

COORDENAÇÃO

GONÇALO DE VASCONCELOS E SOUSA

II CONGRESSO

O PORTO ROMÂNTICO

ACTAS



CATÓLICA

CITAR · CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES



PORTO



CATOLICA
CITAR - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES



PORTO

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

II CONGRESSO “O PORTO ROMÂNTICO” - ACTAS

COORDENAÇÃO

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

DESIGN GRÁFICO + E-PAGINAÇÃO

Carlos Gonçalves

EDIÇÃO

CITAR
Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes
Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa

ISBN

978-989-8497-07-9

LOCAL DE EDIÇÃO

Porto

DATA

Junho de 2016



ÍNDICE

INTRODUÇÃO

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa 7

DE “BEBIDA ESTRANHA” A “BEBIDA DA MODA”: CONSUMOS E REPRESENTAÇÕES DA CERVEJA NO PORTO ROMÂNTICO

Gaspar Martins Pereira 9

O CONSELHEIRO AGOSTINHO ALBANO DA SILVEIRA PINTO

João Miranda Lemos 17

GOMES DE CASTRO, FERREIRA BORGES, COSTA CARVALHO E GOMES MONTEIRO: PERCURSOS BURGUESES NA TRANSIÇÃO PARA O LIBERALISMO (1780-1850)

Abel Rodrigues 27

JOSÉ PEREIRA REIS: LENTE DA ESCOLA MÉDICO-CIRÚRGICA DO PORTO

João Miranda Lemos 42

PROSTITUIÇÃO NO PORTO (DITO) ROMÂNTICO

Luís Alberto Alves & Francisco Miguel Araújo 53

O PIANO NO PORTO NA VIRAGEM DO SÉCULO XX: O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA CIDADE

Cristóvão Luiz, Sofia Lourenço, Paulo Ferreira-Lopes 65

“EU SOU UM ROMÂNTICO”: JOÃO ARROYO E IDENTIDADE MUSICAL

João-Heitor Rigaud 74

JOAQUIM DE VASCONCELOS E O PROBLEMA DE UMA MUSICOLOGIA PERIFÉRICA

Maria José Artiaga 82

REFIGURANDO AS RELAÇÕES, PESSOAIS E LITERÁRIAS, ENTRE DOIS ESCRITORES ROMÂNTICOS: JÚLIO DINIS E CAMILO CASTELO BRANCO

Carmen Matos Abreu 96

DO ROMANTISMO AO ROMANTISMO: A EVOLUÇÃO DO PENSAMENTO LITERÁRIO DO PORTUENSE ALEXANDRE DA CONCEIÇÃO (1842-1889)

Isabel Rio Novo/ Célia Vieira 109

AGUSTINA BESSA-LUÍS: REPRESENTAÇÕES ROMÂNTICAS DO PORTO

Maria do Carmo Cardoso Mendes 121

A HARPA (1873-1876): UMA REVISTA LITERÁRIA DO PORTO OITOCENTISTA

Elsa Pereira 129

GUILHERME DO AMARAL, UM FLÂNEUR PORTUENSE	
Tânia Moreira	143
CORRENTES CIENTÍFICAS E CULTURAIS NA ESCOLA MÉDICO-CIRÚRGICA DO PORTO	
Francisco Miguel Araújo	150
FRANCISCO ANTÓNIO DA SILVA OEIRENSE (1797-1868). UM PINTOR LISBOETA NO PORTO ROMÂNTICO	
Ana Paula Bandeira Morais	161
CHRISTINA AMÉLIA MACHADO (1860-1884): A PRIMEIRA ALUNA DA ACADEMIA PORTUENSE DE BELAS ARTES OU A PREFIGURAÇÃO DE UM DESTINO COLETIVO	
Susana Moncóvio	175
DO TECTO AO CHÃO: UM OLHAR ABRANGENTE DAS TIPOLOGIAS DECORATIVAS NOS AMBIENTES BURGUESES DOMÉSTICOS (PORTO, SEGUNDA METADE DE OITOCENTOS E PRIMEIRAS DÉCADAS DE NOVECENTOS)	
Maria de São José Pinto Leite	189
ASPECTOS HISTÓRICOS E DECORATIVOS DOS EDIFÍCIOS PORTUENSES DA FÁBRICA DE CERÂMICA DAS DEVESAS	
José Francisco Ferreira Queiroz	202
OS MOSTRUÁRIOS DA FÁBRICA DE SANTO ANTÓNIO DO VALE DA PIEDADE	
José Francisco Ferreira Queiroz, José Guilherme Brochado Teixeira	226
IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DA LAPA: UMA LEITURA DO SEU ESPÓLIO MUSEOLÓGICO	
Eva Mesquita Cordeiro, Teresa Campos dos Santos	235
NOTAS SOBRE O MOBILIÁRIO DO PALÁCIO DA BOLSA (1834-1910) E A FIGURA DE ZEFERINO JOSÉ PINTO	
Adelina Valente	249
JOÃO ANTÓNIO CORREIA (1822-1896): AUTORREPRESENTAÇÃO E AS ESPECIFICIDADES DA EXPRESSÃO ARTÍSTICA DO PINTOR.	
Artur Vasconcelos	257
A SOCIEDADE ORPHEON PORTUENSE (1881-2008). TRADIÇÃO E INOVAÇÃO. A QUESTÃO METODOLÓGICA	
Constança Vieira de Andrade, H. L. Gomes de Araújo	269
O PORTO E A MAIA: AS RELAÇÕES OITOCENTISTAS	
Daniela Filipa Duarte Alves, Hélder Filipe Sequeira Barbosa Jorge Ricardo Pinto	276
AS TEORIAS LITERÁRIAS DE GUILHERME BRAGA (1845-1874) E A POESIA PANFLETÁRIA NO PORTO	
Isabel Rio Novo; Célia Vieira	289
TEMPOS ROMÂNTICOS. OU ROMANTISMO COMO RECORRÊNCIA NAS ARTES	
José Guilherme Abreu	301

