

**“ALGUMAS MODINHAS DE BOM GOSTO,
E DUETOS ITALIANOS PARA MENINAS”**
a música e a educação de uma família micaelense
do início do século XIX¹

Luísa Cymbron*

Sumário: Em Portugal é raro terem-se conservado, até aos nossos dias, acervos relacionados com a prática musical doméstica, como aquele que serve de base ao presente artigo, acumulado por uma família micaelense, entre as décadas de 1810 e 1850. Da sua análise e da leitura dos volumes do copiadador de correspondência de António José de Vasconcelos, verifica-se que a educação das filhas deste grande comerciante açoriano, formado no espírito pombalino, se distancia do modelo do Antigo Regime e inclui a música como uma componente essencial da educação feminina, ligada à esfera do entretenimento. Todavia, por necessidades familiares, a filha primogénita, Maria Luísa, é sujeita a uma educação que inclui também aspectos de História e formação moral, mais próxima da masculina.

Os testemunhos recolhidos e a análise do espólio mostram-nos que, em S. Miguel, os repertórios e as práticas ligadas à vida musical doméstica estão muito próximos dos lisboetas. As ligações culturais com o reino sobrepunham-se às com outros países, com os quais a ilha tinha relações comerciais intensas, como é o caso da Grã Bretanha. Verifica-se também que todo o

¹ Este artigo não teria sido possível sem a ajuda de um grupo de familiares, colegas e amigos. Por isso aqui deixo os meus agradecimentos a Rui Freitas da Silva, Manuel Carlos de Brito, António Jorge Marques, Rui Magno Pinto, José Nelson Cordeniz e Isabel Soares de Albergaria.

* Universidade Nova de Lisboa, Centro de Sociologia e Estética Musical - CESEM (lcymbron@sapo.pt).

espólio é construído com base no piano, como instrumento solista, de acompanhamento, ou ainda como suporte do repertório de dança, mas a influência determinante é a do teatro de ópera. E esta subalternidade da música instrumental face ao mundo lírico é precisamente uma das características mais marcantes da cultura musical sul europeia. Algumas das espécies estudadas neste artigo permitem-nos reconstituir aspectos da cadeia de transmissão e mesmo parte da sonoridade da época. Elas mostram-nos as diferentes formas de utilização de um espólio como este, onde, na mesma espécie, coexistem géneros diversos, de compositores que não pertencem à mesma geração, utilizados em momentos e com funcionalidades diferentes por, pelo menos, duas gerações da mesma família.

Palavras-chave: Prática musical doméstica, Educação feminina, Circulação de partituras, Açores, Lisboa.

“Algumas modinhas de bom gosto, e duetos Italianos para Meninas”: the music and the education of a S. Miguel family at the beginning of the nineteenth century

Abstract: In Portugal only seldom have holdings related with the domestic musical practice been preserved, such as the one which is the basis for the present article, and which was accumulated by a family of the S. Miguel island in the Azores, between the decades of 1810 and 1850. Its analysis, combined with that of the volumes of the correspondence of António José de Vasconcelos, allows us to see how the education of the daughters of this wealthy Azorean merchant, formed in the spirit of the Enlightenment, distances itself from the model of the Ancien Regime, while including music as an essential element of feminine education connected in particular with the sphere of entertainment. Nevertheless, for family reasons, the eldest daughter’s education also includes history and morals, which were nearer to the masculin model.

The information gathered and the analysis of the music collection show that in S. Miguel the repertoires and domestic musical practices were very similar to those in Lisbon. Cultural connections with the mainland were closer than with other countries, such as England, with which the island had intense commercial relations. We can also see that the whole holdings are built round the pianoforte, both as a solo or as an accompanying instrument, or as the support for a dance repertoire, though the determining influence is

that of the opera. The second place that instrumental music takes to the opera repertoire is in fact one of the most marked characteristics of the music culture of Southern Europe. Some of the sources studied in this article allow us to reconstruct certain aspects of the chain of transmission and even part of the sonority of the period. They show the different ways in which a collection such as this might have been used, one where in the same source different genres, belonging to composers from different generations, have been brought together, having been used in different moments and with different functions by at least two generations of the same family.

Key-words Home music making, Feminine Education, Circulation of scores, Azores, Lisbon.

Há alguns anos atrás tive conhecimento da existência em Ponta Delgada de uma pequena coleção de partituras na posse de particulares. Tendo-me sido amavelmente facultada a sua consulta, verifiquei que se tratava de um conjunto de manuscritos e impressos que podiam *grosso modo* ser datados da primeira metade do século XIX, e que as peças nele contidas tinham sido na sua maioria escritas para piano ou para uma ou duas vozes com acompanhamento instrumental, o que apontava para um contexto de prática musical doméstica. Além disso, algumas das espécies possuíam assinaturas ou dedicatórias, sendo que, na maior parte dos casos, os nomes referidos eram os de Maria Luísa, Maria Jacinta e Maria Ângela de Vasconcelos, as três filhas de António José de Vasconcelos, comerciante em S. Miguel na primeira metade de oitocentos. Estava assim na presença de um espólio que parecia reflectir a vida musical de uma família micaelense há quase duzentos anos.

Em Portugal é raro terem-se conservado até aos nossos dias acervos relacionados com a prática musical doméstica², pelo que o estudo do presente espólio ultrapassa a mera curiosidade histórica local para assumir os contornos de um *case study* de interesse mais abrangente. Porém, a variedade das espécies contidas num fundo deste tipo – coleccionadas de

² O caso mais importante é o do Fundo Conde de Redondo (actualmente na Biblioteca Nacional de Portugal) mas que abrange um intervalo cronológico muito amplo. Além disso, em virtude da protecção que esta família exerceu continuamente junto de muitos músicos portugueses e da ligação de vários dos seus membros a instituições profissionais, não reflecte exclusivamente a típica prática musical doméstica oitocentista.

forma relativamente aleatória e durante um período indeterminado – levanta uma série de questões cujas respostas nem sempre são fáceis de obter. Para além das características genéricas já enunciadas, em que consistia, de facto, este repertório? De que modo chegara a S. Miguel? Teria sido coleccionado ao longo de uma ou mais gerações? Que graus de dificuldade técnica requeria? Estaria apenas relacionado com a prática musical doméstica? Era este um repertório contemporâneo dos seus proprietários ou, pelo contrário, seria anacrónico, confirmando a ideia pré-concebida de que a recepção cultural nas periferias ocorre com um desfasamento cronológico? Reflectia o gosto musical português da época ou aproximava-se mais do dos grandes centros culturais europeus, alguns dos quais, como Londres, tinham relações comerciais privilegiadas com S. Miguel?

Os dois primeiros passos foram o de inventariar o espólio e tentar estabelecer um quadro genealógico da família Vasconcelos, com a datação precisa dos coleccionadores. A pesquisa – realizada principalmente na Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada e no arquivo familiar, nomeadamente através da leitura dos volumes do copiador de correspondência de António José de Vasconcelos que chegaram até nós – revelou-se particularmente interessante, fornecendo-nos, além dos dados biográficos mais óbvios, um conjunto de informações fundamentais para a reconstituição do círculo familiar e social dos Vasconcelos, de relevante significado para a compreensão do papel da música na sua vida, como veremos mais tarde.

A família Vasconcelos e o seu círculo de relações

Os Vasconcelos não eram originários de S. Miguel, tendo-se António José fixado nesta ilha no início de 1801, depois de se ter tornado subconcessionário do Contrato do Tabaco³. Nascido em Angra, a 22 de Fevereiro de 1766, de pais terceirenses⁴, Vasconcelos exercera actividade como comercian-

³ “Copia das Cartas do Contrato”, carta de 21.3.1801 na qual se explica que Vasconcelos tinha tomado posse do contrato no início do ano e que era administrador do tabaco, rapé e sabão. No Almanaque de 1800 que refere os 12 maiores comerciantes da cidade, a administração do Contrato do Tabaco é ainda atribuída a Joaquim da Costa Barradas (cf. Francisco Maria Supico, *Escavações*, vol. 2, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1995, p. 475).

⁴ Filho de António José de Vasconcelos, natural da Freguesia de S. Bartolomeu do lugar dos Regatos, e Jacinta Caetana da Anunciada, natural da Freguesia de S. Mateus da Calheta, ilha Terceira. Teve como padrinhos o Padre Vigário António Borges da Silva e a sua ama Tinélia [sic] Maria (cf. Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Angra do Heroísmo, Baptismos – S. Pedro, Lv. 11, f. 137f.).

te no Funchal, pelo menos a partir da última década do século XVIII, tendo, em 1798, casado nessa mesma cidade, em casa do Morgado Agostinho José d'Ornelas Esmeraldo e Vasconcelos, com Maria Coleta de Meneses Calhau, filha do licenciado João Joaquim Curado Calhau e de sua mulher Luísa Micaela de Meneses e Vasconcelos⁵. Este casamento indica uma proximidade com a nobreza local, com a qual a noiva tinha ligações por parte de sua mãe, e é possível que o estatuto social de António José nessa data não resultasse exclusivamente da sua actividade como comerciante mas tivesse já sido, pelo menos em parte, herdado da sua família terceirense⁶. Apesar dos elementos constantes do seu registo de baptismo não permitirem avaliar com clareza a posição social dos seus pais, na sua correspondência vislumbram-se traços de um certo *status*, nomeadamente a referência aos bens do pai, incluindo várias propriedades e o pagamento de mesadas a algumas das suas irmãs⁷, bem como a sua amizade com Henrique Teixeira de Sampaio, o futuro Conde da Póvoa⁸.

