lavignac (ed.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Vol. VI, p. 2440.

⁷ O §.5º do Artigo 3º do Decreto de 15 de Novembro de 1836 refere como objectivos do Conservatório «se fomente, e proteja a Arte Dramatica, e suas subsidiarias tão abandonadas e perdidas entre nós».

⁸ *Estatutos do Conservatorio Real de Lisboa*, p. 26.

formar compositores, professores propriamente ditos, e Artistas para o serviço das Cathedrais, das Orchestras, e do Exercito nas bandas Militares.⁹

No que respeita à organização da escola atribuía ao director o papel de responsável absoluto em termos de fiscalização, orientação e gestão da sua vida. Era coadjuvado por vogais e um secretário no Conselho de Direcção, que normalmente não ultrapassava o número de quatro elementos. O director era substituído no seu impedimento pelo professor mais antigo, e o Secretário pelo professor adjunto «mais moderno».¹⁰ O Conselho de Direcção reunia-se pelo menos uma vez por semana e tinha como função auxiliar o director na gestão da vida escolar, particularmente na parte pedagógica.

O curso duraria cinco anos, com a possibilidade de prolongamento por mais um, sendo necessária a aprovação na classe de Rudimentos, Preparatório e Solfejo para a frequência de todas as outras classes. Os alunos não podiam frequentar mais de duas classes ao mesmo tempo, nem era permitido acumular o estudo «de dous instrumentos d'especie diferente»,¹¹ podendo no entanto os alunos de Canto frequentar a aula de Piano. Também o acesso à classe de Contraponto e Composição tinha como precedência a aprovação na classe de Harmonia.

Estava ainda estabelecido que no fim do ano lectivo haveria exames públicos onde seriam atribuídos prémios aos alunos mais destacados. Na realidade estes prémios foram geralmente atribuídos numa espécie de concurso, que se realizava em época posterior à dos exames, designados por *Exercícios públicos* do qual falaremos adiante. Os exames, assim como os *Exercícios públicos*, eram avaliados por um júri especial, composto por doze jurados, dois terços deles professores em exercício do Conservatório, e os restantes membros da secção de música da Academia.¹²

⁹ *P-Lan*, MR, ASE, Documento Manuscrito. Curioso notar a ausência de referência ao teatro lírico, onde trabalhavam muitos dos elementos do corpo docente, e que outras fontes referem como uma das principais saídas profissionais para o corpo discente.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² O Conservatório Real de Lisboa incluía na sua estrutura, para além das escolas, uma «Associação de Literatos e Artistas», cujos objectivos, como rezavam os estatutos eram «restaurar, conservar, e aperfeiçoar a litteratura dramatica e a lingua portugueza, a musica, a declamação e as artes mimicas [promovendo ainda] o estudo da archeologia, da historia e de todos os ramos de sciencia, de litteratura e de arte que podem auxiliar a dramatica». Os seus sócios eram personalidades de mérito reconhecido nas respectivas áreas, quer nacionais quer estrangeiros.

Ainda outro documento importante para a compreensão da orgânica da escola era o «Programma de Estudos», uma espécie de currículo publicado na imprensa periódica. Conhecemos apenas o do ano de 1840-41,¹³ que revelava que o curso da Escola de Música se dividia em «quatro períodos de ensino, ou termos»,¹⁴ a saber: o primeiro consagrado à frequência da aula de Rudimentos preparatórios, e solfejos em todas as setes claves; o segundo ao estudo de música instrumental ou vocal, consoante a opção do aluno; o terceiro termo dedicado ao estudo de Harmonia e suas acessórias; e, finalmente no quarto e último, estudava-se Contraponto e Composição. Haveria provas todos os sábados, presididas pelo director da escola, em que este designaria as peças que os alunos deveriam apresentar, tendo os professores que corrigir os alunos no momento. No último sábado haveria uma prova mensal do mesmo tipo da anterior, mas com um complemento que era o dos alunos serem «strictamente examinados sobre os principios e regras do que praticarem».¹⁵ Por último determinava-se que os alunos da classe de canto que se destinassem aos teatros tinham que concluir os dois primeiros termos da Escola de Declamação, sem o que não lhes seria passado «titulo para se poderem escripturar em qualquer Theatro lyrico, como alumnos do Conservatorio.»¹⁶

O corpo docente

Segundo o Artigo 84º dos Estatutos do Conservatório, os professores seriam escolhidos por «concurso e opposição pública, perante o jury de premios e exames.»¹⁷ Os candidatos teriam que comprovar a sua «idoneidade moral, prática, e científica».¹⁸ Para as diversas cadeiras o *Regulamento Especial da Escola de Musica* estabelecia as bases sobre as quais se realizariam as provas. Assim na cadeira de Rudimentos e preparatórios os candidatos tinham de solfejar em todas as claves, sendo dada preferência aos que tivessem «conhecimentos theoreticos, e praticos do

¹³ *Diario do Governo*, 27 de Novembro de 1840.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Estatutos do Conservatório Real de Lisboa*, p. 27..

¹⁸ *P-Lan*, MR, ASE, *Regulamento para a Eschola de Musica do Conservatorio Geral da Arte Dramatica*.

acompanhamento no Piano».¹⁹ Nas Classes de Canto e Instrumentos exigia-se a execução de duas peças, uma à escolha do candidato, outra à escolha do júri. Os candidatos à aula de Piano, Harmonia e suas acessórias, além das duas peças acima indicadas, eram ainda examinados «theorica e praticamente no acompanhamento de numeros, partituras e transportes»,²⁰ tendo ainda que harmonizar a quatro vozes uma melodia dada pelo júri. Na cadeira de Contraponto e Composição tinham que escrever uma Fuga a quatro partes sobre um tema ou temas dados pelo júri, e ainda compôr uma peça vocal e instrumental «sobre assunto poetico que pelo mesmo lhe fôr dado: tudo d'entro de horas rasoaveis que lhes serão marcadas.»²¹ Os candidatos podiam ser ainda inquiridos oralmente sobre qualquer assunto de ordem musical.

A grande maioria dos professores que estão em actividade no ano lectivo de 1842-43 são ainda profissionais cujos vínculos contratuais datam da época do Conservatório de Música da Casa Pia, tendo alguns mesmo ainda trabalhado no Seminário da Patriarcal, casos de João Jordani e Francisco Kuchenbuch, aí integrados por ocasião da última reforma da instituição, que ampliou o ensino da música instrumental. Em relação ao período da vigência de Bomtempo como director da Escola de Música, podemos constatar que também não há grande diferença entre os professores, excepção feita ao próprio Bomtempo e a José Avelino Canongia, cuja cadeira, Instrumentos de palheta, desapareceu pura e simplesmente, só sendo retomada nos anos sessenta por Augusto Neuparth.

O quadro seguinte permite-nos observar sinteticamente o corpo docente efectivo da Escola de Música e as disciplinas por eles leccionadas no período aqui em estudo:

| | | |
|------------------------------------|-------|--|
| Francisco Xavier Migone (†1861) | Piano | Pianista e compositor de origem italiana, <i>maestro concertatore</i> do Teatro de S. Carlos. |
| António Porto (†1863) | Canto | Baixo, mestre de canto da rainha e do rei, empresário do Teatro de S. Carlos. Passa à reforma em 1861. |

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

| | | |
|---|--------------------------------|---|
| José T. Higinio da Silva (†1873) | Rudimentos (sexo feminino) | Aluno do Seminário da Patriarcal, professor no Conservatório de Música da Casa Pia. |
| Fábio Máximo Carrara (†1869) | Canto (sexo feminino) | Tenor, veio para Portugal integrado numa companhia do Teatro de S. Carlos. Ocupa o lugar até 1842. De novo contratado em 1861. |
| Francisco Gazul (†1868) | Rudimentos (sexo masculino) | Professor de música no Colégio dos Nobres. |
| Vicente Tito Mazoni (†1870) | Violino e violeta | Primeiro violino da orquestra de S. Carlos e membro da Real Câmara. Professor no Conservatório de Música da Casa Pia. |
| João Jordani (†1860) | Violoncelo e Contrabaixo | Filho de um músico italiano que viera para a Real Câmara no séc. XVIII, primeiro violoncelo da orquestra do S. Carlos. Professor do Seminário da Patriarcal e do Conservatório de Música da Casa Pia. Ocupa o lugar até 1860. |
| Francisco Kuchenbuch (†1845) | Instrumentos de latão | Professor do Seminário da Patriarcal e do Conservatório de Música da Casa Pia. Ocupa o lugar até 1845. |
| José Gazul Júnior (†1865) | Flauta e Flautim | Filho de um músico catalão que viera para a Real Câmara no séc. XVIII. Flautista da orquestra do S. Carlos, do Teatro D. Maria II, da Sé e da Real Câmara. |
| Domingos Luís Lauretti (†1857) | Canto (sexo feminino) | Sopranista, cantor da Patriarcal e da capela da Sé. Contratado para substituir F. M. Carrara em 1844. |
| Francisco A. N. dos Santos Pinto (†1860) | Instrumentos de latão | Compositor e instrumentista, membro da orquestra do S. Carlos e da Real Câmara. Contratado em 1849 em substituição de F. Kuchenbuch. |
| Guilherme Cossoul (†1880) | Violoncelo e Contrabaixo | Compositor, instrumentista, director de orquestra e empresário. Solista, membro da orquestra do S. Carlos e empresário do mesmo teatro. Contratado para substituir J. Jordani em 1861. |
| Ernesto Victor Wagner (†1903) | Instrumentos de latão | Contratado para substituir F.A.N. dos Santos Pinto em 1861. |

Além das personalidades citadas neste quadro, outras pessoas exerceram funções lectivas no Conservatório. Efectivamente o *Regimento* do Conservatório, de 27 de Março de 1839, determinava, no seu Título I, Artigos 7º e 8º respectivamente, que: «Os alumnos mais adiantados serão promovidos a decuriões para ajudar, sob a direcção de seu respectivo Professor, o ensino dos outros» e «Os decuriões, que se distinguirem por seu methodo d'ensino, e bom procedimento terão acesso aos logares de Substitutos.»²² Os primeiros Decuriões são nomeados por altura dos primeiros *Exercícios públicos*, em 3 de Setembro de 1839, havendo notícia de nomeações até ao ano de 1849,²³ e sem ser de excluir que depois disso essa prática se mantivesse.²⁴ Uma Ordem do Secretário da Inspeção Geral, servindo de Inspector, datada de 25 de Outubro desse ano, faz alguma luz sobre como se desenrolaria a actividade dos Decuriões determinando que «coadjuvem [...] os respectivos professores [...] em turnos mensaes alternados por escalla, conforme lhes for determinado pela Direcção da Eschola.»²⁵

Entretanto outras cadeiras se afirmaram, durante o período em estudo, no plano curricular da Escola de Música, nomeadamente as aulas de línguas Italiana, Francesa e Latim, embora sem atingirem grande realce. João Nepomuceno de Seixas, professor de Rudimentos históricos da Escola de Declamação, propõe, em Outubro de 1854, «abrir um curso de Historia – Musica para os Alumnos matriculados na Escola de Musica».²⁶ Não temos notícia desta iniciativa ter tido qualquer seguimento.

