



António da Silva Leite

criatividade e “moda”
na música romântica portuguesa

Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais,
especialidade Ciências Musicais Históricas apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a
orientação do Professor Doutor José Maria Pedrosa Cardoso.

Rui Manuel Pereira da Silva Bessa

Novembro 2008



Faculdade de Letras da
Universidade de Coimbra

Resumo

Este estudo pretende evidenciar a vida e obra de António da Silva Leite, compositor nascido no Porto em 1759 de uma família católica da média burguesia. Seguiu a carreira eclesiástica que veio a interromper quando era clérigo menor – *in minoribus* – e seguiu a carreira musical. Músico revelador de personalidade bem vincada, não hesitou em recorrer ao Tribunal Régio a pedir a nulidade de uma Ordem do Provisor do bispado, que afectava a vida profissional dos músicos, não obstante a sua formação ligada à Sé do Porto. Foi professor de muitos alunos para quem escreveu *Estudo de Guitarra*, obra importante na prática musical portuguesa. Compôs obras sacras e profanas, literárias e didáctico-pedagógicas, modinhas e hinos patrióticos.

A confiança que mereceu das instituições que o convidaram para músico, “mestre de capela” e cerimónias, a contratação para maestro, compositor e director artístico do Teatro de S. João e a nomeação para Mestre de Capela da Catedral, revelam-no um homem competente, de grande saber e reconhecido pelos seus contemporâneos.

A presente dissertação dará particular destaque à Missa *Moisés*, paródia da Ópera *Mosè in Egitto* de Gioacchino Rossini, que escreveu em idade avançada sendo o ponto alto da sua obra religiosa, revelando-se um compositor actual e actualizado, com uma linguagem criativa e perfeitamente enquadrada na “moda” do tempo.

Abstract

This study intends to emphasize the life and work of António da Silva Leite, a composer born in Oporto in 1759, from a middle bourgeois catholic family. He followed an ecclesiastical career that he interrupted when he was a minor clergyman - *in minoribus* - and continued with a musical career. A musician with a distinctive personality, he did not hesitate to appeal to the Regal Court claiming the annulment of an Order from the diocese Provisor, which affected the musicians' professional life, notwithstanding his education connected to the the Oporto Cathedral. He was a teacher to many students, for whom he wrote the *Estudo de Guitarra*, an important work in Portuguese musical practice. He composed both religious and profane music, literary and didactic-pedagogical works, "modinhas" and patriotic hymns.

The preference he earned from institutions that have hired him as a musician, ceremony and "chapel master", the engagement as a maestro, composer and artistic director of the "S. João" Theatre and the nomination to be the Cathedral's Chapel Master, have proved him to have been a proficient and intelligent man, recognized by his peers.

This thesis will focus particularly on the *Moisés* Mass, a parody of the Opera *Mosè in Egitto* from Gioacchino Rossini (written in his old age, and having become his master religious work), revealing a contemporary and up to date composer, with a creative language perfectly framed in his time's "fashion".

Agradecimentos

O meu profundo agradecimento

ao Professor Doutor José Maria Pedrosa Cardoso pela prestimosa ajuda na escolha do tema, pela disponibilidade que sempre manifestou para a orientação e discussão na fase da pesquisa, pelas sugestões dadas aquando da organização e pelos contributos científicos que trouxe, o que funcionou como um factor de enorme motivação para o meu trabalho;

ao Rúben Andrade pelos ensinamentos e sábia ajuda dada nas situações mais críticas da análise;

ao Eduardo Magalhães pela partilha de esforços, motivações e sugestões;

ao Jorge Alexandre Costa pela prestimosa ajuda e disponibilidade;

ao Francisco Borges pela concepção do grafismo;

a todos os amigos e colegas que, com a sua presença, contribuíram directa ou indirectamente para a construção deste trabalho;

a todos os familiares que em todos os momentos me proporcionaram a melhor atenção e a maior compreensão.

Finalmente queria dedicar aos meus pais este trabalho, por tudo e por sempre... Este trabalho também é vosso.

António da Silva Leite

criatividade e “moda” na música romântica portuense

Resumo

Agradecimentos

Siglas e Abreviaturas

Introdução.....	1
Capítulo 1 – O Porto de António da Silva Leite	11
Capítulo 2 – Vida de António da Silva Leite	13
A Família	14
A Formação	22
O músico e os seus problemas.....	28
Músico profissional	45
Organista da Santa Casa da Misericórdia do Porto.....	46
A guitarra e a viola.....	50
Maestro, “mestre de capela” e de cerimónias	62
O teatro lírico	67
Mestre de Capela da Sé do Porto.....	83
Examinador de Cantochão do Bispado	89
Capítulo 3 – A obra de António da Silva Leite	94
Didáctico-pedagógica	96

<i>Estudo de Guitarra</i>	97
<i>Arte da Musica</i>	99
<i>O Organista instruído</i>	101
Resumo de todas as regras, e preceitos da Cantoria, assim da Musica Metrica, como do Canto-chão	103
Literária e Religiosa.....	106
<i>Novo Directório fúnebre</i>	109
Modo pratico para todo o catholico se confessar bem.....	110
Música profana.....	113
Sonatas	117
Serenatas.....	120
Hinos Patrióticos	121
Modinhas.....	126
Óperas	135
Outras obras	137
Música sacra e religiosa	138
Missas	157
Ofício.....	161
<i>Te Deum</i>	173
Devoção	179
Capítulo 4 – Missa <i>Moisés</i> MM 4 e MM 7	181

MM 4	191
MM 7	192
Capítulo 5 – <i>Mosè in Egitto</i>	195
MM 48	203
MM 49	204
1462 do Fundo Geral.....	205
Capítulo 6 – <i>A Missa Moisés e o protótipo Mosè in Egitto</i>	207
<i>GLORIA</i>	213
<i>Laudamus Te</i>	213
<i>Domine Deus, Rex Cælestis</i>	216
<i>Qui sedes ad dexteram Patris</i>	221
<i>Quoniam tu solus</i>	224
<i>CREDO</i>	227
<i>Credo, Credo in unum Deum</i>	227
<i>Et incarnatus est de Spiritu Sancto</i>	231
<i>Crucifixus etiam pro nobis</i>	232
<i>Et ressurexit tertia dia</i>	234
<i>Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem</i>	236
<i>Et vitam venturi sæculi</i>	239
<i>SANCTUS – BENEDICTUS</i>	241
<i>AGNUS DEI</i>	247

Capítulo 7 – Análise da Missa <i>Moisés</i>	251
<i>Kyrie</i>	254
<i>Gloria – Et in terra pax</i>	266
<i>Gloria – Gratias agimus tibi</i>	284
<i>Gloria – Qui tollis Peccata Mundi</i>	302
<i>Gloria – Suscipe deprecationem</i>	317
<i>Gloria – Cum Sancto Spiritu</i>	326
Capítulo 8 – Conclusão	345
Fontes e Bibliografia.....	347
ANEXOS	I
Anexo 1 - Certidão de nascimento	III
Anexo 2 - Processo a favor de Bento da Silva Leite – Auto do Património (excertos)	V
Anexo 3 – Certidão de Casamento dos pais.....	VII
Anexo 4 – Processo a favor de Bento da Silva Leite – Auto da Fraternidade (excertos).....	IX
Anexo 5 – Certidão de Óbito	XI
Anexo 6 – Processo Judicial levado por Silva Leite ao Tribunal Régio contra o Reverendo Provisor do Bispado (excertos).....	XIII
Anexo 7 – Assento do provimento do partido do Orgão em Antonio da S. ^a Leite.....	XXXIII
Anexo 8 – Frontispícios das Óperas “ <i>La Griselda</i> ” e “ <i>A Morte de Cleópatra</i> ”	XXXV
Anexo 9 – Frontispício do <i>Estudo de Guitarra</i>	XXXVII
Anexo 10 – Hino Patriótico “ <i>Da Patria em prol a vida offertamos</i> ”	XXXIX

Anexo 11 – Modinhas “Tempo que breve passaste” e “Amor concedeu-me um prémio” XLI

Anexo 12 – Frontispício do MM4 e MM7XLVII

Siglas e Abreviaturas

P-Pm – Biblioteca Pública Municipal do Porto

P-Pad – Arquivo Distrital do Porto

P-Pah – Arquivo Histórico Municipal do Porto

P-Pap – Arquivo do Paço Episcopal do Porto*

P-Ps – Biblioteca do Seminário Maior do Porto*

P-Pam – Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia do Porto*

P-Lan – Arquivo Nacional de Torre do Tombo

P-Ln – Biblioteca Nacional

P-Cul – Faculdade de Letras da Universidade (Sala Jorge Faria)

P-BRr – Arquivo do Colégio da Regeneração de Braga

Ac. – acorde

c. – compasso

cit. – Citado

conf. – Conferir

f.g. – folha de guarda

fnn – folha não numerada

fol – folha

p. – página

P. – pauta

s.d. – sem data

s.p. – sem página

v.g. – *verbi gratia*

S – Soprano

A – Contralto

T – Tenor

B – Baixo

NOTA – As siglas usadas são as adoptadas pelo RISME (via Grove). As siglas criadas pelo autor aparecem assinaladas com asterisco (*).

Introdução

A história da música e dos músicos portuenses do último quartel do século XVIII e primeiras décadas do XIX sofre de um vazio tão grande que se torna muito difícil o seu preenchimento. Mas este facto não se deve tanto à falta de músicos e compositores mas à incúria e esquecimento, como escreve Joaquim de Vasconcelos que elogia um grupo de artistas da música e critica o Porto que os esqueceu no tempo e deles não deu memória¹.

António da Silva Leite integra esse conjunto de pessoas ilustres que, com uma plêiade de intelectuais, figuras ligadas a todos os saberes humanos, elevaram a cidade. As expressivas afirmações de Alberto Pimentel “Inquestionavelmente, o Porto foi sempre um terrão de bênção onde os talentos artísticos desabrocharam tão copiosa como espontaneamente e [...] nunca houve terra menos inclinada a animar artistas de que o Porto, dada a circunstância de que esses artistas sejam indígenas.”² ajustam-se perfeitamente ao período histórico da vida de Silva Leite.

É imerecido o obscurantismo em que mergulha o período cultural referido por Vasconcelos se se atender à qualidade dos artistas e ao apoio interessado que os Almadás lhes ofereceram. Estes governadores apostaram numa cidade moderna, culta e civilizada. Rodearam-se de homens sábios, nacionais e estrangeiros, para levarem a cabo os seus intentos de mudar o visual de um burgo apertado entre as muralhas

¹ Joaquim de Vasconcelos escreveu, em 1874: “João António Ribas pertenceu a essa reunião de artistas, que nos três primeiros decénios do presente século deram o ultimo brilho ao movimento artístico do Porto, que hoje vemos de todo paralisado. Eram eles [...], António da Silva Leite, [...] e outros mais, todos hoje falecidos e contemplados com o mesmo favor – o esquecimento.” Vasconcelos, cit. in Silva, A., O Tripeiro, 1953, p. 129

² Pimentel, 1894, p.123

fernandinas e transformar a vida cultural da sociedade portuense. Camilo recorda, no romance “A Sereia”, os favores de João de Almada e Melo às artes e aos artistas:

“O governador era do partido do absolutismo ilustrado, [...] mas amava apaixonadamente a ilustração, as ciências, as artes úteis e agradáveis. Daí a protecção aos homens de letras e aos artistas.”³.

João Nogueira Gandra elogia Francisco de Almada e refere-se aos encontros com figuras intelectuais da cidade que convocava para sua casa, para reflectirem e decidirem, a exemplo do pai, sobre empreendimentos que desejava realizar⁴.

Um e outro dos Almadadas deram especial atenção à cultura musical. O primeiro criou o primeiro teatro lírico do Porto – Teatro do Corpo da Guarda; o segundo construiu o Teatro de S. João. Estes teatros líricos tornaram-se as mais importantes escolas de música que os músicos do Porto, autodidactas que nunca deixaram a sua cidade, aproveitaram para desenvolver os conhecimentos musicais.

António da Silva Leite, que conviveu, desde a infância, com o teatro do Corpo da Guarda e depois interveio e colaborou na criação e afirmação do S. João, teria encontrado no Teatro lírico musicado uma fonte rica de aquisição de saberes que utilizou como mestre de canto, compositor, orchestrador e maestro. Interpretando a “moda” musical decretada por novos costumes e nova sociedade que entusiasma os jovens e adultos de ambos os sexos, candidatos à aprendizagem do canto, da viola e, sobretudo, da guitarra⁵, fez-se pedagogo e professor de instrumentos de cordas, compôs modinhas e todos os géneros de música profana e religiosa.

³ Castelo-Branco, 1968, p. 267

⁴ Gandra, 1839, p. 9

⁵ No prólogo da obra *Estudo da Guitarra* António da Silva Leite faz referência aos seus inúmeros alunos que aprendiam a tocar guitarra para quem escreveu a obra pedagógica. Leite, 1796, Prólogo

Parecia impensável que, pelo ambiente musical criado neste período histórico, os músicos permanecessem no esquecimento dos portuenses e se criasse uma lacuna irreparável na história da música do Porto. Encontram-se, porém, razões para justificar uma e outra situação. O distanciamento do Porto em relação ao centro de mecenato, a capital, aliado à exiguidade de meios financeiros vivida pelos compositores, impossibilitava a impressão das obras musicais. Estes problemas eram, aliás, sentidos pelos músicos da Europa, incluindo os maiores génios que, com raríssimas exceções, tinham imensas dificuldades em imprimir as suas obras⁶.

A maior causa desse vazio recai na negligência e na perversidade do homem: primeiro, as partituras circulavam manuscritas pelos músicos intérpretes que, utilizadas, perdiam o préstimo e a incúria dos utilizadores acabava por as destruir; segundo, o vandalismo perpetrado pelos soldados franceses que, conquistada a cidade, não respeitaram o seu património cultural, especialmente os arquivos que eram repositórios da historiografia portuense; terceiro, a atitude selvática dos próprios nacionais que durante as lutas liberais, em que o Porto foi massacrado, não respeitaram muito do que escapou à fúria dos invasores estrangeiros; quarto, a destruição de todo o recheio do Teatro de S. João no ano de 1908. Assim se perderam tantas fontes que preencheriam, com certeza, a lacuna existente na cultura musical do Porto desse período.

Estes acontecimentos não arruinaram, somente, os bens culturais, mas derrubaram, como escreveu Paulo Ferreira de Castro, o que ainda restava de suporte à vida dos músicos:

⁶ A este respeito é bem elucidativo, ao contrário, a carta que Beethoven escreveu ao seu amigo Wegeler: “As minhas composições rendem muito e posso dizer que tenho quase mais encomendas do que é possível eu conseguir satisfazer. Também tenho para cada coisa seis, sete editoras e ainda mais, se eu quiser. Já se não fazem acordos comigo, eu exijo e eles pagam. Já vêes que é uma bela situação [...]” (Carta de Beethoven a Wegeber cit. Elias, 1993, p. 50)

“Tiveram, no plano musical, o óbvio efeito de provocarem a derrocada de uma cultura de corte e eclesiástica e a alteração drástica das condições de exercício da profissão de músico.”⁷

Esta afirmação de Castro aplica-se, com propriedade, à cidade do Porto, pois, qualificada de “Terra essencialmente comercial e orgulhosamente burguesa”⁸ tornou-se, também, convictamente liberal, agente principal da instituição da Carta Constitucional e seu acérrimo defensor, lutador pelo direito de D. Pedro à coroa e opositor intransigente ao poder instalado em Lisboa.

António da Silva Leite, que viveu a difusão das ideias liberais na sua cidade e se relacionou com uma boa parte dos intelectuais seguidores do liberalismo, teria sido liberal e a sua obra sofrido a influência da nova doutrina?

Se se entender o liberalismo essencialmente idealista e radical, que combatia o antigo regime e o poder clerical, ou seja, “ao absolutismo que tinha por alicerces a aliança entre o trono e o altar”⁹, então Silva Leite não era, claramente, liberal; se se entender o liberalismo, que preconizava a igualdade e o respeito entre as pessoas e o direito de cada um às mesmas oportunidades, então o compositor portuense foi um liberal. Não se lhe conhece qualquer aproximação declarada às tensões e conflitos que a revolução liberal trouxe à sociedade portuense. Admite-se, contudo, considerá-lo um liberal moderado, mesmo próximo do pensamento de Garrett, quando reconhece serem indispensáveis os princípios constitucionais mais importantes da Carta¹⁰ e dentro do

⁷ Nery e Castro, 1991, p. 118

⁸ Basto, 1932, p. 5

⁹ Ramos, 1979a, p. 32

¹⁰ Garrett, em 1853, escreve uma carta a um amigo do Porto que preconizava um país onde permanecesse a “Não sou partidário, desejo a paz e conciliação; prézo-me de ser o Portuguez que mais tenho feito por ella, e de ter levantado esta bandeira neutra [...]” Garrett, 1948, p. 100

liberalismo intelectual caracterizado pelo espírito de tolerância e de conciliação, como escreve Jean Touchard¹¹.

Não aceitou que o bispado da sua diocese exercesse um poder arbitrário que se opusesse à dignidade e à liberdade dos cidadãos. Chegou mesmo, numa atitude consentânea com a condição de líder, a enfrentar o Cabido da Sé por não concordar com uma ordem do Provisor do Bispado, Francisco Mateus Xavier de Carvalho, que proibia os músicos de cantar e tocar noutras igrejas sem a prévia autorização do bispo¹². O diferendo, porque não houve entendimento entre Silva Leite e o Cabido, chegou ao Tribunal Régio que, ouvidas as alegações de ambas as partes, considerou ilegal a ordem e nula a proibição¹³. O documento informativo deste processo judicial afigura-se de grande importância como subsídio para a história da música e dos músicos no Porto nos finais do século XVIII. Em sentença do Tribunal são reconhecidos: a independência dos músicos perante os empregadores, logo que não colidam com o contrato assumido por ambas as partes, o poder do músico usar com liberdade a sua actividade e a confirmação da música como arte liberal.

Qualquer que fosse o seu apreço pelas novas doutrinas, a sua vida e obra revelam-no com uma independência de carácter, uma firme personalidade, uma elevada competência, um profissionalismo incontestável e uma fidelidade aos princípios tradicionais.

Ao escolher-se, como objecto da tese de doutoramento, a pessoa e a obra de António da Silva Leite, enquadrada na “moda” musical portuense no período romântico e evidenciada pela criatividade e liberdade que caracterizou o seu trabalho, pretendeu-se

¹¹ Touchard, 1970, p. 88

¹² P-Lan, M 170, nº 97, p. 5

¹³ P-Lan, M 170, nº 97, p 26

contrariar o esquecimento a que sempre foi votado e deixar alguns subsídios para a história da música dos finais do século XVIII e princípios do XIX.

A gente do Porto teve uma predilecção especial por Rossini pela sua música e por uma certa relação de simpatia com a temática das suas óperas. A nostalgia que se apodera dos exilados e dos perseguidos, fugidos à fúria dos franceses e às lutas fratricidas, está implícita em *Mosè in Egitto*, que exalta a desventura do povo hebreu em fuga da terra, que não era sua, para Israel. O amor, que o portuense tanto sentia e revelava pela Pátria, assemelhava-se ao patriotismo contido em "*Guillaume Tell*"¹⁴. Silva Leite interpretou certamente o sentimento dos portuenses ao trasladar para uma grande missa, "*Missa Moisés*"¹⁵, a matéria musical da ópera *Mosè in Egitto*.

Ao fazê-lo, António da Silva Leite acompanhou e aproveitou a "moda" musical que então era seguida sem, contudo, deixar de dar um cunho pessoal às suas obras e revelar a sua criatividade.

Entendeu-se considerar, para início do objecto da tese, o nascimento do compositor por se julgar que o ambiente de apego à tradição religiosa em que cresceu no seio da família e se instruiu no convívio com o clero e instituições de ensino do bispado ajudariam à clarificação da sua actividade de compositor, músico, professor e mestre de capela. E porque a sua instrução e actividade profissional decorreram na cidade do Porto, julgou-se, do ponto de vista da investigação, começar a pesquisa pelos arquivos documentais públicos e particulares, acessíveis aos investigadores, existentes na

¹⁴ Leiam-se os textos (libretos) das óperas

¹⁵ No frontispício da "*Missa para grande orquestra*", lê-se num dos livros MM4: "...extraído da grande Oratória Sacra de Moyses Composta por G. Rossini e arranjado por António da Silva Leite Mestre da Capella da Cathedral da Cidade do Porto em 1827" no MM7 lê-se: "*Missa composta das operas de Rosini intolada Moizes por António da Silva Leite*", Leite, 1827

cidade e que, durante o trabalho, serão mencionados e terão destaque próprio na anotação das siglas.

Foi objectivo traçado, a busca e recolha de informações claras a partir de fontes primárias significativas, sem ignorar outras, devido à percepção da esperada escassez dessas fontes, que, analisadas e confrontadas poderiam levar a uma informação plausível. Optou-se por iniciar as pesquisas pela Biblioteca Pública e Municipal do Porto (P-Pm), por ser o núcleo documental mais importante da cidade e o maior repositório da história do Porto e dos portuenses. Deu-se especial atenção à secção dos reservados e dos periódicos. A primeira, por nela se encontrar um conjunto de Manuscritos Musicais importantes, nomeadamente o MM 4 e o MM 7, que, juntos completam a Missa *Moisés* de António da Silva Leite e o MM 48 e o MM 49 que contêm a Ópera *Mosè in Egitto* de G. Rossini. A estas junta-se um espólio valioso de outras obras do compositor portuense e informações fiéis de acontecimentos do seu tempo. A segunda, por se considerar os jornais, do tempo e posteriores, mananciais de riqueza de notícias merecedoras de consulta obrigatória. O conhecimento que se ia adquirindo da vida e obra de Silva Leite conduziu a pesquisa a diversos arquivos dispersos pela cidade e, como se exigia, fora do restrito espaço onde se instruiu e exerceu a sua profissão¹⁶. Destaca-se a Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln) onde se encontra o mais vasto espólio da música de Silva Leite.

A concepção do plano para este trabalho, a ordenação dos temas e os critérios adoptados na recolha e escolha de informações justificam a arrumação que foi dada aos capítulos e o interesse dos seus conteúdos.

A raridade e dispersão informativas da vida e obra de António da Silva Leite explicam a ausência de estudo consistente sobre cada uma delas. O único que dela se conhece a tocar alguns temas é a dissertação para Mestrado de José Paulo Torres Vaz de

¹⁶ Os Arquivos consultados encontram-se mencionados nas Fontes e Bibliografia

Carvalho, “António da Silva Leite – Aspectos seleccionados da vida e obra”¹⁷, que aborda numa primeira parte a vida do compositor, numa breve descrição, e numa segunda a obra para guitarra, nomeadamente o *Estudo de Guitarra* e as *Seis Sonatas para guitarra, violino e duas trompas ad libitum*. A obra para guitarra e o seu estudo bem como algumas modinhas frequentemente interpretadas, é praticamente o único que se conhece de Silva Leite. A Fundação Calouste Gulbenkian fez publicar o *Estudo de Guitarra* a comemorar o segundo centenário da sua publicação, com prefácio de Santiago Kastner¹⁸. Sobre o seu método e a sua guitarra, escreveram também Armando Simões¹⁹, Mário de Sampaio Ribeiro²⁰, Ernesto Veiga de Oliveira²¹ e Manuel Morais²².

Sobre a família e formação de Silva Leite há uma quase total falta de informações e as que se encontram nos dicionários biográficos e bibliográficos dos músicos nacionais, como Inocêncio Francisco da Silva²³, Joaquim de Vasconcelos²⁴, Ernesto Vieira²⁵, Michel Angelo Lambertini²⁶, Gonçalo Sampaio²⁷, Eugénio Amorim²⁸, José Mazza²⁹ e

¹⁷ Carvalho, 1993

¹⁸ Kastner, 1983.

¹⁹ Simões, 1974.

²⁰ Ribeiro, 1936.

²¹ Oliveira, 2000.

²² Morais, 2002

²³ Silva, 1847.

²⁴ Vasconcelos, 1870.

²⁵ Vieira, 1900

²⁶ Lambertini, 1914.

²⁷ Sampaio, 1934.

²⁸ Amorim, 1935

Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça³⁰, não vão além de pequenos apontamentos da sua vida e obra. Raras são também as informações sobre a sua vida profissional e as que a referenciam encontram-se nos periódicos da época (*Gazeta Literária, O Leal Portuguez, Correio do Porto, Gazeta de Lisboa*) e em *O Tripeiro*.

Relativamente à obra quase nada se tem escrito. Da profana, além da já referida de guitarra, encontram-se simples apontamentos nos referidos biógrafos. Está gravada no CD *Modinhas e Lundus dos Séculos XVIII e XIX*, dos Segréis de Lisboa, a modinha *Vem cá, por que foges*³¹. Da música sacra não se encontrou qualquer estudo. Há uma transcrição de um Moteto *Paratur Nobis Mensa Domini*³² de 1821, da autoria de Elisa Leça, que escreve no prefácio algumas notas sobre a vida e obra de Silva Leite, e uma gravação do Moteto *Domine, si tu Mortalium*, no CD, *Música Sacra Portuguesa do Século XVIII*, da Capela Lusitana³³.

Por se considerar a Missa *Moisés* a obra mais significativa do autor, pela especificidade formal, pela qualidade e grandiosidade, entendeu-se dar-lhe uma especial atenção. Assim proceder-se-à à comparação com o material já existente de Rossini e, no que tem de original, fazer-se uma análise do conteúdo musical, de forma a perceber-se a técnica e características da sua linguagem composicional.

Considerou-se, ainda, ser de inquestionável importância enquadrar cada capítulo na história sócio-política, cultural e religiosa da época do compositor. Sem essa visão

²⁹ Mazza, 1944/45.

³⁰ Borba, 1999.

³¹ Leite, 1997, CD

³² Leite, 2006.

³³ Leite, 1990, CD

histórica algumas lacunas ficariam abertas e muitas perguntas sem resposta, o que prejudicaria o adequado conhecimento da vida e obra de Silva Leite.

Procurou-se respeitar a grafia original dos documentos e dos nomes de autores estrangeiros. Os sublinhados escreveram-se em itálico.

Os anexos ao trabalho seguirão a sequência dos capítulos e justificam-se como sendo documentos considerados expressivos da vida e obra do compositor.

Capítulo 1 – O Porto de António da Silva Leite

No decurso da segunda metade do século XVIII, o Porto conhece um dos mais importantes períodos de transformação da sua história. Foi seu obreiro João de Almada e Melo, familiar do Marquês de Pombal, escolhido para governar a cidade.

O dinamismo demográfico e económico desta cidade murada, em que pontuava uma burguesia em ascensão, rica, culta e querendo aristocratizar-se, e um povo honesto, trabalhador e desejoso de se civilizar teriam sido a motivação do espírito empreendedor dos Almadás.

Numa cidade ainda de características medievais, de ruas estreitas e escuras, rompem-se praças e ruas largas e luminosas, porque não comportava o aumento demográfico³⁴ e o movimento mercantil, expandindo-se para fora das muralhas fernandinas. Por iniciativa dos Almadás constroem-se edifícios públicos que marcam uma nova fisionomia da cidade: Cadeia e Tribunal da Relação, projectado por Eugénio dos Santos; Hospital de S. António, do arquitecto inglês John Carr; Quartel de S. Ovídio (hoje Quartel General) com projecto de Reinaldo Oudinot; a Casa Pia, entre outros. Além de edifícios particulares, sedes de negócios e palacetes, desenvolve-se a arquitectura religiosa da Igreja e de algumas congregações como a do Cabido na Sé, do Oratório nos Lóios, a Torre dos Clérigos, do arquitecto Nicolau Nasoni que também foi autor do Palácio do Freixo e da fachada da igreja da Misericórdia.

Com a evolução da situação sócio-económica, surge também um grande interesse pela cultura. Como resposta a esta aspiração aparece, entre outras, a criação do Teatro do Corpo da Guarda e, posteriormente, a construção de raiz do Real Teatro de S. João, projectado por Vicente Mazzoneschi.

³⁴ Santos, 1978

O Porto, apesar das inovações, continuou a ser uma cidade virada para o rio, cujo cais “[...] se encontra geralmente atulhado de navios [...] de todas as nações.”³⁵ e de que dependia toda a actividade e riqueza da região. A Ribeira era o centro comercial e social da cidade onde fervilhava a actividade oficinal dos múltiplos serviços que, à falta de instalações próprias, laboravam à porta das casas e “no meio das próprias ruas, mantendo a ambiência tradicional – os cheiros, os ruídos, os gestos, os tempos [...]”³⁶. Nela se concentravam os centros negociais das comunidades estrangeiras e a Feitoria Inglesa, muito importante no comércio do vinho do Porto, principal produto da exportação, e muito próximo da Alfândega. As margens do rio eram local privilegiado de lazer, passeio obrigatório e “frequente dos Nobres, Povo, e Senhores, tanto Portugueses, como Estrangeiros”³⁷.

António da Silva Leite nasceu e viveu aqui, onde nasceram o Infante D. Henrique e Júlio Dinis, onde, como relata Francis Collins: “Os habitantes são relativamente laboriosos, e as classes elevadas parecem menos orgulhosas e frívolas do que na capital”³⁸

A vida de paz, trabalho e progresso da cidade foi interrompida pela ocupação das tropas de Soult que roubaram, incendiaram e mataram, e nem mesmo as lutas liberais, com que a cidade foi massacrada, nem o cerco que lhe foi imposto pelos miguelistas acabaram com a maneira de viver e de agir do povo desta cidade.

³⁵ Francis Collins, transcrito in. Ramos, in O Tripeiro, 1948, p. 252.

³⁶ Serén, 2000, p. 385

³⁷ Costa, 1945, p. 30

³⁸ Francis Collins, transcrito in. Ramos, in O Tripeiro, 1948, p. 252.

Capítulo 2 – Vida de António da Silva Leite

O presente capítulo apresenta-se como exigência para melhor se compreender a obra deste compositor portuense. A família foi o primeiro condutor da orientação da sua carreira religiosa. O Colégio Episcopal, que frequentou como subsidiado, foi o promotor da sua formação eclesiástica e, pelo currículo disciplinar nele seguido, da sua preparação musical. Como todos os músicos profissionais encontrou dificuldades que teve de enfrentar com grande personalidade e saber. Com firme carácter e coragem opôs-se, em Tribunal Régio à Ordem injusta do bispado portuense. Foi professor e pedagogo, mestre de instrumento, música e canto. Foi organista conceituado e os conhecimentos adquiridos tornaram-no o mais solicitado maestro, mestre de capela e de cerimónias. Foi conhecedor das actividades do teatro que então se fazia na cidade e chegou a director artístico, maestro e compositor do Real Teatro de S. João. O ponto mais alto a que chegou como profissional foi ser Mestre da Capela e Examinador de Cantochão da Sé Catedral do Porto.

A Família

António da Silva Leite nasceu na cidade do Porto no dia 23 de Maio de 1759, como consta no livro de assentos de baptizados da freguesia de São Nicolau:

“António filho legitimo de Luis da Silva Leite natural da freguezia de Sam Mamede de Serzedo izento de Grijo e de sua mulher Thomazia Maria de Souza natural desta freguezia de S. Nicolaõ moradora na Rua da Fonte de Aurina [...]. Nasceo aos vinte e tres dias do mes de Maio de mil e sete centos e sincoenta e nove annos e foi Baptizado pelo Padre Theodoro Machado Monteiro cuadjutor desta freguezia aos tres dias do mes de Junho do dito anno [...]”³⁹ (Anexo 1)

A riqueza e o estatuto social e económico de uma família eram, no meio rural, avaliados pela quantidade e qualidade das terras que possuía. A família de António da Silva Leite, pelas suas propriedades rurais, que vêm descritas num documento de escritura de hipoteca de rendimentos (Anexo 2) e pelos negócios comerciais na Ribeira do Porto, deve ser colocada na classe média burguesa.

Era hábito da nobreza portuense investir, até meados do século XVIII, em quintas retiradas do Porto, mas a partir dessa época empregava-se o dinheiro em prédios urbanos e no comércio grossista em franco progresso na cidade.

A burguesia mercantil enriquecida pelos negócios e alguma burguesia média urbana imitavam os nobres adquirindo terras de cultivo fora da cidade e associavam as actividades que lhes davam bons lucros às da propriedade rural. Contrariamente, os burgueses do meio rural procuravam no comércio, onde ele era mais próspero, a possibilidade de enriquecer. Foi o que aconteceu ao pai do compositor, Luís da Silva Leite. Ainda novo, fixa-se na Rua das Flores onde há um intenso movimento de

³⁹ Arquivo Distrital do Porto (P-Pad), Lº B6, Fol.126v.

negócios e, como escreve Júlio Dinis, “mais se compra e vende; onde mais se trabalha de dia, onde mais se dorme de noite.”⁴⁰. Aí conheceu a mulher, Thomazia Maria de Souza, com quem veio a casar na Sé Catedral em Julho de 1753⁴¹, como se documenta na certidão de casamento, apensa nos Autos de Fraternidade a favor do filho Bento da Silva Leite (Anexo 3).

Após o casamento, fica a viver na Rua da Fonte de Aurina, entre o Largo da Alfândega e a Praça do Comércio, em pleno coração da Ribeira do Porto, tornada um pólo atractivo para as populações vizinhas, um centro mercantil, navegante e cambial que, como escreve Magalhães Basto, “estava de vida, de fôrça, de energia”⁴², comprovado pelo aumento demográfico, indicador do progresso sócio-económico do burgo: em 1623, os habitantes da cidade eram 14581, segundo o censo de D. Rodrigo da Cunha⁴³; em 1732, passaram para 20732, conforme o censo de D. Luís Caetano de Lima⁴⁴; em 1772 eram 50000, segundo o censo de Guilherme Guthrie⁴⁵, e, em 1787, eram 52010, pelo censo do Padre Agostinho Rebelo da Costa⁴⁶. Dedicava-se ao comércio, actividade que mais ocupa os residentes dessa zona ribeirinha e que, como afirma o Padre Agostinho Rebelo da Costa:

“A sua paixão dominante, é o comércio e a navegação, tanto assim que muitos filhos famílias, seguindo por ordem de seus pais o caminho das

⁴⁰ Dinis, 1963, p. 41

⁴¹ Arquivo do Paço Episcopal do Porto (P-Pap), M^{co} 10^o B.C. – Autos da Fraternidade a favor de Bento da Silva Leite, 1797, 26 de Setembro folha 1; assento de casamento de Luís da Silva Leite.

⁴² Basto, 1932, p. 2

⁴³ Cunha, 1742, p. 232

⁴⁴ D. Luís Caetano da Lima, cit. in Costa, Pe Agostinho, 1945, p. 73

⁴⁵ Guilherme Guthrie, cit. in Costa, Pe Agostinho, 1945, p. 73

⁴⁶ Costa, Pe Agostinho, 1945, p. 73

letras, chegando a receber o grau e capelo de doutores em diversas faculdades com aprovação geral dos seus mestres e lentes que louvam a sua literatura e talento, eles desistem dêste caminho e aplicam-se inteiramente ao comércio em que fazem vantajosos progressos”⁴⁷

Esta obsessão não atingiu, por inteiro, a família de António da Silva Leite que, pelas informações recolhidas, seguiu o costume tradicional dos nobres. Cesar de Saussure, de passagem por Lisboa em 1730, testemunhou que os bens, morgadios e estabelecimentos comerciais e industriais dos nobres eram herança do filho primogénito, enquanto os filhos segundos eram destinados às letras, às artes e à carreira eclesiástica⁴⁸, e que estes aceitavam o poder incontestável reservado aos pais na escolha e orientação do seu futuro, costume que a classe burguesa também seguia. Luís da Silva Leite procedeu segundo esta tradição, mas algo diferente do descrito por Saussure, como se conclui do “publico instrumento de constituição de património” a favor de Bento, irmão mais novo de Pedro, Luís e António da Silva Leite, escrito pelo tabelião Manuel da Cunha Vale com escritório na Rua das Cangostas como se refere:

“ [...] no meu escriptorio apparecerão presentes partes, como vem a saber de huma Luis da Silva Leite homem de negócio morador na Rua da Fonte de Taurina desta dita cidade em nome e Procurador bastante de seu irmão Pedro da Silva Leite homem de negocio morador na Corte e cidade de Lisboa como o mostrou pela procuração [...] e bem assim Anna Leite solteira de maior idade moradora na Freguesia de Serzedo do Concelho de Gaia. E da outra Bento da Silva Leite clérigo in minoribus morador na Rua de S. Francisco. [...] disse o outorgante Luis da Silva Leite que entre os mais bens e propriedades rurais de que o sobredito seu irmão e constituinte Pedro da

⁴⁷ Costa, 1945, p. 82

⁴⁸ Conf. Saussure, *Lettres de Lisbonne*, Édité par le Vicomte de Faria, 1730, cit. Chaves, 1983, p. 66 e ss

Silva Leite he senhor e pacifico possuhidor e lhe provieraõ por via de seu pai Luis da Silva Leite já defunto.”⁴⁹

Esta informação refere que Pedro da Silva Leite tem a posse dos bens patrimoniais da família, mas não a totalidade dos rendimentos, pois a tia, Anna da Silva Leite e a irmã de Bento, Maria de Jesus da Silva Leite, que aparece nesta escritura pública a desistir de todos os rendimentos, ambas solteiras, eram suas usufrutuárias e, como tal, foram outorgantes nessa escritura que continua:

“[...] seu irmão e sobrinho Bento da Silva Leite tem fervorosos desejos de ser sacerdote presbitero do Habito de S. Pedro e precisa de Patrimonio para sustentação das suas ordens no dito Estado, lho queriaõ constituir e estabelecer da quantia de quarenta mil reis, em todos os rendimentos dos bens expressados, e que êlles produzirem normalmente para os perceber, durante o tempo da sua vida ou em quanto não tiver Beneficio collado ou Penção Eccleziastica, que chegue.”⁵⁰.

O Bispo do Porto cumpria, com esta exigência, a determinação do Concílio de Trento que proibia a admissão às Ordens Sagradas os clérigos seculares que não tivessem com que viver, mesmo que fossem idóneos quanto aos costumes, ciência e idade⁵¹. Conclui-se, também, que não foram contemplados na herança dos bens da família e dos seus rendimentos os filhos segundos, António e Bento, para os quais se destinaram, respectivamente, a carreira eclesiástica e a das letras. O mesmo aconteceu ao irmão Luís que seguiu, como procurador ou em parceria com o irmão Pedro, a actividade comercial do pai e com muito sucesso, como o prova a notícia saída n’O Leal Portuguez de 1809, que diz:

⁴⁹ P-Pap, M^{co} 2º dos Autos do Património a favor de Bento da Silva Leite – Escritura de hipoteca, folha 3 e ss.

⁵⁰ P-Pap, Autos do Património, a favor de Bento da Silva Leite, M^{co} 7 B.C., folha 3 e s.

⁵¹ Concílio de Trento, Sessão XXI, Cap. II, 1864, p. 59

“Entrou no Porto da Ribeira um navio proveniente de Lisboa, com carga de arroz, assucar, manteiga, carne em barrís e tabaco com destino a Luís da Silva Leite”⁵².

De Pedro da Silva Leite nada mais se sabe, além do que aqui foi dito. As pesquisas que se fizeram para conhecer as razões que o levaram à Corte e as funções que aí exerceu foram completamente infrutíferas, como o foi também qualquer informação sobre os irmãos Rosa de Jesus e Luís da Silva Leite.

Quanto a António da Silva Leite, a família, que já contava com um dos seus membros ordenado padre⁵³, não se sabendo qual a relação familiar, quis que seguisse a carreira eclesiástica, o que aconteceu. Renunciou, contudo, à vida clérical algum tempo depois de ter sido investido *in minoribus*⁵⁴.

Da sua carreira e vida tratar-se-á em capítulos seguintes.

De Bento da Silva Leite desconhece-se onde iniciou a carreira das letras. Sabe-se que fez exames de acesso à Universidade de Coimbra, que frequentou antes da recepção das Ordens Eclesiásticas. As informações que se apuraram encontram-se em diversos documentos contidos no processo de admissão ao ensino superior eclesiástico e do seu percurso. Aproveita a renúncia do irmão ao “estado eclesiástico” e faz um requerimento ao Sr. Bispo a pedir a sua substituição nos termos seguintes:

“Dis Bento da Silva Leite estudante [...] que elle supelicante tem feito maiores progressos nos estudos proprios e competentes para o estado de eccleziastico, tanto assim que tendo feito exzames dos que são preparatorios para se matricular na universidade de Coimbra frequentou esta

⁵² O Leal Portuguez nº 14, 1809, p. 164.

⁵³ “Como testemunhas [...] o Padre Luis da Silva Leite Arogo do contraente [...]” P-Pap, Certidão de casamento de Luís da Silva Leite, anexo aos Autos da Fraternidade, M^{co} 10 B.C. folha 7

⁵⁴ P-Pap, Autos de Fraternidade a favor de Bento da Silva Leite, M^{co} 10 B.C. folha 3 e ss.

por tempo de tres anos mas não lhe foi pocivel a continuação pella cauza de ser pobre e não ter com que se podesse sustentar e como presente se acha no Mosteiro de Grijó ocupando o lugar de sustitito de gramatiqua [...] [portanto]

P. a V. Ex.^{ma} se digne admitir o sup.^e em lugar do seu irmão visto este não querer seguir este estado que o sop.^e rogara a D.N.Snr. pella conservação da vida e saude de V. Ex.^{ma}55 (Anexo 4)

O seu pedido foi aceite, matriculou-se e preparou-se para os exames obrigatórios, especialmente de cantochão, que realizou e veio a receber as primeiras Ordens Sacras em Novembro de 1797⁵⁶. Até Maio de 1806, passou, no cumprimento do exercício dos Santos Ofícios, pelas igrejas de S. Pedro em Gaia, pela de S. Nicolau do Porto e pelo Paço Episcopal. Veio a requerer, nesse ano, os exames de “cerimónias e cantochão” para receber as ordens de subdiácono e de diácono. Só em Março de 1807, se submeteu a exames para receber a Ordem de presbítero, sendo ordenado em 12 e prestado juramento em 22 desse mesmo mês⁵⁷. Os exames eram presididos por examinadores de cerimónias e/ou de cantochão requeridos ao Sr. Bispo, como é exemplo:

“Diz Bento da Silva Leite Diacono da freguezia de S. Nicolaõ desta Cidade, que p.^a receber a ordem de Presbitero precisa ser examinado de cantochaõ p.q.

P. a V. Ex.^{cia} se digne nomearlhe examinador.”⁵⁸

⁵⁵ P-Pap, Autos de Fraternidade a favor de Bento da Silva Leite, M^{co} 7 B.C. folha 1 ss.

⁵⁶ P-Pap, Autos de Ordem, M^{co} 7 B.C. sem numeração

⁵⁷ Conf. Leal, 1875, p. 54, col. 1

⁵⁸ P-Pap, Autos de Ordem, M^{co} 7 B.C. sem numeração

Não se conhecem as igrejas onde exerceu como presbítero, mas, nos princípios da década de trinta, era “cura de almas” na igreja de S. Nicolau, onde assumiu, interinamente, em 2 de Abril de 1834, os serviços religiosos dessa abadia como pároco encomendado, cargo para que foi nomeado por decreto assinado por S. M. Imperial o Duque de Bragança em nome da Rainha D. Maria II. Em cinco de Dezembro do mesmo ano colou-se, definitivamente, a essa igreja⁵⁹.

A família de Silva Leite, a residir nas ruas de S. Francisco e da Fonte de Aurina, à Ribeira, supostamente presenciou, em 1809, os efeitos do desastre da ponte das barcas e a atitude das tropas francesas que “Matavam sem olhar ao sexo, nem à idade; roubavam, desfloravam, adulteravam”⁶⁰; teria assistido, também, à derrota dos liberais que são perseguidos, julgados por simples denúncia, condenados a prisão sem julgamento, executados e deportados em elevado número⁶¹. Esta situação agravou-se com a entrada de D. Pedro e as suas tropas na cidade, vindas de Mindelo, em nove de Julho de 1832. As autoridades, os absolutistas mais comprometidos com o regime e o próprio bispo D. João de Magalhães Avelar abandonam a cidade, enquanto as tropas miguelistas a sitiavam, procurando derrotar os liberais pela fome, pelas balas e pelas bombas.

António da Silva Leite terá sofrido, como todos os portuenses, com a destruição da cidade. As bombas provocam incêndios e ruínas, os alimentos começam a escassear, a cólera enche os hospitais e os cemitérios, o tifo grassa na cidade e as doenças venéreas espalham-se pelos habitantes⁶². O próprio D. Pedro não escapou a estas

⁵⁹ Conf. Leal 1875, p. 54, col. 1

⁶⁰ Freitas, O Tripeiro nº 2, Junho de 1955.

⁶¹ Conf. Ramos, 2000, p. 468

⁶² P.L. O Tripeiro nº 4, Fevereiro de 1919

doenças, como refere o Professor Ricardo Jorge acerca da morte do Rei⁶³. As crianças e os idosos são os mais susceptíveis às condições adversas que se viviam na cidade do Porto e, por isso, os que mais sofrem e morrem.

António da Silva Leite veio a falecer com 73 anos em dez de Janeiro de 1833. Desconhece-se a origem da sua morte, pois, no acento de óbito que o próprio irmão, Padre Bento, assinou como cura da freguesia, nada informa como pode ver-se:

“António da Silva Leite morador na rua de Sao Francisco desta cidade faleceo desta vida presente aos dez de Janeiro de mil oito centos e trinta e tres asestido e dados os Sacramentos fez testamento, e era maior de setenta annos e foi sepultado na igreja aos onze do dito de que foi este asento era como asima

O Cura Bento da Silva Leite⁶⁴

Neste registo há indicação de que fez testamento, mas não se encontrou esse documento. Informa ainda que o compositor foi sepultado na igreja, embora, por ser muito elevado o número de mortes, fossem limitados os enterramentos nas igrejas e nos adros, sendo mesmo proibidos algum tempo depois⁶⁵.

Bento da Silva Leite morreu em 1836 e foi sepultado “no Carneiro da Confraria do Santíssimo próximo da porta Principal da Igreja matriz”⁶⁶.

⁶³ Conf. Chagas, 1904, p. 623

⁶⁴ P-Pad – registo de falecimentos da freg. de S. Nicolau, Bobine 375, Série O, folha 196v (Anexo 5)

⁶⁵ A proibição dos enterramentos dentro das igrejas data de 25 de Junho de 1833 nestes termos: “Pela regência do Reino é participado ao vigário capitular do bispado que se encontram já escolhidos os lugares que, de futuro, devem servir de cemitérios públicos [...] na cerco do Convento de S. Francisco, o de S. Nicolau; [...] terminando por declarar-se que, de futuro, não serão permitidos os enterramentos nas igrejas e nos seus adros.” (in O Tripeiro, 1955, p. 51)

⁶⁶ P-Pad – registo de falecimentos da freg. de S. Nicolau, Bobine 375, Série O, folha 229v

A Formação

António da Silva Leite nasceu num período da história em que se iniciou em Portugal uma renovação das instituições e dos métodos pedagógicos de ensino. Tinham sido encerradas, em cumprimento do Decreto de 3 de Setembro de 1759, as escolas e colégios dos Jesuítas que se tinham fixado na cidade do Porto nos meados do século XVI e criado, em 1577, o colégio de S. Lourenço junto à Sé Catedral, onde leccionavam Gramática, Retórica, Filosofia e Teologia, disciplinas preparatórias à carreira eclesiástica superior e à Universidade de Coimbra. Fecharam-se, também, as suas escolas de “Estudos Menores”.

As diversas ordens religiosas e confrarias da cidade dedicavam-se, além da doutrinação e prática de obras de caridade, ao ensino primário e secundário e aos regulares próprios e preparatórios de acesso aos estudos superiores, quer dos religiosos das suas comunidades, quer dos filhos dos seus irmãos e confrades.

Não se encontraram provas documentais de matrículas de Silva Leite em qualquer estabelecimento de ensino. Pelo saber e competência, pela vida profissional ligada à música e pela sua aproximação à Igreja e ao Paço, presume-se ter sido formado numa escola de qualidade e essa poderá ter sido a da Catedral. Tal suposição pode ser confirmada por Ernesto Vieira, quando informa que Silva Leite “Fez os primeiros estudos com o fim de seguir a carreira eclesiástica, chegando a receber as ordens menores”⁶⁷.

O prestígio da Escola de Música da Sé está documentado na sua história desde os finais do século XII. Em 1185, o então bispo do Porto, D. Martinho Pires, criou a escola de canto e quatro dignidades para a Sé, como escreve D. Rodrigo da Cunha: “instituyo,

⁶⁷ Vieira, 1900, vol.2, p. 19

e criou de novo na Sè quatro dignidades, que nella athe então não avia, a saber. O Deado, Chantrado, o Mestre escolado, e Thesourado”⁶⁸.

Nos princípios do século XIII, o *Magister scholarum* veio a assumir, também, as funções de *magister puerorum* que preparava os *meninos do coro*.

A história da escola de música e canto da Sé do Porto revela que os bispos e os cabidos promoveram uma escola bem dirigida e bem dotada de professores para que se formassem bons músicos e cantores que assegurassem a boa qualidade do cantar e tocar nos serviços religiosos da Catedral. Depreende-se esta apreciação pela consideração dos bispos pela figura dos *Magister scholarum*, fundamentada em documentos⁶⁹ sobre a sua actividade na Sé do Porto e a matéria de ensino do que faz parte o saber cantar. Confirma-se também a qualidade da *schola cantorum* da Sé pelo Sínodo que o arcebispo de Braga, D. Luís Pires, reuniu na Sé do Porto em 1477⁷⁰. Sobre a existência e qualidade desta escola escreve José Maria Pedrosa Cardoso:

“Sabe-se que a mesma Sé do Porto foi sede de escola de canto de órgão ainda na primeira metade do século XVI e conhecem-se alguns nomes significativos na História da Música em Portugal, que dignificaram a tradição litúrgico-musical da mesma.”⁷¹

⁶⁸ Cunha, 1742, parte II, Cap. VII pág. 32, col.1. Esta informação consta, no censal do cabido de João da Guarda: “*Martinus Petri [...] fuit Episcopus factus, instituit in eadem Ecclesia noviter quatuor dignitates, scilicite Decanatum, Cantoriam, Scholastriam, Thesaurariam*”

⁶⁹ P-Lan, Mosteiro de S. Vicente de Fora, Maço II, Doc. III e IV; Cabido da Sé de Viseu, Maço III, Censal do Cabido do Porto, 1924, fols. 9, 91, 103v, 104, 106, 107, 139 e 140.

⁷⁰ Pires, D. Luís, Sinodocon Const. X, Articulado nº IV de 1477, Cit. Alegria, 1985 p. 37.

⁷¹ Cardoso, 2006, p. 244 e s

Houve o interesse dos bispos em conservar a qualidade da escola e da capela demonstrada pelo que fizeram, por exemplo, o bispo D. Diogo de Sousa⁷² e D. Baltazar Limpo. Este chamou cantores de estante, tangedores e organistas, celebrou um contrato, por escritura de 1537, com Heitor Lobo, mestre de capela, clérigo de missa e organeiro portuense para conserto do órgão da Sé, que estava obsoleto, e para a construção de dois novos que ficaram por 11500 reis; reconheceu a exiguidade do tablado do coro e mandou construir um novo⁷³; reorganizou e actualizou a estante de livros corais, comprando muitos e importantes exemplares⁷⁴.

O Concílio Tridentino (1545-63), reforçando determinações de outros concílios anteriores, deliberou sobre o ensino e os colégios diocesanos. Uma das suas resoluções foi:

“[...] que todas as Catedrais, Metropolitanas e outras Igrejas superiores a estas, conforme as suas posses e extensão da diocese, serão obrigados a sustentar, educar religiosamente e instruir na disciplina eclesiástica um certo número de jovens diocesanos, recolhendo-os num colégio que o bispo estabelecerá perto da sua igreja ou outro local apropriado”⁷⁵.

O seminário não foi logo construído, mas deu-se a renovação do colégio diocesano quer na orientação, quer no ensino, de modo a honrar, como escreve o historiador portuense Artur de Magalhães Basto, as antigas e nobres tradições da cultura musical, das artes e das línguas⁷⁶. Em Maio de 1687, o concílio diocesano do Porto determina, como

⁷² Sousa, D. Diogo de, Sínodo de 1496, Constituição Diocesana V. Das Constituições há um exemplar incompleto na P-Pm, manuscritos nº 74, 149 e 814

⁷³ P-Pad, Livro de Despesas da Sé (M 1632).

⁷⁴ Cunha, 1742, Parte II, Cap. XXV, 1742, p. 199 e ss

⁷⁵ Concílio de Trento Sessão XXIII, Cap. XVIII, 1864, p. 201

⁷⁶ Basto, 1945, p. 266

habilitação literária própria para se receber ordens, o conhecimento da doutrina cristã, latim, moral, reza e canto, sujeito a exames feitos pelo Provisor e pelo Vigário-Geral⁷⁷, além das necessárias disciplinas de gramática, retórica, filosofia e teologia e que os jesuítas ensinavam no colégio de S. Lourenço, junto à Sé do Porto⁷⁸, habilitações que o colégio da Catedral dava aos formandos que se destinavam à vida eclesiástica, a partir das últimas décadas do século XVIII. António da Silva Leite foi um dos beneficiários desse ensino.

Num tempo em que era difícil o acesso ao colégio e à escola de música da Sé, devido às poucas vagas postas ao dispor dos candidatos à carreira eclesiástica, Silva Leite ter-se-à imposto pelos dotes naturais para a música e canto, pela sua capacidade intelectual e pela família profundamente religiosa, cumpridora dos deveres impostos aos cristãos, das leis da igreja e dos bons costumes morais e cívicos, condições necessariamente exigidas aos candidatos à carreira eclesiástica⁷⁹, ditadas pelo Concílio de Trento.

Ernesto Vieira, como em cima citado, escreve que fez os primeiros estudos para seguir a carreira eclesiástica⁸⁰. Mas António da Silva Leite não fez apenas os primeiros estudos. Frequentou o ensino regular e superior da igreja, preparatórios e próprios, que o levariam a ser admitido pelo bispo D. Frei João Rafael de Mendonça a receber as Ordens Menores (*in minoribus*)⁸¹. Para isso sujeitou-se a exames provativos de conhecimentos bastantes de latim, teológicos, cânones, filosóficos, de cerimónias e de

⁷⁷ Pinto, 1915, p. 14

⁷⁸ Pinto, 1915, p. 11

⁷⁹ Conf. processo do Padre Bento, Auto de Ordem, Maço 7º, B.C (P-Pap)

⁸⁰ Vieira, 1900, p. 19

⁸¹ Autos de Fraternidade, Maço 10, B.C e de Ordem, Maço 7 B.C (P-Pap)

cantochão, como acontecia a todos os candidatos ao clero secular e regular⁸². Desconhece-se a data da sua ordenação *in minoribus*, precedida da *prima tonsura*, que permitiu ser considerado clérigo, como se intitula na sua obra sacra manuscrita “*Verso Miserere*” de 1784: “pelo R.do An.^{to} da Sylva Leyte”⁸³.

O tratamento de “Reverendo” era dado a todos os clérigos em geral, razão por que se afirma que Silva Leite era, nessa data, “clérigo menor”, confirmado no processo do irmão Bento, onde se fundamenta, também, a sua preparação no colégio da Catedral. Nele se diz ter sido “[...] abilitado por este bispado”⁸⁴.

Ao concluir que a sua verdadeira vocação não passava pela vida sacerdotal, abandonou a carreira que primeiro lhe destinaram, para seguir a carreira de músico⁸⁵. Ernesto Vieira informa esta decisão sem especificar a data, apontando, como razão única, a vocação verdadeira do músico.

Não se sabendo ao certo as verdadeiras razões do abandono da vida eclesiástica, e tendo como certa a apresentada por Vieira, poderá, no entanto, não ser a única, pois vigorava no tempo a determinação conciliar de Trento ao estabelecer que “não se admitaõ ás Ordens sagradas aquelles, que não tem de que possaõ viver”⁸⁶, determinação que António da Silva Leite não podia cumprir, porque não possuía tais rendimentos, nem teria querido recorrer aos dos bens familiares, como o fez, mais

⁸² Conf. Autos de Ordem, B.C em que Bento da Silva Leite pede ao Bispo a marcação da data de exames e a nomeação do júri (P-Pap).

⁸³ P-Ln, MM323/5, 1784

⁸⁴ Conf. Autos de Ordem, maço 7º B.C, fol. 2 e 5 (P-Pap).

⁸⁵ Conf. Vieira, 1900, p. 19

⁸⁶ Concílio de Trento sessão XXI, Cap. II, 1864, p. 59

tarde, o irmão Bento⁸⁷. É, por isso, viável que os dois factores expostos tenham pesado na decisão do abandono, aliados à confiança nas enormes capacidades para a arte musical que possuía o compositor.

Abandonados a escola de música e o colégio episcopal, António da Silva Leite aperfeiçoa-se na técnica da composição e aumenta os seus conhecimentos. Não foi encontrado qualquer documento comprovativo de ter tido algum mestre. No Dicionário de música de Borba e Lopes-Graça, diz-se possível autodidacta⁸⁸ e Ernesto Vieira opina, com reservas, que foi aluno de Girolamo Sertori⁸⁹, músico e professor italiano que vivia no Porto. Essa possível ajuda adviria do evidente e superior italianismo demonstrado por Silva Leite na sua música, mas, no tempo, era “moda” esse seguidismo por parte dos compositores nacionais. António da Silva Leite nunca refere Sertori ou qualquer outro mestre nas suas obras.

Para reforçar a ideia do seu aperfeiçoamento musical como autodidacta, recorre-se às suas próprias palavras, na dedicatória do *Estudo de Guitarra*: “O desejo de ser util aos Patricios amantes da Musica, concorrendo com as minhas fracas luzes, alcançadas pelo estudo, e aplicação em que me tenho empregado desde a infancia [...]”⁹⁰. Este estudo e aplicação não teriam sido feitos apenas em relação à guitarra, mas à sua formação musical geral.

⁸⁷ Conf. Autos de Fraternidade, Maço 10, B.C. (P-Pap).

⁸⁸ Borba et Lopes-Graça, 1999, p. 558

⁸⁹ Vieira, 1900, p. 19 e s

⁹⁰ Leite, 1796, Dedicatória

O músico e os seus problemas

Desconhece-se a verdadeira razão da renúncia de António da Silva Leite à carreira eclesiástica, mas presume-se que tenha sido ponderada a sua decisão pelo conhecimento da situação social, cultural e económica vivida pelo clero secular do Porto e pelos músicos, nacionais e estrangeiros, a trabalhar na cidade.

Os bispos do Porto, muitos de famílias importantes do reino, eram ricos e poderosos e de muita influência política não apenas na cidade, mas também no reino. Como os bispos, os cónegos da Sé, os priores das colegiadas e os abades das freguesias não se limitavam às funções eclesiásticas e ocupavam cargos políticos que se destinavam aos civis.

Do lugar que o clero secular da cidade e da diocese ocupava, escreve Francisco Ribeiro da Silva:

“O clero ocupava no Porto um lugar de grande destaque: pelo número de elementos, pelo prestígio institucional de que usufruía, pelas riquezas de que genericamente disponha e pela capacidade de intervenção junto dos crentes.”⁹¹

Documenta-se esta afirmação com informações históricas de funções exercidas por membros do clero portuense como conselheiros, confessores, médicos, cruzados, professores de reis, príncipes e nobres. Não recuando além do início do século XVIII sabe-se que D. Tomás de Almeida acumulou o governo de prelado da diocese com o das Justiças e o das Armas⁹².

No tempo de Silva Leite sobressai a figura de D. António de São José e Castro que presidiu à Junta Provisional do Supremo Governo do Reino, formada após a revolta do

⁹¹ Silva, 2000, p. 302

⁹² Costa, 1945, p. 121 e s

Porto contra Junot⁹³. Outros sacerdotes faziam parte dessa Junta, o que reflectia o poder político do clero portuense. Na iminência do ataque de Soult ao Porto (2ª invasão), e perante o pânico geral da população, D. António de São José e Castro, governador da cidade, assume a sua defesa enviando milicianos para as trincheiras onde se encontravam muitos sacerdotes⁹⁴.

Pode afirmar-se que a carreira clerical, seguida e depois abandonada por Silva Leite, era promissora social e culturalmente e garantia aos clérigos a estabilidade económica. Esses benefícios não se perspectivavam para os músicos que optavam pela profissão da música, como o fez Silva Leite. Muitos dos músicos seus contemporâneos, que viviam nos centros importantes onde a música tinha um grande impacto social e cultural, dependiam dos mecenas seus empregadores e de outros rendimentos da actividade de compositores, cantores, organistas, elementos das orquestras dos teatros e das capelas, mestres de capela e cerimónia, professores particulares de canto e instrumento.

Em Lisboa, o músico contava com o mecenato da Corte, empregadora de músicos e cantores quer na Capela Real, quer nos concertos privados que frequentemente a Família Real organizava no palácio e para os quais convidava a nobreza que com ela convivia. Contava com o interesse das famílias nobres que, imitando a Corte, promoviam concertos instrumentais e canto e ainda com a alta burguesia aristocrata e rica que, influenciada pelos costumes da nobreza, reunia-se em saraus musicais para os quais contratava músicos e cantores⁹⁵. Contava, também, com o empenho das

⁹³ Almeida, 1934, p. 333

⁹⁴ Ponte, O Tripeiro, ano XII, nº 6, V Série, Out. de 1956, p. 166

⁹⁵ Sobre os promotores de concertos domésticos veja-se Brito, 1989a, p. 167-187; Brito e Cranmer, 1990, p.

famílias estrangeiras que organizavam concertos privados ou semi-públicos, como escreve Carlos de Brito:

“É sintomático que alguns dos mais importantes destes círculos musicais fossem organizados por estrangeiros, como Klingelhöfer, Driesel ou Deron, e que entre os seus membros se contassem igualmente tantos estrangeiros. Na vida musical portuguesa, sobretudo profana e instrumental, os estrangeiros de há muito que tinham um importante papel.”⁹⁶

Scherpereel informa que:

“Na realidade dos 143 instrumentistas que fizeram parte desta orquestra [Real Câmara] entre 1764 e 1834, 55 apresentavam nomes de origem italiana, 35 de origem portuguesa, 25 de origem espanhola, 22 de origem germânica, 5 de origem francesa e um de origem inglesa. Se bem que a grande maioria desses nomes seja estrangeira, deve notar-se que muito dos músicos que os usavam tinham nascido em Lisboa.”⁹⁷

Beckford⁹⁸, Bombelles⁹⁹ e outros estrangeiros, de passagem por Lisboa, referem-se a concertos a que assistiram, como convidados, em casa de Mr. Horn, dos Marqueses de Penalva, de Marialva, de Pombal e de Alorna.

No Porto não houve mecenas que pagassem o necessário para o músico viver condignamente, embora a cidade fosse, no tempo, um interessante centro musical; nem a Corte nem o Estado concorreram para o desenvolvimento da música e favorecimento dos músicos a trabalhar nesta cidade; a nobreza concentrava-se, especialmente, na capital; no Porto, o hábito de se ouvir música por gosto e paixão limitava-se a meia

⁹⁶ Brito e Cranmer, 1990, p. 23

⁹⁷ Scherpereel, 1985, p. 89.

⁹⁸ Conf. Beckford, 1983

⁹⁹ Conf. Bombelles, 1979

dúzia de casas nobres e abastadas, que a alta burguesia procurava imitar e integrar-se no seu mundo. Mas esses nobres e burgueses, se bem que apreciadores de música, não mostravam interesse em organizar concertos privados como em Lisboa, como escreve Pimentel: “Em pouquíssimas salas particulares se fazia música por gosto, por paixão. Entre as famílias portuenses apenas alguma passava as noites interpretando os clássicos da arte.”¹⁰⁰.

Apenas há um Teatro e as igrejas contratam os cantores e músicos em ocasiões de festas religiosas, assinando acordos pontuais e de reduzido valor monetário. Só a Sé Catedral, a Santa Casa da Misericórdia e as colegiadas de Cedofeita e dos Congregados tinham o seu mestre de capela, cantores e organistas, com os quais faziam contratos de trabalho de baixo ordenado, mais ou menos duradouros, com funções e horários bem definidos.

Vinha de longe a tradição de baixos vencimentos dos cantores e Mestres de Capela do Porto. Os cantores, segundo notas de pagamento dos meados do século XVI, recebiam por “cantar no coro” ou de “cantar na estante” o salário de 2#000 rs, enquanto o Mestre de Capela recebia 6#000 rs, como informa um recibo de 1556: “mais pagou a Jorge Vaz mestre da capella seis myll rs. q. tem de ordenado de ter cuydado da capella e ynsynar os moços.”¹⁰¹.

Como referência ao mau pagamento dos músicos tem-se que, na mesma data, a Sé de Évora pagava a cada cantor 20#000 rs anuais e ao Mestre 60#000 rs e o organista Melgar recebia de ordenado anual 15#000 rs, enquanto os seus sucessores apenas 10#000 rs ¹⁰². António da Silva Leite, como organista contratado pela Santa Casa, tinha

¹⁰⁰ Pimentel, 1893, p. 8

¹⁰¹ P-Pad – Livro de despesas da Sé, M 1632

¹⁰² Alegria, 1985, p. 63 e ss

o vencimento, dois séculos depois, de 20#000 rs anuais¹⁰³, enquanto os dois *meninos do coro*, admitidos em 28 de Junho de 1772, recebiam 12#000 rs¹⁰⁴, evidenciando, desta forma, a diferença de salários que, relativamente aos instrumentistas da Orquestra da Real Câmara de Lisboa, eram muitíssimo inferiores, pois cada um destes recebia habitualmente 260#450 rs anuais¹⁰⁵.

Acerca da precariedade de emprego no Porto e dos salários reduzidos escreveu, do estrangeiro onde estava exilado, o abade António Costa: “[...] por não dizer impossível, o tornar eu para o Porto, é não ter de que lá viva, música não, porque além de serem miseráveis os ganhos do ofício, como V.M. sabe, as praças estão ocupadas; [...]”¹⁰⁶

Nos grandes centros de actividade musical os músicos e compositores privados de qualquer empregador e presos por contratos escritos continuavam a obedecer ao gosto e vontade dos patrões. Nem os grandes génios se livravam, com raras excepções, de se sentirem dependentes deles, mas, por vezes, reagiam perante o absurdo poder dos empregadores. Mozart, contratado pelo Arcebispo-Príncipe de Salzburgo, não aceitou a obrigação de acatar todas as suas deliberações, nem obedecer a todas as suas ordens e, por isso, demitiu-se do cargo que ocupava¹⁰⁷.

O estado de um músico subserviente ao senhor que lhe pagava era o preço que se lhe exigia para ser julgado um artista reconhecido e para garantir a sua estabilidade social e económica. Norbert Elias diz que um músico, para ser famoso e reconhecido

¹⁰³ P-Pam, DB^{co} 8, nº 7, fol. 363 – Assento do provimento do partido do Orgão em Antonio da S.^a Leite.

¹⁰⁴ P-Pam, DB^{co} 8, nº 7, fol. 334v – Assento porque foraõ creados de novo dous [lugares de] Meninos p.^a o Coro

¹⁰⁵ Scherpereel, 1985, p. 98 e s

¹⁰⁶ Lopes-Graça, 1946, p.112

¹⁰⁷ Elias, 1993, p. 22 e ss

socialmente, “tinha de encontrar uma posição dentro da rede das instituições aristocrático-cortesãs e dos seus sustentáculos. Não tinha outra escolha.”¹⁰⁸.

A Silva Leite, como a todos os músicos e compositores portuenses, não era dada essa escolha, pois, se escasseava, no Porto, o mecenas nobre ou burguês rico, também não se confirma, documentalmente, a existência dessas redes de instituições de que fala Elias.

Silva Leite, como Mozart, debateu-se pela dignidade de não se sujeitar às malhas do poder civil e religioso. É prova disso a “luta” que, como líder da classe, travou com o Provisor do Bispado, Francisco Mateus Xavier de Carvalho. Este litígio, pelo que significou para a vida profissional dos músicos, deve ser evidenciado.

O Bispado do Porto sofreu enorme contrariedade económica, porque viu reduzidos impostos, rendas, dízimos e alguns benefícios, que cobrava como rendimento de pé-de-altar, benesses concedidas por monarcas ou representantes do Estado e que a administração pombalina resolveu reduzir ou anular. Com a rainha D. Maria I, defensora fervorosa da Igreja, e com o apoio do marido D. Pedro III, que mantinha um estreito relacionamento com o Alto Clero, a Igreja procurou retomar o seu poder sócio-económico e político.

O Cabido do Porto continuava, embora com algumas dificuldades económicas, a contratar para a sua Capela cantores e instrumentistas, nacionais e estrangeiros, que viviam na cidade. As remunerações destes profissionais eram, contudo, insuficientes, o que os obrigava a procurar outros rendimentos em actividades de músicos no Teatro do Corpo da Guarda e depois no de São João, nas festas religiosas e comemorativas e nos poucos saraus privados. Esta era a realidade por que passavam os músicos sem nunca serem impedidos de satisfazerem a necessidade doutros proventos que lhes permitissem sustentar o estatuto de “Professores de Música”, situação conhecida e

¹⁰⁸ Elias, 1993, p. 20

autorizada pelo Cabido, que se alterou em 1786. Difundiam-se, pela cidade, ideias que contestavam os valores da moral cristã, do absolutismo e do comprometimento do poder do Estado com o Clero na governação do País.

À cidade chega um número significativo de estrangeiros atraídos pelo sucesso dos negócios no comércio e na indústria, muitos deles simpatizantes das ideias liberais e seus divulgadores. O Bispado teve, como se supõe, a necessidade de se defender contra a ideologia do liberalismo e seus defensores. O Cabido deu uma especial atenção aos músicos da sua Capela e aos que actuavam nas igrejas da diocese. Todos os músicos, instrumentistas e cantores, são, então, confrontados com uma “Ordem” emanada do Provisor do Bispado, que visava o impedimento da actividade dos músicos nas igrejas e capelas da diocese que não tivessem adquirido uma licença prévia e especial concedida pelo Bispo, como se conclui da leitura do processo (Anexo 6) em que é recorrente António da Silva Leite e Francisco Mateus Xavier de Carvalho, o recorrido:

“Mandou o Reverendo Recorrido notificar pelo seu Escrivam da Camara aos Parochos e avarias pessoas seculares desta mesma cidade para que nam admitissem nas Igrejas e Cappellas muzica alguma nam tendo Mestre com faculdade do Excellentissimo Bispo exceptuando o Mestre da Cappella da Sé Cathedral”¹⁰⁹.

As decisões do Provisor tiveram a imediata e firme contestação dos músicos que as consideraram arbitrarias, reveladoras de abuso de autoridade, um procedimento injusto, sem base legal, segundo todo o texto do processo. António da Silva Leite opôs-se a esta deliberação em representação da classe dos músicos com a seguinte justificação:

“O Recorrente etodos os mais Professores sempre estiveram na pósse de uzar da Sua Arte Livrementemente em todas as Igrejas e Cappellas sem precisarem

¹⁰⁹ P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 3

deconseguir Licença como demóstra aquella sabia decisam do Juízo da Coroa [...]"¹¹⁰

Uma segunda deliberação concede ao Mestre de Capela a exclusividade de fazer as peças a executar nas solenidades e actos religiosos e vendê-las aos organizadores desses festejos ou aos mestres encarregados das cerimónias, como pode ler-se:

"[...] aquella prohibiçam que ele impõe a todos os Professores á excepçam do Mestre de Cappella da Cathedral se dirigia areconsentrar neste aLiberdadede fazer unicamente asy muzicas resultando disto tantos e tam gravissimos prejuizos do publico eparticular como sam. Primeiro fazer o mesmo Mestre as muzicas pelos preços exorbitantes que lhe parecer. [...] convidar para a Muzica como lhe dictar a sua vontade."¹¹¹.

Esta concessão foi aproveitada por Silva Leite para pedir a nulidade da Ordem com base na lei de que os monopólios são proibidos, como noutro momento pergunta: "E acaso nam será hum rigorozo Monopolio prohibir aos Professores o exercicio daz muzicas epermittillo sómente ao Mestre de Capella? Parece que nam padéce amenór duvida."¹¹².

António da Silva Leite era músico contratado na Capela da Sé e exercia actividades de mestre de capela e cerimónias nas igrejas e mosteiros da cidade. Tornou-se um influente opositor à "Ordem" do Bispado, colocando-se à frente da contestação e expondo a sua posição de discordância, que era a da classe, numa petição ao Sr. Bispo na esperança de que o prelado viesse a anular a "Ordem" de Xavier de Carvalho.

Não se encontrou o documento apresentado pelo compositor portuense ao prelado da diocese, mas é confirmado pela informação exarada nos autos:

¹¹⁰ P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 6

¹¹¹ P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 8v

¹¹² P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 10v e s

“Tendo o Recorrente noticia deste facto evendose privado de exercitar a sua Arte com aliberdade que naturalmente lheéra permitida recorreo ao Excellentissimo Bispo.”¹¹³

A resposta do prelado está referenciada no processo:

“Deferio o Excellentissimo Bispo que requeresse o Recorrente a quem tinha mandado fazer a notificação [...]”¹¹⁴

Silva Leite fundamenta-se na afirmação de que a “Ordem” imposta pelo Bispado aos músicos é atentatória à liberdade dos músicos exercerem a sua arte, considerada liberal, e é, por outro lado, causadora de grande prejuízo para os profissionais da música, como se lê:

“[...] com grave damno efactura sua edeoutros Professores seus companheiros que costumava congregar e asocciar para formarem choro de Muzica em diversas Festividades emais Funçoens que se celebram nas ditas Igrejas eCappellas algumas das quaes já tinha ajustado para se executarem proximamente.”¹¹⁵

Além das razões que levaram Silva Leite a contestar a “Ordem” de Xavier de Carvalho, atrás referidas, e que eram passivas de justificar a sua nulidade, o recorrente lembra que “A muzica sempre foi permitida desde aprimitiva Igreja esó foi prohibido o Cântico indecente eimpuro como recomendou aos Bispos o Sagrado Concilio Tridentino.”¹¹⁶.