A INVISIBILIDADE DO ORGANISTA. ARTISTAS PORTUENSES ENTRE O ROMANTISMO E A CONTEMPORANEIDADE	
Laura Castro	322
O COLECIONISMO TARDO-ROMÂNTICO EM DIONÍSIO PINHEIRO	
J. M. Vieira Duque	332
UM “HERÓI ROMÂNTICO” NO PORTO OITOCENTISTA: CARLOS ALBERTO DE SABOIA	
Jorge Martins Ribeiro.	338
FAIANÇA DO ROMANTISMO: A PRODUÇÃO DA FÁBRICA DE SANTO ANTÓNIO DE VALE DE PIEDADE	
Laura Cristina Peixoto de Sousa	349
OS AGENTES DA MODA NO PORTO (1830-1850)	
Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de Morais.	363
O NACIONAL – DA APOLOGIA DA FEDERAÇÃO PENINSULAR À CONTESTAÇÃO ANTI-IBÉRICA (1846-1870)	
Maria da Conceição Meireles Pereira	372
GASPAR JOAQUIM BORGES DE CASTRO E O GAVETO DA RUA DO ROSÁRIO	
Daniela Filipa Duarte Alves, Hélder Filipe Sequeira Barbosa e Jorge Ricardo Pinto.	383
O ESPAÇO DA CIDADE COMO ARENA DO CONFRONTO DAS IDEIAS: O CASO PORTUENSE NA TRANSIÇÃO ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX – PROCESSOS DEMOCRÁTICOS E FORMAS DE DEMOCRACIA EM CONTEXTO URBANO	
Mário João Mesquita	398
MANINI E PEREIRA CÃO. CENOGRAFIA E PINTURA DECORATIVA NO PALÁCIO DA BOLSA DO PORTO	
Miguel Montez Leal.	409
IMPRESSÕES DA IMPRENSA PERIÓDICA CATÓLICA DO PORTO ROMÂNTICO: O CASO DE CAMILO CASTELO-BRANCO	
Nuno Henriques	418
A FAMÍLIA ARROIO E O SEU NOTÁVEL CONTRIBUTO NA CULTURA MUSICAL OITOCENTISTA	
Rosa Maria Sánchez.	426
FIGURAS PICARESCAS NO PORTO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX	
Rui Manuel da Costa Fiadeiro Duarte (de Cifantes e Leão)	431
TERTÚLIAS OITOCENTISTAS DO PORTO	
Rui Manuel da Costa Fiadeiro Duarte (de Cifantes e Leão)	454
A BOTICA DO HOSPITAL REAL DE SANTO ANTÓNIO	
Sónia Faria, José Francisco Ferreira Queiroz	469