Juntamente com estas novas disciplinas devem-se destacar ainda as autorizações que se deram a várias alunos da Escola de Música, particularmente da aula de Canto, para frequentarem aulas das outras duas Escolas, no sentido de lhes dar uma formação mais abrangente, virada para uma possível carreira nos teatros líricos.²⁷

O que se passa com os vencimentos dos professores do Conservatório, durante o período em estudo, é exemplar em relação às dificuldades por

²² *Regimento*, 27 de Março de 1839, Imprensa Nacional. O *Regulamento para a Eschola de Musica do Conservatorio Geral da Arte Dramatica*, de 30 de Setembro de 1839, precisava no seu Artigo 17º que «Os professores propõem ao Conselho de Direcção os discipulos habeis para substitutos e decuriões, para os exames e exercicios» (*P-Lan*, MR, ASE).

²³ *P-Lc*, *Livro de Sahida*, nº 6, da *Escola de Musica [1839-1851]*.

²⁴ Encontrámos ainda uma referência à sua actividade em Dezembro de 1855. Ver nota 62, p.18.

²⁵ *P-Lc*, *Livro de Ordens*, da *Inspeção Geral*.

²⁶ *P-Lc*, *Livro de Sahida*, nº 6, da *Escola de Musica [1839-1851]*.

²⁷ *P-Lc*, *Livro de Ordens*, da *Inspeção Geral*.

que passou o País nesta época, e também no que diz que respeito à menor atenção com que o poder político olhou para a causa do ensino da música. Uma carta do Secretário da Inspeção Geral António Gomes Lima ao Ministro e Secretário de Estado do Ministério do Reino da altura, Joaquim António de Aguiar, data de 2 de Novembro de 1841, dá bem a medida de como a conjuntura era desfavorável:

Consta extra-officialmente que alguns dos professores d'este Conservatorio, oppondo-se, com indecoro e aviltamento da Repartição, ao que regularmente fôra estatuido, por Determinação Régia de 14 de Janeiro d'este anno, a instancia de seu Chefe, pedem continuar a ser pagos de seus ordenados pela extranha Repartição da Administração Geral, que nenhuma interferencia tem n'este Instituto, creado por Lei especial, e que goza das honras de se corresponder immediatamente com o Govêrno de S.M.

Parece servirem de fundamento a este pedido a menor consideração que, por infortunio, hão tido no mercado as cédulas do Conservatorio, não querendo attingir a que esta differença não é a elle imputavel, mas sim a ter-se deixado de pagar, ha mais de cinco meses, a Folha do serviço do mesmo Conservatorio cujo importe, na maior parte, é de vencimentos dos empregados e mesmo de alguns dos referidos professores que n'ella vão incluidos com gratificações.

Em geral, e por motivo do atrazo dos pagamentos, as cédulas de todas as Repartições teem baixado de seu justo preço, e por vezes chegado a uma completa depreciação: mas estas vicissitudes por certo não devem induzir a deslocar as attribuições que lhes pertencem, em menos cabo da boa ordem, da fiscalisação que lhes cumpre ter, e em prejuizo de terceiro, por que este apparecerá (realizada que seja a pretendida mudança de pagamento) com as cédulas que por aqui se passam, em consequencia do processo e pagamento das mencionadas Folhas de serviço, não havendo razão plausivel para que umas o sejam e outras não.²⁸

A circunstância de atrasos no pagamento de vencimentos tenderá a atenuar-se com o decorrer do período em estudo, particularmente com a

²⁸ P-Lc, documento manuscrito.

crescente estabilidade que advirá com o Fontismo. Associada a esta questão, os magros vencimentos que auferiam no Conservatório, estará a situação de pluriemprego em que estavam envolvidos todos os professores da Escola de Música, com particular destaque para a ligação ao Teatro de S. Carlos e à sua orquestra. Outra fonte de rendimentos, sobre a qual se fez ainda pouca luz, era o ensino particular. Muitos jovens, sobretudo das classes mais altas, para já não falar dos próprios infantes,²⁹ tiveram a sua formação musical sem passarem pelo Conservatório. O pluriemprego, na área da docência musical, é um estado quase natural, sobretudo ao nível dos docentes instrumentistas, não sendo de excluir que essa condição pudesse servir de justificação socialmente relevante para a atribuição de honorários mais modestos. E se é verdade que os professores³⁰ de música eram tradicionalmente pagos abaixo dos restantes – veja-se por exemplo o caso do que se passava no Liceu de Coimbra em 1854, em que o professor de Música recebia 250\$000 réis/ano contra os 400\$000 réis/ano atribuídos aos restantes professores – é verdade também que, no que diz respeito aos professores do Conservatório, o seu trabalho era reconhecido socialmente através da atribuição de diversos títulos honoríficos, nomeadamente a Ordem de Cristo.

O Artigo 51º do Título XII do *Regimento* do Conservatório definia a obrigação dos professores elaborarem «Compendios, e obras elementares para as suas aulas».³¹ Enquanto tal não acontecesse o *Regulamento Especial* determinava que se seguissem os do Conservatório de Paris «e as obras dos auctores classicos»³², evidenciando-se desde logo a referência ao modelo francês, matriz fundamental de todos os Conservatórios europeus oitocentistas, e para a qual deve ter contribuído a «vivência» francesa de Bomtempo. Relativamente aos novos métodos, em 28 de Janeiro de 1845 o «opusculo intitulado *Principios Elementares de Musica* [...] é autorizado para servir de compendio nas aulas de rudimentos da Eschola de Musica»,³³ compra obrigatória para os alunos da aula de Rudimentos, sob pena de não serem admitidos nas aulas. Embora Ernesto Vieira ponha em causa a sua autoria é o nome de Domingos Luís Laureti que surge na

²⁹ Além de Bomtempo ter sido Mestre de Música da Rainha, em Janeiro de 1853 Vicente Tito Mazoni é feito Mestre de Música do Infante D. Luís (*P-Lc, Livro de Sahida, n.º 6, da Escola de Musica* [1839-1851]).

³⁰ *Diario do Governo*, 10 de Outubro de 1853, p. 1423.

³¹ *Regimento*, p. 8.

³² *Ibid.*

³³ *P-Lc, Livro de Ordens, da Inspeção Geral*.

capa, também ele autor de uns *Exercícios de agilidade para as vozes de baixo e barítono, podendo igualmente servir para a voz de contralto transportadas uma 8ª alta*,³⁴ igualmente aprovados, em Junho de 1840, para uso no Conservatório.³⁵ Deve-se ainda destacar o *Breve Tratado de Musicographia*, obra aprovada pela Escola de Música em Sessão de 11 de Março de 1854, para ser utilizada nas aulas de Rudimentos, da autoria de José Teodoro Higino da Silva, que igualmente publicou, em 1856, uma *Grammatica Musical ou Elementos de Musica*, compêndio que pensamos não ter sido objecto de aprovação por parte do Conservatório, e que, mais uma vez, Vieira refere como não podendo «ser recommendado pela boa redacção nem pela clareza».³⁶

Embora não pertencendo ao corpo docente, estavam ainda consignados nos documentos que regiam a vida do Conservatório dois cargos muito importantes na vida da Escola de Música. *O Regimento* autorizava no seu Artigo 26º «as despesas necessarias para o serviço de um afinador, e de um copista.»³⁷ A primeira referência que encontramos, relacionada com o copista, ocorre em 7 de Agosto de 1839, na sequência da preparação dos exames desse ano, em que João Ciríaco Lence, copista do S. Carlos, se oferece para o cargo.³⁸ Referente ao primeiro semestre do ano seguinte temos a primeira notícia de uma conta de «affinações de pianos e cravos»,³⁹ de João Baptista Antunes, neto de Manuel Antunes, o primeiro construtor de pianos que se conhece em Portugal, que já antes cuidava dos instrumentos do Seminário da Patriarcal.⁴⁰

Já no ano de 1849, a 25 de Setembro, João Ciríaco Lence apresenta uma proposta para fornecer «toda a música para os estudos dos alunos»,

³⁴ M. J. LA FUENTE, no seu estudo «João Domingos Bomtempo e o Conservatório de Lisboa», dá a entender que seriam duas obras diferentes. Não partilhamos dessa opinião. Em Conferência Geral de 28 de Maio de 1842, Laureti oferece dois exemplares de *Exercícios de Agilidade para as Vozes de Baixo e Barítono*, que ficam guardados no Repositório de Música. A referência de Ernesto Vieira, no seu *Diccionario* (cf. *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da música em Portugal*, Lisboa, 1900, vol. 2, p. 15) a esta obra como tendo sido impressa na lithographia Lence em 1842, juntamente com uma Ordem do Inspector Geral Almeida Garrett (*P-Lc, Livro de Ordens*) para a impressão do método de Canto de Lauretti, em 9 de Fevereiro de 1841, parecem apontar na direcção de ser uma e a mesma obra.