¹¹³ P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 3v

¹¹⁴ P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 4

¹¹⁵ P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 22 e s.

¹¹⁶ P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 5

Silva Leite teria entendido que não se justificava qualquer temor do Bispado neste aspecto, pois que quase todos os compositores e mestres de capela eram eclesiásticos ou ligados, por formação, à Igreja e seguiam a recomendação tridentina que ordenava:

“Apartem tambem das Igrejas aquellas musicas, onde assim no órgão, como no canto se mistura alguma cousa impura e lasciva;”¹¹⁷

Por outro lado, o requerente não pede que o tribunal considere a música como Arte Liberal, pois há muito é reconhecida diferente dos mais ofícios, como se afirma nos Autos:

“A profissam da Muzica hé huma das Artes Liberaes [...] Ella póde ser exercitada livremente sem dependencia de authoridade de pessoa alguma. Nam hé como os mais officios que dependem do trabalho corporal”¹¹⁸.

Silva Leite utilizou, ainda, o argumento do “uso e costume” que a Igreja costumava utilizar para que lhe fosse garantida a posse de propriedades, o recebimento de impostos, rendas e dízimos e outros benefícios. O juiz aceitou esta tradição ao concluir:

“Por esta razão nam devia o Reverendo Recorrido originar mais demóras com aquele despacho que proferiu vendo a decizam do Juízo da Coroa ao Assento do Tribunal do Paço que já havia determinado que os Professores damuzica uzassem livremente da sua pósse e que fossem admitidos nas Igrejas eCappellas nam obstante a Ordem contrario pois aquella decizam ainda queproferida á Instancia deoutros Professores aproveita ao Recorrente e aos mais damesma Arte”¹¹⁹

A segunda determinação da “Ordem” de Xavier de Carvalho concentra o poder da administração musical das igrejas e capelas da diocese no Mestre de Capela, ou seja,

¹¹⁷ Concílio de Trento Tomo II, sessão XXII, 1864, p. 113

¹¹⁸ P-Lan – Manuscrito 170, nº 97, p. 4v

¹¹⁹ P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 8

cabe a este negociar os contratos com os músicos e, depois, com os organizadores das solenidades religiosas desses Templos. É dele, também, o privilégio de compor as peças a tocar e cantar nessas celebrações e ajustar o seu preço com os organizadores. António da Silva Leite considera monopolizador este poder e apela ao tribunal a nulidade da “Ordem”, porque não eram permitidos, por lei, os monopólios, quando prejudiciais ao povo, como aponta no processo:

“e muito melhor devia o Reverendo Recorrido atender á supplica do Recorrente reflectindo que aquella prohibiçam [...] se dirigia areconsentrar neste aLiberdade de fazer unicamente asy muzicas resultando disto tantos e tam gravissimos prejuízos [...]. Primeiro fazer o mesmo Mestre as muzicas pelos preços exorbitantes quelhe parecer [...] verse o Povo obrigado a dar o preço que o mesmo Mestre lhepedir por nam haver outro Professor que póssa fazer a funçam [...] pagar o mesmo Mestre aos outros Professores que convida para a Muzica como lhe dictar asua vontade”¹²⁰.

O requerente conclui que a imposição é contrária à lei portuguesa dos monopólios e contra o Direito Canónico. Silva Leite aponta a proibição feita aos eclesiásticos da actividade comercial contida no “Cap. Secundum Instituta C.” e referenciado no Código do Direito Canónico que determina: “Proíbe-se aos clérigos que, sem licença da legítima autoridade eclesiástica, exerçam por si ou por outrem, para utilidade própria ou alheia, negociação ou comércio”¹²¹.

Em referência a certos direitos considerados da exclusiva responsabilidade da Igreja, o requerente não questiona a legitimidade dos órgãos da hierarquia eclesiástica para legislar, quando estão em causa a disciplina da Igreja, o comportamento e funções dos

¹²⁰ P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 8v e s

¹²¹ Lombardia, 1984, p. 228

clérigos, os serviços religiosos, os deveres e garantias dos fiéis, logo que as leis promulgadas não venham a colidir com o Direito Público¹²².

Perante os fundamentos de Silva Leite, o Provisor não encontrou meios credíveis que rebatessem e contrariassem tais argumentos, refugiando-se: na afirmação da exclusiva autoridade do Prelado no interior dos Templos, considerando o caso apenas no âmbito espiritual; na decência da música e na proibidade dos músicos na igreja; na cautela que deve haver na escolha dos mestres de capela e maestros do coro; na dignificação das obras sacras e/ou profanas; na fantasia criada pelo requerente à volta do monopólio que não existe; na tentativa de não valorizar a acusação que lhe é feita de atentar contra a liberdade do exercício profissional da música.¹²³

O Juiz Desembargador do Paço ouviu e ponderou as razões apresentadas por ambas as partes e decidiu considerar “por ineficás aquella controvertida Ordem...”¹²⁴ e, para defesa do recorrente, acrescentou que “[...] mandaõ ás Justiças Seculares Ihenãõ obedeçam nem cumpram seus mandados nem evitem ao Recorrente nem Ihe Levem penas de Excómungado”¹²⁵.

Esta mesma recomendação é, também, a dos conciliares tridentinos que aconselham “Não se use temerariamente da espada da Excommunhaõ. Ainda que a espada da Excommunhaõ seja o nervo da disciplina Ecclesiastica [...], com tudo deve manejar-se sóbriamente, e com grande circunspecção.”¹²⁶

¹²² P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 6

¹²³ P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 31v e ss

¹²⁴ P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 25v

¹²⁵ P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 26

¹²⁶ Concílio de Trento, Sessão XV, Cap.II, 1864: 419

O Provisor, como se esperava, não concordou com tal decisão e recorreu de novo ao Sr. Juiz renovando a ideia, já reclamada, que cabe ao Prelado o poder de zelar pelo respeito do culto e decência nos actos litúrgicos, não tendo, por isso, invadido a jurisdição do Tribunal Régio, mas procurado acautelhar futuros e possíveis excessos de abuso que prejudicariam a devoção dos fiéis e a profanação da Casa de Deus. Não eram estes, com certeza, os valores invocados pelo recorrente, como entendeu o Tribunal e, por isso, o Juiz confirma a primeira sentença determinando que “[...] Passa a segunda carta visto namse darem fundamentos equivalentes para deixar de se cumprir a primeira.”¹²⁷

Deste processo pode e deve concluir-se que:

- se assiste a um movimento de procura da revigoração, proposta pelo Bispado do Porto, do pensamento e disciplina, demasiadamente conservadores, combatidos pela administração pombalina;
- se reconhece uma vaga de conflitos que opõem o Direito civil e público ao eclesiástico e que significa o confronto entre a legislação laica e a eclesiástica;
- se assiste à tentativa, no contexto histórico da época, de relegar o Direito Eclesiástico para um segundo plano, o que acontece pela sobreposição do Direito secular, isto é, o reforço do Direito do poder político sobre o religioso;
- é avivado o respeito pela música como Arte Liberal e pelos seus profissionais;
- se entende que, conseguido já o estatuto social do músico, a profissão saiu dignificada e reforçada perante a comunidade.

São válidas estas conclusões como o são, também, as que se retiram para a biografia de Silva Leite:

¹²⁷ P-Lan – Manuscrito 170, nº 79, p. 41 e s

- fica-se com a certeza de um músico com um carácter e personalidade bem vincados;
- reconhece-se que é um lutador pela justiça;
- confirma-se que, no tempo, era já um mestre conceituado e admirado;
- que se assumiu como verdadeiro e incontestado líder da classe de todos os músicos;
- reconhece-se que integrou o movimento da libertação do músico da dependência rigorosa dos seus empregadores.

Ao vencer esta causa, Silva Leite contribuiu para que alguns problemas dos músicos fossem resolvidos, especialmente da liberdade com que todos os músicos sonhavam, como confessou Haydn:

“[...]como é bom possuir um certo grau de liberdade! Tive um príncipe bondoso e delicado, mas fui algumas vezes obrigado a estar na dependência de almas vis. Frequentemente suspirei pela libertação e agora tenho-a em certa medida”¹²⁸

Supostamente, Silva Leite nem teria sido muito penalizado pela ordem do bispado, pois, pelo que se conhece, a sua vida profissional foi boa, quer como compositor, quer como músico e professor. Foi organista de reconhecido mérito, como o reconheceu a mesa da Misericórdia¹²⁹; como professor de guitarra, viola e rabeca teve inúmeros alunos, como ele próprio afirma no *Estudo de Guitarra*¹³⁰; como compositor foi muito

¹²⁸ Carta de Haydn a Maria von Genzinger, cit. Branco, 1995, p. 286.

¹²⁹ Conf. P-Pam, D B^{co} 8, nº 7, fol. 363 – Assento do provimento do partido do Orgão em Antonio da S.^a Leite (Anexo 7).

¹³⁰ Leite, 1796, Prólogo

solicitado pelas Madres e Religiosas dos Mosteiros portuenses¹³¹; como mestre de capela foi, frequentemente, contratado pelos abades das igrejas da cidade e pelos organizadores das festas religiosas e comemorativas, que o encarregavam da organização das cerimónias e da escolha dos músicos, dos cantores e das obras a executar¹³². Mas os êxitos que adquiriu na actividade de músico não corresponderam ao pecúlio para investir na impressão de algumas das suas obras, problema que afectou praticamente todos os músicos. Quis, na verdade, publicar um livro julgado de muita utilidade para quem estudasse órgão – *O Organista instruído* – mas, para isso, teve de recorrer a uma subscrição pública anunciada na Gazeta de Lisboa em Junho de 1796, que se transcreve no capítulo das obras profanas.

A falta de meios era um problema de todos os músicos, incluindo os mais talentosos, porque a maioria era originária da classe média e, como tal, não possuía suporte financeiro proveniente de bens herdados de família, nem proventos suficientes da venda das suas composições que lhes permitissem obviar tal situação. António da Silva Leite não teria sido o mais queixoso dos músicos portuenses, pois a sua actividade profissional como compositor, organista, músico, professor e mestre de capela dava-lhe honorários suficientes para viver condignamente.

Em 1808, acumulava as funções de director artístico do Teatro de S. João com as de Mestre de Capela da Sé¹³³. Estas actividades, de que se falará com mais detalhe noutros capítulos, vieram a ser prejudicadas pela tomada da cidade pelas tropas de

¹³¹ António da Silva Leite escreveu muitas obras sacras encomendadas pelas Abadessas e religiosas do Convento de Avá Maria, da Santa Clara, de Monchique, de Vairão.

¹³² Estas actividades encontram-se documentadas em revistas, periódicos e descrições que vão sendo assinalados no decorrer do trabalho

¹³³ Azevedo, 1813, p. 55 e O Leal Portuguez, Supl. Nº 14, 5 de Outubro, 1808, p. 131

Soult e pelas guerras civis que se seguiram às guerras peninsulares. Uma carta escrita no Porto e datada de 13 de Maio de 1809 descreve:

“Três dias sucessivos durou o saque. Ninguém escapou deste funestíssimo desastre; pobre e rico, todos tiveram a mesma sorte. Matavam sem olhar ao sexo, nem à idade, roubavam, desfloravam, adulteravam, e mesmo na presença dos pais e maridos, a quem assassinavam se não consentiam [...]”¹³⁴

Este cenário de terror seguiu-se ao desastre da ponte das barcas em que morreram milhares de portuenses. Silva Leite vê interrompidas algumas das actividades de que gostava, assistiu, presumivelmente, ao massacre dos habitantes, à pilhagem, a violações e à destruição do património da sua cidade, porque vivia no centro das maiores perseguições.

Foram 45 dias de opressão, medo e morte, tempo suficiente para que o surto de desenvolvimento económico e o progresso cultural, que se experimentava no Porto, parasse e se reflectisse no quase desaparecimento da actividade musical: deixaram-se de fazer saraus familiares em que se ouvia música e canto; não havia pedidos de obras, porque os conventos, principal fonte de encomendas, foram abandonados e as igrejas não festejavam, como de costume, os santos padroeiros. Os músicos, que não quiseram ou não conseguiram fugir, passaram por situações extremamente difíceis como todos os habitantes da cidade.

O portuense, não obstante as adversidades, voltou ao trabalho. O antigo movimento das ruas e a tranquilidade de outrora voltaram à cidade. A música regressou aos salões, à rua, ao teatro, às igrejas e conventos, mas de pouca duração, pois o Porto, liberal e burguês, cidade onde mais se porfiava pelas ideias revolucionárias do liberalismo, era julgado um empecilho para os governantes do regime miguelista que a culpabilizavam

¹³⁴ Freitas, 1955, p. 43

pela Revolução de 1820 e pela aprovação da Carta Constitucional. As tropas afeiçoadas ao Príncipe, que fora entretanto coroado Rei, avançaram de Lisboa para o Norte, ganharam a cidade e “começou o reinado do terror. Encheram-se os cárceres, o cacete e o punhal trabalharam sem descanso, os carrascos não paravam na sua lúgubre faina, e inúmeros portugueses, para salvarem a vida viram-se obrigados a emigrar”¹³⁵.

Silva Leite assistiu, sem dúvida, a esta triste situação, que se agravou com a tomada do Porto por D. Pedro em 1831.

Os absolutista fogem da cidade, mas cercam-na, martirizando-a e a vida profissional dos músicos no Porto ficou limitada. António da Silva Leite terminou aqui a sua vida, falecendo antes da cidade ser libertada.

¹³⁵ Basto, 1962, p. 270

Músico profissional

Após a difícil, mas ponderada, decisão de abandonar a carreira eclesiástica, António da Silva Leite procurou satisfazer a sua vocação como músico e, naturalmente, começou a aceitar funções e actividades que lhe permitissem viver uma cómoda situação financeira. O tempo era de sérias dificuldades para a classe dos músicos e, por isso, Silva Leite tinha de se valer de todas as suas capacidades de cultura e saberes de música, das formalidades e preceitos a observar nas solenidades religiosas, da forma de utilizar instrumentos e da pedagogia do seu ensino, da composição, do canto.

A sua vida, polifacetada profissionalmente, é preenchida como músico, compositor, cantor, organista, professor, mestre de capela, director artístico do Teatro de S. João e mestre de cerimónias.

Organista da Santa Casa da Misericórdia do Porto

António da Silva Leite assume, em 1779, as funções de organista da igreja da Misericórdia do Porto, como se documenta no manuscrito do assento do seu provimento, assinado pelos membros da Mesa e pelo nomeado, que tem a seguinte redacção:

“Aos 31 de 8.^{bro} de 1779 nesta Caza do Desp.^o da Miz.^a estando em Meza o Ex.^{mo} Antonio Joze de Almada, Provedor della, com os mais conselheiros abaixo assinados foi proposto, que o partido de organista da Igreja desta Santa Caza se achava vago pelo falecimento do R.^{do} Manoel Carlos de Souza: e por concorrerem na pessoa de António da Silva Leite todas as circumstancias necessarias para exercer o dito emprego, pelas certezas, que delle tinhaõ, não só de q. era bom muzico, e organista, mas taõbem compositor da dita arte de muzica, o houveraõ por nomeado nelle, com o mesmo ordenado de vinte mil reis por anno, como tinha seu antecessor, ficando por isso obrigado a tocar o dito Orgaõ em todas as Festividades, que a Meza determinar, alem dos dias do anno, em q. he obrigado de manhaã, e tarde: sogeitando-se a ser despedido, q.^{do} á m.^{sma} Meza parecer, e de como se obrigou a todo o referido assinou: de que se tomou este Assento, que todos assinarãõ.”¹³⁶ (Anexo 7)

Era uma honra para qualquer músico ocupar este lugar não só pela história da Santa Casa e pelo que ela representava na cidade, mas também pelo número de capelães-cantores (17) que compunham o coro e pela qualidade dos serviços religiosos que se realizavam na Igreja da Misericórdia na Rua das Flores.

¹³⁶ P-Pam – D B.^{co} 8, nº 7, fl. 363, Assento do provimento do partido do Orgaõ em Antonio da S.^a Leite

O mais antigo livro encontrado de receitas e despesas da Misericórdia é de 1517-1518, onde se assinalam alguns pagamentos, entre os quais se refere “Se pagou a Bastiao P[i]res de tanger os orgaos na capella quatrocentos e setenta rs”¹³⁷.

Em 1655, é instituído o Coro da Igreja da Misericórdia, que iniciou as suas funções em Abril do ano seguinte. As razões desta criação estão claras na proposta apresentada pelo Provedor:

“[...] que sendo esta casa da Mi[sericordi]a de tanta consideração e grandesa a respeito de tudo onde se desiaõ tantas missas e o concurso de toda a sorte de gente era tam grande vendo que nella não se cantava nem resava em coro o officio divino, [...] vendo de qoanta consideração era o resar-se o officio em choro louvando-se a Deos, deseiu elle que loguo se principiase tam santa obra, [...] e se repartirse por clerigos sacerdotes que resasem e cantasem em choro o officio divino e disesem as missas do dia cantadas [...]”¹³⁸

De 1664 a Maio de 1726 o número de capelães do coro terá passado a nove¹³⁹ e a partir de 1726 eram treze os elementos que compunham o coro¹⁴⁰.

O Regimento do Coro da Santa Casa, que regulava, desde 1726, o funcionamento das actividades do coro, foi reestruturado em 1762 por novo Regimento que continua a

¹³⁷ P-Pam – L.B^{co} 1º, nº4 folha 74, Mordomo da Casa, Despeza-Receita, [1517]-1581

¹³⁸ P- Pam, D B^{co} 8, nº 5, fls. 248, Asento que se fez sobre se rezar o officio divino nesta Casa em choro e de outros legados q se querem dar a ella e outros legados

¹³⁹ Conf. P-Pam, D B^{co} 2, nº 20.

¹⁴⁰ P-Pam, D B^{co} 8, nº 6, fls. 453, Assento da Reformaço do Regim^{to} do Coro, 1726

impor, como modelo, o Coro da Sé Catedral nos serviços do Ofício e da Missa¹⁴¹. Os *Estatutos para o Governo do Coro* são inovadores, porque neles aparecem, pela primeira vez, os lugares de Mestre de Cerimónias e de Organista. Este está sujeito ao Cap. 22º que determina:

“O Organista desta caza nunca faltará ás obrigaçoêz do Orgão, por ser esta huã parte principal do culto Divino; e faltando alguã ves por cauza mto urgente, será obrigado a deixar Organista capas, q.º substitua bem as suaz vezes: e não o fazendo assim o Apontador o descontará pró rato na parte, ou partes q.º corresponderem as suas faltas no seu salario. [...] Acompanhará tudo o q.º no Coro se cantar noz seus tons devidos; e cantará tudo o mais q.º lhe for determinado pello Prezidente”¹⁴²

Em 1768, o Coro tinha 17 capelães-cantores, número que foi aumentado em 1772 com a admissão de dois meninos cantores, que ficaram com o vencimento de 12000 rs anuais.¹⁴³

Foi esta a realidade que António da Silva Leite encontrou aquando da entrada em funções como Organista.

¹⁴¹ No requerimento regista-se: “[...] p.^a o q. com emulação S.^{ta} e irreprehenssivel estudamos em hu[m]a imitação sincera/ na p[ar]te em q. cabe/ aos ritos çeremonias e ordenações q.º se praticaõ, e observaõ no Coro da S.^{ta} Igr[e]ja Cathedral desta cidade [...]”, P-Pam, D B^{co} 8, nº 7 fls. 208, Estatutoz, ou Regimento p.^a o governo do Coro da S.^{ta} Caza da Miz^a dezta cidade do Porto, 1762

O mesmo acontece com os horários, como se transcreve “Hase de comesar à rezar o Officio divino no Choro ás mesmas horas q na Sé governando-sse por o sino della, ao mesmo tempo as matinas, Prima e Vesporas [...]” P-Pam, D B^{co} 4, nº 12 fls. 179, Regimento por onde se há de governar o Apontador do Choro desta Caza da Mysericordia

¹⁴² P-Pam, D B^{co} 8, nº 7 fls. 214

¹⁴³ Conf. P-Pam o “Assento porque foraõ crados de novo dous [lugares de] Mnicos p^a o Coro” D B^{co} 8, nº 7 fls. 334v

Aos 20 anos, o aparecimento de um convite tão prestigiante teria sido apetecível, a qualquer organista, presumindo-se que a isto, se deva juntar a dignidade do lugar, a qualidade do Coro, e dos serviços religiosos e a grandeza da instituição, o que o levou a aceitar esse lugar e as condições inscritas nos seus Estatutos. Foi breve a colaboração de Silva Leite na Misericórdia e não se encontraram informações documentadas que revelem o motivo que o levou, ao fim de um ano, a pedir a rescisão do contrato que o ligava à Misericórdia, sendo substituído pelo organista portuense, padre António Ferreira Borges.¹⁴⁴

Uma das capacidades reveladas por Silva Leite, e reconhecido pela Mesa, era a de ser um bom compositor mas, no entanto, não se conhecem quaisquer obras da sua autoria antes da entrada como Organista na Misericórdia do Porto, nem para a Igreja da Santa Casa¹⁴⁵. Se algumas ele compôs, não se encontra delas qualquer referência nos 10 livros manuscritos e 49 impressos, que formam o Fundo Musical da Misericórdia do Porto¹⁴⁶ ou qualquer outro dos arquivos consultados¹⁴⁷.

A passagem de Silva Leite pela Santa Casa, como organista de um coro de alta qualidade, bem organizado e disciplinado, constituído por 17 capelães-cantores e dois meninos do coro, se outros benefícios não trouxe ao músico portuense, deu-lhe uma válida experiência para o exercício de novas funções que iria ter no futuro.

¹⁴⁴ P-Pam, D B^{co} 8, nº 7 fls. 371v; Assento do provimento do partido do Órgão em o R.^{do} António Ferreira Borges

¹⁴⁵ Seca, 2004: 69

¹⁴⁶ Conf. P-Pam – Fundo Musical da Misericórdia do Porto

¹⁴⁷ A primeira obra que se conhece de Silva Leite é um *Miserere* datado de 1784, encomendado pelo Mosteiro de Avé Maria.

A guitarra e a viola

Uma das actividades profissionais de Silva Leite foi ser professor de cravo, guitarra e viola, instrumentos do qual foi bom executante, especialmente de guitarra, para a qual dedicou tempo e muito interesse. Esta informação, todavia, não é colhida em documentos da época mas simplesmente deduzida das suas obras musicais que para ela compôs: 6 sonatas para guitarra, com acompanhamento de um violino e duas trompas *ad libitum* que se encontram na Biblioteca Nacional de Portugal, cota Ms 343/8. Ernesto Vieira considera que “São muito bem escriptas, n’um estylo que os guitarristas de hoje totalmente desconhecem, e talhadas pelos moldes da sonata classica.”¹⁴⁸; pequenas peças que têm por finalidade servir de complemento ao *Estudo da Guitarra* como o próprio autor informa:

“[...] como tambem lhe ajuntei alguns *Minuetes, Contradanças, Marchas, e Alegros*, para desembaraçar o Principiante, tudo pelo *Tom natural* de C, proprio da Escala do mencionado instrumento.”¹⁴⁹;

modinhas para uma ou duas guitarras, caso raro nos compositores que escreveram modinhas publicadas no *Jornal de Modinhas* de Milcent¹⁵⁰.

António da Silva Leite juntou à obra pedagógica *Estudo de Guitarra* a imagem do instrumento que criou e ficou conhecido por “guitarra de António da Silva Leite”, que ele caracteriza dizendo:

“[...]que pela sua harmonia, e suavidade tem sido aceito por muitos Póvos, que achando-a capaz de supprir por alguns instrumentos de maior vulto, como o Cravo, e outros; e assas suficiente para entretenimento de huma

¹⁴⁸ Vieira, 1900, vol. 2, p. 21 e s.

¹⁴⁹ Leite, 1796, p. 25

¹⁵⁰ Milcent, 1792-1796

assemblêa, evitando o incommodo, que poderia causar o convite de huma Orquestra,[...]"¹⁵¹

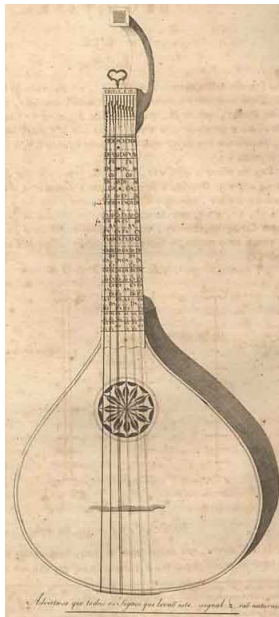


Ilustração 1 – Guitarra de António da Silva Leite; Leite, 1796, p. 31

Estas qualidades da guitarra, aliadas à grande receptividade que recebeu dos portuenses de ambos os sexos, levaram a que Silva Leite editasse o método *Estudo de Guitarra*, em 1796, destinado, especialmente, ao elevado número de discípulos que o tiveram como mestre:

“Amigo Leitor, por vêr o quanto me há sido custoso, na multidaõ dos Discipulos, que hei tido de *Guitarra* [...]”¹⁵²

Se, por um lado, Silva Leite julgou necessário esse método a quem desejava iniciar a primeira instrução, por outro, escreveu-o “[...] por não haver *Tractado* algum que falle desta materia.”¹⁵³

Macário Santiago Kastner diz sobre esta obra:

¹⁵¹ Leite, 1796, p. 25

¹⁵² Leite, 1796, Prólogo

¹⁵³ Leite, 1796, p. 25

“[...] o método de Silva Leite foi concebido exclusivamente para a “guitarra portuguesa”. O “Estudo de Guitarra pode ser considerado, pois, como o primeiro método prático e racional dedicado à “guitarra portuguesa””¹⁵⁴

António da Silva Leite foi, também, professor de viola num período em que este instrumento estava em decadência como o reconheceu o violista de Coimbra, Manuel da Paixão Ribeiro, que escreveu na sua *Nova Arte de Viola*, publicada em 1789:

“Sendo a Viola hum instrumento taõ estimavel, [...] tem perdido muito da sua estimação”¹⁵⁵

As razões que ocasionaram a publicação do *Estudo de Guitarra* foram essencialmente as mesmas que, sete anos antes, tinham motivado Paixão Ribeiro a escrever a *Nova Arte de Viola* como ele mesmo refere:

“[...] começaraõ primeiramente a importunar-me, para que lhes ensinasse esse pouco, que sabia, e com effeito o fiz a alguns. Depois porém vendo, que eu não podia satizfazer a tantos, quantos me importunavaõ, por conta da minha occupaçaõ; [...] que só deste modo poderia evitar os muitos empenhos, principalmente de Senhoras, que cada dia me sobrevinhaõ [...] e o 2º por não haver, quanto a mim, obra alguma sobre esta materia, razão porque lhe ajuntei o attributo de nova ”¹⁵⁶

Não se reconhece alguma afinidade entre a guitarra de Silva Leite e a “guitarra espanhola – viola” que, na época, adquiriu uma enorme profusão entre os povos peninsulares, nem atribuir procedência castelhana à “guitarra portuguesa” quer pelas características próprias que as distinguem, quer mesmo pelo percurso histórico que percorreram.

¹⁵⁴ Kastner, 1983, Prefácio

¹⁵⁵ Ribeiro, 1789, p. 1

¹⁵⁶ Ribeiro, 1789, Prólogo III

Não são apenas as características formais e de cordoação de cada uma que as distinguem. Enquanto os espanhóis e franceses chamavam “guitarra” e “guiterre” ao instrumento de cinco ordens de cordas e caixa de ressonância em forma de um 8, os portugueses designavam-no por “viola”. Tudo indica que o vocábulo “guitarra” não fazia parte da língua portuguesa, significando outro instrumento que não a “viola”, embora alguns poetas e prosadores nacionais tivessem usado os termos *guitarra* e *viola* para o mesmo instrumento. D. Francisco Manuel de Melo emprega, em *Visita das Fontes*, o termo *guitarra*, pela fala do personagem Soldado:

“Se não vede-me a mim aqui, que por mais desencadernado de traje e desprezível de figura que esteja, sei dançar, esgrimir, toco a minha guitarra, leio, escrevo como qualquér.”¹⁵⁷,

mas logo a seguir chama-lhe viola pela boca do mesmo interlocutor:

“Eu notei já, vendo-me em galhofa com amigos, que nenhum toma a violla na mão que não a tempere a seu gosto [...]”¹⁵⁸

Entende-se, assim, serem termos referidos ao mesmo instrumento que, em Portugal como na Espanha, acompanhava as canções populares cantadas nos serões familiares dos nobres e burgueses, nas festas comemorativas, nas romarias, nos passeios domingueiros, nas tabernas e nos bares. Esta guitarra, que Vicente Espinel, parece, dotou de cinco cordas duplas sem lhe alterar a caixa de ressonância em forma de 8, era um dos instrumentos que o Abade Costa tocava superiormente nos saraus culturais de casas fidalgas nas cidades europeias, onde se exilara e afirmava ter “tempo livre para as minhas escrevinhaduras de música e para beliscar com grande gosto na viola”¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Melo, 1900, p. 20

¹⁵⁸ Melo, 1900, p. 100

¹⁵⁹ Abade Ant^o Costa, Carta X, cit. Lopes-Graça, 1946, p. 113

É também para a viola a obra que António Abreu, guitarrista português de sucesso internacional em concertos de música erudita, editou em Salamanca (1799) com o título *Ecuella para tocar com perfeccion la guitarra de cinco y seis ordenes, com reglas generales de mano izquierda y derecha* [...] ¹⁶⁰.

João Baptista de Castro escreve em 1762:

“Amaõ os Portuguezes com especial affecto a Poezia, e a Muzica. [...] O instrumento musico, a que chamam Viola, he propriamente Portuguez, e que serve em todos os festejos domésticos, publicos, a cujo som entoaõ ordinriamente motetes, e cantigas pateticas com aquella variedade, que pede a intenção do divertimento.” ¹⁶¹

Não foi, contudo, a viola que mais apaixonou o músico portuense. Foi a “guitarra inglesa” que o mestre preferiu para exercer o magistério de professor e que, como parece, teria começado a aprender desde a infância. Era o instrumento que Manuel Morais caracteriza:

“É constituído por uma caixa periforme de fundo chato ou ligeiramente abaulado; por duas ilhargas altas, aproximadamente da mesma altura; por um tampo plano de “pinho da Flandres” ou de “Veneza”, onde é aberta uma boca redonda que pode ser ornamentada com uma roseta e por braço curto, terminando num cravelhal, por cravelhas dorsais ou laterais em madeira ou, mais usualmente, num carrilhão de chapa com um sistema de parafusos [...]. Arma com dez cordas metálicas (aço para as duas primeiras ordens, latão para a terceira, aço coberto de fieiras para a quarta ordem e quinto e sexto bordões singelos), agrupadas em quatro ordens de cordas duplas mais duas simples (bordões)” ¹⁶²

¹⁶⁰ Kastner, 1983, Prefácio

¹⁶¹ Castro, I vol., 1762, p. 217

¹⁶² Morais, 2002, p. 95 e s

A “guitarra inglesa” teria, ao que parece, origem no “cistre”, derivação de um instrumento muito em voga na Europa Ocidental, “cítara” ou “cítola”, de proveniência Árabe que os ingleses adoptaram e lhe introduziram algumas transformações, tornando-o o instrumento mais divulgado na Inglaterra, apropriado para a música erudita e com a capacidade de acompanhar canções populares. Foi esta “guitarra inglesa” que entrou, com muita probabilidade, na cidade do Porto, pela barra do Douro, trazida pelos colonos ingleses que se estabeleceram na cidade, formando importantes colónias de comerciantes e industriais no velho burgo¹⁶³.

Rui Vieira Nery, ao referir-se aos instrumentos que acompanhavam o Fado, escreve que

“[...] a preferência vai para a viola, ou, em menor grau, para um instrumento que entrou em Portugal em meados do século [refere-se ao século XVIII], possivelmente através das comunidades de comerciantes ingleses do Porto e de Lisboa [...] – a chamada “guitarra inglesa” de dez a doze cordas e caixa em forma de pêra, da qual mais tarde evoluirá a guitarra portuguesa tal como hoje a conhecemos”¹⁶⁴.

Como bom músico, intérprete e mestre que era deste instrumento importado, que “[...] segundo dizem teve a sua origem na *Gram-Bertanha* [...]”¹⁶⁵, entendeu que poderia dar-lhe outra sonoridade e inová-lo para melhorar a sua utilização em audições de música erudita, no acompanhamento de canções populares e na formação de conjuntos com outros instrumentos, como veio a fazê-lo nas *Seis Sonatas para a Guitarra* e nas modinhas.

¹⁶³ Morais, 2002, p. 97

¹⁶⁴ Nery, 2004, p. 30

¹⁶⁵ Leite, 1796, p. 25

A guitarra, como a descreve Silva Leite, teria sido concluída depois do estudo das características da “guitarra inglesa”, de pesquisas e experimentações. Por isso aconselha:

“para que a *Guitarra* seja boa, requerem-se tres cousas, a saber: boa madeira na sua construcção; proporção nas suas partes, principalmente nas doze divisoens d'arame, que ordinariamente atravessão o “ponto”; e finalmente, que o cavalléte esteja, em relação ao mesmo ponto, no seu competente lugar.”¹⁶⁶

Seguem-se, depois, as explicações de como devem ser a madeira, relativamente à procedência, qualidade e aplicação, e a “Affinação” regular e completa do instrumento.

As cordas quando soltas têm a seguinte afinação:



Ilustração 2 - Leite, 1796, p. 29

Acerca das cordas, António da Silva Leite informa:

“A Guitarra consta de seis Cordas, que são: *Primas, Segundas, Terceiras, Quartas, Quinta, e Sexta*. Destas, quatro são dobradas, e duas, singélas. As dobradas são as quatro primeiras, que vem a ser: as *Primas, Segundas, Terceiras, e Quartas*; e as *Singelas* são as duas ultimas, que são: a *Quinta e a Sexta*. [...]

As *Primas*, devem ser de Carrinho nº 8º, e não nº 7º, como muitos querem, sem attenderem á proporção da *Corda*. As *Segundas*, devem ser de

¹⁶⁶ Leite, 1796, p. 26

Carrinho nº 6º. As *Terceiras*, devem ser de Carrinho nº 4º. As *Quartas*, serão dous *Bordoens cobertos*, chamados vulgarmente *Bordoens de G sol-re-ut*. A *Quinta*, será hum *Bordaõ de E-la-mi*; e a *Sexta*, outro de *C-sol-fa ut*.¹⁶⁷

Dá ainda explicações técnicas e chama a atenção dos construtores para elas, aos quais destina as palavras:

“[...] e porque a maior parte dos artifices principalmente do meu Paiz, ignoraõ esses preceitos *Physicos*, e *Mathematicos*; he por esta razaõ, que as *Guitarras* lhe sahem taõ irregulares, e taõ desaffinadas nos distinctos sons das mencionadas *Divisoens*, que atravessaõ o “ponto”¹⁶⁸.

A procura da aquisição desta guitarra, que ficou conhecida por “guitarra de António da Silva Leite” e que vulgarmente se chama “guitarra portuguesa”, obrigou os violeiros portuenses, que os havia em número, Luís Cardoso Sevilhano na Sé, os Sanhudos na Banharia e os Duarte e Melo na Viela dos Anjos¹⁶⁹, a construí-la em número elevado e de qualidade, como o próprio criador afirmou ao considerar o violeiro Sevilhano um artista na arte de construir a guitarra ao nível de M. Simpson, o mais famoso dos fabricantes ingleses da “guitarra inglesa”:

“Das guitarras que vem de Inglaterra, he o melhor Auctor *Mr. Simpson*; e nesta Cidade do Porto, é *Luís Cardoso Soares Sevilhano*, que hoje em pouco desmerece ao referido *Simpson*”¹⁷⁰.

Esta guitarra depressa se difundiu por todo o reino e, levada para o estrangeiro, era conhecida por “guitarra portuguesa”. É bem clara a informação de Michel Ângelo

¹⁶⁷ Leite, 1796, p. 27 e s.

¹⁶⁸ Leite, 1796, p. 26

¹⁶⁹ Leça, O Tripeiro Setembro de 1957, p. 143 e ss

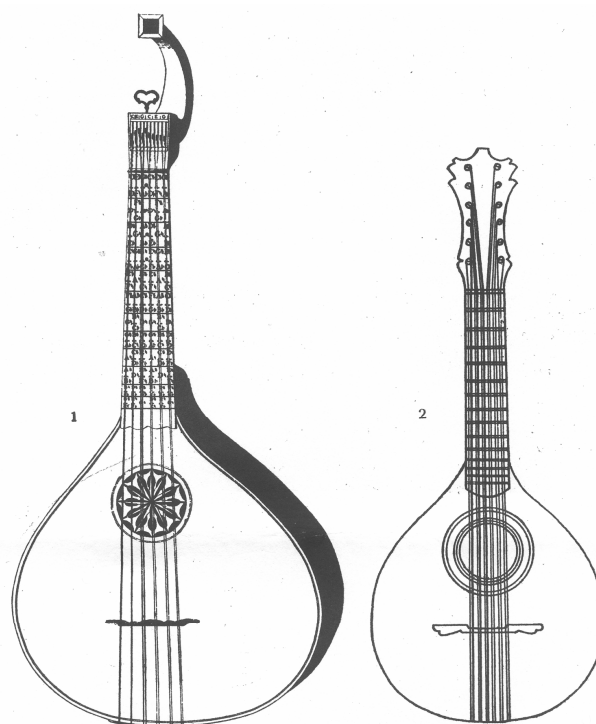
¹⁷⁰ Leite, 1796, p. 26, nota (6)

Lambertini que, quando de regresso a Inglaterra, depois de passar por Portugal, a viu e lhe chamou “guitarra portuguesa”¹⁷¹.

Mário Sampaio Ribeiro di-la, também, nacional e à pergunta que ele próprio faz

“Que vem a ser, porem, a actual guitarra, a mesma que é conhecida em todo o mundo por “guitarra portuguesa”? [responde e afirma] O seu aparecimento data dos últimos anos do século XVIII, antes é escusado pensar em encontrá-la”¹⁷²,

afirmação que justifica, a seguir, o aparecimento do termo espanhol “guitarra” dirigido à viola e sem outro significado na língua portuguesa. Na sua obra *A Guitarra de Alcácer e a Guitarra Portuguesa*, coloca duas figuras de guitarra com anotações:



1 — A «guitarra» de seis ordens e de dez cordas, donde deriva a actual.
(Do Estudo de guitarra, de António da Silva Leite).

2 — A «guitarra portuguesa» de cravelhas. Seis ordens e dóze cordas. Os bordões alternados com cordas singelas e colocados da banda de dentro do instrumento são herdados da viola.

¹⁷¹ Simões, 1974, p. 34

¹⁷² Ribeiro, 1936, p. 29

“1– A “Guitarra” de seis ordens e dez cordas, donde deriva a actual.
(do Estudo de Guitarra, de António da Silva Leite)

2– A “guitarra portuguesa” de cravelhas. Seis ordens e doze cordas.
Os bordões alternados com cordas singelas e colocadas da banda de dentro do instrumento são herdados da viola.”¹⁷³

Acerca desta anotação da figura 2, deve recordar-se que os bordões da viola eram dedilhados em conjunto com cordas singelas, o que, como afirma o mesmo autor, lhe dava superior sonoridade:

“A guitarra com tôdas as suas vantagens sobre a viola ficava, debaixo deste ponto de vista, a perder e a perder muito.

Todavia, esse contra veio a ser vencido pelo engenho de indeterminado construtor que fabricou uma guitarra de cravelhas com cabeça de viola, isto é: com as doze cravelhas que a viola de cinco ordens tinha. Assim surgiu a guitarra de doze cordas dispostas nas mesmas seis ordens que tinha, mas de modo a que foram acrescentadas singelas aos bordões simples, e as quartas, que eram de bordões duplos, passaram a ter idêntica disposição.

Eis a génese da guitarra portuguesa, criação de um construtor anónimo de à coisa de um século.”¹⁷⁴

Santiago Kastner, ao prefaciar o *Estudo de Guitarra* do músico nortenho, refere-a, sem a menor dúvida, “guitarra portuguesa”, afirmando:

“[...] todos esses três métodos são dirigidos a determinados tipos de viola (guitarra espanhola) mormente barrocos ao passo que o método de Silva Leite foi concebido exclusivamente para a guitarra portuguesa.”¹⁷⁵.

¹⁷³ Ribeiro, 1936, p. 39

¹⁷⁴ Ribeiro, 1936, p. 41

Ernesto Veiga de Oliveira refere-se à origem da “guitarra portuguesa”, nestes termos:

“Segundo uma corrente que goza em Portugal de grande popularidade, a “guitarra portuguesa” actual seria de origem árabe. [...] e de facto, parece indubitável que esta “guitarra portuguesa” actual não seja senão uma forma nacional, tardia, do cistro europeu seis ou setecentista, muito apreciado, como dissemos, em Inglaterra nessas eras, onde levava o nome deveras significativo para o nosso caso, de “english guitar”, ele próprio talvez herdeiro das cedras ou cítolas medievais.”¹⁷⁶

Pedro Caldeira Cabral escreve uma teoria contrária à de Oliveira:

“A actual guitarra descendente directamente da Cítara que se usou em Portugal ininterruptamente desde o século XVI, [...] as alterações progressivamente introduzidas não fizeram mudar nenhuma das características essenciais do seu tipo organológico, [...] A preservação da afinação da Cítara / Cítola medieval, bem como o uso da técnica de dedilho resultante do aperfeiçoamento da técnica original com uso de plectro, são outras das razões para crer que, ao contrário do que se pensava anteriormente (e se escreveu noutro capítulo deste livro), são remotas as relações de parentesco imediato com a Guitarra “inglesa”¹⁷⁷

Manuel Morais está mais próximo da opinião de Oliveira, mas esclarece que:

“Devido à escassez de documentos históricos e à falta quase total de estudos musicológicos sobre esta matéria, é difícil saber-se com exactidão quando, como e onde se dá a transformação da velha guitarra inglesa no instrumento que actualmente chamamos guitarra portuguesa.”¹⁷⁸

¹⁷⁵ Kastner, 1983: Prefácio.

¹⁷⁶ Oliveira, 2000, p. 188

¹⁷⁷ Oliveira, 2000, p. 199

¹⁷⁸ Morais, 2002, p. 97

Quaisquer que sejam as teorias da origem da “guitarra portuguesa” actual é incontornável a referência, como tem sido até agora, ao *Estudo de Guitarra* e à “guitarra de Silva Leite” pela difusão que tiveram e pelo papel que representaram na história desse instrumento.

Maestro, “mestre de capela” e de cerimónias

Os habitantes do Porto sempre procuraram respeitar e dar continuidade às tradições dos festejos religiosos e profanos, herdados dos antepassados, fazendo-o com grandiosidade, como escreve Alberto de Bessa:

“Foi sempre o nosso Porto muito amigo de festas, e nesse género se destacou sempre pelo entusiasmo com que as prepara e pelo brilhantismo que lhes sabe imprimir”¹⁷⁹.

Esse brilhantismo é realçado na religiosidade do serviço do culto e na música nele utilizado, como diz o Padre Rebelo da Costa:

“A melhor e mais custosa música e assim mesmo os mais sábios e eloqüentes oradores evangélicos são escolhidos para desempenho dos assuntos misteriosos a que se dirigem êstes cultos”¹⁸⁰

Todas as festividades religiosas e as que se faziam de regozijo por felizes acontecimentos associados à Família Real e à vida política do reino foram ocasião de actividade dos músicos e razão de encomendas de obras sacras e profanas. António da Silva Leite teria sido um dos mais beneficiados “Professor de Música” a viver no Porto, na actividade de maestro, “mestre de capela” e compositor. No tempo intitulavam-se de “Professor de Música” os músicos profissionais de instrumento e voz, vinculados ou não a orquestras, e que se reuniam ocasionalmente para formar conjuntos instrumentais e corais para abrilhantarem eventos religiosos e profanos. É o próprio Silva Leite que, no requerimento ao Tribunal Régio, atrás referido, utiliza os títulos de “Professor” e

¹⁷⁹ Bessa, 1913, p. 498

¹⁸⁰ Costa, 1945, p. 84

“Professores” referidos a si mesmo e a seus colegas de profissão confirmando a formação ocasional desses conjuntos de músicos¹⁸¹.

Muitas são as descrições de festas e informações contidas nos “Livros de Despesa” dos diversos arquivos que se referem a actividades dos “Professores de Música” nas solenidades religiosas e profanas, como à frente se verá.

Foi, porém, como “mestre de capela” e maestro que Silva Leite mais se notabilizou nestas manifestações festivas. Não havia no Porto igrejas ou instituições, além da Sé, da Misericórdia e do Teatro de S. João, com capacidades financeiras para suportar as despesas com uma orquestra própria e Mestre residente. Quando pretendiam dar relevo às solenidades com música e orquestra de qualidade, os organizadores dos festejos recorriam a músicos profissionais de valor reconhecido que se encontravam ao serviço de outras entidades a que estavam vinculados por contrato. Nem sempre o faziam directamente e contratavam um “mestre de capela”, título que era dado, no tempo, aos músicos profissionais que tinham experiência e saber para organizar a parte musical do cerimonial religioso e que eram contratados exclusivamente para essas festividades.

Estes “mestres de capela” assumiam, então, a responsabilidade de escolher os instrumentistas e as vozes, ajustar com eles o salário, escolher as peças apropriadas ao evento, ensaiar e reger a orquestra e orientar as cerimónias. Este título, como se constata, não tinha, naturalmente, o significado que geralmente se atribuía ao Mestre de Capela Real, ducal ou das Sés, com vínculo permanente e a responsabilidade dos cânticos, dos serviços religiosos e de outras funções relacionadas com a orquestra e coro, principalmente pelo seu carácter ocasional.

A designação vulgar de “mestre de capela” era, ainda, atribuída aos “Professores de Música” que possuíam habilitação capaz para exercer as funções que lhe eram próprias.

¹⁸¹ P-Lan, M170, nº 79, p. 22

António da Silva Leite tornou-se um conhecido “mestre de capela” mesmo antes de assumir o cargo de “Mestre de Capela da Sé Catedral”, função que já exercia em 1808. Antes de terminar o século XVIII, distinguia-se pelos serviços que realizava, profissionalmente, nessa área musical. Esta actividade de Silva Leite está referida no frontispício das “Seis sonatas para guitarra” (1792) e na obra pedagógica “Estudos de Guitarra” (1797), onde em ambas é assinalado “Mestre de capella, natural da cidade do Porto”, sem especificar a entidade empregadora, uma vez que não há indicações de estar vinculado a alguma nessa época.

Há descrições, relativamente a solenidades de regozijo e acção de graças a Deus pela Restauração da independência do reino e pela libertação da cidade do jugo francês, que testemunham a preferência dada a António da Silva Leite como mestre de capela e maestro, bem como evidenciam o valor dos “professores de música”. Delas se destacam:

- No dia 5 de Outubro de 1808 em *O Leal Português*:

“Expondo-se então o Santissimo Sacramento, entoou o *Te Deum*, que cantou huma grande Orquesta de escolhidos musicos, regidos pelo Mestre da Capella da Cathedral Antonio da Silva Leite”¹⁸²

e em 18 desse mês, a classe militar do Porto realizou festejos com o mesmo fim, cantando-se um *Te Deum* e Missa no Templo dos Meninos Órfãos, sendo a orquestra dirigida por Silva Leite; no dia seguinte, no divertimento da noite, a orquestra interpretou excelente música com regência do maestro portuense.

- No 1º de Dezembro desse ano, realizaram-se pomposas solenidades promovidas pela Companhia Geral da Agricultura. A descrição informa:

¹⁸² *O Leal Portuguez*, 1808, p. 131

“Em dous côros de Musica instrumental, e vocal desempenháraõ os mais habéis Professores, dirigidos pelo Mestre de Capella, António da Silva Leite, natural desta Cidade, as mais bellas composçoens de Antonio Leal Moreira; rompendo-se a orchestra com a symphonia, intitulada: da Restauração, composta pelo dito Leite”¹⁸³

- Em 1809 (12 de Maio), a Ordem Terceira de S. Francisco determinou festejar a Restauração e conservação do Trono Português, como informa ainda *O Leal Portuguez*:

“[...] celebrando-se Missa Solemne, e cantando de tarde o *Te Deum* os melhores musicos, que dirigia o Mestre da Capella da Cathedral Antonio da Silva Leite,”¹⁸⁴

- Em 1814, por ocasião da paz geral, a Gazeta de Lisboa noticia alguns festejos com orquestras “todas dirigidas pelo insigne Mestre de Capela António da Silva Leite”¹⁸⁵.
- Em 1828, realizou-se no Templo de S. João Novo uma festividade em acção de graças pela coroação de D. Miguel, que se iniciou com:

“Huma estrondosa Orquestra, e immenso numero de vozes, reunindo os melhores Professores de Musica da Cidade, regidos pelo honrado Antonio da Silva Leite, insigne Mestre da Capella desempenháraõ assombrosamente a Solemne, e pomposa Missa, que aquelle grãde Mestre havia escolhido com preferencia, por ser ao gosto, e na harmonia da Opera Sacra Moysés no Egypto”¹⁸⁶.

¹⁸³ O Leal Portuguez, 1808, p. 272

¹⁸⁴ O Leal Portuguez, 1810, p. 251

¹⁸⁵ Gazeta de Lisboa, nº 215, 12 de Setembro de 1814

¹⁸⁶ Soares, O Tripeiro 1909, p. 260, col. 3

Estas notícias, além de afirmarem Silva Leite como Mestre da Capela da Sé, também informam que continuou a ser mestre de capela e maestro noutras igrejas e mosteiros da cidade. Das instituições que mais beneficiaram dos serviços de António da Silva Leite seriam: o Mosteiro de S. Bento da Avé Maria, fundamentando-se esta hipótese na grande quantidade de obras do compositor portuense que pertenceram ao espólio musical do Mosteiro; o Convento de Santa Clara, para quem o compositor também escreveu diversas obras para as Madres e religiosas claristas; o Colégio dos Órfãos, onde Silva Leite foi mestre de capela como é referido no R[esponsório]o 8º do Natal de 1794 “Mestre actual do Real Collegio dos orfaons da Cid.^e do Porto”¹⁸⁷.

As festas de devoção e acção de graças e as comemorativas de eventos políticos em que interveio António da Silva Leite como Maestro e “mestre de capela” deram-lhe, além de compensações monetárias, como é obvio, a possibilidade de adquirir saberes e experiências que lhe teriam possibilitado a nomeação para o cargo de Mestre de Capela da Sé Catedral e Director Artístico do Real Teatro de S. João.

¹⁸⁷ P-Ln – MM 344/4

O teatro lírico

A inauguração do primeiro teatro lírico do Porto, Teatro do Corpo da Guarda, teve lugar em 1760, um ano depois do nascimento de António da Silva Leite. Era, na época, Governador da cidade João de Almada e Melo, homem da confiança do Marquês de Pombal e comprometido com o poder cesarista que governava o País.

Com o incentivo dinamizador de João de Almada nasce um “Novo Burgo” com rumo ao futuro, ao crescimento, à civilização e ao progresso social. Surge uma nova cidade que se vê evoluir no comércio, na indústria, na navegação, promovidos por uma burguesia mercantil activa e por um povo trabalhador e honesto. A cultura acompanha esta evolução sócio-económica e atravessa um período de grandeza, com figuras eminentes nas Artes, nas Ciências e nas Letras a encontrarem-se, frequentemente, nas reuniões familiares denominadas “Assembleias” ou “Partidas”, onde se fala de temas sérios e instrutivos ou, como refere Sasportes, “[...] onde se discutia, se recitavam poemas, se cantava, dançava e tocava [...]”¹⁸⁸.

João de Almada reconheceu que, além das obras que beneficiavam a fisionomia e riqueza da cidade, os portuenses mereciam ter um Teatro público que se tornasse um espaço de urbanidade e entretenimento para os cidadãos e um lugar aprazível de encontro das pessoas. Houve quem defendesse outra intencionalidade no pensamento do Governador, como o fez Teófilo Braga:

“O crasso despotismo precisava distrair a classe burguesa do Porto, abalada com a grande revolução popular que Dom João de Almada abafara.”¹⁸⁹

ou como o entendeu e escreveu, em relação aos teatros do tempo, Luísa Cymbron:

¹⁸⁸ Sasportes, 1970, p. 173.

¹⁸⁹ Braga, 1871, p. 64

“[...] o teatro é aqui encarado como um dos principais locais de reunião para as classes mais abastadas, onde as autoridades podiam acompanhar e controlar os contactos existentes entre os cidadãos mais proeminentes, facto que o transformava num importante instrumento de controlo político-social.”¹⁹⁰

Esta não foi, contudo, a opinião de Ricardo Raimundo Nogueira, contemporâneo de Almada que escreve:

“A illustre pessoa, que protegia o seu theatro foi dada pelo Ceo ao Povo, para o fazer feliz. Elle não tem outro disvelo maior que o bem de seu povo, a quem ama como filhos. Entre outras muitas providencias, com que tem trabalhado na felicidade, e segurança dos Portuenses, justamente apontou que o estabelecimento de hum Theatro fixo podia ser de grande utilidade para civilisar esta Cidade, para instruir os seus moradores, e para a condecorar, e fazer estimavel aos estrangeiros.”¹⁹¹

É certo que João de Almada era um empenhado membro do partido absolutista, mas, como iluminista esclarecido, o seu interesse residia mais no florescimento da cultura, no engrandecimento da sua cidade e no bem-estar dos seus habitantes, como referiu Nogueira, que por quaisquer outros motivos.

O Governador reconhecia, contudo, que os cofres da câmara estavam enfraquecidos pelas grandes obras realizadas, mas não deixou de apresentar ao Senado da Câmara a sua aspiração, justificando-a com as finalidades que se propunham ao Teatro e recomendou-lhe o aluguer das amplas cocheiras do palácio do Duque de Lafões, situada no Largo do Corpo da Guarda. O Senado concorda com a sugestão do Governador e envida todos os esforços para que a sua inauguração fizesse parte dos

¹⁹⁰ Cymbron, 1998, p. 4

¹⁹¹ Nogueira, 1778, p. 109

festejos dos “felices desposórios da Sereníssima Dona Maria Princeza do Brasil, com o Sereníssimo Senhor D. Pedro Infante de Portugal”¹⁹².

O Senado assinou o contrato de arrendamento e recorreu ao seu procurador na capital, Lopo Vargas, para se esforçar e usar das suas influências no sentido de contratar uma companhia de renome para representar algumas peças nesse dia festivo¹⁹³.

As obras de restauro e adaptação das cocheiras iniciaram-se “com a finalidade de viabilizar representações de ópera no idioma italiano”¹⁹⁴.

Lopo Vargas acabou por indicar ao Senado a companhia do empresário Nicolla Sitarro e as duas partes concordaram assinar um contrato que responsabilizava o empresário de deslocar ao Porto seis artistas, uma cantarina e uma orquestra de vinte elementos, incluindo um dos dois oboés em serviço da corte¹⁹⁵ para representar três óperas bufas.

A inauguração do Teatro do Corpo da Guarda aconteceu no dia previsto e, feitas as contas finais de todas as despesas, o Senado despendeu 2.208#315 reis, valores milionários para a cidade que deixaram os cofres públicos em precária situação económica¹⁹⁶.

Não se conhece o aparato espectacular que antecedeu a récita de gala da inauguração, mas não foi muito diferente do ambiente vivido na noite da subida a palco (1762) da ópera “*Il trascurato*” de Pergolesi (libreto) e David Perez (música), como a descrita na Gazeta Literária de que se transcreve:

¹⁹² P-Pah – Próprias, Lº 50, p. 154

¹⁹³ P-Pah – Próprias, Lº 50, p. 154

¹⁹⁴ P-Pah – Próprias, Lº 1, nº 57, p. 91v e Lº 50, p. 154

¹⁹⁵ P-Pah – Próprias, Lº 50, p. 154

¹⁹⁶ P-Pah – Próprias, Lº 50, p. 155

“Naquela noite de récita operática,   falta de ilumina o, a fina-flor da aristocracia e da alta burguesia portuense, que se deslocava a p , fez-se acompanhar por escravos negros empunhando archotes ou por criados mulatos munidos de candeias, a iluminar a rua de piso incerto; outra fazia-se transportar em galantes “cadeirinhas”   força de lacaios encapotados, ou seguia em velozes carro es puxados por n dias e possantes parelhas de muares”¹⁹⁷.

  suposto que Silva Leite, morador a dois passos do Corpo da Guarda, fosse criando o seu próprio entendimento do teatro como centro cultural e artístico, como escola de música, como lugar de civiliza o. Teria sido uma aprendizagem pela observa o e audi o, que fez de Silva Leite um sabedor da vida artística do teatro, conhecedor das vivências que envolviam os espectáculos, os problemas que, frequentemente, lhe surgiam, o seu bom ou medíocre exercício, o comportamento do público, o que ele possuía de pessoal e humano e, sobretudo, a música e o canto que nele se interpretavam. Esta suposi o pode encontrar-se fundamentada na sua posterior presença em casa do Governador D. Francisco de Almada, onde se apresentavam e discutiam ideias, além de outras artes, sobre a música e se preparou a cria o do Teatro de S. Jo o¹⁹⁸.

Terá conhecido as dificuldades de João de Almada para que o Teatro cumprisse as finalidades para que tinha sido criado, pois, como afirmou o seu contemporâneo, amigo e director da “Gazeta Literária”, Bernardo Lima:

“O Senado da Câmara do Porto não concorre hoje com a menor porão de dispeza para este necessário divertimento que pode interter os cidadoens na mais viva alegria.[...] para poder supprimir as dispezas que necessariamente

¹⁹⁷ Lima, 1762, p. 268 e ss

¹⁹⁸ Conf. P-Pm Miscelânea e Papeis Diversos – Apontamentos Biographicos do Dr. Francisco de Almada e Mendonça, vol.2, n  65, nota r, p. 4 e s

se devem fazer não só com os Actores, mas com as decoraçoens dos Theatros que he o que agrada á vista”¹⁹⁹

Apesar de não contar com os dinheiros públicos, João de Almada conseguiu equilibrar, a princípio, as finanças do Teatro, angariando fundos com algumas deliberações muito criticadas, como o fez Ricardo Nogueira:

“[...] eu diria então que he melhor não haver no Porto tal divertimento, do que ser sustentado pela força e pelo constrangimento. Porque não sei que pessoa alguma tenha o direito de pôr hum tributo ao povo para sustentar huma tropa de Comediantes de que elle não gosta”²⁰⁰

ou realizando festividades de eventos passados com a Família Real, obrigando o Senado a participar nos gastos como lhe competia.

O teatro passou por tempos difíceis para se conservar em actividade devido aos onerosos contratos que exigiam os cantores e os músicos e não por falta de público que começou a ter o hábito de ir às récitas teatrais, como afirma Rebelo da Costa:

“[...] em outras occasiões aproveitam-se do Theatro Publico, aonde se representam Comedias e Operas duas vezes por semana”²⁰¹

Os exíguos meios não teriam permitido que se retirassem verbas para reparação e asseio do Teatro, o que conduziu a que passasse a ser obsoleto e a ser julgado menos próprio para receber um público interessado e ser palco de récitas teatrais, como o depreciou Richard Twiss:

“O teatro do Porto é um dos piores do reino, é velho e sujo. Vi ali representar “Demofoont” duma maneira muita proporcionada à beleza da sala”²⁰²

¹⁹⁹ Lima, 1762, p. 97

²⁰⁰ Nogueira, 1778, p. 117 e s.

²⁰¹ Costa, 1945, p. 54

Um outro problema se punha ao administrador do Teatro relacionado com as peças destinadas aos espectáculos. Estava legislado que só eram licenciadas as peças levadas a cena depois de vistas na Casa da Câmara²⁰³ e passadas pela censura. Eram proibidas as contrárias às orientações da Igreja e da Corte e responsabilizados os administradores das cidades pela representação de peças imorais e prejudiciais aos bons costumes. Era uma limitação que João de Almada procurou contornar com amizades que tinha no Governo do Marquês de Pombal e conseguiu que lhe fosse dada, por Carta, a competência de autorizar os espectáculos, que até então pertencia ao Senado da Câmara²⁰⁴.

As facilidades que eram concedidas pelo Governador aos agentes do teatro para ficarem menos expostos à censura chegaram ao conhecimento do Intendente e da Mesa Censória. Pina Manique adverte o Governador e insta-o a exercer uma apertada vigilância sobre as récitas das óperas e das comédias, lembrando-lhe que não deve permitir “[...] que se ponha em scena peça alguma que perverta os bons costumes e a saã moral”²⁰⁵.

A diminuição da burocracia que se exigia ao licenciamento dos espectáculos, uma censura menos exigente e a presença de muitos actores, actrizes e músicos vindos de Lisboa avivaram, como afirma Carreira, a actividade teatral do Porto²⁰⁶.

Os livreiros da cidade, aproveitando esta situação, desempenharam um importante papel no desenvolvimento do teatro, pela “divulgação de obras do repertório teatral

²⁰² Richard Twiss, cit. in Carreira, 1988, p. 391.

²⁰³ P-Pah - Gabinete da História da Cidade, Lº 3, Fol. 25

²⁰⁴ P-Pah, Próprias, Lº 5, fol. 2 e Registo Geral, Lº 3 fol. 25

²⁰⁵ P-Pah, Próprias, Lº 21, fol. 138

²⁰⁶ Carreira, 1988, p. 21 e ss

desde as mais cuidadas traduções e adaptações de autores estrangeiros, como Voltaire e Metastásio, até às pequenas farças de cordel.”²⁰⁷

A situação financeira deficitária do Teatro evolui favoravelmente e começa a equilibrar-se quando a concorrência entre as companhias, os actores e os músicos chegados de Lisboa obrigam à redução dos valores dos contratos, quando é mais variado e de melhor qualidade o repertório representado e quando aumenta o público pagante.

Supõe-se que, em presença desta nova situação, João de Almada teria pensado contratar duas companhias, uma portuguesa e outra italiana, pelo desejo que tinha de ver um Teatro a que tivessem acesso todos os portuenses. Este pensamento é, contudo, criticado por Ricardo Nogueira, que escreve:

“De tudo venho a concluir: Que o Porto não pôde, ou não quer, sustentar dois theatros completos, hum Portuguez e outro Italiano com a perfeição, que deve ser.”²⁰⁸,

não obstante a grande assistência que as récitas reuniam, sobretudo em espectáculos de benefício, como ele próprio reconhece:

“Vi representar ahi muitas peças, que tiverao sempre hum concurso innumeravel. Nas noites de beneficio em que havia, de ordinário mais variedade, e maior cuidado em agradar, enchiaõ-se os Camarotes, e a Platêa.”²⁰⁹.

O interesse que os portuenses passaram a ter pelo Teatro e o reconhecimento que tinha de ser um espaço de cultura e civilização despertaram nos membros do Senado o dever de subsidiarem os espectáculos para que os mais pobres tivessem acesso a eles

²⁰⁷ Meireles, 1982, p. 51

²⁰⁸ Nogueira, 1778, p. 106

²⁰⁹ Nogueira, 1778, p. 116 e s.

gratuitamente. Uma dessas récitas vem noticiada na “Gazeta de Lisboa”, certamente pelo significado social com que se revestiu:

“Do Porto chega-nos a noticia que nos dias 20, 21 e 22 se franqueou gratuitamente a toda a classe de pessoas o Theatro do Corpo da Guarda onde se representaraõ Farças exquisitas com danças alusivas a festividade. No dia 17 se repetiu este espectáculo com a mesma franqueza fazendo o Illustrissimo Corregedor insinuar as pessoas distintas, que nesse dia deixassem o Theatro livre ao povo, cuja attenção para com estes uteis membros da sociedade mereceo os louvores até das pessoas excluídas”²¹⁰.

O Teatro encontrou o seu caminho e a sua função sócio-cultural. Quando morreu João de Almada, em 1786, a sua morte não abalou, significativamente, a actividade do Teatro, pois a sua obra teve continuidade com o seu filho Francisco de Almada e Mendonça, homem de acção e de grande visão para os assuntos culturais e sociais de que a cidade necessitava. Teixeira de Vasconcelos define este novo corregedor da cidade do Porto com estas palavras:

“Este fidalgo foi o Marquez de Pombal do norte do reino, onde exerceu poder ilimitado: a infatigável e a força de vontade d’este magistrado, o seu espírito de justiça e honestidade inconcussa souberam triumphar de todos os obstáculos e collocar o Porto à altura de uma cidade civilizada”²¹¹.

As obras que realizou de elevadas despesas, mas de grande significado para a vida da cidade, esgotaram os cofres da Câmara mas, quando lhe faltavam os apoios para ousados empreendimentos, sobravam-lhe o dinamismo e a energia que punha em todos os seus actos, como refere Araújo da Silva:

²¹⁰ Gazeta de Lisboa, 2º supl. de 16 de Julho de 1785

²¹¹ Teixeira de Vasconcelos, Vol. III, 1858; cit. Silva, A., 1908, p. 131.

“[...] em luta com a dificuldade de meios batia-se braço a braço com os obstáculos, saindo quase sempre vencedor. Nunca desanimara nas mais graves crises”²¹².

Um desses ousados empreendimentos foi a construção de raiz do Teatro de São João.

O Teatro do Corpo da Guarda cumpriu o dever de oferecer aos portuenses épocas de actividade de grande nível, de interpretações meritorias de cantoras e bailarinas, de comediantes e farsantes. Trouxe à cidade, como afirma Rebelo Bonito:

“[...] o desenvolvimento da cultura artística, uma ampla educação musical, a revelação de muitos artistas nacionais e o estabelecimento de muitos estrangeiros que fixaram residência na cidade e aqui criaram família e educaram muitos discípulos.”²¹³.

A permanência de Luísa Todi no Porto e a passagem pelos Teatros líricos da cidade são bons exemplos desta afirmação. A cantora setubalense evidenciou-se na cidade portuense como cantora, interprete e professora de canto. Foi admirada e estimada por nacionais e estrangeiros. Iniciou-se, como escreve Mário de Sampaio Ribeiro, no género sério no Teatro do Corpo da Guarda, interpretando a personagem Dircea em “*Demofont*”, um “*Drama per música*”, em 1772, obra de Metastásio (libreto) e David Perez (música)²¹⁴. A peça foi dedicada a D. Ana Joaquina, esposa do governador João de Almada e Melo, com quem a cantora tinha um relacionamento de grande amizade, confirmada pelo facto de D. Ana Joaquina e João de Almada serem escolhidos para padrinhos de baptismo do filho mais velho da cantora, João, segundo o registo de baptismo da Sé Catedral:

²¹² Silva, A., 1908, p. 132

²¹³ Bonito, O Tripeiro nº 8, ano I, Dezembro de 1945a, p. 189.

²¹⁴ Ribeiro, 1943, nota 11

“Joaõ, filho legitimo de Saverio Tody e de siua mulher Luiza Tody, moradores na rua da Senhora de Agosto, nasceu a trinta de Abril de 1772, [...] foram padrinhos o Excelentissimo Joaõ de Almada e Melo, e sua mulher a Excelentissima Senhora Ana Joaquina de Alencastro”²¹⁵.

Conhecida a sua extraordinária voz, tornou-se uma cantora lírica de fama internacional, recebeu convites de toda a Europa e pisou os palcos das mais categorizadas salas de espectáculos que se enchiam para a ouvir. Aquando da entrada dos franceses no Porto, ao tentar a fuga foi aprisionada. Valeu-lhe a fama adquirida em França, porque foi reconhecida por Soult que ordenou a sua libertação²¹⁶. Demorou-se no Porto até 1818, ano em que passou a viver em Lisboa onde morreu, em 1833.

O estado de degradação a que chegou o Teatro levou a que a cidade e os seus habitantes pedissem a sua substituição.

Francisco de Almada foi ao encontro dos portuenses. Sabia o Governador que só podia contar com o capital dos proprietários e capitalistas portuenses, já que do governo de Lisboa e do Senado da Câmara pouco podia esperar e, por isso, antes de se lançar em tão complicado cometimento, quis que o seu plano fosse minuciosamente preparado, como escreveu João Nogueira Gandra:

“A casa de Almada era o centro da reunião dos génios que as ciências e as Bellas Letras e Artes faziaõ distinctos nesta cidade: António Ribeiro dos Santos, Ricardo Raimundo Nogueira, P^e Agostinho Rebelo da Costa, Ant^o Soares de Azevedo, José Caetano da Cunha, [...] Ant^o da Silva Leite, Frei José de Lima, P^e Francisco Bernardo de Lima, Alexandre José Pires e

²¹⁵ P-Pad – Livro dos assentos de baptismo da Sé, nº 1292, fol. 173

²¹⁶ Moreau, 1981, p. 169

muitos outros de que o Governador era amigo, Homens notáveis da sua época²¹⁷.

O Governador reflectiu e discutiu com estes convidados, além dos problemas relacionados com a edificação, os objectivos sociais e culturais que se pretendiam do teatro público. O mesmo João Nogueira Gandra confirma esta sua informação no elogio fúnebre que pronunciou a Francisco de Almada:

“Foi como efficaz promotor [...] no acolhimento que prestava aos Sabios illustres que ouvia, e que frequentavaõ sua casa, que elle meditou o alevantamento do Theatro, para que a segunda capital do Reino [...] não apresentasse mesquinha idea de estacionario”²¹⁸.

Francisco de Almada traça como objectivos prioritários da criação do Teatro de São João os valores morais, sociais e culturais que propõe à apreciação régia e da Intendência, anexando à exposição a planta do teatro para a aprovação do Governo. Foi breve a aprovação do projecto pela rainha que o remeteu ao Governador:

“Remetto a V. S^a a Planta do Theatro Publico, que se propõe edificar na Cidade do Porto. Sua Magestade, a quem foi presente, He Servida approvar a dita Planta, que val por mim assignada, para que, na conformidade d'ella, se possa proceder á sua execuçaõ no Terreno que está designado [...]”²¹⁹

Concedida a autorização governamental, Francisco de Almada procurou accionistas lançando a primeira subscrição pública de acções que rendeu 32.100#000 reis (Março de 1796). As obras iniciaram-se em Novembro. Em 1797, o Governador recorreu a uma

²¹⁷ P-Pm Miscelânea e Papeis Diversos – Apontamentos Biographicos do Dr. Francisco de Almada e Mendonça, vol.2, nº 65, nota r: 4 e s

²¹⁸ Gandra, 1839, p. 9.

²¹⁹ Transcrição de Adriano Sá, 1946, O Tripeiro, nº 7 V Série, ano II, Novembro de 1946, p. 159 e s.

segunda subscrição que rendeu 23.500#000 reis²²⁰, montante que, não chegando para a conclusão da obra, foi suficiente para o tornar em condições para a sua inauguração em 13 de Maio de 1798, dia do aniversário do Príncipe D. João, com o entusiasmo e espectacularidade próprios dos grandes acontecimentos. A fidalguia portuense, aprumada a rigor à moda da época, chegou ao Largo da Batalha em traquitanas e seges, em berlindas e cadeirinhas, em número tão elevado que encheu os camarotes e a plateia para assistir, não a uma récita de ópera, mas a peças do género dramático: “O mau gosto distraído” ou “O Porto desaffrontado” e a comédia “Os militares rivaes” ou as “Vivandeiras illustres”.

Para assegurar a sobrevivência e actividade do São João com qualidade, Francisco de Almada obrigou-se, ele que detestava a existência do jogo de azar na sua cidade²²¹, a recorrer às receitas da sala de jogo do Teatro, à lotaria autorizada e à sua riqueza pessoal. Governou a cidade e o Teatro e não se governou deles, pois morreu em 18 de Agosto de 1804

“quasi reduzido a miséria, condição a que foram quasi e sempre condenados os nossos grandes e honrados homens”²²².

Gandra leu o elogio fúnebre ao Governador em 1 de Dezembro de 1839, junto ao mausoléu, no dia em que foram trasladados os despojos mortais para o cemitério do Prado do Repouso:

“[...] morreu pobre [...] acabou em leito de penuria [...] sem ter com que se lhe fizesse o seu enterro”²²³.

²²⁰ Bonito, 1945, p. 120

²²¹ Gandra, 1839, p. 8

²²² Silva, A. 1908a, p. 151

²²³ Gandra, 1839, p. 11

A morte do administrador vitalício levou à designação pelos accionistas de um corpo directivo para governar o Teatro, mas sem poder deliberativo. Apesar de limitada no seu poder, a nova administração contratou, em Abril de 1805, “huma Companhia de Actores Italianos dos melhores e mais conceituados”²²⁴ que, na altura, se poderiam contratar, contrariando os princípios orientadores da criação do Teatro que davam preferência às companhias nacionais, mas que nunca foram, verdadeiramente, cumpridos.

Em 1806, assumem a responsabilidade da administração, por eleição na assembleia de accionistas, João Nogueira Gandra e Plácido Lino Teixeira dos Santos²²⁵. São, nesta gerência, aprovados os novos regulamentos, um documento manuscrito que se encontra na Biblioteca Pública Municipal do Porto (P-Pm), fonte de algumas reflexões importantes sobre o reportório, actores, acessórios utilizáveis, relacionamento com a polícia e, sobretudo, a qualidade das peças e a preferência que deve ser dada a obras nacionais²²⁶; o esforço que deve fazer o Teatro como Escola de Moral, urbanidade e polidez²²⁷; as regras de boa representação²²⁸ e boa conduta dos actores, sobretudo das mulheres²²⁹. A orquestra, diz o documento, deve ser bem escolhida, com músicos de merecimento e o reportório variado, com peças novas e, em cada noite de espectáculo, divertimentos diferentes²³⁰.

