



**Universidade de
Aveiro**

2012

Departamento de Comunicação e Arte

Juliana Sousa

**FRANCISCO DE SÁ NORONHA: TRÊS OBRAS
PARA VIOLINO E PIANO**



**Universidade de
Aveiro**

2012

Departamento de Comunicação e Arte

Juliana Sousa

FRANCISCO DE SÁ NORONHA: TRÊS OBRAS PARA VIOLINO E PIANO

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor António Vassalo Lourenço, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

Presidente

Profª. Doutora Helena Maria da Silva Santana

Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro, por delegação de competências da Diretora de curso de Mestrado em Música

Prof. Doutor António José Vassalo Neves Lourenço

Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientador)

Maestro Ernst Schelle

Diretor Artístico da Orquestra APROART

Zoltán Santà

Violinista da Orquestra Nacional do Porto-Casa da Música (Co-orientador)

Agradecimentos

Ao meu orientador pela incansável paciência e interesse nos nossos “debates” sobre a transcrição destas partituras.

Ao meu professor de violino por me ter ajudado a compreender a música entre as linhas desta harmonia.

Ao meu noivo pelo seu apoio incondicional e à minha família que, apesar de permanecer nas sombras, esteve sempre do meu lado.

palavras-chave

Música, música portuguesa, Francisco de Sá Noronha, violino, manuscritos.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo dar a conhecer três obras para violino e piano de Francisco de Sá Noronha, violinista e compositor do séc. XIX, através da interpretação das mesmas após a sua análise e consequente edição, presentes neste documento. A documentação utilizada para a criação deste trabalho proveio, essencialmente, da Biblioteca Nacional. Os manuscritos a partir dos quais foi possível realizar esta edição e interpretação encontram-se na área de Música da Biblioteca Nacional, enquanto que os documentos que permitiram realizar uma pequena biografia sobre Noronha, encontram-se na área de Monografias. Estes contêm pequenas biografias sobre o compositor criadas, na sua maioria, pelos seus contemporâneos. Através da apresentação e edição destas obras, torna-se possível incluir mais um compositor português no repertório violinístico do nosso país. Da metodologia aplicada faz uma parte pesquisa bibliográfica dos manuscritos referentes às obras interpretadas neste trabalho e uma análise e edição dos mesmos.

keywords

Music, portuguese music, Francisco de Sá Noronha, violin, manuscripts.

abstract

This document's purpose is to give notice to three musical pieces for violin and piano composed by Francisco de Sá Noronha, a violinist and composer from the 19th century, beginning with their analysis and edition followed by its interpretation. All the documentation used to create this document can be found, almost entirely, at the Biblioteca Nacional. The manuscripts from which became possible to create this edition and interpretation is located at the Music area and the documents that allowed the creation of a small biography about Noronha can be found at the monographies section both belonging to the Biblioteca Nacional. Through the presentation and edition of these pieces, it becomes possible to include another portuguese composer in the violinistic repertoire of our country. The methodology used is a bibliographic research of the manuscripts related with the pieces that are to be interpreted, as well as their analysis and edition.

Índice

Introdução	Erro! Indicador não definido.
Capítulo 1	Erro! Indicador não definido.
1.1 – Excerto biográfico de Francisco de Sá Noronha	Erro! Indicador não definido.
Capítulo 2 – Obras para violino e piano	Erro! Indicador não definido.
2.1 – Variações: Domino Noir	Erro! Indicador não definido.
2.2 – Figlia del Regimento: Fantasia.....	Erro! Indicador não definido.
2.3 – Fantasia sobre um thema original.....	Erro! Indicador não definido.
Conclusão	Erro! Indicador não definido.
Bibliografia	Erro! Indicador não definido.

Anexos

I – Manuscritos das obras analisadas e interpretadas

II – Edição das obras interpretadas e analisadas

Índice de Figuras

Figura 1 – Compasso 24 em estilo cadencial	Erro! Indicador não definido.
Figura 2 – Compasso 38 com meio tempo a mais na parte de violino.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 3 – Compasso 38 da edição com a última célula rítmica alterada	Erro! Indicador não definido.
Figura 4 – Compasso 42 (o compasso 54 é igual) em estilo cadencial	Erro! Indicador não definido.
Figura 5 – Compasso 42 (e 54) da edição com a última célula rítmica alterada	Erro! Indicador não definido.
Figura 6 – Compasso 41 cujo primeiro tempo excede uma semínima.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 7 – Compasso 53 e correspondente do compasso 41	Erro! Indicador não definido.
Figura 8 – Compasso 41 da edição com tercina de fusas.....	Erro! Indicador não definido.

Figura 9 – Original da redução para piano em que a melodia da mão direita está entregue às flautas	Erro! Indicador não definido.
Figura 10 – Exemplo das duas vozes que correspondem às flautas no original e estão entregues ao violino na obra de Noronha.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 11 – Efeito de <i>ricochet</i> na escala descendente.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 12 – Arpejos ascendentes em stacatto.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 13 – Arpejo com ligadura cortada.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 14 – Exemplo dos arpejos sem ligaduras.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 15 – Exemplo da edição com articulação igual em todos os arpejos	Erro! Indicador não definido.
Figura 16 – Exemplo da articulação do manuscrito dos compassos 141, 149 e 166.	Erro! Indicador não definido.
Figura 17 – Exemplo da edição com nova articulação.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 18 – Compasso 156 com uma primeira articulação	Erro! Indicador não definido.
Figura 19 – Compasso 160 com nova articulação.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 20 – Compasso 164 com a mesma articulação da figura anterior.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 21 – Exemplo do manuscrito da 2ª variação com alternância entre harmónicos e notas reais	Erro! Indicador não definido.
Figura 22 – Exemplo da 2ª variação com escrita actual.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 23 – Exemplo do manuscrito da 3ª variação	Erro! Indicador não definido.
Figura 24 – Final da obra	Erro! Indicador não definido.
Figura 25 – Compasso 30 (e 32) do manuscrito com tempos a mais.	Erro! Indicador não definido.
Figura 26 – Compasso 30 (e 32) da edição com o ritmo correto	Erro! Indicador não definido.
Figura 27 – Compasso 31 (e 33) do manuscrito com pausas de fusa.	Erro! Indicador não definido.
Figura 28 – Compasso 31 (e 33) da edição com pausas de semi-fusa	Erro! Indicador não definido.
Figura 29 – Exemplo do original da redução para piano da ópera de Donizetti dos compassos variados por Noronha	Erro! Indicador não definido.
Figura 30 – Exemplo da edição com as variações de Noronha relativamente ao original da ópera	Erro! Indicador não definido.
Figura 31 – Exemplo do manuscrito do temo do “Tirolese” em harmónicos	Erro! Indicador não definido.
Figura 32 – Passagem em que Noronha indica a corda em que deve ser tocada	Erro! Indicador não definido.
Figura 33 – Exemplo das oitavas com ligaduras para ajudar a enfatizar o cromatismo.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 34 – Início da obra	Erro! Indicador não definido.
Figura 35 – Entrada do violino após pequena introdução do piano ...	Erro! Indicador não definido.
Figura 36 – Início do tema principal	Erro! Indicador não definido.
Figura 37 – Exemplo da primeira variação	Erro! Indicador não definido.
Figura 38 – Exemplo da segunda variação.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 39 – Exemplo das apogiaturas com resolução nos segundo e quarto tempos	Erro! Indicador não definido.
Figura 40 – Compasso 105 (início da reexposição)	Erro! Indicador não definido.
Figura 41 – Exemplo da passagem tocada em harmónicos	Erro! Indicador não definido.

Introdução

Este documento enquadra-se na Tese de Mestrado em Performance como documento de apoio à prática performativa da mesma.

Francisco de Sá Noronha foi um violinista e compositor de finais do século XIX. No entanto, o seu trabalho musical não é muito conhecido apesar de já terem sido realizados alguns trabalhos sobre ele. Um exemplo seria o documento realizado por Luísa Cymbron sobre a sua ópera *L'Arco di Sant'Anna*, uma ópera bastante reconhecida na altura em Portugal. Foram também já apresentadas algumas obras para violino sendo que, apesar de ainda não ser muito conhecida, as *Variações sobre um Thema de Thalberg para violino solo* está já editada.

Assim, o objectivo deste trabalho é dar a conhecer três obras de Noronha para violino e piano, através da sua edição e preparação para performance. Este trabalho envolveu a transcrição das referidas obras, o seu estudo, análise e correção inconsistências e problemas encontrados nos manuscritos que serviram de base à sua edição. As obras escolhidas são *Domino Noir: Variações*, *Figlia del Regimento*: Fantasia e *Fantasia sobre um thema original*.

A metodologia usada nesta investigação baseia-se na revisão bibliográfica, e na análise e edição dos manuscritos. O trabalho está dividido em dois capítulos. No primeiro capítulo, “Excerto biográfico de Francisco de Sá Noronha”, é apresentada uma biografia do compositor e violinista baseada em várias biografias já existentes, fazendo o cruzamento das mesmas, algumas das quais escritas por contemporâneos de Noronha. Neste capítulo, também é possível perceber as dificuldades que o compositor teve que ultrapassar para ter o reconhecimento das suas obras, principalmente, das suas óperas. No segundo capítulo “Três obras para violino e piano”, estas, escolhidas de entre as que o violinista compôs e interpretou, são apresentadas nos diferentes subcapítulos, acompanhadas de uma análise aprofundada que terá como objectivo a edição das mesmas.