As cartas comerciais expedidas do Funchal abrangem datas que vão de 1793 a 1800 e mostram-nos que, nesse período, a actividade de Vasconcelos estava essencialmente centrada no comércio de vinhos, que exportava para a Baía e para a América do Norte, fazendas e ainda, em menor escala, outros géneros⁹. À boa maneira dos outros comerciantes da sua época, António José

⁵ Ou Vasconcelos e Meneses. Maria Coleta nasceu na freguesia da Sé do Funchal a 6 de Março de 1782 tendo como padrinho o Governador e Capitão General da Ilha, D. Diogo Pereira Forjaz (cf. Arquivo Regional da Madeira, Baptismos – Sé (1775-1783), Nº 192-193, f. 276). Casou aos 16 anos com António José tendo ele o dobro da sua idade (cf. ARM, Sé – Casamentos, Lv. 62, p. 134).

⁶ Apesar de tudo, olhando para os respectivos registos de nascimento, é muito evidente a diferença de estatuto social entre António José e sua mulher. Além de ter sido apadrinhada pelo Governador da Ilha, já os pais de Maria Coleta haviam casado em 1773, na capela privada do Bispo D. Gaspar Afonso da Costa Brandão, e o irmão da noiva, que levou a sua procuração, ostentava o título de Capitão, sinais inequívocos de que pertenciam à nobreza local (cf. ARM, Sé – Casamentos, Lv. 61, f. 3).

⁷ “Copiador para o anno/de/1804 – Principiam as cartas neste Caderno em 19 de Julho/de 1804, e findão em 13 de Março de 1805”. Carta a António Graham de 19.12.1804 que trata essencialmente da compra e venda de bens no Faial e no Pico, alguns deles do pai.

⁸ [Copiador de 24.11.1801 a 22.3.1803], carta de 24.1.1803 para António Teixeira de Sampaio na qual refere a amizade particular que tem com o irmão mais novo deste, Henrique, o futuro Conde da Póvoa, ambos filhos de um fidalgo da Casa Real e comerciante de grosso trato que se havia fixado em Angra (cf. *Nobreza de Portugal*, vol. 3, Lisboa, Editorial Enciclopédia, 1961, pp. 173-174).

⁹ “1793/ Copiador”, “1799/ Lembrança do dinheiro e líquidos das fazendas que tenho recebido de Cabraes e Companhia/ e sahida do mesmo/ Vasconcellos” e “Requeira competentemente. Funchal/8 de Novembro de 1800”, neste último documento diz-se que era “rendeiro do contrato da imposição dos [vinhos des]ta cidade”.

possuía uma rede de apoio noutras localidades, nomeadamente na ilha Terceira, onde um irmão seu, Vitorino José, o representava e zelava pelos seus interesses¹⁰, bem como no Faial onde residia o primo António Graham¹¹.

Porém, à data do nascimento da primeira filha, em Maio de 1801, a família encontrava-se já instalada na freguesia da Matriz de Ponta Delgada, provavelmente na casa da Rua da Misericórdia (até há pouco propriedade de descendentes seus) que havia sido residência do anterior concessionário do Contrato do Tabaco¹², pelo que se pode admitir que esta tenha sido a morada familiar desde a sua chegada a S. Miguel. Dessa data até 1808 – período durante o qual nasceram os filhos Maria Luísa, António (que morreu criança), Maria Jacinta e Maria Ângela – as relações sociais que se podem descortinar através dos respectivos registos de nascimento (considerando não só os padrinhos mas também aqueles que foram seus procuradores) – mostram que os Vasconcelos se encontravam muito próximos do grupo dos grandes comerciantes da praça da cidade e, através destes, de alguns altos funcionários da hierarquia eclesiástica e pública. Esta situação é particularmente evidente no caso de dois membros da família Carvalho – os irmãos Francisco Caetano e Dâmaso José, este último Ouvidor Eclesiástico¹³ – que foram procuradores dos padrinhos de António¹⁴ e Maria Luísa respectivamente¹⁵. No mesmo grupo

¹⁰ Cf. “1793/ Copiador” e “1796/Copiador” entre outros.

¹¹ [Copiador 24.11.1801 a 22.3.1803], carta de 10.5.1802, a António Graham, filho de Alexandre que havia sido Cônsul Geral de Inglaterra, a quem chama “Primo do Coração”. Envia-lhe a patente de Vice Cônsul de Espanha, que conseguira para ele próprio, e designa-o seu procurador no Faial. A questão do vice-consulado arrastar-se-ia por vários anos, tendo-lhe este sido retirado por estar ausente.

¹² Das notas relativas às moradas de Thomas Hickling e George Kent depende-se que a residência do Estanqueiro ficava na mesma rua (cf. Henrique de Aguiar Oliveira Rodrigues, “Diário de Catherine Green Hickling 1786-1789”, *Insulana*, vol. 49 (1993), p. 118).

¹³ Os irmãos Carvalho constituíam um dos núcleos mais poderosos dentro do grupo dos grandes comerciantes de Ponta Delgada, estando na origem de uma das maiores fortunas micaelenses do século XIX: Jacinto Inácio Rodrigues da Silveira, 1º Barão de Fonte Bela, que foi herdeiro de Francisco Caetano. A sua influência fazia-se também sentir ao nível da oligarquia eclesiástica, dada a carreira de Dâmaso José de Carvalho (1745-1807) que assumiu respectivamente os cargos de Ouvidor Eclesiástico (1775), Capelão-mor da Santa Casa de Misericórdia (1778), e beneficiado da Matriz (1790) (cf. José Damião Rodrigues, *São Miguel no Século XVIII: casa, elites e poder*, vol.1, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 2003, pp. 537-8).

¹⁴ Cf. Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada (BPARPD), Matriz – Baptismos, Lv. 27 (1801-1803), f. 82f. A madrinha de António era D. Ana Rosa, mulher de Francisco Caetano de Carvalho que a representou por procuração.

¹⁵ Cf. BPARPD, Matriz – Baptismos, Lv. 27 (1801-1803), f. 19v.

podemos incluir o Major Bento Sodré Pereira, um dos principais negociantes da cidade em finais do século XVIII e princípios do XIX¹⁶, que representou a madrinha de Maria Jacinta, ou José da Silva Loureiro mencionado entre os doze maiores de Ponta Delgada num documento de 1808, procurador do padrinho de Maria Ângela¹⁷, e ainda dos irmãos do próprio casal, Vitorino José¹⁸ e Luís Ricardo Curato¹⁹.

Desde que se ligara ao Contrato do Tabaco, António José de Vasconcelos correspondia-se por motivos profissionais com a elite dos grandes negociantes da praça de Lisboa estabelecida no período pombalino, detentora da exploração dos mais lucrativos monopólios comerciais e também, na sua maioria, financiadora entre 1792-93 da construção do Teatro de S. Carlos: o 1^a Barão de Quintela, Anselmo José da Cruz Sobral e Jacinto Fernandes Bandeira, bem como com outros comerciantes de trato mais reduzido mas igualmente ligados ao Contrato, entre eles o italiano Francesco Antonio Lodi, que havia sido empresário do Teatro da Rua dos Condes e depois, a partir de 1793, do Teatro de S. Carlos²⁰.

¹⁶ O seu nome consta da lista dos principais negociantes em 1800 e era ainda vivo em 1841, tendo sido um dos fundadores da Associação Comercial de Ponta Delgada (F.M. Supico, *op. cit.*, p. 475). Segundo J. D. Rodrigues, foi grande rival de Nicolau Maria Raposo e do filho deste (cf., *op. cit.*, vol.1, pp. 152 e 387).

¹⁷ Cf. BPARPD, Matriz – Baptismos, Lv. 29 (1807-1813), f. 35v, 15.9.1808 e F.M. Supico, *op. cit.*, vol. 2, pp. 414 e 475.

¹⁸ Cf. registo de nascimento de Maria Jacinta de Vasconcelos em 1805 (Cf. BPARPD, Matriz – Baptismos, Lv. 28 (1804-07), f. 48f) e de António José Jr. em 1810 (cf. BPARPD, Matriz – Baptismos, Lv. 29 (1807-1813), f. 107f). Ainda foi padrinho de casamento da sobrinha Maria Jacinta em 1821 (cf. BPARPD, Matriz – Casamentos, Lv. 12 (1816-1829), f. 70v.).

¹⁹ Cf. BPARPD, Matriz – Baptismos, Lv. 29 (1807-1813), f. 35v. Supico diz que tinha vindo para S. Miguel com António José e que já velho ainda vivia na ilha, retirado dos negócios, sob a protecção do cunhado (cf. *op. cit.*, vol. 2, p. 479)

²⁰ Natural de Bolonha, Francesco Antonio Lodi veio para Portugal acompanhado por alguns irmãos seus (cf. Igreja do Loreto, Baptismos 1797-1817, ff. 50 e 213). Em Portugal, tornou-se detentor de uma fortuna mediana que lhe permitia ostentar um certo trem de vida: era dono de uma quinta em Benfica, à Cruz da Pedra (cf. Jorge Pedreira, *Os Homens de Negócio de Pombal ao Vintismo (1755-1822)*, Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1996 (policopiado), p. 312). À data da sua morte a sua fortuna valia cerca de 101.000\$000 réis, o que, segundo J. Pedreira, o colocava ao nível dos comerciantes médios (*ibid.*, p. 270 e 311). Casado com uma portuguesa, Lodi daria origem a um núcleo familiar que na geração seguinte assumiria uma importância fulcral na vida musical e operática de Lisboa (cf. Luísa Cymbron, *A Ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João*, Tese de Doutoramento apresentada à FCSH, 1998 (policopiado), pp. 57 e ss).