³⁵ *P-Lc, Entrada 1836-1839 [?], P, Secretaria.*

³⁶ E. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 2, p. 318.

³⁷ *Regimento*, p. 4.

³⁸ *P-Lc, Entrada 1836-1839 [?], P, Secretaria.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ E. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 1, p. 39.

apresentando João Baptista Sasseti uma outra, no mesmo sentido, a 3 de Outubro. Não sabemos qual foi o desfecho deste processo, embora Sasseti tenha colaborado posteriormente com o Conservatório, nomeadamente na reedição dos *Principios Elementares de Musica*, de Domingos Luís Lauretti.

Em 1862, final do período sobre o qual se debruça o nosso estudo, o quadro dos professores efectivos em exercício do Conservatório tinha já sofrido algumas alterações significativas, que se acentuariam a curto prazo. Fábio Máximo Carrara volta a trabalhar no Conservatório na sequência de um concurso realizado no Verão de 1861, por causa da jubilação de António Porto. Carrara tinha aliás substituído António Porto, a título provisório, durante as repetidas licenças que lhe tinham sido concedidas. Guilherme Cossoul vai ser nomeado pelo Decreto de 18 de Abril de 1861 professor da cadeira de Rabecão grande e pequeno na sequência do concurso realizado em 15 de Abril do mesmo ano, após a morte do anterior titular João Jordani.⁴¹ Ernesto Victor Wagner é designado professor da aula de Instrumentos de latão por Decreto de 29 de Maio de 1861. A ausência de titulares nas aulas de Composição, Harmonia e Piano não significa que durante a ausência, e após a morte, de Francisco Xavier Migone essas cadeiras tivessem deixado de ser leccionadas. Assim logo em 9 de Março de 1857 são nomeados Eugénio Masoni, para reger temporariamente a aula de Piano, que o fará até 30 de Setembro de 1858, e Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida para a aula de Contraponto e Harmonia. Em 20 de Outubro de 1858 António Pereira Lima Júnior substitui Eugénio Masoni na Classe de Piano.⁴² Eugénio Masoni voltará a dirigir a cadeira de Piano, agora com o estatuto de professor substituto, em 29 de Dezembro de 1862. De notar que os três últimos são antigos alunos do Conservatório os quais, de forma algo natural, assumiam plenamente funções docentes na instituição que os tinha formado. Uma nova vaga de docentes tomava o leme da Escola de Música.

⁴¹ Personalidade multifacetada, distingue-se tanto na actividade musical como fora dela. Violoncelista da Orquestra do Teatro de S. Carlos, e mais tarde também maestro e empresário, músico da Real Câmara e compositor, desenvolveu também uma carreira de solista com deslocações ao estrangeiro. Será nomeado Director interino da Escola de Música do Conservatório em 1863.

⁴² *P-Lc, Ofício do Secretário Carlos da Cunha Menezes ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino*, de 23 de Outubro de 1865.

O corpo discente

Os candidatos a alunos eram sujeitos a um exame preliminar efectuado pelo Conselho de Direcção, após informação do professor da cadeira a que o requerente se candidatava, e que determinava o seu destino na escola. O *Regulamento Especial da Escola de Musica* determinava os critérios dessa avaliação estabelecendo os limites etários mínimos e máximos de oito e vinte anos e a necessária capacidade física para o instrumento a que se destinava. Salvaguardava-se uma excepção para os talentos reconhecidos.⁴³ A partir dos anos cinquenta os anúncios de abertura de inscrições fazem as seguintes referências às habilitações académicas mínimas exigidas aos candidatos:

Nas aulas do 1º termo (rudimentos de musica) ler, escrever, e contar.

Nas de 2º termo (canto, instrumentos, e harmonia) as mesmas habilitações e rudimentos de grammatica portugueza, ficando obrigados á frequencia da aula de lingua italiana.

Nas de 3º termo (contraponto e composição) conhecimento das linguas latina, franceza e italiana, que tambem se leccionam neste estabelecimento aos alumnos approvedos no 1º termo, que se queiram utilizar deste beneficio.⁴⁴

Mas como era constituído o corpo discente da Escola de Música? Quem eram as pessoas que frequentavam as aulas de Música? Em relação à frequência, o número de alunos que frequentaram a Escola de Música variou entre 112, no ano lectivo de 1846-47, e 218, em 1861-62. Em relação à sua origem social os dados que conseguimos apurar não são completamente conclusivos. No entanto alguns elementos fazem luz sobre esta questão. Um Ofício de 31 de Março de 1845, da Inspeção Geral, sobre a formação da Companhia para o Teatro de D. Maria II, referia, a propósito da Escola de Declamação, que «muitos alunos de talento tem deixado de frequentar os estudos por se envergonharem dos seus condiscipulos em consequencia do seu pobre trajar.»⁴⁵ Ainda, numa referência à condição social dos alunos do Conservatório, Joaquim

⁴³ O registo desta avaliação era feito directamente sobre a folha do requerimento de candidatura, cujo processo envolvia ainda uma certidão de baptismo, um atestado de bons costumes e um certificado de vacinação.

⁴⁴ *Diario do Governo*, 5 de Outubro de 1854, p.1251.

⁴⁵ *P-Lc, Livro 3, Cópia dos Offícios da Inspeção Geral dos Theatros 1845/1850.*

Larcher diz, no seu *Relatório ao Ministério do Reino* de 30 de Novembro de 1841, a propósito da vantagem da existência dos prémios e pensões alimentícias, ser uma excelente ideia para conseguir que «os mais velhos perseverem no estudo e conservem a regularidade e disciplina que aliás fôra impossível manter entre crianças, pela maior parte, sem educação alguma.»⁴⁶ Oito anos mais tarde, o Conde de Farrobo, então Inspector Geral dos Teatros, no seu *Relatório*, de 31 de Dezembro de 1849, a propósito dos alunos da Escola de Música diz:

Podem dividir-se estes alumnos em duas classes: sendo uma d'ellas composta de individuos que tão sómente concorrem ás aulas com o fim de gratuitamente aprenderem uma arte, para seu intertenimento particular; e a outra, composta d'aquelles que as frequentam com o intuito de obter, por meio das habilitações que n'ellas se lhes proporcionam, meios honestos de subsistencia. Os primeiros, apenas chegam a adquirir certos conhecimentos superficiaes, com que se julgam aptos para o fim que se tem proposto, que é de mero recreio, dão por findos os seus estudos, e sahem do Conservatorio imperfeitos, e apenas iniciados na arte a que se dedicaram. O mesmo acontece aos outros, ainda que por diversos motivos; estes, porque pertencem ás classes mais necessitadas, e que por esta razão, só com grande sacrificio de suas familias, é que podem dedicar-se ao estudo de uma arte, cuja longa duração é para elles tanto mais onerosa, quanto o tempo é para estes infelizes um capital, que não póde estar estagnado, sem grave detrimento; abandonam os seus estudos logo que, com o pouco que sabem, podem ganhar uma parca subsistencia; resultando, d'este inevitavel procedimento, desdouro e descredito para o Conservatorio.⁴⁷

Embora algumas destas referências tenham como objecto declarado os alunos das Escolas de Dança e de Declamação, a baixa origem social e a situação de precariedade económica deveria aplicar-se igualmente a grande número de alunos da Escola de Música. As repetidas referências à importância do estabelecimento de um internato e ao papel

⁴⁶ P-Lc, documento manuscrito. É o rascunho do *Relatório* que será enviado ao Ministério do Reino com a data de 24 de Dezembro de 1841.

⁴⁷ Conde de FARROBO, *Relatório do Conservatorio Real de Lisboa e Inspeção Geral dos Theatros*, p. 8.

desempenhado pelos prémios pecuniários, apontam igualmente nesta direcção. No entanto, segundo informação de Maria José de La Fuente, que não nos foi possível confirmar, havia entre o corpo discente filhos de «funcionários públicos (desembargadores, amanuenses de Secretarias de Estado e dos Correios), de oficiais do exército e da marinha (major, tenente-coronel, vice-almirante), de um farmacêutico, de um negociante».⁴⁸ A verdade é que da esmagadora maioria dos alunos não se conhece a ocupação dos progenitores, já que tal informação não consta dos documentos necessários à inscrição nas escolas, e o âmbito do nosso trabalho não nos permitiu um outro tipo de investigação. A existência de inscrições de alunos titulados ao longo de todo o período em estudo permite avançar a hipótese de haver alguma heterogeneidade social no que diz respeito à Escola de Música, ao contrário do que parece acontecer nas outras escolas, nomeadamente na de Dança, em que todo o material era fornecido pela respectiva escola.⁴⁹ De assinalar que nenhum descendente directo de sócios da Academia do Conservatório, com excepção dos filhos de músicos e professores,⁵⁰ se inscreveu durante o período do nosso estudo como aluno do Conservatório. Deve-se ainda notar o papel que o ensino particular por certo desempenhava, já que nenhum dos «filhos de família» que animavam, por exemplo, as noites do Conde de Farrobo passou pelo Conservatório.