O PIANO NO PORTO NA VIRAGEM DO SÉCULO XX: O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA CIDADE

Cristóvão Luiz¹, Sofia Lourenço², Paulo Ferreira-Lopes³

A exposição de alguns parâmetros que reflectem a praxis performativa do piano no Conservatório de Música do Porto na primeira metade do século XX é o principal objectivo deste artigo. Através da análise dos programas e das listas de repertório do Conservatório de Música da Cidade, entre outras fontes, procurámos aceder a alguns dos interesses interpretativos da época, reflexo de uma tradição à beira da metamorfose. As questões a que pretendemos responder dizem respeito às linhas orientadoras da pedagogia do instrumento-piano nos primeiros anos da fundação do Conservatório de Música do Porto (CMP), procurando averiguar se a inclusão de repertório contemporâneo indicia já uma mudança de paradigma da performance, a par da continuidade do cultivo do repertório e interpretação do período do Romantismo na pedagogia. O estudo das práticas performativas do passado tende a basear-se em fontes frugais, já que não temos acesso aos dados precisos que os registos de som e imagem permitem⁴. No estudo de épocas anteriores ao advento da gravação audiovisual, a investigação apoia-se sobretudo em fontes escritas e iconográficas (tratados e métodos instrumentais, testemunhos em forma de críticas, diários e citações, programas de concerto, etc.). No auxílio da delimitação das orientações pedagógico-artísticas, os arquivos do CMP (depositados na Câmara Municipal do Porto e no edifício do CMP na Praça Pedro Nunes), do Espólio Manuel Ivo Cruz (EMIC-UCP) e do Orpheon Portuense (Casa da Música) têm extrema importância.

Contexto

A viragem do século XX caracteriza-se por grandes transformações sociais, políticas, tecnológicas, humanas e artísticas, e eventos decisivos tomam lugar, como a Primeira Guerra Mundial. A música ocidental conhece rupturas à tradição, pela primeira vez de forma severa desde há pelo menos 300 anos, quer pelo contacto com práticas musicais extra-europeias (decorrentes, por exemplo, do colonialismo

¹ Escola das Artes/Universidade Católica Portuguesa.

² Escola das Artes/Universidade Católica Portuguesa; Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo / Instituto Politécnico do Porto.

³ Escola das Artes/Universidade Católica Portuguesa.

⁴ Vd. PHILIP, Robert – *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental practice, 1900-50*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999; IDEM – *Performing music in the age of recording*. Yale: Yale University Press, 2004; e, ainda, CHANAN, Michael – *Repeated takes: a short history of recording and its effects on music*. Londres: Verso, 1995.

e patentes nas exposições universais), quer pelo questionamento da linguagem composicional tonal e das formas musicais vigentes. O progressivo declínio do tonalismo observado no Romantismo tardio convive com o surgimento de outras correntes estilísticas, onde o compositor, proprietário de uma linguagem própria, tende a demitir-se do papel de intérprete, que se impõe com exclusividade: o recriador da arte pela performance, leitor da fonte musical. A Musicologia surge enquanto disciplina científica pelas mãos de Adler (1885). As funções sociais da arte e da música na cultura ocidental são, de alguma forma, postas em questão, e Portugal assiste a mudanças de paradigma artístico, abrindo-se ao exterior (ferrovias e telégrafo) de 1870 em diante. Nas Letras, a Geração de 70 mostra-se sensível às ideias de Renan, Michelet, Hugo e Balzac. No Porto, a descrença no sistema político culmina na revolta de 31 de Janeiro (1891), causal para o regicídio (1908) e para a implantação da República (1910).

Ao passo que Lisboa dá quase exclusiva proeminência à ópera e à opereta, patentes mesmo no estilo da música eclesiástica⁵, figuras incontornáveis como Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853-1924) e Raimundo de Macedo (1880-1931) expõem a sociedade culta portuense ao grande repertório camerístico, sinfónico e solístico do então passado recente. Moreira de Sá faz parte da Sociedade de Quartetos e funda o Orpheon Portuense (1881), a Sociedade de Música de Câmara (1883) e o Quarteto Moreira de Sá (1884), dirigindo os concertos da Associação Musical de Concertos Sinfónicos (1901) e os da Associação de Classe Musical dos Professores de Instrumentos de Arco (1906); entretanto, Raimundo de Macedo cria a Sociedade de Concertos Sinfónicos. Começa pois a desenvolver-se o gosto por tradições que não a italiana, com especial predilecção pelo germanismo (destacamos a estreia em S. Carlos da Tetralogia em 1908-9, associadas a uma série de conferências no periódico *A Lucta* [sic]). Fruto do esforço de guerra, o teatro de ópera interrompe actividade entre 1912 e 1919.

É pois no contexto de uma república jovem, com a Grande Guerra a ditar as contingências económico-sociais, que é amadurecida a ideia de criar uma instituição de ensino pública dedicada à música na cidade do Porto. Individualidades com proeminência cultural e política levam a cabo o projecto, que se concretiza em sessão camarária a 1 de Julho de 1917.

Pianistas e pianolas

Dos mais antigos nomes ligados ao instrumento de tecla na cidade do Porto, encontramos João Guilherme Bell Daddi (1814-1887), exímio pianista que colaborou em duo com F. Liszt na sua visita a Lisboa em 1845 e que era também membro da Sociedade de Quartetos no Porto. É igualmente de salientar Miguel Ângelo Pereira (1843-1901), que foi um pianista e compositor relevante na vida musical portuense, aluno de Sigismund Thalberg, e que passou parte da vida no Brasil, terminando os seus dias no Porto, mestre de Óscar da Silva, Ernesto Maia e Artur Ferreira, entre outros que se desconhecem. O pianista Alfredo Napoleão dos Santos (1845-1880), pianista e compositor, sucede a Daddi na Sociedade de Quartetos.