Porém, se inicialmente essa correspondência era meramente formal, com o andar dos anos os laços de amizade parecem ir-se sedimentando, mesmo quando se continuam a manter as devidas distâncias. A Lodi – cujo *status* era mais próximo do seu – Vasconcelos trata-o, em 1803, por “Meu bom amigo do coração” e, cerca de dez anos mais tarde, considera-o o “meu Raro Amigo a quem amo como um segundo Pai”²¹. Com o Barão de Quintela, Vasconcelos mantém uma relação de subalternidade: em 1812, desejando-lhe as melhoras, explica que espera “que os protegido[s] de V. S. tenham sempre a honra de receber as Suas Ordens, em cujo número espero sempre merecer-lhe o ser contemplado.”²². A escolha de Joaquim Pedro Quintela para padrinho do filho²³, apesar de se enquadrar na típica relação de protecção existente entre um patrão e o seu subconcessionário, entre os grandes negociantes da praça de Lisboa e os seus congêneres das ilhas, aponta no sentido de um estreitamento das relações de Vasconcelos fora dos Arquipélagos dos Açores e da Madeira e a ambição de um relacionamento mais íntimo com a elite dos homens de negócios da praça de Lisboa²⁴.

Esta pretensão é complementada de forma muito mais próxima pela escolha de Maria José do Carmo de Mendonça e Valadares de Matos e Góis para madrinha. Tratava-se da mulher de José Pedro Caupers, um Fidalgo da Casa Real de ascendência austríaca, que ocupou cargos, tanto nas cortes de D. Maria I como de D. João VI, mas que se encontrava também ligado ao mundo dos negócios, tendo sido representante no Rio de Janeiro de vários comerciantes dos Açores, nomeadamente de Nicolau Maria Raposo de Amaral²⁵. A sua permanência em Ponta Delgada, em 1810²⁶, constituiu uma etapa da viagem que o levou ao Rio de Janeiro, para se juntar à família real, mas deve-se também a questões de ordem comercial, como prova a sua correspondência com Vasconcelos durante os anos em que residiu no Brasil. Para António José esta amizade parece ser a porta de entrada no círculo das famílias patrícias de S. Miguel: aquando da par-

²¹ “1814 N° 20/Marsso/Copiador”, carta de 20.6.1814.

²² [Copiador de 10.3.1812 a 18.8.1812], carta de 10.3.1812.

²³ Cf. BPARPD, Matriz – Baptismos, Lv. 29 (1807-1813), f. 107f, 17.9.1810.

²⁴ O monopólio de algumas actividades comerciais nos Açores estava, desde meados do século XVIII, ligado ao grupo dos grandes comerciantes da praça de Lisboa, como Inácio Pedro Quintela, tio de Joaquim Pedro (cf. J.D. Rodrigues, *op. cit.*, vol. 1, pp. 208 e Margarida Vaz do Rego Machado, *Uma fortuna do Antigo Regime: a casa comercial de Nicolau Maria Raposo de Amaral*, Cascais, Patrimónia, 2006, p. 45 e ss.).

²⁵ M. V. do R. Machado, *op. cit.*, p. 139.

²⁶ Cf. BPARPD, Matriz – Baptismos, Lv. 29 (1807-1813), f. 107f.

tida de Caupers para o Brasil, em 1811, seguia com ele José Inácio Machado de Faria e Maia, o herdeiro de uma das principais casas senhoriais de Ponta Delgada, que viria a casar no Rio, aparentemente contra a vontade da família, com uma das filhas de Caupers, Maria José,²⁷ e mais tarde casaria ainda com outra, Mariana Isabel. Por seu lado, a mais velha das irmãs Caupers, Maria Teresa, tornar-se-ia mulher de um seu primo em primeiro grau, Cipriano de Sousa Machado Canavarro, reforçando assim a relação de parentesco com a família Canavarro, também ela com foro de fidalguia. Seria precisamente uma filha deste casal, Maria Carlota Caupers de Sousa Canavarro, que levaria António José de Vasconcelos Jr. a casar-se quando já se abeirava dos sessenta anos, sedimentando assim através de laços de sangue uma aproximação entre duas famílias que tinha uma origem comercial e datava da época do seu baptismo.

Os casamentos das filhas de Vasconcelos reflectem de forma exemplar os diferentes pólos em que as relações da família se foram definindo: se Maria Jacinta contraiu matrimónio aos dezasseis anos com o herdeiro de uma das mais velhas linhagens de Santa Maria, o morgado Laureano Francisco da Câmara Falcão²⁸, Maria Ângela só casou tarde, aos trinta e dois anos, com António Maria Eduardo Fuschini²⁹, um músico de Lisboa descendente de um pintor italiano que viera para Portugal a convite do Marquês de Pombal para participar na montagem de várias fábricas de cerâmica³⁰. Quanto a Maria Luísa, morreria solteira, em 1865³¹, tendo

²⁷ Sobre a estadia de Caupers nos Açores e o problema do casamento da filha deste com José Inácio Machado de Faria e Maia ver Francisco de Athayde Machado de Faria e Maia, *Um deportado da Amazonas: monografia histórica, época liberal nos Açores (1810-34)*, Ponta Delgada, 2/1931, pp. 63 e ss.

²⁸ Cf. BPARPD, Matriz – Casamentos, Lv. 12 (1816-1829), f. 70v, 6 de Julho de 1821. A família Câmara Falcão de Santa Maria possuía relações comerciais com Vasconcelos. É possível encontrar correspondência com pelo menos duas gerações: o velho Morgado Laureano Francisco (n. 1746), a quem Vasconcelos servia de intermediário na cobrança de rendas de um morgadio que a família possuía na Ilha da Madeira (carta de 4.11.1810), e o filho deste, o Sargento-Mór Manuel José da Câmara (n. 1772) (carta de 12.6.1811). Com este último as relações parecem ter início a propósito do comércio do sal, mas, progressivamente, vão-se tornando mais familiares, ao ponto de Vasconcelos se permitir dar conselhos sobre como ele se devia comportar e, finalmente, ocupar-se da educação do filho.

²⁹ Cf. BPARPD, Matriz – Casamentos, Lv. 13 (1829-1841), f. 209f.

³⁰ A atestar a proximidade de António Maria Fuschini com a corte está o facto de o registo do seu casamento referir que tinha sido baptizado na Capela Real de Nossa Senhora da Ajuda (Cf. BPARPD, Matriz – Casamentos, Lv. 13 (1829-1841), f. 209f.).

³¹ Cf. F.M. Supico, *op. cit.*, vol. 2, p. 718.

permanecido na casa paterna. Se o caso de Maria Jacinta significa uma aproximação à nobreza, na sequência do que António José havia iniciado na Madeira cerca de um quarto de século antes³², o de Maria Ângela mostra o reforço das ligações para fora do arquipélago, nomeadamente com gente que, de forma directa ou indirecta, gravitava na esfera da corte.

Porém, se António José Jr. morreu centenário, vários outros membros da família tiveram uma vida curta. A primeira metade da década de quarenta foi aliás particularmente sombria para a família Vasconcelos: além de Maria Ângela que morreu de parto em 1841³³, o pai e uma filha de Maria Jacinta morreriam em 1844³⁴ e esta última em 1845³⁵. Tendo em conta que, aquando do seu falecimento, António José era já viúvo, constatamos que o núcleo familiar que se formara na primeira década do século estava reduzido aos irmãos Maria Luísa e António José Jr., ambos solteiros. No entanto, o testamento de António José de Vasconcelos, ditado e selado no ano da sua morte, em 1844, dá-nos a prova definitiva da integração da família no patriciado urbano micalense, pois entre as testemunhas do acto contavam-se três membros da família Faria e Maia, inclusive o próprio morgado José Inácio, José de Sousa Canavarro, genro deste, e o morgado António Cymbron Borges de Sousa³⁶.

³² A integração de António José de Vasconcelos no grupo da nobreza será ainda complementada pela obtenção em 1823 do Hábito de Cristo, sendo dispensado de todas as provas (ANTT, Habilitações à Ordem de Cristo, Letra A, Mç. 40, Doc. 101). Em 1824 e 1825 foram respectivamente admitidos, através de processo idêntico, José Inácio Machado de Faria e Maia (Letra J, Mç. 72, n.º 125) e Laureano Francisco da Câmara Falcão (Letra L, Mç. 13, n.º 1). A proximidade destes três processos é indicativa da intimidade e da coincidência de estratégias existente entre Vasconcelos, o seu genro e o Morgado José Inácio. Esta situação é também elucidativa das mudanças que se tinham dado na passagem do séc. XVIII para XIX: antes era difícil a nobilitação sem o abandono da actividade comercial, agora pelo contrário, já essa actividade não era impeditiva (cf. J. Pedreira, *op. cit.*, pp. 142-43).

³³ BPAPD, Matriz – Óbitos, Lv. 11 (1821-1846), f. 244f., 20. Maria Ângela deixou porém um filho, António, nascido a 19.11.1841, na véspera da sua morte (cf. BPAPD, Matriz – Baptismos, Lv. 35 (1840-1845), f. 57v.).

³⁴ Cf. BPARPD, Carlos Machado, *Genealogias*, ff. 65-66. Maria Jacinta da Câmara Falcão morreu a 16.12.1844, pouco mais de um ano depois de ter casado com João Leite Pacheco de Bettencourt.

³⁵ BPARPD, Fajã de Baixo – Óbitos (1830-1860), f. 89.

³⁶ BPARPD, Livro da Administração do Concelho (n.º7) a fls. 183v a 187v. A presença de José Inácio Faria e Maia em momentos importantes e íntimos da vida de António José de Vasconcelos ultrapassa o da feitura do testamento e demonstra uma amizade que estava para além de qualquer relação meramente social. Para citar apenas um exemplo, foi testemunha do baptismo *in extremis* do filho de Maria Ângela e António Fuschini (cf. BPARPD, Matriz – Nascimentos, Lv. 35 (1840-1845), f. 57v.).