Também no que respeita à frequência a Escola de Música vai ser, no conjunto das escolas do Conservatório, a mais destacada. Esta questão é relevante nomeadamente em termos da credibilidade do trabalho aí desenvolvido, como é frequentemente destacado nos *Relatórios* da Inspeção Geral, de que é exemplo, o relatório assinado por António Pereira dos Reis em 11 de Março de 1848, que diz:

As escholas do Conservatorio não foram n'este ultimo anno lectivo tão frequentadas como nos anos anteriores. Todavia o n^o de alumnos matriculados chegou a 117, pertencendo a quasi totalidade

⁴⁸ M. J. LA FUENTE, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁹ Igualmente a obrigatoriedade de todos os alunos da Aula de Rudimentos terem de comprar os *Princípios Elementares de Música* de Laretti, ao contrário dos da Escola de Dança a quem todo o artigos de vestuário era fornecido, parece corroborar esta análise.

⁵⁰ É notória a presença de muitos filhos de músicos, inclusivé professores do Conservatório, além de alguns filhos de artistas de outras áreas das artes do espectáculo como os dos bailarinos Fernando e Isabel Rugali e do destacado actor João Anastácio Rosa.

à escola de musica, que se deve considerar como a base do Instituto. Esta escola merece protecção e fomento; é assaz frequentada, e os professores, em geral, são assíduos no desempenho de suas obrigações; cabendo-me fazer particular menção do seu habil e zeloso director, a quem se deve o estado regular a que ella tem chegado.⁵¹

É interessante notar ainda que os momentos de diminuição de frequência na Escola de Música coincidem com acontecimentos marcantes na vida nacional da época, o primeiro com o período da Guerra Civil de 1846-47, e o segundo com as epidemias de cólera e febre amarela, em 1856.

Debruçando-nos sobre a questão do nível etário dos alunos é de referir a particular incidência de alunos na faixa etária dos 10 aos 21 anos (com relevo para os picos de 25 alunos com 13 anos de idade, inscritos no ano lectivo de 1860-61, e de 24 alunos com 14 anos, em 1850-51) podendo-se assim considerar que os pressupostos etários estabelecidos no *Regulamento Especial da Escola de Musica* foram cumpridos.

Outro elemento que nos parece importante para a caracterização do universo discente é a distribuição de alunos em termos de sexo. Para além da esperada predominância do sexo masculino, dada a tradição do ensino público da música, é de destacar o crescimento gradual e constante dos alunos do sexo feminino, de 3 alunas, em 1838-39, até 98, em 1861-62. Neste particular é curioso também observar a distribuição etária das alunas. Para além de um pico de frequência verificado em 1861-62, com a inscrição de 12 alunas de 12 anos, é de realçar um estreitamento da faixa etária mais significativa, que vai sensivelmente dos 10 aos 18 anos, com uma maior incidência nas idades mais jovens, possivelmente fruto dos códigos sociais da época. Outro elemento importante para a compreensão do que se passava no Conservatório é a maneira como se distribui o corpo discente pelas diversas cadeiras do Conservatório. Deve-se destacar a enorme quantidade de inscrições em Rudimentos, disciplina nuclear dos estudos de música no Conservatório. Em seguida surgem as cadeiras de Piano e Canto, cadeiras que frequentemente estavam associadas, particularmente no caso dos alunos de Canto, e que eram altamente valorizadas pelo contexto musical e social da época.

⁵¹ P-Lc, Documento manuscrito.

Finalmente um outro aspecto que vem igualmente anotado nos *Livros de Matrículas*, é a indicação do lugar de naturalidade. Em relação ao ano de 1843-44 constatámos que a grande maioria dos alunos era natural de Lisboa: 92 num total de 117. Destes últimos 6 haviam nascido fora de Portugal e 3 no Porto. As restantes localidades são apenas representadas por um aluno. Este desequilíbrio tenderá a agudizar-se com o decorrer dos anos o que demonstra quão difícil era para aqueles que não residiam na capital frequentar a única escola de música do país.

O *Regulamento Especial da Escola de Musica* estipulava que «o curso regular será de cinco annos; [...podendo] ser prorrogado por mais um anno, quando o Conselho de Direcção»⁵² assim o entendesse. Todavia esta duração de estudos raramente será cumprida. Um número muito significativo de alunos faz uma passagem meteórica, de apenas um ano, pela Escola de Música. Noutros casos, número que aumenta à medida que o período em estudo vai avançando, prolongam a sua permanência muito para além do previsto. O caso de aluno que durante maior número de anos frequentou a Escola de Música é o de Francisco Bibiano Pereira Lisboa, que frequenta desde os seus 11 anos até aos 25.⁵³ De qualquer forma a realização do curso em 5 anos ou 6, seria sempre problemática, já que um aluno que entrasse no primeiro ano do 1º Termo, 1ª Classe de Rudimentos, teria a expectativa de ter pela sua frente, pelo menos, mais 2 anos de Rudimentos seguidos de 3 anos de curso de instrumento. Por outro lado os desenvolvimentos que a escola vai sofrer, como instituição viva e dinâmica que era, vão contrariar as intenções originais. Também a designação de alunos ordinários, voluntários e obrigados parece cair em desuso, deixando de constar nos Livros de Matrículas a partir do ano lectivo de 1846-47. Mas, por essa mesma altura, surge outra categoria, a de aluno ouvinte, que parece corresponder a alunos entrados já com o ano em curso.

Uma última nota diz respeito à matrícula de expostos da Santa Casa da Misericórdia como alunos da Escola de Música. Esta colaboração já se tinha iniciado, no ano lectivo de 1840-41, com as Escolas de Dança e Declamação, embora sem grande sucesso já que todos os alunos acabaram por desistir, não voltando a inscrever-se. Em 16 de Julho de 1855 volta a

⁵² *P-Lan*, MR, ASE, Mç. 3535.

⁵³ 16 anos lectivos seguidos, de 1840-41 até 15 de Outubro de 1856, altura em que lhe é passada a Carta Final do Curso de Canto.destacado actor João Anastácio Rosa.

surgir uma proposta do Conselho de Direcção da Escola de Música «para que dos expostos d'ambos os sexos da St^a Caza da Mizericordia se escolha doze ou mais que tenham boa voz para se dedicarem á profissão artistica.»⁵⁴

A Escola em funcionamento

Os anúncios de aberturas para matrículas no Conservatório surgiam nos periódicos lisboetas, como o *Diario do Governo*, durante o mês de Setembro, por vezes mesmo no dia 1 de Outubro, podendo estas ser feitas até à data de abertura das aulas, que oficialmente era 5 de Outubro mas que frequentemente era adiada para 15 ou outro dia do mesmo mês. Nos primeiros anos do período em estudo chegou a haver um segundo período de matrículas, na Primavera. Os alunos que se tinham matriculado em anos anteriores só tinham que apresentar o respectivo requerimento, sendo dispensados de apresentar a restante documentação. Não temos notícia de alguma vez se ter cobrado qualquer propina, situação que é, aliás, coerente com a constante referência à deficitária condição económica dos alunos.

Algumas referências soltas permitem-nos reconstruir um pouco do ambiente da época na Rua dos Caetanos. A propósito do despedimento do Porteiro, Joaquim dos Santos Figueiredo, a 1 de Julho de 1854, Carlos da Cunha Menezes refere: «como este lugar não pode deixar de ser servido por alguém – que não só guarde as portas do Edificio, mas tambem tome conta nos chapeos dos alumnos, e faça conservar a decencia d'um estabelecimento onde concorrem pessoas d'ambos os sexos [...]».⁵⁵ A falta de segurança do edificio é o argumento que fundamenta a decisão de transferir para o cofre do escritório da casa do Conde de Farrobo os fundos do Conservatório, já que era «nenhuma a segurança que offerece a Secretaria e de mais cazas do Estabelecimento, para n'ellas continuar a guardár-se o dinheiro da Repartição, sem prigo [sic] de desastrosas consequencias [...]».⁵⁶ No entanto, aí viviam a Vice-regente, com uma filha, e ainda o amanuense Costa Araújo. É a Vice-regente, encarregue de

⁵⁴ *P-Lc, Livro de Sahida, n.º 6, da Escola de Musica [1839-1858]*. Registámos apenas, no ano lectivo de 1861-62, a matrícula de Domingos Eduardo, de 11 anos, exposto da Santa Casa da Mizericórdia, que nesse mesmo ano será «approved com distincção na 3^a classe» da Aula de Rudimentos (*P-Lc, Matriculas, Livro 3.º, 1853-1861*).

⁵⁵ *P-Lan, MR, ASE, Mç. 3566*.

⁵⁶ *P-Lc, Livro de Ordens, da Inspeção Geral, 9 de Março de 1849*.

zelar pelo bem estar das alunas, que solicita, em 10 de Outubro de 1842, «a graça de lhe mandár dár hum Quarto, cujo fique proximo ás sallas, a fim de que as allunas tenham onde possam mudar de sappatos, (em razão da chuva) e pôr os xappeos; e bem assim para decencia de Estabellimento, para n'ellas continuar a guardár-se o dinheiro da Repartição, sem prigo [sic] de desastrosas consequencias [...]». No entanto, aí viviam a Vice-regente, com uma filha, e ainda o amanuense Costa Araújo. É a Vice-regente, encarregue de zelar pelo bem estar das alunas, que solicita, em 10 de Outubro de 1842, «a graça de lhe mandár dár hum Quarto, cujo fique proximo ás sallas, a fim de que as allunas tenham onde possam mudar de sappatos, (em razão da chuva) e pôr os xappeos; e bem assim para decencia de Estabellimento, pede mais que no dito Quarto haja hum Pote para Agua, pois só a sim se ivitará as allunas virem a Porta da Rua pedir agua ao Porteiro, couza bem indecente [...]».»⁵⁷ Larcher considera pertinente e dá seguimento à reivindicação. Um documento de 1842 dá-nos conta da atribuição de algumas das salas da Escola de Música: «nº 7, Canto ambos os sexos, nº 8, Trompa e Flauta, nº 11 e 12 Rudimentos ambos os sexos». ⁵⁸ Uma referência ainda para a Sala de Conferências, onde se faziam, entre outras actividades, as reuniões da Academia. Este domínio do espaço físico carece no entanto de um estudo mais aprofundado.