Capítulo 1

1.1 – Excerto biográfico de Francisco de Sá Noronha

A bibliografia referente a Francisco de Sá Noronha (1820-1881) é escassa e, com exceção dos estudos efectuados por Luísa Cymbron e de pequenos artigos presentes em dicionários e enciclopédias, não é recente. De facto, desde o artigo que se encontra no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* de Ernesto Vieira, com data de 1900, até ao trabalho de síntese para Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica de Luísa Cymbron, apresentada em 1990, sobre a sua ópera *L'Arco di Sant'Anna*, é pouco significativo o trabalho sobre este compositor. Durante este período, para além das biografias presentes em dicionários de música ou em enciclopédias, e da referência na *História da Música* de Paulo Ferreira de Castro¹, existe apenas uma pequena biografia de Álvaro Carneiro que nos dá uma perspectiva da vida de Noronha incidindo, principalmente, na sua passagem por Braga².

Anteriores à biografia apresentada por Ernesto Vieira, existem três artigos que se encontram na Biblioteca Nacional de Portugal: 1) as *Poesias endereçadas em Braga ao Exímio Violinista Vimaranesense, Francisco de Sá Noronha, No seu muito aplaudido concerto de 29 de Junho de 1856*, contém, além das poesias mencionadas pelo título, uma biografia do violinista de autoria do seu discípulo Pereira-Caldas; 2) No *Esboço Biographico*, de que não foi possível determinar o autor, é apresentada uma biografia bastante completa incidindo, no final, sobre a sua estadia em Lisboa; 3) Por fim, existe uma compilação de todos os artigos que saíram em vários jornais acerca de Noronha, nomeadamente, da altura em que ele esteve no Porto, reunidos por António Moutinho de Sousa em *Questão Noronha, ou Colecção de Todos os Artigos Publicados em Diversos Jornaes, Ácerca da Questão que se Suscitou respeito ao Merito D'este Distincto Violinista*. A biografia do seu discípulo, bem como a compilação de Moutinho de Sousa, datam de 1856, o esboço biográfico não contém data mas, tendo em consideração que na parte final

¹ Nery, Rui Vieira, and Paulo Ferreira Castro. *História da música. Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1991.

² Carneiro, Álvaro, *Francisco de Sá Noronha em Braga*. Braga, 1965.

o texto se faz referência à ópera *L'Arco di Sant'Anna* que tinha acabado de ser ouvida no Teatro S. Carlos a 20 de Março de 1868³, este texto será provavelmente deste ano.

O trabalho mais recente acerca deste compositor é, assim, a Tese de Doutoramento de Luísa Cymbron sobre a sua ópera *L'Arco di Sant'Anna*, que inclui uma biografia e uma cronologia.

Segundo os artigos encontrados acerca do compositor em estudo, não parece haver um consenso quanto à data do seu nascimento. Na biografia feita pelo seu discípulo, Pereira-Caldas, é indicada como data de nascimento o dia 24 de Fevereiro de 1821. O esboço biográfico de uma compilação denominada *Os Contemporaneos*, refere a data de 23 de Fevereiro de 1823. Por outro lado, as biografias de Ernesto Vieira e Álvaro Carneiro referem também a data de 24 de Fevereiro, mas de 1820, bem como a de Luísa Cymbron, que por certo se baseia nas anteriores. Na biografia apresentada neste documento, opta-se por colocar a data de 24 de Fevereiro de 1820 sendo que é esta a mais recentemente apresentada em textos realizados acerca do autor, provavelmente baseados na proposta de Vieira, uma vez que este teve acesso ao registo de batismo de Sá Noronha (Vieira, 1900).

De acordo com o registo de batismo, Francisco de Sá Noronha nasceu em Viana do Castelo e, ainda recém-nascido, os seus pais mudaram-se para a cidade de Guimarães. O facto de ter ido tão novo para Guimarães, e por lá ter iniciado a sua carreira musical, fez com que o seu discípulo Pereira-Caldas o considerasse, erradamente, originário desta cidade: “O nosso violinista afamado, (...), nasceu no berço da monarchia portugueza, a antiga villa e nova cidade de Guimarães, (...)” (Pereira-Caldas, 1856).

Em Guimarães frequentou o seminário da Senhora da Oliveira cujo mestre de capela era, na altura, Bruno (Os Contemporaneos, 1868), um mestre espanhol que, tendo tomado grande afeição por Noronha, “o tratava por seu «Chiquito»” (Vieira, 1900). Aos nove anos de idade apresentou ao seu mestre um *Miserere* de sua autoria, deixando-o atónito (Vieira, 1900). O método de ensino de Bruno partia “de um systematico apego ás regras chamadas clássicas, e de um grande fundo de admiração pelos mestres da velha Italia e Allemanha (...)” (Os Contemporaneos, 1868), sendo a este sistema que Noronha deve os seus rápidos

³ Cymbron, Luísa, *Francisco de Sá Noronha e “L'arco di Sant'Anna”. Para o estudo da ópera em Portugal*, Trabalho de síntese para Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1990.

progressos e levando-o desde pequeno a ser recebido com o seu violino pelas principais famílias da cidade (Vieira, 1900).

Aos quinze anos ficou órfão e, vendo-se sem sustentação, rumou ao Porto com a intenção de obter uma colocação nalgum teatro, mas sem qualquer resultado. Segundo Pereira-Caldas (1856), seu discípulo mais conhecido, Noronha não conseguiu a sua colocação por não ter recomendações de outros mestres valendo-lhe, somente, o seu talento.

Após esta desilusão, apostou numa ida até ao Brasil, em 1839, para tentar a sua sorte (Vieira, 1900). Partiu para o novo continente na barca Oliveira que, durante a sua viagem, parou no Funchal onde Noronha tocou violino a convite do conde de Carvalhal (Os Contemporaneos, 1868).

Chegado ao Rio de Janeiro, o seu mérito, tanto como rabequista e compositor, valeu-lhe a realização de vários concertos e um contrato como maestro no teatro de S. Pedro da Alcantara (Os Contemporaneos, 1868). Durante esta parte da sua carreira musical surgem as suas primeiras óperas: *A filha do cego*, *O baiano da corte*, *A Esmeralda*, *A Família Morely*, *San’Gonsalo* e *A graça de Deus* (Os Contemporaneos, 1868). Ainda durante esta sua estadia no Rio de Janeiro, compôs a ópera séria *Trajano* pela altura do casamento do Imperador, fazendo-o receber o hábito da Rosa (Os Contemporaneos, 1868). As variações *Domino Noir* para violino e piano, baseadas num tema da ópera de Daniel Auber com o mesmo título, são também desta fase da sua carreira artística, sendo que na dedicatória a D. Luiz, “nessa altura Duque do Porto, Noronha intitula-se: Rebeca particular da Câmara de Sua Majestade/O Imperador do Brasil/Cavaleiro do Hábito da Rosa” (Cymbron, 1990).

Em 1846 decide visitar os Estados Unidos, passando por Nova Iorque, onde deu alguns concertos, e Filadélfia onde, a convite da Sacred Music Society, compõe a ópera *A descoberta da América por Cristóvão Colombo* (Cymbron, 1990). Ainda durante a sua visita a Filadélfia, Noronha encontrou-se com os violinistas Artaud e Sivori e o pianista Wertz (Os Contemporaneos, 1868). Acerca do seu encontro com Artaud, “muito lucrou com ouvi-lo (...)”, o “estyllo largo, pureza de som e limpidez de execução [de Sivori] muito influíram para o nosso compatriota reformar e aperfeiçoar o seu methodo” e “foi aos seus conselhos [de Wertz] que Noronha deveu muito na sciencia da composição, em que

ate ahí era apenas, como elle mesmo o confessa, um curioso audaz” (Os Contemporaneos, 1868).

Regressa ao Brasil em 1848 passando, durante a sua viagem, pelo Chile e Perú (Cymbron, 1990). Durante esta sua expedição, Noronha ficou a conhecer os cantos denominados *tristes* e “se deixou apoderar d’esta saudosa melodia, porque, em geral, a sua musica, devaneada em motivos plangentes e bemolada quasi sempre, apresenta-nos o sentimento de magoa, a acentuação elegiaca do genio musical d’aquelle povo” (Os Contemporaneos, 1868). Será, provavelmente, por esta altura que escreve a fantasia *Los Tristes del Peru* para violino e piano (Cymbron, 1990).

Em 1853 rumo à Europa via Londres⁴ (Cymbron, 1990). Durante a sua estadia nesta cidade conheceu o violinista alemão Ernest “amigo e imitador de Paganini” (Os Contemporaneos, 1868). “As vantagens que o rabequista portuguez tirou d’esta intimidade, foram imensas, segundo elle mesmo confessa. O seu arco adquiriu mais subtileza; os seus cantos, (...) tornaram-se largos, puros; a sua execução alcançou a nitidez de que só os grandes modelos nos dão a verdadeira idéa” (Os Contemporaneos, 1868).

Aquando da sua chegada a Portugal, já a sua fama era a de um compositor inspirado e violinista exímio, um artista feito (Vieira, 1900). Fez vários concertos no Porto (Moutinho de Sousa, 1856), Braga (Carneiro, 1965) e Lisboa (Os Contemporaneos, 1868). Na capital, deu vários concertos no S. Carlos, no D. Maria (Os Contemporaneos, 1868) e no teatro Gymnasio (Vieira, 1900). O entusiasmo dos espectadores foi tal que Dom Pedro V o agraciou com o hábito de Sant’Iago. Em 1854, já como director musical do teatro da Rua dos Condes, estreou uma comédia de sua autoria, com o título de *Arthur ou 16 anos depois*, e apresentou a ópera *A graça de Deus*, anteriormente estreada no Brasil. No teatro do Gymnasio subiu à cena o vaudeville *Epitaphio e Epitalamio* (Vieira, 1900). Apesar de nenhuma destas obras lhe valer os aplausos que ambicionava, a sua habilidade com o violino continuava a ser aplaudida e exaltada, apesar de Sivori, o grande discípulo de Paganini, se encontrar na capital na altura (Vieira, 1900): “Todos nós conhecemos, que, depois de Sivori, o violinista de reputação universal, abaixo de Paganini, tínhamos um

⁴ Segundo Ernesto Vieira, este regresso à Europa deu-se em 1850. Já para Pereira-Caldas foi em 1854.

grande vulto para incorporar na já existente galeria de artistas celebrados no mesmo instrumento, aqui escutados e aplaudidos, (...)” (Os Contemporaneos, 1868).