Concertos e recitais são promovidos por diversas sociedades de concerto e também nos salões da nobreza e burguesia. Encontramos referência ao grande repertório e às peças de salão ou encores de cunho romântico. Além da música ao vivo, surgem no final do século XIX, nas casas e estabelecimentos

⁵ NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de – História da música. Sínteses da cultura portuguesa. Lisboa: Comissariado para a Europalia 91, 1992, pp. 148-165.

mais abastados, as populares pianolas (fig. 1), pianos com um mecanismo de pinos e rolos de cartão que punham o instrumento a tocar, sozinho, obras originais para piano, transcrições de música orquestral e de câmara. Embora o interesse sério da musicologia no estudo das problemáticas que estes registos levantam seja recente⁶, é inegável o papel que tiveram na cultura musical, ao dar a conhecer obras inacessíveis aos melómanos portuenses, que assim tinham uma alternativa a rumar a S. Carlos ou ao estrangeiro.



Fig. 1 – Pianola do início do séc. XX (coleção particular, Escola de Música Guilhermina Suggia, Porto).
O mecanismo onde os rolos se depositam é claramente visível através da moldura ao centro.

O ensino do piano na viragem do século XX

O ensino especializado da música em Portugal é testemunhado pelo importante e longo Conservatório Real de Lisboa, cujos modelos subjacentes à sua fundação em 1835 (entre outros, pelo célebre pianista João Domingos Bomtempo) tomam exemplo nas instituições criadas sensivelmente na primeira metade do século XIX nos principais centros urbano-culturais na Europa e Américas com apoio régio/estatal (Paris 1795, Praga 1811, Viena 1817, Londres 1822, Bruxelas 1832, Boston 1833, Genebra 1835, Lisboa 1836, Rio de Janeiro 1841, Leipzig 1843, Munique 1846, Berlim 1850, S. Petersburgo 1862, Moscovo 1866). Nas povoações e regiões afastadas da capital portuguesa, o ensino elementar da música é praticado em orfeões, bandas filarmónicas e sociedades recreativas, com preponderância para

⁶ Vd. nota supra.

instrumentos de sopro e percussão. Aparecem na segunda metade do século XIX, no Porto, instituições efémeras de ensino formal, como a Escola Popular de Canto (1855-59, fundada por Jacopo Carli nos Paços do Concelho), o Instituto Musical (1863, projecto de Carlos Dubini) e a Academia de Música (1866-68, pela mão de Alfredo Allen, da Sociedade do Palácio de Cristal). Até ao aparecimento do CMP e posterior disseminação da ideia de ensino institucional público e privado, a pedagogia pianística portuense concretiza-se predominantemente em aulas privadas, na continuidade da prática secular de uma hora por semana. Alguns exemplos de pianistas que rumaram à capital e a outras cidades no mundo para desenvolver e exercer a sua arte incluem João Guilherme Daddi, Miguel Ângelo Pereira, Alfredo Napoleão dos Santos, Óscar da Silva (que com Clara Schumann estudou em Leipzig e Frankfurt), Hernâni Torres e Luís Costa, que teve como mestres alguns dos maiores representantes da Nova Escola Alemã fundada por Franz Liszt em Berlim⁷: Ferruccio Busoni, Vianna da Motta, Conrad Ansorge e Bernhard Stavenhagen.

A distribuição de edições musicais é um aspecto importante na prática instrumental, que pode ser bem ilustrado pela Casa Moreira de Sá, enquanto loja distribuidora de partituras na 1ª metade do século XX.

A constituição do CMP em 1917: um projecto de longa maturação

Em 1897, Ernesto Maia lança as bases de um conservatório de música para o Porto numa série de artigos no periódico *1º de Janeiro*, onde salienta a necessidade de envolvimento do município no projecto financeira e logisticamente e a não-inclusão dos cursos de sopros de metal por já haver número suficiente de bandas regimentais, assumindo a apropriação de modelos franceses e alemães. A reorganização do Conservatório Real de Lisboa por decreto de 1901 prevê a intenção governamental de instituir sucursais distritais, e em 1912 Michel'Angelo Lambertini dá conta dos esforços da Câmara do Porto neste sentido, com o apoio de Raimundo de Macedo e Bernardo Valentim Moreira de Sá, entre outras individualidades artísticas e políticas. Aurélio da Paz dos Reis (vereador) submete no primeiro ano da Grande Guerra uma proposta ao executivo municipal. É publicado um projecto de fundação de um conservatório, com autoria de Raimundo de Macedo em 1916, e em Maio do ano seguinte é preparada a apresentação do projecto ao Senado Municipal. A 1 de Junho, delibera-se instituir o Conservatório, em conformidade com o referido decreto de 1901. Augusto Nobre diligencia o apoio governamental com o preponderante papel político de Eduardo Santos Silva e definem-se os cursos, que poderiam vir a ser frequentados gratuitamente desde que reunidas certas condições. A 9 de Dezembro de 1917 realiza-se a sessão inaugural no Palacete dos Viscondes de Vilarinho de S. Romão. O recém-fundado CMP instala-se então no edifício na Travessa do Carregal, em Cedofeita (fig. 2).