²²⁴ P-Pah – Lº de Vereações de 1805, fol. 44

²²⁵ P-Pm – Ms 1273

²²⁶ P-Pm – Memórias sobre regulamento do Theatro de S. João, fol. 1 (99); 2 (99)v; 7 (102) Cota M-VR-29 (9)

²²⁷ P-Pm – Memórias sobre regulamento do Theatro de S. João, fol. 10 (103)v

²²⁸ P-Pm – Memórias sobre regulamento do Theatro de S. João, fol. 11 (104)

²²⁹ P-Pm – Memórias sobre regulamento do Theatro de S. João, fol. 13 (105) e 15 (106)

²³⁰ P-Pm – Memórias sobre regulamento do Theatro de S. João, fol. 15 e 16

António da Silva Leite foi escolhido para o cargo de Director Artístico do Teatro de S. João, presumivelmente pela capacidade de líder, pelo conhecimento que tinha da situação do Teatro, pelo relacionamento que tinha com os elementos das companhias teatrais, especialmente com os músicos e pelas capacidades que possuía de bom músico e maestro. Não se conhece a data e o texto do contrato firmado pelo compositor e pela administração, mas sabe-se que, em 1806, é maestro da orquestra da ópera “*L’Orgoglio Avvilto*” de Fioravanti (música) e Ronanelli (libreto), interpretada pelos cantores e bailarinos da companhia em que Carolina Griffoni foi 1ª dama. O libreto encontra-se na sala Dr. Jorge de Faria²³¹.

Em 13 de Maio desse mesmo ano, representa-se “*La Griselda*” para comemorar o 8º aniversário da inauguração do Teatro. Nesse drama “eroicomico per musica”. Escreve-se:

“La Muzica è del Signor Ferdinando Pér, Maestro di Capella, [...] e diretta dal Signor Maestro di Capella, Antonio da Silva Leite”²³²

O libreto desta obra, que se encontra na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sala Dr. Jorge de Faria, tem a informação que a execução foi de Carolina Griffoni (Griselda) e Prospero Pedrazzi (Marquez).

Silva Leite, nesse invento de gala, não deixou de colaborar com a composição de um elogio (ode) em homenagem ao Príncipe, interpretado pelos mesmos cantores, Carolina Griffoni e Prospero Pedrazzi, utilizando as mesmas personagens dessa ópera, Griselda e Marquez²³³.

²³¹ Fioravanti, 1806

²³² Pér [sic], 1806 (Anexo 8)

²³³ Pér [sic], 1806

António da Silva Leite está claramente referenciado como maestro no Libreto da “*Griselda*”. No entanto, no libreto de “*La Morte de Cleópatra*”, em 1807, além da função de maestro, já integrava o próprio Teatro como compositor, como nele está escrito:

“A Musica he do célebre Mestre Sebastião Nasolini, dirigida pelo Mestre compositor do Real Theatro de S. João, Antonio da Silva Leite”²³⁴.

Em 1807, Silva Leite escreveu duas óperas, “*L’Astuzia delle Done*” e “*I Pungegli Per equivoco*”, que foram levadas a cena pelos artistas da Companhia, com direcção de Felice Follia²³⁵, mas que ainda se encontram por descobrir.

Escreveu, além das referidas obras de teatro lírico, interactos declamados, como, por exemplo, o entremez que intitulou “*O alardo da aldêa*”²³⁶.

António da Silva Leite tinha bem formado o seu conceito sobre a utilidade do Teatro para a sociedade portuense e perfilhava, com toda a certeza, a ideia que tinha o seu contemporâneo e portuense Ricardo Nogueira, que afirmava serem “tantas as utilidades que se podem tirar de um Theatro bem dirigido como os malles que ele produzirá, huma vez que se permitaõ espectáculos licenciosos e indecentes”²³⁷, permissão que, pelo que se conhece da formação e da personalidade de Silva Leite, não teriam lugar no Teatro de S. João.

²³⁴ Nasolini, 1807 (Anexo 8)

²³⁵ Ferreira, 1998, Anexo, p. X

²³⁶ Leite, 1802.

²³⁷ Nogueira, 1778, p. 93

A avaliação do que foi o Teatro do Porto está referida na descrição imparcial de Adrien Balbi que elogia a escolha de virtuosos músicos italianos e de obras representadas de grandes mestres, bem como a formação de artistas femininas²³⁸.

António da Silva Leite teria contribuído, com a sua acção e sabedoria, para que a actividade do Teatro cumprisse os objectivos que lhe tinham sido confiados.

Quando na vida da cidade e do Teatro havia estabilidade artística e económica, os franceses, comandados por Soult, tomaram de assalto a cidade e todo o trabalho conduzido por Silva Leite se desmoronou. O Teatro abre-se para divertir os soldados invasores e é aproveitado para festejar a vitória dos inimigos, dar vivas a Soult e ao Imperador Napoleão, como se escreve no Diário do Porto:

“Na noite deste dia se abriu o Theatro de S. João desta cidade com huma Acdemia Instrumental e vocal, e huma dança intitulada: Acis Galatea [...]. Ao correr o pano (em que estava escripta: Viva o grande Napoleão, Imperador dos Francezes, e Rei da Italia) toda a assemblea, entoou alegres vivas ao Heroe”²³⁹

Com este acontecimento de má memória para os portuenses acabou a actividade de Silva Leite como profissional no Teatro, continuando, libertada a cidade, a colaborar com a administração. São disso exemplo os hinos patrióticos e outros momentos festivos de regozijo de acontecimentos políticos em que foi maestro da orquestra do Teatro.

²³⁸ “Le beau Théâtre de Porto a toujours en depuis son ouverture une troupe de virtuoses italiens assez bien choisie e qui y a joué les meilleurs opéras de Cimarosa, de Paisiello, de Mayer, de Rossini e d’autres grands maitres [...] C’est qu’on a permis aux femmes de reprâites sur la scène de ce Théâtre long-temps avant de leur accorder la même faveur por celui de Lisbonne” Balbi, 1822, vol.2, p. CCVI e CCXIV

²³⁹ Diário do Porto, supl. 14 de Abril de 1809

Mestre de Capela da Sé do Porto

Embora menos conhecida que as capelas da Sé de Évora e de Lisboa, a Capela da Sé do Porto teve um período de esplendor pela iniciativa de alguns bispos, nomeadamente D. Baltazar Limpo (1478-1558). Este fez chegar à Sé Catedral o “cantocho moderno”, numa altura em que a Capela é composta por mestre, 5 ou 6 cantores, organistas e tangedores. É de 1556 um documento de contrato, em que claramente refere Jorge Vaz, clero de missa, como Mestre de Capela:

“[...] mais pagou a Jorge Vaz Mestre de Capella seis myll rs. q. tem de ordenado de ter cuydado da Capella e ynsynar os moços”²⁴⁰.

A Capela de Vila Viçosa era, então, muito famosa, o que levou D. Teodósio II, duque de Bragança, antes de morrer, a deixar em documento escrito a sua vontade que expressa assim:

“Lembro a meu filho o duque que a melhor couza que lhe deixo nesta casa, he a minha capella; e assim lhe pesso se não descude nunca do ornato della [...]”²⁴¹

Quando D. João IV assumiu o governo do reino, quis elevar a Capela Real que encontrou num estado caótico. Tentou dignificá-la em prejuízo da de Vila Viçosa que em 1662 já se encontrava sem mestre, sem instrumentistas e sem cantores²⁴².

Só com D. João V a Capela da Patriarcal de Lisboa atingiu a maior pomposidade e a mais alta qualidade que alguma vez foi atingida por qualquer Capela da Europa. Para conseguir os seus intentos, escolheu, como referência modular, a Capela Pontifícia, reformulando a actividade musical da sua Capela segundo os princípios orientadores e

²⁴⁰ Basto, 1945, p. 255

²⁴¹ Melo, 1944, p. 173

²⁴² Alegria, 1983, p. 41 e s

as dimensões monumentais da Capela Romana. Mandou contratar músicos italianos que se sentiam atraídos pela riqueza da Corte joanina e pelos altos ordenados oferecidos pelo rei português. A Capela Real contava já com trinta a quarenta cantores e quinze instrumentistas, onde se salientava Carlos Seixas como único português acumulando as funções de *vice-chapelmaster* e *organista*²⁴³. Domenico Scarlatti (1685-1757), além de Mestre de Capela, era responsável por toda a actividade musical da corte.

Dados diferentes apresenta João de Freitas Branco ao afirmar que “Na capela de D. João V Scarlatti tinha sob as suas ordens trinta a quarenta cantores e aproximadamente outros tantos instrumentistas, na maioria italianos.”²⁴⁴.

Alguns dos músicos e cantores italianos chegados a Lisboa rumavam ao Porto e, em 1734, eram oito os cantores que faziam parte da Capela da Sé do Porto.

A Capela Real continuou, após a morte de D. João V, a merecer a atenção dos monarcas que lhe conservaram a pomposidade e a qualidade musical, vendo-se elogiada por forasteiros, como o fez, Beckford em 1787:

“A Capela da Rainha de Portugal é ainda a primeira da Europa; pelo que se refere à excelência vocal e instrumental nenhuma outra instituição do género, incluindo a do próprio Papa, se pode gabar de possuir uma tal colecção de admiráveis músicos”²⁴⁵.

O Cabido do Porto perdera muito dos rendimentos de que o bispado portuense beneficiava de rendas, impostos e benefícios retirados por ordem régia e do Senado, razão por que não pôde conservar a quantidade e qualidade de cantores e músicos.

²⁴³ Brito, 1989, p. 8

²⁴⁴ Branco, 1995, p. 195

²⁴⁵ Beckford, *The History of the Caliph Votheck*; cit. Brito, 1994, p. 113

Apesar de tais dificuldades, nunca foi intenção do Cabido acabar com a orquestra, mas não pôde exigir aos músicos e cantores, a quem apenas podia oferecer baixos vencimentos, que fossem servidores exclusivos da sua capela. Entendeu, nesse período difícil, escolher para Mestre de Capela um músico que estivesse familiarizado com a vida musical da Sé, conhecesse a capela e, ao mesmo tempo, tivesse experiência e saber para exercer o cargo. Essa escolha recaiu em Silva Leite.

Desconhecem-se os critérios adoptados na sua contratação, mas presume-se que, além dos citados, ela tivesse sido baseada no talento do músico portuense, revelado no seu percurso profissional como compositor, como professor de canto, como “mestre de capela” e organizador de cerimónias nas principais igrejas e mosteiros da cidade. Não foi encontrada a prova documental do provimento de António da Silva Leite que o vinculou à Capela da Sé, nem referências às funções que lhe foram cometidas. Estas teriam sido assegurar o serviço musical do culto religioso da Sé, preparar “os meninos do coro”, ensaiar e dirigir a Capela, como era exigido aos Metres de outras Capelas Catedrais. Não se conhece, também, o vencimento que lhe foi fixado, mas não seria elevado, pelo cerceamento dos benefícios que anteriormente eram devidos à Igreja da Sé e pela oneração com prestações fiscais que até então não lhe eram impostas²⁴⁶.

Durante muito tempo admitiu-se que Silva Leite tinha iniciado o cargo de Mestre de Capela da Sé em 1814. Muitas descrições de cerimónias públicas religiosas e profanas, organizadas e dirigidas pelo músico portuense, e algumas das suas obras publicadas referem-no como mestre de capela, mas, segundo Ernesto Vieira, “[...] nesse tempo não o era porém ainda da Cathedral, logar que se obteve em 1814”²⁴⁷. Esse autor não teve, evidentemente, acesso a fontes que o dão como Mestre da Capela da Cathedral em data anterior a 1814, mas a sua primeira menção como Mestre de Capela da Cathedral

²⁴⁶ Almeida, 1971, p. 82 e ss.

²⁴⁷ Vieira, 1900, p. 20

portuense data de 1808. Há, na verdade, informações que, depois de ter sido repellido o inimigo francês e restaurado o trono, a cidade do Porto manifestou a sua grande alegria no dia 2 de Outubro de 1808. O governador da cidade e bispo da diocese, D. António de S. José e Castro, determinou que se fizessem festejos de agradecimento ao Altíssimo pela vitória sobre os franceses que foram dirigidos pelo Mestre da Capela da Cathedral, António da Silva Leite; e *O Leal Portuguez* de 5 de Outubro de 1808 informa que, depois de concluída a Oração inicial,

“tomou S. Ex^a os paramentos Pontificaes, e expondo-se então o SANTISSIMO SACRAMENTO, entoou o *Te Deum*, que cantou huma grande Orquesta de escolhidos musicos, regidos pelo Mestre da Capella da Cathedral Antonio da Silva Leite.”²⁴⁸;

uma outra fonte, não menos elucidativa, informa que, em 11 de Dezembro desse mesmo ano, por iniciativa do Capitão da 1^a companhia, João de Sousa Monteiro, houve uma soleníssima festividade em acção de Graças pela gloriosa Restauração de Portugal, descrita minuciosamente por João António Monteiro de Azevedo em “*Descripção topographica de Villa-Nova de Gaya*”, publicada em 1808 e de que saiu uma 3^a edição em 1813, obra oferecida ao Príncipe D. João, onde em dado passo se descreve:

“Seriaõ 10 horas, ou pouco mais, quando a sobredita orchestra annunciou o principio daquella grande solemnidade, executando com transporte de todos os ouvintes a famosa symphonia, intitulada, da “Restauração”, composta por António da Silva Leite, Mestre da Capella da Cathedral do Porto, [...]”²⁴⁹.

Não merece qualquer dúvida que António da Silva Leite era já Mestre da Capela da Sé do Porto, pelo menos à data destas festividades.

²⁴⁸ Leal Portuguez, Outubro de 1808, p. 131

²⁴⁹ Azevedo, 1813, p. 53

Muito pouco se sabe da actividade da Capela durante o tempo em que Silva Leite foi seu Mestre, devido à destruição de que foi alvo o Arquivo da Sé ocorrida, tudo leva a concluir-se, durante a ocupação do Paço Episcopal pelos comandos franceses e, depois, por actos selváticos durante as lutas liberais. Por outro lado, a imprensa da época estava mais vocacionada para a propaganda das ideias sócio-políticas que para informações de actividades culturais. Há, no entanto, a certeza de que os bispos, o Cabido e o Mestre conservaram viva a Capela, apesar dos acontecimentos sócio-políticos desfavoráveis.

A presença viva da Capela da Catedral está bem testemunhada nas peças sacras dos compositores portuenses, sobretudo na vasta obra de António da Silva Leite que, enquanto Mestre da Sé, escreveu para serem cantadas pelo coro que dirigia²⁵⁰.

Após os factos ocorridos no Porto, em 1809, com a tomada da cidade e debaixo do governo francês, a instabilidade continuou, pois avivava-se o fervilhar das ideias revolucionárias liberais que culminou com a Constituição de 1820. A Igreja do bispado portuense sofreu, a partir da aprovação da Carta Constitucional, um profundo golpe nas suas receitas já débeis, porque viu reduzido o seu património “constituído, em não pequena parte, de foros, censos, pensões e produtos de laudémios”²⁵¹, que não tinham sido afectados pelas deliberações de Pombal e dos governadores da cidade. A Capela saiu, naturalmente, prejudicada, mas não deixou de cumprir as funções para que fora criada.

A maneira superior como Silva Leite conduziu a actividade artística da capela encontra-se referenciada no documento da nomeação do seu sucessor, Francisco Eduardo, compositor e mestre de elevado valor, contratado pelo Bispo e onde se lê “[...] com a

²⁵⁰ Quadro de Obras religiosas

²⁵¹ Correia, 1984, Prefácio

ideia de se utilizar dos serviços do professor, que ainda n'este logar deixou memoria de artista distinto e mestre consciencioso"²⁵².

²⁵² Vasconcelos, 1870, p. 65

Examinador de Cantochão do Bispado

Os diversos Concílios da Igreja estabeleceram, nos seus cânones, a obrigatoriedade da preparação dos candidatos à “ordenação eclesiástica” que teria de ser feita em seminários ou escolas autorizadas pelo bispo e sobre a sua inspecção.

As escolas seculares e regulares foram impondo aos seus estudantes determinados saberes indispensáveis ao melhor cumprimento das actividades evangelizadoras. Em Coimbra, por exemplo, o bispado fundou, nos finais do século XI, um colégio onde se aprendia gramática, latim e teologia, disciplinas que passaram a ser exigidas para a recepção das ordens clericais²⁵³. No entanto, desconhece-se como se avaliava essa aprendizagem.

Outras escolas foram criadas por iniciativa dos bispos.

Em 1560, era bispo do Porto D. Rodrigo Pinheiro que aproveitou a presença, na cidade, de S. Francisco de Borgia, Geral da Companhia de Jesus, para lhe pedir alguns membros para doutrinar o povo de que era pastor. O pedido do prelado portuense foi atendido e os Jesuítas fundaram, em 1577, um colégio próximo da Sé Catedral, onde ensinavam, gratuitamente, gramática, retórica, filosofia e teologia, disciplinas que, no tempo, eram preparatórias e próprias para a ordenação do clero. Porque o ensino era gratuito passaram a receber 600#000 reis anuais²⁵⁴.

Em Maio de 1687, reúne-se o concílio diocesano do Porto que vem a promulgar as “Constituições diocesanas”²⁵⁵ que, entre outras deliberações, ordena que, no futuro, aos candidatos às Ordens Sacras se exigisse conhecimentos de doutrina cristã, latim, moral,

²⁵³ Pinto, 1915, p. 2

²⁵⁴ Conf. Pinto, 1915, p. 10

²⁵⁵ P-Ps, Constituição V Liv. I, tit. 8

reza e canto, saberes que teriam de ser avaliados por um júri de exame que, no tempo, era formado pelo Provisor, pelo Vigário Geral e por pessoas dotas e religiosas nomeadas pelo bispo²⁵⁶.

Nos finais do século XVII e até meados do século XVIII, os exames faziam-se segundo as Constituições e, frequentemente, perante os priores das Ordens Religiosas. Nesse período, poucos candidatos a ordinandos eram avaliados pelos presbíteros seculares na presença do Cabido que deixava exarado o resultado com a anotação: “Examinado em Cabido” ou “Examinado em mesa capitular”²⁵⁷.

Com a sua chegada ao Porto, no princípio do século XIX (1802), o novo bispo, D. António de São José de Castro, quis reformar o ensino no colégio episcopal e a maneira como eram admitidos e examinados os ordinandos. Pediu a autorização régia e pontifícia para criar um seminário com salas de estudo, dormitórios e cantina para dar a oportunidade aos jovens pobres, com vocação clerical secular, se educarem, instruírem e alimentarem gratuitamente conforme o espírito tridentino. O seminário possibilitaria aos jovens, com alguns meios económicos, terem a mesma possibilidade como porcionistas, como antes a tinham os subsidiários no colégio da Sé, como o foi António da Silva Leite. O pedido foi atendido e o colégio começou a construir-se²⁵⁸.

Os candidatos às Ordens Sacras eram, a seu pedido e em requerimento ao bispo, matriculado nas disciplinas obrigatórias a cada Ordem. Quando preparados, requeriam a marcação de exames e a nomeação do examinador. Fundamentam este novo

²⁵⁶ P-Ps, Constituição IX

²⁵⁷ P-Ps, Câmara eclesiástica, processos de 11 de Dezembro de 1785

²⁵⁸ P-Ps, Decreto de 29 de Dezembro de 1800, despacho da mesa do Desembargo do Paço de 14 de Abril de 1801

processo de ensino e exames os manuscritos encontrados nos Autos de Ordem do P^e Bento da Silva Leite²⁵⁹.

D. António de São José de Castro rodeou-se de mestres sabedores e deu-lhes a competência de examinadores. Um deles foi António da Silva Leite que acumulou as funções de Mestre da Capela da Sé com o de “Examinador de Cantochão do bispado”.

Não se conhece o documento comprovativo da nomeação de Silva Leite de “examinador de Cantochão”, mas este cargo está referenciado numa sua obra de 1820. Na página de apresentação do “*Te Deum a fá bordom* acompanhado a Grande Orchestra e Alternado com o Coro”, estreado no Porto em 1820, o nome do compositor é acompanhado pelos títulos de “Mestre de Capella da Sé e Examinador de Canto-chão do Bispado”²⁶⁰.

O detentor de título de Examinador não só se destinava a qualquer membro do júri de avaliação, mas também ao docente regulador desta disciplina curricular. Nem sempre a actividade de avaliador era atribuída ao Mestre de Capela, mas a escolha de um “examinador” recaía, necessariamente, num mestre sábio, cujos saberes eram

²⁵⁹ Os requerimentos do P^e Bento ao bispo dizem:

A. “Bento da Silva Leite [...] para receber a Ordem de Diacono precisa ser examinado p.^a o q.~

P.a V. Ex^{cia} se digne admitilo a exame para a dita Ordem.”

B. “Bento da Silva Leite [...] para receber a Ordem de Diacono precisa ser examinado de Cerimonias e Cantochão p.^a o q.~

P.a V. Ex^{cia} se digne nomearlhe examinadores.”

São do mesmo teor os requerimentos para subdiácono e presbítero. Auto da Ordem maço 7, B.C. s/pág.

²⁶⁰ P-Pm – Reservados, MM 12

avaliados pelo conhecimento que havia das qualidades profissionais na área da música e canto.

A nomeação de Silva Leite para o exercício dessa função é, naturalmente, o reconhecimento do seu valor como professor de canto.

Capítulo 3 – A obra de António da Silva Leite

Não são conhecidas as obras com que Silva Leite se iniciou como compositor mas, tudo indica, não teve uma apresentação pública precoce, embora fosse, aos vinte anos, um compositor de reconhecido mérito²⁶¹ como refere o Assento de Provimto para organista na Santa Casa da Misericórdia, apresentado em capítulo anterior.

A sua obra, com evidência para a religiosa, revela grandes conhecimentos técnicos e fácil escrita, qualidades aparentemente ao nível da dos compositores instruídos na Patriarcal e bolseiros da Corte em Roma. Embora não tivesse saído da sua cidade, conheceu a música e a técnica de composição utilizadas pelos mais célebres músicos estrangeiros e aprendeu deles o que mais lhe agradava e interessava, seguindo, como quase a totalidade dos compositores nacionais, as correntes e estilos musicais então difundidos pela Europa, sem deixar de criar os seus próprios modelos e melhorá-los.

É evidente o estilo italiano na obra do compositor portuense. A música operática italiana, após D. João V, serviu de fonte de inspiração para a música religiosa que se tocava nas igrejas portuguesas, pois, na época, a música concertante religiosa e a profana tendiam a aproximar-se.

A música de Rossini e Donizetti, muito ouvida na cidade do Porto²⁶² como, aliás, em toda a Europa, não deixou de inspirar os compositores nacionais. O melodismo da música italiana motivou o músico portuense, que, não sendo um artista genial de inspiração, revelou-se um criador talentoso, atento aos interesses culturais da sociedade em que vivia.

²⁶¹ P-Pam, D B.º 8, nº 7

²⁶² Nery e Castro, 1991, p. 124

Notabilizou-se pela obra sacra, mas a profana distingue-o, também, como compositor de talento. Está ligado, ainda, ao ensino da música, de instrumentos e canto. A obra didáctica que escreveu, sobretudo para os seus alunos de guitarra, mostram-no um professor de grande saber pedagógico.

A obra de António da Silva Leite pode agrupar-se em didático-pedagógica, em literária, em música profana e religiosa.

Didáctico-pedagógica

A sociedade contemporânea de Silva Leite, sobretudo os jovens de ambos os sexos e as senhoras, tinha a preocupação e desejo de ser instruída e culta. Eram tantos os candidatos ao ensino da música, canto e instrumento que teriam dificuldade em encontrar bons mestres. Os professores competentes foram, naturalmente, os mais solicitados, mas não tinham tempo suficiente para satisfazerem os inúmeros pedidos que lhes eram feitos nesse sentido, como referem Manuel da Paixão Ribeiro, no prólogo da obra *Nova Arte de Viola*²⁶³ e António da Silva Leite, em *Estudo de Guitarra*²⁶⁴, como já se citou noutra ponto.

Os conhecimentos que o compositor português teria adquirido na escola de música da Sé, onde há muito se aprendia a música, o canto e a tocar instrumentos, e nos conhecimentos que conseguiu, como diz, “[...] concorrendo com as minhas fracas luzes, alcançadas pelo estudo, e applicação em que me tenho empregado desde a infância”²⁶⁵, na arte de bem tocar cordofones de tecla, friccionados e beliscados, deram-lhe um saber que o distinguiu dos outros músicos do tempo e fizeram-no o mais procurado como mestre de instrumento, canto e professor de música.

António da Silva Leite, para complementar o ensino dos inúmeros alunos, ter-se-ia sentido na necessidade e obrigação de escrever métodos de apoio às suas aulas. Estes estão dirigidos ao canto, ao órgão e, sobretudo, à guitarra. Nota-se a preocupação de, nestes métodos, não ficar só pela apresentação de músicas, mas, como refere, explicar “tudo o que julguei necessario para huma primaria instrucção”²⁶⁶.

²⁶³ Ribeiro, 1789, prólogo II

²⁶⁴ Leite, 1796, prólogo

²⁶⁵ Leite, 1796, prólogo

²⁶⁶ Leite, 1796, Prólogo

Das obras impressas e manuscritas que Silva Leite escreveu, distingue-se o *Estudo de Guitarra*, que é um método de referência na história deste instrumento e que, por isso, lhe é dada preferência na ordem de descrição. Segue-se-lhe a *Arte da Música*, obra manuscrita para o mesmo instrumento, que antecedeu o *Estudo de Guitarra*. Para Órgão escreveu o *Organista Instruído* que pensou publicar, recorrendo a subscrição pública, sem o ter conseguido.

Silva Leite, como professor de canto, publicou o *Rezumo de todas as regras, e preceitos da Cantoria, assim da Musica Métrica, como do Canto-chão*.

Estudo de Guitarra²⁶⁷

Os primeiros trabalhos didáticos de Silva Leite foram escritos para principiantes da arte da música. Como professor de música e canto, encontrou razões para fazer esses trabalhos e, como professor de guitarra, sentiu necessidade de publicar um novo estudo para tantos quantos desejavam aprender música e tocar um instrumento. Deu-lhe o título de *Estudo de Guitarra* e, no frontispício, informa:

“[...] em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento”²⁶⁸.

Dedica-o à Senhora Dona Antónia Magdalena de Quadros e Sousa, da ilustre família de Tavadere, esposa do Governador, Dr. Francisco de Almada e Mendonça. Kastner entende que Silva Leite fez esta dedicatória “lembrando-se talvez da quantidade de damas e meninas recatadas, mas em vias de emancipação, que doravante desejavam aprender tanto a música como o instrumento”²⁶⁹, mas poderá, também, representar uma

²⁶⁷ P-Pm com a cota C⁶-12-84(2); na P-Ln com a cota MP 260. (Anexo 9)

²⁶⁸ Leite, 1796, frontispício

²⁶⁹ Kastner, 1983, Prefácio

prova de respeito e agradecimento, na pessoa da Senhora de Tavadede, a todas as ilustres famílias portuenses que apoiavam a cultura musical nos seus aposentos e a difusão da guitarra.

No prólogo, considera o seu “Estudo” uma pequena obra ditada pela vida de sacrifício passada com a multidão de alunos a quem teve de escrever, para cada um, os elementos musicais necessários a uma boa e fácil aprendizagem da música e da guitarra. O aumento crescente do número de alunos e o limitado tempo que lhe restava das outras actividades profissionais teriam levado o mestre de guitarra a decidir-se pela escrita e publicação desta obra para o libertar de um ensino mais individualizado e economizar, por isso, mais tempo para outras ocupações.

Era grande o número de interessados em saber tocar guitarra e, certamente, seriam raros os mestres minimamente habilitados para esse ensino. Daí o desacerto com que se ensinava e os erros mais gritantes que se praticavam na sua afinação e execução. Silva Leite reconheceu esta situação ao escrever “[...] que sendo compostas por sujeitos curiosos, que nada sabem de *Contraponto*, estão a cada passo cometendo erros os mais notáveis,”²⁷⁰.

A maneira fácil, ordenada e muito clara em que está escrito o método revela a seriedade com que trabalhou a obra e a consciência do seu préstimo, razões por que se dirige a quem o entendesse utilizar, nos seguintes termos:

“[...] se te quizeres instruir, podes usar sem escrupulo della, e se te notarem de algum defeito recebido pela mesma instrucção, dize ao tal contendente, que existo no Porto, de donde poderei com promptidaõ satisfazer ás suas objecçoens”²⁷¹.

²⁷⁰ Leite, 1796, prólogo

²⁷¹ Leite, 1796, prólogo

Silva Leite divide a obra em duas partes: na primeira, encontram-se as principais regras da música e do acompanhamento; na segunda parte, escreve sobre as qualidades que se impõem na construção da guitarra, sobre a técnica mais eficaz de dedilhar as cordas (VIII), sobre a função e adaptação como instrumento acompanhador (XXII a XXVIII).

O mérito desta obra didáctico-pedagógica mereceu, da análise crítica que dela fez Kastner, a seguinte observação:

“[...] todo o texto que trata da execução, da interpretação e do estilo é um primor não apenas de clareza senão também de bom senso.”²⁷²

António da Silva Leite não deu, por completa, a sua obra, pois, para se considerar verdadeiramente um estudo didáctico e pedagógico, acrescentou-lhe vários minuets, marchas, alegros, contradanças e outras peças, com acompanhamento de segunda guitarra, para uso e desembaraço dos principiantes a guitarristas e como exemplificação do que ensina e concretização dos conhecimentos adquiridos.

Arte da Música²⁷³

“Arte da Música” é uma colecção manuscrita de exercícios que António da Silva Leite teria escrito para o ensino dos alunos, obra encadernada com 75 páginas, escritas cada uma com 8 linhas de pautas e 19 em branco. Não tem índice nem é paginada.

O autor inicia a obra anotando, nas duas primeiras páginas, alguns rudimentos teóricos musicais sem os desenvolver, diferentemente do que tinha feito na obra “*Resumo de todas as regras, e preceitos da Cantoria, assim da Musica Métrica, como do Canto-chão*”. Informa, ao abrir a nova obra, que ela servirá para “Explicações de Signos,

²⁷² Kastner, 1983, Prefácio

²⁷³ Encontra-se na P-Pm, Secção de Reservados, com a cota MM80

Claves, Figuras, Pausas e Tempos”²⁷⁴. Da maneira como está estruturada, percebe-se que é um compêndio de exercícios em que a aprendizagem se faz, progressivamente, com grau de dificuldade crescente, a partir de peças do primeiro tom ao oitavo.

As composições estão divididas em dez *suites* todas com tonalidades diferentes, separadas, cada uma, por duas folhas em branco. Cada *suite* mantém, como é regra, a mesma tonalidade²⁷⁵

A organização das *suites* é como se segue:

Suite nº	Tonalidade	Andamentos
1	Ré menor	Prelúdio – 24 <i>Minuetes</i>
2	Sol menor	Prelúdio – 17 <i>Minuetes</i> – Contradança – Giga
3	Mi menor	Prelúdio – 2 <i>Minuetes</i>
4	Lá menor	Prelúdio – 3 <i>Minuetes</i>
5	Dó Maior	Prelúdio – 23 <i>Minuetes</i> – Marcha – 2 Gigas – Contradança – Sonata
6	Fá Maior	Prelúdio – 13 <i>Minuetes</i> – 4 Marchas – Giga
7	Ré Maior	Prelúdio – <i>Minuete</i> – Marcha
8	Sol Maior	Prelúdio – <i>Minuete</i> – Marcha
9	Dó menor	Prelúdio – <i>Minuete</i>
10	Fá menor	Prelúdio – <i>Minuete</i>

Quadro 1 – Tonalidades e organização das *suites*

Para todas estas composições a duas vezes é utilizada apenas a clave de sol, excepto um *Minuete* da segunda *suite* que usa as claves de fá e de sol. As peças são curtas, na

²⁷⁴ Arte da Música, s.d., s.p.

²⁷⁵ Michels, 2003, p. 151

sua maior parte, algumas inacabadas e, muitas delas, com pequenas ilustrações curiosas de fantasias gráficas no final. Os destinatários desta obra parece terem sido os alunos de guitarra, para os quais António da Silva Leite, supostamente, compilou no sentido de lhes facilitar o estudo, o domínio e a arte.

A experiência tê-lo-ia ensinado a escrever peças simples e curtas no começo e, gradualmente, mais difíceis, com o progresso na aprendizagem. Escolheu, por outro lado, tonalidades não superiores a três alterações, com excepção da última *suite* (quatro bemóis), facilitadoras, com certeza, para a afinação da guitarra (dó-mi-sol-dó-mi-sol). Além disso, a escrita a duas pautas, com a clave de sol, ajusta-se à técnica utilizada para uma primeira e segunda guitarra.

Esta colectânea é pouco ambiciosa, mas, como parece, trata-se de uma compilação de material didáctico, fruto da experiência do quotidiano de um professor de música e guitarra e, sobretudo, serviu de exercício preparatório, como ele mesmo admite, para a obra mais importante que viria a publicar em 1796 – *Estudo de Guitarra*.

O Organista instruído

Na “Gazeta de Lisboa” de 14 de Junho de 1796 foi publicado um anúncio de subscrição pública proposta para a impressão da obra didáctica-pedagógica “*O Organista instruído*” da autoria de António da Silva Leite, mestre de Capela do Porto²⁷⁶.

Esta obra destinava-se a todos os interessados na aquisição de conhecimentos na área da música como informa o anúncio contido nesse aviso:

“Propõe-se por subscrição a impressão d’uma Obra, intitulada: O Organista instruído. Contem as Regras geraes e particulares do acompanhamento;
Prelúdios para todos os tons; mil versos para cada tom, que vem a ser: 12

²⁷⁶ Gazeta de Lisboa, 14 de Junho de 1796

de 4 compassos, 12 de 6, 12 de 8, 12 de 10 e 12 de 12, com o acompanhamento de todos os tons para salmear, Cânticos, Secuencias e Hymnos mais usados na Igreja, e outros particulares do Autor; Sonatas, Adágios e Rondo, para enquanto se celebra missa e outros actos, em que seja preciso encher algum intervallo; algumas Missas accommodadas aos diferentes Ritos, § C., por António da Silva Leite, Mestre de Capella no Porto. Quem quizer assignar para esta Obra, o poderá fazer no Porto na loja de livros d'Antonio Alvares Ribeiro na rua das Flores; e depois de impressa a receberá por menos a quarta parte do preço porque se vender.²⁷⁷

O autor complementou a obra, parte teórica, com peças musicais – cânticos, sequências e hinos usados na igreja e sonatas, adágios e rondós da sua autoria –, certamente no intuito de facilitar o entendimento das regras do acompanhamento e como exercício de estudo.

Nesse ano de 1796, António da Silva Leite tinha duas obras didáctico-pedagógicas para serem impressas: o “*Estudo de Guitarra*” e “*O Organista instruído*”. Optou pela primeira que, no momento, teria entendido ser a que mais vantagens lhe traria, quer na economia de tempo de trabalho nas aulas, quer no apoio aos seus muitos discípulos de guitarra. Para a impressão da segunda, recorreu ao anúncio de subscrição pública, recurso muito utilizado em toda a Europa pelos músicos que não tinham, na sua maioria, possibilidades de mandar imprimir, a suas expensas, as obras que escreviam, como testemunha Beethoven²⁷⁸.

Silva Leite tentou esse recurso mas supõe-se sem sucesso, pois não há qualquer conhecimento nem referência à existência da obra, nem, como era costume, do anúncio da sua saída “à luz” na fonte que anunciara a sua subscrição.

²⁷⁷ Gazeta de Lisboa, 14 de Junho de 1796.

²⁷⁸ Elias, 1993, p. 50

Resumo de todas as regras, e preceitos da Cantoria, assim da Musica Metrica, como do Canto-chão²⁷⁹

Na década de oitenta, após ter abandonado o cargo de organista da Santa Casa, António da Silva Leite dedicou-se, verdadeiramente, à actividade de professor de música, canto e instrumentos, mestre de capela e cerimónias.

Ao reconhecer as dificuldades que os alunos sentiam quando iniciavam a aprendizagem destas disciplinas, publicou, “Para o uso dos seus Discípulos”²⁸⁰, esta obra didáctica que dividiu em duas partes: na primeira, *Resumo da Musica Metrica*, começa por definir a música que considera “huma Arte, que ensina a proferir com acêrto, e melodia os differentes sons da voz humana. Diz-se Arte, porque dá preceitos para se poder cantar bem”²⁸¹; na segunda, escreve que o cantochão “he o que a Igreja Romana attribue ao Canto Ecclesiastico [...]. As suas regras servem para ensinar aos seus Ministros o modo como devem cantar perfeitamente nos Córos todas as cantorias”²⁸². Segue, depois, numa e noutra parte, a definição e explicação de elementos respeitantes à música e ao cantochão respeitando, naturalmente, cada qual a sua especificidade: Signos, claves, figuras, pausas, tempos, vozes e tons.

Esta obra é muito reduzida, com 43 páginas de 130X190mm, e teria tido maior valor didáctico se fosse concretizada com peças musicais. Supõe-se, no entanto, que essa concretização teria sido feita durante as aulas, com peças por si escolhidas. Fundamenta-se esta suposição no aparecimento, algum tempo mais tarde, de uma nova

²⁷⁹ Encontra-se na P-Pm com a cota T¹-6-52

²⁸⁰ Leite, 1787, p. frontispício

²⁸¹ Leite, 1787, p. 1

²⁸² Leite, 1787, p. 25

obra, *Arte da Musica*, que, sendo dirigida ao ensino da guitarra, teria sido o resultado de uma compilação de peças utilizadas nas aulas.

No fim da obra, que se percebe ser a primeira reveladora da sua experiência de mestre e pedagogo vivida no cotidiano, promete a publicação de mais duas obras para desenvolver a aprendizagem do acompanhamento e do contraponto²⁸³, promessa que não terá cumprido pois não há conhecimento dessas obras nem qualquer referência à sua existência. Ernesto Vieira é de opinião que Silva Leite não a cumpriu²⁸⁴ e Armando Leça escreve que ele não as publicou “provavelmente por falta dos meios necessários para as despesas”²⁸⁵

²⁸³ Leite, 1787, p. 43

²⁸⁴ Vieira, 1900, p. 22

²⁸⁵ Leça, 1954, p. 4

Didático-pedagógica

Data	Obra	Fonte/ Colocação	Observações
1787	Rezumo de todas as regras, e preceitos da cantoria...	P-Pm T ¹ -6-52 P-Ln MM1590/11	Dividido em duas partes: Música Métrica e Cantochão; para uso dos seus discípulos.
1796	O Organista Instruido	Gazeta de Lisboa	Foi anunciada na Gazeta de Lisboa, nº 24 de 24 de Junho de 1796, desconhecendo-se se foi ou não publicada.
1796	Estudo de Guitarra	P-Pm C ⁶ -12-84 P-Ln MP 260	Divide-se em duas partes: uma teórica e outra em peças para uso dos seus alunos de guitarra; foi oferecida a D. Antónia Magdalena (Senhora de Tavadre).
s.d.	Arte da Musica	P-Pm MM – 80	Contém uma parte teórica e outra com peças musicais simples para uso dos seus alunos de guitarra.

Literária e Religiosa

António da Silva Leite escreveu em prosa e verso de índole profana e religiosa.

Além de poemas para modinhas, hinos, e elogios, que terão desenvolvimento em sub-Capítulo seguinte, escreveu outros que não musicou.

São de referir os sonetos que escreveu em ocasiões de eventos que quis distinguir: quando em 1826 morre D. João VI, a Câmara da cidade do Porto manda celebrar as exéquias na Catedral²⁸⁶, durante as quais é lido um soneto, escrito por Silva Leite para essa ocasião, impresso na tipografia do “Gandra”, com o título *À lamentada morte do Imperador e Rei D. João VI...* em que o autor exorta os portugueses a chorar a morte do monarca²⁸⁷; em Maio do mesmo ano, escreveu um outro soneto de aplauso, impresso na firma “Viúva de Alvarez Ribeiro e Filhos” que ofereceu a D. Rita Inocência de Cassia, no dia em que esta religiosa professou no Convento de Santa Clara²⁸⁸; ainda no mesmo ano, escreve e oferece a D. Ana Cândida um poema pelo seu aniversário e pela profissão de votos religiosos realizada no Convento de Santa Clara²⁸⁹, impresso na tipografia do “Gandra”; em 1829, ofereceu um soneto a D. Maria Bárbara Bello pela sua reeleição como abadessa do convento de Monchique²⁹⁰.

É muito possível que outros poemas de aplauso e reconhecimento tenham sido compostos e oferecidos a religiosas do Convento de Santa Clara e doutros mosteiros da cidade do Porto e tenham desaparecido.

²⁸⁶ Estas exéquias foram noticiadas na Gazeta de Lisboa, 8 de Maio de 1826, p. 433

²⁸⁷ Leite, 1826a

²⁸⁸ Leite, 1826b

²⁸⁹ Leite, 1826c

²⁹⁰ Leite, 1829

Além das obras poéticas, o compositor escreveu peças teatrais, por exemplo, o entremez *O alardo na aldêa*²⁹¹, uma pequena composição jocosa e burlesca, para ser representada, naturalmente, como complemento e no intervalo de uma outra representação, como era costume na época. Esta peça não se encontra mencionada em qualquer dicionário biográfico consultado, nem em outra qualquer fonte. Por isso dedica-se-lhe aqui alguma atenção.

O alardo na aldêa

Encadernado em razoável estado, impresso em 1802 na Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, compõe-se de um único acto em dezasseis folhas numeradas.

Tem as seguintes personagens: Capitão-mor; Francisco (filho); Sargento; D. Paula; D. Leonor (filha); Gonçalo (criado); Manuel (aldeão); Lavradeira e paisanos que não falam.

A primeira cena passa-se em casa do Capitão, homem ambicioso e ganancioso sem escrúpulos, que se vale do poder que lhe é conferido para amedrontar os aldeões, como ele próprio diz:

“A intimativa do Sargento lhes ha de causar susto, e com ella a minha despensa se encherá de tudo o que he preciso”²⁹².

Ordena ao Sargento que percorra toda a aldeia a anunciar o alardo, isto é, o recenseamento e inspecção dos mancebos. Os que desejavam ver os familiares livres haviam de trazer, dizia ele, bons presentes. Enquanto os espera, o filho pede ao pai que lhe ensine o tratamento a dar à namorada e à mãe. A mãe e a filha ostentavam uma riqueza e uma cultura que não tinham, alardeavam um estatuto social que não possuíam e apregoavam uma fidalguia semelhante às fidalgas da cidade.

²⁹¹ P-Cul – cota 2-6-71

²⁹² Leite, 1802, p. 2

O filho do Capitão convida a namorada e a mãe para uma merenda em sua casa, convite aceite de pronto. O Capitão recebe-as na sala, onde o Sargento entra em cena, completamente embriagado, que era o seu estado normal, afrontando todos os presentes como se fosse ele o Rei, tratando o Capitão por ladrão. Este quadro terminou com a expulsão do Sargento que, empurrado pelo criado, sai a barafustar.

O filho pede, então, desculpa às senhoras pelo sucedido, prometendo-lhes que o pai “lhe fará as caridades”²⁹³, atitude que o pai confirmou.

Entretanto, vão chegando interessados em livrar os seus familiares do serviço militar. Primeiro a lavradeira com galinhas e o pedido de dispensar o sobrinho. Depois o Manuel com os lombos do porco para ser dispensado o filho que estudava para doutor. Todos os pedidos iam sendo atendidos, enquanto a despensa ia ficando cheia. Apenas o pedido de quem nada trouxe foi recusado.

A seguir, o texto passa a referir os passos do que aconteceu no alardo e que se iniciou ao toque da caixa. Há peripécias de mancebos impreparados, com atitudes simplórias e linguagem infantil

Tudo acabou bem com o casamento do filho do Capitão e uma cantoria por todas as personagens.

Desconhece-se qualquer informação sobre onde e quando este entremez foi representado, mas presume-se ter sido no Teatro de S. João.

Não se conhece, também, como decorreu a interpretação da peça e qual a receptividade do público.

²⁹³ Leite, 1802, p. 6

Novo Directório fúnebre

Não foi localizado qualquer exemplar desta obra de Silva Leite referenciada, por Ernesto Vieira²⁹⁴ e outros bibliógrafos.

Do que se pôde informar, há conhecimento de que as famílias de maiores recursos da cidade do Porto mandavam celebrar ofícios fúnebres solenes de “corpo presente” aquando da morte de seus familiares e nos dias, tradicionalmente estipulados, do sétimo, trigésimo e dos aniversários da morte.

Era um cerimonial que pertencia ao culto da Igreja, cujo formulário se foi alterando durante os tempos, embora conservando o essencial do ritual. Alguns ritos remontam ao século IV, de origens diversas, que o Papa Paulo V organizou em 1614 (Ritual de Paulo V). Era o seguido pela Igreja, ratificado, depois, por Benedito XIV. As solenidades fúnebres faziam, frequentemente, parte da actividade do mestre de capela e cerimónias e dos compositores de obras sacras. É suposto, por isso, que Silva Leite tivesse sido, muitas vezes chamado a preparar o cerimonial desses eventos que se revestiam de grande solenidade.

Como compositor, conhecem-se para estas ocasiões dois *Responsórios para a encomendação das almas – Subvenite e Libera me* – a 4 vozes (SATB) para Órgão e instrumental; e para as exéquias da Rainha D. Carlota Joaquina compôs, além da solene *Missa de Requiem*, os cinco *Responsos do Tumulo*. Não se conhece onde se encontram estas obras que vêm noticiadas na descrição das ditas exéquias no Correio do Porto e na Gazeta de Lisboa²⁹⁵ e que não foram mencionadas por qualquer bibliógrafo.

António da Silva Leite teria encontrado, no exercício das suas funções de mestre de capela e cerimónias, algumas diferenças no ritual com que se faziam os ofícios fúnebres, o que teria dificultado, de certo modo, a sua actividade. Não teria sido esta a única razão que levou

²⁹⁴ Vieira, 1900, p. 22

²⁹⁵ Correio do Porto, 5 de Fevereiro de 1830 e Gazeta de Lisboa, Fevereiro de 1830, p. 157 e s

António da Silva Leite a escrever e publicar, em 1806, esta obra que se considera litúrgica, porque se refere à liturgia dos defuntos, mas, como se presume, o interesse em repor uma equidade no conjunto de cerimónias fúnebres nas igrejas da Diocese.

Esta obra, que foi dedicada ao Exmo. e Revmo Sr. D. António de São José e Castro, Bispo do Porto, para uso do seu clero, foi estruturada, segundo os biógrafos que dela escrevem, em duas partes: a primeira contém as traduções literais dos diversos rituais reconhecidos pela Igreja Romana e diocesana; na segunda, encontram-se cantorias fúnebres em cantochão de grande qualidade que poderiam ser utilizadas pelos clérigos cantores durante os actos fúnebres.

É natural que este “*Directório*”, porque a obra teve o beneplácito do Bispo, tivesse aplicação nas cerimónias fúnebres realizadas nas igrejas do Porto.

Modo pratico para todo o catholico se confessar bem

Não foi possível encontrar esta obra e tem-se dela conhecimento por Joaquim de Vasconcelos²⁹⁶, motivo por que se menciona aqui. Pelo que se leu relativamente aos sacramentos da Confissão e da Comunhão e ao que a Igreja aconselhava (ou exigia) aos cristãos, apercebeu-se que eles eram precedidos de especial preparação.

A finalidade da obra, como indica o título, teria sido escrita no intuito de ajudar os fiéis a preparar o sacramento da Confissão. Silva Leite juntou-lhe orações apropriadas para antes e depois da comunhão, em verso de pouca qualidade poética, como refere Joaquim de Vasconcelos.

²⁹⁶ Vasconcelos, 1870, p. 194

Estas obras mencionadas de carácter litúrgico e de que não se encontrou qualquer exemplar nem constam como existentes em arquivos consultados mereceram ser referenciados porque revelam Silva Leite um autor atento e preocupado com o que o rodeia.

Literária e religiosa

Data	Obra	Fonte/ Colocação	Observações
1806	Elogio	P-Cul 26-1-46	Escrito em homenagem ao Príncipe Regente D. João.
1806	Novo Directório Fúnebre	Ernesto Vieira	Divide-se em duas partes: uma com as rubricas das exéquias e outra com cantorias fúnebres em cantochão
1826	À Lamentada Morte do Imperador e Rei D. João VI	P-Pm U ¹ -3-(46) Gazeta de Lisboa	Soneto lido durante as exéquias do Rei na Sé Catedral
1826	Soneto de Aplauso	P-Ln L 598	Pelo aniversário e solene profissão da Sr. ^a D. Anna Cândida do Convento de S. ^{ta} Clara
1826	Soneto de Aplauso	P-Ln L 598	Pela solene profissão da D. Rita Inocência de Cassia do Convento de S. ^{ta} Clara
1826	Soneto de Aplauso	P-Ln L 598	Pela Reeleição de D. Maria Bárbara Bellon como abadessa do Convento de Monchique
1826	Modo pratico para todo o Catholico se confessar bem...	Joaquim de Vasconcelos	Contém algumas recomendações e as orações são em verso de pouca qualidade poética.
s.d.	O alardo da aldêa	P-Cul 2-6-71	Entremez teatral

Música profana

A nobreza, seguindo o exemplo da Corte, contratava, frequentemente, músicos e cantores para os saraus que realizavam nos palácios.

As famílias fidalgas do Porto, longe da influência cultural da Corte e da nobreza cortesã, não realizavam com frequência saraus musicais e festas sociais.

Era a burguesia aristocrática e rica e as famílias de estrangeiros cultos e endinheirados, residentes na cidade por obrigações comerciais, o principal sustentáculo da música profana e popular constituindo centros de irradiação dessa música. Nas reuniões familiares que se faziam no tempo de Silva Leite eram, sobretudo, as senhoras anfitriãs e convidadas e as filhas donzelas que davam brilho às noites de saraus culturais e de folguedo, cantando e tocando o piano, o cravo, o alaúde, a guitarra e a viola. Para os saraus culturais e sociais mais exigentes, contratavam-se músicos e cantores de nomeada que interpretavam tocatas, serenatas, cantatas, árias, duetos, tercetos, modinhas e, noutras ocasiões, aberturas e sinfonias numa demonstração que, no Porto, se cultivava música profana de qualidade.

A estabilidade sócio-política vivida na cidade do Porto permitiu a generalização da música profana no século XVIII e, na época dos Almadás, mais se acentuou a sua profusão, sobretudo da ópera, da modinha e de alguns outros géneros de música de natureza profana por via da criação dos teatros do Corpo da Guarda e do S. João. Silva Leite não se afastou da “moda” de compor música profana que se fazia na sua cidade e aproveitou, como todos os compositores do tempo, escrever obras a seu gosto e, naturalmente, ao de quem as ouvia.

Podem distinguir-se, na obra profana de Silva Leite, duas fases dessa “moda” provocadas por factores político-sociais: uma, que vai até 1808, caracterizada pelo bom entendimento entre os portuenses e um clima de paz no reino; outra, que ocupou um período muito desfavorável, sobretudo à música profana, pela ocupação do reino e da cidade portuense, que obrigou à fuga de muitos dos seus habitantes e ao abandono dos locais de trabalho. A moral do povo

empobrecido e enlutado e a situação calamitosa em que vivia não eram propícias a festas e cantares como no tempo de paz. Os nobres e os burgueses aristocratas e ricos deixaram a cidade, muitos músicos tiveram a mesma atitude. Só a espaços a cidade voltou à normalidade, porque, expulsos os franceses, outras guerras – as liberais – se iniciaram, sendo o Porto o palco dos principais confrontos.

António da Silva Leite teria escrito numa e noutra fase uma quantidade razoável de obras de música profana, mas quase todas se perderam e de algumas apenas resta a menção.

Música profana

Data	Obra	Vozes	Acompanhamento	Fonte/ Colocação	Observações
1792	Seis Sonatas de Guitarra, violino e duas trompas <i>ad libitum</i>		1V/2 trom	P-Ln MM 343/8 F 1686	Oferta a D. Carlota Joaquina, princesa do Brasil
1793	Serenata		Grande Orquestra	P-Pah 2º Festejos	Interpretado pelo nascimento da Infanta D. Maria Teresa
1794	Moda a Solo	S	Guitarra	P-Ln MPP 2 A	Modinha – Tempo que breve passaste
1794	Duetto Novo	SS	2 Guitarras /Vla/B	P-Ln MPP 2 A	Modinha – Amor concedeu m'um prêmio
1795	Xula Carioca	SS	2 Guitarras /Vla	P-Ln MPP 2 A	Modinha – Onde vás linda negrinha
1795	Duo	SS	B	P-Ln MPP 2 A	Modinha – Desprezas do mundo a glória
1795	Duo	SS	Paf.	P-Ln MPP 2 A	Modinha – Quem me ouvir com meus suspiros
1795	Dialogo jococerio	SB	2 mandolins/B	P-Ln MPP 2 A	Modinha – Vem cá por que foges Anfrizo adorado
1795	Duo	SS	B	P-Ln MPP 2 A	Modinha – Por outro pastor Marilia
1795	Dialogo entre dois amantes	SS	2 Guitarras	P-La 137-II-5	Modinha – Fermoza pastora semblante divino
1796	Sinceros ternos pastores		2 Guitarras	Gaz. 10 de Lx Setembro	Modinha
1796	Anda amor ardendo em zelos		2 Guitarras/V/A	Gaz. 26 de Lx Novembro	Modinha

Data	Obra	Vozes	Acompanhamento	Fonte/ Colocação	Observações
1796	Peça de Música		2 Guitarras	P-Ln MPP 2 A	Guitarra com tarracha no 1º boraco
1796	Colecção – Minuetes, marchas, alegros e contradanças		Guitarra	P-Pm C ^b -12-84 (2)	Peças breves para estudo dos seus alunos
1807	L'Astuzia delle Done		Grande Orquestra		Ernesto Vieira – Dicionário Biographico Vol. 2: 20
1807	Pugegli per equivoco		Grande Orquestra		Ernesto Vieira – Dicionário Biographico Vol. 2: 20
1807	Elogio ao Príncipe D. João	ST		P-Cul 26-1-46	Encontra-se incluído na Ópera <i>Griselda</i>
1809	Hymno que os portuenses cantaraõ			P-Pm V ¹ -8-89	Aniversário da Rainha D. Maria I – pela música e ritmo do hino God save the King
1810	Colectânea		Órgão	P-Ln MM4505	Peça Adágio em Dó Maior – Diversos autores
1820	Hymno Patriótico		Grande Orquestra	P-Pm J-13-38	Coroação de D. João VI – Cantado no Teatro de S. João
1820	Hymno da Coroação			P-Pm AB 5061	Coroação de D. João VI – Música de António da Silva Leite
1821	Hymno Patriótico			P-Pm PD 456 (8)	Comemoração do primeiro aniversário da Regeneração
1828	Improviso do Cego Luís dos Quartéis			P-Pm PD 2080	
1828	Árias e Duetos				Ernesto Vieira – de estilo teatral

Sonatas²⁹⁷

As seis sonatas de guitarra, com acompanhamento de um violino e duas trompas “*ad libitum*”, de 1792, são a obra musical do compositor mais conseguida e de maior importância para a guitarra inglesa, instrumento preferido pelos jovens e damas portuenses da época.

Oferecidas a D. Carlota, princesa do Brasil, estas composições merecem especial atenção pelo facto de estarem ligadas à história da guitarra protótipo da portuguesa, pela qualidade do conjunto e, pela forma perfeita em que as secções se ligam

Em todas elas há a aplicação da “forma sonata”, denominação que apareceu e desenvolveu no âmbito da música instrumental e procedimento característico do estilo clássico do último quartel do século XVIII. Estrutura-se, basicamente, em três partes: exposição, desenvolvimento e reexposição.

A “exposição” nesta obra de Silva Leite é formada por grupos temáticos: **A** na tónica, com dois motivos precedidos por um enquadramento tonal, e **B** na dominante, que é anunciada no último ou últimos compassos do grupo anterior e é formado, também, por dois motivos. Apesar de grupos diferenciados, as “ideias” musicais interligam-se.

O “desenvolvimento” tem, normalmente como ponto de partida, uma ou mais notas do grupo anterior. O da I e II sonatas inicia-se pela nota final do 2º motivo do grupo **B**; o da III desenvolve um motivo novo, não retomando qualquer tema musical dos grupos temáticos anteriores; o da IV inicia por uma representação literal do 1º motivo do grupo **B**; o da V parte da dominante e segue com o primeiro motivo da tónica; o da VI parte da transposição do primeiro tema do grupo da tónica para a dominante. Nota-se, assim, que Silva Leite retoma, com maior frequência, “ideias” musicais do grupo **B**, não deixando, por vezes, de utilizar, de seguida, temas do grupo **A** ou novos motivos.

²⁹⁷ Leite, 1792

Na “reexposição”, pelo contrário, os motivos saem do grupo **A**: o 1º motivo do grupo **A** com pequenas alterações, pondo de parte o 2º motivo (sonatas I e III); os dois motivos deste grupo (sonatas II e IV); o 1º motivo **A**, integralmente, sem alterações e na tonalidade principal (sonatas V e VI). Conclui-se que a “reexposição” retoma, quase sempre, o 1º tema da exposição, reaparecendo o seu material temático seguindo a mesma ordem e com alterações pouco significativas.

A análise das sonatas revela haver alguma diversidade de andamentos e reconhece-se que esses movimentos se aproximam num plano formal. Para os movimentos centrais, Silva Leite optou por andamentos em “adágio”, “adágio amoroso” e “adágio com espresse” (sonatas II, V, VI); por uma dança campestre – pastorella (sonata III) e um minuetto (sonatas I e IV). Para os movimentos finais das sonatas, o compositor escolheu o rondó, com a excepção da sonata II: rondó com um motivo apenas (sonata I); rondó com mais que um motivo (restantes sonatas).

Do levantamento dos andamentos das sonatas conclui-se o quadro seguinte.

SONATAS	ANDAMENTOS		
	Exposição	Desenvolvimento	Reexposição
I em Dó Maior	<i>Allegro</i>	<i>Minuetto</i>	<i>Rondó</i>
II em Fá menor	<i>Allegretto</i>	<i>Adágio</i>	<i>Allegro</i>
III em Sib	<i>Allegro</i>	<i>Pastorella</i>	<i>Rondó allegretto</i>
IV em Mib	<i>Andantino</i>	<i>Minuetto</i>	<i>Rondó adágio</i>
V em Ré Maior	<i>Allegro</i>	<i>Adágio amoroso</i>	<i>Rondó</i>
VI em Dó Maior	<i>Allegro com brio</i>	<i>Adágio com espresse</i>	<i>Rondó allegro</i>

Quadro 2 Andamentos da forma sonata utilizados por António da Silva Leite

As sonatas de guitarra, com acompanhamento de violino e duas trompas “*ad libitum*”, não são verdadeiramente quartetos instrumentais, porque a guitarra assume o papel de instrumento principal, como o justifica o título de “sonatas para guitarra”; o violino, como acompanhante, só pontualmente representa o papel principal quando interpreta um motivo sem continuidade posterior; as trompas, como o indica a expressão “*ad libitum*”, são pouco intervenientes e não contribuem para a estrutura frásica da obra.

Na Gazeta de Lisboa encontra-se o seguinte aviso de subscrição para a publicação das *Seis Sonatas para Guitarra...*:

“Estão para publicar-se seis Sonatas de Guitarra, com acompanhamento de huma Rebeca, e duas Trompas *ad libitum*, impressas em Hollanda, compostas por Antonio da Silva Leite, Mestre da Capella, e natural da cidade do Porto”²⁹⁸

Na mesma revista anuncia-se a publicação e venda:

“Seis Sonatas de Guitarra com acompanhamento d’ hum Violino, e duas Trompas *ad libitum*, offerecidas a S. A. R. a Senhora D. Carlota, Priceza do Brazil, compostas por Antonio da Silva Leite, Mestre da Capella da Cidade do Porto. Vendem-se na referida Cidade na Rua das Flores, como tambem em Lisboa”²⁹⁹

²⁹⁸ Gazeta de Lisboa de 19 de Novembro de 1791

²⁹⁹ Gazeta de Lisboa de 23 de Fevereiro de 1793

Serenatas

O termo “serenata” designava, nas últimas décadas do século XVIII, uma peça musical instrumental destinada a diversões. Nesse período, teve muitos cultores chegando a ser “moda” nos saraus culturais e eventos comemorativos de importância social.

António da Silva Leite foi, naturalmente, um dos seus cultores e, como músico de nomeada, compôs esse género de obras por encomenda, como era usual, para ocasiões próprias. Há informações que uma das encomendas feitas ao músico portuense se destinou à celebração, em 1793, do nascimento da Infanta D. Maria Teresa³⁰⁰. Subsidiados pelo Senado da Câmara, realizaram-se, para esse acontecimento, um sarau cultural e uma tourada no Campo de Santo Ovídio. Os professores de música da cidade foram encarregados da parte musical. Silva Leite foi o que, pela notícia, mais contribuiu para essa comemoração com a música que nela se interpretou.

A informação, contida num livro de Festejos de 1793 que se encontra no P-Pah, diz que os mestres executaram uma harmoniosa “serenata” de Silva Leite e que o Senado tirou dos cofres do município o dinheiro para subsidiar os espectáculos. Na conta dos músicos, segundo a mesma fonte, foram gastos 48.000rs com a música dirigida pelo maestro Tomás Guadaguini, composta por António da Silva Leite, que recebeu pelo seu trabalho 12.300rs, e interpretada por vozes e músicos do melhor que havia na cidade.

A notícia não refere o número e género das peças musicais que o compositor portuense escreveu para essa ocasião festiva, mas é de crer que tenham sido apropriadas ao evento.

³⁰⁰ P-Pah, Livro de Festejos de 1793

Hinos Patrióticos

Expulsos os franceses da cidade do Porto e do País, os portuenses manifestam o seu regozijo, festejando a libertação com festas populares pelas ruas e, através da religião, com procissões, acções de graças ao Altíssimo e missas de penitência, que revelam o alívio de uma cidade martirizada. António da Silva Leite esteve presente nas manifestações de apreço pela Família Real e de alegria pelos felizes acontecimentos políticos.

Em 17 de Dezembro de 1809, dia natalício da Rainha D. Maria I, a cidade do Porto festejou este evento exprimindo a veneração que tinha pela Rainha. António da Silva Leite compôs, para essa festividade, um hino que mandou imprimir na tipografia de António Alvarez Ribeiro, como informa *O Leal Portuguez*:

“Este Hymno, que he composição de Antonio da Silva Leite, Mestre da Capella da Sé desta Cidade, e á sua custa impresso, e gratuitamente distribuído nessa noite a todas as pessoas, que concorrêraõ ao Thetro,”³⁰¹

Este hino, de que se conhece apenas o texto impresso, é um arranjo musical pela música e ritmo do hino inglês “God save the King”, como refere a mesma fonte:

“Seguio-se hum Hymno Patriotico composto pelo modelo de God Save, o qual foi cantado por todos os expectadores,”³⁰²

Este é o texto:

*Cantor. Honra, gloria, e louvor
Dê-se ao dia maior,
Que o Ceo nos da.
Coro, repete, Honra, &c.*

³⁰¹ O Leal Portuguez, 1809, nº 38, p. 458

³⁰² O Leal Portuguez, 1809, nº 38, p. 458

Cantor. *Maria Excelsa,*
Rainha amada,
Sempre louvada
Por nós será.

Coro, repete, *Maria Excelsa, &c.*³⁰³

(Continua)

Este texto teria, como fonte inspiradora, o hino em louvor a Jesus Cristo, cantado durante a procissão de ramos. Enquanto no hino litúrgico os coros dos anjos cantam a primeira estrofe iniciada com “*Gloria, laus et honor*”, no de Silva Leite é o solista que canta “*Honra, gloria e louvor*”; no litúrgico o povo repete em coro a estrofe cantada pelos anjos e no de Silva Leite é o coro que a repete. Todo o texto litúrgico é um hino em honra e louvor a Cristo Rei e o de Silva Leite um hino de louvor à Rainha³⁰⁴. Este hino foi cantado no Teatro e na rua durante muito tempo, especialmente quando os portuenses organizavam festejos populares e religiosos a lembrar a libertação da cidade.

Os portuenses, numa manifestação do carinho que sentiam pela Família Real e do agradecimento pela aprovação da Constituição, saída da Revolução de 1820 iniciada na cidade do Porto, festejaram no Teatro de S. João a coroação de D. João VI. O Teatro encheu-se e manifestou o seu regozijo, enquanto assistia à execução de música por uma orquestra constituída pelos melhores professores de música da cidade. Dos cantos, que então se ouviram, salientou-se o “*Hymno Patriótico a grande orchestra*” composto por António da Silva Leite para esse evento. Este hino para Soprano, Contralto, Tenor, Baixo e coro acompanhado pela orquestra foi impresso em Paris pela tipografia de Ignace Pleyel e Filhos, com o seguinte texto:

Voz. *Deus salve propicio nosso augusto Rei*

³⁰³ O Leal Portuguez, 1809, nº 38, p. 459

³⁰⁴ Aguiar, 1952, p. 452

E illesos conserve o throno e a grei.

Coro. *Cantemos, ó lusos, com doce alegria
A gloria, o triumpho de tão fausto dia.*

Voz. *Sem sceptro respeitem
As nações da terra,
Na paz seja numa
Scipião na guerra.*

Coro. *Cantemos, ó lusos, com doce alegria
A gloria, o triumpho de tão fausto dia.*

Voz. *Piedade e justiça
Lhe escoltem o lado,
Seja a idade d'ouro
Seu feliz reinado.*

Coro. *Cantemos, ó lusos, com doce alegria
A gloria, o triumpho de tão fausto dia.*³⁰⁵

(Continua)

Em nota, que se encontra na partitura deste Hino, chamado *da Coroação*, pode ler-se:

“Transcrição do *Hymno* patriotico a grande orchestra, cantado no Real Theatro de S. João da cidade do porto, no dia em que se festejou a Coroação de S. M. F. o Senhor D. João VI, Rey do Reino unido de Portugal, Brazil e Algarve. Offerecido á Magestade Augusta”³⁰⁶

³⁰⁵ Leite, 1820

³⁰⁶ Leite, 1820

Em 23 de Agosto de 1821, véspera do 1º aniversário da revolução liberal de 1820 em favor de uma Constituição, os comerciantes e moradores da Rua Chã levaram a efeito uns imponentes festejos comemorativos desse acontecimento histórico para a cidade e para o País. Os organizadores dessa comemoração, que foi imponente, encomendaram a António da Silva Leite um “*Hymno Patriótico*”, que a banda de música do Regimento de Infantaria 6 tocou pela rua iluminada e foi “cantado pelo povo que estacionava na rua e pelas senhoras que guarneciam as janelas”³⁰⁷.

Da Rua Chã, o entusiasmo passou às outras ruas vizinhas³⁰⁸.

No frontispício do Hino Patriótico lê-se:

“A composição da Musica he do Sñr Antonio da Silva Leite, Mestre de Capella, natural desta Cidade.”³⁰⁹

Dele se conhece apenas o texto que foi impresso na oficina da “Viúva da Alvarez Ribeiro e Filhos”, de que se aponta uma pequena parte.

Coro. *Da Patria em prol*
A vida offertamos;
Destruir juramos
Vil escravidão

Suprano. *O Porto ditoso,*
Heróica cidade;
Da sã liberdade
Arvora o pendão.

Coro. *Da Patria em prol*

³⁰⁷ Bessa, O Tripeiro, 1913, p. 498

³⁰⁸ Bessa, O Tripeiro, 1913, p. 498

³⁰⁹ Leite, 1821

*A vida offertamos;
Destruir juramos
Vil escravidão*

Suprano. *De Lysia o nome,
Hoje s'eterniza,
Pois tem por diviza
Constituição.*

Coro. *Da Patria em prol
A vida offertamos;
Destruir juramos
Vil escravidão³¹⁰ (Anexo 10)
(Continua)*

Os festejos repetiram-se por toda a cidade nos dias seguintes e o povo cantou-o, sem se cansar em repeti-lo³¹¹

³¹⁰ Leite, 1821

³¹¹ Bessa, O Tripeiro, 1913, p. 498 e s

Modinhas

António da Silva Leite integrou um grupo de conceituados compositores que, no último quartel do século XVIII, se dedicou a escrever modinhas que, pelo seu trato cuidado, pela melodia enfeitizante, pelo sentimento amoroso e ingénuo, entraram no repertório musical dos saraus fidalgos e burgueses, em convivência com as sonatas, árias, duetos e canções de dança.

Manuel Morais sobre esta canção escreve:

“A modinha depressa se converteu num dos ingredientes fundamentais da vida musical portuguesa, que os principais compositores de Ópera e Música sacra da Corte [...] não desdenhavam de cultivar”³¹²

Os espaços naturais da primitiva modinha nacional foram os palácios aristocráticos e chegou às casas da alta burguesia instruída e rica que, querendo seguir os costumes culturais da nobreza, a cantava nos serões e durante as “reuniões familiares” – as Partidas – em que, com os amigos, se cantava, tocava, dançava, lia poemas e jogava.

Frederico de Freitas refere que a modinha,

“Acompanhada ao cravo nos recatos e aristocráticos salões e até no paço – real e imperial – a modinha foi igualmente querida da sociedade burguesa que a cantava também à viola, ao até à guitarra, sem nunca perder o seu ar de menina-bem, esbelta e elegante a exibir uma raiz genealógica culta, quer musical quer poética.”³¹³

A média burguesia urbana, em ascensão, toma por modelo as classes sociais superiores e abre as suas casas à modinha que, adaptando-se ao gosto dos populares, sai à rua, certamente cantarolada pelos serviçais, onde era cantada com entusiasmo. Conservando a sua

³¹² Morais, 2000, p. 15

³¹³ Freitas, 1974, p. 5 e s

originalidade poético-musical, o lirismo amoroso da sua temática e a melodia maviosa da sua música tornaram-na a canção preferida dos portugueses.

Pelo prazer que dava a quem a ouvia e pelo entusiasmo e gozo a quem a cantava, teria sido levada para o Brasil pelos marinheiros e colonos que rumavam a essa colónia portuguesa na América. Nessas paragens conviveu, naturalmente, com as canções populares de ritmo mexido, herdado das canções de dança africana interpretadas pelo povo.

A modinha portuguesa teve a atenção dos poetas e compositores brasileiros que, aproveitando o fascínio que despertava pelo sentimento lírico próprio da gente lusa e pela melodia acordada ao texto, criaram uma “nova modinha” de carácter popular, de ritmo atrevido e interpretada com uma coreografia sensual, que, chegando à metrópole, ganhou a preferência das classes populares. Esta modinha, pelo modo libidinoso como era interpretada pelas cantoras e dançarinas, não foi, de imediato, aceite nos salões aristocráticos e burgueses mais tradicionalistas, onde continuava a ouvir-se a modinha nacional, nobre e culta.

Passou a denominar-se “modinha brasileira” e, porque foi perdendo o carácter mais lascivo por acção de compositores e intérpretes de boa escola, acabou por se aproximar dos aposentos fidalgos e burgueses, onde entrou por mérito das suas novas qualidades. Rui Vieira Nery refere-se ao rompimento de fronteiras que permitiu, não apenas a presença da modinha popular brasileira nos saraus aristocráticos, mas ainda a influência recíprocas entre a modinha culta dos fidalgos e a cantada nos meios populares:

“A fronteira entre as modinhas dos salões, sempre de suporte escrito, e a das canções populares, de transmissão essencialmente oral não é de modo algum estanque. Pelo contrário, as primeiras procuram muitas vezes, [...] inspirar-se no carácter mais ligeiro das segundas”³¹⁴.

Carlos de Brito assinala a presença desta “nova modinha” nos saraus cortesãos a partir de 1770 escrevendo:

³¹⁴ Nery, 2004, p. 31

“No repertório dos salões aristocráticos e burgueses irá adquirir especial importância, a partir de 1770, um género de canção sentimental designado por modinha que parece ter sido originalmente importada do Brasil para a metrópole [...]”³¹⁵.

A modinha, muitas vezes criticada pejorativamente, desempenhou um significativo papel nos ambientes sociais cultos da época e evidenciou-se em função de uma nova sociedade burguesa aristocratizada em ascensão e uma nobreza mais aberta, que iam adquirindo um novo conceito mais interpretativo da vida, das pessoas e das coisas, num momento histórico em que se desenvolve a sociabilidade do espaço doméstico e a mulher progride culturalmente e com liberdade³¹⁶. A música, o canto e a aprendizagem de instrumentos contribuíram para essa sociabilidade. O Marquês de Bombelles é surpreendido em várias casas nobres e burguesas com a mestria das raparigas no cravo e no canto³¹⁷.

A modinha adaptou-se a todas as classes sociais e foi divertimento em todas as festas, bem ao gosto de nacionais e estrangeiros, como referem Mário de Andrade:

“Em todo o caso é certo que a “modinha brasileira”, assim chamada em Portugal, obteve lá um sucesso formidável, era a preferida de viajantes, como de reinós.”³¹⁸

e Carl Ruders:

“Quando o jogo estava na maior animação houve um agradável intermédio, cantando “Mademoiselle” Miranda canções portuguesas acompanhadas ao piano pelo Sr. Jolvit. Esse género de canções que aqui se chamam modinhas, não agradam menos aos estrangeiros que aos nacionais.”³¹⁹

³¹⁵ Brito e Cymbron, 1994, p. 120

³¹⁶ Conf. Lopes, 1989.

³¹⁷ Bombelles, 1979, p. 105

³¹⁸ Andrade, 1944, p. 185 e s

³¹⁹ Ruders, 1981, p. 69

e testemunham os muitos forasteiros que visitavam Portugal. William Beckford, especialmente, escreve acerca dela em diversos momentos do seu diário onde expressa o seu sentimento de dependência por essa canção sentimental e feitiçante:

“Quem nunca ouviu cantar modinhas ignora as mais voluptuosas e feitiçeras melodias que jamais existiram desde o tempo dos sabaritas. [...] Por mim, confesso, sou escravo das “modinhas” e quando me lembro delas não posso com a ideia de abandonar Portugal.”³²⁰.