Mais tarde vai até ao Porto onde realiza mais concertos com o seu violino sendo “recebido com uma daquelas estrondosas ovações que a expansibilidade dos portuenses prodigaliza com frequência” (Vieira, 1900). Foi nesta altura que começou a escrever a sua ópera *Beatriz de Portugal*, com libreto de Almeida Garrett. Do Porto, Noronha parte para Guimarães onde, acolhido localmente como vimaranense⁵, foi recebido com imensas ovações, tributos e homenagens (Vieira, 1900). Foram-lhe dedicados poemas e até lhe ofereceram uma coroa de prata. Tanto o Porto como Guimarães deliravam de entusiasmo pelo violinista.

No entanto, no meio de todo este entusiasmo, levantou-se uma voz discordante através do jornal *O Porto e a Carta*, que se autodenominava *A sombra do que fui*, um pseudónimo de Arnaldo da Gama (Vieira, 1900). A 27 de Novembro de 1855 saiu neste jornal o folhetim onde se criticavam as habilidades violinísticas de Noronha: “Noronha tem defeitos extraordinarios e quanto a mim incuraveis, embora a tenacidade da sua vontade, porque o Noronha já não está em estado de os dominar” (Moutinho, 1856). E a crítica continua: “Primeiramente digo-te que como executor não tem eschola. (...), porque não segue nenhuma das conhecidas, e a sua, se acaso por tal modo se póde chamar, é má, é pessima. Na execução nota-se-lhe grande acanhamento e muita imperfeição. Toca os andantes com sentimento; porém nos andamentos rapidos tem muitas faltas sensiveis, e desafina de quando em quando. Os harmonicos são tirados em geral com pouca perfeição, a ponto de lhe falharem muitas vezes. Tem pouca certeza em dar as oitavas. O manejo do arco é mau; a posição é forçada; o arco parece que lhe pesa na mão. Tem em tudo um certo acanhamento muito sensivel” (Moutinho, 1856). Mas antes de começar a criticar o violinista, *A sombra* tece o seguinte comentário: “Ninguem mais do que eu presa o Noronha, ninguem mais do que eu se ensobrebece d’elle ser portuguez. (...) o Noronha é um homem de verdadeiro talento, e até considerado á luz dos poucos meios que teve para o estudo, é um homem admiravel. Com tão pouco ninguem faria de certo mais do que elle, e mesmo poucos dariam tanto” (Moutinho, 1856). Arnaldo da Gama ataca também a sua

⁵ Como já foi dito anteriormente, Noronha foi levado ainda muito novo para Guimarães. Este facto fez com que vimaranenses o considerado seu patrício, quando na realidade era natural de Viana do Castelo.

capacidade de compositor: “A sua musica não tem originalidade e não é inspirada pelo verdadeiro genio musical” (Moutinho, 1856); bem como a sua personalidade: “O Noronha confiou de sobejo na nossa ignorancia artistica, quis armar á popularidade, e pôz-se ahi a fazer certas poloticas, indignas d’um artista de tanto merecimento como elle” (Moutinho, 1856). Coloca-o num nível abaixo dos violinistas Sivori e Saint-Leon e mesmo de um violinista do Porto, não chegando a mencionar o seu nome. No final da carta, *A sombra* volta a ser magnânima: “Que elle comtudo acredite, que ninguem mais do que eu o presa, porque sympathiso com o verdadeio talento, e reconheço toda a energia e todos os esforços que lhe foram necessario fazer para chegar a ser o que é. (...) lastimo sinceramente que elle não tivesse estudos regulares, que não fosse educado por Beriot ou por outro grande mestre, porque se o fosse talvez chegasse um dia a ser o primeiro rabequista da Europa” (Moutinho, 1856).

Esta crítica tão severa, e ao mesmo tempo, tão amigável, despontou muito descontentamento nos fãs do violinista. Em vários jornais surgiram folhetins onde os admiradores de Noronha o defendiam ferreamente criticando, por sua vez, Arnaldo da Gama: “Mas saberá s. s.^a o que são *oitavas*? Explicou-lhe alguém o que eram os *harmonicos*? Não temeu que falando do *manejo do arco* se lhe notasse falta de *aduela*? (...) Lamenta que o Noronha *não fosse educado por Beriot ou outro grande mestre*? N’isso lhe faz v. s.^a um grande elogio; porque o Noronha, sem esse auxílio, tocou e foi aplaudido nos principaes teatros de Londres” (Moutinho, 1856); “(...) o musico, como o escriptor, tem o seu *estyllo* proprio e peculiar (...). A eschola do Noronha não é conhecida, porque o Noronha é portuguez, e os nossos criticos portuguezes, se não são estrangeiros, só conhecem as escholas dos estrangeiros!...” (Moutinho, 1856). A troca de críticas é contínua e férrea.

Os folhetins aqui apresentados foram compilados, juntamente com muitos outros de vários jornais, por Moutinho de Sousa com o intuito de dar a conhecer o que Noronha suscitou nos portuenses aquando da sua passagem pela cidade. Estes folhetins, como se pode observar pelos exemplos acima indicados, chegam a abordar questões muito específicas da técnica violinística. É possível, como nos indica Arnaldo da Gama, que Noronha, eventualmente, não tivesse de facto uma técnica tão apurada quanto seria de esperar de alguém com o reconhecimento, até internacional, que atingiu. Olhando para o seu percurso,

observamos que apenas teve um mestre, que nem se sabe se era violinista, e que os seus encontros com outros violinistas foram breves e escassos. Logo, o seu método provinha essencialmente do seu talento e autoaprendizagem. São estes dois últimos aspectos que fazem com que *A sombra*, apesar de ter tecido tamanhas críticas à sua técnica, ainda assim, admire Noronha. De facto, a eventual falta de método do artista não se consegue sobrepor ao patriotismo do crítico, pelo que, Arnaldo da Gama, apesar das críticas, também glorifica Noronha pelo seu talento e pelos seus feitos chegando a afirmar que tem orgulho em que ele seja português (Moutinho, 1856). Gama critica, nestes folhetins, não só as obras de Noronha, mas também as diversas óperas que estavam a ser apresentadas na altura. Sendo estas críticas por um lado duras, por outro, são sempre acompanhadas de alguns apontamentos positivos. O crítico auto-designa-se como provinciano mas, quem lhe faz frente, refere-o como o doutor. Ainda assim, não é possível saber qual seria o seu grau de conhecimentos musicais e, para o caso em questão, de técnica violinística. É que Gama faz, de facto, referências bastante específicas à técnica de Noronha. No entanto, surgem também críticas ao próprio Arnaldo da Gama pelo que escreve no seu folhetim. Os seguidores do violinista defendem-no sem hesitação. Estas opiniões foram expressas, não só por pessoas que não teriam particular formação musical, mas também por músicos de orquestra: “Nós, abaixo assignados, professores da orchestra do Real Theatro de S. João, surprehendidos com o injusto artigo publicado no jornal *Porto e a Carta* nº 476, ácerca do merecimento artistico do insigne professor e violinista Noronha, faltariamos a um justo dever se por este meio não manifestássemos a admiração que nos causou a intempestiva censura dirigida ao insigne artista, que tanto nos honra. O snr. Noronha é um genio sublime que comprehende os segredos da arte, e pelas diversas nações que viajou recebeu provas de reconhecimentos ao seu merito (...) (Moutinho, 1856). O facto de existirem músicos profissionais a criticar Gama, pode significar que o seu “ataque” a Noronha não seja, de facto, sustentado num verdadeiro conhecimento musical. Quer tenha sido Noronha, de facto, “um genio sublime que comprehende os segredos da arte (...) (Moutinho, 1856), tal como afirmaram os músicos do Real Teatro de S. João, ou um violinista com uma técnica violinística imperfeita, como afirma Arnaldo da Gama, a verdade é que, apesar de tudo, ambos os lados o consideram um violinista e compositor cheio de talento que conseguiu o seu mérito fora de Portugal, tornando os seus compatriotas orgulhosos do seu trabalho.

Além de Porto e Guimarães, Noronha também esteve em Braga, onde a sua fama já era conhecida e foi continuamente aplaudida. Foi a 16 e 17 de Fevereiro de 1856 que o nosso violinista deu dois concertos, altura em que “os poetas, bracarenses, enlevados e maravilhados pela soberba execução, «afinaram a lira» e recitaram versos da sua lavra, como testemunho de homenagem e admiração pelo ilustre artista” (Carneiro, 1965). No número 209 do jornal *O Farol do Minho* saiu uma notícia da qual se segue um excerto:

Braga, que até agora apenas tinha ouvido com espanto e admiração, o que toda a imprensa havia dito a respeito do maior dos rabequistas, Francisco de Sá Noronha, pôde hoje também dizer – ouvi-o, admirei-o.

(...)

Todos os poetas de Braga afinaram a lyra, e recitaram bellissimas poesias; e tendo acabado o beneficio ás 10 horas e meia, todos se retiraram com magoa de não terem sido eternas aquellas horas, que tão depressa voaram... porem ainda assim havia uma esperança de tornar a ouvi-lo; e efectivamente na noute seguinte á do dia 16 tornou o snr. Noronha, e mais o snr. Morley, a de novo obsequiar-nos.