De acordo com o *Regulamento Especial* as aulas deveriam iniciar-se diariamente às 9 horas e 30' da manhã, sendo isto também objecto de muitas adaptações, o que é perfeitamente compreensível numa instituição tão complexa, analisada durante um período tão alargado. A título de exemplo de como os horários variaram ao longo dos tempos temos o caso da Ordem nº 103, emanada da Inspeção Geral, que diz: «Sendo mui encommoda a hora das oito da manhan para a abertura de aulas, especialmente na estação invernososa, obrigando as jovens do delicado sexo a que muito antes d'ella se achem n'este Estabelecimento com risco de sua saude; e informado de que não existe incompatibilidade para que nas tres differentes escholas do Instituto se principie a leccionar das nove horas da manhan por diante, prohibo que mais se abram aulas aquella hora das oito da manhan.»⁵⁹

⁵⁷ P-Lc, Documento manuscrito.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ P-Lc, *Livro de Ordens, da Inspeção Geral*. Ordem despachada em 22 de Março de 1842.

O Artigo 26º do *Regulamento Especial da Escola de Música* estabelecia que «o número de alumnos para cada classe é o de doze».⁶⁰ Esse número podia ser alterado por determinação do Conselho de Direcção, o que forçosamente terá acontecido, particularmente no que diz respeito às aulas de Rudimentos, à medida que a Escola de Música foi vendo aumentar, de forma significativa, a sua frequência. O Artigo 29º do mesmo *Regulamento* determinava a proibição de frequência de qualquer classe sem a conclusão da Classe de Rudimentos. Esta aula, pela sua natureza a mais numerosa da Escola de Música, foi uma das que primeiramente se viu envolvida em polémica, fazendo com que o Inspector Geral Almeida Garrett tomasse medidas no sentido de um maior controle do que aí se passava. Na origem destas acções esteve uma carta anónima de um «Amante do Conservatório», que denunciava que apenas os filhos de italianos ou os alunos que pagavam é que tinham direito a lições, sendo todos os outros tratados com menor atenção, com a consequente falta de aproveitamento nos seus estudos.⁶¹ O resultado deste caso vai ser a prática, posteriormente estendida a todas as disciplinas, de elaboração de mapas que relatavam o desempenho dos alunos ao longo do ano. Higinio da Silva, professor de Rudimentos do sexo feminino, elabora, em 31 de Julho de 1842, uma «synopsis» em que propõe, em relação à realização de exames, dividir «os estudantes em classes conforme o seu saber e na vespera do exame, um estudante de cada classe tirar um ponto o qual determinasse as doutrinas e mais provas que V^a Ex^a [o director da escola] julgasse praticaveis a cada classe d'estudantes.»⁶² E acrescentava que «o exame por esta forma praticado ficaria classico e facil, todos os estudantes teriam acesso ao dito exame, e a maneira pela qual se desenvolvessem junta com o informe que vai na relação inclusa lhes serviria de titulo para a admissão á nova matricula.»⁶³ O «informe» que cita é um relatório sobre «o estado de adiantamento tanto theorico como pratico de cada uma das alumnas».⁶⁴ Aí referindo-se, por exemplo, a Fortuné Levi:

⁶⁰ *P-Lan*, MR, ASE.

⁶¹ Cf. M. J. LA FUENTE, *op. cit.*, p.40. Temos conhecimento de ainda outro caso, desta vez em Dezembro de 1855, em que uma mãe foi «pedir explicações» a um decurião por causa da má nota que este tinha dado a sua filha, que por sua vez tinha explicações particulares com uma filha do dito decurião (*P-Lc*, documento manuscrito), que indicia toda uma teia, um circuito paralelo, movendo-se à volta do Conservatório, e que porventura constituem elementos importantes para um melhor entendimento das complexidades da instituição e da realidade do ensino da música na época.

⁶² *P-Lc*, documento manuscrito.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

«Tem os conhecimentos acima mencionados: Solfejos, tem estudado os d'Asioli, Rollet e Baldassar, em todas as claves». ⁶⁵ Ou referindo-se a Mariana Adelaide da Silva Gaião especifica que os «conhecimentos acima mencionados» são:

diffinições [sic] de Musica e som, e como se divide: logo em seguida o conhecimento das vozes, das diversas figuras de muzica tanto regulares como alteraras [sic], seus valores etc. bem como suas pausas: do ponto de augmentação simples, duplo etc.: das ligaduras e syncopas: dos generos e especies de compaços [sic]: da rdução [sic] de uma especie e genero de compaço a outro: das 3 claves e suas diversas posições: dos accidentes tanto simples como duplos: das abbreviaturas e signaes usados na escripturação da Musica: dos tons e seus transportes: dos intervallos e suas inversões: dos andamentos e suas modificações.

Os Solfejos que se tem praticado são os seguintes: a primeira e segunda partes d'Asioli: dittos d'Italia de varios authores: ditta de David Perez: de Baldassar: de M. Sardini: de Righini: e de Rollet. ⁶⁶

Sobre as alunas que «não estão no cazo de fazerem exame e dos motivos porque o não fazem», ⁶⁷ Higino da Silva diz, referindo-se à mesma Mariana Adelaide da Silva Gaião: «Tem muito boa conta d'anno mas não esta ainda bem instruida no conhecimento dos tons e transportes: e juntamente no Solfejo.» ⁶⁸ Em relação a Adelaide Judite Garcia refere que: «Poucas tem sido as lições que tem dado sabidas conversa quasi todo o tempo da aula por cujo motivo pouco ou nada sabe.» ⁶⁹ E ainda, referindo-se a Emília Adelaide Pereira Lisboa: «Pouca compreensão [sic], e pouca idade.» ⁷⁰

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.* Dos autores citados podemos identificar Bonifazio Asioli (1769-1832), teórico, compositor e pianista italiano, primeiro director do Conservatório de Milão e autor de relevante material didáctico-musical; Vincenzo Righini (1756-1812), compositor, mestre de capela, cantor e professor de canto; possivelmente Pietro Baldassare (c1690-c1768), compositor italiano que se destacou sobretudo na composição de Oratória, mas cuja maior parte da obra se perdeu. Em relação às obras de David Perez a sua proveniência deveria ter origem no espólio do Seminário da Patriarcal, que contém um significativo número delas, assim como várias coleções dos *Solfejos de Itália* (cf. Rui CABRAL, *Inventário Preliminar dos Livros de Música do Seminário da Patriarcal*, Lisboa, Centro de Estudos Musicológicos – Biblioteca Nacional, 1999, dactilografado).

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

O seu colega de Rudimentos do sexo masculino, a 5 de Agosto de 1842, produz um mapa idêntico, mas caracterizando diferentemente a avaliação, refere, por exemplo, a propósito do desempenho de Luís Machado dos Santos: «Não tenho expressões para elogiar esta creança, dotada da maior habilidade, da as mais lisongeiras esperanças para a arte que estuda, e de que, se assim continuar, virá a ser um dos principaes ornamentos. Optimas lições; irreprehensivel comportamento.»⁷¹ Referindo-se a António Luís Ferreira diz: «Frequenta desde o principio do Conservatorio; e é completamente inhabil para este estudo. Bom comportamento.»⁷²

No ano seguinte Francisco Gazul passa a quantificar, no seu relatório, a qualidade das lições que os alunos deram. Assim, referindo-se a Eugénio Masoni diz: «Lições que deram em todo o anno: Boas - 20; Sofríveis - 73; Mas - 100».⁷³

A necessidade da existência de prémios, honoríficos, para as Classes de Rudimentos, complementares aos atribuídos aos instrumentistas nos Exercícios Públicos, faz-se sentir a partir do ano de 1842-43.

A cadeira de Canto, que fazia já parte do 2º termo, tem um particular relevo, num contexto em que o teatro, quer o lírico, quer o declamado, ocupava um lugar central na vida cultural da cidade. António Porto vai estar a frente de uma das classes desta cadeira quase até final do período em estudo, mas a sua prestação vai ser extremamente inconstante. Com efeito, dado o seu envolvimento com o S. Carlos, gozando amiúde de licença para ir contratar a companhia de canto em França e Itália, por um lado, quer o seu carácter instável, aparentemente com reflexos na sua saúde, por outro, fazem com que seja quase tanto o tempo que está ausente como o que está a leccionar. Após a brevíssima passagem de Carrara pela Escola de Música, será Laretti quem assumirá, em 1844 a responsabilidade pela aula de Canto do sexo feminino, e, no ano seguinte o ensino das vozes agudas. Do já referido método de canto de Laretti não foi possível encontrar, até ao momento, nenhum exemplar, temos, no entanto, um conhecimento indirecto dele através de vários documentos, entre eles de uma carta que ele dirigiu a João Domingos Bomtempo,

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *P-Lc*, documento manuscrito de 14 de Agosto de 1843.

director da Escola de Música, em 15 de Maio de 1840, a propósito do processo de aprovação pelo Conservatório da sua obra. Nela refere Lauretti:

Pareceu-me ser util, e indispensavel fazer conhecer a extenção, que compete a cada voz; e eis porque puz a f. 9 uma tabella em que isto se demonstra; [...] Tratei do registro da voz de Contralto em particular, f. 12; juntando-lhe no fim duas Escalas que servem para o estudo da união de todos os registros, f. 15. Tambem augmentei a f. 34 os intervallos da Escala Diatonica desde o de 2^a até ao de 13^a inclusive. A f. 36 juntei as segnificações [sic] da linha curva. A f. 53 juntei o estudo dos intervallos de 2^a até ao de 15^a em exercicios chromaticos: [...] os Exercicios preparatorios as Escalas / Volatas / f. 110: tambem augmentei os Exercicios de colxeias [sic], e semicolxeias; [...] Tambem renovei o trinado chromatico; e desde f. 234 até f. 240 se acham outros novos trinados: a f. 276 fiz uma explicação da sincopa, juntando-lhe os competentes exemplos: a f. 291 tambem o Presto está demonstrado com o seu exemplo: a f. 299 fiz uma pequena explicação sobre a Musica Sacra; não lhe juntando exemplo; porque os de Portamento podem servir para este genero de Musica: augmentei a 3^a parte com uma outra Canzonetta f. 350. A f. 366 está novamente a posição da boca: [...] ⁷⁴

Do punho de António Porto também temos um documento, de 12 de Dezembro de 1848, que ilustra o seu trabalho na aula de Canto:

[...] Logo na abertura das Aulas muitos alumnos concorreram a matricular-se, sem com tudo haver um só, que o fizesse na Aula de canto para seguir a profissão, defeito este, que a Authoridade, então á testa do Estabelecimento, dezejava remediar, pelo unico meio que há, o de ter alumnos internos, porque só assim poderá haver um estudo methodico, d'outro modo acontece, que os Discipulos, logo que tenham um pequeno reportorio de Arias, Cavatinas, Duettos, etc., para apparecerem nas Sociedades, dão-se elles mesmos por prompts, e não tornam a matricular-se; hoje apenas há um alumno matriculado [possivelmente o barítono Hermogénio Lisboa], que vae seguindo o estudo com regularidade,

⁷⁴ P-Lc, documento manuscrito.

e que se dedica a seguir a profissão, e também quatro alumnos ouvintes, dois dos quaes tambem dezejam seguir a profissão. – Pela direcção da Escola de Musica foi mandado adoptar o Methodo de Domingos Laureti, aliás muito bom; eu na minha humilde opinião acho que todos os methodos são bons, a maneira porém de os pôr em pratica, é donde se pode tirar pior, ou menor proveito: eu tenho até hoje adoptado a maneira de Garcia Pai, [...] assistindo por muitas vezes ás Lições, que elle dava a um grande numero de Discipulos, dos quaes não poucos se acham ainda hoje nos primeiros Theatros, fazendo mui distincta figura; tanto quanto minhas fracas forças me permitem, é este o systema d'ensino, que sigo, e oxalá que d'elle eu podesse tirar os bons resultados, que tirou aquelle meu modello. A Aula de Canto precisa d'um Piano, de Musicas do sexo masculino, pois que aquellas, que os alumnos teem, ou foram fornecidas por mim, ou por elles.⁷⁵

De assinalar a resistência de António Porto a seguir o método de Lauretti, contrapondo a este a sua experiência com uma das grandes autoridades do ensino do canto, Manuel Garcia, pai (1775-1832).

Da aula de Violino, ou Rebeca, e Violeta, há a registar o pedido que Mazoni fez, procurando conciliar as suas actividades, solicitando que o horário das suas aulas fosse antecipado, de Inverno, para as 8 horas da manhã, em vez das 9 horas previstas, «1º porque os deminutos ordenados dos ditos Professores não podem remediar nem aproximadamente a circumstancias dos mesmos Professores sem o auxilio de outras dependencias: 2º O Professor Vicente Titus Mazoni está por escriptura ligado a obrigações no Theatro de S. Carlos que muito difficil será o desempenhar de prompto em ambas as repartições.»⁷⁶ Sucessivas são as suas requisições de cordas para Violino e Violeta, assim como o arranjo de instrumentos e arcos.

Da aula de Violoncelo e Contrabaixo, ou Rabecão pequeno e grande que, durante uma quantidade muito significativa do período em estudo, foi dirigida por João Jordani, e depois por Guilherme Cossoul, há a referir nomeadamente o maior investimento que este último fez na sua carreira de concertista internacional, pedindo em 6 de Maio de 1862 licença de 6 meses para esse efeito. Compromete-se a deixar a substituí-lo seu pai Jean

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *P-Lc*, Documento manuscrito, de 8 de Outubro de 1839.

Louis Olivier Cossoul. O Secretário da Inspeção Geral servindo de Inspector apoia essa pretensão, sugerindo que Cossoul visite os Conservatórios dos Países onde se deslocar, estudando a sua organização e desenvolvimento, «e fazendo de tudo um relatório circunstanciado em que compare aquelles estabelecimentos ao Conservatorio Real de Lisboa [proponha as reformas] de que ele carece para se aproximar do estado florescente dos que lhe serviram de comparação e poder assim mais eficazmente exercer a sua acção essencialmente civilisadora.»⁷⁷ Saliente-se a referência explícita aos modelos inspiradores estrangeiros, a preocupação com a actualização do modelo de ensino e a crença nas virtudes eminentemente educativas da música. Uma sugestão idêntica, aliás, já tinha sido feita aquando de uma deslocação de António Porto em Maio de 1852.⁷⁸

A aula de Flauta e Flautim será orientada, durante todo o período que o nosso estudo cobre, por José Gazul Júnior. Num documento datado de 26 de Dezembro de 1848, dirigido ao director da Escola de Música, faz um historial da sua entrada em funções no Conservatório, e acrescenta:⁷⁹

Sendo esta Aula então nascente, de tudo carecia, e eu fui requisitando o que para ella era indispensavel, com tal infelicidade porem, que, mau grado a activa co-operação que V^a Ex^a se dignou conceder-me, apoiando e conseguindo do Vice Presidente d'aquella epocha a approvação das minhas requisições, jamais se poude obter fossem levadas a effeito. Eis o motivo de ainda hoje só têr para o ensino dos meus discipulos um estropiado livro, falto de folhas, e que custa já a reconhecer como exemplar do Methodo do Conservatorio de Pariz. [...] E em verdade admira que tenham sahido da minha Aula tantos discipulos merecedores de approvação nos exames escolares, e premiados pelo Juri nas provas publicas, sem que para attingirem esse grau de merecimento hajam tido outros recursos mais do que o meu zelo, o qual me teem levado a ministrar-lhes musicas minhas, e a condescendencia d'elles em procurar as que lhes aconselho. [...] seguindo-se o que se pratica

⁷⁷ *P-Lan*, MR, ASE, Mç. 3605.

⁷⁸ Cf. *P-Lc*, *Entrada Livro 4º, 1851-1864*.

⁷⁹ *P-Lc*, Documento manuscrito. Anote-se, para além das condições deficientes em que se processava o ensino, a referência ao método do Conservatório de Paris, escola cujos métodos se tornaram referência fundamental do ensino da música em toda a Europa.

em alguns paizes, esta Academia prestasse bons instrumentos cuja importancia recebesse dos alumnos em modicas prestações, que facilidade não encontrariam elles no estudo, que se lhes torna difficilimo quando não podem comprar Flauta, ou que, por barata, é de má qualidade!

Direi agora que a mesa existente na casa que serve de Aula, é impropria – até indecente; e que eu necessito um ponteiro de sufficiente tamanho para que sem me levantar aponte a qualquer sitio da solfa dos discipulos que precise de explicação ou emenda; evitando assim um movimento continuo na Aula, procedido das atensões que os estudantes teem para comigo, necessariamente com muito incommodo d’elles.

A aula de Instrumentos de Latão vai ter a dirigi-la, ao longo do período em estudo, duas personalidades bem distintas, Francisco Kuchenbuch, pessoa aparentemente discreta e sem grandes rasgos, e Francisco António Norberto dos Santos Pinto, nas palavras de Vieira «tranquillo e methodico sem paixões nem arrebatamentos»,⁸⁰ mas de grande envolvimento e dinamismo em termos de vida musical, sendo referido no *Relatório* de 1844-45, a propósito da sua aprovação no concurso para aquela cadeira como «um dos mais acreditados professores da capital, sendo até excelente compositor; do que tem dado grandes mostras.»⁸¹ Ao contrário de Santos Pinto, o trabalho de Kuchenbuch chegou a ser posto em causa. Com efeito, imediatamente após a sua morte, um Ofício da Inspeção Geral dirigido ao Ministério do Reino, em 26 de Junho de 1845, informa sobre a frequência da aula de Instrumentos de Latão, em que «não passavam de vinte os alumnos matriculados na dita aula em os seis últimos annos lectivos; e por me parecer estranha tanta deficiencia em uma aula que, segundo as alegações dos professores da Eschola de Musica, é importantissima em todo o sentido, mandei ouvir o Conselho de Direcção sobre as causas que poderiam motivar esta apparente anomalia».⁸² A supressão da cadeira, por razões económicas, chega mesmo a ser proposta. Um Ofício do Conde de Farrobo, ele próprio um distinto trompista,⁸³ datado de 17 de Novembro

⁸⁰ E. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 2, p. 178.

⁸¹ P.Lan, MR, ASE.