Antônio da Silva Leite, que assistiu à evolução por que passou a modinha e o papel que exerceu na sociedade portuense, acompanhou a “moda” que ela marcou e passou, também, como muitos seus contemporâneos compositores de nomeada, a compor esta canção acompanhada. Não pode, contudo, considerar-se a modinha do músico portuense como “popular brasileira”, pois tem características que as distinguem. Há algumas, porém, que as aproximam. Tal qual a modinha popular brasileira, a de Silva Leite reflecte o carácter das tradições orais populares impregnadas de sentimentalismo e melancolia, e muito simples. As penas de amor, a saudade e a curteza da vida perpassam nos poemas do compositor portuense com mais expressividade poética e lírica que os escritos pelos poetas brasileiros, como é a opinião de Mário de Andrade ao referir que a pena de amor das canções brasileiras não tomou a predominância:

“A tendência para o canto amoroso é dominantíssima em Portugal. Pois essa tendência foi fortemente contrariada aqui. Si a pena de amor freqüenta bem a cantiga brasileira [...] ela não toma entre nós uma predominância absoluta.”³²¹.

Os poemas da modinha brasileira receberam a influência dos nacionais, embora continuassem tão despreziosos que mereceram uma crítica mordaz de alguns árcades.

³²⁰ Beckford, 1983, p. 147

³²¹ Andrade, 1944, p. 183

Do compositor portuense escolheram-se duas quadras simples que reflectem o estado de espírito sobre a realidade amarga da efemeridade da vida, desengano do amor e a incapacidade humana para vencer essas realidades:

“Tempo que breve passaste
Tarde ou nunca tornarás.
Quem com lágrimas podera
Fazer-te tornar atrás!”³²²

“Amor concedeu-m’um prémio
Á custa de tristes ais
Mas inda por esse preço
Era bom, tomara eu mais”³²³ (Anexo 11)

António da Silva Leite optou pela estrutura mais popular – quadras em redondilha maior e rima (ABCB), quase sempre escritas no discurso directo na primeira pessoa. Por vezes, usa o diálogo em que os intervenientes exprimem os seus próprios sentimentos.

Se não se encontra uma diferença substancial, temática e mesmo estrutural, que distancia a modinha dos compositores nacionais do último quartel do século XVIII e a popular brasileira, o que não acontece na composição musical.

Silva Leite teria pretendido uma modinha séria, mas singela que, cantada com nobreza e boa voz, liberta do carácter brejeiro e sensual que ainda acompanhava a popular, fosse interpretada nos salões distintos ou nos lugares públicos ao gosto de quem a cantava e ouvia. Inspirou-se em melodias de canções populares, mas deu às suas modinhas grande rigor composicional, mais exigência na ornamentação vocal e a docilidade da música italiana, conciliando, com esmero, a música ao texto, à voz e aos instrumentos que as acompanhavam.

³²² Leite in *Jornal de Modinhas*, 1794, p. 40 (Modinha nº 18)

³²³ Leite in *Jornal de Modinhas*, 1794, p. 41 (Modinha nº 19)

Rui Vieira Nery, citando William Kinsey, destaca o efeito lacrimoso das modinhas, quando cantadas por vozes cuidadas acompanhadas pela guitarra:

“Estas canções portuguesas, e especialmente as modinhas brasileiras [...] são singularmente belas e simples, exprimindo em geral qualquer sentimento amoroso, terno ou melancólico, cujo efeito, desde que bem acompanhado pela voz e pela guitarra, provoca frequentemente as lágrimas dos ouvintes”³²⁴

O fascínio da modinha, que prende quem a canta e ouve, resulta da boa sintonia entre a música, a voz, o poema e os instrumentos acompanhantes. Rui Vieira Nery transcreve uma quadra da modinha *Tempo que breve passaste* de Silva Leite e refere que:

“A música desta modinha, correspondendo ao carácter choroso das palavras, é triste, lamentatória, em modo menor, construída também ela maioritariamente sobre a alternância dos acordes de tónica e dominante [...]”³²⁵

Muitas teriam sido, presumivelmente, as modinhas a solo que o músico portuense escreveu para serem cantadas em público, em salões e, sobretudo, a serem executadas pelos inúmeros alunos de guitarra, viola e canto, como exercícios complementares dessas disciplinas. Silva Leite, como pedagogo interessado, tê-las-ia aproveitado, porque eram moda na época. O compositor nortenho escreveu modinhas concertantes a duas vozes (2 Sopranos ou Soprano e Baixo), acompanhadas por guitarras (uma ou duas) e outros instrumentos (viola, baixo, pianoforte, mandolins). Como características apontáveis às modinhas de Silva Leite, além da música expressiva de concordância com o sentido emocional do texto e utilização de recortes técnicos e artísticos que davam vida aos poemas, há a notar o desenvolvimento das vozes, frequentemente em movimento paralelo à distância de terceiras e sextas e do acompanhamento feito predominantemente sobre a alternância dos acordes de tónica e dominante.

³²⁴ Kinsey, cit. in Nery, 2004, p. 35

³²⁵ Nery, 2004, p. 32

A música da modinha dos finais do século XVIII, concertante a solo ou vozes, composta por músicos de eleição, sofre, como toda a profana e religiosa, influências da música operática italiana. Na última década do século inicia-se, na verdade, o aparecimento de uma nova modinha de características particulares e especiais que os empresários e os directores artísticos dos Teatros utilizaram como chamariz de espectadores. Introduzida nos intervalos das representações, como complemento do programa principal em substituição das árias, recitativos e cravatinas, é interpretada por cantores de qualidade, apuro e comportamento similares aos da ópera, como escreve Frederico de Freitas: “Oferecia-se portanto à modinha a mesma atitude que nos salões se dava aos cantores que interpretavam o repertório operático”³²⁶.

A modinha proporcionou enorme afluência de público aos espectáculos que enchiam as salas, sobretudo quando era anunciada uma modinha nova cantada por uma voz feminina de alta qualidade. Esta modinha que, como escreveu Doderer,

“[...] influenciada pelo predominante estilo musical italiano, [...] Compostas por mestres de grande renome como o P.^o José Maurício, António Galassi, Marcos Portugal, António da Silva Leite, António Leal Moreira, as Modinhas da segunda metade do século XVIII são profundamente marcadas por um tratamento melódico próprio da arte de cantar italiana”³²⁷

era, sem dúvida, nacional, como foi considerada por Mário de Andrade, o analista brasileiro que pôs em dúvida a originalidade da “modinha brasileira” quando escreveu: “Em todo o caso há que considerar a reciprocidade de influências. É certo que o Brasil deu musicalmente muito a Portugal. [...] Provavelmente lhe demos a modinha também.”³²⁸, mas, acerca das canções do início do século XIX, escreve: “É ridículo que consideremos como brasileiros os cantos negros,

³²⁶ Freitas, 1974, p. 5

³²⁷ Doderer, 1984, prefácio VIII

³²⁸ Andrade, 1944, p. 185

os cantos portugueses, (e até ameríndios!), as modinhas, habaneras e tangos do século XIX [...]"³²⁹.

É certo que a modinha já há muito era cantada nos palcos teatrais com muita assistência. Foi o que aconteceu, por exemplo, em 1795, quando Maria da Conceição Lapinha, uma das mais conceituadas cantoras do tempo, possuidora de uma extraordinária voz, interpretou algumas modinhas da sua escolha, conforme o aviso:

“Do Porto avisaõ que no Theatro daquela Cidade houvera a 29 de Dezembro hum beneficio a favor da célebre Cantora Joaquina Maria da Conceição Lapinha [...] voltando aí a 3 de Janeiro a pedido de muitos que não conseguiram lugar”³³⁰

A ligação entre a modinha e o Teatro torna-se mais evidente com a notícia citada por Armando Leça:

“Em 1833 representou-se no Teatro de S. João uma farsa com nova modinha e no botequim do Teatro vendia-se uma modinha nova dedicada à entrada dos defensores da liberdade portuguesa.”³³¹.

Não se conhece qualquer modinha de Silva Leite com características apropriadas ao teatro e escrita, de propósito, para ser cantada no Teatro de S. João, mas há razões fundamentadas que justificam a possibilidade de o ter feito: primeiro, porque se tratava de uma modinha peculiar de criação nacional que o compositor nortenho experimentou; segundo, porque passou a ser “moda” a sua introdução na cultura musical do tempo e Silva Leite não deixou de seguir o uso da época; terceiro, pelas funções que Silva Leite passou a exercer no Teatro de S. João, em 1806, como maestro da orquestra e, depois, maestro, compositor e director artístico³³².

³²⁹ Andrade, 1944, p. 176

³³⁰ Gazeta de Lisboa, 1796, nº 5

³³¹ Leça, O Tripeiro, ano VIII, 1952, p. 19

³³² Fioravanti, 1806; Pér [sic], 1806; Nasolini, 1807

Veja-se o “Quadro das obras de música profana” onde se encontram as modinhas conhecidas de António da Silva Leite.

Óperas

Após a morte de Francisco de Almada, a Administração do Teatro de S. João contratou, em 1806, António da Silva Leite para maestro, director artístico e compositor pois teriam encontrado nele qualidades bastantes para o exercício dessas funções.

Em *La Griselda*, como já se referiu, é indicado como maestro. Em 1807, em *La Morte de Cleópatra*, é referenciado, como já se escreveu, “Mestre compositor do Real Theatro de S. João”³³³. Nessa função compôs duas obras para serem representadas nesse ano pela companhia de Griffoni. Conhecem-se com os títulos *Le Astuzia delle Done* e *Pungegli per equivoco*, que se encontram referenciadas em dicionários biográficos e outras fontes³³⁴.

Relativamente às músicas e aos libretos, pouco se sabe. Inocêncio Francisco da Silva diz: “Os portuenses entendidos que têm visto estas obras, ainda hoje prodigalizam os maiores louvores ao ingenho e talento musico do seu patrício”³³⁵.

Não se encontrou nenhuma informação sobre o conteúdo do texto, sobre o concurso e a reacção dos espectadores durante a sua interpretação.

Estas obras, possivelmente, teriam desaparecido aquando do incêndio que destruiu todo o Teatro e o seu recheio como informa Manuel Ivo Cruz:

“Na noite de 11 para 12 de Abril de 1908, a prestigiosa sala foi totalmente destruída por devorador incêndio, que só deixou as paredes de pé! Desapareceram assim todo o guarda-roupa e cenários históricos, quadros, maquetas, a colecção de programas e o precioso arquivo musical onde se guardavam manuscritos músicos, como as partituras dos duas Óperas de António da Silva Leite (1759-1833) Mestre

³³³ Nasolini, 1807

³³⁴ Vieira, vol. 2, 1900, p. 20; Ferreira, 1998, p. 113

³³⁵ Silva, 1847, p. 305

da capela da Sé e Maestro do Teatro de S. João que lá se tinham cantado em 1807:

*Pungegli per equivoco e Le Astuzia delle Done*³³⁶

Sabe-se, porém, que o texto foi escrito em italiano, como usualmente se fazia e como facilmente se depreende dos títulos. Marcos de Portugal pretendeu que os libretos das óperas fossem escritos ou traduzidos na língua portuguesa, intento que acabou por abandonar e apresentá-los em italiano e português. Supõe-se que Silva Leite tivesse seguido o exemplo de Marcos de Portugal e os libretos das suas óperas fossem bilingues. Pode fundamentar-se esta possibilidade na informação que se encontra no libreto da Ópera *La Griselda* que diz: “Poeta del Teatro, e Traduttore del Dramma – Il Signor N.N.”³³⁷, o que se entende que o texto original italiano foi traduzido para português. Acresce ainda, para sustentar essa possibilidade, informar que o elogio oferecido por Silva Leite ao Príncipe D. João, e que está anexo a essa ópera, se encontra nas duas línguas.

³³⁶ Cruz, 2008, p. 47

³³⁷ Pér [sic], 1806

Outras obras

Em 1806, para festejar o aniversário do Príncipe Regente D. João, foi representado o drama “eroicomico per música – *Griselda*”³³⁸ e foi cantado um elogio com letra e música de Silva Leite pelos cantores Carolina Griffoni e Prospero Pedrazzi. Desta *Ode* apenas se conhece o texto que tem a particularidade de ser bilingue.

Referiu-se já a sinfonia “Restauração” interpretada por uma grande orquestra, constituída pelos melhores instrumentistas nacionais e estrangeiros que trabalhavam no Porto³³⁹. Falou-se, também, das obras simples que escreveu como exercícios de estudo para instrumento dirigidos aos seus alunos (minuetes, marchas, gigas, contradanças, sonatas, adágios e rondós)³⁴⁰ e para eventos comemorativos, além das apontadas sonatas, serenatas, cantatas, sinfonias, árias e outras.

Perdeu-se a quase totalidade destas obras, conhecendo-se apenas referência à sua existência. Perdeu-se, também, a música que escreveu para o poema dedicado ao Conde de Amarante, pela sua vitória contra os liberais, escrito pelo cego dos Quartéis, tocador de viola, a que foi dado o título “Improviso do cego Luís dos Quartéis”³⁴¹.

António da Silva Leite colaborou, ainda, em colecções de obras musicais, de que se conhece um *Adágio* manuscrito³⁴².

³³⁸ Pér [sic], 1806

³³⁹ Azevedo, 1813, p. 53

³⁴⁰ Conf. Capítulo da Obra Didáctico-pedagógica, *Arte da Muzica e Estudo de Guitarra*

³⁴¹ Quartéis, 1823

³⁴² P-Ln – MM 4505

Música sacra e religiosa

A igreja ocupava, pelo profundo espírito religioso que caracterizava os nortenhos, um lugar privilegiado na vida dos portuenses, que não faltavam às cerimónias religiosas dos domingos e dias santos. Pelo que representavam para os fiéis, as cerimónias do Natal e da Paixão do Senhor e os festejos aos oragos eram ocasião de presença obrigatória dos cristãos em todos os serviços religiosos que, nestes casos, incluíam, pelo menos, Missa e Matinas. É neste contexto que se explica a abundância de música sacra e religiosa composta por Silva Leite, assim realizado como fiel cristão e músico profissional.

Esta obra de Silva Leite está espalhada por diversos arquivos, encontrando-se o maior espólio na Biblioteca Nacional de Portugal, proveniente, principalmente, dos fundos musicais monásticos. Uma das razões de tão elevada produção do compositor portuense para os mosteiros era o papel relevante que a música neles desempenhava, pois que tinham uma vida musical intensa por inerência da sua vida litúrgica.

Nos mosteiros, faziam-se todas as celebrações do ano litúrgico e que nem sempre eram limitadas à comunidade religiosa. Abriam-se, normalmente, aos fiéis que enchiam os templos para ouvir boa música e o canto pela voz cuidada de algumas religiosas.

O Mosteiro de Avé-Maria, célebre pela sua riqueza e pela influência que tinha na sociedade portuense, na protecção às artes, mormente da música sacra, foi, seguramente, o mosteiro feminino mais importante da congregação beneditina. Pelo número de obras existentes, terá sido o que mais beneficiou da arte de Silva Leite. As monjas superiores e as religiosas eram conhecidas pelo mérito de serem cultas, conhecedoras de música, cantoras e organistas. Cristina Fernandes escreve a propósito:

“Não nos devemos esquecer que a Congregação de S. Bento foi sempre caracterizada por um certo espírito aristocrático, contando com muitos elementos de origem nobre que privilegiavam o estudo e a cultura”³⁴³

Constituíram uma Capela de qualidade e Silva Leite teria sido dela organista e mestre, como refere Robert Stevenson³⁴⁴, funções que teriam permitido ao compositor o conhecimento das vozes das religiosas beneditinas e das madres superiores que pretendiam obras de boa qualidade musical.

Da análise feita às obras de Silva Leite destinadas à interpretação pelas religiosas, verifica-se que algumas delas são para Soprano, Contralto e Baixo, o que causa estranheza esta última voz atendendo a quem se dirige. É natural que em tão elevado número de religiosas houvesse sempre algumas com voz mais grave que interpretassem o Baixo, ou algum instrumento a dobrar ou a substituir esta voz.

A primeira obra de música sacra conhecida do compositor portuense está datada de 1784 e foi composta, precisamente, “por mandado da II.^{ma} e Ex.^{ma} Sr.^a D. Teresa Rita”, religiosa beneditina, como pode ler-se na capa da partitura manuscrita, onde se encontra, ainda, a seguinte nota: “perdoe se não estiver a seu gosto.”³⁴⁵. Trata-se de um *Miserere* a quatro vozes, órgão, dois violinos e um violoncelo. Esta obra terá agradado à madre Teresa Rita e às outras religiosas, a julgar pela quantidade de peças encomendadas, oferecidas ou dedicadas às monjas do Avé-Maria, como as que aparecem para cantar ou para uso de D. Florinda Rosa, D. Ana Inácia, D. Maria Amália e D. Maria Cândida, religiosas desse mosteiro beneditino³⁴⁶.

³⁴³ Fernandes, 1997/98, p. 71

³⁴⁴ Stevenson, s.d., Leite, António da Silva in www.grovemusic.com – accessed 7 October 2008

³⁴⁵ P-Ln – MM 323/5

³⁴⁶ Ver quadro das obras religiosas.

O repertório que constitui o fundo musical deste mosteiro caracteriza-se por um constante recurso ao “*Stile concertato*” de origem italiano.

O mesmo se pode dizer acerca das obras que constituem parte do fundo musical do Mosteiro de Santa Clara do Porto. Silva Leite teria sido organista deste mosteiro, como escreve Stevenson³⁴⁷ e, naturalmente, conhecia as possibilidades das religiosas como cantoras, compondo algumas obras para serem interpretadas por D. Maria Peregrina, D. Maria Roberta, D. Ducla Maria Garcia e D. Rita Norberta³⁴⁸. O bom relacionamento que o compositor tinha com as religiosas claristas revela-se, além das obras religiosas que lhes destinou, nos sonetos que dedicou a algumas monjas³⁴⁹.

No Colégio da Regeneração de Braga encontra-se uma pequena colecção de obras sacras da autoria de Silva Leite proveniente do Convento de Vairão, em Vila do Conde, e encomendadas pelas freiras. Esta colecção é prova que Silva Leite era conhecido como compositor fora dos muros da cidade e parece ter também conhecimento das vozes das religiosas desse mosteiro, pois em algumas obras têm a referência para serem cantadas pelas Sr.^{as} D. Joana e D. Antónia³⁵⁰.

O mesmo sucede com as religiosas carmelitas de Guimarães, que fizeram algumas encomendas ao compositor portuense. Parte dessas obras foi levada para o Convento de Arouca, donde saíram para a Biblioteca Nacional de Portugal³⁵¹.

³⁴⁷ Stevenson, s.d., Leite, António da Silva in www.grovemusic.com – accessed 7 October 2008

³⁴⁸ Ver quadro das obras religiosas.

³⁴⁹ Ver capítulo 4.2 “Literária e religiosa”.

³⁵⁰ O espólio do Colégio da Regeneração de Braga, hoje Instituto Monsenhor Airosa, encontra-se na posse e guarda do antigo Reitor, que não permitiu a sua consulta. Por esse motivo, crêem-se certas as informações contidas em Sampaio, 1934, p. 34

³⁵¹ Ver quadro das obras religiosas.

António da Silva Leite foi mestre da Capela no Colégio dos Meninos Órfãos e compôs algumas obras para serem cantadas neste Real Colégio. Em 1788, escreveu uma “Lição 6ª p.a a Sexta feira a solo para órgão”; na partitura lê-se a nota “Mestre actual do Real Collegio dos orfaons da Cid.e do Porto”³⁵². Em 1794, compôs um “R[esponsório] 8º do Natal”, a 4 vozes (SSAB), para 1 violino, baixo, e órgão. Uma nota informa que era “Digníssimo M[estr]e de Muzica no Real Colégio dos Orfaos”³⁵³.

Outras obras foram escritas por Silva Leite para serem cantadas no Colégio dos Meninos Órfãos, de que se não conhecem as partituras, como é exemplo a parte musical da “Novena de Nossa Senhora da Rocha” que compôs, propositadamente, para o dia da inauguração do altar à Senhora Milagreira e protectora dos miguelistas na luta contra os liberais. O texto original da Novena encontra-se no Arquivo dos Congregados e uma edição na P-Pm³⁵⁴. As partes musicadas são um invitatório, antífonas, hinos e ladainhas alternados com o coro.

Nem sempre as obras sacras e religiosas de António da Silva Leite se destinaram às celebrações mais significativas do calendário da Igreja. Algumas delas foram escritas para ocasiões de regozijo pelos gloriosos acontecimentos passados no País e na cidade e por outros eventos relacionados com a Família Real, encomendadas pelos governantes da cidade, entidades da Igreja ou organizações populares.

No 1º de Dezembro de 1808, realizaram-se, no Colégio dos Meninos Órfãos, solenes festividades de regozijo pela Restauração de Portugal e Acção de Graças ao “Excelso”. Estiveram presentes o provedor, deputados e outras figuras do poder, que as mandaram celebrar, e muito povo. Silva Leite foi maestro dos três coros e grande orquestra e, além de

³⁵² P-Ln MM 2176/1-2

³⁵³ P-Ln MM 344/4

³⁵⁴ Leite, 1825

outras peças suas, ouviram-se uma sinfonia e um “*Te Deum*” da sua autoria³⁵⁵. O Senado da Câmara encomendou-lhe, também, em 11 de Dezembro deste mesmo ano, um *Tantum ergo*, a quatro vozes (SATB), órgão e flauta. Para festejar a proclamação da Constituição de 1820, o Comércio da Cidade custeou as solenidades religiosas e profanas comemorativas desse acontecimento. Para a ocasião, António da Silva Leite compôs um “*Te Deum* alternado a oito vozes”, que foi cantado na igreja dos monges beneditinos, em 22 de Abril de 1820³⁵⁶ (deste *Te Deum* se falará no sub-capítulo dos Ofícios). Os liberais portuenses, defensores da Constituição e na iminência dela ser abolida por D. Miguel, revoltaram-se. A Revolução de 28 de Maio de 1828 fracassou e os realistas da cidade festejaram a vitória e a exaltação de D. Miguel ao trono com grandiosas festividades no Templo de S. João Novo, em 23 de Novembro desse ano. António da Silva Leite, que foi mestre de capela nessas solenidades, escolheu para esse acontecimento religioso a sua *Missa para grande orquestra*, denominada *Missa Moisés*, e compôs um “*Te Deum laudamus*” para o encerramento das cerimónias religiosas³⁵⁷.

Nem sempre as festividades religiosas, ligadas a acontecimentos políticos e à Família Real, foram de regozijo. A morte do Rei D. João VI (1826) e da Rainha D. Carlota (1830) foram lamentadas na cidade do Porto e, como se informou, Silva Leite escreveu os cinco *Responsórios no Túmolo* e uma *Missa de Requiem*³⁵⁸.

A vasta obra religiosa de Silva Leite esquematiza-se em três sub-capítulos: Missa; Ofício; Devoção.

Apresenta-se inicialmente um quadro geral das obras sacras e religiosas, ordenadas cronologicamente, e um quadro com as obras respeitantes a cada sub-capítulo.

³⁵⁵ O Leal Portuguez, 1808, p. 271

³⁵⁶ P-Pm, MM 5

³⁵⁷ Soares, O Tripeiro 1909, 260, col. 3

³⁵⁸ Correio do Porto, nº 31 de 5 de Fevereiro de 1830 e noticiada na Gazeta de Lisboa de Fevereiro de 1830, p. 158 e s.

Música sacra e religiosa

Data	Obra	Vozes	Acompanhamento	Fonte/ Colocação	Observações	Nota
1784	Verso <i>Miserere</i>	SSTB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 323/5	Encomenda D. Teresa Rita	a)
1785	Ária Latina " <i>Ego autem...</i> "	S	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 1881/1-6	Para cantar D. Anna Ignacia de Freitas	a)
1788	Lição 6ª p.a a Sexta Feira	S	Órgão	P-Ln MM 2176/1-2		
1790	Moteto " <i>Domine Jesus...</i> "	SSAB	Órgão/2 violinos	P-Ln MM 605/1-7	Para a festividade do Sr. Dos Passos; Encomenda D. Teresa Rita	a)
1791	<i>Invitatorio, e Hymno</i> pa o Natal	S	Órgão	P-Ln MM 2718		
1793	Hymno do Spirito S.to	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 327/8		a)
1794	1º Responsório do Natal	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 343/1	Oferece a D. Anna Felicia	a)
1794	3º Responsório do Natal	SATB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 301/8	Oferece a D. Anna Felicia	a)
1794	4º Responsório do Natal	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 301/3	Oferece a D. Anna Felicia	a)
1794	6º Responsório do Natal	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 301/7	Oferece a D. Anna Felicia	a)
1794	8º Responsório do Natal	SSAB	Órgão/violino/baixo	P-Ln MM 344/4	Cantada no Colégio dos Meninos Órfãos	
1794	Duo de N. Sn.ra da Assumpção	SS	Órgão/baixo	P-Ln MM 397/1-4	Moteto " <i>Hodie Maria Virgo</i> "	
1794	<i>Te Deum</i> alternado com coro	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 1034/1-3	Para as Matinas do Natal	a)
1794	Credo	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 327/4	Oferece a D. Anna Felicia	a)
1794	Missa	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 304/8		a)
1794	Dueto pa Orgão do Patriarca S. Bento	SS	Órgão	P-Ln MM 301/11	Cantam D. Anna Ignácia e D. Florinda Rosa	a)
1794	Dueto pa se Cantar Na	SS	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 343/12	Dedicado a D. Anna Ignácia de	a)

	Oferenda da Missa do dia de Natal					Freitas	
1795	<i>Sabato Sancto, Lamentatio</i> 1.a	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 1844/1-10		a)
1795	Motetto “ <i>Populus meus</i> ”	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 1704	Para o dia dos Passos do Senhor	a)
1795	<i>Christus factus est.</i> Antifona	3 Coros	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 1540/1-15		a)
1795	Duo “ <i>Te Christe</i> ”	SS	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 483/1-8		
1795	Feria V “ <i>in Coena Domini</i> ”	S	Órgão/baixo	P-Ln	MM 345/14	Para cantar D. Florinda Roza	a)
1795	Acto de Contrição, Oração	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 342/2		a)
1795	Gradual “ <i>Justus ut palma...</i> ”	SSSB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 304/12	Para a Festa do Santo António	a)
1795	<i>Dous Motetos pa o Lava pes</i>	SATB e SS	Órgão/baixo	P-Ln	MM 319/7	Oferece a D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1795	Antífona “ <i>Vola mea domino</i> ”	S	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 327/5	Oferece a D. Anna Máxima Brandão	a)
1795	Duo pa a Festivid.e de S.ta Gertrudes	SS	2 violinos/baixo	P-Ln	MM 327/6	Oferece a D. Antónia Raimundo	b)
1795	Miserere a 3 Coros:	SSAB/ SSS/ SSS	Grande Orquestra	P-Pm	MM 8		a)
1795	Motetto pa o dia dos S.mos Paços do S.r	S	Grande Orquestra	P-Pm	T ¹ -8-1	Citado por Ernesto Vieira	
1795	Motete para a festa de S ^{to} António	S	Órgão/2 violinos/baixo	P-Pm	T ¹ -8-1	Citado por Ernesto Vieira	
1795	Lição para 5ª Feira Santa	S	Órgão/2 violinos/baixo	P-Pm	T ¹ -8-1	Citado por Ernesto Vieira	
1796	<i>Lectio 6ª “in Coena Domini”</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2174/1-3	Para cantar na 6ª feira Santa	
1796	Motetto “ <i>Sepulto Domino</i> ”	SSAB	Baixo	P-Ln	MM 1487	Oferece a D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1796	<i>Sabato Sancto</i> – Lição VII	S	Órgão	P-Ln	MM 1227	A cantar D. Quitéria Emilia	b)
1796	Verso “ <i>Gloria in excelsis a Dios</i> ”	S	Órgão	P-Ln	MM 510	A cantar D. Maria Peregrina	b)
1796	Novena de S. Jorge	SSAB	Órgão	P-Ln	MM 325/4	Contém: <i>Invit.; Hymn.; Jacul.; Lad.;</i>	

						<i>Tantum ergo</i>	
1797	Coro pa se cantarem os Reys	SSB	2 violinos/cello	P-Ln	MM 1681/1-6	Oferece a D. Maria Barbara	b)
1797	Lição (<i>Extratacta Sancti Augustini</i>)	S	Órgão	P-Ln	MM 480/1-2		b)
1797	Lição (<i>De Epistole Beati Pauli</i>)	S	Órgão	P-Ln	MM 373	Para cantar D. Maria Peregrina	b)
1798	Miserere	SSSSB	1 ou 2 órgãos/ 2 violinos/cello/baixo	P-Ln	MM 276/2		a)
1798	Motetto " <i>Christus factus est</i> "	SSSSB	Órgão/2 violinos/cello/baixo	P-Ln	MM 276/1		a)
1799	<i>In Feria 6a: Lamentatio 1a</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 4851/1-2	Para cantar D. Ana Albina	
1799	1o Responsório do Natal	SSS	2 órgãos/ 2 violinos	P-Ln	MM 820		b)
1802	Antifona <i>Regina Coeli</i>	SSAB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 2317	Oferece a D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1802	6o Responsorio	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 342/7	Oferece a D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1802	7o Responsorio de Natal	SSAB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 343/2	Oferece a D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1802	Responsório para as Matinas da Conceição	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Pm	T ¹ -8-1	Citado por Ernesto Vieira	
1803	<i>Gradual</i> do SS.mo Natal de N.S.J.C.	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1231/1-10		b)
1803	<i>Psalm</i> po se Cantar numa Sexta	SSSB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 325/6	Para D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1803	<i>Miserere</i>	SSSS	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 275		a)
1803	Responsorios das Matinas do Natal	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 292/4		b)
1803	<i>Offertorio</i> da Missa do SS.mo Natal de N.S.J.C.	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM292/2		b)
1804	Lamentação 1a: pa se cantar em 4a f.ra de Trevas	S	Órgão	P-Ln	MM 872	Para D. Antónia Raimundo	b)
1805	Verso (<i>Ecce enim/Averte faciem</i>)	S	Órgão	P-Ln	MM 609/1-3	Para D. Maria Peregrina	b)

1805	<i>Miserere</i>	SSSSA B	2 Órgãos	P-Ln	MM 740/1-18		b)
1805	Verso <i>Stabat Mater</i>	SSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1736/1-16		b)
1805	Dueto “ <i>Date Domino Gloriam</i> ”	SA ou SS	3 Órgãos	P-Ln	MM 312/5	Para D. Maria Roberta e D. Maria Peregrina	b)
1805	Lamentação 1ª para 5º Feira Santa	S	Órgão	P-BRr		Para D. Mª Ermelinda (Conv. De Monchique)	
1806	Verso <i>Quoniam iniquitatem</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 1910	Para D. Maria Amália	a)
1806	Verso <i>Quoniam iniquitatem</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 1719		
1806	<i>Te Deum</i>	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 1625/1-11		
1806	Gradual de N. S.ra	SSB	Órgão/cello	P-Ln	MM 1513/1-10	Para D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1806	<i>Lectio</i> 7a pa se Cantar na 4a f.ra S.ta	S	Órgão	P-Ln	MM 1226/1-2	Para D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1806	Lição 8a in Feria 6a	S	Órgão	P-Ln	MM 301/9		a)
1807	Verso <i>Quoniam iniquitatem</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 1026/1-2		
1808	Verso <i>Hodie illuxit nobis dies</i>	S	3 Órgãos	P-Ln	MM 1547/1-5		b)
1808	<i>Te Deum</i>			LP	1808: 131	Acção de Graças pela Restauração	
1808	<i>Tantum Ergo</i>	SATB	Órgão/Flauta			Acção de Graças pela Restauração	
1810	<i>Te Deum</i>	2 Coros	Grande Orquestra	P-Pm	MM 6		
1811	Psalm 129 “ <i>De Profundis</i> ”	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 943/1-8		b)
1811	Psalm 144 “ <i>Exaltabo Te Deus</i> ”	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 1885		
1811	Psalm 113 “ <i>In exitu Israel</i> ”	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 1237/1-10		
1814	Motetto “ <i>Fulgebrunt just</i> ”	S	Órgão	P-Ln	MM 1460/1-2	Para D. Maria Amália	a)
1815	Psalm <i>Dixit Dominus</i>	SSAB	2 Órgãos/cello	P-Ln	MM 1922		

1815	<i>Psalm Dixit Dominus</i>	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM 306		
1815	<i>Salmo Laudate Pueri</i>	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM 324/1		
1815	<i>Psalm Magnificat anima mea</i>	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM 324/2		
1815	<i>Tantum ergo</i>	SSAB	Flauta/violino/viola /baixo	P-BRr		A partitura encontra-se no C.R.B.	d)
1816	<i>Verso Quoniam iniquitatem</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2080/1-5		
1816	<i>Verso Magnus Dominus</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2039/1-4		
1816	Calenda do Patriarca S. Francisco	S	Órgão	P-Ln	MM 1566/1-2		
1816	Motetto "Venite et videte"	S	2 Órgãos	P-Ln	MM 1355		
1816	<i>Offertorio da Missa do Espirito Santo</i>	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 859/1-9		
1816	Gradual do Espirito S.to	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 474/1-9		
1816	<i>Miserere</i>	SSB	Órgão/baixo	P-Ln	MM 344/1		
1817	Missa	SSB	Órgão	P-Ln	MM 1953/1-8		
1817	Matinas do Natal	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM 587/1-20	Contém 3 responsórios	
1817	Matinas do Natal	SSB	Órgão	P-Ln	MM 327/7	Oferece a D. Ducla Garcia	b)
1817	Verso	S	Órgão	P-Ln	MM 276/2		a)
1818	Novena do Senhor Jesus	S	Órgão	P-Ln	MM 8122/3	Cantada na Igreja de S. Pedro de Miragaia	
1818	<i>Lectio 7ª</i>	SS	Órgão	P-BRr		Para D. Joana e D. Antónia	d)
1819	Dueto "Dicite a me"	SS	2 Órgãos	P-Ln	MM 1114/1-5	Para a festividade do Coração de Jesus	
1819	Missa	SSAB	Órgão	P-Ln	MM 344/2		
1819	Ladainha	SSB	Órgão	P-Ln	MM 2145	Para a profissão das religiosas	a)
1820	Missa		Órgão	P-Ln	MM 291/5		

1820	<i>Te Deum alternado a 8 vozes</i>	2 Coros	A Grande Orquestra	P-Pm	MM5	Para a Proclamação da Constituição	
1820	<i>Te Deum a fá bordom</i>	SATB	A Grande Orquestra	P-Pm	MM 12	Para festejar a Regeneração Nacional	
1820	Novena de Nossa Senhora da Vitória					Cit. in Silva Inocêncio	
1821	Moteto “ <i>Domine si sponsa</i> ”	S	Órgão	P-Ln	MM 336/1	Para D. Maria Amália	a)
1821	Moteto “ <i>Paratur nobis</i> ”	S	Órgão	P-Ln	MM 292/6		
1822	Verso <i>Averte faciem tuam</i>	SS	Órgão/harpa/cello	P-Ln	MM 292/5		a)
1822	Verso <i>Asperges me</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 304/10		b)
1823	Verso <i>Asperges me</i>	S	Harpa	P-Ln	MM 1377/1-2	Para D. Maria Amália	a)
1823	Verso <i>Super omnia ligna</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 1222/1-2	Para D. Maria Júlia e D. Anna Alexandrina	
1824	<i>Sequentia do SS.mo Sacramento</i>	SS	Órgão	P-Ln	MM 1915/1-4		a)
1824	<i>Psalmo, Dixit Dominus</i>	SSB	Órgão	P-Ln	MM 304/1		a)
1824	Missa a Duo e Coro	SS/Coro	Órgão	P-Ln	MM 291/5		
1825	<i>Missa Solemne</i>	SS/Coro	Órgão	P-BRr	MM 291/3	De cantochão figurado com duetos de música	d)
1825	Novena a Nossa Senhora da Conceição da Rocha					Venera-se na Igreja do Col. Meninos Orfãos	
1826	Verso	SSSB	Órgão	P-BRr	MM 343/8	Oferece a D. Ducla Garcia	b)
1826	<i>Veni Creator Spiritus</i>	SS ou SB	Órgão	P-Pm	T ¹ -8-1	Citado por Ernesto Vieira	
1827	<i>Hymno das Vesperas do Espirito Santo</i>	SSSB	Órgão	P-BRr	MM 292/1	Cantado na Sé do Porto	
1827	Missa <i>Moisés</i>		Grande Orquestra	P-Pm	MM 4	Extraído da grande oratória sacra Moyses composta por Rossini	
1828	<i>Te Deum laudamus</i>	SSSB	2 Órgãos	P-BRr	MM 1622/1-8	Oferece a D. Rita Roberta	b)
1828	<i>Tantum Ergo</i>	SSSB	2 Órgãos	P-BRr	MM 607/1-8	Oferece a D. Rita Roberta	b)

1828	Responsorio 4º das Matinas do Natal	SSSB	Órgão	P-BRr	MM 325/3		a)
1828	Responsorio 6º das Matinas do Natal	SSSB	Órgão	P-BRr	MM 325/2	Oferece a D. Anna Felícia	a)
1828	Responsorio 8º das Matinas do Natal	SSSB	Órgão	P-BRr	MM 301/1		
1829	<i>Hymno de Noa</i>	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 304/11		a)
1830	<i>Gradual Specie tua</i>	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 462/1-19		
1830	<i>Missa de Requiem</i>					Exéquias à Rainha D. Carlota Joaquina	f)
1830	(5) Responsórios					Exéquias à Rainha D. Carlota Joaquina	F)
s.d.	Tantum ergo	SATB	Baixo	P-Ln	MM 358		
s.d.	Hymno do Natal	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1068/1-16		
s.d.	[Ladainha]	SSSB	Baixo	P-Ln	MM 2798		e)
s.d.	3º Nocturno		Órgão	P-Ln	MM 2726		
s.d.	<i>Cântico Quis sient Dominus</i>	A/Coros	Baixo	P-Ln	MM 4908		
s.d.	Oração de Jeremias	SS	2 violinos/cello	P-Ln	MM 291/6		
s.d.	Responsorio 6º	SSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 2987		b)
s.d.	Responsorio 8º para o Natal		2 violinos/cello	P-Ln	MM 2989		e)
s.d.	<i>Salmo Laudate Dominum</i>	SATB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 731/1-10	Para uso de D. Anna Ignacia	a) e)
s.d.	<i>Cântico O Summa Deitas</i>	SS	Harpa/cello	P-Ln	MM 365/1-4		e)
s.d.	<i>Lectio 6ª in Coena Domini</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2175/1-2		
s.d.	Missa	SATB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 2378	Oferece a D. Anna Ignacia	a)
s.d.	<i>Feria 6a in Parasceve</i>	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 301/10		

s.d.	Missa		2 violinos/baixo	P-Ln	MM 2469		b)
s.d.	<i>Missa Solemne de canto chão figurado</i>	A	2 violinos/baixo	P-Ln	MM 2487	Encomenda das religiosas Carmelitas	b)
s.d.	<i>Credo</i>	SATB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 1941		
s.d.	<i>Verso Hodie illuxit nobis</i>	S		P-Ln	MM 2941		
s.d.	Responsorio 2º <i>Hodie nobis</i>	SSSB		P-Ln	MM 2938		
s.d.	Responsorio 4º	SSSB		P-Ln	MM 2953		
s.d.	Responsorio 7º Das Matinas do Natal	SSSB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 2940		
s.d.	Lição 7ª a solo: <i>Excessit quidem Pilati</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2977	Para D. Anna Alexandrina (carmelita)	c)
s.d.	Responsorio 3º <i>Natum vidimus</i>	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 2992		
s.d.	Responsorio 5º <i>Beata genitrix</i>	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 2954		
s.d.	Responsorio 6º <i>Sancta immacu</i>	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 2996		
s.d.	Responsorio 8º <i>Verbum caro</i>	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 2990		
s.d.	<i>Lectio 9.a in Sabato Santo</i>	SS	Órgão	P-Ln	MM 3027		e)
s.d.	<i>Offertorio</i>	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 3157		
s.d.	Ladainha da Snr.a das Dores	SATB	Baixo	P-Ln	MM 2892		e)
s.d.	Ladainha Primeira	SB	Baixo	P-Ln	MM 2789		
s.d.	<i>Magnificat anima mea</i>	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 2187		b)
s.d.	<i>Hymno das Vesperas do Espirito Santo</i>	SSSB e Coro	2 Órgãos	P-Ln	MM 2729		
s.d.	Missa	SB	Órgão	P-Ln	MM 2352/1-3		
s.d.	Missa	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 2353/1-9		

s.d.	Missa de canto chão figurado	A	2 violinos/baixo	P-Ln	MM 2487		c)
s.d.	<i>Laudate Pueri</i> - Salmo	SATB	Órgão/2 violinos/ viola/cello	P-Ln	MM 3465/1- 16		
s.d.	<i>Feria 6ª</i> da Paixão	SSAB	Baixo	P-Ln	MM 1121/1-6		
s.d.	Dominica Palmarum	SATB	Baixo	P-Ln	MM 1284/1-8		
s.d.	Gradual <i>Omnes gentis</i>	SSAB	Órgão/2 violinos	P-Ln	MM 3231/1- 11		
s.d.	<i>Laudate Dominum</i> - Salmo	SATB	Órgão/2 violinos/ viola/cello	P-Ln	MM 3464/1- 17		
s.d.	<i>Feria 5a in Coena Domini</i>	SSAB	Órgão/2 violinos	P-Ln	MM 945/1-9		
s.d.	Verso <i>Dies sanctificatus</i>	S	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 473		
s.d.	<i>Hymno</i> pa. O Natal	SATB	Sem acompanhamento	P-Ln	MM 1963	Alternado com cantochão	
s.d.	[<i>Benedictus</i>] - Cântico	SATB	Órgão	P-Ln	MM 4		
s.d.	Responsório <i>In coena Domini</i>	SAT	Baixo	P-Ln	MM 2047/1-5		
s.d.	<i>Lectio 6ª in Coena Domini</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2149	Para D. Maria Peregrina	b)
s.d.	<i>Invitatorio e Hymno</i> do Natal	SSAB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 1612	Oferece a D. Anna Felícia	a)
s.d.	<i>Psalmo 137 – Confitebor tibi</i>	SSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 1618/1-8		
s.d.	<i>Te Deum laudamus</i>	SATB	Órgão	P-Ln	MM 1624/1-5		
s.d.	Missa	SS	Órgão	P-Ln	MM 1669/1-5	Para festas solenes	
s.d.	<i>Feria Sexta: Lamentação 1ª</i>	B	Órgão	P-Ln	MM 1680/1-2		
s.d.	<i>Feria 5ª: in Coena Domini</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 1717/1-2		
s.d.	8o Responsorio	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM1545/1-4		
s.d.	<i>In 3º Nocturno</i> - Responsorio 7º	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1544/1- 10		b)
s.d.	<i>Domine labia mea – Verso</i>	B	Órgão	P-Ln	MM 1508/1-2	A cantar D. Maria Cândida Cardoso	a)

s.d.	<i>Tantum ergo</i>	SATB	Flauta/2 violinos/ cello/baixo	P-Ln	MM 1523		
s.d.	<i>Invitatorio e Primr.o Nocturno</i>		Órgão	P-Ln	MM 1546		
s.d.	<i>Verso Hodie illuxit nobis</i>	S	3 Órgãos	P-Ln	MM 1547/1-5		b)
s.d.	Responsorio 1º		3 Órgãos	P-Ln	MM 1548/1-3		b)
s.d.	Responsorio 2º <i>Hodie nobis</i>	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1549/1-4		b)
s.d.	Responsorio 3º <i>Quem vidistis</i>	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1550/1-4		b)
s.d.	Responsorio 6º <i>Sancta Immaculata</i>	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1553		b)
s.d.	<i>Christus factus est - Gradual</i>	SATB	2 violinos/baixo	P-Ln	MM 1130/1-6		
s.d.	[<i>Sicut myrrha</i>] – Cântico	SAB	Órgão	P-Ln	MM 1281/1-4		
s.d.	Ária sacra - <i>Quis nobis</i>	S	Órgão/cello	P-Ln	MM 1390/1		
s.d.	Antífona - <i>Memento mei Deus</i>	SATB	2 violinos/cello	P-Ln	MM 1400/1-7	Para D. Anna Ignacia de Freitas	a)
s.d.	Salmo – <i>Confitebor tibi Domine</i>	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM1041/1-8		
s.d.	Salmo - <i>Beatus vir</i>	SATB	2 violinos/baixo	P-Ln	MM 944	Para D. Anna Ignacia de Freitas	e) a)
s.d.	Lição 8a pa 6ª Feira Sancta	S	Órgão	P-Ln	MM 934/1-2		e)
s.d.	<i>Lamentação 1ª pa 4ª Feira Sancta</i>	SATB	Órgão/ pequena Orquestra	P-Ln	MM 930/1-13		e)
s.d.	<i>Lamentação 1ª pa 5ª Feira Sancta</i>	SATB	Órgão/pequena Orquestra	P-Ln	MM 931/1-13		e) b)
s.d.	<i>Lamentação 1ª pa 6ª Feira Sancta</i>	SATB	Órgão/ pequena Orquestra	P-Ln	MM 932/1-13		e)
s.d.	<i>Lamentação 2ª pa 4ª Feira Sancta</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 933/1-2		e)
s.d.	[<i>Lamentação</i>]	S	Cravo	P-Ln	MM 908		e)
s.d.	Missa	SATB	2 violinos/trom./cello	P-Ln	MM 858		e)
s.d.	Missa	SATB	2 violinos/trom./cello	P-Ln	MM 833	Para D. Anna Ignacia de Freitas	e) a)

s.d.	Missa	SSBB	Órgão	P-Ln	MM 835/1-6		
s.d.	Cântico - <i>Quoniam</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 831/1-3		e)
s.d.	<i>Miserere</i>	SSAB	Órgão	P-Ln	MM 739/1-5		
s.d.	Salmo – <i>Confitebor tibi Domine</i>	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM 1049/1-8		
s.d.	<i>Miserere</i>	SATB	Órgão/ pequena Orquestra	P-Ln	MM 742/1-12		e)
s.d.	Antífona - [<i>Ascendo ad Patrem</i>]	SS/ SATB	2 violinos/2 cellos	P-Ln	MM 603		
s.d.	<i>Psalmos 144- Exaltabo te Deus</i>	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 468/1-7		
s.d.	Verso <i>Magnificat anima mea</i>	SATB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 3490/1-14		
s.d.	Salmo - <i>Dixit Dominus</i>	SATB	Órgão/baixo	P-Ln	MM 3468/1-6		
s.d.	Salmo – <i>Beatus Vir</i>	SATB	Órgão/2 violinos/ viola/cello	P-Ln	MM 3467/1-12		
s.d.	Antífona – <i>in Sabato Santo</i>	SSAB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 551/1-8		
s.d.	Duo <i>Custodit Dominus</i>	SS	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 553/1-7		
s.d.	<i>Motetto Venite et vidite</i>	S	2 Órgãos	P-Ln	MM 608/1-3		
s.d.	<i>Psalmos Beatus Vir</i>	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM 458/1-8		
s.d.	<i>Miserere</i>	SSAB	Órgão/c	P-Ln	MM 741/1-4		
s.d.	Missa	SSAB	Órgão/cello	P-Ln	MM 847/1-2	Para a profissão de D. Teresa Rita	a)
s.d.	Segundo Nocturno: Responsorio 4º	SSB	Órgão	P-Ln	MM 974		
s.d.	Missa	SSB	Órgão /cello	P-Ln	MM 324/3		a)
s.d.	Missa	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 983/1-13		a)
s.d.	<i>Miserere</i>	SSB	Cravo/ Órgão	P-Ln	MM 1031/1-7		

s.d.	Ladainha	ST	Órgão	P-Ln	MM 1204/1-3		
s.d.	Hora de Noa	SSSS	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 339/5	Para D. Anna Ignacia de Freitas	a)
s.d.	<i>Invitatorio – Christus natus</i>	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 292/3		b)
s.d.	Missa	SSAB	Órgão /cello	P-Ln	MM 327/3		
s.d.	<i>Tantum ergo</i>	SATB	Flauta/ Órgão	P-Ln	MM 107		
s.d.	<i>Credo</i>	SSBB	Órgão	P-Ln	MM 1944/1-6		a)
s.d.	<i>Tantum ergo</i>	SATB	Órgão	P-Ln	MM 1971		
s.d.	<i>Verso Quoniam iniquitatem</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2081/1-3		e)
s.d.	Cântico – [<i>Qui manducaſ</i>]	SS	Órgão	P-Ln	MM 2083/1-5		
s.d.	<i>Noa</i>	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 1672/1-10	Contém diversos salmos	
s.d.	Responsorio <i>Elegit eum</i>	STTB	2 violinos/2 cellos	P-Ln	MM 1784/1-17		
s.d.	<i>Benedictus Dominus Deus</i>	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 1835		
s.d.	Responsorios para 4ª Feira Santa	SATB	Órgão/cello/baixo	P-Ln	MM 1837/1-12		
s.d.	Responsorios para 5ª Feira Santa	SATB	Órgão/cello/baixo	P-Ln	MM 1838/1-2		
s.d.	Responsorios para 6ª Feira Santa	SATB	Órgão/cello/baixo	P-Ln	MM 1839/1-12		
s.d.	Cântico - <i>Benedictus</i>	SSAB	Cello	P-Ln	MM 1472/1-6	Dos responsórios de S. Miguel Arcanjo	
s.d.	3 Nocturnos	SATB	Órgão	P-Ln	MM 1471/1-18		b)
s.d.	Responsorio 4º <i>Ó magnum misterium</i>	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 1563/1-4		b)
s.d.	5º Responsorio <i>Beata Dei genitrix</i>	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1564/1-7		
s.d.	2º Nocturno		Órgão	P-Ln	MM 1565		

s.d.	3º Nocturno: Responsorio 7º	SSB	Órgão	P-Ln	MM 1047		
s.d.	Cântico - <i>Gloria in excelsis Deo</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 1424/1-2		
s.d.	Antifona - <i>Ó quam suavis</i>	S	Órgão/baixo	P-Ln	MM 919/1-3		
s.d.	Gradual - <i>Beata gens</i>	SS	2 Órgãos/baixo	P-Ln	MM 1242/1		
s.d.	Antifona <i>Regina Coeli</i>	SATB	Órgão	P-Ln	MM 920		
s.d.	Hora de Noa	SSSS	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 1636/1-8	Contém 3 salmos	
s.d.	<i>Psalmos Confitebor tibi domi</i>	SATB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 9	Para D. Anna Ignacia de Freitas	e) a)
s.d.	<i>Psalmos Confitebor tibi domi</i>		2 violinos/baixo	P-Ln	MM 459	Para D. Anna Ignacia de Freitas	a)
s.d.	Ária - <i>Ad Sacrum Sanctum Panem</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2		e)
s.d.	<i>Miserere</i>	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM 4851	É de Marcos Portugal e reduzido a órgão	
s.d.	Antífona – <i>Asperges me</i>	S	Órgão/cello	P-Ln	MM 1378/1-3		
s.d.	Gradual <i>Specie tua</i>	SS	Pianoforte. ou órgão	P-Ln	MM 327/10	Para a festividade de S ^{ta} Escolástica	e)
s.d.	<i>Magnificat anima mea</i>	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 325/1		
s.d.	<i>Miserere</i>	SB	2 Órgãos	P-Ln	MM 304/9	De Marcos Portugal e reduzido a órgão	
s.d.	Cântico - <i>Quoniam</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 832/1-5		e)
s.d.	<i>Kalenda</i> do Natal	S	Órgão	P-BRr		A cantar na Festa do nascimento do menino Deus	d)
s.d.	<i>Trezena</i> a Santo António	3 vezes	Órgão	P-BRr		O original está no Arquivo dos Congregados	

Quadro 3 – a) Obra para o Convento de S. Bento da Avé-Maria do Porto;

b) Obra para o Convento de Santa Clara do Porto;

c) Obra para o Convento das Carmelitas de Guimarães;

d) Obra para o Convento de Vairão de Vila do Conde;

e) Obra sem autoria, mas atribuída a António da Silva Leite pelo grupo catalogador, que se baseou no: tipo de escrita, proveniência, dedicatória, estilo, acompanhamento.

f) Referenciado em, Correio do Porto, 5 de Fevereiro de 1830 e Gazeta de Lisboa, Fevereiro de 1830, p. 158 e s

Missas

A Missa é, na fé e na prática católica, a comemoração da última refeição que Cristo fez com os discípulos que o acompanhavam, transformando-se no rito principal da religião católica.

Antônio da Silva Leite, como a generalidade dos compositores de música religiosa, compôs um número razoável de missas completas e algumas partes da missa como *Credo*, *Gradual* e *Ofertório*. A maior parte delas são compostas para órgão, ou para órgão acompanhado por 2 violinos e baixo/violoncelo. As partes independentes, acima referidas, compô-las para os mesmos instrumentos e ainda para dois ou 3 órgãos.

Relativamente às vozes, prevalecem composições para vozes iguais femininas, encontrando-se apenas quatro missas para o conjunto usual das quatro vozes mistas e a referência do coro a acompanhar vozes Soprano noutras duas.

No quadro seguinte, estão referidas as obras sobre este sub-capítulo.

Missa

Data	Obra	Vozes	Acompanhamento	Fonte/ Colocação	Observações	Nota
1794	Missa	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 304/8		a)
1817	Missa	SSB	Órgão	P-Ln MM 1953/1-8		
1819	Missa	SSAB	Órgão	P-Ln MM 344/2		
1820	Missa		Órgão	P-Ln MM 291/5		
1824	Missa a Duo e Coro	SS/Coro	Órgão	P-Ln MM 291/5		
1825	<i>Missa Solemne</i>	SS/Coro	Órgão	P-BRr MM 291/3	De cantochão figurado com duetos de música	d)
1827	<i>Missa Moisés</i>	SATB/ Coro	Grande Orquestra	P-Pm MM 4	Extraído da grande oratória sacra Moyses composta por Rossini	
1830	<i>Missa de Requiem</i>				Exéquias à Rainha D. Carlota Joaquina	f)
s.d.	Missa	SATB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 2378	Oferece a D. Anna Ignacia	a)
s.d.	Missa		2 violinos/baixo	P-Ln MM 2469		b)
s.d.	Missa	SB	Órgão	P-Ln MM 2352/1-3		
s.d.	Missa	SSSB	Órgão	P-Ln MM 2353/1-9		
s.d.	Missa	SS	Órgão	P-Ln MM 1669/1-5	Para festas solenes	
s.d.	Missa	SATB	2 violinos/trom./cello	P-Ln MM 858		e)
s.d.	Missa	SATB	2 violinos/trom./cello	P-Ln MM 833	Para D. Anna Ignacia de Freitas	e) a)
s.d.	Missa	SSBB	Órgão	P-Ln MM 835/1-6		
s.d.	Missa	SSAB	Órgão/cello	P-Ln MM 847/1-2	Para a profissão de D. Teresa Rita	a)
s.d.	Missa	SSB	Órgão /cello	P-Ln MM 324/3		a)

s.d.	Missa	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 983/1-13		a)
s.d.	Missa	SSAB	Órgão /cello	P-Ln	MM 327/3		
s.d.	Missa de canto chão figurado	A	2 violinos/baixo	P-Ln	MM 2487		c)
s.d.	<i>Missa Solemne de canto chão figurado</i>	A	2 violinos/baixo	P-Ln	MM 2487	Encomenda das religiosas Carmelitas	b)
1794	Credo	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 327/4	Oferece a D. Anna Felicia	a)
s.d.	<i>Credo</i>	SATB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 1941		
s.d.	<i>Credo</i>	SSBB	Órgão	P-Ln	MM 1944/1-6		a)
1795	Gradual " <i>Justus ut palma...</i> "	SSSB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 304/12	Para a Festa do Santo António	a)
1803	Gradual do SS.mo Natal de N.S.J.C.	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1231/1-10		b)
1806	Gradual de N. S.ra	SSB	Órgão/cello	P-Ln	MM 1513/1-10	Para D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1816	Gradual do Espírito S.to	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 474/1-9		
1830	Gradual <i>Specie tua</i>	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 462/1-19		
s.d.	Gradual - <i>Beata gens</i>	SS	2 Órgãos/baixo	P-Ln	MM 1242/1		
s.d.	Gradual <i>Omnes gentis</i>	SSAB	Órgão/2 violinos	P-Ln	MM 3231/1-11		
s.d.	Gradual <i>Specie tua</i>	SS	Pianoforte. ou órgão	P-Ln	MM 327/10	Para a festividade de S ^{ta} Escolástica	e)
1803	<i>Offertorio</i> da Missa do SS.mo Natal de N.S.J.C.	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM292/2		b)
1816	<i>Offertorio</i> da Missa do Espírito Santo	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 859/1-9		
s.d.	<i>Offertorio</i>	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 3157		

Quadro 4 – a) Obra para o Convento de S. Bento da Avé-Maria do Porto;

b) Obra para o Convento de Santa Clara do Porto;

c) Obra para o Convento das Carmelitas de Guimarães;

d) Obra para o Convento de Vairão de Vila do Conde;

e) Obra sem autoria, mas atribuída a António da Silva Leite pelo grupo catalogador, que se baseou no: tipo de escrita, proveniência, dedicatória, estilo, acompanhamento.

f) Referenciado em, Correio do Porto, 5 de Fevereiro de 1830 e Gazeta de Lisboa, Fevereiro de 1830, p. 158 e s

Ofício

A parte mais extensa da obra sacra e religiosa de Silva Leite contempla as celebrações litúrgicas do Ofício.

A missa constituiu o centro do ritual da Igreja Católica, mas a Igreja quis trazer aos fiéis um conjunto de orações bíblicas a fim de serem cantadas ou rezadas em cada momento do dia (horas canónicas) de cada tempo do ciclo litúrgico.

O Ofício das Horas da Igreja, distribuído pelas Matinas (Nocturnos) e pelas Horas diurnas de Laudes, Prima, Tércia, Sexta, Noa, Vésperas e Completas, consta essencialmente de salmos e leituras, mas é nele que se encontra uma grande variedade de formas de música litúrgica, de que sobressaem as lições (leituras), os responsórios, as antífonas e os hinos, e onde assumiram especial importância, ao longo dos tempos, peças tão populares como o hino *Te Deum* e os cânticos evangélicos *Magnificat* e *Benedictus*. Todas estas formas foram objecto da inspiração de quase todos os compositores que estiveram ao serviço da Igreja. Silva Leite não foi a excepção e compôs efectivamente muitas peças de música sacra relacionadas com o Ofício, com especial incidência nos Ofícios de Natal e Semana Santa, como se pode ver através do seguinte Quadro.

Ofício

Data	Obra	Vozes	Acompanhamento	Fonte/ Colocação	Observações	Nota
s.d.	[<i>Benedictus</i>] - Cântico	SATB	Órgão	P-Ln MM 4		
s.d.	[Lamentação]	S	Cravo	P-Ln MM 908		e)
s.d.	[<i>Sicut myrrha</i>] – Cântico	SAB	Órgão	P-Ln MM 1281/1-4		
1795	Acto de Contrição, Oração	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 342/2		a)
1795	Antífona: <i>Christus factus est</i>	3 Coros	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 1540/1-15		a)
1795	Antífona “ <i>Vola mea domino</i> ”	S	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 327/5	Oferece a D. Anna Máxima Brandão	a)
1802	Antifona <i>Regina Coeli</i>	SSAB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln MM 2317	Oferece a D. Anna Ignácia de Freitas	a)
s.d.	Antífona - [<i>Ascendo ad Patrem</i>]	SS/ SATB	2 violinos/2 cellos	P-Ln MM 603		
s.d.	Antífona – <i>Asperges me</i>	S	Órgão/cello	P-Ln MM 1378/1-3		
s.d.	Antífona – <i>in Sabato Santo</i>	SSAB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln MM 551/1-8		
s.d.	Antifona - <i>Ó quam suavis</i>	S	Órgão/baixo	P-Ln MM 919/1-3		
s.d.	Antífona - <i>Memento mei Deus</i>	SATB	2 violinos/cello	P-Ln MM 1400/1-7	Para D. Anna Ignacia de Freitas	a)
s.d.	Antifona <i>Regina Coeli</i>	SATB	Órgão	P-Ln MM 920		
1785	Ária Latina “ <i>Ego autem...</i> ”	S	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln MM 1881/1-6	Para cantar D. Anna Ignacia de Freitas	a)
s.d.	Ária - <i>Ad Sacrum Sanctum Panem</i>	S	Órgão	P-Ln MM 2		e)
s.d.	Ária sacra - <i>Quis nobis</i>	S	Órgão/cello	P-Ln MM 1390/1		
s.d.	<i>Benedictus Dominus Deus</i>	SSSB	Órgão	P-Ln MM 1835		

s.d.	Cântico – [Qui manduca]	SS	Órgão	P-Ln	MM 2083/1-5		
s.d.	Cântico - <i>Benedictus</i>	SSAB	Cello	P-Ln	MM 1472/1-6	Dos responsórios de S. Miguel Arcanjo	
s.d.	Cântico - <i>Gloria in excelsis Deo</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 1424/1-2		
s.d.	Cântico - <i>Quoniam</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 831/1-3		e)
s.d.	Cântico - <i>Quoniam</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 832/1-5		e)
s.d.	Cântico <i>O Summa Deitas</i>	SS	Harpa/cello	P-Ln	MM 365/1-4		e)
s.d.	Cântico <i>Quis sient Dominus</i>	A/Coros	Baixo	P-Ln	MM 4908		
1797	Coro pa se cantarem os Reys	SSB	2 violinos/cello	P-Ln	MM 1681/1-6	Oferece a D. Maria Barbara	b)
s.d.	Dominica Palmarum	SATB	Baixo	P-Ln	MM 1284/1-8		
1795	Duo “ <i>Te Christe</i> ”	SS	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 483/1-8		
1805	Dueto “ <i>Date Domino Gloriam</i> ”	SA ou SS	3 Órgãos	P-Ln	MM 312/5	Para D. Maria Roberta e D. Maria Peregrina	b)
1819	Dueto “ <i>Dicite a me</i> ”	SS	2 Órgãos	P-Ln	MM 1114/1-5	Para a festividade do Coração de Jesus	
s.d.	Duo <i>Custodit Dominus</i>	SS	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 553/1-7		
1795	Feria V “ <i>in Coena Domini</i> ”	S	Órgão/baixo	P-Ln	MM 345/14	Para cantar D. Florinda Roza	a)
s.d.	<i>Feria 5a in Coena Domini</i>	SSAB	Órgão/2 violinos	P-Ln	MM 945/1-9		
s.d.	<i>Feria 5ª: in Coena Domini</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 1717/1-2		
s.d.	<i>Feria 6ª da Paixão</i>	SSAB	Baixo	P-Ln	MM 1121/1-6		
s.d.	<i>Feria 6a in Parasceve</i>	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 301/10		
s.d.	<i>Feria Sexta: Lamentação 1ª</i>	B	Órgão	P-Ln	MM 1680/1-2		
s.d.	Hora de Noa	SSSS	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 339/5	Para D. Anna Ignacia de Freitas	a)

s.d.	Hora de Noa	SSSS	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 1636/1-8	Contém 3 salmos	
1793	Hymno do Spirito S.to	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 327/8		a)
1827	<i>Hymno das Vesperas do Espirito Santo</i>	SSSB	Órgão	P-BRr	MM 292/1	Cantado na Sé do Porto	
1829	<i>Hymno de Noa</i>	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 304/11		a)
s.d.	<i>Hymno das Vesperas do Espirito Santo</i>	SSSB e Coro	2 Órgãos	P-Ln	MM 2729		
s.d.	Hymno do Natal	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1068/1-16		
s.d.	<i>Hymno pa. O Natal</i>	SATB	Sem acompanhamento	P-Ln	MM 1963	Alternado com cantochão	
1791	<i>Invitatorio, e Hymno pa o Natal</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2718		
s.d.	<i>Invitatorio – Christus natus</i>	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 292/3		b)
s.d.	<i>Invitatorio e Hymno do Natal</i>	SSAB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 1612	Oferece a D. Anna Felícia	a)
s.d.	<i>Invitatorio e Primr.o Nocturno</i>		Órgão	P-Ln	MM 1546		
1795	<i>Lamentatio 1.a, Sabato Sancto</i>	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 1844/1-10		a)
1799	<i>Lamentatio 1ª: In Feria 6ª</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 4851/1-2	Para cantar D. Ana Albina	
1804	Lamentação 1a: pa se cantar em 4a f.ra de Trevas	S	Órgão	P-Ln	MM 872	Para D. Antónia Raimundo	b)
1805	Lamentação 1ª para 5º Feira Santa	S	Órgão	P-BRr		Para D. Mª Ermelinda (Conv. De Monchique)	
s.d.	<i>Lamentação 1ª pa 4ª Feira Sancta</i>	SATB	Órgão/ pequena Orquestra	P-Ln	MM 930/1-13		e)
s.d.	<i>Lamentação 1ª pa 5ª Feira Sancta</i>	SATB	Órgão/pequena Orquestra	P-Ln	MM 931/1-13		e) b)
s.d.	<i>Lamentação 2ª pa 4ª Feira Sancta</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 933/1-2		e)
s.d.	<i>Lamentação 1ª pa 6ª Feira Sancta</i>	SATB	Órgão/ pequena Orquestra	P-Ln	MM 932/1-13		e)
s.d.	<i>Kalenda do Natal</i>	S	Órgão	P-BRr		A cantar na Festa do nascimento do menino Deus	d)

s.d.	<i>Laudate Dominum</i> - Salmo	SATB	Órgão/2 violinos/ viola/cello	P-Ln	MM 3464/1- 17		
s.d.	<i>Laudate Pueri</i> - Salmo	SATB	Órgão/2 violinos/ viola/cello	P-Ln	MM 3465/1- 16		
1788	Lição 6ª p.a a Sexta Feira	S	Órgão	P-Ln	MM 2176/1-2		
1796	<i>Lectio 6ª "in Coena Domini"</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2174/1-3	Para cantar na 6ª feira Santa	
1795	Lição para 5ª Feira Santa	S	Órgão/2 violinos/baixo	P-Pm	T ¹ -8-1	Citado por Ernesto Vieira	
1796	Lição VII - <i>Sabato Sancto</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 1227	A cantar D. Quitéria Emilia	b)
1797	Lição (<i>De Epistole Beati Pauli</i>)	S	Órgão	P-Ln	MM 373	Para cantar D. Maria Peregrina	b)
1797	Lição (<i>Extratacta Sancti Augustini</i>)	S	Órgão	P-Ln	MM 480/1-2		b)
1806	<i>Lectio 7a</i> pa se Cantar na 4a f.ra S.ta	S	Órgão	P-Ln	MM 1226/1-2	Para D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1806	Lição 8a in Feria 6a	S	Órgão	P-Ln	MM 301/9		a)
1818	<i>Lectio 7ª</i>	SS	Órgão	P-BRr		Para D. Joana e D. Antónia	d)
s.d.	<i>Lectio 6ª in Coena Domini</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2175/1-2		
s.d.	<i>Lectio 6ª in Coena Domini</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2149	Para D. Maria Peregrina	b)
s.d.	<i>Lectio 9.a in Sabato Santo</i>	SS	Órgão	P-Ln	MM 3027		e)
s.d.	Lição 7ª a solo: <i>Excessit quidem Pilati</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2977	Para D. Anna Alexandrina (carmelita)	c)
s.d.	Lição 8a pa 6ª Feira Sancta	S	Órgão	P-Ln	MM 934/1-2		e)
s.d.	<i>Magnificat anima mea</i>	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 2187		b)
s.d.	<i>Magnificat anima mea</i>	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 325/1		
1817	Matinas do Natal	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM 587/1-20	Contém 3 responsórios	
1817	Matinas do Natal	SSB	Órgão	P-Ln	MM 327/7	Oferece a D. Ducla Garcia	b)
1795	Miserere a 3 Coros:	SSAB/ SSS/	Grande Orquestra	P-Pm	MM 8		a)

		SSS					
1798	Miserere	SSSSB	1 ou 2 órgãos/ 2 violinos/cello/baixo	P-Ln	MM 276/2		a)
1803	Miserere	SSSS	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 275		a)
1805	Miserere	SSSSA B	2 Órgãos	P-Ln	MM 740/1-18		b)
1816	Miserere	SSB	Órgão/baixo	P-Ln	MM 344/1		
s.d.	Miserere	SSAB	Órgão	P-Ln	MM 739/1-5		
s.d.	Miserere	SATB	Órgão/ pequena Orquestra	P-Ln	MM 742/1-12		e)
s.d.	Miserere	SSAB	Órgão/c	P-Ln	MM 741/1-4		
s.d.	Miserere	SSB	Cravo/ Órgão	P-Ln	MM 1031/1-7		
s.d.	Miserere	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM 4851	É de Marcos Portugal e reduzido a órgão	
s.d.	Miserere	SB	2 Órgãos	P-Ln	MM 304/9	De Marcos Portugal e reduzido a órgão	
1790	Moteto "Domine Jesus..."	SSAB	Órgão/2 violinos	P-Ln	MM 605/1-7	Para a festividade do Sr. Dos Passos; Encomenda D. Teresa Rita	a)
1795	Dous Motetos pa o Lava pes	SATB e SS	Órgão/baixo	P-Ln	MM 319/7	Oferece a D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1795	Motetto "Populus meus"	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 1704	Para o dia dos Passos do Senhor	a)
1795	Motetto pa o dia dos S.mos Paços do S.r	S	Grande Orquestra	P-Pm	T ¹ -8-1	Citado por Ernesto Vieira	
1796	Motetto "Sepulto Domino"	SSAB	Baixo	P-Ln	MM 1487	Oferece a D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1798	Motetto "Christus factus est"	SSSSB	Órgão/2 violinos/cello/baixo	P-Ln	MM 276/1		a)
1814	Motetto "Fulgebrunt just"	S	Órgão	P-Ln	MM 1460/1-2	Para D. Maria Amália	a)
1816	Motetto "Venite et videte"	S	2 Órgãos	P-Ln	MM 1355		
1821	Moteto "Domine si sponsa"	S	Órgão	P-Ln	MM 336/1	Para D. Maria Amália	a)

1821	Moteto "Paratur nobis"	S	Órgão	P-Ln	MM 292/6		
s.d.	<i>Motetto Venite et vidite</i>	S	2 Órgãos	P-Ln	MM 608/1-3		
s.d.	Noa	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 1672/1-10	Contém diversos salmos	
s.d.	Nocturno 2º		Órgão	P-Ln	MM 1565		
s.d.	Nocturno 3º		Órgão	P-Ln	MM 2726		
s.d.	Nocturno 3º: Responsorio 7º	SSB	Órgão	P-Ln	MM 1047		
s.d.	Nocturnos 3º	SATB	Órgão	P-Ln	MM 1471/1-18		b)
s.d.	Oração de Jeremias	SS	2 violinos/cello	P-Ln	MM 291/6		
1803	<i>Psalm</i> o po se Cantar numa Sexta	SSSB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 325/6	Para D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1811	<i>Psalm</i> o 113 "In exitu Israel"	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 1237/1-10		
1811	<i>Psalm</i> o 129 "De Profundis"	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 943/1-8		b)
1811	<i>Psalm</i> o 144 "Exaltabo Te Deus"	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 1885		
1815	<i>Psalm</i> o Dixit Dominus	SSAB	2 Órgãos/cello	P-Ln	MM 1922		
1815	<i>Psalm</i> o Dixit Dominus	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM 306		
1815	<i>Psalm</i> o Magnificat anima mea	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM 324/2		
1815	<i>Salmo Laudate Pueri</i>	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM 324/1		
1824	<i>Psalm</i> o, Dixit Dominus	SSB	Órgão	P-Ln	MM 304/1		a)
s.d.	<i>Psalm</i> o 137 – Confitebor tibi	SSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 1618/1-8		
s.d.	<i>Psalm</i> o Beatus Vir	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM 458/1-8		
s.d.	<i>Psalm</i> o Confitebor tibi domi	SATB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 9	Para D. Anna Ignacia de Freitas	e) a)
s.d.	<i>Psalm</i> o Confitebor tibi domi		2 violinos/baixo	P-Ln	MM 459	Para D. Anna Ignacia de Freitas	a)

s.d.	Salmo - <i>Beatus vir</i>	SATB	2 violinos/baixo	P-Ln	MM 944	Para D. Anna Ignacia de Freitas	e) a)
s.d.	Salmo – <i>Beatus Vir</i>	SATB	Órgão/2 violinos/ viola/cello	P-Ln	MM 3467/1- 12		
s.d.	Salmo – <i>Confitebor tibi Domine</i>	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM1041/1-8		
s.d.	Salmo – <i>Confitebor tibi Domine</i>	SSAB	2 Órgãos	P-Ln	MM 1049/1-8		
s.d.	Salmo - <i>Dixit Dominus</i>	SATB	Órgão/baixo	P-Ln	MM 3468/1-6		
s.d.	Salmo <i>Laudate Dominum</i>	SATB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 731/1-10	Para uso de D. Anna Ignacia	a) e)
s.d.	<i>Psalmo144- Exaltabo te Deus</i>	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 468/1-7		
1794	Responsório do Natal 1º	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 343/1	Oferece a D. Anna Felicia	a)
1794	Responsório do Natal 3º	SATB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 301/8	Oferece a D. Anna Felicia	a)
1794	Responsório do Natal 4º	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 301/3	Oferece a D. Anna Felicia	a)
1794	Responsório do Natal 6º	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 301/7	Oferece a D. Anna Felicia	a)
1794	Responsório do Natal 8º	SSAB	Órgão/violino/baixo	P-Ln	MM 344/4	Cantada no Colégio dos Meninos Órfãos	
1799	Responsório do Natal 1o	SSS	2 órgãos/ 2 violinos	P-Ln	MM 820		b)
1802	Responsorio 6º	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 342/7	Oferece a D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1802	Responsorio de Natal 7º	SSAB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 343/2	Oferece a D. Anna Ignácia de Freitas	a)
1802	Responsório para as Matinas da Conceição	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Pm	T ¹ -8-1	Citado por Ernesto Vieira	
1828	Responsorio das Matinas do Natal 4º	SSSB	Órgão	P-BRr	MM 325/3		a)
1803	Responsorios das Matinas do Natal	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 292/4		b)
1828	Responsorio 6º das Matinas do Natal	SSSB	Órgão	P-BRr	MM 325/2	Oferece a D. Anna Felícia	a)
1828	Responsorio 8º das Matinas	SSSB	Órgão	P-BRr	MM 301/1		

	do Natal					
1830	Responsórios (5)					Exéquias à Rainha D. Carlota Joaquina f)
s.d.	Responsorio 1º		3 Órgãos	P-Ln	MM 1548/1-3	b)
s.d.	Responsorio 2º <i>Hodie nobis</i>	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1549/1-4	b)
s.d.	Responsorio 2º <i>Hodie nobis</i>	SSSB		P-Ln	MM 2938	
s.d.	Responsorio 3º <i>Natum vidimus</i>	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 2992	
s.d.	Responsorio 3º <i>Quem vidistis</i>	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1550/1-4	b)
s.d.	Responsorio 4º	SSSB		P-Ln	MM 2953	
s.d.	Responsorio 4º <i>Ó magnum misterium</i>	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 1563/1-4	b)
s.d.	Responsorio 5º <i>Beata genitrix</i>	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 2954	
s.d.	Responsorio 6º	SSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 2987	b)
s.d.	Responsorio 6º <i>Sancta immacu</i>	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 2996	
s.d.	Responsorio 6º <i>Sancta Immaculata</i>	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1553	b)
s.d.	Responsorio 7º <i>In 3º Nocturno</i>	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1544/1-10	b)
s.d.	Responsorio 8º	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM1545/1-4	
s.d.	Responsorio 8º para o Natal		2 violinos/cello	P-Ln	MM 2989	e)
s.d.	Responsorio 8º <i>Verbum caro</i>	SSSB	Órgão	P-Ln	MM 2990	
s.d.	Responsorio <i>Beata Dei genitrix</i> 5º	SSSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1564/1-7	
s.d.	Responsorio Das Matinas do Natal 7º	SSSB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 2940	
s.d.	Responsorio <i>Elegit eum</i>	STTB	2 violinos/2 cellos	P-Ln	MM 1784/1-17	

s.d.	Responsório <i>In coena Domini</i>	SAT	Baixo	P-Ln	MM 2047/1-5		
s.d.	Responsorios para 4ª Feira Santa	SATB	Órgão/cello/baixo	P-Ln	MM 1837/1-12		
s.d.	Responsorios para 5ª Feira Santa	SATB	Órgão/cello/baixo	P-Ln	MM 1838/1-2		
s.d.	Responsorios para 6ª Feira Santa	SATB	Órgão/cello/baixo	P-Ln	MM 1839/1-12		
s.d.	Responsorio 4º: Segundo Nocturno	SSB	Órgão	P-Ln	MM 974		
1824	<i>Sequentia do SS.mo Sacramento</i>	SS	Órgão	P-Ln	MM 1915/1-4		a)
1808	<i>Tantum Ergo</i>	SATB	Órgão/Flauta			Acção de Graças pela Restauração	
1815	<i>Tantum ergo</i>	SSAB	Flauta/violino/viola /baixo	P-BRr		A partitura encontra-se no C.R.B.	d)
1828	<i>Tantum Ergo</i>	SSSB	2 Órgãos	P-BRr	MM 607/1-8	Oferece a D. Rita Roberta	b)
s.d.	Tantum ergo	SATB	Baixo	P-Ln	MM 358		
s.d.	<i>Tantum ergo</i>	SATB	Flauta/2 violinos/ cello/baixo	P-Ln	MM 1523		
s.d.	<i>Tantum ergo</i>	SATB	Flauta/ Órgão	P-Ln	MM 107		
s.d.	<i>Tantum ergo</i>	SATB	Órgão	P-Ln	MM 1971		
1794	<i>Te Deum</i> alternado com coro	SSAB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 1034/1-3	Para as Matinas do Natal	a)
1806	<i>Te Deum</i>	SSSB	2 Órgãos	P-Ln	MM 1625/1-11		
1808	<i>Te Deum</i>			LP	1808: 131	Acção de Graças pela Restauração	
1810	<i>Te Deum</i>	2 Coros	Grande Orquestra	P-Pm	MM 6		
1820	<i>Te Deum a fá bordom</i>	SATB	A Grande Orquestra	P-Pm	MM 12	Para festejar a Regeneração Nacional	
1820	<i>Te Deum alternado a 8 vozes</i>	2 Coros	A Grande Orquestra	P-Pm	MM5	Para a Proclamação da Constituição	

1828	<i>Te Deum laudamus</i>	SSSB	2 Órgãos	P-BRr	MM 1622/1-8	Oferece a D. Rita Roberta	b)
s.d.	<i>Te Deum laudamus</i>	SATB	Órgão	P-Ln	MM 1624/1-5		
1826	<i>Veni Creator Spiritus</i>	SS ou SB	Órgão	P-Pm	T ¹ -8-1	Citado por Ernesto Vieira	
1784	Verso <i>Miserere</i>	SSTB	Órgão/2 violinos/baixo	P-Ln	MM 323/5	Encomenda D. Teresa Rita	a)
1796	Verso “ <i>Gloria in excelsis a Dios</i> ”	S	Órgão	P-Ln	MM 510	A cantar D. Maria Peregrina	b)
1805	Verso (<i>Ecce enim/Averte faciem</i>)	S	Órgão	P-Ln	MM 609/1-3	Para D. Maria Peregrina	b)
1805	Verso <i>Stabat Mater</i>	SSB	3 Órgãos	P-Ln	MM 1736/1-16		b)
1806	Verso <i>Quoniam iniquitatem</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 1910	Para D. Maria Amália	a)
1806	Verso <i>Quoniam iniquitatem</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 1719		
1807	Verso <i>Quoniam iniquitatem</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 1026/1-2		
1808	Verso <i>Hodie illuxit nobis dies</i>	S	3 Órgãos	P-Ln	MM 1547/1-5		b)
1816	Verso <i>Magnus Dominus</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2039/1-4		
1816	Verso <i>Quoniam iniquitatem</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2080/1-5		
1817	Verso	S	Órgão	P-Ln	MM 276/2		a)
1822	Verso <i>Asperges me</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 304/10		b)
1822	Verso <i>Averte faciem tuam</i>	SS	Órgão/harpa/cello	P-Ln	MM 292/5		a)
1823	Verso <i>Asperges me</i>	S	Harpa	P-Ln	MM 1377/1-2	Para D. Maria Amália	a)
1823	Verso <i>Super omnia ligna</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 1222/1-2	Para D. Maria Júlia e D. Anna Alexandrina	
1826	Verso	SSSB	Órgão	P-BRr	MM 343/8	Oferece a D. Ducla Garcia	b)
s.d.	Verso <i>Dies sanctificatus</i>	S	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 473		
s.d.	Verso <i>Hodie illuxit nobis</i>	S		P-Ln	MM 2941		
s.d.	Verso <i>Hodie illuxit nobis</i>	S	3 Órgãos	P-Ln	MM 1547/1-5		b)

s.d.	Verso <i>Magnificat anima mea</i>	SATB	Órgão/2 violinos/cello	P-Ln	MM 3490/1-14		
s.d.	Verso <i>Quoniam iniquitatem</i>	S	Órgão	P-Ln	MM 2081/1-3		e)
s.d.	Verso: <i>Domine labia mea</i>	B	Órgão	P-Ln	MM 1508/1-2	A cantar D. Maria Cândida Cardoso	a)

Quadro 5 – a) Obra para o Convento de S. Bento da Avé-Maria do Porto;

b) Obra para o Convento de Santa Clara do Porto;

c) Obra para o Convento das Carmelitas de Guimarães;

d) Obra para o Convento de Vairão de Vila do Conde;

e) Obra sem autoria, mas atribuída a António da Silva Leite pelo grupo catalogador, que se baseou no: tipo de escrita, proveniência, dedicatória, estilo, acompanhamento.

f) Referenciado em, Correio do Porto, 5 de Fevereiro de 1830 e Gazeta de Lisboa, Fevereiro de 1830, p. 158 e s

Te Deum

Pela sua importância, como peças do Ofício Divino que serviram por igual para grandes celebrações de carácter simultaneamente sacro e cívico, são de referir os seus *Te Deum*. Dos oito que escreveu, três são para grande orquestra, dois dos quais são para dois coros. Destas oito obras, apresentam-se algumas características do *Te Deum* que se encontra na P-Pm com a cota MM 5 e que no seu frontispício refere:

“Thedeum alternado a 8 vozes composto p.^r A. S. Leite em 1820, pela proclamação da Constituição, mandado compor pelo Commercio da Cid.^o do Porto”³⁵⁹

Os dois coros são acompanhados por uma grande orquestra constituída por: flauta I e II; oboé I e II; clarinete I e II; fagote I e II; trompa; trompete; tímpanos; violino I e II; viola; violoncelo; contrabaixo. Trata-se de uma obra de grandes dimensões, com 1710 compassos, divididos por dezassete andamentos, catorze no modo Maior, utilizando tonalidades como Mib Maior, Sib Maior, Sol Maior, Dó Maior, Lá Maior, Fá Maior, Ré Maior, um em modo menor, Lá menor, e dois em que alternam os dois modos, Dó menor/Dó Maior e Sol menor/Sol Maior.