(...)

Os poetas recitaram novas poesias, algumas das quaes conseguimos havel-as, e as damos ao publico.

Quando o grande artista, tocou – uma despedida – e que a plateia soube ser a ultima cousa – veríeis como de todas as partes se ouvia um unico brado – adeus Noronha – adeus Noronha (...).

Foram mais dous triumphos, foram mais dous louros para a coroa do artista, e completa satisfação para os bracharenses. (Carneiro, 1965: p. 12)

A 20 de Fevereiro saiu no jornal *O Moderado*, nova notícia acerca dos dois concertos de Noronha em Braga, enlevando novamente a capacidade de Noronha como violinista: “ (...) Francisco de Sá Noronha, com as acrobacias violinisticas, com a suavidade e expressividade que sabia imprimir às obras que executava e ainda com o mavioso som que obtinha do seu instrumento, deleitou e arrebatou os bracarenses até ao delírio (como no Porto e em Guimarães), e conseguiu até que as damas agitassem os lencinhos brancos e dele se despedissem, impressionadas, com um saudoso - «Adeus, Noronha»” (Carneiro, 1965).

Noronha voltou ao Brasil onde concluiu a ópera *Beatriz de Portugal* (Os Contemporaneos, 1868) regressando a Portugal em finais de 1859 na esperança de a ver interpretada, mas sem sorte, apesar de continuar a ser bastante festejado como violinista (Vieira, 1900). No

entanto, não desistiu de fazer a sua ópera soar. O seu esforço foi recompensado quando, a 7 de Março de 1863, esta ópera foi estreada no teatro de S. João, no Porto (Vieira, 1900). Foi de tal modo aplaudido que, novamente recebeu brindes e poesias (Vieira, 1900). Este sucesso inspirou-o a continuar o seu trabalho operístico. Foi durante a sua estadia no Porto que começou a compor *O Arco de Sant'Anna* cujo libreto foi extraído do romance de Garrett e dedicado aos portuenses (Vieira, 1900). Após o sucesso que esta última ópera obteve na cidade Invicta, Noronha vai para Lisboa com o intuito de a apresentar também na capital. Sendo a sua sorte a mesma, foi só após muita luta que conseguiu que fosse cantada no teatro S. Carlos. O êxito foi tão grande como no Porto (Vieira, 1900). “Noronha andou SETE ANNOS!... primeiro que lograsse ouvir uma opera sua em S. Carlos!” (Os Contemporaneos, 1868). Mas apesar desta demora o folhetim sobre este acontecimento contém o seguinte comentário: “N’uma palavra, a minha opinião é que o sr. Noronha é um incontestavel talento musical. Melodista insinuante e ao mesmo tempo cheio de vida, instrumentista vigoroso e que já consegue realizar na orquestra os efeitos da harmonia dramatica, o seu engenho de compositor, sem perder da vivacidade dos bons modelos da escola italiana, é ligeiramente tocada d’aquella doce e scismadora melancholia que imprime cunho tão peculiar no genio da poesia peninsular” (Ferreira in Os Contemporaneos, 1868).

Após estes sucessos, viveu entre a América e Portugal sendo que neste último foram cantadas mais óperas da sua autoria: *O Fagulha*, *Os Bohemios*, *Se eu fosse rei*, *O Anel de Prata* e *Tagir* (Vieira, 1900). Vendo que o seu sucesso estava a esmorecer, dispôs-se a regressar ao Rio de Janeiro, onde estreou, ainda com um êxito bastante considerável, a ópera *A princesa das cegueiras* e a opereta *Os Noivos* (Vieira, 1900).

No Rio de Janeiro faleceu a 23 de Janeiro de 1881, sendo as suas cinzas sepultadas no cemitério S. Francisco Xavier (Vieira, 1900).

Capítulo 2 – Obras para violino e piano

Neste capítulo serão apresentadas e estudadas as três obras de Francisco de Sá Noronha para violino e piano que constituem a parte prática deste trabalho, e sobre as quais se realizou a respectiva transcrição e edição.

A maior parte da obra de Francisco de Sá Noronha está depositada na Biblioteca Nacional.

No que diz respeito às obras que são objecto de estudo neste projeto os manuscritos encontram-se na área de Música desta biblioteca. Tratam-se de manuscritos em boas condições de conservação e leitura que apresentam, por vezes, emendas e algumas páginas com colagens. Para cada peça só foi possível encontrar uma única fonte, sendo que cada uma continha a sua própria cota: 1) “Variações: Domino Noir”, C.N.550; 2) “Figlia del Regimento: Fantasia”⁶, C.N.547; 3) “Fantasia sobre um thema original”, C.N.546.

No que diz respeito ao conteúdo dos manuscritos, nota-se claramente que a escrita, em todos eles, é igual, o que nos leva facilmente a crer que foram feitos pela mesma mão. Não é, contudo, possível, nesta fase de estudo, nem sequer o objetivo deste trabalho, perceber se os mesmos saíram da pena do próprio compositor ou se foram realizados por um copista. Para as três obras, existem apenas manuscritos com a partitura geral (violino e piano), não tendo sido possível encontrar na Biblioteca Nacional a parte de violino solo.

As fontes atrás descritas apresentam, no entanto, alguns problemas que são necessários ultrapassar no sentido de se conseguir realizar uma edição coerente e exequível. Os maiores problemas encontrados estão relacionados com: dinâmicas; articulações; métrica. No manuscrito com a parte geral, as indicações de dinâmica aparecem, salvo raríssimas exceções, apenas na parte de piano. Não tendo sido possível aceder a outras fontes, optou-se por aplicar à parte do violino solo as mesmas indicações de dinâmica que aparecem na parte de acompanhamento. Excecionalmente, foram alteradas e acrescentadas indicações de dinâmica que seguem a linha melódica do violino, sendo, neste caso, claramente uma abordagem pessoal. Ao nível da articulação, a escrita apresenta inúmeras inconsistências no que diz respeito ao uso de ligaduras. Em primeiro lugar, nalgumas frases, o tipo de escrita não nos permite perceber exatamente onde começa, ou acaba, a ligadura. Por vezes,

^{6 6} No manuscrito o título desta obra surge como “Figlia del Regimento: Fantesia”. Para efeitos desta edição, o título foi alterado para “Figlia del Regimento: Fantasia”.

em frases ou figuração repetidas, a articulação não é sempre igual, deixando-nos a dúvida da verdadeira intenção do compositor. Isto é, se se pretende que haja contrastes na articulação ou se apenas, como era prática corrente, assumir que a articulação, uma vez apresentada numa frase, se deveria manter inalterada até ao fim. No que diz respeito à métrica, surgiram questões em que houve necessidade de alterar o ritmo escrito para manter o número de tempos do compasso estabelecido. Estes problemas serão descritos e tratados em detalhe mais à frente nos números 2.1, 2.2 e 2.3.

Outro tipo de problema encontrado, que neste caso tem mais a ver com a execução das obras, prende-se com a escassez de indicação de dedilhações, apesar de, ocasionalmente, surgirem apontamentos sobre a corda em que se deve tocar determinada nota ou passagem. Os harmónicos estão indicados com o número zero e, por vezes, também com a palavra “harmónicos”, escrita por cima da passagem a realizar, não indicando como deveriam soar, uma oitava acima, ou duas ou a nota real.

Deste modo, não só para a edição como para execução destas obras, houve necessidade de tomar decisões no sentido de resolver os problemas apresentados, o que será discutido ao longo dos subcapítulos seguintes. Ao nível da execução, foi também necessário encontrar soluções que melhor se adaptassem à minha técnica de execução do instrumento, sendo o produto final deste trabalho, uma edição destas obras com revisão em que a escrita está já adaptada a técnicas mais atuais.

As indicações de tempo colocadas pelo compositor são respeitadas, tendo sido acrescentados alguns *ralentandos* para criar algum ênfase em determinados finais de frase. A linha melódica do violino sugere, com a sua escrita, um carácter específico em cada tema, por exemplo, lírico ou, em contraste, virtuosístico. Cada um desses temas vai ser reproduzido com o estilo sugerido pela escrita do compositor.

Antes de abordar o tema, ou temas, em que se baseou para escrever as suas próprias composições, sendo estes casos o das *Variações: Domino Noir* e da *Figlia del Regimento: Fantasia*, Noronha escreve uma introdução de sua autoria primeiro para o piano e depois para o violino, acompanhada pelo piano. No caso da *Fantasia sobre um thema original*, o compositor faz uma introdução para o piano que vai dar entrada a um tema, em estilo cadencial, para o violino, em que o piano tem pequenas respostas de acompanhamento.

A parte de piano é baseada numa escrita simples e destina-se, claramente, apenas ao acompanhamento do solista, não tendo nenhum momento de relevo ou de grande importância no discurso musical. Os poucos momentos em que o piano se encontra a solo são os inícios das peças e em pontes criadas na mudança de tema ou variação. Em dinâmicas mais intensas, a parte de piano é composta por oitavas, não em todos os casos, para dar a sensação de preenchimento, e em dinâmicas menos intensas as melodias tornam-se muito simples, em comparação com a parte de violino que é extremamente virtuosística.

2.1 – Variações: Domino Noir

As “Variações: Domino Noir” de Francisco de Sá Noronha são baseadas na ópera cómica em 3 actos de Daniel Auber “Le Domino Noir”.