⁷ LOURENÇO, Sofia – As escolas de piano europeias: tendências nacionais da interpretação pianística no século XX. Porto: Universidade Católica Editora, 2012, pp. 64-65.



Fig. 2 – Edifício na Travessa do Carregal, onde instalou primeira sede o CMP em 1917.

O ensino do piano no CMP (1917-1973)

Integram o corpo docente da disciplina de piano em 1917: Ernesto Maia (também subdirector), Joaquim Freitas Gonçalves, José Cassagne, Luiz Costa (1879-1960), Óscar da Silva (1870-1958), Pedro Blanco (1883-1919), Raimundo de Macedo e Benjamim Gouveia (Cabral). Seria interessante termos tido acesso também a programas adoptados para a disciplina de piano em 1917, mas os primeiros documentos inequívocos encontrados no decorrer desta investigação são já de 1933 em diante: programas de audições de alunos e professores, que no entanto poderão conter indícios sobre a prática interpretativa e interesses estéticos (fig. 3). Podemos constatar que as alunas nos 4.os e 5.os anos de piano apresentam repertório de nível comparável aos graus adoptados posteriormente (Scarlatti, Bach, Schubert, Chopin e Schumann), e apenas uma aluna de violino se apresenta neste dia. Estas alunas teriam forçosamente de ter tido já vários anos de aulas de piano, e teriam continuado porventura a mantê-las em regime particular. O compositor interpretado mais próximo da época é Edvard Grieg, desta vez pelos professores Maria Adelaide Diogo e Moreira de Sá (que em Berlim se aperfeiçoou no violino com o célebre Joachim). No programa de concerto de encerramento do primeiro ano lectivo (Julho de 1918), cuja imagem não pudemos aqui incluir, Luiz Costa interpreta Variações e Fuga em Si bemol Maior de Johannes Brahms, obra maior do repertório virtuosístico e da grande forma musical.