Um *pater familias* e a educação feminina

Em S. Miguel, nos finais da década de oitenta do século XVIII, Catherine Green Hickling havia comentado a presença da música na vida quotidiana das mulheres e em geral das famílias com as quais se relacionava³⁷, estabelecendo a diferença entre o comum dos micaelenses e algumas famílias que se preocupavam em facultar a suas filhas uma educação que contemplasse também uma componente intelectual. Neste último grupo, incluía uma das filhas de Joaquim da Costa Barradas, o detentor do Estanque do Tabaco que antecederá António José de Vasconcelos, considerando que esta se parecia “mais com as minhas amigas americanas do que qualquer outra da ilha”³⁸, à exceção de Hellen Kent, a filha do cônsul da Dinamarca que:

é uma rapariga amável e sensível [...]. Tem tido uma educação literária, fala várias línguas, escreve e lê com gosto e elegância e é uma boa conversadora quando não está constrangida³⁹.

Sem querer cair em generalizações abusivas, parece ser possível deduzir das opiniões de Catherine que a escolha de uma educação mais moderna para as raparigas (assim definida por contraste com o modelo do Antigo Regime, que em S. Miguel pode ser exemplificado através das filhas do grande comerciante Nicolau Maria Raposo de Amaral, e que estava muito ligado à vida conventual)⁴⁰ estaria associada às famílias de alguns comerciantes de grosso trato e de estrangeiros. Assim sendo, Vasconcelos não constituiria exceção, tendo sido também um pai zeloso da educação dos seus filhos e dada a circunstância de o único rapaz ser o mais novo dos quatro, viu-se obrigado a começar a definir os padrões que julgava apropriados em função de modelos de educação feminina. Os borrões de correspondência constituem uma preciosa fonte de informações privadas, pois com os parceiros com quem tinha maior intimidade, principalmente com Lodi, o Estanqueiro vai deixando entrever alguns aspectos da sua vida doméstica e encomendando os bens de que necessitava para

³⁷ *Op. cit.*, p. 90.

³⁸ Cf. H. A. Oliveira Rodrigues, *op. cit.*, p. 67.

³⁹ *Ibid.*.

⁴⁰ Cf. M. V. do R. Machado, *op. cit.*, p. 292 e ss.

as mais diversas situações: de jóias a sapatos, passando por comédias e música. Logo em 1811, escreve:

Como Vossa mercê tem toda a amizade com os Músicos de melhor gosto, espero me obtenha deles, algumas Overturas, para Cravo das de melhor gosto, e do mesmo modo algumas variações e modinhas, tudo do melhor gosto, e terá o cuidado de mandar fazer toda a despesa necessária; pois é para as minhas Meninas que já vão fazendo alguma coisa⁴¹.

Nesta passagem define-se o repertório que se requeria para as raparigas: peças para instrumentos de tecla e modinhas, com insistência na ideia de “melhor gosto” que mais do que bom gosto, deve ser entendido como uma expressão de actualidade, o gosto da época, ou moda. No entanto, a referência às “minhas Meninas” tem de ser contextualizada, já que se Maria Luísa, então com quase dez anos, estava na idade certa para começar a tocar esse repertório, Maria Jacinta, com seis, encontrava-se seguramente numa fase de iniciação e Maria Ângela, com três, muito dificilmente o poderia abordar. É assim evidente que as peças pedidas se destinavam a Maria Luísa (talvez pontualmente a Jacinta), mas é possível no entanto supor que António José, com o sentido prático que o caracterizava como homem de negócios, pensasse já em aproveitá-lo também para as filhas mais novas. Quatro anos mais tarde, voltava a pedir:

Se houverem algumas modinhas de bom gosto, e duetos Italianos para Meninas cantarem que estejam impressos, me fará obséquio de mandar comprar alguns⁴².

Os borrões mostram também que, em 1814, Vasconcelos devolvera a Lodi um conjunto de partituras que este lhe enviara por não serem adequadas aos efectivos instrumentais existentes em Ponta Delgada, especificando:

... aqui só há Rabecas, Rabecão, Flautas, Fagote, e Violeta e trompas, e mais nada; e por isso torna a ir para ser trocada por Música própria para estes instrumentos e tudo Sinfonias, e Aberturas; e podem vir algumas variações para Cravo, de Cramer [...]⁴³.

⁴¹ [Copiador de 27.8.1810 a 6.3.1811], carta a Francisco António Lodi, 6.2.1811.

⁴² “Copiador N° 22”, carta a Francisco António Lodi, 8.7.1815.

⁴³ “1814 N° 20/Masso/Copiador”, carta a Francisco António Lodi, 20.4.1814. O termo utilizado para designar Abertura é “Overtura” e Cramer é identificado como “Cremer”.

Mas neste caso, as sinfonias e aberturas pedidas parecem remeter para uma prática musical de adultos, possivelmente concertos promovidos por um grupo de amadores, à imagem do que era comum em várias casas de comerciantes e aristocratas em Lisboa⁴⁴ e do que Catherine Hickling também regista em S. Miguel, ao escrever:

Na noite passada o Coutinho ofereceu em sua casa um pequeno concerto onde estiveram todos os Grandes da Terra. D. Antónia, a mulher do Juiz e eu, éramos as únicas senhoras presentes, mas a companhia era excelente e a música foi ótima. Serviram doces, frutas cristalizadas e cordial e às 11 horas todos se retiraram [...]⁴⁵.

Não se conhecendo qualquer interesse musical da parte de António José e atendendo a que é a única vez em toda a correspondência que encontramos um pedido deste tipo, é possível deduzir que ele não estivesse directamente envolvido nesses grupos de músicos amadores mas antes que actuasse como seu intermediário, dada a sua familiaridade com Lodi e, por sua vez, a deste último, com o meio musical lisboeta. Já as variações de Johann Baptist Cramer (1771-1858), destinavam-se certamente ao estudo das filhas, e mostram como em S. Miguel havia quem conhecesse as mais recentes modas londrinas, pois nesses anos Cramer era certamente o professor de piano mais admirado da capital inglesa e a sua música alimentava as diferentes necessidades técnicas e artísticas do público feminino.

Por volta de 1817, Vasconcelos inicia uma troca de correspondência com o magistrado Manuel Alves do Rio (1767-1849) – um dos membros do grupo de personalidades, suspeitas de simpatia pelos franceses, que havia sido deportado para os Açores em 1810⁴⁶ – com quem, muito provavelmente, travara conhecimento aquando da residência deste em Ponta Delgada, depois de 1814. Numa das cartas explicava:

Eu preciso alguns livros para Maria Luísa Ler, e me parecia ser bom a nossa História Portuguesa e também a Romana, e alguns de História geral, e porque

⁴⁴ Cf. Manuel Carlos de Brito & David Cranmer, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, pp. 39 e 49 e ss.

⁴⁵ H. A. Oliveira Rodrigues, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁶ Cf. F. A. M. Faria e Maia, *op. cit.*, pp. 42 (nota 1), 43, 57 e 75 (nota 1). A *Revista Universal Lisbonense* dava a notícia da sua morte a 18.10.1849.

Vossa Senhoria tem todo o voto nesta Matéria; por isso lhe recomendo me mande aqueles que julgar mais a propósito: nada de novelas, nem de Coisa que com isso se pareça; e entre eles me mandara o Tesouro de Adultas, por Madama Le Prince de Beaumont em dois volumes; pois os dois volumes primeiros chamados Tesouro de Meninas cá os tenho, e também quero a tradução da Ética de Genuense feita pelo meu Mestre Farinha, pois se sumiu a que tinha⁴⁷.

A correspondência com Alves do Rio só surge no momento em que António José deve ter começado a preocupar-se com a educação do filho e quando as qualidades intelectuais de Maria Luísa já se haviam revelado plenamente (até essa data, tudo parece indicar que considerara os recursos locais como suficientes). É, aliás, interessante observar como Vasconcelos se preocupa em instruir a filha na história pátria e romana, o que revela uma visão do mundo marcadamente setecentista, oposta ao incipiente romantismo que então despontava e que se começava a sentir nos romances que ele recusava. Mas é na referência à “Ética de Genuense” ou melhor de Antonio Genovesi (1713-69), que o perfil intelectual de Vasconcelos mais se revela, demonstrando a sua faceta de homem educado no espírito da reforma pombalina, no culto da defesa do experimentalismo e do jusnaturalismo nos quais a valorização da história era a base da formação cívica⁴⁸. Como outros jovens da sua geração pertencentes às classes abastadas – pois como convinha ao despotismo esclarecido de Pombal a sua reforma era profundamente elitista – Vasconcelos formou-se na leitura das duas obras do filósofo e economista italiano que Bento José Farinha (1740-1820) traduzira para português. Genovesi desligou-se da educação eclesiástica e defendeu a liberdade de filosofar, de procurar a verdade através dos caminhos da razão mas manteve-se firme na recusa das correntes ateístas e materialistas⁴⁹. Do mesmo modo, Farinha aceitava a reforma das instituições – a qual, em sua opinião, só era possível atra-

⁴⁷ N° 31/Copiador Particular//. Principiado em 28 de 9brº de 1817, carta ao Dr. Manuel Alves do Rio, 6.12.1817. A tradução do *Thesouro de Adultos* de M^{me} Le Prince de Beaumont (1711-80) foi publicada em Lisboa em 1795 por Joaquim Inácio de Frias (1749-1805). A obra de Genovesi citada deve ser *Lições de Metafysica feitas para uso dos Principiantes por António Genuense, professor de ethica na Real Academia dos Estudos de Nápoles. Traduzidas por Bento José de Sousa Farinha professor régio de Filosofia em Lisboa*. Nova edição. Lisboa, Na Typographia Rollandiana, 1828. A primeira edição datava de 1788.

⁴⁸ Francisco António Lourenço Vaz, *As Ideias Pedagógicas em Portugal nos fins do século XVIII – Bento José de Sousa Farinha*, Diss. de Mestrado, FCSH, 1992 (policopiado).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 92 e ss.

vés da educação – mas não admitia a sua alteração radical. No seu pensamento, razão e fé complementavam-se sem se contrariarem⁵⁰.