A ópera foi interpretada pela primeira vez a 2 de Dezembro de 1837 e conta a história de uma jovem noviça de Espanha, Angèle de Olivarès. Para gozar os seus últimos restos de liberdade antes de fazer os votos finais, Angèle decide ir ao baile de aniversário da rainha de Espanha onde, no ano anterior, conheceu um jovem chamado Horace que se apaixonou por ela e que também, neste ano, voltou ao baile na esperança de a voltar a ver. Para que ninguém a possa reconhecer, Angèle utiliza uma máscara de uma só metade (“domino”). Ainda assim acaba por se encontrar com Horace, com quem dança, sem que este, no entanto, a reconheça. O amigo de Horace, Conde Juliano, atrasa o relógio para o ajudar fazendo com que Angèle perca a hora de recolhimento do convento. Quando se apercebe do sucedido, sai do baile. Não conseguindo chegar a tempo, tenta refugiar-se numa casa, que vem a saber ser do Conde Juliano, onde decorria outra festa. Nesta casa, consegue enganar toda a gente fazendo passar-se por sobrinha da governanta, que a estava a ajudar, mas Horace reconhece-a do baile do ano anterior e tranca-a num quarto esperando obter respostas quanto à sua identidade e o que estava a fazer ali. Angèle consegue fugir quando o amante da governanta abre a porta e se assusta com ela pensando que era um demónio por causa da máscara. Assim, consegue entrar no convento sem que ninguém dê por ela. Entretanto, uma nova abadessa instala-se no convento e, como tem ciúmes de Angèle, expulsa-a e manda-a arranjar um marido. Por coincidência, Horace aparece no convento e aproveita para pedir Angèle em casamento.

As três variações desta obra tomam como tema a ária “Je suis sauvée enfin”. Após uma introdução escrita num estilo de cadência, da autoria de Noronha, o tema é apresentado no compasso 86. A variação I surge no compasso 136, a variação II no compasso 180 e a variação III no compasso 223.

A peça inicia-se com uma pequena introdução de piano a que se segue uma secção, como foi referido anteriormente, em estilo de cadência, com pequenas frases de carácter virtuosístico, entrecortadas com pequenos apoios de piano, que nos conduz a uma passagem de carácter melódico com o respectivo acompanhamento, terminando com uma verdadeira cadência para o violino. Até aqui tudo foi integralmente constituído com material da autoria do compositor. A secção cadencial é bastante virtuosa, com escalas descendentes rápidas e arpejos realizados em terceiras, quartas e sextas. A melodia que nos é apresentada no compasso 31 tem um carácter bastante lírico e, pela sua escrita, apresenta características muito próximas das melodias da ópera. No entanto, surgem alguns compassos que não são consistentes ritmicamente, pois têm tempos a mais para um compasso quaternário. No compasso 24 (Fig. 1), sendo esta uma passagem cadencial onde o violino é livre para a realizar *ad libitum* pois o piano não acompanha, não há, assim, absoluta necessidade de respeitar a métrica do compasso em questão.



Figura 1 – Compasso 24 em estilo cadencial

No entanto, já no compasso 38 (Fig. 2), existe na parte do violino meio tempo a mais que não tem correspondência na parte do piano e não respeita a métrica definida.



Figura 2 – Compasso 38 com meio tempo a mais na parte de violino

Neste caso, foi necessário realizar uma análise mais profunda no sentido de dar resposta ao problema apresentado. Após alguma reflexão, supõe-se compreender a intenção do compositor. Num compasso onde a métrica excede por meio tempo a quadratura do compasso, Noronha, eventualmente, quis dar mais tempo ao último Lá e, por essa razão, transformou-a numa colcheia com ponto. Nesta edição, optou-se por corrigir a métrica deste compasso, transformando o galope em semi-colcheia com ponto mais fusa, acrescentando uma suspensão na última colcheia do compasso, sobre a nota Lá do violino e da nota Dó do piano, criando o efeito que se supõe que o compositor pretendia. O *rallentando* que o compositor colocou na parte do piano reforça a ideia de “extensão” da última figura rítmica (Fig. 3).



Figura 3 – Compasso 38 da edição com a última célula rítmica alterada

Um problema semelhante é nos apresentado nos compassos 42 e 54 (Fig. 4), que são iguais, em que a métrica também excede a quadratura do compasso. A diferença é que, nestes casos, o piano tem pausas no final do compasso, levando a crer que o compositor criou, durante essas pausas do piano, uma pequena passagem cadencial, dando liberdade ao violino para realizar o arpejo, apoiado no *rallentando* que a parte de piano tem escrita. De qualquer modo, a solução encontrada é a mesma que a anterior, pois transformando o galope e colocando uma suspensão, o efeito torna-se, supostamente, o pretendido por Noronha (Fig. 5).



Figura 4 – Compasso 42 (o compasso 54 é igual) em estilo cadencial



Figura 5 – Compasso 42 (e 54) da edição com a última célula rítmica alterada

No compasso 41 surge um outro problema ao nível da métrica. O ritmo relativo ao primeiro tempo desse compasso (Fig. 6) apresenta, na parte do violino, uma figura que excede a duração de uma semínima (uma colcheia com ponto e três fusas). Se tivermos em consideração o que acontece numa passagem posterior com material idêntico (compasso 53) em que a mesma melodia aparece escrita com o ritmo de uma colcheia seguido de uma tercina de semi-colcheias (Fig. 7), a solução mais óbvia será a de substituir as três fusas do compasso 41 por uma tercina de fusas (Fig. 8).

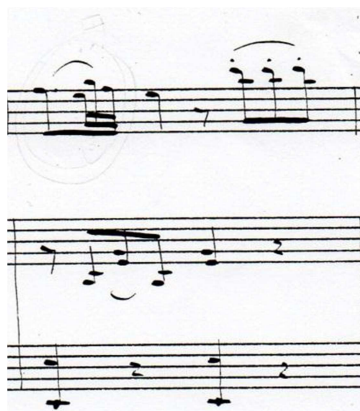


Figura 6 – Compasso 41 cujo primeiro tempo excede uma semínima



Figura 7 – Compasso 53 e correspondente do compasso 41



Figura 8 – Compasso 41 da edição com tercina de fusas

A última cadência é mais extensa sendo que, no início, a mesma começa com uma série de acordes e pequenas frases em harmônicos, aludindo a um esquema de pergunta/resposta e a personalidades distintas do gênero afirmativo/tímido. A série de acordes tem uma sequência cromática no baixo que, logo de seguida, se transforma no acorde de Lá Maior. Aí, a partir deste acorde, o compositor cria uma série de escalas, cada uma mais comprida que a anterior, desaguando numa sequência de três melodias com notas iguais, mas com ritmos ligeiramente diferentes, e terminando numa escala descendente de quase 4 oitavas, a repetição da nota Lá em diferentes registos e acabando num acorde de Lá Maior em *Pizzicato*.

A apresentação do tema surge no compasso 86 e é, como já foi dito, baseado na ária “Je suis sauee enfin”. O compositor colocou as duas vozes da introdução da ária, no original entregue às flautas, na parte do violino, alterando ligeiramente o ritmo (fig. 10), utilizando somente semi-colcheias em vez de apogiatura (fig. 9). Todo o tema restante segue a melodia original do canto.



Figura 9 – Original da redução para piano em que a melodia da mão direita está entregue às flautas



Figura 10 – Exemplo das duas vozes que correspondem às flautas no original e estão entregues ao violino na obra de Noronha

Relativamente à articulação, foram mantidas as ligaduras originais. No entanto, no compasso 126, optou-se por colocar uma ligadura na parte final da melodia (escala descendente em sextinas) obtendo o efeito de *ricochet*. Dentro das diversas possibilidades de execução desta passagem, fez-se uma escolha pessoal que tem em consideração a prática corrente, atualmente, neste tipo de figuração (Fig. 11).



Figura 11 – Efeito de *ricochet* na escala descendente

A tonalidade do tema escolhida por Noronha é diferente do original, sendo que este último está em Sol Maior e as variações de Noronha em Ré Maior. A escolha da tonalidade de Sol Maior poderá estar relacionada com o facto de, para o tipo de melodias escolhidas, poder tirar maior partido dos diferentes registos do instrumento.

A primeira variação começa no compasso 137 e é baseada numa figura melódica com arpejos ascendentes em stacatto (Fig. 12). No entanto, ao longo desta variação, surgem inconsistências nesta mesma célula melódica. Enquanto que, no início da variação, as duas primeiras vezes em que surgem estes arpejos, aparecem com uma ligadura com pontos, na terceira vez em que ele surge a ligadura está cortada (Fig. 13) e nos casos seguintes aparece sem ligaduras (Fig. 14). Quanto à falta nestas últimas, percebe-se que não tenha havido necessidade de as colocar. Sendo esta célula a base desta variação faz sentido que seja tocada sempre da maneira em que é apresentada inicialmente. Já no que diz respeito ao compasso 145 (Fig. 13), o arpejo com duas ligaduras deve-se, provavelmente, ao facto de a direção das hastes ter sido alterada a meio do arpejo. Esta figura musical é rigorosamente igual à apresentada no compasso 137 (Fig. 12), em que este motivo é apresentado pela primeira vez. Assim, não fará sentido, e não existe nenhuma razão óbvia, para alterar a articulação inicial (Fig. 15).