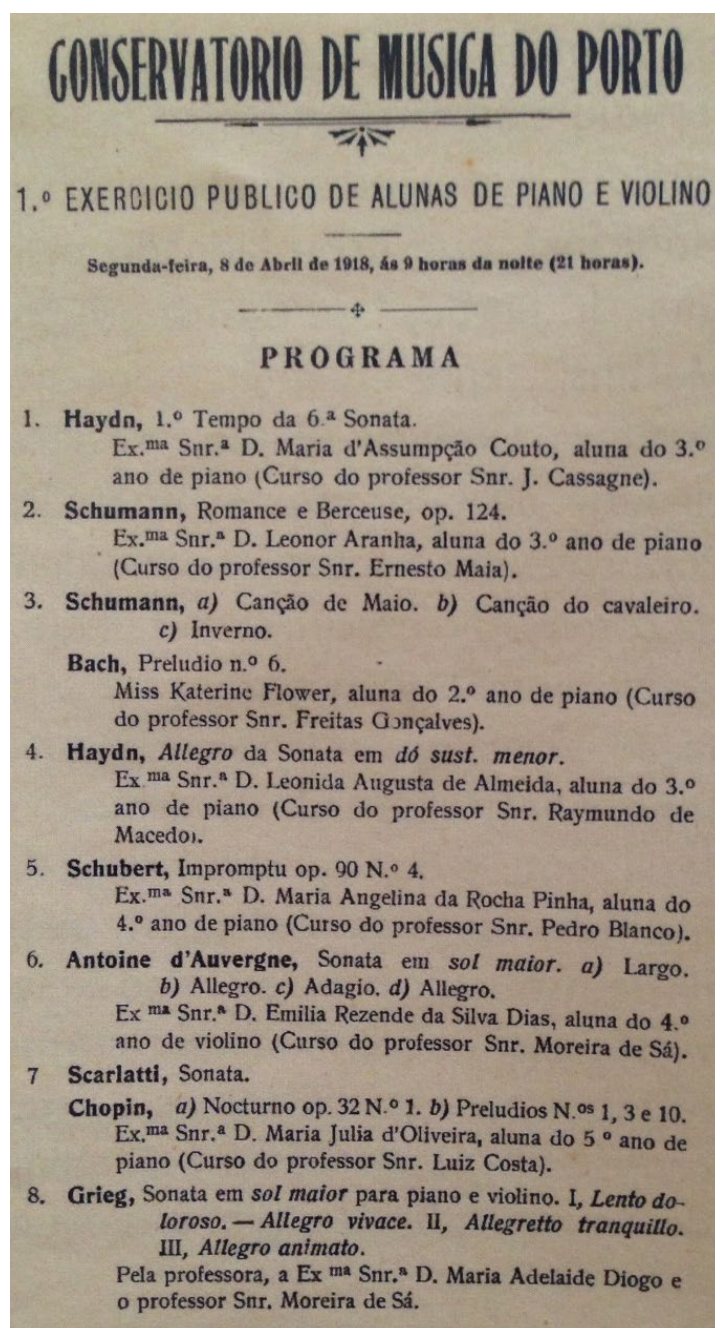


Fig. 3 – Programa do “1º exercício público de alunas de piano e violino” (8 de Abril de 1918).

A ausência de registos de assiduidade e classificações finais e de prova é, para Hernâni Torres⁸, indício de favoritismo e nepotismo. Torres ensina brevemente no CMP e dirige a Sociedade de Concertos Sinfónicos na temporada de 1921-22, indo depois estudar com Robert Teichmüller em Leipzig até 1924, altura em que se vê nomeado director do CMP. A crítica que faz ao trabalho de Moreira de Sá⁹ aponta elementos concretos e objectivos, como a quantidade de programa por grau (Tabela 1).

⁸ TORRES, Hernâni – Síntese histórica do Conservatório de Música do Porto e breve análise da sua evolução até 15 de Junho de 1933. Porto: Imprensa Moderna, 1933.

⁹ Sobre a querela entre Hernâni Torres e Moreira de Sá, vd. BARBOSA, Álvaro – A luta pelo direito I: De como o menosprêzo das leis é, multimodamente, causa de desordem nas relações sociais. Porto: Edição do autor, 1927; IDEM – A luta pelo direito II: Ensinar os ignorantes. Porto: Edição do autor, 1933.

Tabela 1. PROGRAMAS DA DISCIPLINA DE PIANO
EM VIGOR NOS CONSERVATÓRIOS DO PORTO (CMP) E LISBOA (CNL)
(de acordo com Hernâni Torres¹⁰)

ANOS	No CMP	No CNL
1º	15 peças, 15 estudos.	3 peças, 5 estudos de Czerny op. 489.
2º	20 peças, 16 estudos.	5 peças de Bach, 3 peças, 7 estudos de Czerny op. 299.
3º	20 peças, 12 estudos, 15 invenções de Bach, 20 pp. da 1ª parte de Kullak, Escalas em 8. ^{as} , 3. ^{as} , 6. ^{as} e 10. ^{as} , Cromáticas simples, Arpejos sobre acordes perfeitos, 7ª Dom e 7ª dim e inversões.	1 exercício de Vieira ou Philipp sobre escalas, ou 1 estudo de Czerny op. 299 sorteado entre 15, 1 peça de Bach (23 peças fáceis) sorteada entre 10, 1 sonata de Haydn ou Mozart, 1 peça moderna sorteada entre 6.
4º	20 peças, 16 estudos, pp. 21-27 da 1ª p. de Kullak, Escalas diatónicas e cromáticas em 3. ^{as} , arpejos do 3º Ano, Arpejos 7ª M (3ª M/m) e inversões.	4 invenções de Bach, 5 estudos de Czerny op. 740, 3 estudos de Cramer, 1 sonata de Beethoven, 3 peças.
5º	20 peças, 10 estudos, 15 sinfonias de Bach, Escalas em 6. ^{as} , Arpejos: 1) 3ª M, 5ª A, 7ª M, 2) 2ª M [sic] 6ª m, 7ª M com inversões.	5 estudos de Cramer, 3 estudos de Clementi, 2 sinfonias de Bach ou 1 suite francesa, 1 sonata de Beethoven ou Mozart, 3 peças.
6º	20 peças (obrigatoriamente 4 Sonatas de Beethoven entre op. 7, 22, 26, 27 nº 2, 28 e 31), 6 estudos, Concerto italiano, 8 prelúdios e fugas de Bach.	6 sinfonias, 2 prelúdios e fugas, ou 1 suite de Bach, 5 estudos de Cramer, 5 de Czerny op. 740, 5 de Clementi, 1 sonata de Beethoven, 1 peça sorteada entre 8.