⁸² P-Lc, Livro 3, *Cópia dos Offícios da Inspeção Geral dos Theatros 1845/1850*

⁸³ E. Vieira classifica-o de «não só apreciado solista mas habil e seguro executante d’orchestra» (*op. cit.*, vol. 1, p. 400).

de 1849 enviado ao Ministério do Reino a propósito da contestação de João Gazul ao Concurso para professor da cadeira, esclarece a situação reafirmando que:

seria um desdouro para o Conservatorio Real, que aquella Aula /compreendendo trompa clarim, trombone, cornetta de chaves, e ophicleyde/ fosse supprimida sendo ella uma das mais uteis e até indispensaveis não só porque taes instrumentos são a base das orquestras do Theatro, mas tambem a parte mais essencial das bandas militares. O estudo dos instrumentos de latão tem ultimamente merecido tal atenção que M^o Fetis, cuja opinião é respeitada nésta materia, na sua obra que tem por titulo = La musique mise à la porte de tout le monde = diz elle o seguinte. «Os instrumentos de latão, taes como trompas, clarins, trombones, e ophicleydes teem nestes ultimos tempos adquirido uma importancia que, antigamente não tinham; Mehul e Cherubini foram os primeiros que deram o impulso; Rossini completou a revolução, empregando estes instrumentos e enriquecendo o seu uso, com uma variedade de combinações e efeitos até ahi desconhecidos.» [...] sou de parecer que se deve conservar, e prover quanto antes a ditta cadeira, na pessoa de Francisco Antonio Norberto dos Santos Pinto, que com todas as formulas legaes para ella se habilitou, tendo alem disso dado provas não equivocadas da sua aptidão e distincto merecimento durante o curso gratuito a que, por especial graça de Sua Magestade, deu commeço em 11 de Dezembro do anno findo.⁸⁴

Na sequência da entrada em funções de Santos Pinto, em Janeiro de 1849, é dirigida uma carta ao Duque de Saldanha, então Ministro dos Negócios da Guerra, solicitando o fornecimento de instrumentos de latão pelo Arsenal do Exército, referindo que «muitos dos quaes [alunos] costumam destinar-se ao serviço do exército»,⁸⁵ e que não havia um só instrumento à data no Conservatório, nem dinheiro para os comprar. A resposta surge pela mão do Barão de Vila Nova de Ourém dizendo que não há no Arsenal instrumentos nem dinheiro para os fazer, e que se os querem terão que os pagar: «Corneta de Chaves, 22\$500; Clarim, 7\$200; Trompa, 40\$000; Trombão tenor, 24\$000; Trombão baixo, 24\$000; Ophycleid, 50\$680. 30 de Janeiro de 1849.»⁸⁶

⁸⁴ *P-Lc, Livro 3, Cópia dos Offícios da Inspeção Geral dos Theatros 1845/1850.*

⁸⁵ *P-Lan, MR, ASE, Mç. 3547.*

⁸⁶ *Ibid.*

Um documento datado de 13 de Setembro de 1854, do punho de Santos Pinto, requisita «para uso da aula de Instrumentos de Latão, das seguintes obras: 30 Estudos dedicados a Victor de Wan fleury [?]; 40 Preludios dedicados a Charles Courcier; 12 Caprichos dedicados a E. Poigné. Tudo Composição de Gally para Trompa.»⁸⁷ Destaque-se a introdução do Sax-horn ou tuba no currículo da cadeira de Instrumentos de latão a partir do ano lectivo de 1853-54.

Embora referida aqui em último lugar no contexto das cadeiras do 2º Termo, a cadeira de Piano era das mais importantes da Escola, sendo orientada por Francisco Xavier Migone, igualmente professor de todas as cadeiras do 3º Termo.

Um documento datado de 30 de Dezembro de 1865, de António Pereira Lima Júnior, um dos substitutos de Migone durante a sua ausência, refere que «o curso antigo da Aula de Piano é de 5 annos, e um de aperfeiçoamento. Total 6. [...] 6º anno, ou de aperfeiçoamento: Estudos de Chopin, 2 livros contendo 24 Estudos, o 2º livro dedicado a Liszt. Transporte. Reducção de Partituras. Acompanhamento de numeros.»⁸⁸ Poucas informações encontramos sobre a aula de Piano. Um documento de 1842 solicita a aquisição de dois livros para as aulas de Piano, já que metade delas eram dadas por Migone, e as outras pelos Decuriões.⁸⁹

O acesso ao 3º termo tinha a precedência do 1º ano da aula de Piano, constando da aula de acompanhamento de numeros e transportes e a aula de Harmonia. A aula de Harmonia era precedência para as aulas de Contraponto e Composição, que constituíam o 4º termo.

Regressando ao decorrer do ano lectivo, estava contemplada a realização regular de sabatinas através de um Edital de 2 de Outubro de 1840. Inicialmente estavam previstos dois tipos de sabatinas, as semanais e as mensais, mas a breve trecho vão ficar reduzidas apenas à periodicidade mensal. Desta actividade não temos muitas referências, valendo no entanto a pena deixar duas notas. Uma que se refere à Ordem emitida pelo Inspector Geral Joaquim Larcher, em 2 de Julho de 1842,

⁸⁷ *P-Lc*, documento manuscrito. Jacques François Gally (1795-1866), professor do Conservatório de Paris e autor de numerosas obras, nomeadamente de carácter didáctico, para trompa. Foi o último grande virtuoso francês de trompa natural.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Cf. Ibid.*

repreendendo Francisco Gazul por faltar duas vezes seguidas às ditas sabatinas. E outra, relacionada com a visita que a Rainha e o Rei, o Príncipe D. Pedro, os Infantes D. Luís e D. João, e a Infanta D. Maria Ana, fizeram ao Conservatório em 3 de Junho de 1850, para presenciar «os exercicios mensaes», na designação da Imprensa da época. Dos periódicos de então a *Revista Universal Lisbonense* é a que faz uma descrição mais detalhada do evento, referindo:

Todas as peças executadas eram classicas. Entre outras a inspirada *salve regina* de Newman, um bello effeito, pela severa afinação com que foi entoada. A aula de instrumentos de latão, ao cabo de um anno de estabelecimento, deu provas de que é perfeitamente dirigida. Os exercicios duraram proximamente dúas horas. Assistiram alguns socios. SS.MM. deram mostras de satisfação, e El-Rei na sua pratica com os professores provou que é distincto cultor da difficil e formosa arte da musica.⁹⁰

Vários momentos festivos pontuavam a vida do Conservatório como era o caso das celebrações, a 7 de Agosto, do dia de S. Caetano como Santo Padroeiro do Conservatório. Da Festa de S. Caetano de 1843 conhecem-se ecos na imprensa periódica. A *Revista Universal Lisbonense* descreve assim a ocasião: «O concurso foi muito e lusido e a solemnidade mui decente. – A missa, *Kirios* e *Gloria*, composição do Sr. *Migóni* [sic] [...] teem sido elogiados pelos da arte e agradaram aos que o não são: – é porque o Sr. *Migóni* possui ingenho, gosto e cultura, e sobre tudo respeita as impreteriveis barreiras que a razão e a philosophia teem levantado entre a musica thetral e ecclesiastica. [...] Os muitos discipulos que entraram na execução, tanto instrumental como vocal, mórmente a Sr^a D. Clementina, houveram-se perfeitamente.»⁹¹

O encerramento do ano lectivo estava previsto, nos *Estatutos*, para o dia 30 de Agosto. Tal, no entanto, raramente acontecerá, sendo a tendência, a partir de meados dos anos quarenta, para terminar as aulas a 15 de Julho. A partir dessa data começavam os preparativos para os exames, que a partir de 1859 tendem a fixar o dia 1 de Agosto como data do seu início. Todos os alunos de todas as disciplinas só podiam transitar de ano após a realização de um exame.

⁹⁰ *Revista Universal Lisbonense*, n.º 35, Tomo II, 2ª série, 6 de Junho de 1850, p. 427.

⁹¹ *Ibid.*, n.º 47, vol. II, Série IV, 10 de Agosto de 1843, p. 548.

A última actividade do ano lectivo eram os *Exercícios Públicos*. Eram o coroar glorioso do ano lectivo e a grande montra do trabalho que se produzia no Conservatório. A sua preparação incluía a continuação das aulas dos alunos que se íam apresentar nos *Exercícios Públicos*, depois do seu encerramento para a generalidade dos alunos. Não havia data pré-determinada para a sua realização, decorrendo, a maioria daqueles que conseguimos confirmar a data, no mês de Setembro, o mês de férias.

A despesa feita com os prémios a serem atribuídos aos alunos era determinada por lei, ano a ano. É curioso notar que desde o momento em que a Escola de Declamação deixa de participar nos *Exercícios Públicos*, desde finais dos anos quarenta, até ao final do período em estudo, a verba destinada aos prémios das restantes duas escolas se mantém inalterada: 180\$000 réis. Inicialmente a verba era para ser distribuída equitativamente pelas 3 escolas. Entretanto, dado o sucesso da Escola de Música e o definhamento das outras duas, particularmente notório no que dizia respeito à Escola de Declamação, até possivelmente pelas expectativas que tinham rodeado a sua criação, essa situação vai ser posta rapidamente em causa. A participação dos sócios no júri de adjudicação dos prémios vai-se tornando, com o decorrer dos anos, cada vez mais problemática. Assim nos *Exercícios Públicos* de 1859-60 não há convocatória para Conferência Geral,⁹² e os doze sócios que compõem o júri de adjudicação de prémios são avisados disso por circular. Três deles, José Jacinto Tavares, João Baptista Klantau e Francisco Gaspar Lahmeyer, pedem dispensa de comparecer.⁹³

Conhecemos vários locais onde se realizaram Exercícios Públicos, desde o Teatro do Salitre, passando pelo Teatro da Rua dos Condes, até ao Salão Nobre do Teatro de S. Carlos. A realização que escolhemos como exemplo prático ocorreu no edifício do próprio Conservatório, aos Caetanos, que parece ter sido um lugar que, a partir de meados dos anos 40, passou a ser o eleito para esse efeito. Frederico Correia de Lacerda, no *Relatório* de 1845, refere que «os exercicios publicos dos alumnos das trez escholas do Conservatorio fizeram-se com a devida solemnidade, e a elles concorreram cada noite perto de seiscentas pessoas das primeiras classes

⁹² As Conferências Gerais eram as reuniões magnas da Academia do Conservatório onde, entre outros assuntos, se escolhiam os sócios que fariam parte dos júris de exames e exercícios públicos.