O *Te Deum*, hino retirado do Ofício das Matinas, converteu-se num hino de Acção de Graças que se “vulgarizou” e era interpretado por ocasiões especiais de agradecimento. Normalmente era cantado com exposição do SS. Sacramento e precedido do “*O salutaris hostia*” e “*Verbum supernum prodiens*”, versos finais do Hino de *Laudes* da festa do *Corpus Christi*, e concluído com o *Tantum Ergo*, versos finais do hino eucarístico *Pange língua*. Os *Te Deum* costumavam ser interpretados em *alternatim*. Nesta forma alternada, os versículos podiam ser cantados e rezados (estes últimos com acompanhamento de órgão) ou, quando polifónicos, a polifonia era alternada com cantochão.

³⁵⁹ P-Pm, MM5

Neste *Te Deum*, Silva Leite compõe os versículos ímpares até ao 19º, a partir do qual muda para os pares, juntando no final os dois últimos versículos. Esta mesma opção foi adoptada por António Teixeira (1707-c1759) no *Te Deum* que compôs em 1734.

Seguidamente descreve-se, em quadro, cada andamento.

Te Deum

Vozes	Orquestração	Compass	Tonalidade	Tempo	Organização das vozes	Texto
Soprano Contralto	Cordas; Oboés; Trompa; Fagote	$\frac{2}{4}$ – 81	Mib Maior	Larghetto	Vozes numa escrita homorrítmica normalmente à 3ª; só num momento houve alternância dos dois solistas.	<i>O salutaris Hostia, quae caeli pandis ostium, bella premunt hostilia, da robur, fer auxilium. Uni trinoque Domino Sit sempiterna gloria, qui vitam sine termino Nobis donet in patria. Amen</i>
Dois Coros S1A1/S2A2 S1A1T1/ S2A2T2 A1T1	Orquestra toda	C – 67	Sib Maior	Allegro Maestoso c.39 Piu all ^o	coro1-coro2(sistema antifônico); SA-SA; coro1-coro2; SAT-SAT (solos); coro1-coro2; AT(1 ^o coro)-coros em simultâneo.	<i>Te Dominum confitemur. Te Deum Laudamus</i>
Soprano	Cordas; Flautas; Fagotes; Trompa	$\frac{6}{8}$ – 89	Sol Maior	And. ^e grazioso e comodo	Frase curta e simples; Duas frases longas e muito virtuosistas	<i>Tibi omnes Angeli, tibi caeli et universae potestates</i>
Dois Coros S1A1T1/ S2A2T2 B1	Orquestra toda	C – 76	Dó Maior	All. ^o Brill ^e e maestoso	coro1-coro2; SAT-SAT (solos); coro1-coro2; B1 (solo)-coros em simultâneo.	<i>Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth</i>
Dois Baixo	Cordas; Oboés; Fagote; Trompa;	C – 139	Lá Maior	All. ^o maestoso	Alternância dos dois solistas; Junta as vozes numa escrita homorrítmica normalmente à 3ª.	<i>Te gloriosus apostolorum chorus</i>

	Trompete					
Contralto	Cordas; Oboés; Flautas; Fagotes; Trompa	$\frac{2}{4}$ – 37 C – 38-141	Mib Maior	Cantabile o sia Larghetto c.38 All. ^o giusto ma brill. ^e c.74 And. ^{no} grazioso c.95 All. ^o come prima	Quatro fases: 1- Muito “Recitativo” 2- Frases longas muito melismáticas 3- Frases curtas e descontínuas por inserção de pausas e fermatas 4- Melismáticas e virtuosísticas	<i>Te Martyrum candidatus laudat exercitos</i>
Dois Coros S1A1T1	Orquestra toda	$\frac{2}{4}$ – 73	Dó Maior	And. ^e Imperioso	coro1-coro2; coros em simultâneo; AST (solos)-coros em simultâneo; TSA (solos)-coros em simultâneo.	<i>Patrem immensae majestatis</i>
Soprano Tenor	Cordas; Oboés; Fagote; Trompa	$\frac{2}{4}$ – 75	Fá Maior	And. ^e Sost. ^o quasi Larghetto	vozes numa escrita homorrítmica; alternância dos dois solistas. Repete o esquema	<i>Sanctum quoque Paraclitum Spiritum</i>
Dois Coros S1A1T1B1	Orquestra toda	$\frac{3}{4}$ – 123	Sol Maior	And. ^e non tanto	SA – coros alternados; SA+TB - coros em simultâneo; coro1-coro2; coros em simultâneo.	<i>Tu Patris sempiternus es Filius</i>
Tenor Um coro	Orquestra toda	C – 170	Dó menor Dó Maior - c.21	Largo c.21 All. ^o comodo ma brillante	Três fases: 1- Muito “Recitativo”; 2- Frases longas com final acompanhado pelo coro 3- Solo virtuosístico-coro Repete o esquema	<i>Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna caelorum</i>
Dois Coros	Orquestra toda	C – 44	Ré Maior	Andante	coro1-coro2; coros em simultâneo; coro1-coro2; coros em simultâneo.	<i>Judex crederis esse venturus</i>

Soprano	Cordas; Fagotes	$\frac{3}{4}$ – 21	Lá menor	Larghetto	Solo do Soprano	<i>Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti</i> (1º versículo par)
Quarteto: Soprano; Contralto; Tenor; Baixo. “ <i>Nel primo coro</i> ”	Orquestra toda	C – 165	FáM	Allegro comodo	SA B SA-TB SAT SATB homorrítmico AT-B SA-T-B SAT SATB homorrítmico	<i>Salvum fac populum tuum Domine, et benedic hereditati tuae</i>
Dois Coros S1A1T1 S2A2T2	Orquestra toda	C – 59	Ré Maior	All.º maestoso e brillante	coro1 coro2; coro1+apontamentos no coro2; SAT-SAT; coro1-coro2	<i>Per singulos dies, benedicimus Te</i>
Soprano	Cordas; Clarinetes; Fagotes; Trompas.	$\frac{2}{4}$ – 25 C – 26- 146	Sib Maior	Larg.º cantabile c.26 All.º comodo e grazioso c.84 un poco piu mosso ma pochissimo	Frases longas, virtuosísticas com grandes melismas.	<i>Dignare domine die isto sine peccato nos custodire</i>
Soprano Contralto	Cordas; Fagotes	$\frac{6}{8}$ – 19 C – 20-41	Sol menor Sol Maior - c.41	Larg.º non tanto Lento	Vozes numa escrita homorrítmica normalmente à 3ª;	<i>Fiat misericordia tua domine super nos, quemadmodum speravimus in te</i>
Dois Coros	Orquestra toda	C – 100 C – 101-	Ré Maior	Allº Vivace c.101 Piu	S1+A1+T1+B1-coros em simultâneo mas com identidade própria A2- coro1-coro2;	<i>In te Domine speravi: non confundar in aeternum</i>

		200		Moso	T2-T1+A1+S1-coros S1+A1T1-S2A2T2-coros S1+A1T1-S2A2T2-coros coro1-coro2 coros em simultâneo	
--	--	-----	--	------	---	--

Devoção

Os portuenses sempre expressaram uma especial devoção a Nossa Senhora, a quem foi confiada a guarda da cidade. António da Silva Leite serviu-se de hinos e cânticos marianos da liturgia que musicou em sua honra. Dos mais expressivos são o *Magnificat anima mea*, *Ave Maria gratia plena* e *Sancta et imaculata virginitas*, *Regina Coeli* e outros que também se integram no quadro do Ofício, compostos para se cantarem durante as horas canónicas.

O portuense, à semelhança do demais povo português, sempre foi muito devoto dos seus santos protectores, razão por que os venera em festividades solenes. António da Silva Leite, pela sua actividade de mestre de capela e cerimónias, compôs obras para esses eventos religiosos, embora sejam poucas as que se conhecem.

Das obras de veneração à Virgem Maria e aos santos se informa no quadro seguinte.

Devoção

Data	Obra	Vozes	Acompanhamento	Fonte/ Colocação	Observações	Nota
1794	Duo de N. Sn.ra da Assumpção	SS	Órgão/baixo	P-Ln MM 397/1-4	Moteto "Hodie Maria Virgo"	
1794	Dueto pa Órgão do Patriarca S. Bento	SS	Órgão	P-Ln MM 301/11	Cantam D. Anna Ignácia e D. Florinda Rosa	a)
1795	Duo pa a Festivid.e de S.ta Gertrudes	SS	2 violinos/baixo	P-Ln MM 327/6	Oferece a D. Antónia Raimundo	b)
1795	Motete para a festa de S ^{to} António	S	Órgão/2 violinos/baixo	P-Pm T ¹ -8-1	Citado por Ernesto Vieira	
1796	Novena de S. Jorge	SSAB	Órgão	P-Ln MM 325/4	Contém: <i>Invit.; Hymn.; Jacul.; Lad.; Tantum ergo</i>	
1818	Novena do Senhor Jesus	S	Órgão	P-Ln MM 8122/3	Cantada na Igreja de S. Pedro de Miragaia	
1820	Novena de Nossa Senhora da Vitória					
1825	Novena a Nossa Senhora da Conceição da Rocha				Venera-se na Igreja do Col. Meninos Orfãos	
s.d.	Ladainha da Snr.a das Dores	SATB	Baixo	P-Ln MM 2892		c)
s.d.	Trezena a Santo António	3 vozes	Órgão	P-BRr	O original está no Arquivo dos Congregados	

Quadro 6 – a) Obra para o Convento de S. Bento da Avé-Maria do Porto;

b) Obra para o Convento de Santa Clara do Porto;

c) Obra sem autoria, mas atribuída a António da Silva Leite pelo grupo catalogador, que se baseou no: tipo de escrita, proveniência, dedicatória, estilo, acompanhamento.

Capítulo 4 – Missa *Moisés* MM 4 e MM 7

(Anexo 12)

Em 1827, António da Silva Leite tinha 68 anos e a situação política do país e da cidade piorara com as rixas partidárias a agudizarem-se: de um lado, os liberais apoiantes de D. Pedro à sucessão da coroa e defensores da Carta Constitucional; do outro, os Miguelistas instigados pelo Prelado da diocese e grande parte do clero que, nas homilias das missas e nos sermões defendiam os interesses de D. Miguel. Esta atitude foi muito criticada em *O Chaveco Liberal*, periódico de Ferreira Borges e Garrett, como se transcreve:

“Ca eu, meu padre, entemdo que um sacerdote, um ministro do Altíssimo, deve ser um exemplar de virtude, e mansidão; [...] que em lugar de açular odios e partidos, devia de esmerar-se por afagar e conciliar as paixoens irritadas – que em vez de pregar políticas devia apostolar Evangelho:”³⁶⁰

Nesse ano, o compositor portuense e Mestre de Capela da Sé escreveu a “Missa *Moisés*” para grande orquestra que foi cantada pela primeira vez na Sé Catedral, em solene festividade.

No ano seguinte, abortada a Revolução Liberal de 1828, os realistas promoveram festividades em acção de graças pela vitória e pela exaltação de D. Miguel ao trono português. Uma dessas festividades está referenciada nuns papéis da colecção do Dr. Caetano Pinto Leite que António Pimentel Soares transcreve em “O Tripeiro”, com grafia original:

“Huma estrondosa Orquestra e immenso numero de vozes, reunindo os melhores Professores de Musica da Cidade, regidos pelo honrado Antonio da Silva Leite, insigne Mestre de Capella, desempenháraõ

³⁶⁰ O Chaveco Liberal, 1829, Setembro, p. 75

assombrosamente a Solemne, e pomposa Missa, que aquelle grãde Mestre havia escolhido com preferencia, por ser ao gosto, e na harmonia da Opera Sacra Moysés no Egypto, composição do mimoso, e celebre Rossini;”³⁶¹

No Porto, ouvia-se, frequentemente, a lírica de Rossini que, pela harmonia e melodia, vinha ao encontro do gosto, do sentimentalismo e do espírito dos portuenses. Silva Leite, seguindo o gosto da época, encontrou na Ópera *Mosè in Egitto* material ideal para compor esta sua Missa, como se relata noutro capítulo, escrevendo-a segundo o que se denomina por “técnica paródia”.

Missa Paródia

Um dos significados do termo “Paródia”, do grego *Par, Parodos*, é “caminho lateral”³⁶². É nesta acepção etimológica que assenta a “Paródia Musical” e não na acepção mais corrente, do latim, em que a etimologia remete para a “imitação burlesca”³⁶³.

Quando, em 1587, Jakob Paix publicou a sua “Missa *Domine, da nobis*” baseada na melodia do motete de Thomas Crecquillon (1505-1557) e escreveu, no frontispício, a palavra “*parodia*”, os compositores passaram a aceitá-la como referência à técnica da “*imitação*” – termo julgado menos apropriado.

O termo *parodia*, em si, não era novo. Já tinha sido aplicado no princípio do século XVI por Josquin des Prez (c 1450-55 – 1521), que utilizou a “técnica da imitação” em todas as vozes na peça *Parode de Josquin*. Após 1587, o termo passou a denominar uma técnica que, no entender dos compositores, mais se ajustava ao conceito que

³⁶¹ Soares, O Tripeiro, 1909, p. 260

³⁶² Pereira, 1990, p. 440

³⁶³ Morais Silva, 1954, p. 836

pretendiam dar às suas composições, ou seja, o sentido de “canto ao lado de canto” segundo o significado etimológico grego e não “imitação burlesca” do étimo latino³⁶⁴.

O método utilizado para as composições que envolvia a utilização de materiais preexistentes como base de novas composições era, na sua essência, o mesmo que se usava nas missas no século XIV e que ficaram a ser conhecidas por “Missa...”, “Missa *super...*” ou “Missa *ad imitationem...*”³⁶⁵. É disso exemplo o Glória da “Missa *Vince con lena*” em que o autor, Bartolomeo da Bologna (1405-1427), utilizou a melodia da sua balada com esse nome tornando-se, no dizer de Reese, “uma das poucas obras italianas do tempo que projecta a eventual aplicação da “técnica paródia” para as missas completas.”³⁶⁶

O princípio substancial do método da utilização de material preexistente foi aplicado com maior coerência, saber e imaginação nas missas completas – “missas de *paródia*” – de Josquin, Gombert, Crecquillon, Morales, Victória e, sobretudo, Lassus e Palestrina, denominação equivalente à “*de imitação*”, segundo Tilmouth e Reese.

O traço essencial da “técnica paródia” não é o que utiliza meramente uma parte da melodia do modelo, como o foi nas outras técnicas anteriores (v. g. *cantus firmus*, *paráfrase* e *tenor*), mas na sua completa substância – os temas, os ritmos, os acordes, etc. – que passa a ser absorvida em toda a nova peça, ao fundirem-se os velhos e os novos elementos.³⁶⁷

A “Missa *Mater Patris*” de Josquin des Prez pode considerar-se, de facto, um primeiro exemplo de Missa *Paródia*. Compuseram sob esta técnica muitos compositores

³⁶⁴ Tilmouth, 2008, Parody (i) in www.grovemusic.com – accessed 9 August 2008

³⁶⁵ Tilmouth, 2008, Parody (i) in www.grovemusic.com – accessed 9 August 2008

³⁶⁶ Reese, 1959, p. 28

³⁶⁷ Tilmouth, 2008, Parody (i) in www.grovemusic.com – accessed 9 August 2008

vindouros dos quais se destacam Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) e Johann Sebastian Bach (1685-1750), grandes referências da música religiosa. Duas das obras conhecidas destes compositores foram escritas com esta técnica “paródia”: “Missa *Veni Sponsa Christi*” (Palestrina) e “Missa em Si menor” (Bach J. S.).

“Missa *Veni Sponsa Christi*”

Palestrina foi buscar a melodia da antífona das segundas Vésperas do Comum das Virgens³⁶⁸ e, numa primeira fase, compôs o motete “*Veni Sponsa Christi*” (1563), sob a técnica de *cantus firmus*. Posteriormente, compôs a Missa (1599)³⁶⁹ com o mesmo nome, parodiando, desta vez, o seu próprio Motete como pode ver-se:



Ilustração 3 – Liber Usualis, 1956, p. 1214³⁷⁰

³⁶⁸ Liber Usualis, 1956, p. 1214

³⁶⁹ Lockwood, 2008, Palestrina in www.grovemusic.com – accessed 26 August 2008

³⁷⁰ Liber Usualis, 1956, p. 1214

In festo Virginum.

CANTUS
Ve - ni spon - sa Chri -

ALTUS
Ve - ni spon - sa Chri -

TENOR
Ve -

BASSUS
Ve -

sti, ve - ni spon - sa Chri - sti,

sti, ve - ni

ni spon - sa Chri - sti, ve - ni

Ve - ni spon - sa Chri - sti, ve - ni

Ilustração 4 – Motete *Veni Sponsa Christi*³⁷¹

CANTUS
Ký - ri - e e - léi.

ALTUS
Ký - ri - e e - léi.

TENOR
Ký - ri - e e - léi.

BASSUS
Ký - ri - e e - léi.

son [Ký. ri. e e - léi. - i. son.] Ký - ri - e e - léi.

- i - son..... [Ký. ri. e e - léi. - son.]

Ký - ri - e e - léi.

Ký - ri - e e - léi. - i.

Ilustração 5 – Missa *Veni Sponsa Christi - Kyrie*³⁷²

³⁷¹ Palestrina, 1993, p. 30

³⁷² Palestrina, 1993, p. 33

CANTUS
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae

ALTUS
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus

TENOR
bo-nae

BASSUS
bo-nae

vo-lun-tá-tis. Lau-dá-mus te. Be-ne-dí-ci-mus te.

Lau-dá-mus te. Be-ne-dí-ci-mus te.

vo-lun-tá-tis. Lau-dá-mus te. Be-ne-dí-ci-mus te.

vo-lun-tá-tis. Ad-o-

Ilustração 6 – Missa *Veni Sponsa Christi* - Gloria³⁷³

“Missa em Si menor”

A Missa em Si menor, de Bach, não foi concebida como um todo unitário, mas sim como exemplos de “Partes” de uma Missa em Latim que terá demorado cerca de duas décadas a finalizar, sendo o *Sanctus* a mais antiga destas “Partes” (1724). O *Kírie* e o *Gloria* foram compostos em 1733 para a Corte de *Dresden* e o *Credo* nos últimos anos de vida do compositor³⁷⁴.

Toda a Missa tem momentos parodiados de Cantatas suas. Apresentam-se dois exemplos da Missa, o *Gratias agimus tibi* do *Gloria* e o *Crucifixus* do *Credo*, quase todo ele parodiado.

Gratias agimus tibi

³⁷³ Palestrina, 1993, p. 36

³⁷⁴ Wolff, 2008, Bach, Johann Sebastian in www.grovemusic.com – accessed 26 August 2008

Parodiado a partir da cantata nº 29, *Wir danken dir, Gott, wir danken, dir* (1731), o compositor mantém a tonalidade original, com poucas alterações, adaptando, naturalmente, o ritmo ao novo texto e introduzindo ornamentos melódicos, mas sem desvirtuar a base em que se apoia, como se constata:

Musical score for Cantata nº 29, showing vocal parts and instruments. The score is in 2/4 time and G major. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The instruments are Organo and Continuo. The lyrics are: Wir dan - - - ken dir, Gott, wir dan - - - ken dir, Gott, wir dan - - - ken dir, Gott, wir dan - - - ken dir.

Ilustração 7 – Cantata nº 29

Musical score for Gloria – Gratias agimus Tibi. The score is in 2/4 time and G major. The vocal parts are Soprano I & II, Alt, Tenor, and Bass. The instruments are Viol. I, Fl., and Ob. I con Sopr. The tempo is *Alla breve*. The lyrics are: Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi.

Ilustração 8 – Gloria – Gratias agimus Tibi

Crucifixus

Parodiado a partir da cantata nº 12, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*.

Neste trecho, o compositor, em vez da tonalidade original de *Fá menor*, utiliza a de *Mi menor*, desdobrando o baixo contínuo em semínimas, em lugar da mínima, do original.

A técnica da Paródia é idêntica ao exemplo anterior.

The image displays a musical score for a section of Cantata nº 12, titled 'Crucifixus'. The score is arranged in five staves, labeled on the left as Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The lyrics are: Soprano: Wei - - nen, Kla - - gen, Alto: Kla - - gen, Za - Tenore: Sor - - gen, Wei - - nen, Basso: Za - - gen, Sor - - gen, Continuo: The continuo part consists of a sequence of eighth notes, which are described in the text as being doubled in the original work.

Ilustração 9 – Cantata nº 12

BWV 232

Sopran II

Alt

Tenor

Bass

Fl.

Viol.

fi - xus,

Cru - ci - fi - xus,

Cru - ci - fi - xus,

eru - ci - fi - xus,

Cru - ci - fi - xus,

eru - ci - fi - xus,

Cru - ci - fi - xus,

eru - ci -

Ilustração 10 – Credo – Crucifixus

Pode fundamentar-se a utilização desta técnica “Paródia” por parte dos compositores, em praticamente todos os tempos, principalmente por três motivos:

- a necessidade de produção musical intensa que lhes não concedia muito tempo para compor originais;
- a Paródia utilizada como exercício de destreza composicional;
- Paródia de obras célebres, já impostas no conhecimento e gosto populares, quase como garantia de sucesso musical.

António da Silva Leite, contemporâneo de Haydn, Mozart e Beethoven, escreveu a “Missa *Moisés*” seguindo este método de “pedir emprestado” e as técnicas que, no

tempo, mais se utilizavam, podendo justificar-se a contrafacção, pelas duas últimas razões mencionadas: mestria composicional e utilização de um compositor de moda na época.

Nem toda a *Missa Moisés é Paródia*. Na composição original, Silva Leite procurou uma uniformização de linguagem com o material de Rossini, que utilizou: manteve a importância dos Coros e a alternância com os solos vocais; a afirmação de uma linguagem harmónica e melódica característica da época; uma coerência na orquestração e nos instrumentos escolhidos.

Podem considerar-se um ligeiro distanciamento da ópera original a utilização abundante dos solos instrumentais, em que os apresenta bastante extensos e virtuosísticos e uma linguagem, por vezes marcial, que se encontra nos andamentos da autoria do compositor e que podem traduzir um estado de espírito colectivo, patente, nesses anos, na cidade do Porto

Manuscritos Musicais (Partituras da Missa)

Todo o estudo começou a partir de dois Manuscritos que se encontram na P-Pm, especificadamente o MM 4 e MM 7 que, em conjunto, contêm a Missa completa. São dois volumes bastante diferentes, feitos por copistas diferentes. Ambos se encontram em óptimo estado de conservação, numa escrita clara e em papel de muito boa qualidade. Se o primeiro está datado, 1827, o segundo não tem qualquer referência directa a datas. Os dois volumes justificam-se pela extensão da obra. O *Gloria*, a grande doxologia, é tratado, musicalmente, de uma forma mais elaborada e forma, conjuntamente com o *Kyrie*, um volume. O *Credo*, embora mais extenso verbalmente que o *Gloria*, pela importância do seu texto (a súplica da fé cristã), musicalmente é tratado de uma forma mais contida, formando, assim, um volume conjuntamente com o *Sanctus/Benedictus* e o *Agnus Dei*.

O MM 7 contém, nas últimas duas folhas de Guarda, informações interessantes, nomeadamente em relação aos solistas para vários momentos do *Gloria* e, na última, um nome que, escrito na mesma tinta que o manuscrito, poderá ser da copista, o que, contudo, não se pode afirmar peremptoriamente.

Seguidamente, descrevem-se os manuscritos.

MM 4

É um códice bastante grande, 303x438x19mm, em muito bom estado de conservação, bem acabado, com a lombada e os cantos em pele e as pastas revestidas a papel de fantasia azul. Na pasta superior, centrada e puxada ligeiramente acima, encontra-se uma etiqueta onde está escrito “*Credo/ a 4 vozes e grandë Orchetra extraído da/ Oratoria Sacra Moÿzes/ arranjado por/ Antonio da S^a Leite*”. Depois de duas Folhas de Guarda (f.g.) e, numa primeira página (p.), não numerada, pode ler-se: “*Credo/ a/ 4 Vozes e grande Orchestra/ extrahido da grande Oratoria Sacra de Moyses/ Composta por/ G. Rossini./ e arranjado por/ António da Silva Leite/ Mestre da Capella da Cathedral/ da/ Cidade do Porto/ em/ 1827*”. Esta informação dá-nos a data e as autorias da música em causa. Na parte de trás da pasta superior, encontra-se o *Ex-libris* da *Bibliotheca Portucalensis*.

As p. medem 288x433mm e são de um papel de muita qualidade, com duas marcas de água diferentes para a f.g. e para as p. pautadas. Depois das duas f.g. e da p. não numerada já referida, mas já em papel de música, seguem-se 121 p. numeradas com 20 pautas, em dois grupos de 10. A última p., não numerada, contém a segunda estrofe de um *Tantum Ergo*. Neste nota-se que a escrita não é tão cuidada, apesar de ser do mesmo copista. No final foi cortada a que seria a primeira f.g. tendo, por isso, só uma f.g.. As 20 pautas são usadas sempre como um único sistema, exceptuando-se da p. 29

à 35, onde cada conjunto de 10 pautas corresponde a um sistema, tendo assim dois sistemas por p..

A escrita é muito cuidada e extremamente clara. A tinta utilizada é de um castanho claro para as pautas e barras de divisão de compasso e castanho-escuro para a escrita musical. As correcções são muito poucas, feitas com grande cuidado de forma a disfarçar: p. 21 correcção no clarinete, apagando duas fusas (Dó4, Ré4), fusa (Mi4) colcheia (Ré4), por uma mínima (Dó4, Mi4); p. 35 a correcção é mais imperfeita, já que no Contrabaixo risca um Fá#1 e escreve um Láb1; na Trompa, p. 50 e 51, apaga os dois últimos compassos e os dois primeiros respectivamente e coloca pausas; p. 88, troca na flauta um Ré4 por um Si3; p.108, está o único defeito no papel, um pequeno buraco, parecendo causado por uma pinga de tinta que corroeu o papel, mas não afecta a escrita musical.

Este Manuscrito contém o *Credo*, o *Sanctus-Benedictus* e o *Agnus Dei*: p. 1, na primeira pauta está escrito **Credo**, começando aí o primeiro momento deste que é *Credo in unum Deum*; p. 29, *Et incarnatus est de Spiritu Sancto*; p. 32, *Crucifixus etiam pro nobis*; p. 36, *Et ressurexit tertia dia*; p. 49, *Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem*; p. 61, *Et vitam venturi saeculi*; O **Sanctus** começa na p. 77; o **Benedictus** na p. 97; o **Agnus Dei** na p. 106. No final de cada um dos momentos musicais encontra-se, na última pauta utilizada, o número de compassos que durou esse momento.

MM 7

É um códice muito mais grosso que o MM 4, sendo as restantes medidas muito semelhantes, 306x427x41mm. Também possui a lombada e os cantos em pele e as pastas revestidas a papel de fantasia azul e vermelho. A lombada é bastante larga onde aparece escrito "*Missa/ de Moizes*". Encontra-se também em óptimo estado de conservação. O interior, apesar de ser em óptimo papel, tem marcas de água diferentes

das do anterior e entre as f.g. e as folhas pautadas. Não é comparável em termos de qualidade de escrita. A escrita é clara, mas não tão perfeita nem tão desenhada, com imensas correcções feitas de uma forma mais desleixada, e mesmo com partituras coladas por cima de outras já existentes, pressupondo erros grandes e prolongados. A tinta usada é castanha nos tons do MM 4, mas agora as barras de divisão de compasso são a lápis.

As p., que medem 289x422mm, começam com 2 f. g.. Na primeira, encontramos escrito, numa caligrafia muito cursiva, “*Missa composta das/ operas de Rosini, intolada/Moizes/ p./ Antonio da Silva/ Leite*”. Já se nota aqui uma certa falta de cuidado na grafia.

No verso da segunda f.g. encontram-se escritos os três primeiros compassos do *Kyrie*, a parte da fanfarra antes da entrada em Marcial, e apercebe-se, aí, o corte cerce de quatro folhas. O Marcial inicia 207 folhas não numeradas. De salientar que, a seguir à que seria a folha 63, aparecem mais onze folhas cortadas rente. Antes do corte existe um compasso completamente riscado que seria o início de um andamento e, depois do corte, dois compassos riscados, seguidos, aí sim, do início do andamento.

No verso da última folha e depois de acabar o *Gloria*, aparece a indicação de “*Coro do quitollis a 4 vozes*” seguido de cinco sistemas de música, que se prolonga para o início da primeira f.g., mas só com três compassos, sendo o primeiro completo por pausas, o segundo indicando 23 compassos de espera e o terceiro 220.

Na mesma f.g., no verso, encontram-se com a mesma tinta e letra, apesar de num tamanho reduzido, a seguinte indicação:

Laudamus – Gabriela

Gratias – An^{to} Vicente

Domine Deus – Duo An^{to} Vicente. Gabriela

Quitolis – Terceto – Sopra – Christina. 2º Elvira. C. Pinto [parte riscado, mas nota-se o nome]

Quisedes – a 5 – Gabriela. An^{to} Vicente. Canedo. Gasparini. P.^o José

Quoniam – Gasparini

Todos Cantão no Coro

É clara a indicação dos solistas na interpretação desta obra.

No canto superior direito da segunda f.g., mas escrita ao contrário, encontra-se escrito com a mesma tinta: *Maria Joa/ nna*.

Este manuscrito é composto pelo *Kirie* e pelo *Gloria*: o ***Kirie*** começa na f.g.; o ***Glória*** – *Et in terra pax*, p. 39; *Laudamus Te*, p. 86; *Gratias agimus tibi*, p. 127; *Domine Deus*, *Rex caelestis*, p. 157; *Qui tollis peccata mundi*, p. 224; *Suscipe deprecationem*, p. 251; *Qui sedes ad dexteram Patris*, p. 306; *Quoniam tu solus*, p. 317; *Cum Sancto Spiritu*, p. 362.

Juntando os dois manuscritos, resulta uma obra monumental que mistura o estilo operático rossiniano e composições muito bem escritas por Silva Leite, conciliando, por vezes, um contraponto já em desuso, com recursos ao mais actual que se fazia.

Capítulo 5 – *Mosè in Egitto*

Gioacchino Rossini (1792-1868) revelou-se desde muito cedo como um compositor de grande sucesso. A sua obra foi vasta e de profunda qualidade, apresentada com elevado êxito em Veneza, Bolonha, Roma, Milão, Nápoles, Paris e em todas as principais cidades europeias. Escreveu para o Teatro de S. Carlos a Ópera *Adina* no ano de 1826, mostrando desta forma a relação muito forte do compositor italiano com o público português. Em Portugal a música de Rossini teve enorme aceitação, confirmada pelo elevado número de Óperas apresentadas. Só em vida de António da Silva Leite, no Teatro Nacional de S. Carlos, houve 24 récitas de 1817 a 1826³⁷⁵ e no Teatro Nacional de S. João, 4 récitas só em 1820³⁷⁶.

Esta admiração pela música de Rossini torna-se evidente quando comparada com a de outros compositores do tempo, como acontece com Bomtempo: “para o gosto local geral ela [a música de Bomtempo] não é [digna de apreço], porque não soa teatral nem à Rossini”³⁷⁷. Mário Vieira de Carvalho escreve que “No repertório da Ópera as ideias musicais dominantes manifestavam-se, por um lado, na introdução oportuna das Óperas de Rossini (desde 1817) [...]”³⁷⁸.

Esta admiração prolongou-se no tempo, como informa o mesmo autor: “[...] Rossini ainda era considerado um revolucionário da música [...] e, em 1868, por ocasião da sua morte, «o maior génio musical deste século»”³⁷⁹

³⁷⁵ Conf. Carvalho, 1993, p. 347 e s

³⁷⁶ Ferreira, 1998, p. XI (Anexos)

³⁷⁷ Allgemeine Musikalische Zeitung, [1823], p. 6, Cit. In Carvalho, 1993, p. 104

³⁷⁸ Carvalho, 1993, p. 104

³⁷⁹ Carvalho, 1993, p. 115.

Foi na cidade de Nápoles, no Teatro de S. Carlos, que se cantou pela primeira vez, a 5 de Março de 1818, a sua ópera *Mosè in Egitto*, em 3 Actos, com libreto de André Tottola, obra notável que Andràs Batta coloca “nos primeiros postos da lista romântica”³⁸⁰.

Rossini revelou-se insubmisso a muito do que se fazia na época. Enquanto era dado, no tempo, o protagonismo à *prima donna*, realçando todo o seu esplendor, e se distinguiam os tenores nas vozes masculinas, Rossini, nesta sua obra, pretendeu evidenciar os baixos associando-os a figuras sobrenaturais de Moisés e de Faraó, opção que, posteriormente, Bellini seguiu na ópera *Norma*, com Oroverso e Verdi, em *Nabucco*, com Zacarias e que anteriormente tinha sido usado nas Paixões, como a de S. João e de S. Mateus de J. S. Bach em que as personagens de Jesus e S. Pedro são Baixos.

Uma outra característica da *Mosè in Egitto* é o importante papel que o autor deu ao coro. Por ele o povo faz ouvir, no decorrer da acção, o seu inconformismo pela atitude do Faraó, responsável pelo sofrimento por que passa. Logo no início do *Acto I* o coro expressa o seu desespero causado pelo horror das trevas³⁸¹ em que o Egipto estava mergulhado, aflição que a cada passo é afirmada na acção da peça.

O compositor de Pesaro faz incidir a densidade dramática desta sua obra em duas situações: os sacrifícios dos hebreus e dos egípcios e o sofrimento causado pelo confronto entre o amor que se sente e o amor que se deve. Na primeira, o povo egípcio lamenta o horror das trevas a que foram submetidos por castigo do Deus de Israel (*Acto I*), teme outras vinganças pelo incumprimento da palavra de honra do rei e reclama,

³⁸⁰ Batta, 2005, p. 540

³⁸¹ Esta praga das trevas vem narrada na Bíblia em Êxodo, Capítulo X, versículos 21 “O Senhor disse a Moisés: “Estende a tua mão para o céu e haja trevas sobre todo o Egipto, tão espessas, que se possam apalpar”, e 22 “Moisés estendeu a mão para o céu: e durante três dias densas trevas cobriram todo o Egipto.”, Bíblia Sagrada, 1988, 96

para se ver livre de tanto penar, a piedade do Céu e a libertação dos hebreus (*Acto I e II*). É evidente o drama sentido do povo egípcio no clamor do povo ao abrir o *Acto I (Oh ciel! Si tenebroso. Ah! Chi ne aita!)*, cheio de expressividade rogante a Deus e que provém directamente da tradição de J. S. Bach.

Andante Maestoso piu tosto largo

14

Oh ciel! si te ne bro - so vel quando si squar - cie - rà?

Oh ciel! si te-ne-bro-so vel quando si squar - cie - rà?

Oh ciel! si te-ne-bro-so vel quando si squar - cie - rà?

Oh ciel! si te ne bro - so vel quando si squar - cie - rà?

22

Oh Nu-me d'I - s-ra - el! sul capo al sedut-tor che

Oh Nu-me d'I - s-ra - el! deh ca da il tuo fu - ror il tuo fu -

Oh Nu-me d'I - s-ra - el! deh ca - - - da il tuo fu -

Oh Nu me d'Is ra - el! chi al la già da ta

re - - - se sper - giu - - - ro un Re!

ror che al-la già da ta fè re - se sper-giu - ro un Re!

ror che al-la già da ta fè re - se sper-giu - ro un Re!

fè re - se sper - giu - ro un Re!

Partitura 1 – Excerto da entrada do Coro do c. 14 ao 17 e do c. 22 ao 27

Também é dramática a ânsia do Faraó e seus familiares, que pedem misericórdia ao Supremo Deus dos hebreus. O próprio rei, para ver livre o Egípto das trevas, decide chamar Moisés (*Acto I*). Enquanto o povo, em coro, pede: “Deus de Israel se queres a liberdade do teu povo, tem piedade dele e de nós”, o Faraó dirige-se a Moisés: “Esmagado pela desdita este povo aguarda o teu auxílio” e promete-lhe: “[...] se, para nos libertar do horror desta noite sem fim, é mister que tu partas, deixo-te partir e todos os teus podem seguir-te”. Moisés confia na palavra do rei e canta a famosa invocação a Deus “Eterno, imenso e incompreensível Deus!”, rogação que marca a grandiosidade do primeiro acto.

Moderato

Recitativo

E - ter - no! im - men - so! in - com pren - si - bil Di - o Ah tu che vegli'o

gnora de tuoi ser vi al le scam - po e il popol tu - o col - mi di be ne fi zi

Partitura 2 – Exerto do *Scena e Quintetto*, c. 1 a 11

Contra a promessa do Faraó levanta-se a voz do sacerdote e do próprio filho Osíride, que conseguem o recuo do rei pela intriga. As trevas aterradoras foram dissipadas, o povo festeja, mas o sofrimento volta, porque Moisés, perante o não cumprimento da palavra empenhada, ameaça com um castigo pelo fogo e granizo sobre o Egípto (*Acto I*). O povo fica atemorizado com a intimidação de Moisés e o próprio Faraó reconhece a culpa e manda libertar os hebreus deixando-os partir, agrilhoados, pelo deserto (*Acto II*). É mais penosa a vida dos hebreus, porque são escravos de um rei tirano que venera divindades cruéis e despóticas. Para tornar mais dramática a acção, Rossini faz renascer a esperança dos israelitas com as vãs promessas do Faraó para, depois, Iha retirar causando ainda maior sofrimento (*Actos I e II*). Sobre a cabeça dos escravos paira sempre a ameaça da vingança e das perseguições. O medo tolhe-os e só a fé da ajuda de Deus os conforta, ajuda que Moisés pede quando, à chegada ao mar, é perseguido pelo exército do Faraó (*Acto III*).

A outra situação dramática prende-se com o amor do príncipe Osíride com Elcia, escrava hebreia, gerando um conflito entre o amor e o dever. Osíride teme perder Elcia com a libertação dos israelitas (*Acto I*) e, por isso, com a conivência do sacerdote, tudo faz para que não se realize esta libertação. Elcia, por sua vez, deseja a liberdade, mas teme-a, porque sente que pode perder o seu amado (*Acto I*). Aos conselhos dos pais de Osíride para que procure uma outra namorada, ele afirma que não pode viver sem Elcia e, a perdê-la, prefere morrer. A capacidade de sofrimento da escrava hebreia é superior à do amado, porque tem o apoio da mãe e a ajuda do seu Deus a quem pede protecção e Lhe roga que faça com que esqueça o seu grande amor (*Acto II*). Tinha, no entanto, momentos de dúvida, quando o príncipe lhe afirmava o amor que por ela sentia, quando lhe pedia que ficasse com ele, quando se escondiam e juravam amar-se para sempre (*Acto II*). Acha-se, contudo, forte em seus sentimentos. Por um lado, quer o amor de Osíride, mas, por outro, entende o dever de seguir o amor da mãe e do seu Deus. Osíride, ao ver partir a amada, jurou vingar-se do povo hebreu e de Moisés. No meio de

uma alteração entre Moisés e Osírides, este atenta contra a vida do Hebreu, mas cai fulminado no chão, perante o espanto de todos e o desespero do pai, da mãe e da amada que o choram (Final do *Acto II*).

A estreia de *Mosè in Egitto* teve um enorme sucesso e só não foi maior porque a última cena do terceiro acto, quando o mar vermelho se fecha engolindo o exército do Faraó, é feita com poucos e fracos recursos técnicos sendo um momento cénico deplorável para riso geral do público. Rossini, por isso, faz uma segunda versão, estreada no ano seguinte no mesmo teatro, a sete de Março. Nesta substitui a malograda cena pela *Preghiera* de Moisés, a famosa prece “*Dal tuo stellato soglio*”. O seu imenso orgulho ferido levou-o a compor uma melodia que se viria a tornar num dos sucessos operáticos mais prezado, célebre e marcante de todo o século XIX e da lírica romântica, pela sua profundidade emocional única. A expressão suplicante da 1ª estrofe, em sol menor e Sib Maior, transforma-se num símbolo de optimismo e esperança ao chegar à última estrofe, onde modula para Sol Maior.

Andantino



Dal tuo stel la - to soglio, Si - gnor, ti vol - gi a___ no - i pie
tà de' fi - gli tuo - i del po - pol tuo___ pie - tà!

Partitura 3 – Excerto da *Preghiera* – *Dal Tuo Stellato Soglio*, c. 7 a 15

Este pedido a Deus de libertação de um povo oprimido é visto, por muitos compatriotas contemporâneos de Rossini, como um hino à liberdade de Itália. Sobre esta melodia, Nicola Paganini compôs as suas arrebatadas Variações para a corda de Ré.

Anos depois, em 1827, Rossini refez a ópera por exigência dos frequentadores do teatro de ópera, tornando-a mais actual, indo de encontro aos interesses do público cosmopolita e progressista de Paris, ampliando-a com mais um acto, que passou a ser o primeiro, alguns bailados e mudando o nome a algumas personagens.

Nota-se uma divergência na terminologia para denominar a Ópera *Mosè in Egitto*. Quer no MM 4 e 7 (Missa parodia *Moisés*) quer no MM 48 e 49 (Partitura da Ópera) surge com o nome de Oratória. Como refere Howard E. Smither, “[...] em casos excepcionais, somente uma ténue linha separa a Oratória da Ópera”³⁸².

Este é um dos casos em que se pode considerar extremamente ténue a separação entre Oratória e Ópera. Se não restam dúvidas quanto à sua monumental encenação, o que nos leva, inquestionavelmente, para a Ópera, o tema religioso, edificante e contemplativo bem como a monumentalidade e importância dos seus Coros, aproxima esta obra da área da Oratória. Acrescentando a isso, o momento em que foi estreada torna-se mais complicado de defini-la. Relembre-se que a sua estreia aconteceu a 5 de Março, em plena Quaresma³⁸³, tempo em que não era permitida a apresentação de Óperas. Por estes motivos, tornou-se inevitável esta duplicidade de denominações.

Na Biblioteca Pública Municipal do Porto encontram-se dois Manuscritos (MM 48 e 49) que, juntos, contêm a totalidade da Ópera “*Mosè in Egitto*” e o seu Libreto no Manuscrito do Fundo Geral com a cota 1462. Todos estes manuscritos tratam a versão de 1819.

³⁸² Smither, 2008: Oratório in www.grovemusic.com – accessed 22 April 2008 (Tradução do autor)

³⁸³ A Páscoa de 1818 foi a mais cedo de sempre, 22 de Março (o tempo da Quaresma iniciou-se a 4 de Fevereiro).

Afirma-se, sem receio e sem qualquer dúvida, que estes manuscritos foram os utilizados por António da Silva Leite, para a contrafacção da sua Missa. Apesar de em nenhum dos manuscritos musicais indicar essa utilização, esta pode fundamentar-se na existência de imensas notas a lápis, sobretudo no início e fim de secções, que coincidem com inícios e fins de andamentos escolhidos para a Missa, bem como de cortes de compassos claramente assinalados. São disso exemplo: no *Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem* do *Credo*, em que na parte correspondente da Ópera, e coincidindo com cortes feitos por Silva Leite (no Capítulo seguinte serão descritas estas situações), se diz: “começa aquy” e “Fim”; no *Sanctus* um “X até aquy”. Muitos outros exemplos poder-se-iam apresentar.

Os dois manuscritos encontram-se em óptimo estado de conservação, com uma escrita muito cuidada, quase sem rasuras e, quando aparecem, são muito bem disfarçadas. Apesar de não haver indicação do copista, da cidade ou do ano, pode-se afirmar que os dois manuscritos foram feitos pelo mesmo copista, uma vez que a escrita é igual, tratando-se de uma cópia feita na Alemanha, ou, pelo menos, por um copista alemão. Justifica-se esta opinião porque, na folha de rosto, está escrito “*Oratorio Moses in Egitto Musiek von Rossini*” e, se todas as expressões que envolvem a parte musical se encontram em italiano, há pequenas indicações em alemão, com saliência na última folha do MM 49. Quanto à datação, terá sido feita, obrigatoriamente, entre 1819 e 1827, datas que medeiam a estreia da segunda versão da Ópera e a contrafacção em Missa por António da Silva Leite.

O Libreto constante do manuscrito do Fundo Geral, com a cota 1462, desenvolve toda a acção da ópera em três actos. Tal como os anteriores não tem indicação de data, local onde foi feito, nem de copista. No entanto, na primeira folha tem um carimbo que diz Canêdo, indicativo de poder ter pertencido ao cantor lírico portuense. A escrita cursiva é bastante legível e encontra-se em óptimo estado de conservação.

Ir-se-á, seguidamente, descrever os manuscritos.

MM 48

Trata-se de um volume cuja encadernação com 255x315x56mm é feita em papel de fantasia azul, com lombada e cantos em pele. Na lombada, ainda em muito bom estado, diz em letras douradas: “*Moses in Egitto – Rossini – Atto 1*” e na primeira folha está escrito “*Oratorio Moses in Egitto Musiek von Rossini*”. Este manuscrito e o seu Acto 1 possuem os seguintes momentos: 1 - (Scena 1ª) Introduzione; 2 – Invocazione, Quinteto, Scena 3ª; 3 – Duetto, Scena 5ª; 4 - Solo di Faraone, Aria di Faraone; 5 - (Scena 6ª) Inno com Cori; 6 - Duettino di Mosè (Elcia); 7 - Finale Iº (nel Mosè).

As folhas, em papel, medem, com pequenas variações, 234x311mm e são de várias qualidades. Isto nota-se com facilidade, quer pela grossura diferente das páginas, muito variada, quer pela cor, umas muito claras, embora ligeiramente escurecidas pelo tempo, e outras em tons esverdeados e azulados e também pela qualidade, já que umas têm muito boa qualidade e outras notam-se deficiências específicas do papel, como texturas não homogêneas e, na mesma página, grossuras diferentes. Para reforçar esta ideia foram encontradas quatro marcas de água diferentes. Também diferente é o número encontrado de pautas por página. Encontram-se páginas com 16 pautas (183), com 14 (40), com 12 (15) e com 10 (59), sendo estas últimas para instrumentos ou grupos de instrumentos, que não couberam na partitura geral, aparecendo no final do andamento correspondente³⁸⁴. Desta forma existe 1 fólho de Guarda (f.g.), mais 297 fólhos não numerados (f.n.n.), mais 1 fólho de Guarda. Os 297 fólhos estão organizados por número de pautas (P.) por folha, da seguinte forma: 1 f.g.; 19 f.n.n. – 16 P.; 7 f.n.n. – 10 P.; 57 f.n.n. – 16 P.; 16 f.n.n. – 10 P.; 14 f.n.n. – 10 P.; 19 f.n.n. – 14 P.; 26 f.n.n. – 16 P.; 12

³⁸⁴ Exemplo – Trombone, Serpentine, Timpani, Gran Cassa.

f.n.n. – 10 P.; 21 f.n.n. – 14 P.; 81 f.n.n. – 16 P.; 10 f.n.n. – 10 P.; 15 f.n.n. – 12 P.; 1 f.g..

As escritas, quer musical, quer de texto, são muito cuidadas e claras, mostrando um grande cuidado e qualidade no trabalho apresentado. A tinta usada é em tons de castanho.

MM 49

Pode-se dizer que, em termos visuais, é um volume “gémeo” do anterior. Na lombada lê-se, com letras em tudo idênticas ao MM 48, “*Moses in Egitto – Rossini – Atto 2 3*”. Na primeira folha está escrito “*Moses in Egitto Atto 2^{do}*”. A separação entre os actos é clara. Aparece uma página (apesar de não estarem numeradas, é a 268) com 10 pautas a dizer somente, “*ATTO III^{ia}*”.

O Acto 2 e 3, tal como o manuscrito, são constituídos pelos seguintes momentos: *Atto 2^{do}* – Scena 1^a; 8 - Duetto (Di Mosè in Egitto), Scena 2^a; 9 - Aria D'Amaltea, Scena e Quartetto; 10 - Scena 3^a Quartetto, Duetto preghiera, Quartetto, Seguito del Quartetto; 11 - Aria (Mosè), Scena 5^a; 12 - (Scena 6^a) Coro; 13 - Aria e Finale Secondo; *Atto III^{ia}* – Scena 1^a; 14 – Preghiera; 15 - Coro Finale. Quanto aos fólhos mantêm-se as características do MM48. O número de pautas encontradas por página também varia: 16 pautas, 166 páginas; 14 pautas, 25; 12 pautas, 48; 10 pautas, 80. A função das páginas com 10 pautas é igual ao relatado no manuscrito anterior, embora neste as últimas 12 páginas com 12 pautas têm a mesma função. Desta forma temos 1 f.g., mais 319 f.n.n., mais 1 f.g.. Os 319 fólhos estão organizados por número de pautas (P.) por folha da seguinte forma: 1 f.g.; 10 f.n.n. – 10 P.; 25 f.n.n. – 14 P.; 5 f.n.n. – 10 P.; 20 f.n.n. – 12 P.; 4 f.n.n. – 10 P.; 75 f.n.n. – 16 P.; 17 f.n.n. – 10 P.; 16 f.n.n. – 12 P.; 16 f.n.n. – 16 P.; 8 f.n.n. – 10 P.; 9 f.n.n. – 16 P.; 18 f.n.n. – 10 P.; 34 f.n.n. – 16 P.; 10 f.n.n. – 10 P.; 1 f.n.n. – 10 P. (estando nessa

página o início do 3º Acto); 7 f.n.n. – 10 P.; 32 f.n.n. – 16 P.; 12 f.n.n. – 12 P.; 1 f.g.. As escritas são da mesma forma claramente legíveis e de grande qualidade.

1462 do Fundo Geral

É um volume de pequenas dimensões, 162x199x9mm, encadernado com papel de fantasia azul. Não existe lombada, vendo-se os cadernos de duas folhas numerados e cosidos entre eles. Possui duas f.g., 45 f.n.n. de 160x199mm e mais uma f.g.. As f.g. são em papel diferente com marcas de água também diferentes. Nas costas da capa encontra-se o *Ex-Libris da Bibliotheca Portucalensis* com o número 1469 riscado e a correcção para 1462 com a collocação G/1. Na primeira folha está escrito:

Mosè in Egitto

Azione Tragico-Sacra

di Andrea Leone Tottola

La Musica è del Sig^e Maestro G. Rossini.

Aí encontra-se o já referido carimbo com o nome Canêdo. Nas costas desta folha estão indicadas as personagens e, a seguir, o local da Acção:

Attori

Faraone Re di Egitto

Amaltea Sua Consorte

Osiride erede del Trono

Elcia Ebreja sua secreta Consorte

Mambre

Mosé

Aronne

Amenosi Sorella di Aronne

L'azione è in Egitto

Tudo o que não é texto cantado, como os nomes das personagens e indicações cénicas, encontram-se sublinhadas.

Na folha 2 inicia-se o *Atto Primo*, na 23 o *Atto II* e na 41 o *Atto III*

Capítulo 6 – A *Missa Moisés* e o protótipo *Mosè in Egitto*

A música sacra de António da Silva Leite, dentro do italianismo que nela se verifica, revela o conhecimento que tinha do que mais moderno se fazia na área da música na Europa.

Rossini, que impunha, no tempo, a sua classe de compositor nas maiores e melhores salas de espectáculos e nas igrejas de toda a Europa, era admirado e ouvido na cidade do Porto, bem como, de uma maneira geral, em todo o país, como já foi referido. Esse teria sido um factor determinante na escolha de Silva Leite para a contrafacção de uma obra sua. Com 68 anos e uma carreira de grande sucesso, terá visto nesta “parceria” uma “receita” para atrair um elevado número de público e reafirmar, mais uma vez, a sua qualidade musical.

Mosè in Egitto foi apresentada em Lisboa, no Teatro Nacional de S. Carlos, no ano de 1823. António da Silva Leite, como músico conhecedor, atento a todos os fenómenos musicais que aconteciam na sua cidade, no País e na Europa, terá acompanhado as apresentações de música italiana que se faziam na sua cidade, podendo levantar-se a hipótese de se ter deslocado a Lisboa para assistir a esta apresentação. Desconhece-se ter sido representada na cidade do Porto antes do ano de 1835, data em que foi interpretada a terceira versão desta ópera³⁸⁵. Como o público em geral, foi seduzido pela qualidade e modernidade dos seus coros, pela genialidade e expressividade das Árias, Duetos, Quartetos e Quintetos, pela grandiosidade da sua orquestração e pela religiosidade do Libreto de Andrea Leone Tottola.

³⁸⁵ Cymbron, 1998, p. 298

O compositor portuense conhecia a obra do músico italiano e escolheu a Ópera *Mosè in Egitto* para parodiar, como se lê no frontispício do MM 4³⁸⁶ que contém o *Credo*, o *Sanctus* e o *Agnus Dei* da Missa para grande Orquestra.

Numa época em que a fronteira que dividia a música Litúrgica, Religiosa e Profana, era praticamente inexistente, não surpreende o uso do material musical de uma ópera na missa. E muito menos causa surpresa quando essa ópera é de cariz religioso com libreto inspirado em textos bíblicos. Há mesmo, por isso, quem a considere uma Oratória³⁸⁷, não obstante o estilo rossiniano, o estilo italiano cosmopolita e o estilo romântico se encontrarem bem patentes em todo o ambiente musical e no conteúdo do texto do *Mosè in Egitto*, além de uma encenação monumental.

É de admitir a possibilidade do cantor lírico portuense de nome Canêdo ter também ajudado a um melhor conhecimento da obra, pesando na sua escolha. No verso de uma das folhas de guarda finais da Missa (MM 7) estão anotados os nomes dos solistas³⁸⁸ em que surge o referido cantor. Na posse e guarda da Biblioteca Pública Municipal do Porto encontra-se, com a cota MM 48 e 49, a partitura da Orquestra do *Mosè in Egitto*, e no Fundo Geral, manuscrito 1462, o seu libreto, pertença “de Canêdo”.

A escolha de *Mosè in Egitto* é lógica e explicável. À falta de documentação do autor a aclarar as suas opções é possível encontrar, na forma como foi tratado o processo de parodiar, elos de ligação entre as escolhas que António da Silva Leite fez dos momentos da Ópera e a sua utilização na Missa. Esta análise é, obviamente, subjectiva e interpretativa. Como diz Harnoncourt, relativizando a verdade histórica:

³⁸⁶ Pode ler-se no frontispício: “Credo a 4 Vozes e grande Orchestra extrahido da grande Oratória Sacra de Moyses Composto por G. Rossini e arranjado por António da Silva Leite Mestre da Capella da Cathedral da Cidade do Porto em 1827” (P-Pm MM4)

³⁸⁷ *ibidem*.

³⁸⁸ Gabriela, António Vicente, Cristina, Elvira, C. Pinto, Canêdo, Gaspirini e Pe. José

“Nunca se saberá o que realmente aconteceu: - nunca chegaremos realmente a saber nem como Beethoven quis as suas sinfonias executadas nem Mozart as suas óperas. Nenhum dos diferentes conceitos dos dois séculos precedentes é o genuíno, e a nossa perspectiva é, mais uma vez, somente a *nossa verdade*”³⁸⁹.

A Missa, com as suas cinco peças bem definidas, revela-se uma obra completa e de grandes dimensões. Não poderia ser extraída totalmente da Ópera, pois, como era tradição, o autor tratou musicalmente o andamento final do *Gloria*, sobre a forma de Fuga, um estilo invulgar na composição operática.

O compositor portuense não limitou a sua própria criação. Se grande parte da Missa é contrafacção da obra de Rossini, momentos há em que ele altera o material musical e noutros utiliza música da sua própria autoria. Na verdade, após o cruzamento Mosè/Missa, percebe-se que há partes desta em que se não encontra paralelismo com partes da Ópera, enquanto noutras há uma utilização que mantém andamentos, tonalidades, vozes e estruturas e noutros, ainda, que mudam linhas melódicas, frases rítmicas e mesmo momentos harmónicos, mas mantendo, na essência, o material rossiniano.

Uma das características que ajudou Silva Leite, quer na escolha, quer na contrafacção, é a importância que Rossini dá à música, em toda a sua obra, secundarizando a letra. Está-se em plena época do *bel canto*, onde a “performance” dos cantores, fossem eles Sopranos, Tenores, que dominavam, ou Baixos, era mais apreciada pelo público, arrastando multidões. Não se crê que isso aconteça em Silva Leite, até pela importância

³⁸⁹ Harnoncourt, cit. e traduzido em Carvalho, 2005, p. 61

que dava à liturgia. Este traço distintivo na obra rossiniana, mais facilmente permite uma contrafacção convincente³⁹⁰.

O quadro seguinte mostra a correspondência entre os andamentos da Ópera e os Andamentos da Missa.

³⁹⁰ “A palavra é secundaríssima na ópera de Stockhausen. É mero pretexto. Só a música é, para ele, texto: o texto do futuro, a palavra do futuro. Daí a sua preferência pela vocalidade virtuosística [...] remete de novo para uma tradição cosmológica-racional de origens longínquas: para o apogeu de polifonia clássica onde Celletti (1986) vê a origem do *bel canto* e onde também a palavra não passava de mero pre-texto para a construção de uma *ordem* sonora [...] Nesta recuperação do *bel canto*, Stockhausen está, evidentemente, mais próximo de Rossini do que de Wagner.” Carvalho, 2005, p. 272 e s

Mosè in Egitto		
	Andamento	Início do Texto
ATTO PRIMO		
1 - (Scena 1ª) Introduzione	And. Maestoso piu tosto Largo	Ah! Chi ne aita?
2 - Invocazione	Moderato	Eterno! Immenso
Quinteto	Andante	Celeste man placata
Scena 3ª		E avete avverse stelle
3 – Duetto		Ah se puoi cosi la sciarmi
Scena 5ª	Allegro	Ah dov'è Faraon?
4 - Solo di Faraone	Allegro Moderato	A rispettarmi apprenda
Aria di Faraone	Maestoso	Cada dal ciglio
5 - (Scena 6ª) Inno com Cori	Allegro Brillante	All'etra al ciel lieto Israel
6 - Duetto di Mosè (Elcia)		Tutto mi ride interno
7 - Finale Iº (nel Mosè)		Chenarri? Il ver
ATTO SECONDO		
Scena 1ª	Allegro	Ecco in tua mano
8 - Duetto (Di Mosè in Egitto)	Allegro	Parlar spiegar non posso
Scena 2ª	Allegro Moderato	Gentil Regina
9 - Aria D'Amaltea	Andante Moderato	La pace mia smarrita
Scena e Quartetto	Allegro	Nuove sciaguare
10 - Scena 3ª Quartetto	Andantino	Dove mi guidi?
Duetto preghiera		Quale assalto!
Quartetto	Andantino	Mi manca la voce
Seguito del Quartetto	Allegro	Costei dal suo lato
11 - Aria (Mosè)	Andante com moto	Tu di ceppi m'aggravi la mano O Nume Osiri!
Scena 5ª		
12 - (Scena 6ª) Coro	Allegro Maestoso	Se a mitigar tue cure
13 - Aria e Finale Secondo	Andante	Porgi la destra amata
ATTO TERZO		
Scena 1ª		Ecco ci in salvo o figli
14 - Preghiera	Andantino	Dal tuo stellato soglio
15 - Coro Finale	Allegro	Ma qual fragor! Che miro!

Missa Moisés	
Missa/Andamento	Início do Texto
Kyrie	
Marcial	Kirie eleison
Glória	
Largo	Et in terra pax
Allegro	Laudamus Te
Allegro	Gratias agimus tibi
Allegro Agitato	Domine Deus, Rex caelestis
Maestoso	Qui tollis peccata mundi
Vivace Marcato	Suscipe deprecationem
Andante	Qui sedes ad dexteram Patris
Allegro Moderato	Quoniam tu solus
Adagio	Cum Sancto Spiritu
Credo	
Allegro Brillante	Credo in unum Deum
Andantino	Et incarnatus est de Spiritu Sancto
Moderato	Crucifixus etiam pro nobis
Allegro Maestoso	Et resurrexit tertia dia
Andante Mosso	Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem
Vivace	Et vitam venturi saeculi
Andante Maestoso - Moderato	Sanctus - Benedictus Sanctus, Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth
Agnus Dei	
Andantino	Agnus Dei qui tollis peccata mundi

Quadro 7 – Correspondência entre Ópera e Missa

Neste capítulo, interessam apenas as peças ou os seus andamentos em que o material é preexistente, tentando perceber-se o porquê das escolhas desse material para aqueles momentos específicos da Missa. Excluem-se, por serem composições originais, o *Kyrie* e, no *Gloria*, “*In terra pax*”, “*Gratias agimus tibi*”, “*Qui tollis peccata mundi*”, “*Suscipe deprecationem*” e “*Cum Sancto Spiritu*”.

Para se fazer o cruzamento entre a Missa e a Ópera foram utilizados os seguintes documentos:

- uma transcrição da missa do MM 4, que contém o *Credo* o *Sanctus/Benedictus* e o *Agnus Dei*, e do MM 7, onde se encontram o *Kyrie* e o *Gloria*;
- duas partituras da ópera: uma com a parte das vozes e com redução para piano; outra (manuscrita em livros separados), o MM 48, que contém o primeiro acto e o MM 49 com o segundo e terceiro actos.

É de salientar o andamento correspondente ao *Quoniam tu solus* do *Glória* da Missa, que não se encontra na redução para piano e está na partitura manuscrita. Este momento musical encontra-se no 1º acto antes da Ária di Faraone, “*Cada dal ciglio*”.

Para cada andamento, é apresentado um quadro com o texto da missa, o texto correspondente à parte da ópera utilizada, as personagens intervenientes e as suas vozes.

Sempre que são colocados exemplos comparativos entre a missa e a ópera, o primeiro (em cima) pertence à missa, o segundo (em baixo) à ópera.

GLORIA

No Gloria, há três andamentos em que o material é contrafeito: “*Laudamus Te*”; “*Domine, Deus, Rex Cælestis*” e “*Qui sedes ad dextram Patris*”.

Laudamus Te

Missa Original (Latim)	Vozes	Texto da Ópera	Vozes
Laudamus te, benedicimus te Adoramus te, glorificamus te	Soprano + Coro (Contralto, Tenor e Baixo)	<p>Ária d’Amaltea</p> <p>La pace mia smarrita ah respirar vorrei spero che i voti miei il ciel seconderà spero che i voti miei il cielo il ciel seconderà.</p> <p>Ti calma ti consola il ciel si placherà si placherà</p> <p>La pace mia smarrita (ti calma) ah respirar vorrei (te consola) spero che i voti miei il cielo il ciel secondera</p> <p>Deh ti consola e spera ti calma il ciel si placherà ti calma ti calma il ciel si placherà</p> <p>Ah si spiegar vorrei i palpiti i palpiti del core ma il moi crudel timore più grande ognor si fà ognor si fà</p> <p>Ti calma ti calma il ciel si placherà, si placherà, si placherà, si placherà</p> <p>Chi sa se terna oh dio la mia felicità? Che fiero dubbio è questo che palpito che pena che palpito che pena tormento piu fonesto del mio nò nò nò nò non si dà del mio nò nò non si dà</p> <p>Ah spera ah spera ti consola il ciel si plancherà il ciel si plancherà si plancherà</p> <p>Chi sà se torna oh Dio la ma felicità? Che fiero dubbio è questo che palpito che pena che palpito che pena (Ah spera ti consola il ciel si placherà si) tormento piu funesto del mio nò nò nò nò non si dadel mio nò non si dà ah del mio nò non si dà ah del mio nò non si da non non si da nò non si da del mio no non si dà del mio nò non si dà (si placherà si il ciel si placherà si il ciel si placherà si placherà si placherà si placherà il ciel si placherà.)</p>	Soprano + Coro (Contralto, Tenor e Baixo)

Quadro 8 – Texto da Missa/Texto da Ópera/Vozes

O *Laudamus Te* é um texto de glorificação a Deus. Na música escolhida, o texto também é de glorificação, glorificação ao céu e o que dele se espera. O texto da Missa acentua a Glória a Deus nas alturas, mas também a Paz na terra. Amaltea apela à Paz que poderá vir do Céu (das alturas, de Deus).

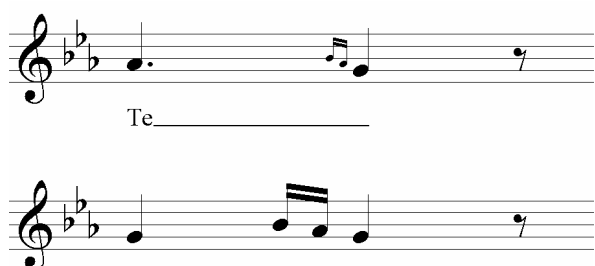
Na participação do coro que pontua a ária da Amaltea com “*Ti calma, ti consola, il ciel si plancherà*”, pode encontrar-se uma ligação métrica entre este texto e o “*Laudamus Te, Benedicimus Te*”.