O programa do CNL denota a precisão na enumeração dos conteúdos que a experiência institucional proporcionara, onde os objectivos coincidem com as expectativas de aquisição de competências para cada grau. A análise de Torres incide apenas nos primeiros seis anos do curso de piano, não incluindo a classe de virtuosidade (do 7º ao 9º anos). Existem diferenças muito acentuadas na quantidade de repertório entre as duas instituições. Somos tentados a concordar que, sendo verdadeiro este panorama, seria quase impossível um aluno estudioso no 5º ano conseguir preparar as 15 Sinfonias (Invenções a 3 vozes) de J. S. Bach num só ano, ou no 6º apresentar vinte peças, quatro das quais sonatas de Beethoven. O programa do CNL é notoriamente semelhante ao curso básico vigente em 2014. Em 1936, Vianna da Motta aposenta-se do cargo de director do CNL, sendo nomeado Ivo Cruz para o posto (1936-1972).

São entretanto desenvolvidos no Porto outros projectos pedagógicos importantes de cariz privado, como o Curso de Música Silva Monteiro (1928) e a Juventude Musical Portuguesa (fundada a nível nacional em 1948).

Tabela 2. PROGRAMAS DO CNL EM VIGOR EM 1933, E DE 1949 A 1973

ANOS	Torres, 1933	Sassetti, 1949
1º	3 peças, 5 Czerny op. 489.	Exercícios, estudos, 15 Czerny, 5 peças incl. 1 port. e 1 bras.
2º	5 Bach, 3 peças, 7 Czerny op. 299.	Exercícios, escalas, 12 Czerny e Heller, 6 Bach, 5 peças incl. 1 port. e 1 bras.
3º	1 exercício de Vieira ou Philipp sobre escalas, ou 1 Czerny op. 299 entre 15, 1 Bach (23 Peças Fáceis) entre 10, 1 sonata de Haydn ou Mozart, 1 peça moderna entre 6.	I. Escalas M/m 8ª/10ª/6ª, cromática, arpejos; II. 1 Czerny entre 12; III. 1 Bach entre 10; IV. 1 ou mais andamentos de sonata; V. 1 peça portuguesa entre 2; VI. 1 peça entre 4 incl. 1 bras.
4º	4 invenções, 5 Czerny op. 740, 3 Cramer, 1 sonata de Beethoven, 3 peças.	6 invenções, 6 Czerny, 6 Cramer, Sonata, 5 peças incl. 1 port. e 1 bras.
5º	5 Cramer, 3 Clementi, 2 sinfonias ou 1 suite francesa, 1 sonata de Beethoven ou Mozart, 3 peças.	4 Czerny, 4 Cramer, 4 Clementi, 6 invenções, 1 sonata, 5 peças incl. 1 port. e 1 bras.
6º	6 sinfonias, 2 prelúdios e fugas ou 1 suite, 5 Cramer, 5 Czerny op. 740, 5 Clementi, 1 sonata de Beethoven, 1 peça entre 8.	I. Escalas M/m 8ª/10ª/6ª, em 3. ^{as} , cromática em 3. ^{as} , arpejos na 7ª Dom; II. 1 estudo entre 4 Czerny, 4 Cramer e 4 Clementi; III. 1 sinfonia entre 3; IV. 1 ou mais andamentos de sonata; V. 1 peça portuguesa entre 2; VI. 1 peça entre 4 incl. 1 bras.

¹⁰ TORRES, Hernâni – Síntese histórica do Conservatório de Música do Pôrto e breve análise da sua evolução até 15 de Junho de 1933. Porto: Imprensa Moderna, 1933, pp. 8-11.

De 1949 a 1973, vigora o programa da disciplina de piano nos conservatórios de todo o país e publicado pela Casa Sasseti (comparado na Tabela 2 com o de 1933 descrito por Torres). Podemos observar que o programa prevê a realização de exame final de ciclo de três anos (ao 3º, 6º e 9º anos) e a consistência com que são apresentados elementos puramente técnicos em exame. O nível do repertório entre os dois programas é semelhante nos anos sucessivos, com um aumento na sua quantidade. Há uma tendência de especificação na definição do repertório, e a preocupação em incluir sempre peças portuguesas e brasileiras é clara na coluna da direita.

O Estado português comparticipa a partir de 1946 nas despesas do CMP, conjuntamente com a Câmara Municipal. Apenas em 1970 é integrado no Ministério da Educação, ano em que começa a harmonizar-se o sistema de ensino especializado da música público e privado, incluindo as listas de repertório e itens de exame/prova. Desde 1973 (ano de aparecimento da Experiência Pedagógica, quando os cursos e programas de instrumento são objecto de (in)completa reformulação), os programas dos dois conservatórios (e dos que têm vindo a ser criados no Continente e Ilhas de Portugal, o mais recente em Faro, em Setembro de 2014) têm vindo a ser repensados permanentemente pelos docentes, apesar de apenas terem sido vertidos em letra de lei sensivelmente a cada duas décadas. Actualmente, as instituições públicas de ensino especializado da música não-superior gozam de alguma autonomia na elaboração dos planos curriculares, conteúdos programáticos e listas de repertório, que seguem princípios estruturados e continuam a servir de modelo a todo um sistema de ensino, base fundamental para o desenvolvimento de práticas interpretativas consistentes e de qualidade.