⁹³ Cf. *P-Lc, Entrada Livro 4º, 1851-1864*.

da sociedade, as quaes por muitas vezes romperam em applausos, mostrando-se sempre mui satisfeitas do que observavam. Não comportava mais numeroza reunião a estreiteza da sala, que outra cousa não é, que um cruzeiro de dous corredores !». ⁹⁴ Este sucesso corrobora o que se tinha dado no ano anterior, e que o mesmo Lacerda refere num Ofício ao Ministério do Reino, de 6 de Setembro de 1844: «Em ambos estes actos houve notavel concorrência de espectadores, tornando-se mister o estabellecimento de uma guarda de policia que obstasse á entrada de grande número de pessoas que já não poderiam caber na sala.» ⁹⁵ No *Relatório* respeitante ao ano de 1843 esclarece-nos a questão da opção pela Conservatório: «Os exercicios publicos fizeram-se com a possivel solemnidade na pequena sala d’este Estabellecimento, por não estar o cofre habilitado para as despezas que se exigiam, para que fossem feitos, como nos annos anteriores, em algum dos theatros da capital.» ⁹⁶ O programa compunha-se de árias de óperas de compositores italianos como Rossini, Mercadante, Donizetti, Pacini, Ricci, Mario Aspa e Ernesto Vera, fantasias para diversos instrumentos solistas com acompanhamento de piano ou de um quarteto de cordas – uma delas da autoria de Schubert, as outras de compositores hoje praticamente esquecidos, como Mayseder, Bianchi, Osborne, Drouet e, o professor da Escola, João Jordani – e ainda, a abrir cada uma das partes do recital, dois coros interpretados pelos alunos das aulas de rudimentos: o primeiro da ópera *Marin’Faliero* de Donizetti, o segundo de *A Criação* de Joseph Haydn, provavelmente em italiano. ⁹⁷ A realização desta última obra em contexto escolar inspira-se provavelmente no exemplo de Bonifazio Asioli, que, no início do século XIX, realizou com os seus alunos a primeira audição da obra em Itália.

Os *Exercícios Públicos* foram em seguida decaindo e por meados da década de cinquenta a reforma do Conservatório é uma necessidade constantemente referida pelos jornais nas suas notícias, os Inspectores Gerais nos seus *Relatórios*, os professores nos seus Ofícios. O pianista polaco Antonio de Konstky, então de passagem por Lisboa, e segundo Vieira apoiado pelo Conde de Farrobo, ⁹⁸ faz publicar na *Revista Universal*

⁹⁴ P-Lan, MR, ASE.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Cf. E. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 2, p. 8.

Lisbonense um *Projecto de melhoramentos para o Conservatorio Real de Lisboa*.⁹⁹ Nele oferece a sua colaboração, e propõe a criação de um modelo de concertos sinfónicos, à semelhança dos instituídos por Habeneck no Conservatório de Paris, pretendendo fazer ouvir repertório e permitir aos professores e alunos do Conservatório tocarem-no, mediante uma retribuição extra.

Kontsky reconhece além disso o talento de muitos dos professores do Conservatório de Lisboa mas lamenta a desadequação e má qualidade dos métodos usados, principalmente no piano.¹⁰⁰ Termina defendendo o primado da formação do «bom musico», aquele que conhece as obras dos «grandes legisladores da musica», que vão de Palestrina e Bach, passando pelos três mestres do Classicismo, até Mendelssohn, Hummel e Clementi, de modo «a que se possa tocar a sua musica no momento em que se exija».¹⁰¹ Defende que para se ser compositor «é necessario conhecer perfeitamente os generos seguintes: – *estyllo de egreja* ou *religioso*, *estyllo synphonico*, ou *musica de orchestra*; *estyllo symphonico e choral*, ou *oratorias. styllo dramatico ou operas, etc.*».¹⁰²

Em relação ao acolhimento que este documento recebeu por parte das instâncias oficiais, Vieira refere que «encontrou nas regiões administrativas aquella resistencia passiva que por meio de hypocritas amabilidades costuma aniquilar qualquer boa vontade que por acaso possa perturbar *il dolce far niente* official.»¹⁰³

Conclusão

Uma comunicação apresentada à Academia Real das Ciências, em Junho de 1858, a propósito da Instrução pública em Portugal referia-se ao trabalho desenvolvido pelo Conservatório dizendo que

⁹⁹ *Revista Universal Lisbonense*, nº 47 e 48, Tomo 1, 2ª Série, 27 de Setembro de 1849 e 4 de Outubro de 1849, pp. 561 e 562, e 572 e 573.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ E. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 2, p. 8.

Se a pureza da linguagem, e as galas do estilo, como as sabia manejar o Visconde de Almeida Garrett, bastassem para dar vida prospera a um estabelecimento desta ordem, de certo que o Officio do insigne poeta, que serve como de relatorio ao Decreto, ter-lhahia dado; mas infelizmente não é assim, outras condições são necessárias; e a essas é, que se não attendeu; de sorte que esta instituição mal fadada, depois de tantos annos de existencia, poucos discipulos terá produzido que pelo menos chegassem a tocar as ráias da mediocridade.¹⁰⁴

Já em 1892, Manuel Ramos diz que «o Conservatorio não deu um unico artista real. O ensino particular tem feito o pouco ou o muito que ainda temos.»¹⁰⁵ Em que medida é que estes pontos de vista sobre a realidade do Conservatório, mesmo sendo fruto de determinados contextos e representando sem dúvida uma leitura com algum eco na sociedade portuguesa, correspondem à realidade? Que efeitos, que marcas, que resultados, que influência teve o trabalho do Conservatório durante o período em estudo na vida musical portuguesa desta época e de épocas vindouras? O Conservatório era apenas sombra ou projectava alguma luz?

Uma das relações que sobressai, observando as ligações do Conservatório com instituições da vida musical lisboeta, é a que ocorre com o Teatro de S. Carlos, enquanto principal instituição musical do país na época ao nível da produção de eventos musicais. Começando desde logo pelo corpo docente, em que um número significativo de professores tinha um segundo emprego, quiçá primeiro, no Teatro. Migone, Porto, Masoni, Jordani, Gazul Júnior, Santos Pinto, Cossoul aí trabalharam. Muitos dos seus alunos foram contratados, mesmo ainda enquanto estudantes, para coristas do S. Carlos. Também a orquestra do Teatro absorveu número significativo de ex-alunos do Conservatório. Sinal da importância dada ao S. Carlos na orientação académica da Escola de Música é o Ofício de 6 de Novembro de 1844 do director da escola «designando para frequentar o camarote de S. Carlos, Clementina [Rosa Cordeiro], [Francisca Adelaide] Freire, [Emília Carlota] Zenoglio e [Mariana Adelaide da Silva Gaião] Gayão»,¹⁰⁶ as quatro mais distintas

¹⁰⁴ João Ferreira CAMPOS, *Apontamentos relativos à Instrução Publica apresentados á Academia Real das Sciencias em Junho de 1858 pelo Socio...*, pp. 27 e 28.

¹⁰⁵ Manuel RAMOS, *A Musica Portuguesa*, Porto, p. XXXI.

¹⁰⁶ *P-Lc, Livro 2º de Entrada, de 1841 a 1845, do Conservatorio Real de Lisboa e Inspeção Geral dos Theatros.*

alunas da aula de Canto desse ano, numa primeira referência a uma colaboração cuja tradição ainda hoje se mantêm.

Noutras instituições também alunos e ex-alunos do Conservatório ocupavam posições de relevo tanto em termos qualitativos como quantitativos, como por exemplo nas orquestras dos Teatros D. Maria II, D. Fernando e Rua dos Condes. O magnífico trabalho de Luís Augusto Palmeirim sobre a situação do Conservatório no início da década de oitenta fornece-nos elementos preciosos para sopesarmos o extraordinário impacto da Escola de Música na vida musical. Aliás no quadro de 14 professores da Escola de Música nessa altura, 7 tinham sido alunos no período que estudámos.¹⁰⁷

No final do período aqui tratado o Conservatório tinha como único projecto consistente a Escola de Música que, apesar de todas as contrariedades, continuava a ser uma instituição prezada e respeitada pelos profissionais da música que procuravam entrar nos seus quadros, sinal de reconhecimento social e artístico. Insofismável é o abandono da causa musical por parte dos poderes públicos – apesar dos músicos também nem sempre terem sabido zelar da melhor forma pelos seus interesses – enquanto, tal como hoje, «mutatis mutandis», os símbolos máximos do poder, a Família Real, tinham a música em alta estima, não só como ouvintes mas também, nalguns casos, como dedicados praticantes. Desta forma o Conservatório Real de Lisboa, e a Escola de Música em particular, enquanto instituição fundamental do complexo musical português, viram-se privados de realizarem plenamente o projecto da sua fundação, o de ser uma instituição nacional líder nas questões musicais. Num quadro desfavorável de «investimento envergonhado» em que o produto estrangeiro tinha a primazia, o Conservatório não deixou, porém, de se afirmar como uma instituição credível contribuindo decisivamente para a formação de destacados músicos da segunda metade do século, entre os quais se contam personalidades como Ernesto Vieira e Miguel'angelo Lambertini, entre outros.

¹⁰⁷ Eram eles Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida (Harmonia e Contraponto), Joaquim José Garcia Alagarim (Rabeca), Francisco de Freitas Gazul (Rudimentos), Manuel Martins Soromenho (Ajudante de Rudimentos), João Eduardo da Matta Júnior (Ajudante de Piano), Amelia Guilhermina Alegro (Ajudante de Piano) e Pedro Alexandrino Roque de Lima (Ajudante de Rabeca) (cf. Luiz Augusto PALMEIRIM, *Memória Acerca do Ensino das Artes Scénicas e com Especialidade da Musica*, p. 42).