Figura 12 – Arpejos ascendentes em stacatto



Figura 13 – Arpejo com ligadura cortada



Figura 14 – Exemplo dos arpejos sem ligaduras

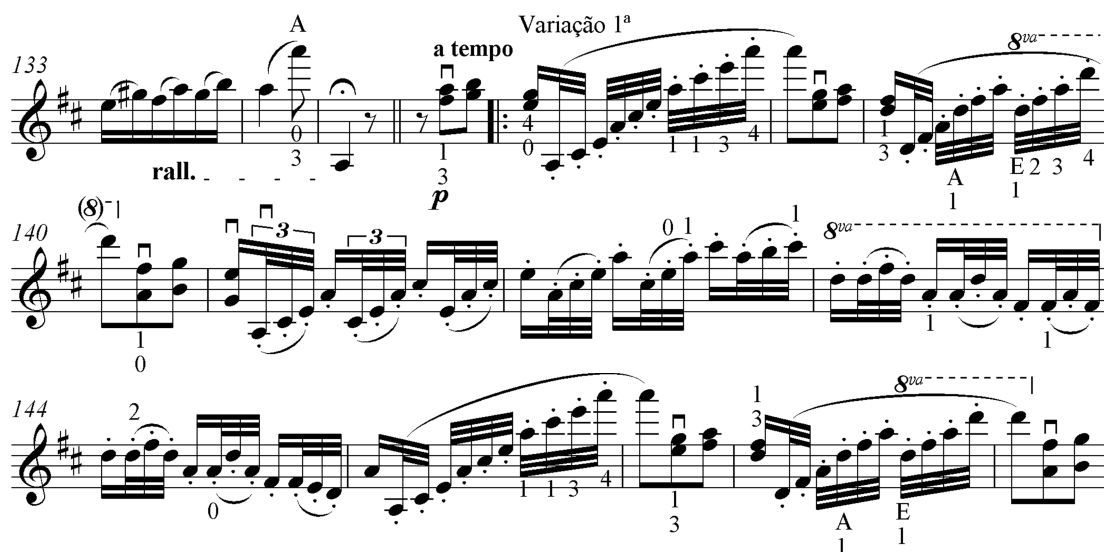


Figura 15 – Exemplo da edição com articulação igual em todos os arpejos

Ao longo desta variação surge, também, um ritmo cuja articulação se optou por alterar (Fig. 16). Trata-se de uma escolha pessoal que tem em consideração o estilo virtuosístico da obra. Assim, nas passagens dos compassos 141, 149 e 166, foram colocadas ligaduras nas tercinas de fusas ao invés de manter tudo separado. Deste modo, toda a variação é realizada com ligaduras num só arco, sendo que os arpejos mais compridos são para cima e os arpejos de tercinas são para baixo, criando o efeito de *ricochet* (Fig. 17).



Figura 16 – Exemplo da articulação do manuscrito dos compassos 141, 149 e 166



Figura 17 – Exemplo da edição com nova articulação

Nos compasso 156 (Fig. 18), 160 (Fig. 19) e 164 (Fig. 20) surgem novas discrepâncias ao nível da articulação. As células melódicas desses compassos são iguais mas aparecem com ligaduras diferentes. Após um estudo mais aprofundado desta passagem, neste caso, optou-se por manter o original do manuscrito, não uniformizando as ligaduras. Tendo em atenção a direcção dos arcos de toda a passagem melódica, podemos notar que esta escolha, apesar de diferente, ajuda a ligar cada frase da melhor forma.

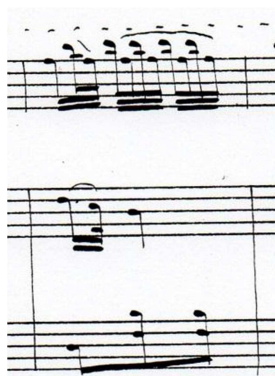


Figura 18 – Compasso 156 com uma primeira articulação



Figura 19 – Compasso 160 com nova articulação



Figura 20 – Compasso 164 com a mesma articulação da figura anterior

A seguinte variação começa no compasso 180 e o compositor opta pela alternância entre harmónicos e notas tocadas normalmente (Fig. 21).



Figura 21 – Exemplo do manuscrito da 2ª variação com alternância entre harmónicos e notas reais

A dificuldade desta variação está em saber como realizar os harmónicos. No manuscrito, existem zeros por cima de determinadas notas (como ilustrado na fig. 21), revelando que o compositor queria harmónicos. O que não fica explícito é o resultado que se pretende, ou seja, que nota deveria soar, se a nota real, se uma oitava acima ou se outra diferente. Depois de analisar a variação, decidiu-se tocar as notas com harmónicos que soem duas oitavas acima da nota real (fig. 22), sendo que esta variação tem um ritmo mais calmo, similar a uma canção de embalar, e também porque, deste modo, cria mais contrastes. Se tivermos em consideração que esta variação não tem um carácter tão virtuosístico, tomou-se a liberdade de a interpretar num tempo um pouco mais lento dando-lhe, assim, um carácter mais lírico.



Figura 22 – Exemplo da 2ª variação com escrita actual

A terceira variação começa no compasso 223, na qual o compositor colocou duas vozes, sendo que a voz superior é escrita com fusas e a voz inferior com colcheias (fig. 23).



Figura 23 – Exemplo do manuscrito da 3ª variação

A articulação aparece apenas colocada na voz superior, o que leva a crer que esta é constante e a colcheia só deve soar na primeira fusa. No entanto, há elementos contraditórios a esta suposição. Logo no início da variação, os segundo e terceiro tempos estão com escrita abreviada, ou seja, as duas vozes estão escritas como fusas, mas no

compasso seguinte já escreve como indicado no início da explicação da terceira variação. Ainda outro elemento contradiz a suposição inicial, sendo que no compasso 224 o compositor não escreve como na maior parte da variação mas com a voz inferior mostrada apenas com uma fusa. Tocar as duas vozes constantes ou somente a primeira não constituem grande dificuldade pelo que a escolha será tocar as colcheias como se também fossem fusas, e sempre que surgirem notas individuais, como no compasso 225 e 233, serão tocadas como está escrito no original. A articulação é, tecnicamente, bastante complicada, e visto que o compositor a colocou até ao final da obra, torna-a mais difícil de execução. Noronha colocou um compasso três por oito, repleto de semi-colcheias e com indicação de tempo “Piú Allegro”, demonstrando que o tempo pretendido é rápido. Optou-se, assim, por tocar esta passagem toda separado.

O final da obra é, como já foi referido, semelhante à última variação, mantendo o mesmo ritmo e articulação, ou seja, acaba de forma virtuosística em acordes, na tônica, nos últimos cinco compassos (fig. 24).

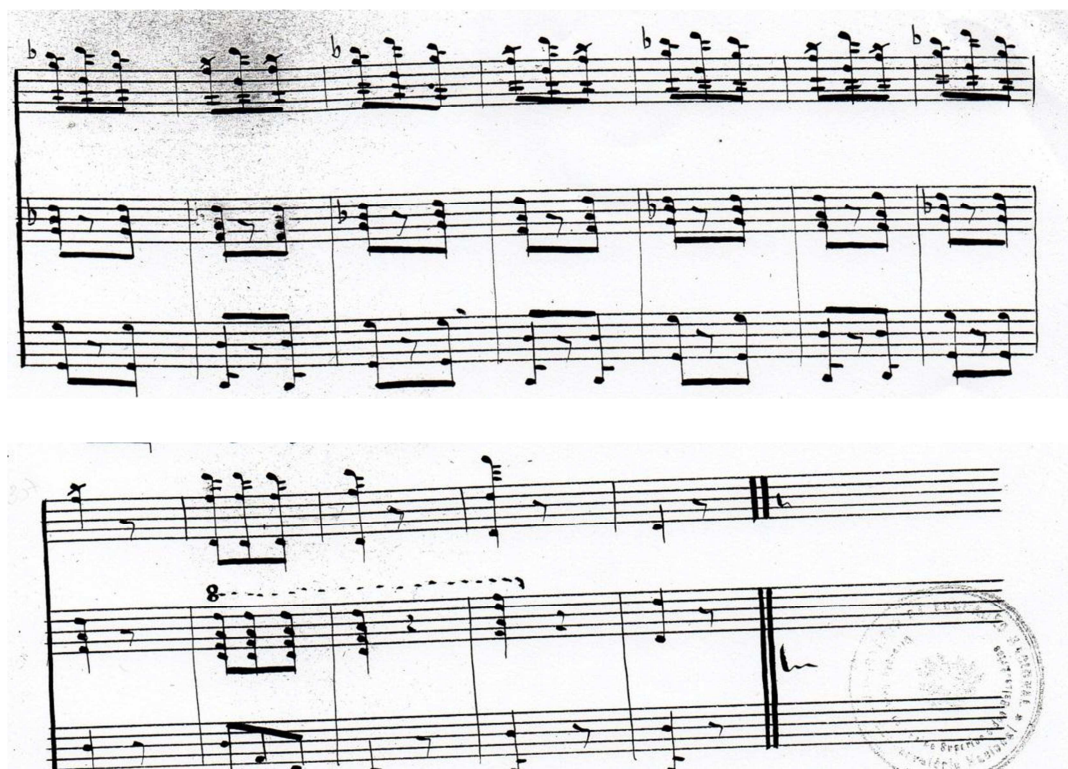


Figura 24 – Final da obra

2.2 – Figlia del Regimento: Fantasia

A “Figlia del Regimento: Fantasia” foi baseada na ópera cómica “Figlia del Regimento” de Gaetano Donizetti em dois actos.