Conclusão

Sucessivas gerações de pianistas e tradições pianísticas passaram pelo CMP enquanto alunos, depois professores; muitos continuaram a desenvolver trabalho pedagógico e performativo no Porto, outros seguiram para outras paragens. A tendência de crescimento na procura deste tipo de ensino foi apenas quebrada após a Segunda Guerra Mundial, apontando José Delerue como principal razão “o avanço da música mecânica – o disco, a rádio e mais tarde a TV”, que já se opõe à “música viva” e sua aprendizagem”¹¹. Apesar dos constantes avanços tecnológicos que poderiam ter acentuado esta tendência, o CMP viu aumentar o número de inscrições nas décadas seguintes (de salientar a ocupação do Palacete Pinto Leite após o 25 de Abril de 1974 e a mudança para a remodelada ala Oeste da Escola Rodrigues de Freitas em 2009). No ano lectivo de 2014/15, o CMP tem condições para admitir apenas 15% dos candidatos aos vários regimes e cursos.

A escassez de informação relativa aos primeiros anos do quase centenário CMP frustra os esforços de compreender melhor as orientações por detrás da vida pedagógica da instituição. À data da sua fundação, o público-alvo constituía-se por diversas origens socioeconómicas e com motivações variadíssimas: desde pianistas polivalentes, a maestros de coro, passando pelas meninas de sociedade, tipificadas mordazmente por Barbosa¹². O pianista deveria ganhar competências de leitura e improvisação, ser desembaraçado numa situação de, por exemplo, falta de páginas na partitura, deveria

¹¹ DELERUE, José – No cinquentenário do Conservatório de Música do Porto. Porto: Edições Maranus, 1969, p. 11.

¹² BARBOSA, Álvaro – A luta pelo direito II: Ensinar os ignorantes. Porto: Edição do autor, 1933, p. 3.

poder tocar uma ópera *da capo al fine*, pois não havia orquestras na cidade, acompanhar cantores, jardins dançantes e sessões da Sétima Arte. O conhecimento abrangente de repertório não permitia um maior aperfeiçoamento interpretativo, acabando por dar-se mais importância à quantidade do que à qualidade. As competências de leitura rápida de repertório dão a pouco e pouco lugar ao desenvolvimento interpretativo, contradizendo o paradigma formativo de 1917, onde a quantidade de repertório não permitia um refinamento a esse nível. O papel do piano enquanto instrumento de trabalho de harmonização e composição na primeira metade do século XX tende a desvanecer-se, testemunhando a separação dos papéis de compositor e intérprete. Este ganha gradualmente a consciência da responsabilidade que tem na leitura (interpretação) que faz das obras musicais, procurando na sua especificidade temporal e social fazer jus à autenticidade de cada compositor, sua época e estilo de acordo com a consciência artística individual, também formada nas aulas de instrumento. O intérprete vê-se cada vez mais orientado pelas atitudes concretas sobre interpretação e performance, que caracterizam a 2ª metade do século XX, a que o Porto nunca ficaria alheio.

Agradecimentos

Não podemos deixar de salientar a preciosa ajuda da parte de António Moreira Jorge (actual Director do CMP) e de Isabel Rocha (directora e professora de piano aposentada do CMP), enquanto especialistas do lado de dentro da história da instituição.

Este trabalho também não teria sido possível sem a paciência dos bibliotecários do EMIC/UCP e da Biblioteca do CMP.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Álvaro – A luta pelo direito I: De como o menosprêzo das leis é, multimodamente, causa de desordem nas relações sociais. Porto: Edição do autor, 1927.
- BARBOSA, Álvaro – A luta pelo direito II: Ensinar os ignorantes. Porto: Edição do autor, 1933.
- CABRAL, Luís – Uma geração notável: os fundadores do Conservatório de Música do Porto. Porto: Conservatório de Música do Porto, 2009.
- CHANAN, Michael – Repeated takes: a short history of recording and its effects on music. Londres: Verso, 1995.
- DELERUE, José – No cinquentenário do Conservatório de Música do Porto. Porto: Edições Maranus, 1969.
- LOURENÇO, Sofia – As escolas de piano europeias: tendências nacionais da interpretação pianística no século XX. Porto: Universidade Católica Editora, 2012.
- NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de – História da música. Sínteses da cultura portuguesa. Lisboa: Comissariado para a Europalia 91, 1992.
- PHILIP, Robert – Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental practice, 1900-50. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- PHILIP, Robert – Performing music in the age of recording. Yale: Yale University Press, 2004.
- TORRES, Hernâni – Síntese histórica do Conservatório de Música do Pôrto e breve análise da sua evolução até 15 de Junho de 1933. Porto: Imprensa Moderna, 1933.