Musicalmente, este é um dos exemplos da utilização de material preexistente mais fidedigno. Quase todo ele está fielmente retratado e uma ou duas alterações são, basicamente, de pormenor, para adaptação à métrica da nova letra. Harmonicamente, não há nada a referir.

O andamento começa com um solo de clarinete, depois é deslocado para a flauta e para o violino *la*.

O solo da Amaltea é, naturalmente, utilizado no soprano.

Uma ou outra alteração é quase insignificante no meio de todo o andamento. São os casos do c.20 em que, no início, é usado um lá e não o sol original;



c.29 com um lá como primeira nota e não um dó;

glo - - - ri - - fi -

c.42 onde, aqui sim, altera muito;

mus Te

c.74 e c.75 onde altera radicalmente o ritmo;

di - ci-mus a - do-ra - mus a - do-ra - mus

c.101 não utiliza um *piacere* que está na ópera .

De notar uma ou outra pequena troca de melodias entre as vozes intermédias do coro.

No c.72, na parte superior da partitura do manuscrito da ópera, encontra-se uma indicação a lápis que diz “*continua*” seguido de um círculo cortado.

Domine Deus, Rex Cælestis

Tal como no primeiro andamento, está-se perante uma glorificação a Jesus, filho unigénito, como se vê no quadro.

Missa Original (Latim)	Vozes	Texto da Ópera	Vozes
<p>Domine, Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens</p> <p>Domine Fili unigenite, Iesu Christe Domine, Deus, Agnus Dei, Filius Patris</p>	<p>Tenor Soprano</p>	<p>Duetto di Mosè – Osiride e Elcia, Duo</p> <p>Ah se puoi cosi lasciarmi cosi lasciarmi se già tace in te l'affetto di tua man pria m'apri il petto pria m'apri il petto e ne squarcia abrani il cor di tua man pria m'apri il petto e ne squarcia abrani il cor e ne squarcia e ne squarcia abrani il cor</p> <p>Ma perche cosi straziarmi cosi straziarmi perche farmi piu in felice questo pianto oh Dio non dice oh Dio non dice quanto è fiero il mio dolor questo pianto Oh Dio non dice quanto è fiero il mio dolor quanto è fiero quanto è fiero il mio dolor</p> <p>Non è verche strianga il Cielo di due cuori le catene non è ver non è ver nò nò nò nò nò nò non è ver Non è ver che stringa il Cielo di due cori le catene le catene non è ver non è ver nò nò nò nò non è ver se a quest'alma affanni e pene costò sempre il nostro amor se a quest'alma affanni e pene affanni e pene costò sempre un fido amor se a quest'alma affanni e pene affanni e pene affanni e pene costo sempre il nostro amor il nostro amor.</p> <p>Ma quel suon già d'Israele or raccoglie fidi addio</p> <p>Chisarà quell'uom quel Dio che da me che da me ti può involar</p> <p>Oh! Paventa invan lo speri ah! Paventa Or nendi e neri cadan tutti sul mio capo del tuo Dio gli sdegni e líre ma funesto un tanto ardire l'alma mia non sà tremar ma funesto un tanto ardire l'alma mia non sà tremar non sà tremar mi lascia invan lo speri paventa l'alma mia non sà tremar non sà tremar non sà tremar</p> <p>Dov'è mai quel core amante che in si fiero e rio tormento non compiangi il mio tormento questo bárbaro penar questo bárbaro penar</p> <p>Dov'è mai quel core amante che in si fiero e rio tormento non compiangi il mio tormento questo bárbaro penar questo bárbaro penar [Osiride vai pontuando com Dov'è mai quel core]</p> <p>Odi? Oh pena! Ah Dio deh! T'arresta!</p> <p>Chi compiangi il mio tormento questo bárbaro penar questo bárbaro penar questo bárbaro penar questo bárbaro penar</p>	<p>Tenor Soprano</p>

Quadro 9 – Texto da Missa/Texto da Ópera/Vozes

No paralelismo do texto encontra-se um lamento, um rogo, um questionar, um suplicar enviados ao filho do Faraó (Osiride) que, segundo a crença egípcia, era deus. O texto da missa é uma invocação ao Deus todo poderoso e ao seu Filho, a que segue o pedido de piedade e de mercê no texto do andamento seguinte, *Qui tollis peccata mundi*, que António da Silva Leite não contrafez.

Neste andamento, o compositor nortenho faz algumas alterações do original.

Em relação à orquestração, não utiliza o Oboé, instrumento que também Rossini não utiliza com frequência, passando as poucas notas que executa para o clarinete *b*, flauta *b* e fagote *b*.

Releva-se, à semelhança do original, a pouca utilização dos *timbales* e, a partir do c.27, elimina-os completamente.

Inicialmente, altera o acompanhamento, quer no ritmo, quer na harmonia. Exemplos disso são a não utilização, no c.10, do Ré# e do Si# no acorde e, nos c.20 e 21, a modificação da entrada da voz, não repetindo o ré, utilizando um mi e acabando em lá, o que não acontece no original.

The image displays two musical staves in G major (one sharp). The first staff shows the original vocal line for the phrase "Rex cae - les - tis". The notes are G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and C5 (quarter). The second staff shows the modified version, where the first note is A4 (quarter), the second is B4 (quarter), and the third is C5 (quarter), with a final quarter rest. This modification changes the melodic contour and the final note of the phrase.

No c.72, faz mudança de compasso para um binário composto e de tonalidade para Dó Maior, mantendo, também no tenor, o solo de Osiride, alterando ligeiramente esta voz no c.98.

les - tis Je - su

Após o c.101, retira do original 5 compassos, “colando” as duas partes.

Depois duma mudança de tempo para *Allegro*, de compasso binário composto para binário simples, mas com o tempo à mínima, e de tonalidade, onde se fixa em Lá Maior, compõe, a seguir ao c.110, três compassos para soprano solo, que não existe no original e só no c.115 aproveita a entrada da Elcia para transcrever o solo de soprano, alterando só o ritmo inicial.

Rex cae - les - tis

Uma nova alteração se encontra nos c.121 e 145, acrescentando à voz solista notas (3), inicialmente colocadas em vozes instrumentais.

ter om

No c.127 e seguintes alteram-se, grandemente, as notas utilizadas.

u - ni - ge - ni - te Je - su Chris - te

O mesmo acontece com o início do solo de soprano, no c.150.

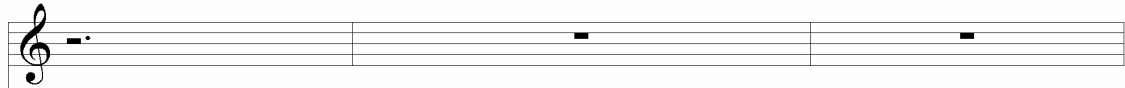
Do - mi - ne

No fim do c.211, Silva Leite omite 4 compassos; no c.221, altera o soprano e no compasso seguinte não usa a música destinada ao tenor, alterando este no c.225.

Interessante é, também, o que o compositor faz no c.233, inserindo a repetição do que já tinha feito no c.216, voltando a pegar no c.248, no exacto local onde tinha começado a repetição.

Na parte final, também altera o ritmo e a harmonia, encurtando ligeiramente o andamento.

Do c.74 ao 80, aparecem sobrepostos dois textos na mesma voz do tenor e que, apesar de serem os dois possíveis, é impossível serem cantados simultaneamente, porque se trata de um solo, antes do duo constituído pelo soprano e tenor.



De - us Rex cæ - les - tis De - us Pa - ter De - us
Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chris - te u - ni -

Do - mi - ne

Pa - ter Om - ni po - tens om - ni - po - tens
ge - ni - te Je - su Chris - te Je - su Je - su Chris - te Do - mi - ne

Qui sedes ad dexteram Patris

Dos andamentos contrafeitos do Glória, este é o primeiro e único rogo a Deus, enquanto os outros são de glorificação.

Missa Original (Latim)	Vozes	Texto da Ópera	Vozes
Qui sedes ad dexteram Patris, Miserere nobis	Baixo; Tenor; Tenor; Soprano	Quintetto – Mosè, Aronne, Amaltea, Osiride, Faraone Celeste man placata chi è mai che non comprende a prove si stupende la somma tua, la somma tua bontà Celeste man placata chi è mai che non comprende a prove si stupende la somma tua, la somma tua bontà Stu por mi agghiaccia il core è mato il mio labbro rende chi ad opresi stupende chi mai resistere chi mai resistere potrà [Celeste man placata chi è mai che non comprende a prove si stupende la somma tua, la somma tua bontà] Repete as várias vozes mantendo o texto	1Baixo; 2Tenor; 3Contralto; 4Tenor; 5Baixo. 1 1+2 3

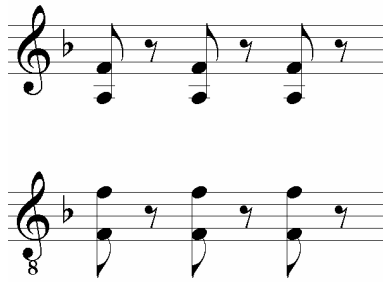
Quadro 10 – Texto da Missa/Texto da Ópera/Vozes

Neste momento do Gloria há um pedido, uma súplica directa de piedade do povo pecador à bondade do Filho de Deus, sentado à direita do Pai.

Rossini compõe este quinteto de Mosè, Aronne seu irmão, Amaltea, esposa do Faraó, Osiride, filho do Faraó e o próprio Faraó, numa letra que Tottola fez como uma evocação a deus, rogando a sua bondade.

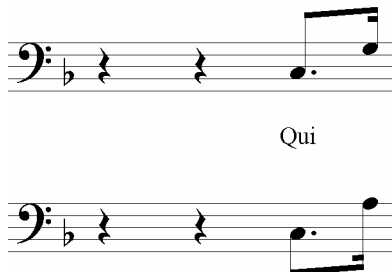
Numa relação directa, ambos os textos evocam a divindade.

No início deste andamento em que Rossini destina o papel principal à harpa, António da Silva Leite, como não usa este instrumento, passa as notas da parte arpejada da música, que lhe estava destinada, para o violino I e para o violino II e IIb, em acorde. Nestes, no entanto, substitui a oitava feita em colcheias por uma 6ª menor inferior. Tirando esta situação, a orquestração é um decalque da ópera de Rossini.



Troca, também, a voz Contralto da Amaltea por uma voz Soprano.

Ao c.6, no lançamento do solo na voz, faz dó, sol, enquanto no original, a seguir ao dó, se encontra um lá.



No início do c.30, não utiliza os 24 compassos seguintes, aproveitando a mesma ideia rítmica.

No c.31, acrescenta, à partitura de Rossini, o clarinete a, a dobrar a voz do tenor.

No c.32, modifica o ritmo e a melodia em quase todas as vozes do coro, “jogando” com a voz do segundo tenor e com os instrumentos.

Neste compasso, tal como no 35 e na voz do baixo, onde tinha vindo a utilizar a música do Faraone, vai buscar intervenções pontuais de Mosè, também baixo.

No c.41, troca o protagonista na cedência da música, passando a ser a do Mosè e não a do Faraone, para nos compassos seguintes ir alternando, entre estas duas personagens, a preferência da escolha, fazendo-o até ao fim do andamento.

É de salientar ainda, nos c.42 e 44, a alteração significativa que faz da voz de Osiride, para o tenor I, não aproveitando a escala descendente em fusas de Lá bequadro₄ a Dó₃, fazendo, em tercinas, um arpejo descendente com as notas Fá₄ Dó₄ Lá₃ Sol₃ e Dó₄.

The image displays two musical staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a fermata over a quarter note 're' on the second line. This is followed by a triplet of eighth notes: 're' on the second line, a dotted quarter note on the second space, and another 're' on the second line. The lyrics 're - - - re no' are written below. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef with the same key signature. It starts with a fermata over a quarter note 're' on the second line, then features a descending arpeggio of eighth notes: F4 (second space), D4 (second line), B3 (first space), G3 (first line), and D4 (second line). The piano part concludes with a final quarter note 're' on the second line.

Quoniam tu solus

Esta andamento não se encontra na partitura da redução para piano, encontrando-se somente no MM48, e localiza-se antes da “*Ária di Faraone*”.

Missa Original (Latim)	Vozes	Texto da Ópera	Vozes
Quoniam Tu solus Sanctus Tu solus Dominus Tu solus Altissimus Iesu Christe,	Baixo	Solo di Faraone A rispettarmi apprenda Chi ad obbedir salrasque Né Seco piu discenda A patti vili un Re Yo deggio al ben del regno Ogni una cura, o sposa É quell'affano indegno Del tuo belcor, di te. Oh quanto grato Al tuo consiglio, Saggio mio figlio. E il genitor! Se ignora a lato, Caro, mi sei, Nemico aguato Non temo allor Si calma, e taci... Miei cenni adempy E se quegli emply Resisteranno Piu il miu furor.	Baixo

Quadro 11 - Texto da Missa/Texto da Ópera/Vozes

Neste momento do Gloria, há exaltação à santidade, ao poder do Filho, Jesus Cristo, que manda juntamente com o Espírito Santo e o Pai sobre todas as coisas. No texto da Ópera, há igualmente referência à sabedoria do filho, Osiride.

Este andamento é mais um em que a Missa é extremamente fiel ao material original. Apesar de extenso, são poucas e pouco significativas as alterações existentes.

A utilização dos instrumentos é a mesma, com a exceção da não utilização do oboé, sendo na Missa substituído, normalmente, pelo clarinete.

As alterações encontradas são as seguintes:

no c.37, a última nota na Missa é ré² e na Ópera fá²;

Two staves of musical notation in bass clef, key of B-flat major. The first staff shows the notes for 'San - ctus' and 'Tu so - lus' with triplets. The second staff is a duplicate of the first.

San - ctus Tu so - lus

o c.38 mantém o mi² em vez de sol², na segunda parte do segundo tempo;

Two staves of musical notation in bass clef, key of B-flat major. The notes are 'Do - mi-nus' and 'Tu so - lus so - lus'. The second staff is a duplicate of the first.

Do - mi-nus Tu so - lus so - lus

nos c.52, 58 e 66, usa lá bequadro, que não é utilizado no original;

Two staves of musical notation in bass clef, key of B-flat major. The notes are 'San - ctus'. The second staff is a duplicate of the first.

San - ctus

nos c.71 e 75, as intervenções importantes do oboé são colocadas no clarinete a;

no c.147, usa a nota mi² e não sol².

Two staves of musical notation in bass clef, key of B-flat major. The notes are 'te'. The second staff is a duplicate of the first.

te

António da Silva Leite, ao contrário de Rossini, mantém algum cuidado em não desvalorizar o texto, dada a sua importância, fazendo-o coincidir, em alguns momentos, com partes melódicas que acentuam a sua expressividade. O c. 16 é um de vários casos: a sílaba *ti* (*altissimus*) sobe ao ponto mais alto da melodia, num salto de 7ª menor.

Musical notation in bass clef, 2/4 time, showing a melodic line for the text 'Tu so - lus Al - tis - si-mus'. The melody features a significant leap for the syllable 'ti' in 'Al-tis-si-mus'.

Tu so - lus Al - tis - si-mus

Por vezes, nem sempre a acentuação natural da palavra coincide com a acentuação rítmica da música, como se pode observar nos c. 68 e 69, onde a sílaba *Chris* (*Christe*) aparece na última parte fraca dos dois compassos.

Musical notation in bass clef, 2/4 time, showing a melodic line for the text 'Je - - - - - su Chris - te Tu so-lus'. The melody features a complex rhythmic pattern for the syllable 'Chris'.

Je - - - - - su Chris - te Tu so-lus

CREDO

No *Gloria*, António da Silva Leite não aproveita toda a música de Rossini, tendo andamentos com música da sua autoria. O *Credo* é todo ele contrafeito do *Mosè*.

Como se pode ver no quadro 1, António da Silva Leite começa por aproveitar, para o início do *Credo*, a parte final (excluindo mesmo o final) do primeiro acto, saltando de seguida para o início do mesmo acto (excluindo a *Introduzione*). No “*Et ressurexit, ressurexit tertia dia*”, o compositor contrafaz música do segundo acto, primeiro da parte final, recuando um pouco, logo de seguida, nesse mesmo acto.

Credo, Credo in unum Deum

Missa Original (Latim)	Vozes	Texto da Ópera	Vozes
Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, Factorem cæli et terræ, visibilium omnium et invisibilium Et in unum Dominum, Iesum Christum, Filium Dei unigenitum Et ex Patre natum, ante omnia sæcula Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero Genitum, non Factum, consubstantialem Patri: Per quem	Coro, com solos de Tenor e Soprano	Coro de Homens ; Aronne ; Coro de Mulheres ; Amenosi ; Aronne, Amenosi e Coros All'Etra, al ciel lieto Israel di gio-ja inalzi i cantici ! Offra al suo Dio benefico in olocausto il cor, di puro ardente amore devoto devoto omaggio ! Com fin non hà la sua bontà. Punì l'infido Egizio. Ed al diletto popolo col suo divin poter i lacci fè cader di rio servaggio. Di Abraam d'Israelo Dio di Noè! Sian lodi a te! Fattor del tutto! Signor de'Re. Sian lodi a te! Per te risuonino i sacri timpani. I canti armonici per sempre per sempre e Sultino alto stupor sara nel cor! Del piu remoto postero postero. Che ne' prodigi di questa età la tua giustizia ammirerà Dio di Noè sian lodi a te Signor dei Re sian lodi a te Signor de'Re sian lodi a te Dio di Noè sian lodi a te, Signor de'Re sian lodi a te, Signor de'Re sian lodi a te	Coro de Homens/de Mulheres Tenor Mezzo soprano

omnia facta sunt Qui propter nos homines, Et propter nostram salutem, Descendit de cælis			
--	--	--	--

Quadro 12 – Texto da Missa/Texto da Ópera/Vozes

Na *Scena 6ª, Inno com Cori (All'etra al ciel lieto Israel)*, há um render homenagem a Deus, à Sua bondade infundável, ao divino poder, ao Deus de Abraão e de Israel, criador de tudo. Há uma genealogia, uma explicação de quem é Deus, quem é e de onde procede o Filho.

O início do *Credo*, a que António da Silva Leite remete esta música da Ópera, é o momento em que se afirma, inequivocamente, a crença em Deus, rendendo-lhe homenagem.

A semelhança dos textos é inegável e evidente. As referências, em ambos, ao poder divino de Deus, à Sua criação e à Sua bondade, capaz de sacrificar o próprio Filho para salvar o Seu povo de todos os pecados e a genealogia apresentada mostram que não teria sido difícil a António da Silva Leite escolher este momento de *Mosè* para o início do *Credo*.

Musicalmente, o início do andamento escolhido da Ópera é instrumental. No entanto, o compositor introduz logo o coro, aproveitando a música instrumental, como se observa também nos c.90 e 91. Altera ainda algumas passagens, dando-lhes, assim, um cariz mais pessoal. Isso acontece, por exemplo, nos c.33 e 37, no coro.

Mais uma vez, não utiliza o oboé, colocando a sua música no clarinete *b* e nas vozes.

Mais à frente, a música destinada por Rossini ao coro da Ópera, o compositor português coloca-a nos instrumentos, compondo as partes vocais.

Quando o material é contrafeito, na generalidade, é fiel ao original, com uma ou outra variação, como acontece no c.119.

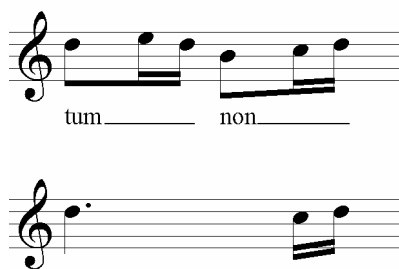
The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each voice part is written on a single staff. The lyrics 'Cre - - - do' are written below each staff, with four dashes between 'Cre' and 'do' to indicate a long note. The Soprano part starts with a quarter note 'C' on a whole note, followed by a dotted quarter note 're' on a whole note, and a quarter note 'do' on a whole note. The Alto part starts with a quarter note 'C' on a whole note, followed by a dotted quarter note 're' on a whole note, and a quarter note 'do' on a whole note. The Tenor part starts with a quarter note 'C' on a whole note, followed by a dotted quarter note 're' on a whole note, and a quarter note 'do' on a whole note. The Bass part starts with a quarter note 'C' on a whole note, followed by a dotted quarter note 're' on a whole note, and a quarter note 'do' on a whole note. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

The image shows a musical score for two voices: Soprano and Bass. Each voice part is written on a single staff. The lyrics 'Cre - - - do' are written below each staff, with four dashes between 'Cre' and 'do' to indicate a long note. The Soprano part starts with a quarter note 'C' on a whole note, followed by a dotted quarter note 're' on a whole note, and a quarter note 'do' on a whole note. The Bass part starts with a quarter note 'C' on a whole note, followed by a dotted quarter note 're' on a whole note, and a quarter note 'do' on a whole note. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

No c.49, entra uma voz na Ópera que, na Missa, só acontece no c.51.

O solo de Aronne é integralmente aproveitado para uma voz tenor, no entanto, as respostas do coro, nos c.67, 71 e 75, não existem no original. Quando entra o coro *di Donne* (c.79) este é utilizado, entrando as vozes uma de cada vez.

O solo de Amensosi, no c.94, no *Credo* é transformado em música para quatro vozes, fazendo pequenas alterações à música original, tornando-a ligeiramente mais ornamentada, como nos c.95 e 99.



No c.109, utiliza um processo inverso ao que já tinha feito, transformando a música vocal em instrumental, voltando à normalidade no c.111.

No c.120, o solo do clarinete é atrasado um compasso, entrando no fim deste e não no fim do compasso anterior como acontece na ópera.

No c.124, o autor não utiliza 16 compassos correspondentes à intervenção de Aronne e Amensosi, reentrando quando o coro muda de coloratura para a tonalidade homónima menor.

A parte onde se encontra uma maior liberdade criativa, não aproveitando integralmente a música preexistente, é a que se segue ao c.139. Troca muitas vozes e compõe música para outras. No local correspondente ao c.165 do *Credo*, Rossini faz uma repetição que António da Silva Leite também faz parcialmente, uma vez que, na parte final, substitui 6 compassos do original por 7 de sua autoria, e retomando a contrafacção nos últimos 10 compassos.

A acentuação natural da palavra *Credo* não coincide com a acentuação rítmica da música nos c. 7 e 115, podendo considerar-se um pormenor menos conseguido na adaptação textual da contrafacção.

Credo in unum Deum

Credo in unum Deum

Credo in unum Deum

Credo in unum Deum

Et incarnatus est de Spiritu Sancto

Missa Original (Latim)	Vozes	Texto da Ópera	Vozes
Et incarnatus est de Spiritu Sancto, Ex Maria Virgine: et homo factus est,	Soprano	<p>Elcia; Amensì. Duo</p> <p>Tutto mi ride in torno io sola oh rio penar in cosi lieto giorno mi struggo in lagrimar mi struggo mi struggo in lagrimar gran Dio se al tuo cospetto fallace è un tanto ardor tu del tuo santo affetto infiamma questo cor infiamma infiamma questo cor.</p> <p><i>Elcia compagn'amata.</i> La sciami al mio dolor <i>Dolor ma un ta le instante.</i> Fatale a un cor e amante fatale a un cor e amante (<i>Elcia</i>) lasciami (<i>Elcia</i>) lasciami.</p> <p><i>Questa virtùtiranna in me non sento ancor! Non sento ancor non sento, non sento ancor questa virtùtiranna in me non sento ancor! Non sento ancor non sento, non sento ancor.</i> <i>Se il nume lo condana vinci un fatale amore, fatale amore, fatale amore se il nume lo condana vinci un fatale amore, fatale amore, fatale amore</i></p>	Soprano Mezzo soprano

Quadro 13 – Texto da Missa/Texto da Ópera/Vozes

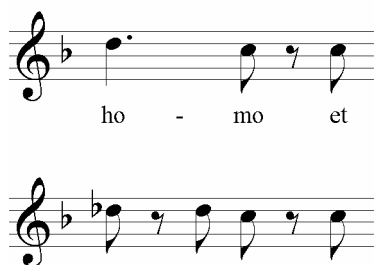
Se em muitas opções de António da Silva Leite, na escolha de partes da ópera para a grande Missa, se pode encontrar uma relação entre o texto de uma e outra peça, neste

caso não parece haver essa ligação, podendo justificar-se apenas por uma opção musical.

Neste andamento da Missa, o compositor altera ligeiramente o ritmo, só o suficiente para a adaptação do texto, ora desdobrando a figuração, ora aumentando-lhe o valor, mas respeitando sempre as notas originais.

No entanto, no início do andamento, António da Silva Leite coloca o solo na flauta, ao contrário da opção de Rossini que, além da flauta, também usa o clarinete.

No c.12, substitui um Réb por um Ré natural.



No c.20, omite os 28 compassos seguintes, encurtando, deste modo, significativamente o andamento.

Deve salientar-se uma pequena nota a lápis, na parte superior da partitura da ópera, onde se lê “Fim”.

Como o texto deste andamento é um dos principais de todo o *Credo*, principalmente a parte *et homo factus est*, Silva Leite utiliza como recurso expressivo, várias vezes, a repetição desta frase. Nesta altura do *Credo*, antes do Concílio Vaticano II, usava-se genuflectir.

Crucifixus etiam pro nobis

Missa Original (Latim)	Vozes	Texto da Ópera	Vozes

Crucifixus etiam pro nobis: Sub Pontio Pilato, Passus et sepultus est	Baixo	Mosé; Amealtea+Osiris+Aronne+Faraone+Mosé+Coro Eterno! Imenso! Incompreensibil Dio! Ah tu che veglio ognora de tuoi servi alle scampo e il popol tuo colmi di benefizi ah tu che in giusta lance dell'opre nostre osservi il peso ah tu che sei il santo il giusto il forte che l'oppressor del popol tuo punisci glorifica il tuo nome fà pompa di clemenza e dell'Egitto a nuova meraviglia il lume che spari rendi al le ciglia. Ah! Ah! Ah! Proqual pertento e questo! Oh luci desiata!	Baixo Soprano Contralto Tenor Baixo
---	-------	---	---

Quadro 14 – Texto da Missa/Texto da Ópera/Vozes

Jesus, para salvar os pecadores, é preso, torturado, morto e sepultado. No *Credo* é feita essa evocação.

O momento da Ópera, que António da Silva Leite escolhe para evidenciar o sacrifício a que Jesus foi sujeito, é o correspondente ao sofrimento por que passou o povo Judeu e os castigos que os Egípcios lhe impuseram até ser, mais tarde, libertado e encaminhado à terra prometida por Moisés.

Neste terceiro andamento do *Credo*, o compositor opta, novamente, por fazer um andamento breve, encurtando, em muito, o material de Rossini.

Aqui acaba por haver uma maior divergência com o original, sobretudo a nível rítmico. Embora aproveitando a melodia, dá ao ritmo um carácter diferente, não utilizando as anacruzas e os contratempos.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains the melody for the lyrics 'Cru-ci-fi-xus Cru-ci-fi-xus Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro'. The second staff shows a simplified or alternative bass line for the same text. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Desde o início deste, a música das cordas é composta por António da Silva Leite.

Nos c.11-12 e 14-15, o solo da trompa é substituído pelo trombone a e, no c.22, este solo não é utilizado.

No respeitante à melodia, acaba por, em determinados momentos, alterar algumas notas, como é o caso do c.7 (usa Fá-Mib e não Sol-Fá)

Musical notation for measure 7. The top staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of the notes F4, G4, A4, Bb4. The lyrics are 'Pon - ti - o Pi'. The bottom staff shows a piano accompaniment with a whole note chord of F4 and a quarter rest.

e c.14 (utiliza Si no lugar de Sib e Sol no lugar de Fá)

Musical notation for measure 14. The top staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of the notes F4, G4, A4, B4. The lyrics are 'Pon - ti - o Pi'. The bottom staff shows a piano accompaniment with a whole note chord of F4 and a quarter rest.

Acaba dois compassos antes da entrada do coro.

Et resurrexit tertia dia

Missa Original (Latim)	Vozes	Texto da Ópera	Vozes
Et resurrexit tertia die, Secundum Scripturas Et ascendit in caelum: Sedet ad dexteram Patris Et iterum venturus est cum gloria, ludicare vivos et mortuos: Cuius regni non erit finis	Soprano Contralto Tenor Baixo	Coro Se a mitigar tue cure chiami un compagno al trono, Signor, di tanto dono grati noi siamo a te. Signor, di tanto dono grati noi siamo a te. specchio di tue virtudi al popolo alle squadre, sarà, come gia il padre, sostegno, amico, è Re. Sustegno, amico, e Rè. Sustegno, amico, e Rè.	Soprano Contralto Tenor Baixo

Quadro 15 – Texto da Missa/Texto da Ópera/Vozes

Depois dos sofrimentos e da morte, Jesus ressuscita ao 3º dia, sobe ao Céu e reina por todos os tempos.

A analogia é evidente. Nesta cena, a 6ª, o coro fala do ir para o Trono do Pai que é Senhor de tantas coisas e será como um Pai, sustento, amigo e Rei, enquanto no *Credo*, Jesus sobe ao Céu, senta-se à direita do Pai onde será infinita a sua glória e donde virá a julgar todos os homens.

Neste andamento do *Credo*, e após os tempos iniciais terem vindo a decrescer (*Allegro Brillante; Andantino, Moderato*), António da Silva Leite escolhe um andamento em que o tempo volta ao *Allegro*, agora *Maestoso*, começando um percurso que levará a um *Vivace* final.

É de salientar, também, que, para assinalar o momento da Ressurreição, é o coro que o interpreta, dando-lhe mais densidade e força, como um dos dogmas fundamentais da Igreja Católica.

O tratamento que António da Silva Leite faz do material preexistente é, aqui, ligeiramente diferente dos outros andamentos. Como a Ópera começa com uma parte instrumental, o compositor aproveita esse material, transferindo uma dessas vozes para o coro. Só no c.10 é que vai aproveitar a melodia principal, composta para o violino I e para o fagote a, usando-a no compasso seguinte para o Soprano, mantendo os instrumentos. O coro é remetido para um papel de suporte harmónico ao solo do Soprano/instrumentos.

No c.19, o tratamento é igual ao do início deste andamento. Quando, no c.24, entra o coro na ópera, neste andamento só é aproveitada a voz do baixo, tendo sido feita, para as restantes vozes, música original, se bem que inspirada, directamente, nas restantes vozes do coro.

baptisma, In remissionem peccatorum Et exspecto resurrectionem mortuorum		<i>irrisoluto</i> <i>Tu godrai</i> <i>Ah! Per noi tutt'è perduto</i> <i>Si vago oggetto</i> <i>Rio destin ci opprimerà tu di amor poter divino più coraggio</i> <i>infondi in lei al periglio già vicino fà che ceda ormai quel cor,</i> <i>fà che ceda ormai quel cor, fà che ceda ormai quel cor, quel</i> <i>cor, quel cor</i> <i>Rendi a me poter divino quel valor che più non sento se a</i> <i>cader è gia vicino troppo debole è il moi cor, troppo debole è il</i> <i>moi cor, troppo debole è il moi cor, moi cor, il moi cor</i>	
--	--	---	--

Quadro 16 – Texto da Missa/Texto da Ópera/Vozes

Neste andamento, não se encontrou uma relação directa entre o texto da Missa e o texto da Ópera, donde se pode supor uma simples opção musical.

António da Silva Leite compõe uma pequeníssima introdução de 2 compassos, nas cordas, concluindo-a com uma fermata, antecedendo a entrada do solo do tenor. Este solo, tal como o respectivo acompanhamento, é uma cópia quase integral do material rossiniano, alterando muito pouco o ritmo, tornando-o menos “galopado” e mudando uma ou outra nota na melodia e nos instrumentos. Este solo de tenor aproveita a primeira intervenção de Elcia e de Osiride. O solo de soprano, que aparece imediatamente depois, pertence à segunda intervenção de Elcia, que, de seguida, entra em diálogo com o tenor, também da segunda intervenção de Osiride, ficando um Duo tal como no material preexistente. É de salientar o c.15, em que é omitida a melodia da intervenção de Osiride.

No c.19, altera o ritmo.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff contains a melodic line with lyrics 'phe-tas lo-cu-tus' written below it. The second staff shows a similar melodic line without lyrics.

No c.22, aproveitando uma pausa de colcheia em toda a partitura, e depois de um a *piacere*, é colocada uma fermata de forma a introduzir o novo texto *Et unam Sanctam*.

Uma nova fermata é colocada no c.33, que não existia no original, exactamente com o mesmo propósito, agora *Et exspecto resurrectionem mortuorum.*

No c.37, é retirado o último tempo da melodia e um tempo e meio no início do c.38.

o - rum ex__

o - rum ex

Neste andamento acontece, também, haver indicações a lápis na partitura da ópera.

Numa delas, no início, lê-se: “começa aqui”; e noutra, no fim, “Fim O”

Neste andamento, logo nos primeiros compassos, sente-se uma adaptação textual um pouco forçada à melodia contrafeita. Sente-se isso nos compassos 2, 3, 6 e 7.

Solo

Et in Spi - ri - tum San - ctum__ Do - mi - num et__

vi - vi - fi - can - tem qui ex Pa - tre ex Pa - tre__

Et vitam venturi sæculi

Missa Original (Latim)	Vozes	Texto da Ópera	Vozes
Et vitam venturi sæculi Amen	Coro	Elcia; Amaltea; Osiride; Aronne; Coro; Fiera guerra mi sento mi sento nel seno! Vari affetti lo straziano straziano a gara! Fiera guerra mi sento nel seno! Vari affetti lo straziano a gara! Piu la mente ragion non rischiara! Per me tutto e tormento, e dolor. Fiera guerra mi sento nel seno! Vari affetti lo straziano a gara! Piu la mente ragion non rischiara! Per me tutto e tormento, e dolor. Altri affanni per noi prepara Fiera guerra mi sento nel seno! Altri affanni per noi prepara Vari affetti lo straziano a gara! Piu la mente ragion non rischiara! Piu la mente ragion non rischiara! Per me tutto e tormento, e dolor. Altri affanni per noi prepara, per noi prepara il destino crudele oppressor Piu la mente ragion non rischiara! Piu la mente ragion non rischiara! Piu la mente ragion non rischiara! Per me tutto e tormento, e dolor. [repete]	Soprano; Contralto; Tenor; Tenor. Coro

Quadro 17 – Texto da Missa/Texto da Ópera/Vozes

Na Ópera, este quarteto arrisca uma previsão do que há-de acontecer no futuro.

O texto do *Credo*, utilizado para esta música, é muito pequenino, “E a vida no mundo que há-de vir. Amen”. A temática do texto é semelhante.

António da Silva Leite opta por separar este texto de todo o resto e altera o tempo, fazendo-o mais rápido – *Vivace (Allegro na Ópera)* – à semelhança do final do *Credo* na Missa *Solemnis* de Beethoven.

Depois do diálogo de Amaltea, Osiride, Aronne e Elcia, quando o tempo passa a *Allegro* e todas as personagens intervêm em simultâneo, é quando António da Silva Leite começa este andamento do *Credo*.

Mais uma vez o compositor respeita o original, mantendo-o quase inalterado.

Depois da fermata, e quando ficam a cantar só Elcia e Osiride, estas intervenções, na Missa, passam para uma única voz, a voz soprano.

No c.21, não utiliza 8 compassos, aproveitando a primeira nota (lá), que é comum aos compassos 21 e 29. Após um compasso, faz um pequeno solo no baixo, usando esta voz do coro da Ópera e aproveita, depois, todo o coro.

Quando Rossini, no correspondente ao c.31, faz uma melodia instrumental, antecipando igual intervenção nas vozes, António da Silva Leite aproveita logo a parte instrumental para colocar o coro, invertendo, assim, a sua intervenção, uma vez que, no compasso seguinte, fica só o instrumental ao contrário do instrumental/coro da Ópera³⁹¹. A mudança da parte instrumental para vozes ocorre igualmente no c.36.

No c.35, omite 4 compassos, aproveitando os dois seguintes. É de salientar que esta omissão se encontra indicada, no início e no fim, no livro original, com anotações a lápis (um X dentro de um círculo). A partir do c.37, não contrafaz 60 compassos. No c.45, reutiliza a música do c.31, repetindo tudo na íntegra, com o respectivo “salto” de 60 compassos.

Depois do c.59, o compositor altera a linha melódica das vozes, mantendo, no entanto, a harmonia, aproveitando o solo de Osiride para o Tenor, nos c.63 e 67. Entre os c.77 e 78, elimina um compasso.

Quando, no c.79, a música passa a instrumental, este material é aproveitado para um solo de baixo e coro.

A partir do c.86, estende o ritmo, recorrendo a semibreves, mudando a melodia, mas mantendo a harmonia. Retoma, nos últimos 5 compassos, a parte instrumental.

³⁹¹ no fim do c.31 tem um X a lápis.

SANCTUS – BENEDICTUS

Missa Original (Latim)	Vozes	Texto da Ópera	Vozes
<p>Sanctus, Sanctus, Sanctus</p> <p>Dominus Deus Sabaoth Pleni sunt cæli et terra gloria tua Hosanna in excelsis</p>	<p>Soprano; Coro; Contralto; Tenor; Baixo</p>	<p>Ária e Finale Secondo – Elcia, Mosè, Aronne, Amaltea, Osiride, Faraone + CORO</p> <p>Porgi la destra amata alla Real donzela e t'ami il cor di quella come t'amò t'amò il mio cor e t'ami il cor di quella come t'amò t'amò il mio cor;</p> <p>Di una passion rubella, non senti in te rossor, in te rossor/ Ah! Tu sarai la bella Regina del mio cor, del mio cor/ vittima è l'alma ognor è l'alma ognor</p> <p>E ti ami il cor di quella (ah tu sarai regina del mio cor ognor) come ti amò il mi cor ah! <u>Porgi la destra amata alla Real donzela</u> e t'ami il cor di quella come ti amò come ti amò il mio cor</p> <p><u>E ancor resisti? Ancora non cedi alla regione?</u> <u>Ch'io ceda? Ah! Quel fellone anzi di questa mano fellone!</u> <u>Ora dovrà morir!</u> <u>Che fai? Che tenti insano! Ti calma.</u> <u>Io non ti temo vieni non ti temo</u> <u>Odi láccento estremo di chi tu amaste</u> <u>Ah! Cada quel mago indegno in degno indegno e rio cada</u> <u>Ah!</u> <u>Così atterra Iddio un pertinace ardir così atterra Iddio un pertinace ardir</u> <u>Figlio mio caro figlio! Ci pie non vive!</u> <u>Oh evento! Oh evento!</u> <u>E a così gran portento non vi arrendete ancor, non vi arrendete ancor.</u> <u>Oh desolata Elcia! Oh acerbe immense pene! È spento il caro bene! L'oggetto del mio a-mor! Oh acerbe oh oh immense pene! Oh acerbe immense pene! È spento il caro bene! L'oggetto del mio a-mor!</u></p> <p>Tormenti affanni e smanie, voi fate a brani il core! Tutto d'averno, o furie versate in me il furore straziate voi quest'anima che regge al duolo ancor al duolo ancor che regge che regge al duolo ancor</p> <p><u>Oh Egitto oh istante orribile oh giorno sterminator. Oh giorno oh giorno</u> <u>Tormenti affanni e smanie voi fate a brani il core tutto d'averno o furie versate in me il furore straziate voi quest'anima che regge al duol ancor al duolo ancor che regge al duolo ancor</u> <u>Oh istante orribile oh giorno sterminator</u></p> <p>E spento il caro ben (Oh Egitto) L'oggetto del tuo amor! (Oh istante) L'oggetto del tuo amor (giorno sterminator) del tuo amor è ...mento il caro bene (Oh Egitto) L'oggetto del tuo amor!</p>	<p>Soprano; Baixo; Tenor; Contralto; Tenor; Baixo Coro</p>

<p>Benedictus</p> <p>qui venit In nomine Domini</p> <p>Hosanna in excelsis</p>	<p>Tenor</p>	<p>Duetto di Mosè in Egitto –Osiride, Faraone</p> <p>Parlar spiegar non posso quell che nel petto io sento quell che nel petto io sento. Ah no del mio tormento darsi non può non può maggior ah nò del mio tormento darsi darsi non può maggior darsi non può maggior darsi non può maggior darsi non può maggior.</p> <p>E il ciel per noi sereno se pria fu avverso e fiero se pria fu avverso e fiero. Ti calmerà si si lo spero dolce e soave amor ti calmerà lo spero dolce dolce soave amor dolce e soave amor dolce soave amor dolce soave amor</p> <p>Nò sempre sventurato Perchè? Qual tristo evento! Padre ah non sai Favella La mia nemica stella mi vuol perverso ognor E a te ragion rubella? Ne ti comprendo ancor ne ti comprendo ancor favella favella Non merta più consiglio il misero mio statu Palpito a quell’aspetto gemo nel suo dolor Il pie crudel periglio vò interpido a sfidar Ah qual sara l’oggetto qual sarà del grave suo penar!</p>	<p>Tenor Baixo</p>
---	--------------	--	------------------------

Quadro 18 – Texto da Missa/Texto da Ópera/Vozes

A música do *Sanctus/Benedictus* provém de dois momentos diferentes da ópera. Enquanto a música utilizada para o *Sanctus* se encontra no final do segundo acto, a música para o *Benedictus* pertence ao início do mesmo acto. A razão que pode fundamentar esta escolha terá a ver com o texto destes momentos: no fim do 2º acto, Osiride reverencia a rainha do seu coração, proclamando a glória da sua amada. O texto do *Sanctus* enaltece o Rei dos exércitos (*Dominus Deus Sabaoth*), sendo evidente a convergência na glorificação de Reis, do coração e dos exércitos.

No *Benedictus*, louva-se quem chega em representação do rei das alturas, a quem se rende homenagem.

Sanctus

Atendendo a que este andamento da ópera é muito extenso, António da Silva Leite omite muitos compassos, embora de forma intercalada.

O início é quase decalcado do original, pertencendo o solo ao clarinete. O solo de Elcia, naturalmente, é feito por um Soprano.

No c.10, o compositor retira 4 compassos que correspondem a uma parte muito virtuosista, em forma de cadência do solo de Elcia (no original este corte está assinalado a lápis no início e no fim com uma X). Esta omissão corresponde, na letra da Missa, ao fim do *Sanctus* e ao início do *Dominus Deus Sabaoth*.

Quando, na ópera, entra o coro acompanhado por Amenofi, Osiride, Aronne, Faraone e Mosè, estes dois últimos, com a mesma melodia, põe de lado o coro e só utiliza as vozes das personagens.

O c.22, que antecipa um novo “salto”, perde o carácter virtuosista que possuía;

tu - a glo - ri - a

tu - a glo - ri - a

Omite, no c.23, mais 4 compassos (que também estão assinalados a lápis com um X, no início e no fim do corte), coincidentes com uma fermata e correspondendo ao final do duo Elcia/Osiride e início de novo solo de Elcia. Pega, de seguida, neste solo para a cadência, embelezando o trino final, no c.26.

The image displays two staves of musical notation in G major. The first staff features a vocal line with lyrics 'fi-a tu - - - a'. The 'tu' syllable is marked with a fermata. The second staff shows a shorter musical phrase, likely instrumental, consisting of a few notes and a fermata.

Na partitura da Ópera, este compasso tem a seguinte indicação a lápis (X ate aquy).

O c.28 não existe no original.

Após uma nova fermata, a ópera continua em *Allegro* com intervenções de Elcia, Osiride, Faraone, Mosè e Aronne, mais o coro. O compositor portuense optou por avançar esta secção, correspondente a 119 compassos, passando directamente para o *Vivace*.

O *Vivace* inicia com uma pequena intervenção instrumental. Aqui a parte da flauta é colocada no coro, que canta em uníssono ou à oitava.

Nos c.33-34 e 37-38, e após a entrada do solo de Elcia, o coro vem reforçar sempre o terceiro *Hosanna* com a harmonização original da voz já existente.

Do c.51 ao 54, Silva Leite aproveita a ideia musical original, com excepção do soprano, “saltando” 26 compassos (mais uma vez entre anotações a lápis, um X no início e um X dentro de um círculo no fim). Do c.55 até ao 58, altera, também, muito ligeiramente, a música do coro para preparar novo solo.

Aproveitando a métrica do texto, nos c.60 e 63, há uma antecipação da entrada do coro em um compasso, como que juntando dois compassos num só, uma vez que, na ópera, os c.60 e 63 são só vocais e o c.61 e 64, só instrumentais. Mantém, apesar disso, a estrutura harmónica.

No c.67, ao contrário da ópera que aparece com uma semibreve, entra com uma semínima, só no quarto tempo.

No final do c.70, omite 23 compassos (mais uma vez com indicações a lápis semelhantes às já referenciadas) pegando na ideia final e encurtando ainda mais o andamento original. Reduz para 4 as oito vezes correspondentes ao coro e às personagens.

O resto do andamento imita, na íntegra, a escrita de Rossini.

Ao iniciar o *Benedictus*, muda o tempo e a tonalidade.

Benedictus

O tempo escolhido é bem contrastante. Ao *Vivace* contrapõe-se um *Moderato*. A tonalidade muda também, passando de Mi Maior para Lá Maior.

Mais uma vez o material original é respeitado, no entanto, e devido à extensão do andamento da ópera, é substancialmente cortado. Existe uma indicação a lápis (um círculo cortado), onde acaba a parte utilizada por António da Silva Leite para a sua Missa, na partitura da Ópera.

Altera ligeiramente o ritmo e a resolução, passando esta do 1º tempo para o segundo devido à métrica da letra. Uma ou outra nota, também, é alterada, como, por exemplo, a não utilização do Ré# no c.99.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in 3/8 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bottom staff is in 2/4 time, with the same key signature. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lyrics 've - - - nit qui' are written below the notes, with hyphens indicating the duration of the notes.

Para terminar, o compositor utiliza um pequeno melisma na voz tenor, depois exclui a entrada da voz do Faraone, mas mantém a parte instrumental que, no original, acompanha a voz, encurtando num compasso que repetia, terminando no Acorde de Si Maior no estado fundamental e sem a 7 do original, fazendo um V/V grau, na passagem para o *Hosanna*, aí como V grau (uma vez que este está em Mi Maior).

AGNUS DEI

Original (Latim)	Vozes	Texto da Ópera	Vozes
Agnus Dei Qui tollis peccata mundi miserere nobis Agnus Dei Qui tollis peccata mundi Dona nobis pacem	Coro Baixo; Tenor; Soprano;	Preghiera – Mosè, Elcia, Aronne, Amemosi, Todos Dal tuo stellato soglio, Signor, ti volgi a noi pietà de'figlio tuoi del popol tuo pietà! Pietà de'figlio tuoi del popol tuo pietà! Se pronti al tuo potere son elementi, e sfere tu amico scampo addita al dubbio errante pie Pietoso Dio! Ne aita! Noi non viviam che in Te! Che in Te ! In questo cor dolente deh ! scendi o Dio! Elemente, e fármaco soave di pace rendi al sen Il nostro cor che pave deh tu conforta almen almen. Dal tuo stela soglio, Signor, ti volgi a noi! Pietà de'figlio tuoi del popol tuo pietà! ! Pietà! Pietà del popol tuo pietà!	Baixo; Soprano; Tenor; Mezzo Soprano

Quadro 19 – Texto da Missa/Texto da Ópera/Vozes

O curto terceiro acto contém um dos andamentos mais densos e mais conhecidos de toda a ópera – a *Preghiera*. A opção de escolha para o *Agnus Dei* é evidente: a ligação do texto é muito forte; a *Preghiera* e o *Agnus Dei* têm como ponto principal o pedir Piedade, o rogar a Deus que perdoe os pecados e que proteja das guerras.

A *Preghiera* começa musicalmente com uma pequena introdução instrumental. Esta introdução é feita por um solo de harpa. No entanto, Silva Leite, como noutras situações semelhantes, transcreve o solo para outros instrumentos. Neste caso, a voz grave faz um arpejo, que é colocado no violoncelo, enquanto a outra voz, um acorde que foi instrumentado para grande parte dos instrumentos usados na Missa, tal como para o coro.

No c.4, a música do coro não existe, sendo composição original.

A partir do c.7, a música da harpa passa para o violino.

O solo de Mosè é aproveitado, alterando, só ligeiramente, o ritmo tornando-o mais homogéneo e adaptando-o às sílabas do novo texto.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The second staff continues the melody with a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. The lyrics 'A-gnus De - i qui tol - lis qui' are written below the notes. The second staff has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and continues the melody with a quarter note G1, a quarter note F1, a quarter note E1, and a quarter note D1.

Apesar de aproveitar a melodia, nos compassos 11 a 13, transfere essa linha melódica do Baixo para o clarinete e, se a partir do c.21 na ópera o tenor é dobrado pelo mesmo instrumento, aqui isso não acontece. No entanto, nos c.25 a 27, Silva Leite retira o tenor substituindo-o pelo clarinete, retomando depois a música do tenor e do clarinete, como no original.

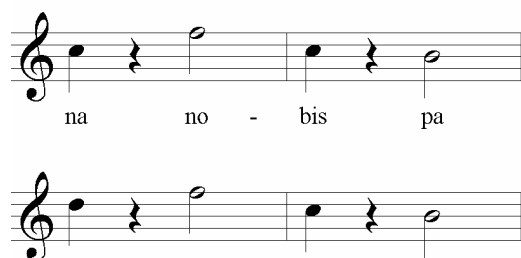
Observam-se pequenas mudanças de notas, no coro, como acontece, por exemplo, no c.44.

No c.34 da Ópera, encontra-se mais uma indicação a lápis, antevendo um corte que vai existir no c.35, onde o compositor “salta” 14 compassos (correspondente à intervenção de Elcia e do coro), passando para a mudança de tonalidade e tempo.

A *Pregghiera* é contrafeita até ao fim. No entanto, o c.48 é de composição original, encontrando-se nesse compasso a indicação, a lápis, um círculo cortado “acaba”.

O *Agnus Dei* não acaba aí. No momento em que o texto muda para *dona nobis pacem*, o carácter da música altera-se radicalmente, coincidente com uma nova omissão de 140 compassos. Já no novo andamento, o original não possui partes vocais, mas Silva Leite cria-as a partir das partes instrumentais.

Nesta peça, nos c.68 e 69, a primeira nota no soprano é alterada de ré para dó, mantendo-se as outras todas iguais.



Em forma de síntese, pode concluir-se que as partes da ópera que Silva Leite utilizou para a sua Missa resultaram de uma escolha cuidada quer em termos de correspondência de textos (operático e litúrgico) quer em termos de adequação musical no que respeita à sua expressividade. Na utilização do novo texto à música preexistente, este ficou perceptível e ajustado à métrica musical, embora, por vezes, com ligeiros ajustes do ritmo à palavra e um ou outro desajuste pontual, mencionados atrás.

Capítulo 7 – Análise da Missa *Moisés*

Não é clara a razão pela qual António da Silva Leite terá escolhido a ópera de Rossini para se inspirar na construção da sua Missa *Moisés*, obra em que transparece um músico maduro, seguro na técnica de composição e instrumentação, actual e actualizado, permeável a todas as influências e vivências musicais.

António da Silva Leite, profundo conhecedor da realidade musical religiosa e de toda a estrutura litúrgica, tem uma grande preocupação na escolha dos andamentos para que a Missa não fosse minimamente prejudicada.

A Missa *Moisés*, pela sua característica de ser grande parte parodiada, transporta-nos para o ambiente musical da cantata e da missa cantata italiana que mais tarde dá origem à Missa orquestral (a Missa *Moisés* também é conhecida como Missa para grande orquestra), como refere Ulrich Michels:

“A missa cantata barroca, influenciada pela ópera e pela oratória e que decompõe as partes do Ordinarium em árias, duetos e coros (números), dá origem às missas orquestrais clássicas (Haydn, Mozart) e românticas (Schubert, Bruckner).”³⁹²

Nas peças e andamentos de composição original estão patentes: o estilo *acompanato*, muito típico da escola veneziana; as árias; os recitativos; a textura musical. Uma influência visível encontra-se na escrita instrumental, sobretudo nos solos, onde se assiste a verdadeiros trinados numa composição e interpretação virtuosista provenientes da escrita para a “sua guitarra”.

Na sua composição também se notam influências sócio-políticas, como, por exemplo, no *Kyrie*, composição sua, ao permitir que os ecos da instabilidade política vivida na cidade fosse aí retratada utilizando movimentos marciais como se tratasse de fanfarras.

³⁹² Michels, 2003, p. 129

A modernidade na escrita de Silva Leite aparece, em muitos momentos, mostrando e demonstrando o conhecimento da linguagem romântica. Como exemplos:

- Mudança brusca de coloratura em termos de modo, não só para o relativo mas também para o homónimo;
- Carácter grandemente modulante, muitas vezes com grande débito e para tonalidades afastadas;
- Ambiguidade harmónica;
- Incerteza tonal;
- Utilização do trítono, com liberdade quer harmonica quer melodicamente;
- Utilização de Acordes de 6ª Aumentada, nomeadamente a 6ª Alemã e a 6ª Francesa;
- Aplicação do Acorde de 7ª diminuta substituindo o Ac. da sétima da Dominante;
- Emprego da nona (9ª) na linguagem harmónica e melódica;
- Uso intenso de cromatismos;
- Extensos e virtuosíssimos solos instrumentais, muitos deles com carácter modulante;
- Desfasamento entre a frase musical (melodia/harmonia) e o texto;
- Mudança abrupta de textura;
- Resoluções inesperadas;
- Progressões harmónicas por terceiras, alheando-se do “gosto” e uso do ciclo das quintas.

No entanto há momentos em que o compositor utiliza processos composicionais já muito antigos, nomeadamente:

- Escrita em Forma Responsorial (solista/coro) e Antifonal;
- Contraponto imitativo;
- Utilização de terceiras (3^{as}) e sextas (6^{as}), no estilo *fauxbourdon*;
- Último andamento em estilo *fugato*.

Na análise tentou-se encontrar as especificidades de cada peça e andamento, adaptando a abordagem a essas especificidades. Os instrumentos da análise adequaram-se à estrutura e concepção de cada composição.

A utilização de quadros resumos a acompanhar cada uma das peças ou andamentos é uma forma de, esquematicamente, resumi-los e clarificá-los. Estes são constituídos pela:

- Forma Musical (macro-estrutura);
- Frases (micro-estrutura);
- Percurso Tonal;
- Número do Compasso;
- Estrutura do Texto;
- Compasso;
- Andamento;
- Densidade das Vozes.

Kyrie

Na Missa para grande orquestra, “arranjada” a partir da Ópera *Mosè in Egitto*, António da Silva Leite começa com uma peça inteiramente sua, o *Kyrie*. O compositor português mostra um grande cuidado na composição de toda a Missa, mas neste, em particular, utiliza alguns recursos estilísticos e composicionais bem característicos da época.

Estamos perante uma peça em forma **ABA**, com uma Coda, usando para o **A** a letra *Kyrie eleison* e para o **B** a letra *Christe eleison*.

A tonalidade escolhida é a de Dó Maior para o **A**. O **B** é muito mais extenso que o **A** inicial. Tem duas partes diferenciadas, uma que se denomina de **a** que se encontra na região de Fá Maior, sub-dominante (IV), e uma segunda, **b**, na região da sobre-dominante (vi), com uma coloratura diversa uma vez que se encontra no tom menor, isto é, Lá menor e com um carácter grandemente modulante. Com o regresso ao **A**, este é ligeiramente estendido em relação ao primeiro com a inclusão de repetições e material novo.

O primeiro **A** é iniciado após breve fanfarra em compasso quaternário simples $\frac{4}{4}$ sobre o V grau na primeira inversão da sétima da dominante a sugerir um clima de suspensão total.

Partitura 4 – Introdução; c. #1-2

A

Encontra-se na tonalidade de Dó Maior com o andamento Marcial, fazendo uma estrutura de $\alpha/\beta/\alpha'$. O compasso escolhido para este andamento é o binário simples $\frac{2}{4}$.

Silva Leite utiliza uma escrita em Forma Responsorial, actualizando-a, alternando o solista com o coro.

Este duplo momento de resposta, solista/coro e cordas/sopro, onde o coro e os sopros como que fazem um eco, poderá levar a uma outra interpretação. Se se recuar no tempo ao período da Grécia Clássica, o coro grego, funcionando como *vox populi*, usava a repetição em eco como sua forma de expressão. Nos anos conturbados da década de

vinte do século XIX, onde o povo se manifestava nas ruas e a sua voz, em surdina, passava as paredes de uma igreja conservadora, com um bispo posicionado firmemente no campo miguelista e absolutista, Silva Leite, especialmente no *Kyrie*, mostra, de uma forma muito subtil, esses tempos conturbados, ora pela entrada Marcial, ora por estes ecos, como que a dar voz ao povo que apoiava e fazia a revolução nas ruas do Porto.

A preocupação de criar uma alternância entre o coro e a orquestra cria como que um jogo, um *puzzle* musical.

Com o lançamento do solista, surge um motivo rítmico, compasso (c.) 3,

Ki - ri - e e - le - i - son e - - - le - i - son

Partitura 5 – Início do solo do Soprano; c. 3-7

que vai funcionar como um motivo condutor que irá ser apresentado, como o original ou ligeiramente alterado, ao longo de todo o *Kyrie* (ex. c.12 no violino).

Partitura 6 – Violino I; c. 12-13

No c.9 há uma utilização do intervalo de trítono com fá# no contralto e o dó, tónica, no baixo. Este intervalo é recorrente, sendo coerente a sua utilização na composição de Silva Leite.

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Bass. Each part is marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are "Ki - ri - e e". The Soprano part is in treble clef, the Alto part is in treble clef with an octave 8 below, and the Bass part is in bass clef. The music consists of four measures, with the lyrics "Ki - ri - e e" spread across them.

Partitura 7 – Contralto, Tenor e Baixo; c. 9

B

Para a secção **B**, há uma mudança radical, começando pelo tempo que passa a ser Andante, pelo compasso que, de binário simples, se transforma em binário composto, $\frac{6}{8}$. Esta secção divide-se em duas partes mais pequenas, **a** e **b**. Na primeira parte, **a**, há uma passagem para a região da sub-dominante, Fá Maior. A nível da micro-estrutura está dividida em $\alpha/\alpha'/\beta/\beta'$, correspondendo à alternância entre o solo do Contralto e o do clarinete. Quando este está a decorrer, tem-se, nas vozes, uma articulação entre um duo, Soprano/Contralto e o coro.

A utilização do trítono, que tinha aparecido no c.9, volta a estar patente no c.36, agora melódico, criando, neste caso, um carácter modulante, fazendo um V_6/V , ao contrário da primeira aparição, que tinha uma função ornamental. Logo de seguida, no c.39, cria um gesto cromático preparando a entrada de um novo elemento, o clarinete, que surge com uma escrita muito virtuosista, apoiada num início do coro, em contraponto, com imitação motívica em espelho (c.40).

Chris - - - te Chris - te Chris - - - te

Chris - - - te Chris - te Chris - - - te

Chris - te Chris - - - te

Chris - te Chris - - - te

Partitura 8 – Solo de Clarinete e Coro; c. 40-43

Após o solo do clarinete, a entrada do Contralto, como uma resposta tardia, é feita mudando o modo, modelo que vem a repetir por mais duas vezes utilizando o homônimo Fá menor.

Depois da cadência e a partir do c.64, surge um solo de clarinete acompanhado pelo coro. No c.66 existe uma mudança de coloratura, passando do modo Maior (Fá) para o menor homônimo, como tinha acontecido no solo do contralto.

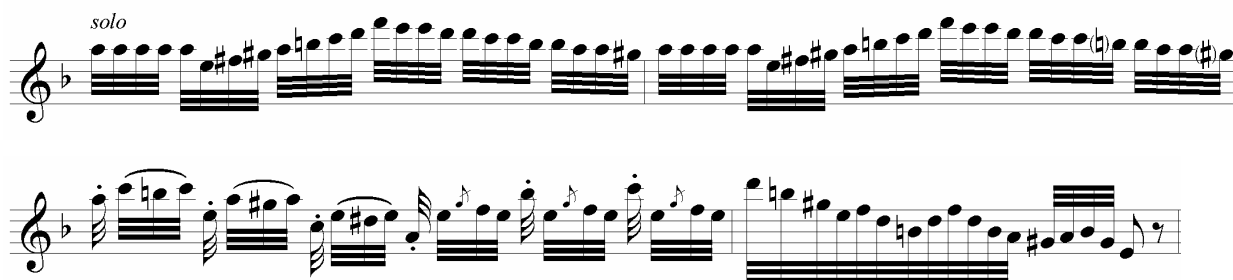
Partitura 9 – Clarinete; c. 64-67

No c.70 utiliza uma dominante secundária do ii grau, mantendo-se depois nesse grau, até que, ao c.73, rasga o registo para introduzir o solo da flauta no c.76, passando para a parte b.



Partitura 10 – Clarinete; c. 73-75

Esta parte caracteriza-se pelo extenso e virtuoso solo da flauta e pelo seu carácter modulante.



Partitura 11 – Solo da Flauta; c. 76-79

Aqui a obra passa para Lá menor, região da sobre-dominante, dividindo-se em $\alpha/\beta/\alpha'$, tendo uma função cadencial. No α e no α' , a acompanhar o solo da flauta existe um diálogo entre um duo, Soprano/Contralto e o coro, enquanto que no β , a acompanhar o mesmo instrumento há só o coro.

No c.84, faz-se de uma pequena abordagem a Mi menor, região do V grau. Esta cadência à referida região começa logo nesse compasso, com uma dominante secundária do V grau (V/V), sendo essa um acorde de 7ª na primeira inversão, passando, de seguida, pelo V grau da nova tonalidade e depois utilizando, no c.86, um duplo retardo sobre esse grau, concluindo esse percurso, no c.87, com uma cadência perfeita.

No compasso seguinte, volta a Lá menor com uma inversão do acorde de 7^a da dominante.

No c.90, António da Silva Leite utiliza mais um meio estilístico expressivo, ao usar um Acorde de 6^a Aumentada, mais especificamente 6^a Alemã³⁹³. Isto acontece no momento em que há um alargar da palavra *eleison* para terminar o β numa cadência ao V grau.

No c.94, há uma nova mudança de cor, ao utilizar o acorde de Lá Maior, instabilizando a tónica pelo aproximar de Ré menor, iv grau de Lá menor.

De volta à secção **A**, há uma reexposição do material apresentado no início, apesar de algumas diferenças: é mais extensa; não há, às intervenções do solista e do coro, uma resposta por parte da orquestra, como acontecia no início, c.5, 8, 11, 14 e 15; há repetição do α e do α' que não acontecia na primeira apresentação; há ainda uma alteração, embora menos importante, no ritmo do acompanhamento instrumental. Nesta reexposição de **A**, o compositor utiliza com frequência (c.110, 124 e 130) o duplo retardo sobre o V grau, (${}^6_4 - {}^5_3$) levando ao que se pode denominar de um V grau cadencial.

Coda

Surge a partir do c.119. A um ritmo de quialteras, responde o coro num ritmo muito pontuado, muito em estilo de “fanfarra”.

Na Coda aparece, amiúde, o Acorde de 7^a diminuta (b7). Da primeira vez, c.121, encontra-se na 1^a inversão, encaminhando para o ii grau pelo vii ($\text{vii}_{b7}/\text{ii}$). Logo de seguida, no c.122, nova 1^a inversão do acorde de b7, mas agora aproveitando o acorde diminuto que existe em Dó menor (si – ré – fá – láb) sobre o vii grau, para seguir para a tónica. No percurso, que leva ao final de α , ainda utiliza outro acorde de b7, no c.123,

³⁹³ Bochmann, 2003, p. 87; Kostka, 1989, p. 372 e s.

aqui usado como reforço do V grau. Aparecendo no estado fundamental, vai ao vii grau do V, aparecendo este, como já referido, com um duplo retardo ($vii_{b7}/V \quad V^6_4 - ^5_3$) caminhando decididamente para o I grau.

O α' é mais curto que o antecessor, começando com o acorde de b7 sobre o vii do ii grau, passando logo para a sua conclusão com o acorde de b7 sobre vii grau do V, seguindo naturalmente para o I grau.

O β é uma frase conclusiva, utilizando apenas o I e o V grau. Apresenta um ritmo marcial e pontuado. Para a conclusão guarda uma frase instrumental de 3 compassos no I grau.

É muito variado o papel da orquestra no *Kyrie*.

Depois de uma entrada triunfal, em fanfarra, do c.3 ao 11, e, enquanto as cordas acompanham as vozes dobrando-as, os sopros e os Tímpanos fazem um “eco” a partir da frase do solista e do coro, como se de um prolongamento destes se tratasse.

No c.12, o violino I ornamenta a melodia baseada em motivos anteriores, (c.3 do soprano) surgindo os sopros, flauta e clarinete, a responder a essa melodia.

Após nova intervenção do soprano como solista, os sopros respondem-lhe de uma forma rítmica mais complexa no c.19.

The image shows a musical score for four staves in 2/4 time. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The music consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring slurs and accents. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Partitura 12 – Flauta a e b, Clarinete a e b; c. 19-20

Até ao c.27 mantém-se a mesma relação coro/cordas, seguida da resposta dos sopros.

Na secção **B**, a orquestra tem um papel extremamente diferente do que teve na secção **A**. O início faz-se com as cordas num estilo *acompanato* com a utilização de acordes quebrados. No c.39 e após um gesto cromático, há a introdução do que virá a ser um longo solo do clarinete seguido de outro da flauta. Esta secção vem realçar o papel dos solistas instrumentais. A escrita escolhida para estes solos instrumentais é, nitidamente, inspirada numa escrita idiomática para guitarra, uma grande “paixão” que António da Silva Leite nutre por este instrumento e que aqui, desta forma, lhe presta uma homenagem. O “trinar das cordas da guitarra” surge aqui com longas escalas, acordes e repicar de notas repetidas.

Na reexposição de **A**, a relação violino/solista mantém-se numa fase inicial, mas depois o violino e as restantes cordas passam a ter um papel mais interventivo no discurso musical. Os sopros, por sua vez, intensificam a sua intervenção, deixando o primeiro papel de pontuar como eco, o solista/coro, passando a dobrar as cordas. A flauta dobra os violinos I mas à oitava superior, com o acrescento anterior de um motivo de fanfarra, entremeando o discurso dos instrumentos.

No c.116, a flauta e o clarinete antecipam um novo motivo rítmico que vai estar presente até ao fim do *Kyrie*. Esse motivo é a seistina, intensificando mais o discurso

The image shows a musical score for four staves. The top staff (Flute) features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The second staff (Clarinet) has a simpler melody with some rests. The third and fourth staves (Violins) play a steady eighth-note accompaniment. A trill is marked in the second staff at the end of the third measure.

Partitura 13 – Flauta a e b, Clarinete a e b; c. 116-118

que, no c.119, é transferido para as cordas, enquanto os sopros executam ao mesmo tempo um ritmo bem “galopado”, provocando uma “nuvem”, uma textura polirrítmica em volta de dó⁴, dó^{#4}, ré⁴, si³, ornamentando com notas superiores e inferiores o centro, dó.

The image shows a musical score for four staves. The top two staves (Flute and Clarinet) have long, sustained notes with a slur. The bottom two staves (Violins) play a fast, rhythmic pattern of eighth notes. A key signature change to one sharp (F#) is indicated at the beginning of the third measure.

Partitura 14 – Flauta a e b, Clarinete a e b; c. 119-122

O aparecimento, no c.119, de um motivo descendente no contrabaixo, nas violas, nos fagotes e no trombone, intensifica o discurso conclusivo da Coda

The image displays a musical score for Viola and Contrabass, covering measures 126 to 130. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The music features a descending melodic line in both parts, characterized by triplet patterns. The Viola part (top staff) begins with a quarter note followed by two eighth-note triplets. The Contrabass part (bottom staff) begins with a quarter note followed by two eighth-note triplets. The melodic line descends stepwise from the first measure to the fifth. The final measure (130) concludes with a sharp sign (F#) on the final note of the triplet in both parts.

Partitura 15 – Viola a e Contrabaixo; c. 126-130

Gloria – Et in terra pax

Este andamento, correspondente ao texto *Et in terra pax Gloria in excelsis Deo*, embora em Sol menor, caracteriza-se por uma enorme ambiguidade harmónica. Com muita frequência encontra-se no espaço de Dó menor, mas não o afirmando definitivamente.

Escrito em contraponto rigoroso, muito próximo do estilo de Ockegham e Josquin des Prez, facilmente se encontra um contraponto imitativo com desfasamentos das linhas melódicas, onde a construção do coro se faz frequentemente em pares de vozes³⁹⁴.

O *Et in terra pax* é feito com base no Ac. e em intervalos de 3ª e 6ª. Divide-se em Prólogo, Secção A e B e Coda que forma um grupo de frases cadenciais.

O Prólogo, em tempo de Largo, tem 4 compassos, em que o baixo, acompanhado por outros instrumentos como os violinos, o violoncelo, o contrabaixo e o trombone, apoiados numa nota pedal das violas, dos fagotes e dos tímpanos, realiza um movimento descendente por grau conjunto.

A

A secção A vai do c.5 ao 76 e contém, por sua vez, dois grupos de temas (**a** e **b**).

O **a** tem 33 compassos, quase sempre no centro tonal de Sol menor, aflorando muito ligeiramente o iv grau, Dó menor, e tendo na sua fase final do c.31 ao 38 uma frase de transição, esta já em Sib Maior que vai confluir no c.38, no segundo grupo de frases.

³⁹⁴ “[...] opunha um par de vozes a outro par, como sucede no início das duas primeiras partes do *Agnus Dei* [Missa *Caput*]. Uma outra forma como Ockeghem conseguia criar contrastes consistia em escrever ocasionalmente certas passagens em que todas as vozes cantavam a ritmo idêntico, dando origem a uma textura homofónica (ou homorrítmica).” Grout e Palisca, 1997, p. 195.

Do compasso 38 ao 76, segundo grupo de frases, aparece um **b** no III grau, Sib Maior, este, de proporções muito semelhantes ao conjunto **a**, conclui com uma mudança de modo para o seu homónimo, Sib menor, aparecendo, este, como uma simples passagem para a secção **B**, que se inicia em Réb Maior.

B

A secção **B** é a do desenvolvimento. Muito mais extensa que a **A**, contém 83 compassos e caracteriza-se por ser extremamente modulante. Possui quatro grupos de temas (**a**, **b**, **b2**, **a2**). O primeiro, **a**, em Réb Maior, vai do c.77 ao 95. O segundo, **b**, que começa no c.96 e acaba no 122, é bastante modulante, começando em Sib Maior, visita tonalidades como Mib Maior, Sol Maior, Sol menor, Dó menor e Ré menor. O terceiro grupo, **b2**, que vai do c.122 ao 148, consegue ser ainda mais modulante. António da Silva Leite usa, aqui, quase em contínuo, esse processo de composição. O quarto grupo, **a2**, substancialmente mais curto, vai do c.149 ao 160 e estabiliza em Réb Maior. De salientar o uso da 6ª aumentada Alemã (c.159), processo muito utilizado neste andamento por Silva Leite, aqui empregue para conduzir ao grupo de frases cadenciais.

Coda

A Coda prolonga-se do c.161 até ao c.188 e volta à tonalidade inicial de Sol menor, sendo os últimos 16 compassos exclusivamente instrumentais.

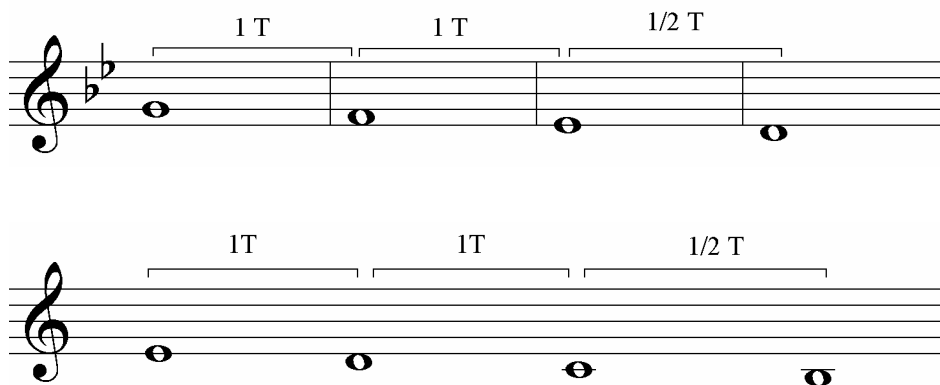
A seguir apresenta-se um pequeno quadro resumo.

Secção	Prólogo c.1-4	A c.5-76		B c.77-160				Coda
Grupo de Temas		a 5-38	b 38-76	a 77-95	b 96-122	b2 122-148	a2 96-122	
Especificidade	Movimento descendente	i	III	V	Modulante	Modulante	V	i Grupo de frases cadenciais

Quadro 20 – Resumo das Secções

Prólogo

No movimento inicial descendente pode-se encontrar uma relação muito próxima com a letra *Et in terra pax*, trazendo a paz na sua deslocação do Céu para a terra. Também se pode encontrar um paralelismo com o sistema *Teleion* grego, com a utilização do tetracorde descendente começado em Mi com 1tom-1tom-1/2tom, que nos leva para o modo Dórico, aqui transposto, mas mantendo a relação intervalar.



Partitura 16 – Frase 1 – Início da missa; Frase 2 – Modo Dórico

A linha harmónica vai do primeiro (i) grau para o quinto (v), no entanto com um carácter muito ambíguo no que se refere ao seu modo uma vez que não tem terceira. Esta prática, apesar de vir de períodos anteriores, era muito comum na música da alta Renascença. Mesmo com o decorrer dos séculos, essa prática permaneceu. Veja-se, por exemplo, o final (Acorde final) do Requiem de Mozart.