Este parecia ser também o espírito de Vasconcelos que, no seu testamento, se afirmava “católico romano”⁵¹ mas cujo pragmatismo se nota de forma constante ao longo de toda a sua correspondência, como na seguinte carta a Alves do Rio, na qual comenta pormenores da educação dos dois filhos mais novos, Maria Ângela e António José Jr.:

muita inveja me causa não ver o meu [filho] com iguais princípios, porém vai muito devagar; pois nunca o quis deixar ir a escolas, para o livrar de companhias; [...] Ele e a Irmã pequena vão agora a uma Mestra de Inglês que mora ao pé de nós logo adiante da Botica; para onde os mando para se acostumarem a terem Sujeição. [...] A Menina de Gil, e a de Gabriel estão já muito adiantadas no Inglês; falando, e escrevendo; tomara eu que já os meus assim para poderem falar com estes Capitães que vêm à fruta, com quem me não sei entender⁵².

Mas a escolha do livro de Genovesi (um manual didáctico, destinado aos jovens) para a formação de Maria Luísa revela-nos um plano pedagógico que transcendia em muito os parâmetros comuns da educação feminina portuguesa e, por maioria de razão, micalense, e mesmo as excepções referidas por Catherine Hickling. É aliás possível imaginar que, numa época em que a esperança média de vida era baixa, António José, aos cinquenta e um anos e com um filho varão de sete anos apenas, tentasse preparar a filha mais velha para, em caso de necessidade, o substituir na gestão do património (aspecto que parece aliás ser confirmado pelo seu testamento, no qual Maria Luísa é a primeira testamenteira). Por isso, o que está em causa no excerto acima citado é o definir de uma formação ética e moral com o objectivo de fornecer a uma jovem adolescente os instrumentos necessários para, eventualmente, intervir num mundo

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 165-67.

⁵¹ BPARPD, Livro da Administração do Concelho (nº7), f. 183v. A referência a Farinha como seu mestre pode ser indicativa do facto de António José ter recebido formação académica em Lisboa, talvez na cadeira de Filosofia do Bairro do Loreto, que Farinha leccionou entre 1779 e 1789, mas esta hipótese não pode ser confirmada. Alguns filhos de comerciantes açorianos pertencentes à mesma geração de Vasconcelos, como os de Nicolau Maria Raposo, foram enviados para colégios em Lisboa (Cf. M. V. do R. Machado, *op. cit.*, p. 296 e ss.) mas não foi, até ao momento, possível determinar a até que ponto as posses do pai de Vasconcelos permitiam esse luxo.

⁵² “1818/ Junho 15/ Copiador”, carta a Manuel Alves do Rio de 27.12.1818.

reservado aos homens. A música, como elemento dos mais básicos atributos femininos, tinha sido introduzida anteriormente.

As fontes musicais e o seu repertório

É difícil estabelecer um número preciso de espécies para o total do espólio musical da família Vasconcelos que chegou até nós, dado que uma parte dessas espécies se encontra truncada ou em folhas soltas, tornando a sua reconstituição praticamente impossível. Além disso, várias delas são miscelâneas, ou porque foram originalmente concebidas como tal, em conjuntos de peças do mesmo género, ou porque, sobrando algum papel, este era aproveitado para copiar uma nova peça, regra geral do repertório de dança, que surge aqui como uma espécie de “erva daninha”, que se mistura com quase todos os outros géneros nas fontes manuscritas. Em todo o caso, o número total ronda as 80 a 90 espécies, sendo, como se pode ver no quadro 1, o maior número delas para piano, logo seguido das peças para vozes com acompanhamento deste instrumento:

Quadro 1
Descrição do espólio musical da família Vasconcelos por géneros

Géneros	Quantidade	%
Obras didácticas		
Várias	3	2,5
Peças para vozes com acompanhamento de piano		
Excertos de óperas	33	27,6
Géneros de salão	5	4,1
Peças para piano		
Variações e fantasias	8	6,6
Aberturas de ópera em redução	6	4,9
Sonatas/Concertos	6	4,9
Peças programáticas	3	2,5
Música de dança	c.23	c.18,9
Outras		
Várias	2	1,6
Total c. 82		

Vinte e três das espécies inventariadas possuem a assinatura do proprietário, ou este encontra-se identificado através da indicação de que a peça foi copiada para seu uso pessoal⁵³. As obras que estão assinadas confirmam o facto de, na família Vasconcelos, a música ser essencialmente vista como um atributo feminino pois os homens mencionados não pertencem ao círculo familiar, como se pode observar a partir do quadro 2.

Quadro 2
Indicações de propriedade encontradas
no espólio musical da família Vasconcelos

Agostinho Cymbron Borges do Canto
D. Maria [Jacinta] da Câmara
D. Maria Vasconcelos, D. Maria Jacinta, D. Maria Luisa, A. F. T. B. S.
De Maria Jacinta da Câmara
De Maria Jacinta da Câmara Falcão
De Maria Luísa Vasconcelos
Francisco do Canto
José Inácio Machado [de Faria e Maia]
Manuel Machado
Maria Ângela
Maria Ângela Coleta Meneses Vasconcelos
Oferecida à Ex. ^{ma} S. ^{ra} D. Maria Luísa de Vasconcelos por [ilegível]
Para uso da Excelentíssima Senhora D. Ana Machado Faria e Maia
Per uso della Signora D. Emília
Teodoro J. Furtado e Vasconcelos
Vasconcelos

Deve-se ainda notar que, na sua maioria, as espécies são manuscritas, sendo o número de impressos muito reduzido (apenas 26). De acordo com o único estudo de fundo existente sobre edição musical em Portugal, da autoria de Maria João Albuquerque, no primeiro quartel do século XIX a venda de música manuscrita era uma prática corrente em Portugal, levada a cabo pelos mais importantes editores – como Johann Baptist Waltmann ou Paolo Zancla – bem como por uma quantidade de outros

⁵³ Como é o caso das contradanças de Ana Machado de Faria e Maia.

profissionais mais modestos do mundo da música⁵⁴. A gravação ou o método da litografia – que, em Lisboa, Zancla foi o primeiro a usar aplicado à música – eram ainda demasiado morosos e dispendiosos para um mercado tão pequeno como o nacional, o que leva a que, mesmo numa família abastada como os Vasconcelos, a cópia manual fosse o tipo de partitura mais corrente⁵⁵.

Este expediente é confirmado pela presença na folha de rosto de algumas cópias feitas por profissionais de uma identificação da firma portuguesa que as comercializava⁵⁶. Por exemplo, o Duetto “Far calzette, che impostura!” extraído da ópera *La sciocca per astuzia* de Giuseppe Mosca (1772-1839), possui a indicação “Vende-se no Armazém de Música de Paulo Zancla na Travessa de Sta. Justa, N° 37, 1° Andar. Lx.” (gravura 1). E o mesmo processo pode ser encontrado em impressos importados de editores estrangeiros, como no caso do “Concert. pour le Fortepiano, ou Clavecin...” de Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), impresso em Viena, que tem uma etiqueta de Waltmann, Rua Direita de S. Paulo (gravura 2). Para M. J. Albuquerque, este processo não constitui um tipo de contrafacção mas sim uma forma de controlo de propriedade, já que muitas destas partituras podiam ser alugadas, permitindo ao executante aprender ou copiar a peça e devolvê-la ao editor, poupando com isso algum dinheiro. Mas é também possível que a identificação do vendedor (pois nos casos que encontramos na coleção Vasconcelos jamais se fala de edição) funcionasse como um simples expediente publicitário, permitindo aos que de alguma forma tomassem contacto com essas partituras, em Lisboa ou em qualquer outro ponto do país, terem conhecimento do estabelecimento onde as podiam adquirir. Estas etiquetas têm, além do mais, a vantagem de, em virtude de indicarem a morada, nos permitirem conhecer, com maior ou menor exac-

⁵⁴ Maria João Durães Albuquerque, *As Fábricas de Música. A Edição Musical em Portugal nos Finais do Antigo Regime*, Tese de Mestrado, Departamento de História-Universidade de Évora, 2004 (policopiado), pp. 95 e 208. Este trabalho foi publicado com modificações (cf. *As Fábricas de Música. A Edição Musical em Portugal nos Finais do Antigo Regime*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/ Fundação Calouste Gulbenkian, 2006). Porém, por incluir dados fundamentais para os assuntos que trataremos, a versão aqui citada será sempre a dissertação de mestrado.

⁵⁵ Um exemplar interessante desta prática é a obra de Pierre Anselme Marechal *As azeitonas ou le crie de la marchande d'olives*, um conjunto de tema e variações para piano publicado em 1796 mas que neste espólio aparece sob a forma de manuscrito, assinado pelo seu proprietário José Inácio Faria e Maia.

⁵⁶ Com caligrafias idênticas a outras muito frequentes em manuscritos portugueses dos primeiros anos do século XIX

tidão, o momento da sua cópia ou venda. Assim, se para o Concerto de Hoffmeister é difícil saber concretamente quando foi adquirido, pois terá chegado ao distribuidor entre 1803 e 1824⁵⁷, o Dueto de Mosca foi copiado no início da década de 1820, certamente entre 1823 e 1824, ano em que Zancla usou a morada indicada no frontispício⁵⁸. Em qualquer caso, e apesar dos intervalos de datação serem muito díspares, o que parece evidente é que uma parte considerável deste repertório chegou às mãos das suas proprietárias entre os meados da década de 1810, quando elas atingiram a adolescência, e os anos 1820. Outras cópias foram claramente feitas por amadores locais como veremos mais tarde.