A ópera conta a história da ocupação do Tyrol, por volta de 1815, pela França. A heroína é Marie, uma órfã e chefe de uma cantina militar do regimento que está apaixonada por um camponês da zona chamado Tonio, suspeito de ser espião. Os soldados tratam-na, muito galantemente, como “a filha do regimento”. Quando Tonio é levado como prisioneiro pelos militares, por ter tentado ir ao regimento, dizendo que procura Marie, esta tenta salvá-lo. Tonio, apesar de conseguir escapar, retorna para confessar o seu amor a Marie que lhe diz poder casar apenas com um soldado do regimento onde ela se encontra. A Marquesa de Berkenfeld, no seu caminho para a Áustria, pede a Sulplice, o sargento que adoptou Marie, que a escolte até ao castelo. No entanto, quando o sargento ouviu o apelido da Marquesa recordou a carta que encontrara perto de Marie quando era nova. Ao revelar este facto à Marquesa esta admite que Marie é a filha perdida da sua irmã que tinha estado à sua guarda mas tinha desaparecido. Vendo que Marie não tinha as maneiras convenientes da nobreza, decide levá-la consigo para o castelo para uma reeducação. Entretanto, Tonio inscreve-se no regimento para poder casar com Marie, mas esta tem de deixar tudo o que conhecia para trás incluindo o seu amor. No castelo, a Marquesa arranja um rapaz para casar com Marie e tenta ensinar-lhe os modos da nobreza, mas sem grande efeito. Entretanto, no castelo encontra-se também Sulplice que está a recuperar de um ferimento. Quando Tonio entra com o seu regimento no salão do castelo para se declarar a Marie a Marquesa não se deixa mover e, quando sozinha com Sulplice, confessa que Marie é, afinal, a sua filha que foi abandonada por receio da desgraça social. No dia do casamento de Marie, quando se recusa a sair do quarto, Sulplice conta-lhe que a Marquesa é, na realidade, a sua mãe fazendo com que Marie mude de ideias pois não deve ir contra vontade da progenitora. No momento em que está prestes a assinar o contrato de casamento, Tonio regressa com o regimento para resgatar a sua “filha”, Marie revela, perante a indignação dos convidados, o seu passado como chefe da cantina e declara que nunca poderá pagar a dívida que tem para com o regimento. Movida pelo amor da sua filha, a Marquesa permite que Marie se case com Tonio.

Desta obra, Noronha utiliza para a sua Fantasia duas árias e a introdução ao segundo acto.

Tal como nas “Variações: Domino Noir”, os primeiros temas do piano e do violino são da autoria do compositor. Este início dá uma boa introdução aos temas da ópera, visto que Noronha utiliza um estilo semelhante, num carácter lírico, com uma sequência de apresentação de temas que vão do mais lento ao mais rápido culminando numa cadência sobre a nota Lá que faz a ponte para o primeiro tema da ópera. Também nesta introdução surgem algumas inconsistências rítmicas. Os compassos 30 e 32 (Fig. 25) contêm um ritmo que supera, em muito, o compasso quaternário escolhido pelo compositor. Analisando a parte do acompanhamento no piano, e fazendo a devida correspondência para a parte de violino solo, chegamos à conclusão de que, para cada colcheia do piano, corresponde uma figura rítmica que, aparecendo no original com colcheia seguida de três fusas, terá de ser transformada em semi-colcheia seguida de tercina de fusas (Fig. 26).



Figura 25 – Compasso 30 (e 32) do manuscrito com tempos a mais



Figura 26 – Compasso 30 (e 32) da edição com o ritmo correto

Nos compassos 31 e 33 (fig. 27) deparamos com um outro erro de escrita ao nível do ritmo. Todas as pausas de fusa que aparecem nestes compassos são com certeza de semi-fusa pois, a não ser assim, mais uma vez o compasso teria tempos a mais. Neste caso a solução é óbvia pois, quando olhamos para a parte do piano, fica claro qual o ritmo que se pretende (Fig. 28).



Figura 27 – Compasso 31 (e 33) do manuscrito com pausas de fusa

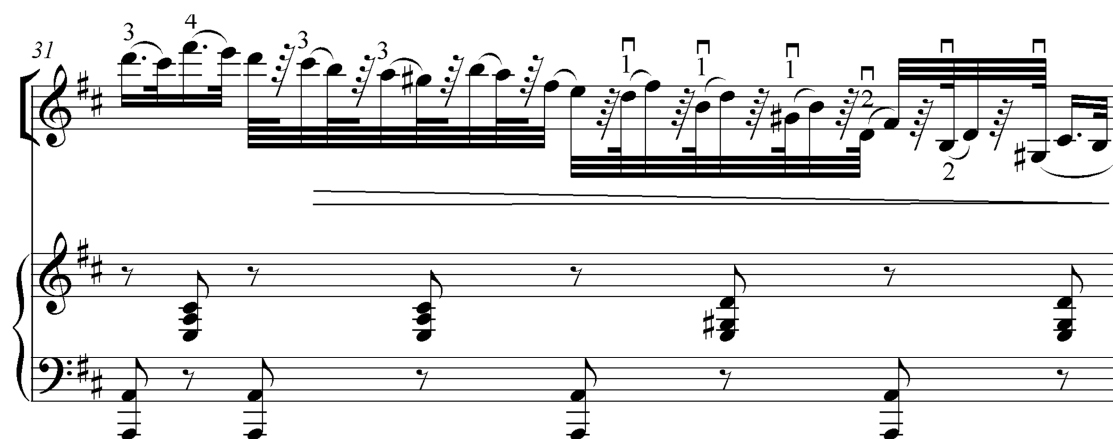


Figura 28 – Compasso 31 (e 33) da edição com pausas de semi-fusa

O primeiro tema baseado na ópera só aparece no compasso 37 e é retirado da introdução do segundo acto da ópera, o “Tirolese”. Este tema é muito simples e Noronha transportou-o praticamente igual para a sua obra, criando uma pequena variação dos compassos 47 e 48, e acrescentando algumas apogiaturas nos compassos 45, 46, 49 e 50 (Figs. 29 e 30).



Figura 29 – Exemplo do original da redução para piano da ópera de Donizetti dos compassos variados por Noronha



Figura 30 – Exemplo da edição com as variações de Noronha relativamente ao original da ópera

A melodia original do “Tirolese” tem duas partes. No entanto, Noronha opta por utilizar apenas a primeira, sendo que a reproduz uma segunda vez, mas em harmónicos (Fig. 31).



Figura 31 – Exemplo do manuscrito do tema do “Tirolese” em harmónicos

No compasso 75 o piano faz uma ponte para o novo tema baseado no *Tempo de Marcia* do Coro “Il briccone è uno spione”. O tema está numa tonalidade diferente da ópera e, tal como no caso anterior, as frases não são uma cópia exata da melodia original. Também aqui, Noronha repetiu este excerto duas vezes, sendo que no final da segunda vez cria uma ponte, baseada nos elementos musicais anteriores, para duas variações sobre este mesmo tema. Os elementos constituintes da primeira variação são semicolcheias em harmónicos cujas frases terminam em acordes. Na segunda variação mantém as semicolcheias substituindo os harmónicos por arpejos ascendentes e descendentes, com pontos por cima, sugerindo que estas sejam tocadas em spicatto. Relativamente aos harmónicos, surge o mesmo problema das “Variações: Domino Noir”, na qual o compositor não indica como quer os harmónicos nem onde acabam. Após análise desta secção, optou-se por fazer soar os harmónicos uma oitava acima das notas reais pois, esta melodia corresponde á linha melódica original da marcha.

Não havendo indicação de quando terminam os harmónicos, considerou-se que a passagem a modo “ordinário” se dá no início da secção seguinte por se tratar, claramente, de uma passagem em que não é possível fazer harmónicos, pois tem notas demasiado agudas para serem tocadas dessa forma. Por outro lado, mais á frente, no compasso 135, Noronha dá também a indicação de que quer esta passagem seja tocada na corda Sol (Fig. 32).



Figura 32 – Passagem em que Noronha indica a corda em que deve ser tocada

No que diz respeito a arcos, foram acrescentadas ligaduras às três células rítmicas em fusas, mantendo a igualdade de todas estas células da marcha. Nas restantes secções foi mantido o original de Noronha, com exceção de algumas ligaduras que se acrescentaram na última variação deste tema.

“Convien partir” é a próxima ária utilizada na fantasia. Surge no compasso 148, novamente com uma introdução do piano. Tal como anteriormente, não está na mesma tonalidade da ópera e não aparece exatamente como no original. Quase no final da primeira secção em que é apresentado o tema, o compositor coloca um *acelerando* e escreve duas vozes na parte do violino mantendo a melodia original na voz superior. No compasso 176, tal como no original, a tonalidade para, por alguns compassos, de Lá Menor a Lá Maior (no original de Fá Menor a Fá Maior). Nesta parte em modo Maior, o compositor recorre a uma escrita bastante virtuosística em que o violino toca duas vozes, utilizando, no final, oitavas reforçando cromatismos descendentes, bem como *acelerandos* e *ralentandos* para dando a esta passagem um carácter lírico, típico da ópera. O culminar desta ária adaptada por Noronha é a cadência composta por sequências rápidas com pequenos pontos de repouso em notas um pouco mais longas cujo resultado é a chegada ao acorde de Lá Maior, sobre o qual o compositor cria uma série de arpejos para chegar a uma Lá6 em harmónico, finalizado esta parte de forma quase etérea.

que, a seguir, irão ser apresentados pelo violino. Esta introdução começa com um arpejo em oitavas na mão direita que é, de seguida, imitada pela mão esquerda (Fig. 34). Este desenho é repetido mais à frente (compassos 5 e 6) e toda esta secção é desenvolvida nesta lógica de diálogo entre as duas mãos em que a figuração rítmica se vai tornando mais rápida até à entrada do violino.



Figura 34 – Início da obra

Apesar de a obra estar na tonalidade de Ré Maior, a entrada do violino, que começa com uma cadência, dá-se na relativa Menor, isto é em Si Menor (compasso 16 a 26) (Fig. 35). Durante esta secção o violino toca sem acompanhamento, excepto no compasso 22, em que acontece uma pequena intervenção do piano.