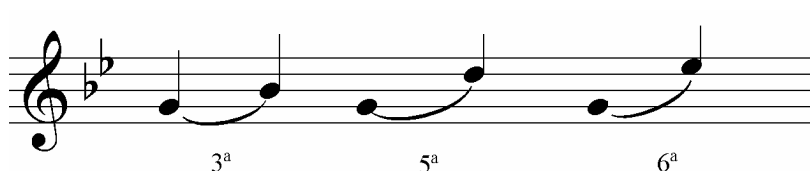
Secção A

Primeiro grupo de temas (a)

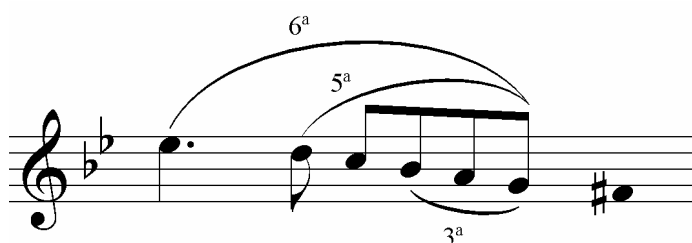
Após a introdução, segue-se um Vivace, mantendo a tonalidade de Sol menor e o compasso C. Logo de início, na primeira frase, que se estende do c.5 ao 13, surge uma imitação canónica à oitava, desfasada de 2 tempos, com a utilização do arpejo

ascendente, na “cabeça do tema”, para continuar, pela lei da compensação, com um movimento descendente por grau conjunto. De salientar, também, a relação do Soprano com o Baixo.

No movimento ascendente utiliza, sucessivamente, o intervalo de 3ª menor, de 5ª perfeita e de 6ª menor



Partitura 17 – Redução harmónica correspondente ao motivo α ; c. 5-8

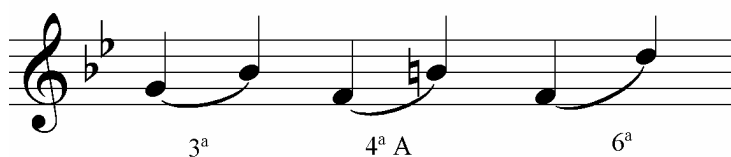


Partitura 18 – Resolução descendente, motivo β ; c. 8

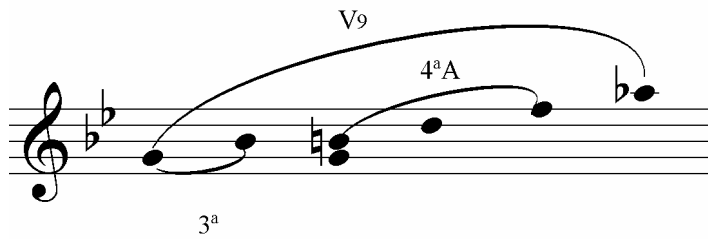
Harmonicamente, vai do primeiro (i) grau para o quinto (V).

Do c.13 ao 22, introduz um dado novo, que é o aproximar do espaço tonal de Dó menor, mas que desfaz rapidamente para regressar a Sol menor.

Esse aproximar de Dó menor faz-se de uma forma subtil. Começando exactamente com a ideia do arpejo, como o fez no início, e, jogando com as vozes e o violino I, usa o intervalo de trítono, do c.15 para o c.16, (mais uma vez, como o fez no *Kyrie*) levando ao acorde de nona do quinto (V) grau da nova tonalidade (V₉ de Dó menor).

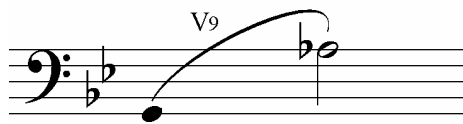


Partitura 19 – Violino I; c. 14-17

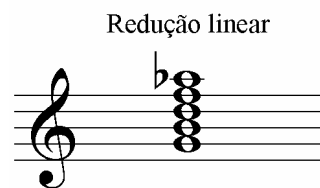


Partitura 20 - Redução da voz do Soprano; c. 13-18

De salientar que a nona é utilizada como parte integrante, não só da linguagem harmónica mas também da melódica.



Partitura 21 – Contrabaixo; c. 16

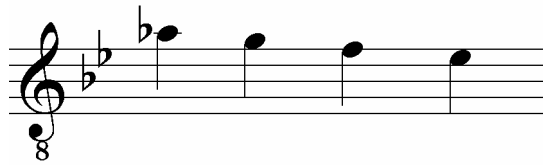


Partitura 22 – c. 18

O motivo inicial, arpejo da tónica, exposto no c.5, é reutilizado no c.18 como expansão da dominante (V₉).

O Dó menor concretiza-se na chegada à cadência imperfeita no c.20 com a utilização da primeira inversão do acorde da dominante (V) e com a conclusão no primeiro (i) grau, também na 1ª inversão. Esta resolução está longe de ser uma resolução forte, uma vez que os dois Ac. se encontram invertidos. Logo de seguida desfaz para Sol menor, funcionando como uma dominante secundária do quarto (iv) grau. As vozes surgem, aqui, emparelhadas, Soprano/Baixo e Contralto/Tenor, com o texto *In terra pax*, fazendo

estas uma imitação motívica por aumentação, no c. 20, o que o Soprano/violino I tinham feito no c.18.



Partitura 23 – Contralto; c. 20-21

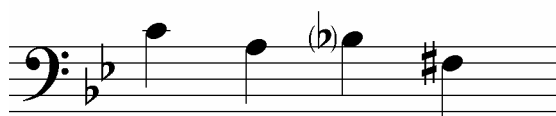


Partitura 24 – Soprano e Violino I; c. 18

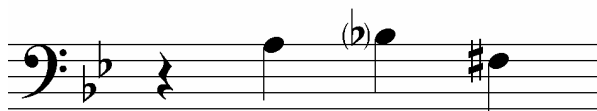
Do c.22 ao 31, pode-se afirmar que se está na presença de uma frase modulante, mais uma vez para a região do quarto (iv) grau, Dó menor. Desfaz a textura contrapontística e mantém a imitação no baixo, enquanto, numa primeira fase, as restantes vozes, em uníssono, executam uma textura homofónica.

Estranho, mas interessante, é o desfasamento entre a frase musical (melodia/harmonia), e o texto. Exemplo disso é o c.30, onde o tema continua e já se dá início a uma nova parte da letra (acaba o *in excelsis Deo* e começa com o *Gloria...*).

No c.21, utiliza um novo motivo no Baixo, que vem a repetir-se no contrabaixo no c.27.

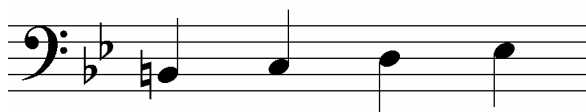


Partitura 25 – Baixo, motivo χ ; c. 21

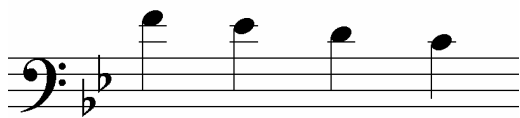


Partitura 26 – Contrabaixo e Trombone; c. 21 e 27

O movimento melódico do Baixo, nos c.23 a 26, é transposto, mas de uma forma invertida, para o contrabaixo no c.26.



Partitura 27 – Baixo; c. 23-24



Partitura 28 – Contrabaixo; c. 26

No c.27 vai buscar motivos às três principais notas do c.21, o mesmo acontecendo no c.30.

A um início em Sol menor no seu i grau, passando pelo vi, encaminha-se para Dó menor, fazendo, no c.26, uma 3ª inversão do V grau desta tonalidade, resolvendo logo no i grau, mas seguindo de imediato, e novamente, para Sol menor. É pelo motivo β que se chega a Dó menor, enquanto que o regresso a Sol menor é feito pelo motivo χ .

Note-se, também, a utilização do duplo retardo cadencial sobre o V grau no c.30, para conclusão da frase, no c.31, em Sol menor.

Dos c.31 ao 38, encontramos um contraponto por diminuição, nomeadamente no c.33, onde, das colcheias iniciais, passa a semicolcheias.



Partitura 29 – Violoncelo, Contrabaixo e Fagote; c. 33-35

Do i grau, ainda no c.31, dirige-se para Sib Maior, apesar de não chegar a fazer uma cadência perfeita. Esse caminho é feito pelo V grau e com a utilização do acorde de 9^a, primeiro no seu estado fundamental, depois invertido, mais especificamente na 3^a inversão, concluindo, também nesta inversão, mas sobre o acorde de 7^a da dominante.

De notar a utilização da nona em termos melódicos, aparecendo por grau conjunto ascendente e desfazendo logo de seguida. Esta opção alargada à 9^a vem já do c.16, aí com sol/láb.

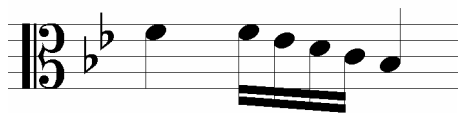
Nesta transição há uma expectativa da fundamental retardada, que aparece no tempo fraco do c.38, na letra *in excelsis*.

Secção A

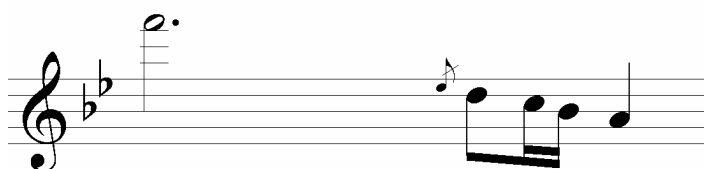
Segundo grupo de temas (b)

No c.38, inicia-se um novo conjunto de temas **(b)**. O primeiro deste grupo está compreendido entre os c.38 e 56, e vai utilizar os saltos melódicos com que iniciou o andamento, especificamente a 3^a e a 6^a. Aqui encontra-se uma entrada em eco, à oitava, entre as vozes do Soprano e do Baixo. De notar, também, a imitação motívica do já referido c.33, aparecendo transformada no c.38 por movimento contrário e sendo reaproveitada para dar “luz” a outro motivo.

No mesmo compasso (38), também se encontra a transformação rítmica do motivo acima referido.



Partitura 30 – Viola; c. 38



Partitura 31 – Violino I e Flauta (transformação motívica); c. 38

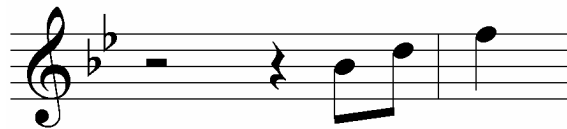
Nesta secção, dos c.41 a 44, usa uma progressão harmónica que conduz ao ii grau invertido. Este grau consubstancia-se no c.46, utilizando um recurso que já tinha utilizado no *Kyrie*, que é o Ac. de 6ª Aumentada Alemã³⁹⁵. Este Ac. não é escolhido ao acaso, pois provoca o aparecimento do trítono e, com a sua extensão até ao c.51, vai resolver no duplo retardo do V grau, que cai logo no estado fundamental (${}^{6-5}_{4-3}$), passando ainda pelo vi grau e caminhando para a conclusão, se bem que nas vozes faz uma cadência suspensiva e, no compasso seguinte, os instrumentos concluem com uma cadência imperfeita.

Para o tema seguinte, do c.56 ao 71, António da Silva Leite escolhe, para lhe dar início, uma mudança abrupta de textura, deixando de existir o contínuo melódico até aqui usado, sendo o discurso interrompido por silêncios e cortes constantes, contribuindo, em grande parte, a textura da orquestra, que faz imitação em eco de pequenos motivos em muitos dos seus instrumentos. Este motivo, sobejamente aproveitado na orquestra, nomeadamente o acorde si-ré-fá, contínuo ou descontínuo, é legitimamente comparado com o motivo inicial

³⁹⁵ Bochmann 2003, 87 (ex.210); Aldwell, 1989, p. 480 e s



Partitura 32 – c. 5-8



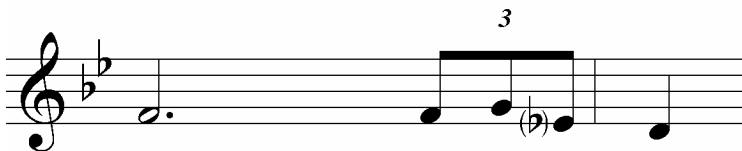
Partitura 33 – Violino I; c. 56-57

Nesta secção a orquestração desempenha um papel fulcral, uma vez que, ao acompanhar em contratempo as vozes, salienta a desfragmentação pelo acentuar dos tempos fracos. A sustentação, suporte harmónico, é garantida pela utilização do Ac. como um bloco nas cordas.

No c.60, é apresentado uma variação do motivo do c.21 (χ). Aqui utiliza a tercina, o que neste andamento é muito raro, de forma a acelerar e intensificar o discurso musical.



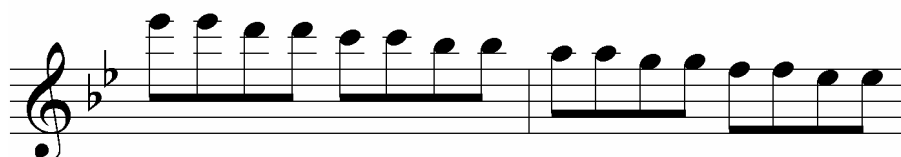
Partitura 34 – Contrabaixo e Trombone; c. 21 e 27



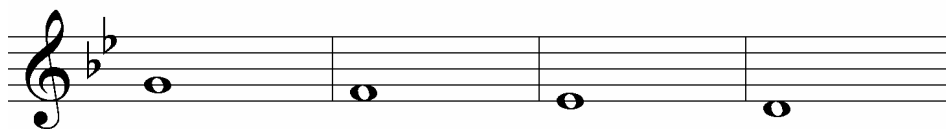
Partitura 35 – Contralto; c. 60

Esta intensificação prossegue no c.64 com o aparecimento do motivo à semicolcheia, com mais uma variação melódica, finalizando esta frase no c.71, com uma cadência evitada ao vi grau trazendo a imutabilidade a todo este gesto.

Silva Leite, de seguida, e nos c.72 e 73, provoca a descontinuidade com um movimento súbito realizado nas cordas, interrompendo o discurso que vinha a utilizar, como que a sublinhar e sublimar o texto como anjo a descer à Terra anunciando a chegada da paz (*In terra pax*)³⁹⁶. Vai buscar este movimento descendente por colcheias, com diminuição rítmica, aos quatro primeiros compassos, em *Stretto*, como podemos verificar no exemplo:



Partitura 36 – Violino I; c. 72



Partitura 37 – Violino I; c. 1

Este movimento descendente vai trazer um novo contínuo melódico, que tinha sido abandonado no c.56, trazendo uma frase, do c.74 ao 77, que parece levar para uma cadência final a Sib Maior sendo, no entanto, surpreendida com o aparecimento do réb, colorindo esta passagem pelo aparecimento do modo menor (Sib menor), muito característico da escrita do compositor português e um recurso da linguagem harmónica do romantismo. Chegado ao sib, este soa logo como vi grau de Réb, como *Ac. pivot*, técnica frequentemente utilizada para mudança de modo.

Todo este contexto apresenta-nos uma sobreposição de frases. O final de uma justapõe-se ao início da outra, criando um discurso seguido, fluente, sem parar.

³⁹⁶ Referencia à Bíblia, Lucas, Capítulo 2, Versículos 13 e 14.

Secção B

Primeiro grupo de temas (a')

Esta frase dá início a uma nova secção, **B**, sendo vista como uma espécie de desenvolvimento. A secção **B** é bastante mais extensa que as anteriores (c.77 ao c.160), sendo constituída por vários grupos de frases, cuja característica principal é serem extremamente modulantes.

Para o seu início, vai buscar a ideia aos c.6 e 13, desenvolvendo-os e tornando-os, como já referido, muito modulantes.

Nos c.83 e 84, usa um jogo motivico com quartas (4^a) e quintas (5^a), fazendo uma sequência num ciclo de quintas (5^a), numa espécie de marcha harmónica que conduz ao IV grau.

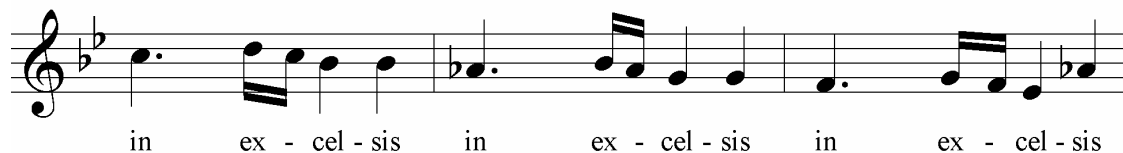
A utilização do acorde fáb, láb e réb, no quarto tempo do c.87, é um exemplo claro de uma técnica partilhada por outros compositores do romantismo. Essa técnica consistia na mudança de modo, soando a iv de Láb Maior.

Os compassos seguintes (c.89 a 91) tem um discurso oscilante em consequência da expansão harmónica sobre o V grau (Láb Maior), notando-se, sobretudo, na utilização do V/V.

Secção B

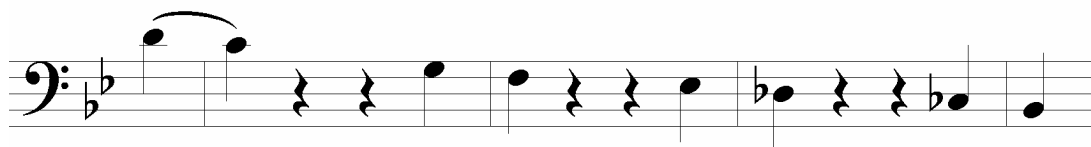
Segundo grupo de temas (b 1 – frase modulante)

Logo de seguida começa nova sequência que se caracteriza pela linha melódica descendente e diatónica desenvolvida no Soprano, acompanhando o texto, que repete várias vezes "*in excelsis*".



Partitura 38 – Movimento descendente da voz Soprano, em volta do Acorde da Tónica; c. 93-95

Esta linha é apoiada por uma harmonia, também descendente, caracterizada pelo movimento paralelo de 3^{as} e 6^{as}, no estilo *fauxbourdon* renascentista, indo contrariar o movimento melódico ascendente anterior dos Violinos I (c.89 a 92).



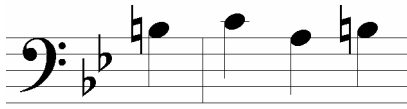
Partitura 39 – Violoncelo e Contrabaixo; c. 92-96



Partitura 40 – Violino I; c. 89-91

Todo este movimento leva, de seguida, a nova expansão harmónica de Sib Maior, no c. 96, pedindo uma resolução para Mib Maior.

Aproveitando Ac. semelhantes, nos c.97 e 100, faz resoluções bastante diferentes: no c.97 com Lá^b leva a Mib; no c.100, e aproveitando o motivo que já vem do c.98, utiliza Lá^b, (neste caso 6^a Alemã) e leva a Sol. No entanto, este não soa como tal, mas ao V grau de Dó menor, isto pelo contexto da alteração. Apesar de ter chegado a Dó menor, não chega a defini-lo, apresentando novamente o motivo χ (a partir do c.103), motivo que poder-se-à considerar orbital, no sentido que anda muitas vezes à volta dele.



Partitura 41 – Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Trombone, motivo χ ; c. 103-104

No c.107, chega finalmente a Dó menor, utilizando uma cadência com 3ª (terceira) picarda, fazendo logo de seguida um ostinato com o movimento *Primo*.

Com a ideia de levar ao movimento inicial (surge no c.122) estabiliza e expande o V grau de Sol menor. O aparecimento de Ré (como V de Sol) surge de uma forma muito subtil fazendo um cromatismo ascendente nos c.115 e 116.

No c.117, tal como no c.33, utiliza o motivo do c.8, mas por diminuição e invertido, forçando a resolução para a tónica.

Secção B

Terceiro grupo de temas (b2 – frase modulante)

Do c.122 ao 128, há uma reexposição do material inicial, mudando, curiosamente, a forma de articulação do texto, em relação à articulação de tempos fortes e fracos, mas, sobretudo, mudando o modo.

A frase seguinte, que começa no c.129, traz-nos um grande débito de tonalidades, a lembrar: Ré menor, Lá menor, Sol menor, Ré menor (com terceira picarda), Dó Maior, Sib Maior, Ré menor (com terceira picarda), Dó Maior, Sib Maior, Sol menor onde estabiliza. De notar a repetição da sucessão harmónica: Ré menor (com terceira picarda), Dó Maior, Sib Maior, antes de chegar a Sol menor.

Todos os motivos têm carácter modulante, com cromatismo intenso, resoluções inesperadas e intensificação do discurso.

Secção B

Quarto grupo de temas (a2)

No c.149, com o aparecimento do Lá^b, segunda baixa de Sol menor, harmonizado como V grau (de Ré^b), conduz ao grupo de frases cadenciais através do motivo inicial, tetracorde descendente, que atinge, progressiva e ascendentemente, a 6^a Aumentada (Alemã) no c.159.

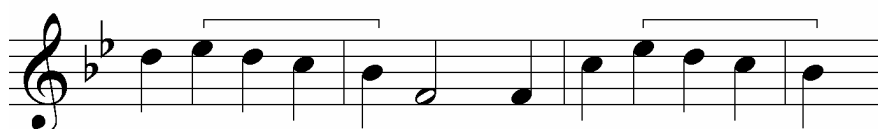
Coda

No c.161, inicia uma frase cadencial que culmina no c.163 numa cadência imperfeita, anulando, deste modo, uma conclusão forte.

Retoma, de seguida, a mesma frase cadencial, mas intensificando o discurso. Fá-lo num só compasso, e dando, agora sim, uma ideia extremamente conclusiva, usando uma cadência perfeita, c.167. Este ponto de chegada é momentâneo, quase ilusório, já que a frase é reatada pela síncopa nas vozes, relançando com novo fôlego e com tema descendente no baixo (c.167), seguido pelas restantes vozes (c.169 a 171),



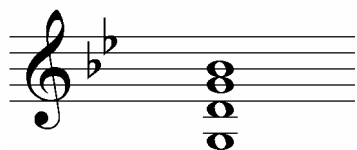
Partitura 42 – Contrabaixo; c. 167



Partitura 43 – soprano; c. 169-172

acabando com o último *Gloria*, numa cadência perfeita, no c.172.

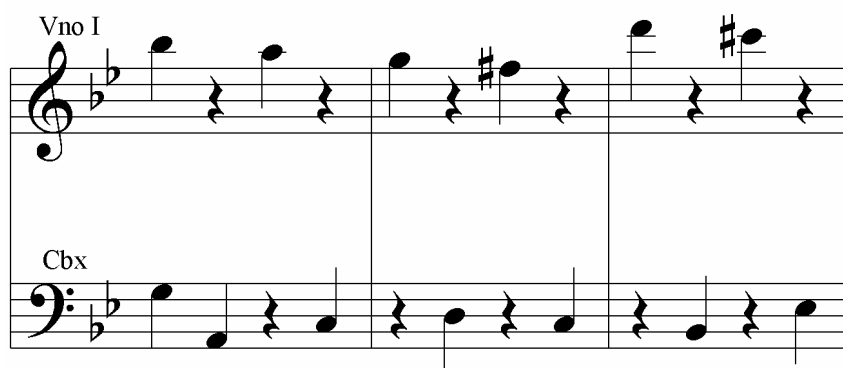
Ao contrário do que se podia imaginar, esta última frase das vozes, com uma cadência teoricamente conclusiva, é enfraquecida melodicamente com a utilização da 3ª do Ac. na voz soprano.



Partitura 44 – Acorde final nas vozes; c. 172

Como fim da participação das vozes, a orquestra, iniciando no 2º tempo do c.172, retoma o tema do c.22 ao c.28, retirando-lhe destes o coro, levando esta frase, em Dó menor, à frase cadencial, que será a última e definitiva deste andamento do *Gloria*.

Do início desta frase cadencial há a realçar o desfasamento rítmico entre a linha de vários instrumentos, quer de cordas, quer de sopros, que, apesar de repartirem os mesmos materiais harmónicos e melódicos, acentuam tempos diferentes dos compassos (c.178 a c.181), criando, deste modo, uma dinâmica de tempo e contra-tempo.

Musical notation for Partitura 45, showing Violino I and Contrabaixo parts. The notation consists of two staves: the top staff is for Violino I (Vno I) in treble clef, and the bottom staff is for Contrabaixo (Cbx) in bass clef. Both staves have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Violino I part features a melodic line with eighth notes and rests, while the Contrabaixo part features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The notation is divided into three measures.

Partitura 45 – Violino I e Contrabaixo; c. 178-180

António da Silva Leite encerra a obra recapitulando alguns momentos importantes do fraseado orquestral. Neste caso está a repetição do motivo do c.72 que, na altura, se desenvolvia para a dominante e que agora, no c.182, caminha obviamente para a tónica.

O *Et in terra pax* acaba pela rarefacção dos materiais.

Gloria - Et in terra pax

Forma Musical	Macro-estrutura	Pról	A																																												
	Micro-estrutura		a (i)											b (III)						b (iii)																											
			i			iv			i			(iv)			Transição						vi/Réb																										
Percurso Tonal	Sol m	i	v	i	V	i	Dó m	V9	V6	i6	Sol m	i	i	vi	V2/iv	iv	i	V6/4	i	i	Sib M	V9m	2	V2	I (progressão harmónica)	ii6/5	6ªA	V6/4	vi	V6	I	I	V	i	V6/vi	vi	Sib m	(parentesis musical)	iv	vi	v						
Nº de Compasso		1	4	5	9	11	12	13	13	16	17	20	21	22	22	23	24	25	26	27	28	30	31	31	33	33	34	36	37	38	38	45	46	48	50	52	54	55	56	56	59	63	71	72	74	75	76
Estrutura de Texto		a	a	b	a							b	c	b	b	b	c	c	c	b	c	c	c	b	c	c	b	c	c	b								a									
		a - Et in terra pax b - Glória c - in excelsis Deo																																													
Compasso		4por4 4por4																																													
Andamento		Largo Vivace																																													
Densidade (Vozes)		#1 B.	#2SB(canone) #4	#2SB(canone) #4	#4												#3STB	#3STB #4	#3SCB	#4	#4	#1S #4	#4																								

B (desenvolvimento)																																																								
a 1 (bV)										b 1 (frase modulante)										b 2 (frase modulante)										a 2																										
	v									i									vvi																																					
Réb M	vi	iv	ii	Ve/5	V7+	I	Ciclo de 5ª IV			V2	I6	V2	I6	V7/V	V	V2	I6	vi6	vs	vi	IV6	V	i	Sib M	V7	Mib M	I6	Sol M (V de Dó m)	Sol m	Dó m	i (com 3ª picarda)	V6	Ré m (v de Sol m)	V7	i	Sol m	I	V6	i	V	Ré m	Lá m	Sol m	Ré m	Dó M	Sib M	Ré m	Dó m	Sib M	Sol m	i	ii	Réb M	V7	I	6ªA (Alema)
	77	78	79	80	81	83	85	86	92	93	96	97	99	101	102	107	117	122	122	126	127	128	129	130	131	131	132	132	133	133	134	134	135	135	136	136	137	137	138	139	147	149	151	159												
	a								b	c	c	a	c	b	c	b	c	a	a	b	c	(2 b no T)	b	c																																
#4	#0	#4(c.88)	#4												#2SB #4	#4	#0	#4																																						

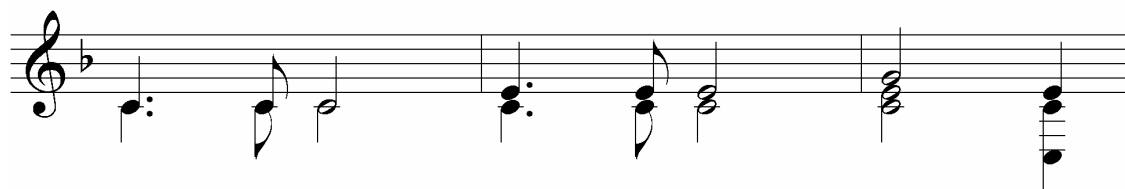
Coda																									
i																									
	v										i														
Sol m	V6/4	V7	I6	V6/4	V7	i	ii	V16	V6	V7	i	V6/iv	iv/iv	i	V2	I6	6ª	Aum	V6/4	V	VI(C.Int.)	ii4/3	ii	V	i
	161	162	163	166	167	171	172	173	175	178	179	180	181	182	184	185	186	188							
	b	c	b																						
#4	#0																								

Gloria – Gratias agimus tibi

Silva Leite compõe o *Gratias agimus tibi, propter magnam gloriam tuam*, na essência, como uma melodia acompanhada, neste caso, uma Ária para Tenor.

Outra característica relevante, e bastante usada no Romantismo, é o modo como a peça se inicia. Nesse período, a necessidade crescente de o compositor se libertar da tonalidade inicial, sempre necessária para definir um discurso musical coerente, levou a criar subterfúgios em relação à estruturação das suas obras. Neste caso, Silva Leite inicia este andamento com uma secção que, a nível de gesto, se comporta como uma anacrusa tonal alicerçada no V grau da tonalidade de Fá M.

No início, no coro, surgem reminiscências do gesto da Fanfarra, que inaugura a Missa no *Kyrie*. Começando no uníssono (dó3), as três vozes, já que exclui o Soprano, vão abrindo num movimento oblíquo, evoluindo no espectro sonoro, até concluírem o acorde de Dó Maior, numa forma compacta, no final da frase (c.4).

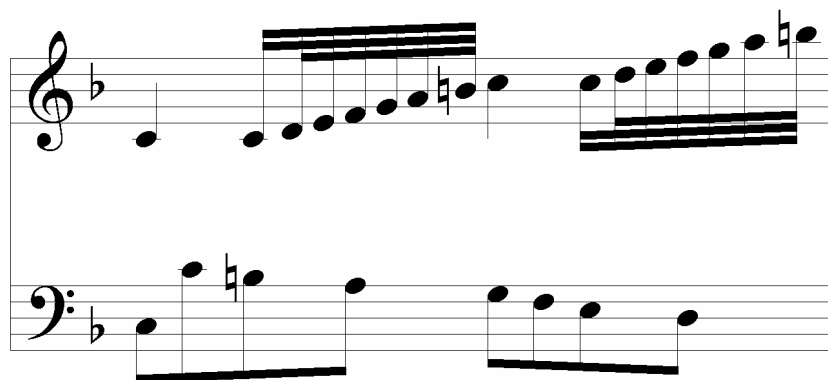


Partitura 46 – c. 2-4

Por baixo, surge uma nota pedal revitalizada como complemento harmónico: nos violinos II, violas (nestes à colcheia intensificando o ritmo pela articulação), trompas e trompetes³⁹⁷; nos violinos I, ornamentada tipo “trilo”. Os violoncelos e fagotes criam um contraste executando um baixo ostinato com um salto de oitava, seguido de uma escala descendente.

³⁹⁷ Na partitura há um pequeno erro, uma vez que a trompeta não tem armação de clave, mas deveria ter o Sib, para estar em Fá Maior como todos os outros instrumentos armados em Dó.

No c.3, para criar ainda mais contraste, sobretudo com estes últimos, cria, por diminuição e em movimento contrário, uma escala ascendente percorrendo duas oitavas nos violinos I.



Partitura 47 – Violino I, Violoncelo e Contrabaixo; c. 3

Esta melodia, que leva do registo médio para o agudo e que é um meio recorrente neste andamento, aparece como uma espécie de prece que sobe aos céus.

Todo este movimento é repetido a partir do c.5, mas transposto meio-tom acima, com a exceção no c.8, em que o Baixo e os instrumentos graves introduzem um novo motivo.

De realçar que este motivo rítmico irá ser o mais utilizado daqui para a frente.



Fg. Vcelo, Cbx., Trb

Partitura 48 – c. 8

Se, por um lado, se trata nitidamente de um vi grau de Fá menor (c.5 a 8), trazendo assim uma ambiguidade tonal, por outro, e dentro do contexto de Dó Maior, estamos perante uma segunda baixa (^{bi}) característica da escala Napolitana. Estes dois elementos descaracterizam, por um lado, a tonalidade de Fá M e, por outro, trazem

contratempo e de forma contrapontística, quer por movimento contrário (c.10 no Baixo), quer pela imitação (c.11 no Contralto).

No c.12, a chegada a Dó faz-se no contexto de uma sonoridade próxima da Cadência Picarda.

No c.14 e seguintes, temos a confirmação da progressão dominante-tónica-dominante.

No c.16, a nota Dó é harmonizada como fundamental do Ac. da dominante (V), criando assim uma cadência suspensiva, enquanto que no c.18, o Dó é harmonizado como a quinta do Ac. da tónica (I).

Secção A

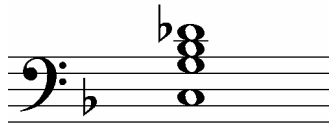
Aqui começa verdadeiramente a Ária do Tenor, estando o acompanhamento destinado às cordas, especificamente aos violinos II, e violas, com a técnica do Baixo de Alberti. Mantém-se como elemento preponderante o intervalo de terceira, mas implementa, a pontuar as frases, no violino I e nos sopros madeira, um ritmo com quialteras, contrapondo à massa sonora dominante que continua à colcheia.

No c.20, surgem, nesses instrumentos, resquícios da fanfarra pelo ritmo galopado, a anunciar a entrada do solo no Tenor.

Até ao c.27, há uma alternância entre o I e o V grau, num gesto de simplificação harmónica.

O solo do Tenor divide-se em duas partes: a primeira é marcada por uma cadência a Dó (c.32), utilizando uma dominante secundária (V/V); a segunda reafirma inequivocamente o Fá M, através da expansão da tónica, acabando no c.50. Do c.40 ao 50, encontra-se o final desta secção que resume os dois grandes motivos apresentados neste andamento: o ritmo de marcha e as escalas. Por isso, consideram-se estes compassos uma *codeta*.

Neste espaço de tempo só há a referir, no c.35, o V grau no estado fundamental mas com a nona descida (V^{b9}). Esta simples situação, o uso da nona (9^a) menor como dissonância integral³⁹⁸, é o exemplo da utilização de mais uma característica da linguagem romântica.



Partitura 52 – Redução harmónica; c. 35

No c.40, há uma mudança drástica de textura. Retoma o ritmo da fanfarrinha nos metais reforçado pelo violoncelo e contrabaixo



Partitura 53 – Violoncelo e Contrabaixo; c. 40-42

O motivo da escala ascendente, nos violinos I e II, resolve, agora, com um arpejo descendente ornamentado.



Partitura 54 – Violino I; c. 40-41

³⁹⁸ Bochmann, 2003, p.67

Aqui, o solo do Tenor mantém-se com predominância, mas com um discurso mais descontínuo. Esta descontinuidade permite introduzir respostas, no Baixo, provocando desfasamento de linhas, desfasamento acentuado pelo discurso das vozes do Contralto e do Tenor, que executam uma espécie de recitativo, alternando duas notas apenas, Mi e Fá, retirado do c.12.

glo - ri - am pro - pter ma

Partitura 55 – Contralto; c. 12-13

gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Partitura 56 – Contralto; c. 41-43

Não se pode deixar de salientar, na entrada das vozes do Contralto e do Tenor, o uso de um meio amplamente utilizado noutros momentos de composição de Silva Leite, que é o Trítono.

gra - ti - as a - gi - mus

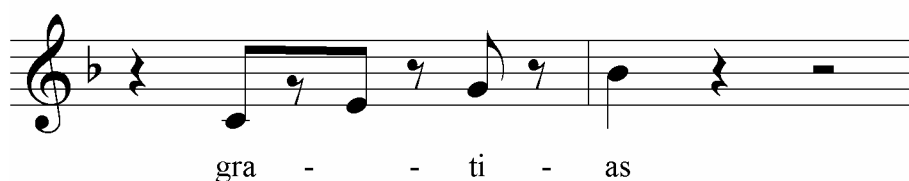
gra - ti - as a - gi - mus

Partitura 57 – Contralto e Tenor; c. 41

Do c.40 para o c.42, o motivo, que estava nos metais e no violoncelo, é transportado para as madeiras. De seguida, repete fundamentalmente a mesma situação.

Esta parte prolonga-se até ao c.50, reafirmando a Tónica com um gesto intenso a nível rítmico com pequenas flutuações cromáticas à volta das notas do Ac., correspondendo ao gesto da expansão da tónica e à já referida *codeta*.

A parte seguinte, **a'**, é um regresso ao c.18, com pequenas variações no solo, repetindo, deste modo, o **a**, agora até ao c.74. De novo, só aparece a partir do c.66 a intervenção das 3 vozes do coro (relembre-se Contralto, Tenor e Baixo) a reafirmar o motivo original e a estrutura harmónica antes utilizada. Estas vozes fazem, sobretudo, movimentos paralelos a uníssono ou à oitava e, quando não o fazem, executam o Ac.. Melodicamente, faz arpejos como, por exemplo, nos c.66 e 67, em que executa o acorde de sétima da dominante.



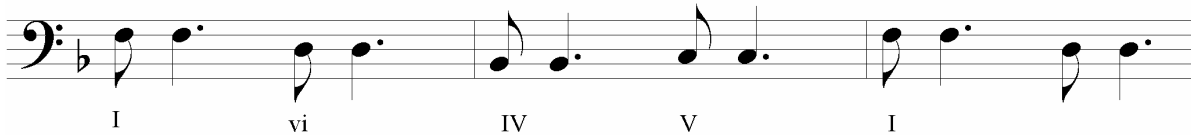
Partitura 58 – Contralto, Tenor e Baixo; c. 66-67

A Orquestra, em *Tutti*, apresenta, mais uma vez, o motivo da fanfarra em *Ostinati* sobre a tónica. Esta frase serve de transição para a secção, **B**, e solo 3 do Tenor.

Secção B

Esta secção vai do c.74 ao c.93.

Do c.75 para o 76, há uma alteração de modo de Fá M para Fá m.



Partitura 61 – Violoncelo e Contrabaixo; c. 86-88

intensificado pela fanfara das Madeiras, com um discurso mais descontínuo e apoiado na articulação da harmonia, levada pelas Cordas.

Por cima deste cenário aparece o Solo do Tenor cada vez mais ornamentado que se precipita para o fim, o que acontece no c.93. O coro complementa a harmonia da secção num gesto homofónico dizendo, como a uma só voz, “*Gloriam Tuam*”.

The image shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both have a key signature of one flat. The music consists of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "am glo - ri - am tu - am glo - ri - am tu - am glo - ri - am tu - am". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Partitura 62 – Vozes (Tenor solo, Contralto, Tenor, Baixo); c. 90,93

Silva Leite, no entanto, ao chegar ao “fim do andamento”, adia o final utilizando uma cadência “fraca” (Cadência Imperfeita), o que lhe permite iniciar a *Coda*.

Coda

Esta, completamente instrumental, começa no c.93 e termina com a ambiguidade inicial, permanecendo em volta dos graus tonais de Fá M.

A utilização de quialteras, tercinas e sextinas, cria uma intensificação e aceleração do discurso musical.

António da Silva Leite, atribuindo distintos papéis aos diferentes naipes de instrumentos da Orquestra, produz uma grande diversidade de materiais. Desses materiais, salientam-se: os motivos da fanfarra, nas Madeiras; de terceiras (3ª) nas Cordas; o discurso contínuo em figuras rápidas, também nas Cordas; o discurso descontínuo do acompanhamento, em contratempo dos metais.

No c.100, alguns papéis invertem-se com as Madeiras a sustentar a harmonia em notas longas e alternando com passagens imitativas os motivos das Cordas. Nesse mesmo compasso, o motivo da escala descendente é utilizado de forma descontínua, reforçando o carácter fragmentado do discurso.

Partitura 63 – Violoncelo, Contrabaixo, Fagote e Trombone; c. 100-104

António da Silva Leite, com o recurso aos motivos da escala descendente, nesta frase e, para dar coerência ao motivo inicial do andamento, volta a empregar o réb harmonizado como 5ª diminuta do Ac. do ii grau de Fá. Esta solução já foi usada no c.5.

A *Coda* termina com o confluir e o unificar dos vários materiais, quer pelo recurso ao uníssono, quer por uma escrita que reforça a métrica normal do compasso.

Como se referiu, estamos perante um andamento que é uma Ária, uma melodia acompanhada. Faz todo o sentido debruçar-se um pouco sobre ela.

O solo desenvolve-se numa forma binária **AB**, sendo o **A** constituído por **AA'**, ficando assim numa forma alargada **AAB**. A repetição, **A'**, é cumprida com imenso rigor, sofrendo apenas pequenas variações, motivadas em grande parte pela adaptação à estrutura do texto.

Encontra-se, ao longo de vários andamentos da Missa, a tendência de aproximar a escrita idiomática para guitarra como recurso de António da Silva Leite para dar coerência aos seus materiais, sobretudo nos papéis solísticos atribuídos, quer às vozes, quer aos instrumentos. Neste caso utiliza-a no solo do Tenor.

Como referido, o solo é composto por dois momentos: o **A**, que vai do c.21 ao 74 e o **B** do c.74 ao 92.

Do ponto de vista da construção harmónica, o solo está alicerçado na tonalidade de Fá Maior (I Grau), pontuando, a espaços, com a região da dominante, Dó Maior (V Grau) e uma incursão à homónima menor, Fá menor (i Grau), na secção **B** (c.77 e 82).

A

O âmbito do solo é extremamente longo, indo do Dó₃ ao Dó₅, tornando-se, também por isso, um solo de carácter virtuosístico, baseado em arpejos, grupos de notas com valores rápidos e curtos, criando contrastes através do uso de graus conjuntos (continuidade) e de grandes saltos (descontinuidade). Sobre estas características das melodias, escrevem Allen Forte e Steven E. Gilbert:

“Pues bien, la melodía, desde su primera apreciación, considerada rigurosamente, es pura irregularidad. En todo caso, la regularidad es ahí excepcional: en el mejor de los casos algunos pocos diseños que se repiten.

Pero los demás, esto es, cada uno de los elementos que ocupa cada uno de los instantes del tiempo tomados uno a uno se mueve irregularmente respecto de los demás: unos lo hacen por continuidad, otros saltan, otros se unen ascendiendo en sucesividades extensas combinándose con otros que se desenvuelven en trechos mucho más cortos; en medio de esos trechos, combinaciones asimismo de saltos y sucesividad irregularmente distribuidos.”⁴⁰⁰

A nível de motivos melódicos, Silva Leite assenta no intervalo de Quarta Perfeita (4ªP) e da sua inversão Quinta Perfeita (5ª P).

Gra - tias a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam propter

ma - - - - gnam pro-pter ma - gnam glo - ri am

Partitura 64 – c. 21-28

Outros intervalos se formam subsidiariamente (3ª e 6ª), como se pode ver no exemplo anterior.

Estes motivos estruturam as frases e a dinâmica interna dos materiais, permitindo o emprego de vários grupos de notas (sempre em diferente número), que ornamentam cada intervalo estrutural.

⁴⁰⁰ Forte e Gilbert, 2003, p. 10

ma - - - - gnam glo - ri - am pro - pter

ma - - - - gnam glo - ri am tu - am

Partitura 65 – c. 28-31

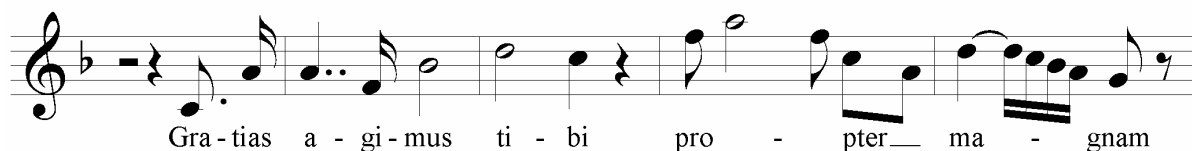
Seguindo uma estrutura herdada do Barroco, cada um dos **A** divide-se em dois momentos

I ^{21/55} _____ V ^{32/66} | V _____ I ^{50/74}

aproveitando o arpejo da dominante, e após ter atingido a nota mais aguda (Dó₅), a melodia resolve a tensão quer pelo movimento arpejado, quer pelas escalas em movimento descendente.

Respectivamente nos c.38 e c.72, a súbita mudança de registo com o motivo de 4^aP (ampliado de 8^a, criando uma 11^aP) anuncia o final destas partes. Esse final caracteriza-se pelo grande melisma em grau conjunto que se projecta para uma pequena *codeta* que tem como função reafirmar a Tónica com o uso constante V – I, mas também, o motivo inicial e o intervalo de 4^aP, sempre acompanhado por uma pequena “glosa”.

O **A**, em termos de Forma da estrutura frásica, e se se pensar nos dois momentos apresentados anteriormente, no movimento para a Dominante, começa com uma frase α , que se estende do c.21 ao 25, caracterizada por um primeiro momento de saltos ascendentes de 4^aP e 5^aP, até ao c.24, e um segundo momento descendente, com os mesmos saltos, mas agora utilizando muito mais os graus conjuntos.



Partitura 66 - α ; c. 21-25

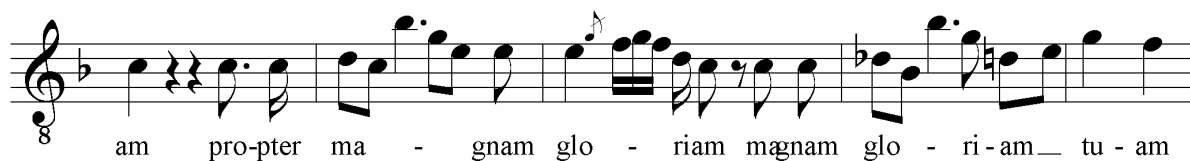
A frase β , com muito mais notas, mantém a característica do uso das 4ªP, apesar de começar com um salto de 6ªM, mas com grandes sucessões de notas em grau conjunto. Esta frase acaba na nota mais aguda do solo (Dó₅).



Partitura 67 - β ; c. 25-30

Segue-se uma expansão do V Grau para preparar o segundo momento que levará de novo à tónica.

Este regresso à Tónica divide-se em cinco momentos: um α e um α' , caracterizados por grandes saltos ascendentes, variações e combinações dos motivos iniciais (4ªP e 3ªM) e arpejos descendentes com grupos ornamentais;



Partitura 68 - α ; c. 32-34 - α' ; c. 34-36

segue-se de um β e um β' , que mantendo saltos ascendentes, troca o arpejo por longos conjuntos descendentes de graus conjuntos;

tu am propter ma - - - - - gnam glo-ri am tu am

Partitura 69 – β ; c. 36-37 – β' ; c. 38-40

o quinto momento é a *codeta*, que não passa de uma repetição de um salto de 4ªP, “camuflado” por graus conjuntos seguido de um salto de 8ª.

pro - pter ma gnam ma - gnam glo - ri - am tu - am

gra - ti as a - gi mus ti - bi pro pter pro - pter ma - - - gnam

Partitura 70 – Codeta; c. 41-50

De salientar que o **A'** não tem a *codetta*, terminando na tónica, parte logo para o **B**.

B

Nesta parte do solo, os paradigmas usados são os mesmos que para **A**. De diferente, observa-se um aflorar do modo homónimo, Fá menor, com o uso do *láb* e, na Forma, frases muito mais longas. Termina com uma pequena frase cadencial.

Aqui também são apresentados cinco momentos: os dois primeiros α e α' , são bastante longos, começando com a repetição do salto de 4ªP, seguido de uma extensa sucessão de graus conjuntos, terminando com o ressurgimento do salto de 4ªP e de 3ª;

tu - am pro pter ma - gnam pro pter ma - - - - -

gnam glo - ri - am

tu - am pro pter ma - gnam pro pter ma - - - - -

gnam glo - ri - am tu - am

Partitura 71 – α ; c. 74-80 – α' ; c. 80-86

o β e o β' são bastante mais curtos que os anteriores, consistindo em movimentos por grau conjunto, cortados com um salto descendente de 7^am;

am glo - - - ri - am tu - - -

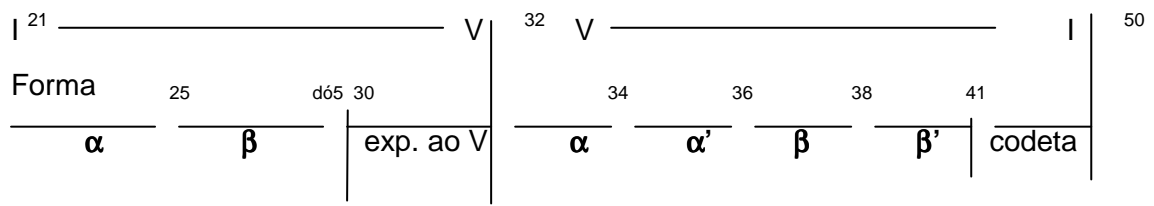
am glo - - - ri - am tu - - - am

Partitura 72 – β ; c. 86-88 – β' ; c. 88-90

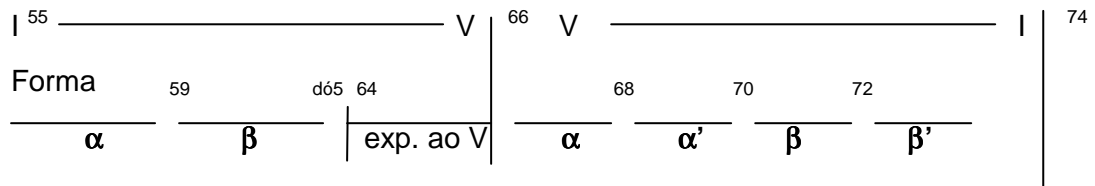
a frase cadencial é uma repetição do mesmo padrão rítmico e melódico, terminando no I Grau.

Esquemáticamente, pode-se apresentar o solo da seguinte forma:

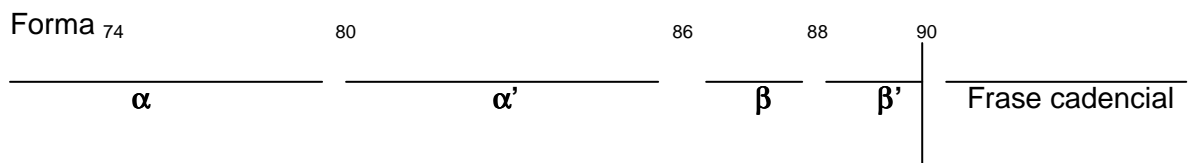
A



A'



B



Gloria - Gratias agimus tibi

Forma Musical	Macro-estrutura	Introdução		A						
	Micro-estrutura	(V)	a (I)			Codeta	a' (I)			
Percurso Tonal	Fá M	V vi vii ^{ra} /iv ivi vii ^{ra} /V V i6 i V i6 i V	I V I I6 V7+ I V6/iii iii6 V/V V6 I	Dó M V64 53 I	Fá M V64 Vb9 I ii V64 53	I I	I V I I6 V7+ I V6/iii iii6 V/V V6 I	Dó M V64 53 I	Fá M V64 Vb9 I ii V64 53 I	
Nº de Compasso		1 5 9 10 11 12 13 14 15 16	18 20 21 24 25 26 28 29 30	31 32	34 35 36 38 39	40 50	52 54 55 58 59 60 62 63 64	65 66	68 69 70 72 73 74	
Estrutura de Texto		a b c	a b	c b	c b	c a/b/c	a b	c b/a	cb/a	
		a - Gratias agimus tibi b - propter magnam gloriam c - tuam								
Compasso		C								
Andamento		Allegro								
Densidade (Vozes)		#3CTB	#1Tsolo			Tsolo#3C/T/B	#Tsolo	#4Tsolo/C/T/B		
		Solo do Tenor A (1º momento)			Solo do Tenor A (2º momento)		Solo do Tenor A' (1º momento)		Solo do Tenor A' (2º momento)	

B			CODA			
a (I)	a (I)	b (I)	a (I)	b (I)	b (I)	c (I)
I i V I IV V64 53	I i V I IV V64 53	I vi IV V I vi IV V I IV V64 53 I IV V64 53 I IV V64 53 I6*	I V7 I vi V I V I	I I6 vii43*/ii ii ii/ i vii/V	I I6 vii43*/ii ii ii/ i vii/V	I V I V I V I
74 76 77 78 79	80 82 83 84 85	86 87 88 89 90 91 92 93	93 94 95 96 97 98 99	100 101 102 103 104 105	106 107 108 109 110 111	112 113 114 115 119
abc	abc c	ac				
Solo do Tenor B	* Cadência Imperfeita		* Ac. de 7 na 2ª inversão			

Gloria – Qui tollis Peccata Mundi

O *Qui tollis Peccata Mundi, miserere nobis*, com 106 compassos, é o andamento mais curto de todos os que António Silva Leite não contrafez. No entanto, tem uma série de variantes que não aparecem em muitas outras situações, como mudança de tempo, de compasso e de tonalidade.

Inicia-se em Dó Maior, num tempo *Maestoso* e em compasso quaternário simples 4_4 , para, ao c.38, mudar todos estes pressupostos. De Dó Maior (I) passa para Láb Maior (bVI), de *Maestoso* para *Allegro* e de quaternário simples para composto 12_8 . A mudança de tonalidade para um tom mais afastado é característica da linguagem do Romantismo e de Silva Leite, mostrando, mais uma vez, a escrita informada e actual do compositor português. O uso do VI grau baixo, tem uma relação de 3ª Maior em relação à tónica. Este tipo de encadeamento por terceiras (3ª) foi utilizado pelos compositores do Romantismo.

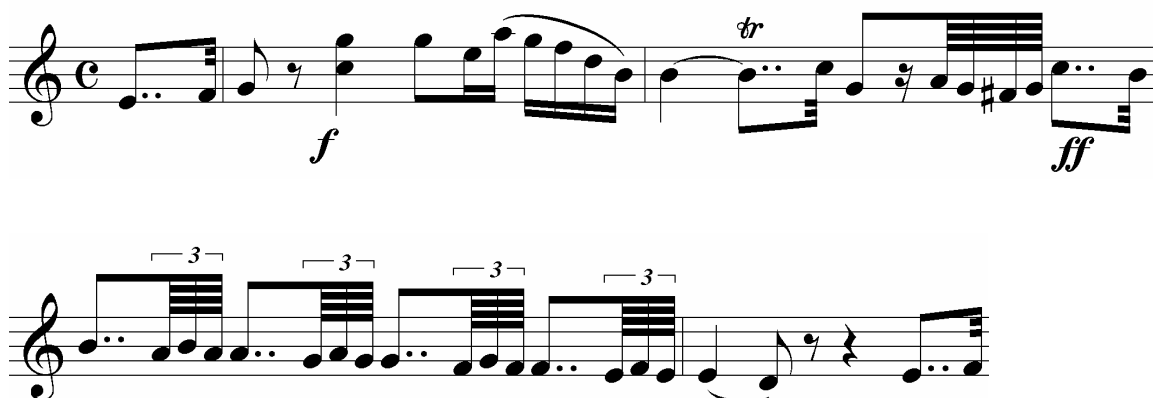
No compasso 84, há nova mudança, não tão radical, uma vez que só muda o compasso, voltando a ser novamente quaternário simples 4_4 . No último compasso do andamento faz uma mudança de tonalidade para Sol Maior, V grau de Dó Maior, para encadear novo andamento – *Suscipe deprecationem*.

Estas mudanças vêm condicionar a Forma do *Qui tollis Peccata Mundi*, organizando-se em Prólogo, A, B e *Coda*.

Prólogo

O começo é instrumental, feito em contratempo, onde Silva Leite expõe os conteúdos motivicos com que irá construir e organizar o discurso musical de todo o andamento. Este papel é atribuído às cordas, reforçado nas madeiras e nos metais pelo gesto

contrapontístico de imitação. A introdução é constituída por duas frases, **a** (antecedente) que vai até ao c.4



Partitura 73 – a (Antecedente) – Vno I, c.#1 a 4

e **a'** (consequente), do c.4 ao 8




Partitura 74 – a' (Consequente) – Cl. a e Vno I, c.5 a 9

No **a**, ao motivo inicial, **1**, é associado, no início das frases, um novo motivo, **2**, que pontua com intervenções curtas.

Estes dois motivos caracterizam-se por um discurso instável à espera de uma resolução que vem a acontecer no motivo **3**.

Motivo 1

Motivo caracterizado pelo ritmo pontuado, , em anacruza, com uma chegada fraca à parte forte do tempo, isto porque a 5ª do Ac. está na voz superior e a fundamental só vai aparecer no tempo fraco do compasso (segundo tempo), apoiado pela mudança de registo, com um salto de oitava.



Partitura 75 – Motivo 1 – Vno I, c.#1 e 1

Motivo 2

Este motivo define-se como um *Tutti* instrumental com o intuito de reforçar e valorizar a chegada à parte fraca do compasso.

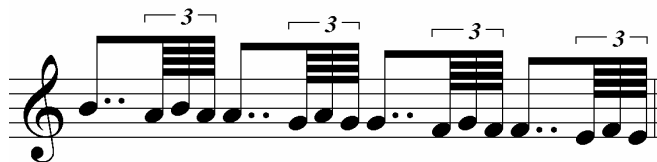
Partitura 76 – Motivo 2 – Cordas, c.1

Motivo 3

Movimento compensatório de **a**, isto é, um arpejo descendente do Ac. do V Grau, que contraria o grau conjunto seguido do salto de oitava do **1**.

Partitura 77 – Motivo 3 – Vno I, c.1

Esta frase, **a**, termina desenvolvendo ou variando o motivo **1**. Silva Leite, mantendo a estrutura do ritmo pontuado, intensifica-o pelo uso de valores muito curtos.



Partitura 78 – Vno I, c.3

Este gesto transporta tonalmente para o V Grau, sendo, mais uma vez, a chegada feita no tempo fraco (2º tempo do c.4) com uma dupla apojatura (Cadência Suspensiva).

Nos c.4 a 8 começa uma reexposição do motivo **1**, onde Silva Leite utiliza uma técnica que irá ser explorada ao longo de todo o andamento, que consiste na distribuição dos materiais iniciais por outros instrumentos, criando um discurso mais desfragmentado, mas, unificado à volta desse motivo. Alguns dos materiais são reforçados à oitava pela flauta. Por outro lado, essa desfragmentação torna o discurso musical mais enriquecido, devido às mudanças de timbre e de textura.

Harmonicamente, a frase **a** vai do I para o V Grau, enquanto a **a'** se mantém sempre no I Grau.

A

Esta Secção tem duas frases semelhantes, **a** e **a'**.

a

Os solistas começam no c.8 repetindo a estrutura das frases do Prólogo. Tal como tinha sido mostrado anteriormente, o material motivico é distribuído pelos solistas e é na sua soma que se obtém a estrutura completa.

Qui to-lis pec

Qui tol - lis pec cat - ta mundi

Qui tol - lis

Partitura 79 – Soprano, Contralto e Tenor, c.8-12

A orquestra repete toda a estrutura, menos na última secção, em que os solistas se encontram constituindo um trio polifónico. Aí, ficam os clarinetes, os fagotes e as trompas a suportá-los. O Soprano solo, em glosa, destaca-se do conjunto pela sua escrita virtuosística de grupos rápidos em valores curtos, enquanto o Contralto solo e o Tenor solo sustentam de forma polifónica esta estrutura

pec - cat - - - ta mun -

pec - cat - - - ta mun - - -

mun - di pec - cat - - - ta mun - - -

di pec - ca - ta - pec - cat - - - ta pec - cat - ta

di pec - cat - ta mun - - - di pec - cat - ta mun

di pec - - - cat - ta mun

Partitura 80 – Soprano, Contralto e Tenor, c.14-17

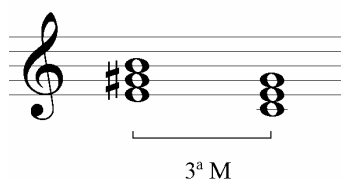
No c.18, inicia-se uma frase cadencial que fortalece a chegada da Tónica ao tempo forte que já tinha ocorrido no c.16, mas aí ocultada pelo papel do Soprano e da escrita polifónica do Contralto e do Tenor.

O papel virtuosístico desta frase passa para o Tenor, enquanto as vozes superiores tendem para a homofonia, tornando claro o rogo “*Miserere nobis*”. As cordas em *pizzicato* pontuam este pedido.

Neste ponto, António da Silva Leite repete a estrutura inicial (frase **a**).

a'

Esta frase encontra-se no relativo menor, Lá menor, terminando com uma cadência suspensiva, o que permite regressar rapidamente e novamente a Dó Maior. Este encadeamento (V/vi – I) de terceiras torna coerente e mostra a coerência das opções harmónicas de Silva Leite.



Partitura 81 – Redução harmónica, c.26 e 27

A última frase também é diferente (c.35 a 38) servindo de transição, preparando a chegada à parte **B** que se encontra em Láb Maior, por isso, logo no c.36, o trio adapta-se a esta nova estrutura.

Silva Leite, aproveitando a sonoridade de Láb Maior, conduz as vozes a uma Cadência Perfeita a essa tonalidade (i ii⁶₅ V⁶₄ ⁵₃ I).



Partitura 82 – Redução harmónica, c.35 a 38

B

A secção **B** (c.38 a 83) funciona como contraste, que é obtido ao nível da textura, da tonalidade e do compasso.

Quanto à textura, instala-se a homofonia. O *Tutti* orquestral da secção anterior é abandonado para se dar predominância às madeiras, com um âmbito mais fechado,

utilizando os registos médios e agudos. Relativamente à tonalidade, desloca-se para um tom afastado de Dó Maior para Lá-b Maior. Esta utilização de modulações para tonalidades afastadas reafirma e resume uma das técnicas mais utilizadas nesta obra por António da Silva Leite. Outra característica desta mudança de Dó Maior para Lá-b Maior é, também, o uso de encadeamentos harmónicos por terceiras.

A mudança de compasso de um quaternário simples para um quaternário composto contribui para o afastamento em relação a **A**. Esta mudança de compasso traz-nos uma espécie de ostinato rítmico, vincando ainda mais diferenças com a secção anterior.



Partitura 83 – Fg a, c.38 a 40

Introdução (c.38 a c.45)

Apresenta um discurso musical tendo por base os Ac. da Tónica (I) e da Dominante (V). Pequenos apontamentos melódicos no Clarinete evidenciam uma linha melódica que se tenta emancipar da harmonia dando origem a uma melodia.



Partitura 84 – Cl a, c.38 a 40

Uma pequena intervenção nas cordas faz a ligação da Dominante à Tónica.

a (c.46 a c.61)

Esta segunda frase caracteriza-se pelo adicionar do coro à pequena frase instrumental da introdução.

No c. 53 α acaba com uma frase de transição nas cordas que desempenha a mesma função do processo anterior, alterando apenas o sentido tonal, isto é, não resolve para a Tónica (Láb), mas para a Dominante (Mib).

Deste modo, inicia-se α' que mantém a estrutura homofónica acrescida de mais um instrumento, a Flauta. O retorno à Tónica é feito pela utilização de uma Cadência Imperfeita no c.57.

De salientar, a introdução de dois motivos, um primeiro no Tenor solo e um segundo no Soprano solo que permitem ligar duas partes da frase, ocultando a percepção da divisão.

pec cat - ta mun - di

Partitura 85 – Tenor, c.49 e 50

pec-cat-ta mun - di

Partitura 86 – Soprano, c.57 e 58

A frase **a** encerra-se com uma pequena frase cadencial.

b (c. 62 a c. 77)

Esta mantém o papel principal nas madeiras. A frase é marcada pelo aparecimento de um novo centro tonal – o da relativa menor, Fá menor. Aqui as cordas vão desempenhar uma nova função, que é o de pontuar os tempos fortes, realçando assim as mudanças de Ac..

A tensão tonal, introduzida pelo uso da relativa menor, é dissolvida por uma Cadência Perfeita a Lá b Maior, do c.66 ao c.69.

Toda a parte que decorre entre o c.70 e o c.77 é a repetição da anterior com o acréscimo dos solistas que realizam pequenos motivos melódicos em contraponto.

O **b** acaba com uma frase final onde intervêm as madeiras e o coro. O aparecimento do Ac. de sétima da dominante reforça o sentido final, apesar de este se encontrar na 1ª inversão.

Frase final (c. 78 a c. 83)

A utilização do Ac. de sétima diminuta do VII grau com o seu fáb, nos c.78 e 80, torna a última cadência mais tensa.

A terceira formada entre o Baixo e o Soprano mostra o registo fechado em que o último Ac. se encontra, criando, deste modo, uma perspectiva intimista procurando uma identificação com a própria letra.

Coda

Esta Secção é constituída por três frases: **a** do c.84 ao c.89; **b** do c.90 ao c.97; **c** do c.98 ao c.106.

a (c.84 a c.89)

Caracteriza-se pelo carácter marcial com os instrumentos a formarem uma textura homorrítmica.



Partitura 87 – Trombone, c.84

Esta primeira frase parece anunciar o final de todo o andamento, apoiando-se no movimento harmónico V – i – V na região da relativa menor – Fá menor.

Tal como no início, surgem os solistas que respondem à convocatória marcial com pequenas frases melódicas que se movimentam entre o discurso fragmentado do *Tutti* orquestral.

b (c.90 a c.97)

Possui um carácter de frase modulante que se baseia num ornamento em volta da nota sol, aproveitando o láb, não como tónica, mas como II grau baixo de sol.

A textura muda subitamente com as madeiras a sustentar a harmonia com valores rítmicos longos. Enquanto os violinos I e o violoncelo mantêm um diálogo que intensifica uma textura diversificada, as restantes cordas realizam a harmonia com um ritmo em síncopa.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in A (Cl a), Violin I (Vno I), and Cello/Double Bass (Cbx). The score is in the key of F minor (three flats) and 3/4 time. The top staff (Cl a) begins with a whole rest followed by a half note G4 marked *p*. The middle staff (Vno I) features a melodic line starting with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, with a slur over the first five notes. The bottom staff (Cbx) plays a bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2.

Partitura 88 – Cl a, Vno I e Cbx, c.94

Os solistas prosseguem com um discurso alternado (antifonal) mas nunca se encontram, produzindo um efeito melódico contínuo, apesar da descontinuidade do mesmo, tornando-o mais rico pelas mudanças tímbricas e de registo.

A coerência desta frase em relação à anterior é assegurada pelo trombone que executa o ritmo marcial.



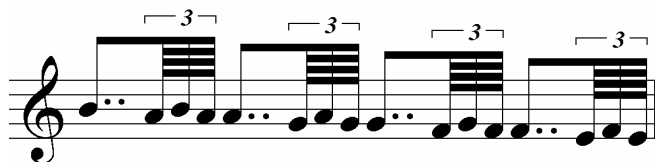
Partitura 89 – Trb, c. 94 a 96

c (c.98 a c.106)

É introduzido o motivo inicial – figuração pontuada e de valores rítmicos curtos (substitui a tercina em semifusas por duas semifusas), – mas com um movimento contrário em relação ao início.



Partitura 90 – Vno II, c. 98



Partitura 91 – Vno I, c. 3

Esta linha melódica nas cordas, apoiada pelo Fagote, reforça a tensão entre o sol e o láb.

No c.99 e 101, o aparecimento da sexta aumentada francesa⁴⁰¹ (Fr⁺⁶)⁴⁰² acrescenta uma maior emotividade.

⁴⁰¹ Bochmann, 2003, p. 87

⁴⁰² Kostka, 1989, p. 371



Partitura 92 – Redução harmónica, c. 99 /101

Neste caso, António da Silva Leite revitaliza este material repetindo-o por três vezes antes da Cadência, reduzindo o número de vozes polifónicas. Cabe ao Soprano solo terminar o *Qui tollis Peccata Mundi*, apoiado pelas cordas num registo grave, resolvendo para Sol Maior, V grau de Dó Maior, tonalidade inicial.

Gloria - Qui tollis peccata mundi

Forma Musical	Macro-estrutura	Prólogo		A															
	Micro-estrutura	a	a'	a							a'								
Percurso Tonal	Dó M	I V	I I	I V I V IV I	I I	I IV V I	I vi I	I I	I IV V bVI ii V64 V7s3 I										
Nº de Compasso		1 3 4	4 8	8 9 10 11 12	12 18	18 20 21 22	22 23 26	26 32	32 34 35 36 37 38										
Estrutura de Texto			a b	c	a b c a b c	a b	c												
Compasso		a - Qui tollis b - peccata mundi c - miserere nobis																	
Andamento		C																	
Densidade (Vozes)		Maestoso																	
		#3 SCT (solo)																	

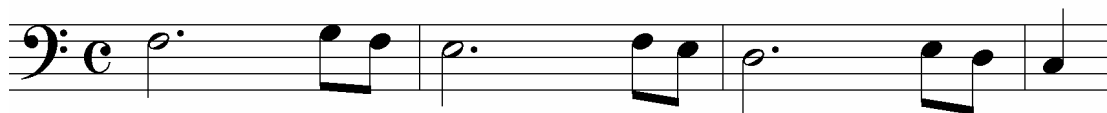
B																		Coda							
Intro.		a						b						Frase Final		a		b		c					
		α			α'			α			β			α			β								
Láb M	I V	I V I I V	V7 I V6 I I V7 I	Fá m V/vi vi	Láb M V I V64 753 I	Fá m V/vi vi	Láb M V I V64 753 I	vií7 I vií7 I	Fá m V i V i	Sol M I iiFr+6 I I															
	38 45	46 49 50 53	54 57 58 61	62 65	66 68 69	70 73	74 76 77	78 81 83	84 86 88 89	90 94 97	98 99 100 106														
		a b a b	c b a b	c	a b	c c/a c/b	c	c	a b	ab c a c	c a c b														
		C																							
	12por8	Allegro																							
	Allegro																								
		#4 SATB	#4+T(solo)	#4+S(solo)	#4+SAT(solo)	#2 ST(solo)	#3 SAT(solo)																		
		Cad. Imperf.																		vii dim. e 7 dim.					

Gloria – Suscipe deprecationem

Para este andamento, utiliza o texto *Suscipe deprecationem nostram, Qui tollis peccata mundi*. Silva Leite escolhe o tempo *Vivace Marcato* que, junto com um compasso $\frac{2}{2}$, o torna extremamente vivo. A tonalidade base é Dó Maior com uma anacruza tonal, que serve de pequena introdução instrumental.

A instrumentação, ao longo deste andamento, caracteriza-se por uma diversidade na escolha de massas orquestrais: começa com as cordas e com o fagote que acompanham o Tenor; ao c.21, com a entrada do Contralto e a dobrá-lo, aparece o clarinete *a*; este mesmo recurso surge ao c.37 com a entrada do Soprano, acompanhado pela flauta e pelo clarinete *b*; no c.52, e após nova entrada do Contralto, surgem os metais, antecipando o momento de união do trio de vozes; no c.97, há nova “quebra” em termos instrumentais, voltando à configuração inicial (cordas e fagote) e voltando a repetir o mesmo processo nos c.125, 141 e 156.

O primeiro instante instrumental nas cordas, com o fagote a dobrar o contrabaixo, violoncelo e viola, c.1 a 4, garante a unidade da obra, funcionando como um motivo condutor, recurso frequentemente utilizado por António da Silva Leite para conferir coerência ao discurso musical. Neste caso, esse motivo é o tetracorde descendente ornamentado.



Partitura 93 – Fagote – c.1 a 4

Secção A

a

Com uma textura típica do *Lied*, o Tenor é acompanhado pela orquestra de cordas e fagote. Os violinos I dobram a melodia principal enquanto as restantes sustentam a harmonia por Ac. quebrados, apoiados pela linha inferior em arpejo. Observam-se, assim, as três linhas que marcam o Ópera desde os seus primórdios: a melodia, a harmonia e o baixo (conf. c.5).

A primeira frase do Tenor, até ao c.12, estabiliza a tónica com o percurso harmónico I-V₆-I. A melodia contribui para a referida estabilização da tónica, pois desenvolve-se por grau conjunto, revelando o movimento arpejado do Ac. da Tónica e do Ac. da Dominante.

Sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem__
de - pre - ca - ti - o - nem__ nos - tram__

Partitura 94 – Tenor – c.5 a 12

O motivo inicial de 5^a Perfeita, o intervalo formado entre a tónica e a primeira nota do solo do Tenor, e sua inversão (4^a Perfeita), constitui o material base do *Suscipe deprecationem*.

Esta frase apresenta-se com um carácter modulante. Inicia-se na região do vi grau (Lá menor), terminando com Cadência Perfeita a Dó Maior, I grau.

A nota pedal do solo do Tenor, a nota mi, mantém a coerência pela utilização do motivo inicial – a 5^a Perfeita, que se forma a partir do VI grau, Lá.

a'

O solo do Contralto, iniciado no c.21, é apresentado na região do V grau (Sol Maior).

Sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem__ de - pre -
ca - ti - o - nem__ nos - tram__

Partitura 95 – Contralto – c. 21 a 28

A transposição das regiões tonais é integral. Para mais clareza apresenta-se o quadro:

C.5										
12	13	20	C.21	28	29	36				
I	V/VI – I		III	V/III - V						

A textura orquestral, como referido, mantém-se agora reforçada pelo clarinete que dobra à oitava superior a melodia do solo do Contralto.

a

No c.37, o solo do Soprano, reforçado pela flauta à oitava superior, repete a estrutura do solo do Tenor. Esta secção termina no c. 52.

Secção B

Esta Secção divide-se em 3 partes.

a

No c.52, reaparece o motivo melódico inicial, o qual já tinha sido ampliado nos c.5 e 6 (conf. Tenor) sob uma nota pedal da Sobre-dominante (VI), agora é exposto na região da

Tónica. O movimento harmónico oscila entre I-V₆-I, como acontecera nos primeiros compassos.

A mudança ocorre ao nível da textura, do plano a três linhas – melodia, harmonia e baixo – para uma construção mais elaborada: a desfragmentação das linhas melódicas que originam pequenas frases mais prestáveis à construção e elaboração contrapontística;

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) with lyrics: nos-tram Qui tol-lis tol-lis pec-cat-ta mun-di Qui. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: nos-tram Qui tol-lis tol-lis pec-cat-ta mun-di Qui. The music features a mix of whole, half, quarter, and eighth notes, with some rests and slurs. The Soprano part has a melodic line with a slur over the final two notes. The Alto part has a more rhythmic line with eighth notes. The Tenor part has a simple line with whole notes and rests.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) with lyrics: pec-cat-ta mun-di Sus-ci-pe de-pre-ca-ti tol-lis. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: pec-cat-ta mun-di Sus-ci-pe de-pre-ca-ti tol-lis. The music features a mix of whole, half, quarter, and eighth notes, with some rests and slurs. The Soprano part has a melodic line with a slur over the final two notes. The Alto part has a more rhythmic line with eighth notes. The Tenor part has a simple line with whole notes and rests.