Ao nível das peças para canto e piano, o espólio reflecte essencialmente o panorama dos teatros italianos dos primeiros anos do século XIX, antes da explosão do fenómeno Rossini, com um número alargado de compositores nascidos entre os anos cinquenta e oitenta do século XVIII. Mas nota-se, muito em particular, a influência do que se passava no S. Carlos de Lisboa: a presença de maestros que nele trabalharam, como Marcos Portugal (1767-1830), Valentino Fioravanti (1764-1837), e Carlo Coccia (1782-1873), e peças editadas em Londres por Vincenzo Pucitta (1778-1861) mas escritas para Angelica Catalani, Diomiro Tramezzani e Giuseppe Naldi, todos eles cantores que se tinham lançado em Lisboa na primeira década do século, no período em que Lodi era empresário do teatro⁵⁹. Já para a geração de compositores seguinte, é evidente a existência de uma cultura operática mais internacional, baseada num número restrito de autores de grande sucesso. Aliás, é no grupo dos contemporâneos de Gioacchino Rossini e seus seguidores (incluindo nestes Saverio Mercadante, Giovanni Pacini, Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini), que se pode encontrar o maior número de peças, dezanove (de oito compositores) num total de trinta e um, e também a única ópera completa do espólio, a *Norma* de Bellini, numa bela edição de Ricordi. Não há nenhum compositor que se destaque especialmente.

⁵⁷ Cf. M.J. Albuquerque, *op. cit.*, p. 210.

⁵⁸ Cf. *Ibid.*, p. 224.

⁵⁹ Para mais informações sobre estes cantores e o período em que actuaram em Lisboa cf. David Cranmer, “Operatic relations between Portugal and London during the Napoleonic period”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 10 (2000), pp. 11-30.



Fig. 1 - Espólio Vasconcelos, Cópia manuscrita da partitura do Duetto "Far calzette, che impostura!" da ópera *La sciocca per astuzia* de Giuseppe Mosca

A title page for a concert score, printed in elegant calligraphic and block fonts. The main title is "Concert" in large, decorative script. Below it, in smaller script, is "pour le". The instrument specification reads "Fortepiano, ou Clavecin". Underneath, it lists the orchestral forces: "Deux Violons, 2 Obois, 2 Cors, Alto, et Basse." and "Composé par Monsieur". The composer's name, "F. A. HOFFMEISTER.", is printed in large, bold, block letters. At the bottom, there is a small notice in Portuguese: "Em Casa de Walthern, Musico da Camara de S. M. Fidelissima: O mesmo vende Musica Francesa, Italiana, e Alemã para toda a qualidade de Instrumentos, como tambem diversos Instrumentos de Musica, e geralmente, tudo o que diz respeito á Musica: Mora em Lisboa, na rua direita de S. Paulo, defronte da Fabrica dos vidros, nas casas do Excelentissimo Marquez de Marialva, no segundo andar." To the right of this notice, there is a handwritten signature "P. B." and the number "960".

Fig. 2 - Espólio Vasconcelos, Parte de piano do Concerto em Sol Maior para Fortepiano ou Cravo, 2 violinos, 2 oboés, 2 trompas, viola e baixo de Franz Anton Hoffmeister

Como seria de supor, o repertório operático é, na sua maioria, para vozes femininas: doze peças para soprano ou meio soprano solo e seis para duas vozes femininas, cinco peças para vozes femininas e masculinas e ainda algumas apenas para vozes masculinas. Percebe-se, assim, a sua perfeita adequação às jovens da família Vasconcelos, que deviam cantar juntas na maioria dos casos, ou com amigas e, mais esporadicamente, com amigos.

Misteriosa é, contudo, a inexistência de modinhas entre o conjunto das partituras encontradas. De facto, vimos António José de Vasconcelos pedir repetidamente a Francesco António Lodi exemplares de peças deste género luso-brasileiro que era o mais comum nos salões da sociedade portuguesa da época e também o mais adequado à idade das jovens Vasconcelos, atendendo ao seu nível técnico relativamente pouco exigente. Porém, nenhum destes exemplares chegou até nós, facto que só pode ser explicado se considerarmos que o termo modinha era, na época, empregue de forma muito genérica podendo designar um grande leque de peças para voz e acompanhamento.

Quanto à música para piano, não é por acaso que ela constitui a parte mais numerosa deste fundo musical. Em S. Miguel verificava-se o mesmo que as crónicas de estrangeiros diziam sobre Lisboa, a afirmação do piano como instrumento predilecto da sociedade oitocentista. Já nos anos oitenta do século XVIII, segundo o testemunho de Catherine Hickling, a prática musical doméstica estava enraizada entre as famílias dos comerciantes portugueses e estrangeiros radicados em Ponta Delgada (nomeadamente as dos irmãos Carvalhos e do Estanqueiro, Joaquim da Costa Barradas) nas quais o piano ocupava um lugar central:

passámos o serão com Mr. Calvert e outros cavalheiros a tocar e a ouvir música. O meu Pai é um bom apreciador e toca flauta muito bem. Quando estamos todos reunidos, formamos quase uma orquestra, o Coutinho no piano e Mr. Calvert no violino, acompanhados pelas flautas e algumas vozes mais ou menos harmoniosas⁶⁰.

No espólio da família Vasconcelos esse repertório está representado por um conjunto variado de compositores, na sua maioria hoje considerados figuras menores ou mesmo desconhecidas, como José Acuña, W. H. Astor, Jan L. Dussek (1757-1831), Johann F. Edelmann (1749-94), Joseph Gelinek (1758-1825), Franz A. Hoffmeister (1754-1812), Johann F. A. Jansen, B. Lentini,

⁶⁰ H. A. Oliveira Rodrigues, *op. cit.*, p. 60.

Pierre Anselme Marechal, J. S. Madail, Ignaz Pleyel (1757-1831) e Daniel Steibelt (c. 1764-1823) aos quais devemos, ainda, juntar Johann B. Cramer, mencionado por Vasconcelos na sua correspondência, e estranhar a ausência de qualquer referência a Muzio Clementi (1752-1832), o outro grande mestre do piano contemporâneo. Destes, Pleyel era sem dúvida o compositor mais popular na Lisboa de finais do século XVIII, levando Waltmann a fechar o catálogo que publicou em 1795 com uma nota como a seguinte que, apesar de estranha, espelha a versatilidade com que este repertório era abordado:

avisa-se aos curiosos de Música e Músicos que toda a música de Inácio Pleyel, serve para todos os instrumentos: isto é, aquela composta para o Piano-forte serve para a rabeca, Alto viola, Violoncelo, flauta, e fagote. Aquela composta para Rabeca, serve para Piano-forte. Acha-se também em casa do dito J. B. Waltmann pequenos Rondós, tirados das melhores obras de Pleyel, muito úteis e agradáveis aos principiantes⁶¹.

Dos outros, aqueles que são identificáveis, apontam para o pianismo em dois grandes centros europeus, Paris e Viena, além de Lisboa, onde estavam radicados o editor Pierre Anselme Marechal ou o músico espanhol José Acuña. Um confronto destes nomes com o já citado catálogo de João Baptista Waltmann, composto, na sua maioria, por géneros de música instrumental, permite verificar que a coleção Vasconcelos reflecte muito directamente o panorama musical lisboeta dos finais do século XVIII e inícios do XIX, mais do que outro qualquer europeu, como o inglês, que pudesse ter chegado aos Açores através dos laços comerciais existentes com a Grã Bretanha. Ou seja, indica que o espólio que chegou até nós resultou dos pedidos enviados para Lisboa (como os feitos a Lodi) mas mostra também que a cultura da música instrumental em Portugal era muito mais vasta do que tradicionalmente e por falta de testemunhos documentais se tem considerado.

Apesar disso, o tipo de obras que a família Vasconcelos possuía mostra uma cultura musical subsidiária da ópera, fenómeno muito comum na prática musical doméstica, em particular dos países do Sul da Europa. Se o teatro de ópera era nos séculos XVIII e XIX o centro da vida social urbana, espaço onde se ia para ver e ser visto, nas cidades ultra-periféricas, como as das ilhas, onde raras vezes havia a possibilidade de assistir a um espectáculo desse tipo, a recepção do repertório exibido nos grandes teatros ia-se tor-

⁶¹ Cit. in M. J. Albuquerque, *op. cit.*, p. 168.

nando progressivamente mais fragmentada. A interpretação de excertos de óperas ou de peças para instrumentos, como o piano, que se inspiravam nos temas mais populares das óperas de sucesso, constituía a forma possível de aproximação à actividade lírica dos grandes centros urbanos. Por isso, a ópera atravessa transversalmente todo o repertório da colecção Vasconcelos: os excertos de obras, como árias e duetos, que eram cantados com acompanhamento de piano, a redução para piano de algumas partes instrumentais dessas óperas (como as aberturas que no catálogo de Waltmann se vê que eram muito populares na Lisboa de finais de setecentos) usadas como peças solísticas, e a utilização dos temas mais populares para a construção de conjuntos de variações destinados a um ou mais instrumentos, ou ainda, como base para conjuntos de danças de salão.

A grande maioria do repertório utilizado na educação das três raparigas era assim constituída por peças para instrumentos de tecla, muito provavelmente para piano, embora não se possa excluir a hipótese de Maria Luísa ter começado a sua aprendizagem musical ainda no cravo (apesar de na segunda década de oitocentos este ser um instrumento já caído em desuso por toda a Europa). Catherine Hickling documenta a presença em S. Miguel de pianos vindos de Inglaterra nos anos oitenta do século XVIII. Deste modo, não obstante António José, na sua correspondência com Lodi, referir repetidamente a palavra “cravo”, tudo leva a crer que não seria este o instrumento que estudavam as três irmãs. Em nossa opinião, a designação utilizada por Vasconcelos não deve ser tomada à letra, mas antes ser entendida como um termo genérico (não nos esqueçamos de que em Portugal o piano foi originalmente denominado “cravo de martelos”) adoptado por alguém que pertencia a uma geração para quem o instrumento mais familiar era ainda o cravo.