Figura 35 – Entrada do violino após pequena introdução do piano

A passagem seguinte surge no compasso 27 e tem um carácter bastante diferente da anterior. Encontra-se na tonalidade de Fá# Maior. No final da secção, esta tonalidade passa a ter função de Dominante da tonalidade da secção seguinte, que é novamente a cadência em Si Menor. Esta cadência é semelhante à primeira, com pequenas diferenças que se encontram no compasso 43, com pizzicatos da mão esquerda, e uma sequência diferente das anteriores. A voz superior é agora uma melodia cromática em semínimas, com ornamentos de semi-colcheias, sobre um acompanhamento, com função de suporte harmónico, de fusas em ostinato na segunda voz do violino. No compasso 46, o piano começa a acompanhar o violino com trémolos a que se seguem duas pequenas sequências

ascendentes, deixando o violino a tocar a solo uma passagem de carácter virtuosístico e de elevada complexidade (fusas em intervalos de terceiras e décimas). A secção acaba com uma sequência descendente, com vários Lá repetidos em diferentes oitavas e com um acorde final em Lá Maior. Este acorde, enquanto Dominante de Ré Maior, estabelece, finalmente, a tonalidade da obra, terminando assim a introdução e dando início à apresentação do tema obra.

Este tema têm um carácter bastante lírico, muito próximo de uma ária de ópera, o que revela o interesse do compositor por este género e pelo tipo de melodias que este escolhe, e neste caso cria, como base para as suas composições para violino (Fig. 36). Esta secção é bastante repetitiva e incorpora e duas pequenas cadências de notas rápidas.



Figura 36 – Início do tema principal

O Allegro do compasso 91 surge como uma variação ao tema apresentado (Fig. 37). É baseado numa escrita com carácter bastante virtuosístico, com muitas passagens em cordas dobradas, e notas rápidas em sequências ascendentes e descendentes, muitas num só arco ou então todas separadas, e pizzicatos de mão esquerda.



Figura 37 – Exemplo da primeira variação

O Piú Vivo do compasso 120 apresenta uma segunda variação ao tema (Fig. 38) e usa um tipo de escrita muito semelhante ao utilizado nas “Variações: Domino Noir” e numa parte da “Figlia del Regimento: Fantasia” na medida em que é composto, na sua maioria, por harmónicos.



Figura 38 – Exemplo da segunda variação

No final desta variação, o compositor cria uma ponte, feita pelo piano, para repetir o tema original que, desta vez, é desenvolvido de modo a criar uma ligação com o final da obra. Este desenvolvimento é composto por sequências muito semelhantes entre si, tanto ascendentes como descendentes, que dão lugar à última cadência da obra, com arpejos curtos ascendentes e descendentes e uma série de notas rápidas que acabam numa suspensão sobre o V grau da tonalidade de Ré Maior, dando lugar à última secção, o Allegro. Esta, é toda constituída por tercinas, em *stacatto*, a uma e duas vozes, neste caso em diversos intervalos. A obra acaba com uma série de acordes de Ré Maior, sendo que a última nota é a tónica desta tonalidade.

Esta obra, apesar de não apresentar os problemas de edição que se verificaram nas anteriores, levanta, em todo o caso, algumas questões para as quais foi necessário encontrar resposta.

No compasso 28 da introdução surge um Si# no terceiro tempo da parte de violino que choca com o acorde de sétima Dó#, Mi#, Sol#, Si (Dominante de Fá# Maior) na parte do piano (Fig. 39). Após uma análise mais profunda, assume-se que se pretende que esta nota seja uma apogiatura que toma o lugar de sensível do acorde tocado pelo piano, sendo resolvida no tempo seguinte. Esta ideia é reforçada pelo que acontece no compasso 30, que é igual ao 28, e nos compassos 27 e 29, apenas com resoluções diferentes. No caso do compasso 27, o Ré# do terceiro tempo resolve para Dó# com o acorde da Tónica (Fá#

Maior) no piano e no compasso 29 volta a surgir a resolução de Ré# para Dó# no terceiro e quarto tempos e, no primeiro tempo, um Mi# que resolve para Fá# também com o acorde da Tónica realizado pelo piano. Voltando ao compasso 28 encontramos outro problema. No quarto tempo surge a nota Si que, na parte de violino, continuaria Si# pois não é desfeita a alteração do tempo anterior. Tendo em atenção o que foi dito anteriormente, que o Si# será uma apogiatura, a nota Si seguinte deveria ser natural pois faz parte da harmonia que está na tonalidade de Fá# Maior levando a crer, deste modo, que a falta do bequadro no si do último tempo do compasso se deve, provavelmente, a esquecimento.



Figura 39 – Exemplo das apogiaturas com resolução nos segundo e quarto tempos

Outro problema surge na primeira variação onde a escrita não é clara quanto à articulação pretendida. A primeira tercina em *stacatto* surge com uma ligadura (Fig. 37) sendo que as seguintes não as têm, excepto no compasso 94 onde surge uma ligadura na segunda tercina, e no compasso 105 (Fig. 40) onde começa uma pequena reexposição deste tema. Eventualmente, as ligaduras poderão ser uma referência à tercina, apesar de as primeiras tercinas estarem indicadas com o número três e as tercinas do compasso 105 estarem só representadas com ligaduras. A intenção poderia ser a de diferenciar as duas partes do tema. No entanto, a opção foi a de tocar tudo sem ligaduras tomando as ligaduras como representação da tercina.



Figura 40 – Compasso 105 (início da reexposição)

Por fim, na terceira variação, surgem mais uma vez problemas relacionados com a interpretação dos harmónicos. Tal como nos casos anteriores, não é possível fazer soar os harmónicos tal como estão escritos, como nota real (Fig. 41). Assim, adoptou-se a mesma solução das vezes anteriores. Os harmónicos serão tocados uma oitava acima da nota escrita.



Figura 41 – Exemplo da passagem tocada em harmónicos

Conclusão

A investigação realizada sobre o compositor ajudou a perceber os obstáculos que Sá Noronha teve de ultrapassar para romper por entre as fileiras de músicos seus contemporâneos, particularmente em Portugal, para dar a conhecer a sua música. Toda a sua história parece indicar que teria um grande talento como violinista e compositor e, apesar de as suas obras para violino e piano não serem muito conhecidas na actualidade, terão tido algum impacto no seu tempo e representam uma parte da história da música portuguesa que não deve ser negligenciada.

Como pudemos observar, as opiniões do público sobre as suas qualidades violinísticas e de composição, são várias e, por vezes, bastante díspares. Não sendo o objetivo deste trabalho abordar a vida deste compositor e, nomeadamente, trazer alguma luz sobre as questões que foram levantadas acerca das suas reais qualidades, foi possível perceber que Sá Noronha foi um músico e compositor suficientemente respeitado e que conseguiu adquirir ao longo da sua vida um importante reconhecimento nacional e internacional.

O trabalho realizado nas três obras escolhidas para performance teve em vista a análise, transcrição crítica, e preparação das mesmas para a sua apresentação pública. As opções encontradas para a solução dos problemas com que nos deparámos nos manuscritos tiveram em vista a procura de soluções que tornassem a performance coerente e exequível e devem ser vistas como um incentivo para procurar aprender mais sobre a sua obra e o contexto que a envolveu.

Nos dias de hoje, ainda são poucos os trabalhos que abordam este compositor na tentativa de o fazer irromper das sombras da história para a luz do dia. O material de pesquisa que se pode obter sobre ele encontra-se, em Portugal na Biblioteca Nacional. Tal facto não impede que não existam mais manuscritos, ou biografias sobre Noronha fora do país. Sabendo-se que ele viajou por uma parte do mundo, a sua música pode estar espalhada por vários países, bem como informações ainda desconhecidas sobre a sua técnica do instrumento e modo de composição. Sendo que Noronha passou grande parte da sua vida no Brasil, é provável que por lá existam mais fontes acerca do seu trabalho musical.

Ao serem apresentadas e editadas, estas obras para violino e piano visam cultivar o interesse sobre este músico ainda tão pouco conhecido, e reconhecido, na actualidade. As

“Variações Domino Noir”, a “Fantasia Figlia del Regimento” e a “Fantasia sobre um thema original” poderão fazer parte do repertório violinístico português, que tem vindo a crescer cada vez mais com o passar dos tempos seja com obras de outros séculos ou obras nossas contemporâneas, e ser divulgadas através de diversas interpretações.

Bibliografia

Vieira, Ernesto. “Casimiro, Junior (Joaquim).” *Diccionario Biográfico de Músicos Portugueses*. Vol. I, 239-72. Lisboa: Lambertini, 1900.

Pereira-Caldas, J. J. da S.. *Poesias endereçadas em Braga Ao Eximio Violinista Vimaranesense, Francisco de Sá Noronha, No seu muito applaudido concerto de 29 de Junho de 1856*. Braga: Typographia do Moderado, 1856.

Carneiro, Álvaro. *Francisco de Sá Noronha em Braga*. Braga: 1965.

Os contemporâneos. Francisco de Sá Noronha. Esboço Biographico. Escriptorio da empresa.

Sousa, Antonio Moutinho de. *Questão Noronha, ou colecção de todos os artigos publicados em diversos jornaes acerca da questão que se suscitou respeito ao merito d'este distincto violinista*.

Cymbron, Luísa e Brito, Manuel Carlos de (1992) *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta

Nery, Rui Vieira e Castro, Paulo Ferreira de (1991) *Sínteses da Cultura Portuguesa, História da Música*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda

Sadie, Stanley (ed.) (2001). *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 26. Macmillan Publishers. Londres

RIA

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

SBIDM

Universidade de Aveiro

Anexos I

Anexos II