Oito destas peças estão identificadas com as iniciais “De M. L. V.”, ou seja, Maria Luísa Vasconcelos. Parece normal que o maior número de partituras tenha sido comprado ou copiado para a mais velha das três irmãs, sem prejuízo de poder ter sido, em seguida, utilizado pelas outras. Mas é interessante notar que a maior parte das peças com essa identificação se destina ao piano e que se trata das de mais alto nível em toda a colecção, pelo que se pode deduzir que Maria Luísa possuía um nível técnico no piano, que embora não ultrapassando a mediania, demonstrava não só um certo desembaraço como até o interesse num repertório mais sofisticado, do qual é exemplo a obra *La Chasse* de Dussek e, provavelmente, *La mort de Marie Antoinette* do mesmo autor (embora esta última não se encontre assinada).

A irmã Maria Ângela aparece relacionada com um repertório mais tardio: uma ária da ópera *Anna Bolena* de Donizetti (estreada em Milão

em 1830), e uma peça para piano de autoria desconhecida, *The Great Battle*, datada de 1836⁶². É muito possível que o método de canto de Bonifaccio Asioli (1769-1832) que aparece entre as peças didáticas do espólio tenha sido comprado para ela, pois a edição portuguesa é de meados dos anos trinta. Fica, no entanto, por esclarecer até que ponto a sua ligação ao repertório operático do Romantismo italiano não terá sido influenciada pelo homem com quem veio a casar, que era músico de profissão⁶³. Já com Maria Jacinta a situação é mais problemática, pois as peças identificadas ostentam a assinatura de Maria Jacinta da Câmara, ou da Câmara Falcão, sendo muito provavelmente não a filha de António José de Vasconcelos mas a neta.

Em geral, a música de dança aponta para uma origem mais tardia, posterior à década de trinta. Várias contradanças e valsas são inspiradas em temas operáticos do repertório mais popular desse período, como *Guillaume Tell* de Rossini, *Norma* e *I Puritani* de Bellini, *Lucia di Lammermoor* e *Don Pasquale* de Donizetti, ou fazem referência a terem sido usadas nos bailes de máscaras do Teatro de S. Carlos, que tiveram início em 1836. Também a Quadrilha de Contradanças “Les Six Heroines” – que se reporta ao contexto das Guerras Peninsulares e das lutas liberais, com a evocação das mulheres dos heróis militares e políticos (as duquesas de Bragança, de Palmela e da Terceira, as marquesas de Saldanha e de Ficalho e a Condessa do Cabo de S. Vicente) – data de meados da década de quarenta pois o título de Conde do Cabo de S. Vicente só foi concedido em 1842. Algumas dessas partituras eram propriedade de Ana Machado de Faria e Maria, irmã do morgado José Inácio e da mesma idade das meninas Vasconcelos; outras pertenceram provavelmente à já referida filha de Maria Jacinta mas a sua datação não é, de um modo geral, posterior a 1844, ano em que esta última faleceu. Há no entanto alguns exemplos mais tardios, como o de “La donna è mobile”, que analisaremos em seguida.

⁶² Na partitura de *Great Battle* (1836) há referências a “prussiens” e “imperiaux”, ou franceses, o que nos leva a pensar que é provavelmente uma evocação da Batalha de Leipzig ou Batalha das Nações, na qual os exércitos aliados, maioritariamente alemães, venceram os franceses.

⁶³ Desconhece-se o motivo que trouxe Fuschini a S. Miguel entre a Primavera de 1839 e o início de 1840. A única ligação que encontramos com o mundo da música é a presença do Padre Joaquim Silvestre Serrão (organista e compositor radicado em Ponta Delgada) como oficiante do seu segundo casamento a 22.12.1845 (cf. BPAPD, Matriz – Casamentos, Lv. 14 (1840-1854), f. 68v). Em 1852 ainda se encontrava na ilha, sendo identificado por Supico como professor de piano (cf. *op. cit.*, vol. 1, p. 139).

O dueto “Non crudel, mai non m’amasti” da ópera *Camilla de Fioravanti*: um estudo de caso

Um dos exemplos mais interessantes do espólio em estudo é o dueto “Non crudel, mai non m’amasti” pertencente à ópera *Camilla* de Valentino Fioravanti. Composta propositadamente para o Teatro de S. Carlos, em 1804, esta obra enquadra-se no género *semiserio*, em cujo libreto se juntavam elementos sentimentais e até cómicos misturados com a componente séria. Apesar do libreto ter uma origem vienense, a fonte original era uma obra teatral francesa⁶⁴ e, por isso, sente-se a influência do modelo da *opéra de sauvetage* do período revolucionário, com a abundância de *loci horrendi* e a exaltação do exemplo e da coerência morais, que possuem claramente um perfil já pré-romântico. O enredo trata a história de Camilla, casada secretamente com um nobre napolitano, o Duque Alberto, que é acusada pelo marido de infidelidade e, como castigo, encerrada no subterrâneo de um castelo semi-abandonado. Esta é aliás a única obra deste tipo que Fioravanti escreveu nos anos em que trabalhou em Lisboa (as outras são todas *opere buffe* e uma *seria*) e o facto de ter sido estreada no seu benefício⁶⁵ revela este carácter de excepcionalidade. Para os papéis principais o compositor contou com dois grandes cantores que integravam nesse ano a companhia *buffa* do S. Carlos, o soprano Elisabetta Gafforini e o baixo Giuseppe Naldi, mas não sabemos o número de récitas que a ópera atingiu nem temos notícia de reposições noutras temporadas⁶⁶, pelo que, enquanto espectáculo, é difícil avaliar o seu sucesso.

Os Vasconcelos possuíam, pelo menos, três excertos desta ópera: duas cópias do já referido dueto – escrito para Camilla e Alberto, um soprano e um baixo – e o rondó de Camilla “Oh momento fortunato”. Destes, o rondó foi copiado por um profissional, com uma caligrafia que aparece frequentemente no espólio,⁶⁷ enquanto os dois exemplares do dueto são de mão de amador.

⁶⁴ O libreto que Giuseppe Caravita arranjou para Fioravanti tinha como base um outro, da autoria de Giuseppe Carpani, escrito em Viena e posto em música por Ferdinando Paer (1799). Este, por sua vez, baseava-se em *Camille, ou Le souterrain*, uma peça teatral de Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières. Difundido através do *opéra comique*, o subgénero *opéra de sauvetage* (que explorava um vasto conjunto de aspectos ligados à prisão, normalmente por perseguição política, e ao esforço para salvar o injustiçado) obteve um enorme sucesso na Viena dos primeiros anos do século XIX, sendo inclusive a base da mais célebre produção operática vienense da época, *Fidelio* de Beethoven.

⁶⁵ Espectáculo cuja receita revertia na sua quase totalidade a favor do seu organizador e homenageado.

⁶⁶ Sobre a estreia da ópera e o período de permanência de Fioravanti no S. Carlos ver David Cranmer, *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*, Tese

Além disso, um deles (que designaremos como A2) foi claramente copiado a partir do outro (que passará a ser designado como A1). Tanto em A1 como A2 aparecem as duas linhas vocais mas, em vez do normal acompanhamento para piano, foi copiada apenas uma linha de baixo, o que parece indicar que a primeira cópia tenha sido feita a partir de uma partitura de orquestra, tendo-se o copista limitado a transcrever a parte dos violoncelos e contrabaixos. Porém, é pouco crível que em S. Miguel existisse uma partitura de orquestra de *Camilla*⁶⁸. Um exemplar do mesmo dueto, existente actualmente na Biblioteca Nacional mas proveniente do Mosteiro de Arouca⁶⁹, é a chave para percebermos de que modo esta peça chegou às mãos da família Vasconcelos. Trata-se de um manuscrito com nove fólios, em excelente estado de conservação, que contém uma cópia de mão de profissional do dueto “Non crudel mai non m’amasti”, em papel com a marca de água J. Whatman 1810, o que permite, logo à partida, saber que a cópia é dessa data ou posterior. Para além disso, a espécie em questão tem a particularidade de não ser uma simples redução para canto e piano, a forma mais comum de circulação do repertório operático nos meios de amadores, mas uma adaptação para soprano, tenor, dois violinos e baixo, pressupondo assim um núcleo de intérpretes mais alargado. Sucede ainda que a atribuição da voz masculina a um tenor, é também uma variante do original, pois, como foi atrás indicado, este destinava-se a soprano e baixo. Esses factos apontam todos claramente para a popularidade do dueto em análise: se as adaptações reflectem uma reposta às diferentes necessidades do público amador – que pretendia refazer em casa o repertório teatral com os meios que tinha à disposição – a data da cópia mostra como a peça não havia caído no esquecimento, facto a destacar no ambiente operático dos primeiros anos do século XIX, marcado pela superabundância de novas produções, no qual uma obra estreada em 1804 teria, seis ou sete anos mais tarde, fortes possibilidades de já não interessar ao público.

de Doutoramento apresentada à Universidade de Londres (King’s College), 1996 (poli-copiado), vol. 1 pp. 40 e ss. e vol. 2, p. 277.

⁶⁷ Provavelmente a mesma mão que copiou *As azeitonas ou le crie de la marchande d’olives* de Pierre Anselme Marechal.

⁶⁸ Na tradição operática italiana de inícios do século XIX, as partituras completas, para vozes, coro e orquestra, a partir das quais se montava a ópera, eram exclusivamente profissionais e, por isso, não se disponibilizavam ao público. Apesar da ausência de qualquer processo de uniformização, os textos públicos do repertório operático eram apenas o libreto – para que o texto pudesse ser seguido inclusive durante os espectáculos – e uma enorme variedade de excertos para canto e piano ou canto com acompanhamento de conjuntos variados de instrumentos, que permitiam a sua realização doméstica.

⁶⁹ PTBN, MM 345//8.

Não será pois de estranhar que, quando em 1815, António José de Vasconcelos pede a Lodi “duettos Italianos”, o antigo empresário tenha procedido a uma escolha daqueles que haviam atingido maior popularidade, alguns dos quais, como este caso, provinham de óperas que haviam sido estreadas durante o período em que ele próprio dirigia o S. Carlos. Mas, estando já afastado dessas funções, é também muito provável que tenha recorrido ao comércio local e enviado ao seu amigo o repertório que se encontrava em circulação. Tudo isto nos leva a concluir que A1 tenha sido elaborada a partir de uma cópia muito semelhante à de Arouca que devia circular no mercado lisboeta de então.⁷⁰ No entanto, num momento em que duas das irmãs Vasconcelos haviam já atingido um nível de aprendizagem suficiente para cantarem em conjunto, quase certamente nos finais da década de dez, alguém, o respectivo professor ou talvez uma delas, terá decidido adaptar a partitura para dois sopranos e, não tendo à sua disposição o efectivo instrumental requerido decide apenas copiar a linha de baixo, que se destinaria a fornecer um suporte harmónico mínimo para apoio das vozes⁷¹. Estamos, pois, na presença da utilização para fins pedagógicos e de entretenimento de um excerto operático de grande difusão e uma análise pormenorizada das várias fontes revela bem a simplificação e a deterioração do texto original. Não sabemos além disso se, na prática, o acompanhamento se resumia à linha melódica do baixo ou se o suposto professor, realizava, tal como no passado, uma estrutura harmónica à maneira de um baixo contínuo. Podemos, no entanto, estar certos de que o resultado sonoro que terá sido ouvido pelos Vasconcelos e o seu círculo já só remotamente se reportava ao que o público de Lisboa começara por escutar em 1804.

Mas o interesse desta espécie não termina aqui. No final de A1 uma caligrafia tosca acrescentou uma versão para piano de “La donna è mobile”. A presença da *canzone* do Duque de Mântua em *Rigoletto* de Verdi, ópera

⁷⁰ Esta hipótese é reforçada pelo facto de A1 e A2 terem sido copiadas na tonalidade de Lá Maior, a mesma em que se encontra o manuscrito de Arouca, enquanto o dueto original foi escrito em Fá Maior (cf. Royal College of Music (Londres), Ms. 196 Vol. 1/Vol. 2). No Fundo Conde de Redondo existe ainda outra partitura do mesmo dueto que deve ter sido copiada a partir da partitura completa, pois além de manter a tonalidade original apresenta os mesmos efectivos instrumentais desta (cf. PTBN, F.C.R., 76.14).

⁷¹ A ideia da produção a nível local é ainda reforçada pela configuração do papel, que apresenta 9 pentagramas por página, o que não é de todo comum e aponta no sentido da utilização de um *rastrum* simples, que traçava um pentagrama de cada vez (os *rastra* eram instrumentos que permitiam traçar vários pentagramas em simultâneo, preparando assim o papel para a escrita musical. Os mais normais no início do séc. XIX eram de 10 e 12 pentagramas. Agradeço a António Jorge Marques a preciosa ajuda para o estudo da crítica textual externa).

estreada em 1851 e ouvida pela primeira vez no S. Carlos cerca de três anos depois, dá-nos a certeza de que este espólio continuou a ser utilizado para além da década de quarenta, data em que, como já foi mencionado, morreu a maioria dos membros da família Vasconcelos. A sua estrutura muito seccionada e a modificação do compasso (que do 3/8 original passa aqui a 2/4) apontam para uma peça de dança, provavelmente parte de uma quadrilha de contradanças, as quais eram compostas por vários números, muitos deles em compasso binário⁷². A questão que se levanta é a de saber se esta peça foi copiada ou escrita de ouvido: a alteração da tonalidade (que era Si Maior e passa a Ré Maior/Lá Maior) podia levar a pensar neste último sentido mas, por outro lado, um certo número de pormenores, como a precisão de certos sinais de dinâmica ou expressão (por exemplo, a indicação de crescendo no primeiro sistema do exemplo 3b), parece apontar mais para a cópia.

Esta análise levou-nos a tentar localizar peças para piano baseadas em temas de *Rigoletto* que circulassem em Portugal em meados da década de cinquenta, tendo sido encontradas várias fantasias sobre motivos da ópera e ainda uma quadrilha⁷³. O exemplar da quadrilha, composta por cinco contradanças, e publicado pelo Armazém de Música de Joaquim Inácio Canongia (nº de chapa 121), sem indicação de autor⁷⁴, conservou-se na Biblioteca Nacional⁷⁵ e da sua observação rapidamente se conclui que foi esta a fonte utilizada para a cópia que encontramos no espólio Vasconcelos (ver gravuras 3a, 3b e 4).

⁷² No espólio encontram-se outros exemplos do mesmo tipo, como uma cópia da ária de *Tancredi* de Rossini “Di tanti palpiti” e da de *Don Giovanni* “Fin che dal vino”, ambas em versão para piano.

⁷³ Como demonstrou Francesco Esposito, estas peças eram da forma mais comum de chamar à atenção do público para uma nova ópera, muitas vezes ainda antes de ela ter sido estreada, e consistiam na selecção dos momentos melódicos mais sugestivos, para serem depois adaptados a uma textura pianística, ou variados e trabalhados do ponto de vista temático-motívico. Tratando-se de peças que eram com frequência lançadas no mercado antes das óperas terem subido à cena, os seus compositores estavam geralmente ligados aos teatros (como ensaiadores ou membros da orquestra) e tinham acesso às partituras utilizadas para a produção ou reproduziam de ouvido os excertos que escutavam nos ensaios (Cf. “O sucesso de Verdi na música pianística: as edições musicais lisboetas do século XIX” in *Verdi em Portugal 1843-2001, Exposição comemorativa do centenário da morte do compositor. Catálogo*, Lisboa, Biblioteca Nacional – Teatro Nacional de S. Carlos, 2001, pp. 41-58).

⁷⁴ Embora não seja de excluir a hipótese do compositor que se esconde sob o anonimato ser Francisco António Norberto dos Santos Pinto, um instrumentista da orquestra do S. Carlos autor de várias obras de divulgação baseadas no repertório operático mais em moda.

⁷⁵ PTBN, M.P. 482//17 A.

ALGUMAS MODINHAS DE BOM GOSTO



Fig. 3a e 3b - Espólio Vasconcelos, Quadrilha de contradanças sobre temas de *Rigoletto*.

Cópia existente no final da partitura do dueto "Non crudel, mai non m'amasti" da ópera *Camilla* de Fioravanti

Fig. 4 - PTBN, Quadrilha de contradanças extrahida da nova opera “Rigoletto” de Verdi, Lisboa, Joaquim Inácio Canongia, [c.1853]. Fonte a partir da qual terá sido copiada a partitura apresentada nas Gravuras 3a e 3b.

A forma relativamente confusa e pouco perfeita como foi copiado (no exemplo 3a as duas pautas que contêm os últimos 5 compassos da introdução não estão ligadas de modo a formar um sistema) mostra que se destinava apenas a ser utilizado pelo seu autor, talvez ainda Maria Luísa. Mas o que intriga é o facto de apenas ter sido copiada esta segunda contradança. Ao serem excluídas as restantes secções, que constituíam no seu conjunto a quadrilha, ficamos com a ideia de que, a quem a copiou, esta peça não interessava no seu todo, como género de dança, mas apenas enquanto melodia. A quadrilha parece surgir assim como uma oportunidade para alguém fixar a melodia de “La donna è mobile” (não por acaso uma das mais populares de todo o repertório operático dos anos cinquenta) a tocar e com ela se deleitar.

A educação das irmãs Vasconcelos – filhas de um grande comerciante açoriano formado no espírito pombalino e em busca de alianças com a nobreza local – distancia-se claramente do modelo do Antigo Regime. E nessa nova concepção educacional, em S. Miguel tal como em toda a Europa, a música era uma componente essencial da educação feminina, uma das primeiras a serem tidas em conta, a par das primeiras letras, como mostra a correspondência consultada. Todavia, consoante as necessidades familiares e nos casos em que existia um património a administrar, nesta época como no passado, algumas mulheres podiam ser sujeitas a outro tipo de educação, mais próxima da masculina, neste caso de modelo iluminista e virada essencialmente para uma formação moral, como a que António José define para a filha primogénita, Maria Luísa.

Este predomínio da música na educação das mulheres tem em vista objectivos funcionais, em contextos privados, como forma de entretenimento próprio ou de animação de reuniões sociais. A esse nível, os testemunhos recolhidos e a análise do repertório contido no espólio da família Vasconcelos, mostram-nos que, em S. Miguel, a vida musical doméstica está muito próxima da sua congénere lisboeta. Apesar de algumas espécies mais antigas não terem provavelmente sobrevivido nota-se uma presença relativamente forte de obras dos finais do século XVIII e princípios do seguinte, num espólio que foi sendo constituído a partir dos anos 1810 e cuja utilização máxima pode ser localizada entre as décadas de 1820 e 1850. No entanto, mesmo considerando a hipótese de algum anacronismo, esse repertório atesta uma ligação directa e profunda com o que se vendia

e ouvia na capital desde finais de setecentos, demonstrando que as ligações culturais com o reino se sobrepunham às com outros países, com os quais a ilha tinha relações comerciais intensas, como é o caso da Grã Bretanha.

Tal como seria previsível, todo o espólio é construído com base no piano, como instrumento solista, de acompanhamento, ou ainda como suporte do repertório de dança. Mas apesar da preponderância deste instrumento como veículo transmissor, a influência determinante é a do teatro de ópera, a partir do qual se constrói quase todo o repertório. E esta subalternidade da música instrumental face ao mundo lírico é precisamente uma das características mais marcantes da cultura musical italiana e, por extensão, sul europeia. Algumas das espécies aqui estudadas permitem-nos reconstituir aspectos da cadeia de transmissão e mesmo alguma da sonoridade da época. Elas são além disso, o espelho das diferentes formas de utilização de um espólio como este, onde, na mesma espécie, coexistem géneros diversos, de compositores que não pertencem à mesma geração, utilizados em momentos e com funcionalidades diferentes por, pelo menos, duas gerações da mesma família.