Partitura 96 – Vozes (Soprano, Contralto e Tenor – c. 52 a 58)

a entrada dos metais que, marcadamente, pontuam o tempo forte; a continuidade da acção inicial de acompanhamento.

b

A partir do c.64, o cariz marcial, bem marcado, impõe-se quer pelo *Tutti* instrumental, quer pelo aparecimento do Ac. da Tónica que cobre todo o registo, quer, ainda, pela figuração utilizada.

A relação texto-música está aqui intimamente ligada, com Silva Leite como que a preparar a redenção dos pecados da humanidade – *peccata mundi*.

Ao gesto, na tónica, corresponde o gesto da Dominante, jogo coerente em relação ao material harmónico apresentado no início.

b'

No c.72, Silva Leite repete, inicialmente, a estrutura do c.64, mas segue outra trajectória tonal: abandona a Tónica e passa para a região do V grau da Sobredominante, c.76. Esta mudança não é novidade, uma vez que já tinha ocorrido no c.13.

Esta parte termina com uma Cadência Interrompida que origina uma pequena frase cadencial que repousará no V/III.

Frase de transição

Do c.88 ao c.104, há a frase de transição que levará para o tema inicial.

Um motivo novo é apresentado.



Partitura 97 – Motivo no Contrabaixo – c.88

A repetição desse motivo surge como várias preces do pecador ao Sublime. Este rogo é evidenciado pelo movimento ascendente, do registo grave para o agudo.



Partitura 98 – Frase no Contrabaixo, Violoncelo, Violino II, Fagote a – c. 88 a 90

O jogo estabelecido entre o Ac. de Mi M – enquanto V/III – e o Ac. de Fá – enquanto VI/III – permitiu expandir esta parte.

Silva Leite, aos poucos, retira a orquestração mais densa, alterando os registos escolhidos, transfigurando, gradativamente, o tom marcial numa prece intimista. Para isso: os apontamentos dos metais tornaram-se mais rarefeitos; as linhas melódicas nas vozes, perdem-se, criando um motivo carregado de “afecto” – a 2ª menor e 8ª Perfeita;

Partitura 99 – Tenor e Soprano – c. 89 a 92

oposição das cordas graves com as agudas, reforçadas pelas madeiras.

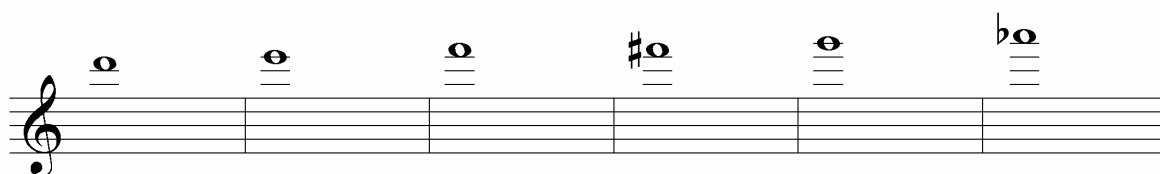
Esta expectativa da resolução da frase anterior é resolvida pelo movimento melódico (IV-I), aproveitando a nota fá, comum ao Ac. de ii grau de Lá menor e ao IV da Tónica.

Secção A'

Repete, até ao c.168, toda a secção **A** e a primeira parte da secção **B**.

No c.168, uma frase modulante conduz ao V grau.

Saliente-se a harmonia cromática que se desenvolve em semibreves, valorizando o sentido sonoro em desfavor da dimensão rítmica.



Partitura 100 – Flauta – c. 174

O Ac. cadencial V^6_4 anuncia o final do andamento, interrompido pelo movimento melódico do Soprano.

A musical staff in treble clef showing a melodic line for the flute. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: tram de - pre - ca - - - - ti - o - nem nos - tram. The notes are aligned with the syllables of the lyrics.

Partitura 101 – Soprano, c. 181 a 184

Toda esta parte repete-se até ao c.199, onde o espera a frase cadencial final.

Os solistas encontram-se, desenvolvendo uma textura homofónica. O estatismo domina este instante e o motivo descendente inicial está presente.

Sus - - - - - ci - pe

Sus - - - - - ci - pe

8
Sus - - - - - ci - pe

Partitura 102 – Vozes (Soprano, Contralto e Tenor) – c. 201 a 204

O *Suscipe deprecationem* termina com uma frase que expande e estabiliza a Tónica. O movimento descendente nos instrumentos, passando do registo agudo para o médio-grave, aparece como uma resposta à prece ouvida, mesmo depois de as vozes, repetindo *Suscipe*, se “extinguirem”.

Gloria - Suscipe deprecationem

Forma Musical	Macro-estrutura	Intr.	A				B				
			a	a'	a	a	a	b	b'	Fr. Cad	Fr. Transição
	Micro-estrutura		I	I	V	I	I	I	I	vi	vi
Percurso Tonal		Dó M	IV I I V/VI I	Sol M	V/VI I	Dó M	I V/VI I	V6 I I V I V/vi	Lá m	vi i6/4 vi vii7/V	V ii4/3 V
Nº de Compasso			1 4 5 12 13 20	21 28 29 36	37 44 45 52	53 61 64 70 72 76	80 82 84 86	88 102 103			
Estrutura de Texto			a a a a a a ab	b b b b b							
Compasso			a - Suscipe deprecationem nostran b - Qui tollis peccatta mundi								
Andamento			2por2								
Densidade (Vozes)			#1T	#1C	#1S	#2SC	#3SCT	#2ST	#1C		

Intr.	A'					Coda			
	a	a'1	a'2	a	a'1	a	a	b	b
	I	I	V	I	I	I	I	I	I
Dó M	IV I I V/VI I	Sol M	V I V/VI I	Dó M	I V/VI I	I V I V I	I	I	I
	105 108	109 116 117 124	125 132 133 140	141 148 149 156 156 168	168 184 184 200 200 208 208 220				
	a a a a a a ab b	a a a							
Inst.	#1T	#1C	#1S	#2SC	#3SCT				

Gloria – Cum Sancto Spiritu

O *Cum Sancto Spiritu*, último andamento do *Gloria*, muito dificilmente seria escolhido por Silva Leite para ser contrafeito, porque na Ópera *Mosè in Egitto* não se encontra nenhuma Fuga e a tradição, apesar de não ser obrigatória, mas frequente, mandaria que neste andamento fosse uma composição à maneira fugada. Michels, sobre a missa expõe:

“A partir do século XVII, torna-se frequente que [...] o *Ámen* do *Gloria* [...] passam a ser elaborados de maneira fugada”⁴⁰³

Esta maneira de compor foi uma prática generalizada a partir da tradição italiana. António Salieri (1750-1825) segue-a, como escreve Michels, na parte final da sua Missa nº 1 em Ré Maior, enquanto António da Silva Leite desenvolveu a fuga em todo o andamento *Cum Sancto Spiritu*, prática, aliás, seguida pelos maiores compositores de diversas épocas históricas entre os quais: Monteverdi – Missa em Fá; G. P. da Palestrina – Missa *Aeterna Christi munera*; J. S. Bach – Missa em Si menor BWV 232; W. A. Mozart – Missa breve em Sib Maior KV 275; L. v. Beethoven – Missa em Dó Maior op. 86.

O compositor portuense elabora o andamento num Prelúdio (c.1 a c.15) e Fuga (c.16 a c.202). O Prelúdio não oferece grandes dificuldades, mas a Fuga, que na música sacra é vista apenas como um meio para dar interesse apoteótico à parte final do *Gloria*, utiliza materiais muito idênticos, o que coloca alguma dificuldade quer na percepção exacta onde começam e acabam cada um dos momentos específicos, quer na organização dos mesmos. A maneira como Silva Leite desenvolve a Fuga mostra um compositor pouco “Académico” que evita a sua forma padrão, sobrepondo sujeitos, contratemas, respostas e pontes, ocultando assim ao ouvinte uma fácil detecção dos processos utilizados.

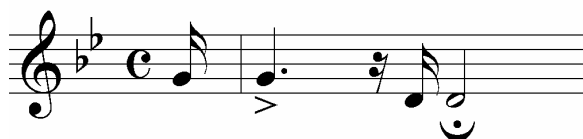
⁴⁰³ Michels, 2003, p.129

Prelúdio

A estrutura do Prelúdio pode ser diversa. Neste caso, Silva Leite escolheu uma em que se pode integrar no

“- tipo figuras idiomáticas: aparentado com o tipo arpejo; a sucessão de acordes resolve-se numa grinalda de figuras juntas e uniformes que se apoia numa estrutura regular do baixo;”⁴⁰⁴.

Os dois compassos, com movimento i – V ao uníssono, em que repesca o efeito “marcial”, criam expectativas para o início do Prelúdio.



Partitura 103 – Violino I, c. #1 e 1

O seu início, em Sol m, sugere três planos diferentes: o *Acompagnatto* dos violinos II, violas, violoncelos e contrabaixos num registo médio-grave, pontuando e reforçando a estrutura das frases musicais; o movimento circular e arpejado sobre os Ac. de Tónica e Dominante, em valores curtos, dos violinos I;

⁴⁰⁴ Michels, 2003, p. 141

Partitura 104 – Violino I, Viola, Contrabaixo, c.2 e 3

o coro, acompanhado por algumas madeiras, em síncopas, a contrariar a acentuação dos restantes planos.

Cum San - cto Spi - ri - tu

Cum San - cto Spi - ri - tu

Partitura 105 – Soprano e Baixo, c.2 e 3

Seguindo uma lógica inerente aos Prelúdios, Silva Leite não desenvolve os motivos apresentados mas procura revitalizá-los, quer pela técnica de orquestração, quer pela transposição, não esquecendo a importância da nota pedal sobre o V grau.

Partitura 106 – Cbx, c.12 a 15

Na pequena introdução ao uníssono é apresentado o primeiro motivo melódico, a 4ª Perfeita (sol-ré) que, do ponto de vista tonal, é a inversão da 5ª Perfeita. Este intervalo será aproveitado como motivo recorrente para unificar o discurso musical.

O percurso tonal deste Prelúdio resume-se na progressão i-V.

α (c.2 a 5)

Nesta parte o coro é tratado aos pares, Soprano-Baixo/Contralto-Tenor, reforçados, respectivamente, pelos fagotes e pelos clarinetes. As vozes evoluem em 3^{as} e 6^{as}. O início da primeira frase do Soprano com intervalo de 5ª Perfeita será um dos motivos usados para o tema da Fuga.

p > Cum — San - cto

p

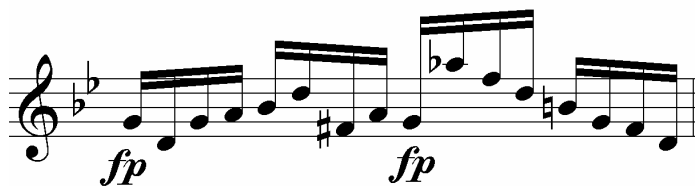
Partitura 107 – Soprano e Contrabaixo, c.2

A - - - - - men

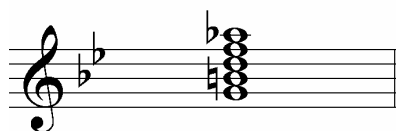
Partitura 108 – Soprano, c.16 e 17

Como já tinha acontecido noutros momentos da composição de Silva Leite, reaparece o motivo de 9ª menor (c.3) associado ao Ac. do V grau.

A mudança de registo e o arpejo descendente, em consonância com o texto, descrevem a descida do *Sancto Spiritu*.



Partitura 109 – Vno I, c.3



Partitura 110 – Redução do arpejo, Vno I c.3

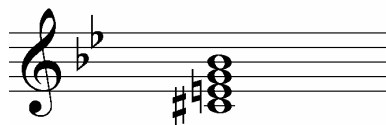
Esta frase arpejada reforça a progressão tonal para o iv grau de Sol menor, introduzindo o Si bequadro, sensível de Dó menor.

α' (c.6 a 9)

É semelhante a α , com o acrescento nos c.6 e 7 das trompas/flautas e dos c.8 e 9 dos trompetes.

Frase de transição

A partir do c.10, é feita uma síntese do material apresentado. É a frase de transição para a chegada da nota pedal, através do Ac. de 7 diminuta do V grau.



Partitura 111 – Redução harmónica, c.11

Nos c.10 e 11, o coro perde o carácter polifónico passando para uma textura homofónica, que confirma o *Amen*.

men A - men A - men A - men A

A - men A - men A - men A

A - men A - men A - men A

men A - men A - men A - men A

Partitura 112 – Coro, c.10 e 11

A expansão da Dominante ocorre dos c.12 a 15, não se manifestando de uma forma estática, mas utilizando uma escrita heterofónica caracterizada por uma estrutura rítmica aparentemente complexa, uma vez que é uma variação de quatro semicolcheias.

Partitura 113 – ritmo do Soprano e do Tenor, c.13

Este desfasamento de materiais dota a melodia de um carácter expressivo acentuado, quer pela inserção de pausas com valores curtos, quer pelo movimento descendente onde a 2ª menor é realçada. Toda esta tensão evolui sobre um movimento cadencial $V_{4\ 3}^6\ 5$, repousando neste grau.

Fuga

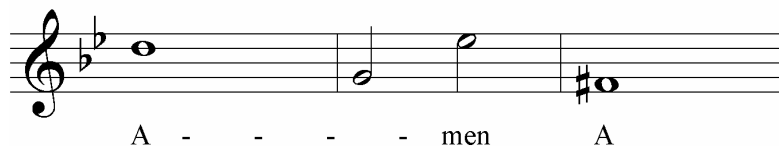
A Fuga inicia-se no c.16 e termina no c.202, seguindo a estrutura típica deste estilo de composição: Exposição; Desenvolvimento; Reexposição; pequena Coda final. A opção de Silva Leite, por usar materiais bastante idênticos em cada uma das partes e dentro destas nos seus momentos específicos, trouxe uma dificuldade acrescida no balizar de cada momento.

EXPOSIÇÃO

Esta é constituída pelas Exposição I (c.16 ao c.27), Exposição II (c.28 ao c.37), Zona Livre (c.38 ao c.50) e Exposição III (c.51 ao c.61).

Exposição I (c.16 ao c.27)

Logo de início, é apresentado o *Sujeito* no Soprano, em Sol menor (i grau), com uma sucessão de saltos, alternados ascendente e descendente de 5ª Perfeita, 6ª menor e 7ª diminuta.



Partitura 114 – Soprano, c. 16

Segue-se o *Contratema* no Tenor com a articulação da mesma nota e movimentos por graus conjuntos.

in glo-ri-a De-i Pa-tris A - - - - - men

Partitura 115 – Tenor, c. 18

A *Ponte*, pequena frase no Baixo que permite reforçar a transição para o V grau, inspira-se no material melódico do *Contratema*.

in glo - ri - a De - i Pa - tris A - - - men

Partitura 116 – Baixo, c. 22

A *Resposta* surge no Contralto, ao mesmo tempo que a *Ponte* e retoma os movimentos angulosos da cabeça do tema. No entanto, desloca-se para o V grau, Ré menor!

A - - - - men A

Partitura 117 – Contralto, c. 22

Exposição II (c.28 ao c.37)

Nesta Exposição, Silva Leite reaproveita materiais da Exposição I, apresentando-o com ligeiras alterações: não faz a *Ponte* a seguir ao primeiro *Contratema*, avançando logo para a *Resposta*; muda a ordem da entrada das vozes; no final apresenta uma *Ponte* com a “cabeça do tema” seguido de um *Contratema*, para seguir para a Zona Livre.

Sujeito – no Tenor, c.28, mantendo Sol menor e as características do *Sujeito* da Exposição I.

Contratema – no Soprano, c.30, baseado no mesmo momento da exposição anterior.

Resposta – no Baixo, c.31, na Tónica.

Contratema – no Contralto, c.33, na Dominante.

Ponte – com a “cabeça do tema” no Soprano, c.34, que permite reforçar a Dominante.

Contratema – no Baixo, c.36, em que repousa na Tónica.

Zona Livre (c.38 ao c.50)

A Zona Livre é um momento que é utilizado como um processo que permite adequar e reajustar os conflitos tonais que surgem após a Exposição, neste caso, após a primeira parte da Exposição (Exposição I e II). Nesta secção, Zona Livre, é frequente surgirem pequenas flutuações tonais sustentadas quer pelas relações de proximidade (tons próximos), quer pelo recurso de marchas harmónicas (ciclo das quinta).

Neste caso, cite-se, como exemplo, o c.40/41, onde se faz uma transição para a Tonalidade de Sib Maior, relativa de Sol menor.

Silva Leite explora o material do *Contratema* reintroduzindo-o por diversas vezes, conferindo uma maior uniformidade do discurso. A partir do mesmo material e através da imitação dos motivos, provoca o efeito de “eco” numa textura caracterizada pelo *continuum*. As entradas sucessivas ocorrem em *Stretto*, obtendo assim uma densidade complexa pela sobreposição em camadas. Utiliza duas frases: a, *in Gloria Dei*, e b, *Dei Patris*, assim apresentadas:

	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
S.		a - Dó		a - Sib									
C.	a - Sol		a - Fá		b - Fá		b - Sol		b - Lá				
T.						a - Dó		b - Ré		a - Sol			
Sol m	V ₆	i								II	i		i
SibM:		Vi	ii	V	I	V	ii	vi	III	VII	vi	V ₆	vi

Quadro 21 – Textura e elaboração da Zona Livre

O papel atribuído ao Baixo, do c.38 ao 42, é o de reforçar a progressão tonal que caminha da Tónica para o relativo Maior, com uma linha melódica que evolui em semibreves. O Tenor é composto, nos mesmos compassos, pelo movimento melódico descendente e arpejado completando a harmonia.

in glo ri-a Dei Patris A - - - - - men

Partitura 118 – Baixo e Tenor, c.36 ao 42

O Soprano, do c.43 ao 46, suaviza o discurso musical através de um movimento mais estático com o uso de valores longos. Do c.47 ao 50, executa movimento melódico descendente que tende para a tônica, Sib Maior.

Pa - - - - - tris

Partitura 119 – Soprano, c.47 a 50

Exposição III (c.51 ao c.60)

O *Sujeito*, exposto na relativa maior de Sol m, e a entrada das vozes prosseguem numa estrutura muito aparentada com a Exposição II. A surpreendente entrada da *Resposta* em *Stretto* ajusta-se ao adensar do movimento harmónico, que culmina na *Ponte* como uma frase conclusiva de toda a Exposição.

Sujeito – no Baixo, c.51, na dominante de Sib M.

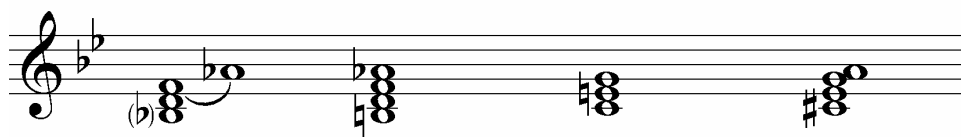
Contratema – no Tenor, c.53, confirma o novo centro tonal.

Resposta – no Soprano, c.54, surge em Sib M, anunciando o final desta secção.

Contratema – no Contralto, c.56, em Sib M.

Ponte – no Tenor, c.57 ao c.61, permite o repouso no acorde de Ré M (V de Sol m).

A *Ponte* baseia-se numa progressão cromática caracterizada pelo movimento ascendente do Baixo para uma cadência suspensiva.

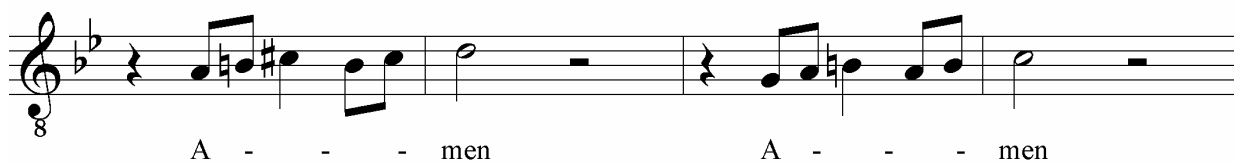


Partitura 120 – Baixo 57 ao 60 com redução dos acordes III vii7(dim)/IV IV V65/V V

DESENVOLVIMENTO

Decorre entre os c.61 e 92 e tem como principal característica o enfraquecimento da tonalidade inicial, recorrendo ao uso de tonalidades mais afastadas. Nesta secção, tal como é esperado, Silva Leite recorre a vários motivos e a variadas técnicas composicionais que permitem o aparecimento de novas fórmulas melódicas. Estes novos motivos são inspirados no *Sujeito*, no *Contratema* e no material utilizado nas *Pontes*.

No c.61, a entrada da “cabeça do tema”, em Ré M, reafirma a chegada ao V de Sol m. O *Contratema* introduzido apresenta um novo carácter – movimento melódico ascendente, por grau conjunto – baseado no motivo do *Sujeito*. As oscilações entre movimentos cromáticos são originadas pela própria construção motívica de 2ª menor.



Partitura 121 – Tenor c. 63 a 66, comparar com Soprano c.19 e 20

A partir do c.63, estabelece-se um jogo de oposição entre o motivo da “cabeça” do *Sujeito*, graus disjuntos com grande valência emotiva, e do novo motivo ascendente. Esta oposição é realizada aos pares de vozes – Soprano/Contralto (graus disjuntos) e Tenor/Baixo (graus conjuntos).

A - - - - men A - - - - men

A - - - - men A - - - - men A

A - men A - men

A - men A

Partitura 122 – Jogo temático S/A–T/B, c. 63 a 66

Esta construção e elaboração motívica permitem uma textura densa que contribui para o *continuum*, característica vital para o movimento circular que, em última análise, representa o divino.

No c.68, o Ac. de Fá m prepara a transição para Do m (iv de Sol m). Esta chegada é confirmada pela entrada do *Sujeito* (um pouco modificado, mantendo a estrutura intervalar angulosa) em dó, c.70,

A - - - - men A - - - - men

Partitura 123 – Soprano, c.70 a 73

e do respectivo *Contratema*, c.71, que, através da alteração da 3ª do Ac. origina uma sucessão baseada no ciclo das quintas descendentes (dó-fá-sib-mib-láb), permitindo o ponto mais afastado da Fuga: Sol m – Láb M. O material do *Contratema* é usado na transição para Láb.



in glo - ri - a De - i

Partitura 124 – Tenor, c. 72 - 73

A cadência imperfeita a Láb M, no c.78, é conduzida pelo movimento melódico do Baixo. A imitação em eco dos motivos apresentados dissolve qualquer tendência conclusiva permitindo assim, no c.83, que se inicie o gesto de resposta ao referido movimento descendente de quintas, dando lugar ao movimento de 4ª Perfeita (lá-mib-sib-fá).

A chegada a Sol m, anunciada pelo movimento cadencial no Baixo, láb-ré-sol no c.92, concretiza-se apenas no c.96, já na Reexposição.

REEXPOSIÇÃO

Esta é constituída pelas Reexposição I (c.93 ao c.110), Zona Livre (c.110 ao c.126), Reexposição II (c.127 ao c.138) e Zona Livre (c.139 ao c.175).

Reexposição I

A entrada das vozes na Reexposição é realizada, naturalmente, no i grau, Sol m, o que permite dissolver a tensão acumulada no Desenvolvimento.

Sujeito – no Soprano, c.93, adaptado ao IV grau com a alteração da primeira nota para dó, substituindo o ré, tem como objectivo o chegar à Tónica (i^6_4) como duplo retardo.

Contratema – no Baixo, c.95, reforça a chegada a Sol m (V_2).

Resposta – no Contralto, c.96, encontra-se na Tónica (i).

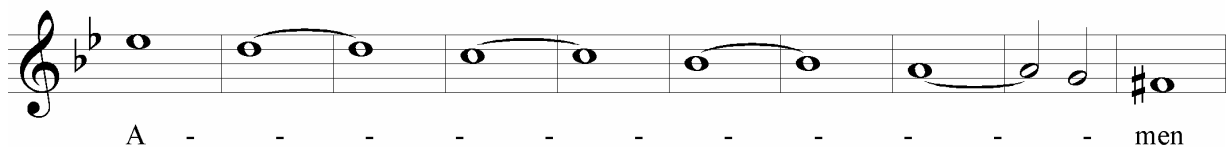
Contratema – no Soprano, c.98, movimenta-se para a Dominante (V/V).

Ponte – no Baixo, c.98 (V/V), no Soprano, c.101 (v), no Tenor c.101 (v) e novamente no Baixo, c.104 (V_7), tem o mesmo material melódico do *Sujeito*.

Zona Livre

Vai do c.110 ao 126 e baseia-se nos motivos do *Contratema* e *Sujeito*.

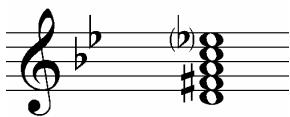
Esta Zona Livre caracteriza-se por uma escrita em dois planos: o primeiro, num discurso baseado em valores longos que cria uma linha melódica descendente que resolve para a Tónica;



Partitura 125 - Spn, c.109 a 117

o segundo, num discurso sustentado pela expansão da Dominante, dos c.118 ao c.126.

A fermata final no c.126 suspende o *continuum* do discurso musical e provoca expectativa de uma resolução eminente – a resolução do Ac. de 9ª da Dominante



Partitura 126 – Redução harmónica, c. 126

Reexposição II

Este tem como características específicas: ser em *Stretto*; começar com a entrada do *Sujeito* e do *Contratema* em simultâneo, e pela inserção destes elementos em diferentes

vozes. A procura da resolução tonal leva a uma alternância entre I e V grau, evitando quaisquer relações mais distantes.

Sujeito – no Soprano, c.127, em Sol m (i).

Contratema – no Tenor, c.127 no i grau.

Resposta – no Contralto, c.128 no V grau.

Contratema – no Baixo, c.131 no V grau.

Sujeito – no Tenor, c.131, no i grau.

Contratema – no Soprano, c.134, no V grau.

Sujeito – no Contralto, c.136, no i grau.

Contratema – no Baixo, c.138 no i grau.

Zona Livre

Começa no c.139 e baseia-se unicamente no motivo do *Contratema*. O Soprano e Contralto evoluem à terceira, constituindo um bloco. O Tenor parte do mesmo material mas encontra-se desfasado um compasso, tal como o Baixo, que executa, em movimento contrário, o mesmo processo. O resultado final é uma textura muito próxima de uma estrutura isorrítmica que usa o mesmo padrão de forma a “ocultar” o processo que gera esta mesma estrutura.

De - i De - i Pa - tris De - i

De - i De - i Pa - tris De - i

Pa - - - tris De-i Pa - - - tris De-i

tris A - men A - - - - - men A

Partitura 127 – Vozes, c. 141 a 144

No c.147, encontra-se a Expansão da Dominante que faz a síntese de toda a Fuga, sobrepondo o *Sujeito*, na Tónica, numa relação mais tensa provocada pela nota pedal de Dominante.

A Frase Cadencial, que conduz a Fuga novamente a Sol m, prolonga-se do c.160 a c.175, em duas fases. A primeira que se caracteriza pelo revitalizar do material do *Sujeito*, antagonizando os intervalos disjuntos com movimentos descendentes. Na segunda parte, há um reaproveitamento de um dos motivos mais marcantes desta Fuga, o intervalo de 6ª, baseado no cromatismo da escala de Sol m na sua forma melódica.

Partitura 128 – Contrabaixo, c. 168

O silêncio registado no c.175 convida à reflexão e permite relançar os motivos iniciais. Este mesmo silêncio é usado como um elemento musical que permite a fragmentação do discurso.

António da Silve Leite recorre ao motivo do *Contratema* restando apenas alguns apontamentos do *Sujeito* – as semibreves.

A Fuga termina com uma Coda que conduz ao *Amen* final.

CODA

A Coda vai do c.176 ao c.202. Seguindo a construção já apresentada, o coro, em diálogo, apresenta numa espécie de discurso antifonal.

A pouco e pouco o discurso musical dilui-se, quer por uma utilização rarefeita da orquestra, quer pela inclusão de pausas de *Tutti*.

O andamento termina com valores predominantemente longos, resolvendo toda a tensão acumulada de uma textura contrapontística imitativa.

Gloria - Cum Sanctum Spiritu

Forma Musical	Macro-estrutura	Prelúdio													
		I - V													
	Micro-estrutura	Intr.	α	α'	Frase de transição										
Percurso Tonal	SOL m	i	v	vs/iv	iv	Ve/4 5/3	i	vs/iv	iv	Ve/4 5/3	i	V7am	v		
Nº de Compasso		#1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	15
Estrutura de Texto			a	a	b	b	c	c							
Compasso		4por4	4por4												
Andamento		Adagio	Adagio												
Densidade (Vozes)		#2SB	#2AT	#2SB	#2AT	#4SATB									

Fuga																								
Exposição																								
Exposição I					Exposição II					Zona Livre*					Exposição III									
Sujeito	Contratema	Resposta	Ponte	Contratema	Sujeito	Contratema	Resposta	Contratema	Ponte	Contratema	Sujeito	Contratema	Resposta	Contratema	Ponte	Sujeito	Contratema	Resposta	Contratema	Ponte	Sujeito	Contratema		
i	v	i	v	v	i	v	i	v	v	i	V6 i	Sib M	ii	V	i	V	ii	vi	iii	vii	vi	V6 vi	v	i
16	18	22	22	24	28	30	31	33	34	36	38	40	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51
c	c/b	c	c/b	c	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b

Desenvolvimento																Fuga																																									
																Reexposição										Coda																															
																Reexposição I				Zona Livre	Reexposição II				Zona Livre																																
Sujeito	Contratema	Resposta	Contratema	Ponte	Sujeito	Contratema	Resposta	Contratema	Ponte	Sujeito	Contratema	Resposta	Contratema	Sujeito	Contratema	Sujeito	Contratema	Sujeito	Contratema	Ponte	Sujeito	Contratema																																			
v	v	Sib M	V/II	Ves/V	V	V7/IV	Ves/IV	Dó m	i	V7	i	iv7	Mib M	#	V	V7	V7/V	Láb M	V7	i	[Ves I]	... Is	Mib M	V6	V2	i	ii	Dó m	iv	vliidim	V43	Sol m	is4**	V2	is3	V/IV	vliidim/V	v	V7	Ves I**	V---Vg	i	j	V	V	i	v	i	j	V-----	Ves VI	vliidim	i	
61	64	65	66	67	68	69	70	72	73	74	74	76	76	77	78	79	82	82	83	86	90	90	92	93	95	96	98	100	101	104	107	108	110	118	126	127	127	128	128	131	131	134	136	138	139	147	161	176	181	182	194						
c		c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b	c/b

**duplo retardo resolvido no compasso 96

***Expansão da Tónica

Capítulo 8 – Conclusão

Este trabalho pretendeu dar a conhecer o maior compositor nortenho dos finais do século XVIII e primeiras décadas do século XIX.

António da Silva Leite não limitou o tempo da sua vida à composição, mas foi ilustre como intérprete, ganhando a estima e consideração das instituições religiosas e civis da cidade e o respeito de quem trabalhou com ele nas funções de Mestre de Capela e cerimónias e nas actividades de maestro.

Os seus colegas reconheceram nele o elevado valor como artista, a capacidade de liderar a classe e o relacionamento exemplar com a sociedade portuense. Sempre pugnou e revelou grande firmeza na defesa da classe, comportamentos consentâneos com a qualidade de líder.

A sua incontestável competência profissional distinguiu-se, também, na actividade de professor de instrumento e canto. Revelou-se, nesta área da música, um homem interessado e criativo, um pedagogo atento e muito competente. A vasta obra que escreveu e compôs é o resultado de um trabalho persistente e de elevado valor artístico.

Por isso, foi bom lembrar aqui a vida e obra deste músico, registando o seu meritoso e fecundo trabalho em benefício da música e dos portuenses. Reconhece-se, no entanto, que o agrado sentido não é pleno, pois tem a diminuí-lo a insatisfação de não se ter ido mais além, devido à limitação das fontes e à vastidão da sua obra.

Na impossibilidade de estudar todas as composições, escolheu-se, por isso, da sua extensa obra a *Missa Moisés*, que escreveu aos 68 anos e que se entende como a obra mais conseguida. Esta composição revela um músico, por um lado, atento à moda da época e, por outro, consciente de poder ombrear com o compositor de ópera mais famoso do tempo. A análise desta obra mostra que Silva Leite domina a “técnica paródia”, arte que nem sempre se reveste de facilidade, pois exige grande cuidado, quer

na selecção dos materiais pré-existentes, quer na adaptação ao novo texto, de forma que resulte um todo integrado. Silva Leite fê-lo com competência, revelando uma grande destreza composicional nessa técnica.

Nem toda a Missa é paródia, porque Silva Leite entendeu intercalar composições suas nas do grande mestre Rossini, harmonizando a sua própria linguagem musical à do músico italiano. Fê-lo, na verdade, com criatividade e arte, dando à sua obra um cunho bem pessoal, demonstrativo de um compositor actualizado e sabedor.

Pelo que foi escrito, é muito gratificante deixar aqui um subsídio para a história deste músico, da música do Porto e portuguesa, contribuindo, desta forma, para que se retire do esquecimento em que se encontra, e como ponto de partida para futuros interessados em conhecer a obra do que foi um brilhante músico.

Fontes e Bibliografia

Fontes Manuscritas

Porto

- P-Pm Fundo Geral 1462 – Libreto da Ópera “Moisés no Egipto” de G. Rossini
- P-Pm Manuscritos nº 74, 149 e 814 – Constituição Diocesana, Sínodo de 1496: V, IX, XXIV
- P-Pm Miscelânea e Papeis Diversos – Apontamentos Biographicos do Dr. Francisco de Almada e Mendonça, vol.2, nº 65, nota r
- P-Pm MM4 – Missa para Grande Orquestra “Moisés” de António da Silva Leite – *Credo, Santus/Benedictus, Agnus Dei*
- P-Pm MM5 – *Te Deum alternado a 8 vozes*
- P-Pm MM7 – Missa para Grande Orquestra “Moisés” de António da Silva Leite – *Kyrie, Gloria*
- P-Pm MM12 – *Te Deum a fá bordon* acompanhado a Grande Orchestra e Alternado com o Coro
- P-Pm MM48 – Ópera “Moisés no Egipto” de G. Rossini – I *Acto*
- P-Pm MM49 – Ópera “Moisés no Egipto” de G. Rossini – II e III *Acto*
- P-Pm MM80 – Arte da Música
- P-Pm Ms 1273
- P-Pm M-VR-29 (9) – Memórias sobre regulamento do Theatro de S. João

P-Pad Assento de Baptismo da freg. de S. Nicolau, Bobine 367, Série B, folha
126v

P-Pad Cartório do Cabido do Porto, Livro das Sentenças, Livro: nº 44; nº 62

P-Pad Livro de Despesas da Sé (M 1632).

P-Pad Livro dos assentos de baptismo da Sé, nº 1292, fol. 173

P-Pad Registo de falecimentos da freg. de S. Nicolau, Bobine 375, Série O,
folha 196v e 229v

P-Pah Livro de Festejos de 1793

P-Pah Lº de Vereações de 1805

P-Pah Próprias, Lº 1, Lº 5, Lº 21, Lº 50

P-Pah Registo Geral, Gabinete da História da Cidade, Lº 3

P-Pap Processo a favor de Bento da Silva Leite – Freguesia de São Nicolau:

Auto da Fraternidade – M^{co} 7 B.C.; M^{co} 10º B.C.

Auto da Ordem – M^{co} 7 B.C.

Auto do Património – M^{co} 2º B.C.; M^{co} 7 B.C.

P-Ps 1785, Câmara eclesiástica, processos de 11 de Dezembro

P-Ps Constituição V Liv. I, tit. 8

P-Ps Constituição IX

P-Ps Decreto de 29 de Dezembro de 1800, despacho da mesa do Desembargo do Paço de 14 de Abril de 1801

P-Pam *Apontador do Coro*, 11 livros com datas compreendidas entre 1689 e 1780, D B^{co} 2, nº 20 a 30

P-Pam Assento que se fez sobre se rezar o officio divino nesta Casa em choro e de outros legados q se querem dar a ella e outros legados D B^{co} 8, nº 5

P-Pam Assento da Reformaço do Regim^{to} do Coro, 1726, D B^{co} 8, nº 6.

P-Pam Assento do provimento do partido do Orgão em Antonio da S.^a Leite, D B.^{co} 8, nº 7

P-Pam Assento do provimento do partido do Órgão em o R.^{do} António Ferreira Borges, D B^{co} 8, nº 7

P-Pam Assento porque foraõ creados de novo dous Meninos p.^a o Coro – D B^{co} 8, nº 7

P-Pam Estatutoz, ou Regimento p.^a o governo do Coro da S.ta Caza da Miz^a dezta cidade do Porto, 1762, D B^{co} 8, nº 7

P-Pam Mordomo da Casa, Despeza-Receita, [1517]-1581, L.B^{co} 1º, nº4

P-Pam Regimento por onde se há de governar o Apontador do Choro desta Caza da Mysericordia, D B^{co} 4, nº 12

Lisboa

P-Lan Cabido da Sé de Viseu, Maço III

P-Lan Manuscrito 170, nº 79, Arquivo das Sentenças do Tribunal de Desembargo do Paço da Comarca de Minho e Trás-os-Montes

P-Lan Mosteiro de S. Vicente de Fora, Maço II, Doc. III e IV

P-Ln MM 323/5 – “*Verso Miserere*” de 1784, António da Silva Leite.

P-Ln MM 344/4 – R[esponsório]o 8º do Natal de 1794,

P-Ln MM 2176/1-2 – Lição 6ª p.a a Sexta feira a solo para órgão

P-Ln MM 4505 – *Adágio* para Órgão

Coimbra

P-Cul Reflexoens sobre Orestabecim.¹⁰ Do Theatro Do Porto, Em tres Cartas
Cota 4-9-5

Fontes Impressas

Bíblia Sagrada (1988) (14ª Edição). Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos)

Censual do Cabido da Sé do Porto (1924). Porto: Imprensa Nacional – fol.: 9; 91; 103v; 104, 106; 107v; 139v; 140

Concílio de Trento (1864) Tomo I e II, Lisboa, Typographia Rollandiana

FIORAVANTI, Valentino (1806) *L'Orgoglio Avvilto* [libreto]. Porto: Antonio Alvarez Ribeiro.

LEITE, António da Silva (1787). *Rezumo de todas as regras, e preceitos da Cantoria, assim da Musica Metrica, como do Canto-chão*. Porto: Officina de Antonio Alvarez Ribeiro.

——— (1792). *Seis Sonatas de Guitarra com acompanhamento d' hum Violino, e duas Trompas ad libitum*. Holanda.

——— (1796). *Estudo de Guitarra*. Porto: Officina typografica de Antonio Alvarez Ribeiro.

——— (1802). *O Alardo da Aldêa*. Porto: Officina de Antonio Alvarez Ribeiro

——— (1820). *Hymno Patriotico a grande orchestra*. Paris: Ignace Pleyel e Filhos

——— (1821). *Hymno Patriotico – Da Patria em prol*. Porto: Offic. De Viuva Alvarez Ribeiro & Filhos

——— (1825). *Novena de Nossa Senhora da Conceição da Rocha*. Porto

——— (1826). *Modo pratico para todo o Catholico se confessar bem....* Porto: Imprensa

do Granja.

—— (1826a). *Soneto À lamentada morte do Imperador e Rei D. João VI*. Porto: Tipografia do Gandra.

—— (1826b). *Soneto de Aplauso*. Porto: Offic. De Viuva Alvarez Ribeiro & Filhos

—— (1826c). *Soneto de Aniversário*. Porto: Tipografia do Gandra.

—— (1829). *Soneto*. Porto: Tipografia do Gandra.

Liber Usualis Missæ et Officii (1956). Tournai: Desclée & Socii

NASOLINI, S. (1807) *A Morte de Cleópatra* [libreto]. Porto: Antonio Alvarez Ribeiro.

PÉR [sic], Ferdinando (1806) *La Griselda, Drama Eroicomico per Musica* [libreto]. Porto: Antonio Alvarez Ribeiro

QUARTEIS Luís, (1823) *Improviso do cego Luís dos Quarteis*. Lisboa: João Nunes Esteves.

Periódicos

O Leal Portuguez

1808, Supl. Nº 14, 5 de Outubro

1809, Nº 14, 8 de Julho

1809, nº 38, 23 de Dezembro

1810, nº 21, 27 de Maio

O Tripeiro

1908, ano I, nº 9, Setembro

1908, ano I, nº 10, Outubro

1909, ano I, nº 34, Junho

1913, ano III, nº 104, Março

1919, nº 4, Fevereiro

1931, nº 3, 4ª Série, Janeiro

1945, ano I, nº 5, Setembro

1945, ano I, nº 8, Dezembro

1946, ano II, nº 7, V Série, Novembro

1948, ano III, nº 11, V Série, Março

1952, ano VIII, nº 2, V Série, Junho

1953, ano IX, nº 5, V Série, Setembro

1954, ano X, nº 2, V Série, Junho

1955, ano XI, nº 1, ano XI, V Série, Maio (Efemérides Portuenses)

1955, ano XI, nº 2, V Série, Junho

1956, ano XII, nº 6, V Série, Outubro

1957, ano XIII, nº 5, V Série, Setembro

Gazeta de Lisboa

1785, 2º supl. de 16 de Julho

1791, 2º supl., nº XLVI, de 19 de Novembro

1793, 2º supl., nº VIII, de 23 de Fevereiro

1796, nº 5 de 2 de Fevereiro

1796, nº 24 de 14 de Junho

1814, nº 215, 12 de Setembro

1826, nº 108, 8 de Maio

1830, nº 40 de 16 de Fevereiro

Gazeta Literária

1762, Vol. I, Tomo II

Diário do Porto

1809, supl. 14 de Abril

O Chaveco Liberal

1829, nº 4, Vol. I, 30 de Setembro

O Jornal de Modinhas

1794, nº 18 e nº 19.

Correio do Porto

1830, de 5 de Fevereiro

CD

LEITE, António da Silva (1990). Domine, si tu Mortalium. In *Música Sacra Portuguesa do Século XVIII*. Capela Lusitana, Lisboa: Jorson J-CD0101.

——— (1997). Vem cá, por que foges. In *Modinhas e Lundus dos Séculos XVIII e XIX*. Segréis de Lisboa, Lisboa: Movieplay MOV.3-11042.

Bibliografia

- AGUIAR, D. Crisostomo (1952). *Missal Romano*. Furnhout: Estabelecimentos Brepols.
- ALDWELL, Edward et SCHACHTER, Carl (1989). *Harmony and Voice Leading* (second ed.). San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers.
- ALEGRIA, José Augusto (1983). *História da capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1985). *Ensino e Prática da Música nas Sés de Portugal até ao Século XVIII*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.
- ALMEIDA, Fortunato (1971). *História da Igreja em Portugal* (Vol. IV). Porto: Livraria Civilização.
- ALMEIDA, Lopes de (1934). *História de Portugal* (Vol. VI). Lisboa: Portucalense Editora.
- AMORIM, Eugénio (1935). *Dicionário Biográfico de Músicos do Norte de Portugal*. Porto: Maranus.
- ANDRADE, Mário (1944). *Pequena História da Música*. S. Paulo: Livraria Martins.
- AZEVEDO, João António Monteiro (1813). *Descrição Topographica de Villa-Nova de Gaya e da Solemnissima festividade* (3ª ed.). Londres: T.C. Hansard.
- BALBI, Adrien (1822). *Essai statistique sur le Royaume de Portugal e d'Algarve* (Vol. 2º). Paris: Chez Rey et Gravier.

BASTO, Artur de Magalhães (1932). *O Porto do Romantismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

——— (1945). *Silva de História e Arte*. Porto: Livraria Progredior.

——— (1962). *Estudos Portuenses* (Vol. 1º). Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto.

BATTA, Andràs (2005). *Ópera - Compositores, Obras, Interpretes*. Barcelona: Könnemann.

BECKFORD, William (1983). *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* (José Gaspar Simões, Trans. 2ª ed.). Lisboa: Biblioteca Nacional.

BESSA, Alberto (1913). “O Porto d'outros tempos”. *O Tripeiro*, ano III, nº 104, Março, pp. 498 – 500,.

BOCHMANN, Christopher (2003). *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

BOMBELLES (1979). *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Culturel Portugais.

BONITO, Rebelo (1945). “Panorama Musical”. *O Tripeiro*, ano I, nº5, Setembro, pp. 119 – 120.

——— (1945a). “Panorama Musical”. *O Tripeiro*, ano I, nº 8, Dezembro, pp. 188 – 189.

BORBA, Tomás et LOPES-GRAÇA, Fernando (1999). *Dicionário de Música* (3ª Tiragem

2ª ed. Vol. 2º). Porto: Mário Figueirinha Editor.

BRAGA, Teófilo (1871). *História do Teatro Português (Séc. XVIII)* (Vol. 1º). Porto: Imprensa Portuguesa.

BRANCO, João de Freitas (1995). *História da Música Portuguesa* (2ª, Revista e Aumentada ed.). Lisboa: Publicações Europa-América.

BRITO, Manuel Carlos de (1989a). *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University.

——— (1989b). *Estudos da História da Música em Portugal*. Lisboa: Editora Estampa.

BRITO, Manuel Carlos et CRANMER, David (1990). *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional –Casa da Moeda

BRITO, Manuel Carlos et CYMBRON, Luisa (1994). *História da Música Portuguesa* (2ª ed.). Lisboa: Universidade Aberta.

CARDOSO, José Maria Pedrosa (2006). *O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII - A Singularidade Portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

CARREIRA, Laureano (1988). *O Teatro e a Censura em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

CARVALHO, José Paulo T. Vaz de (1993). *António da Silva Leite, (1759-1833) Aspectos seleccionados da vida e obra*. Coimbra: Tese de Mestrada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

CARVALHO, Mário Vieira de (1993). *Pensar é Morrer*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

——— (2005). *A Ópera como Teatro*. Porto: Ambar.

CASTELO-BRANCO, Camilo (1968). *A Sereia* (6ª ed.). Lisboa: Editor Parceria A.M.Pereira, Lda.

CASTRO, João Baptista de (1762). *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*. Lisboa: Oficina Patriarcal.

CHAGAS, Pinheiro et BARBOSA, Colen J. (1904). *História de Portugal* (Vol. IX). Lisboa: Empreza da História de Portugal.

CHAVES, Castelo Branco (1983). *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

CORREIA, Mário (1984). *Música Popular Portuguesa*. Coimbra: Editores Centelha.

COSTA, Pe Agostinho Rebelo da (1945). *Descrição Topographica e Historica da Cidade do Porto (1787)* (2ª ed.). Porto: Editora Livraria Progredior.

CRUZ, Manuel Ivo (2008). *O Essencial sobre a Ópera em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

CUNHA, D. Rodrigo da (1742). *Catalogo dos Bispos do Porto*. Lisboa: Oficina Prototypo Episcopal.

CYMBRON, Luisa Mariana de Oliveira Rodrigues (1998). *A Ópera em Portugal (1834-*

54). Lisboa: Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.

DINIS, Júlio (1963). *Uma Família Inglesa* (4ª ed.). Porto: Livraria Civilização.

DODERER, Gerhard (1984). *Modinhas Luso-Brasileiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ELIAS, Norbert (1993). *Mozart - Sociologia de um génio* (Madalena Almeida, Trans.). Porto: Edições ASA.

FERNANDES, Cristina (1997/98). “A música no contexto da cerimónia da Profissão nos mosteiros femininos portugueses (1768-1828)” In *Revista Portuguesa de Musicologia* (Vol. 7/8). Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, pp. 59 – 94.

FERREIRA, Paula Cristina Abrunhosa de Figueiredo (1998). *Ópera Italiana nos Teatros do Porto (1760-1820)*. Coimbra: Dissertação de Mestrado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

FORTE, Allen et GILBERT, Steven E. (2003). *Análisis Musical - Introducción al análisis Schenkeriano* (Pedro Purroy Chicot, Trans.). Barcelona: Idea Books.

FRANÇA, José Augusto (1974). *O Romantismo em Portugal - Estudos de Factos Socioculturais* (Vol. 1º). Lisboa: Livros Horizonte.

FREITAS, Eugénio Andréa da Cunha e (1955). “No Tempo dos Franceses no Porto 1809 - Depoimentos Contemporâneos”. *O Tripeiro*, ano XI, nº2, V Série, Junho, pp 41 – 44.

FREITAS, Frederico de (1974). *A Modinha Portuguesa e Brasileira*. Braga: Tipografia Livraria Cruz.

GANDRA, João Nogueira (1839). *Elogio Funebre e Histórico do Doutor Francisco d'Almada e Mendonça*. Porto: Typografia Gandra e Filhos.

GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida (1948). "Carta Inédita". *O Tripeiro*, ano IV, nº 5, V Série, Setembro, pp. 97 – 100.

GROUT, Donald et PALISCA, Claude V. (1997). *História da Música Ocidental* (2ª Tiragem, 1ª ed.). Lisboa: Gradiva - Publicações Lda.

KASTNER, Macário Santiago (1983). *Estudo de Guitarra de António da Silva Leite - Prefácio da Edição Fac-similada*. Lisboa.

KOSTKA, Stefan et PAYNE, Dorothy (1989). *Tonal Harmony* (second ed.). New York: McGraw-Hill, Inc.

LAMBERTINI, Michel Angelo (1914). Portugal. In *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. 1^{re} partie: Histoire de la Musique* (Vol. IV). Paris: Delagrave, pp. 2401-2469.

LEAL, Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho (1875). *Portugal Antigo e Moderno* (Vol. VI). Lisboa: Editora Mattos Moreira e C^a.

LEÇA, Armando (1952). "Do Cancioneiro Músico-Portuense". *O Tripeiro*, ano VIII, nº2, V Série, Junho, pp. 43 – 49.

——— (1954). "António da Silva Leite e a Guitarra". *O Tripeiro*, ano X, nº2, V Série,

Junho, pp. 40 – 41.

——— (1957). “Violeiros da Sé”. *O Tripeiro*, ano XIII, nº5, V Série, Setembro, pp. 143 – 144.

LEITE, António da Silva (1795). *Arte da Música*: (Manuscrito).

——— (2006). *Moteto* (Elisa Lessa ed.). Braga: Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho & Mosteiro de S. Martinho de Tibães.

LIMA, Francisco Bernardo (1762). *Il Transcurato*, drama giocoso. *Gazeta Literária*, Vol. I Tomo II.

LOCKWOOD, Lewis, O'REGAN, Noel et OWENS, Jessie Ann. (2008). *Giovanni Pierluigi da Palestrina* www. grovemusic.com. Retrieved 26 de August 2008, from http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_works/grove/music/20749#S20749.12

LOMBARDIA, Pedro et al (1984). *Código do Direito Canónico* (José A. Marques, Trans.). Braga: Edições Theológica.

LOPES, Maria Antónia (1989). *Mulheres, Espaço e Sociabilidade*. Lisboa: Livros Horizonte.

LOPES-GRAÇA, Fernando (1946). *Cartas do Abade António Costa*. Lisboa: Editora Gráfica Lisbonense.

MACHADO, Diogo Barbosa (1752). *Biblioteca Lusitana*. Lisboa: Oficina de Ignacio Rodrigues.

MAZZA, José (1944/45). *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, Lda.

MEIRELES, Maria Adelaide de Azevedo (1982). "A Actividade Livreira no Porto no Século XVIII". In *Revista da História - Separata* (Vol. IV). Porto: Gráficos Reunidos.

MELO, Francisco Manuel de (1900). *Visita das Fontes - Apólogo Diagonal* (Vol. 2º). Lisboa: Oficina Tipográfica "A Liberal".

——— (1944). *D. Teodósio II* (Augusto Casimiro, Trans.). Porto: Livraria Civilização.

MICHELS, Ulrich (2003). *Atlas de Música* (Vol. I). Lisboa: Gradiva.

MILCENT, Francisco Rodrigues Marchal (1792-96). *Jornal de Modinhas*. Lisboa: Real Fábrica.

MORAIS, Manuel (2000). *Modinhas, Lunduns e Cançonetas com acompanhamento de Viola e Guitarra Inglesa*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

——— (2002). *A Guitarra Portuguesa das suas Origens aos Finais do Século XX*. Lisboa: ESTAR.

MORAIS SILVA, António (1954). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (10ª ed. Vol. VII). Lisboa: Editorial Confluência.

MOREAU, Mário (1981). *Cantores de Ópera Portugueses* (Vol. 1º). Lisboa: Livraria Bertrand.

NERY, Rui Vieira (2004). *Para uma História do Fado*. Évora: Edição Público, Comunicação Social, SA.

NERY, Rui Vieira et CASTRO, Paulo Ferreira de (1991). *História da Música (Síntese da Cultura Portuguesa (2ª ed.)*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91/Imprensa Nacional Casa da Moeda.

NOGUEIRA, Ricardo Raimundo (1778). *Reflexoens sobre Orestabelecimento do Theatro do Porto*. [Manuscrito].

OLIVEIRA, Ernesto Veiga (2000). *Instrumentos Musicais Populares Portugueses (3ª ed.)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Museu Nacional de Etnologia.

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da (1993). *Masses and Motets*. New York: Dover Publications, Inc.

PEREIRA, Isidro (1990). *Dicionário Grego-Português e Português-Grego (7ª ed.)*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa.

PIMENTEL, Alberto (1893). *O Porto há trinta anos*. Porto: Editores Magalhães e Moniz.

——— (1894). *O Porto na Berlinda*. Porto: Editora M. Lugan, Sucessores.

PINTO, António Ferreira (1915). *Memórias*. Porto: Tipografia da Oficina de S. José.

PONTE, Brig. Nunes da (1956). “O Marchal Sault no Porto”. *O Tripeiro*, ano XII, nº 6, V Série, Outubro, pp. 166 – 170.

RAMOS, Luís António de Oliveira (1979a). *O Porto e as Origens do Liberalismo*. Porto:

Publicações do Gabinete da História da Câmara Municipal do Porto.

RAMOS, Luís António de Oliveira et al (2000). *História do Porto* (3ª ed.). Porto: Porto Editora.

RAMOS, Mário da Cunha (1948). “Como um Oficial inglês viu o Porto em 1796”. *O Tripeiro*, ano III, nº 11, V Série, Março, pp. 252 – 254.

REESE, Gustave (1959). *Music in the Renaissance* (Revised Edition ed.). New York: W. W. Norton & Company, Inc.

RIBEIRO, Manuel da Paixão (1789). *Nova Arte da Viola*. Coimbra: Real Officina da Universidade.

RIBEIRO, Mário de Sampaio (1936). “As Guitarras de Alcácer e a Guitarra Portuguesa”. In *Arquivo Histórico de Portugal - Separata* (Vol. III). Lisboa: Bertrand Lda.

——— (1943). *Luisa de Aguiar Todi*. Lisboa: Ocidente

RUDERS, Carl Israel (1981). *Viagens em Portugal, 1798 - 1802* (António Feijó, Trans.). Lisboa: Biblioteca Nacional.

SÁ, Adriano (1946). “Notas Sobre o Velho Teatro de S. João”. *O Tripeiro*, ano II, nº 7, V Série, Novembro, pp. 159 – 161.

SAMPAIO, Gonçalo (1934). *Subsídios para a História dos Músicos Portugueses*. Braga: Arquivo Distrital.

SANTOS, A. Dias Cândido dos (1978). “A População do Porto de 1700 a 1820:

contribuição para o estudo da demografia humana”. In *Revista de História 1 - Separata*. Porto: Centro de História da Universidade do Porto.

SASPORTES, José (1970). *História da Dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SCHERPEREEL, Joseph (1985). *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SECA, Marta de Figueiredo Fernandes (2004). *A Vida Musical na Santa Casa da Misericórdia do Porto (1655 a 1823)*. Coimbra: Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras.

SERÉN, Maria do Carmo (2000). “O Porto Oitocentista”. In *História do Porto* (3ª ed.). Porto: Porto Editora, pp. 377 – 521.

SILVA, A.F.Araújo e (1908). “O Real Teatro de S. João”. *O Tripeiro*, ano I, nº 9, 20 de Setembro, pp. 131 – 132.

——— (1908a). “O Real Teatro de S. João”. *O Tripeiro*, ano I, nº 10, 1 de Outubro, pp. 151 – 152.

——— (1953). “A cadeia da Tradição Musical portuense”. *O Tripeiro*, ano IX, nº5, V Série, Setembro, pp. 129 – 130.

SILVA, Francisco Ribeiro da (2000). “Tempos Modernos”. In *História do Porto* (3ª ed.). Porto: Porto Editora, pp. 255 – 375.

SILVA, Inocêncio Francisco da (1847). *Dicionario Bibliographico Portuguez* (Vol. 8).

Lisboa.

SIMÕES, Armando (1974). *A Guitarra Portuguesa*. Évora: Tipografia Eboranto, Lda.

SMITHER, Howard E. (2008). *Oratorio* www.grovemusic.com

Retrieved 22 April 2008, from

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20397?q=Oratorio&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

SOARES, António Pimentel (1909). "Narração da Magestosa festividade pela Exaltação a D. Miguel". *O Tripeiro*, ano I, nº 34, 1 de Junho, pp. 259 – 261.

STEVENSON, Robert. (s.d.). Leite, António da Silva. www.grovemusic.com

Retrieved 7 October 2008, from

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16358?q=Ant%C3%B3nio+da+Silva+Leite&source=omo_gmo&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

TILMOUTH, Michael et SHERR, Richard. (2008). *Parody (i)* www.grovemusic.com

Retrieved 9 August 2008, from

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20937?q=Parody&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit

TOUCHARD, Jean (1970). *História das Ideias Políticas* (Vol. 5). Lisboa: Europa América.

VASCONCELOS, Joaquim de (1870). *Os Musicos Portugueses - Biographia - Bibliographia* (Vol. 1 e 2). Porto: Imprensa Portugueza.

VIEIRA, Ernesto (1900). *Diccionario Biographico de Musicos Portugueses* (Vol. I e II).

Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.

WOLFF, Christoph. (2008). *Bach, Johann Sebastian* www.grovemusic.com

Retrieved 26 August 2008, from

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=Bach%2C+mass+B+flat&search=quick&pos=10&_start=1#firsthit



ANEXOS

Anexo 1 - Certidão de nascimento

1894
Antonio Filho de Lima de Lima da Silva Leite natural
da freguesia de São Paulo de Lisboa freguesia de São Paulo
de sua mulher Theresia Maria de Lima natural
da freguesia de São Paulo de Lisboa em nome da
freguesia de São Paulo de Lisboa natural de
Manoel Leite de sua mulher Theresia Maria de Lima
natural da freguesia de São Paulo de Lisboa e pela parte da
mãe na parte de Fernando da Costa de Lima natural da freguesia
de São Paulo de Lisboa e Theresia Maria de Lima natural de São
Paulo de sua mulher Theresia Maria natural da freguesia
de São Paulo de Lisboa e Fernando da Costa de Lima natural da freguesia
de São Paulo de Lisboa; nasceu aos vinte e nove dias do mês de Maio
de mil e sete cento e cinquenta e nove em São Paulo
Basilical pelo Padre João de Macário Monteiro
coadjutor desta freguesia aos dez dias do mês de
Junho do dito ano. Pais Theresia Maria de Lima e
João de Macário Monteiro moradores e alcaides da
freguesia de São Paulo de Lisboa e Theresia Maria
Margareta filha de Manoel Gonçalves da Costa
morador João e Maria da Costa de Lisboa; e foi
testemunhas o Padre João de Macário Monteiro e João de
de São Paulo de Lisboa e João de Macário Monteiro
Melhor moradores naturais de São Paulo de Lisboa
queira de quem foi edescripto em todo e por todo.

Theodoro Machado
S. Salvador
João de Macário Monteiro

**Anexo 2 - Processo a favor de Bento da Silva Leite -
Auto do Património (excertos)**

Património que fazemos Bento da Silva Leite
Leite, por seu Pai Sr. João da Silva Leite
Leite e Bento da Silva Leite, foygo em
memoriaes em 8 de Outubro de 1805

Al.

Subscricao que este publico Sr.
Instrumento de constituição do Património
verem que no anno do Nascimento do
Nosso Senhor Jesus Christo de mil e
dozentos e cinco e oito dias do mes
de Outubro mil e setecentos e setenta e cinco
das foygoitas e no qual o Escripção apu-
ricado por certos foygos, como vem con-
ter de Juizaria Sr. da Silva Leite Sr.
meo de Negocio morador na Rua
da Foygo Laurino desta dita foygo, em
nome e como Procurador bastante de
Sr. Sr. Sr. Sr. Sr. Sr. Sr. Sr. Sr. Sr.
meo de Negocio morador na foygo, e fi-
dade de Lisboa, como o mostra pela Pro-
curação no fim desta Instrumento foygos,
confite, e bem assim a Sr. Sr. Sr. Sr.
de maior idade morador na foygoitas
de Serido foygo de foygo. E da outra
Bento da Silva Leite foygo em mem-
riaes, morador na Rua de S. Francisco
desta foygo, foygos mercaderias pelas
referencias de mais foygo e da foygo
memoriaes ao diante nomeadas e assig-
nadas de que doufo, por certo as quais

as quaes disse o Anterigente Pro-
curador Luis da Silva Leite, que entro
os meos luez e apropriados de mais, de que
o Subredito Luis Ferraz, e possivelmente Pe-
dro da Silva Leite seu filho, e facci-
lho possuidor: e lha proccurao por via
de seu Pai Luis da Silva Leite ja de-
functo, bem assim a terra das Ferras, que co-
mo for parte dos Praços seguintes, fuisse,
asaber a terra do Valle de baixo no Pra-


1.
Linha de Valle de
baixo no Praço
app. 1.º de 4.º de
1770

zo feito ao fidalgo Domingos da Rocha
e sua mulher Maria Domingues em os
quatorze dias do mez de Novembro do
anno de mil Setecentos e noventa e
nove, nos. Notas do Conselho de Guaya-
quil, e Livro de Terra lavrada no Livro

2.
Linha

do Valle de baixo, que fuisse parte for parte
do Praço feito ao fidalgo Joze Ro-
drigues em vinte e quatro do mez de
Septembro do anno de mil Setecentos
e oitenta e tres, nos. Notas do
Conselho de Guayaquil, e Livro de
Terra lavrada de Sebastião
Joze Antonio Guallberto dos Santos =
Outra terra de Terra lavrada, cha-
mada a terra

Anexo 3 – Certidão de Casamento dos pais


O notário digo Eme^{da} primeiro de Junho de
mil e sete centos e simcoenta e tres pellas tres horas
da tarde foram recebidos nesta Parochial Igreja de São
Nicolaõ pelo Padre Saxe Maria Godinho Condiutor de
lla compalaura de morte in virtude de hum Orden
que delhe mostraõ letorem sendo corridos nas quellas
frequencias a que pertencião e forrentes sem impedi-
mento que constare passada nella Escrivia de Suizo
Luiz da Silva Guimarães e assignada pelo Reveren-
do Doutor e Provedor da Casa Real de Suizo
Bispaõ Luiz da Silva este morador natural da
Ilha de Freixo da ilha de São Paulo de São Paulo
e de sua mulher Dora da Silva Nota nella parte
paterna de Manoel este de sua mulher Dora
Dominguez soare todos da frequencia desta Ma-
me de de terra de terra de São Paulo de São Paulo
da freguesia de São Paulo de São Paulo de São Paulo
Chomaxia Maria de Souza filha legitima de Ser-
nando da Costa de São Paulo de sua mulher Dora Maria
de Souza moradore natural da freguesia de São Paulo
de sua mulher Dora Maria de Souza Nota nella parte
de Miguel de São Paulo de sua mulher Isabel Fernandes
da frequencia desta Martim de São Paulo de São Paulo
de São Paulo e Nota nella parte materna de Antonio
Matthou de sua mulher Maria Francisca de fre-
quencia desta Salvador de São Paulo de São Paulo
da freguesia de São Paulo de São Paulo de São Paulo
Manuel morador natural de São Paulo de São Paulo
de sua mulher de São Paulo de São Paulo de São Paulo
da freguesia de São Paulo de São Paulo de São Paulo
termo que assigno como contraente e testem

**Anexo 4 – Processo a favor de Bento da Silva Leite –
Auto da Fraternidade (excertos)**

Apresença p^r ser examinase
 de Sufficiencia. Prada
 8 de Agosto del 1797

Como p^r o Sr. D. Joao
 de Almeida Coutinho, e
 Luitado p^r o Sr. D. Joao
 de Almeida Coutinho, e
 mandado proceder nas mais del^{tas}
 p^r o Sr. D. Joao de Almeida Coutinho
 1797.

Dis Bento da Silva Leite Estudante, na
 terra da freguesia de S. Nicolau desta Cidade, filho de
 Gutemberg de S. Luiz da Silva, de sua mulher Thomazia
 Maria de Jesus Sa defunta da dita freguesia, que elle
 suplicante tem futor maior, p^r quanto nos estudos p^ro
 p^rio e complementos para o estado Ecclesiastico, estando a
 estudar que sendo futo examinado de lingua e de preparac
 tores para a grammatica, e de universal de dezembro,
 subsequente a esta p^ro tempo de tres annos mais nos d^{tos}
 f^{tos} p^roiver a continencia nella Curia de S. Joao
 mas por quanto o suplicante tem a vontade de se
 de futor como p^ro tempo de tres annos de futor e
 p^ro o lugar de substituto de grammatica, sendo a
 p^ro tempo de tres annos de futor e de S. Joao
 que esta p^ro tempo de tres annos de futor e de S. Joao
 Bispo D. Fr. Joao de S. Joao de S. Joao de S. Joao
 Gloria haja este nao quer seguir estado de Ecclesiastico,
 Portanto

Como p^r o Sr. D. Joao
 de Almeida Coutinho, e
 mandado proceder nas mais del^{tas}
 p^r o Sr. D. Joao de Almeida Coutinho
 1797.

Anexo 5 – Certidão de Óbito

Antonio da Silva Leite morador natural de São Francisco desta Cidade faleceu
em virtude de doença no dia de Janeiro de mil oitocentos e trinta e dois
aos dez e seis horas da tarde, e seu corpo foi sepultado na Igreja de São
Francisco desta Cidade de São Francisco de Assis, e seu sepultamento
foi feito no dia de Janeiro de mil oitocentos e trinta e dois, e seu
sepultamento foi feito no dia de Janeiro de mil oitocentos e trinta e dois.
Placa Preto da Silva Leite

Margarida Soares = casada com José Loureiro moradora
na Ferraria de Baixo faleceu da vida presente sem
Sacramentos no dia nove de Janeiro de mil oitocentos
e trinta e três, e sepultada nesta Igreja por erro
aos dez e oito = idade maior de trinta annos de que fez
este assento era como acima. Placa Preto da Silva Leite

Nome do dia de Janeiro de mil oitocentos e trinta e três
Voluntario morto na Rua Direita de Villa Nova de
Gaia, e disserão ser Barbosa q morava em cima
do Mar de esta freguesia, e nada mais me disserão
porq o ignorava de quem este assento era como a
cima. Placa Preto da Silva Leite

José da Silva Guimarães = solteiro morador em ci-
ma do Maro faleceu da vida presente sem Sacramen-
tos, e foi sepultado no dia de Janeiro de mil oi-
to centos e trinta e três, e foi sepultado aos doze do dito
com officio de corpo presente, e não fez Testamento
idade maior de vinte annos de que fez este assento: era como
acima. Placa Preto da Silva Leite

D. Ana Ricância de S. José = solteira moradora
na Rua de S. Francisco faleceu da vida presente
aos dez e seis de Janeiro de mil oitocentos, e trinta e
três, e foi sepultada de todos os Sacramentos, e foi sepul-
tada aos doze do dito com officio de Corpo por-
tante, e fez Testamento de que deixou por Testamen-
tario Antonio Manuel da Costa Guimarães = idade de

Anexo 6 – Processo Judicial levado por Silva Leite ao
Tribunal Régio contra o Reverendo Provisor do Bispado
(excertos)

#

Inhor a

Hoja 8.ª do Proc. da foz. Lex. 47 de Julho de
1786.

D. Castan. Lex. 20.ª de
Julho de 1786.

D. Antonio da S. Leite

Proprietario da Munição da Cid. do Porto q. interpondo
hum Recurso q. o Juizo da Real Coroa da R. da m.ª
Cid. do R. Provisor do Bispado della quella via
lencia q. se ao susp. em oprimir de exercitar a pua
Arte nas festivid. das Igrejas da m.ª Cid. na d. l.ª
do Mestre Comf. acad. do R. Bispado do Bispado
fazendo q. e se fim notificar os Parrochos e
varias opeças seculares da referida Cid. q. na d.
admitir nas suas Igrejas e Capellas munição
algua sem o. Mestre, obteve o susp. q. provim.
E pagando se V. ed. Cartas log. Avrias avna q. quis
Cumprir o. R. Provisor quello q. se de terminou
se procede se a Mento na Meza do d. d. do
Caso Como Fudo sem o. tra da l.ª incluzia:
E q. por q. q. a p. ter av. Mento q. reciza se l.ª
tado o. R. Provisor q. por ipso.

D. V. Mag. seja serv.
md.ª q. par ao susp. as Cartas da l.ª
na do estillo q. cari della per Cid. do
o. R. Provisor q. not. de 20 dias

Em 5 de set. de
1786

D. J. V. Mag. seja serv.
md.ª q. par ao susp. as Cartas da l.ª
na do estillo q. cari della per Cid. do
o. R. Provisor q. not. de 20 dias

Seijs Vassallo e Socorro na
 oppressão e vislencia notoria
 que se faz e Reverendo Doutor
 Provisor desta Bispoado Fran-
 cisco Matheus Xavier de Carva-
 llo demagando de o Direito natu-
 ral e usurpando as Reales Ju-
 risdicam _____

Mando o Reverendo Re-
 corrido notificar pelo seu Cri-
 nam da Camara aos Parochos e
 avarias pessoas e clergo desta
 mesma Cidade para que nam
 admitam nas Igrejas e Cap-
 ellas musicas alguma mem-
 do Mestre com facultade do
 Excellentissimo Bispo exa-
 ptuando o Mestre da capella
 da Cathedral _____

Cathedral

Sendo o Recorrente noticia
deste facto e vendoso privado
de exercitar a sua Arte com
a liberdade que naturalmen-
te heira permitida Recorro
ao Excellentissimo Bispo re-
presentando V. E. que tendo
ajuntado algumas Festeira
das que estavam proxima-
mente para se celebrarem
e que ellas se nam podiam fa-
zer por aquella Repentina pro-
hibicao e que esta nam podia
ter lugar porque os Professores
da Musica nao tinham obri-
gacao de implorar Licencia pa-
ra usar da sua arte e que em
pra estivessem na posse de fazer

At

Deferir as munições sem
dependência de preço alguma
e que assim se havia julgado em
caso idêntico no Juízo da Coroa
cuja decisão foi confirmada
no Regio Tribunal do Paço
no faziam a certidão que ajun-
tou _____

Deferio o Excellentissimo
Bispo que requerese o Recor-
rente a quem tinha mandado
fazer a Notificação. Apresen-
tou-se a supplica ao Reveren-
do Recorrido e este deferio que
juntos os mais requerimentos
que se haviam feito seonti-
nuasse vista ao Doutor Promo-
tor a respeito da Licença que
o Recorrente devia ter. Des-

Despacho este que era al Rey
da Supplica que se lhe apor-
rentava e repugnante a que
he julgado que se lhe mostrou
dirigido a prevenir tirarias
henia nas usurpacoes da
jurisdiction Real e contra
o Direito Natural —

Aprofissam da Musica
he huma das Artes Liberaes
como notou Mor. de Exeute
Livro quarto Capitulo ou
Lavo numero Setenta e do-
ze ... Ella pode ser exercida
da liberdade sem depen-
dencia de authoridade de
pejora alguma. Nam he co-
mo os mais Officios que depen-
dem do trabalho corporal

P

Corporal e que est em
 Subjeito aos seus respectivos Ju-
 rizes sem cuja Licença não pôde
 exercitar o seu officio. O Juiz
 proprio da Arte do Recomen-
 to de omercumentos e insinuab
 dos seus Professores: Não há de
 pozicam alguma Canonica nem
 Direito positivo que obrigue a
 Similiter Professores a obter
 Licença para usar da sua ar-
 te —————

Musica sempre foi per-
 mitida desde a primitiva Igre-
 ja e só foi prohibido o canti-
 co indecente e impuro como se
 comendou aos Bispos e Sagra-
 do Concilio Tridentino no de-
 creto de observandis et vitan-



O Recorrente eto des
 or main Professorer sempre
 estiveram na profissão de uzar da
 sua Arte livremente em to
 das as Igrejas e Cappellas sem
 precizar em de lo requir Licen
 ca como demonstra aquella sa
 bia deuzam de Juizo da Coroa
 estando assim nesta pacifica
 profissão nam podia o Recorrente
 ser expoliado della pelo Reves
 sendo Recorrido epovifro Recor
 metes notória violencia que ~~for~~
 Competente o Recurso como
 ponderou o Santissimo e Re
 ligiosissimo Van-Eyden. no
 seu tratado de Recurso ad
 Princēpem. Capitulo segun
 do paragrafo segundo per
 tot.

„ Lemah judiciali ac Recte
 „ disposita Revolvere et pu
 „ blicè disputare contenderit.

Porenta Nazam Nam devia
 Reverendo Revorido original
 mais demoras com aquelle des
 pachos que proferis vende a de
 arzar do Juizo da Coroa ex Allen
 to do Tribunal do Paço que já
 havia determinado que os Prof
 fessores damnificos usassem li
 vremente da sua profissão e que
 fossem admitidos nas Igrejas
 e Cappellas Nam obitante
 a Ordem encontrario pois a
 quella deuzam aem da que pro
 ferida á Instancia de outros
 Professores approvita ao Revor
 rente e aormais da mesma dize



Arte ex Bagn. quoti-
dian. Resolut. Capitulo Sese-
ta e setta numero outavo —

Comita melhoi devia o Re.
venerendo Acordado attendido a sup-
plicado Reverente reflectin-
do que aquella prohibicam que
ele impo a todos os Professores
a excepçam do Mestre da Cap-
pella da Cathedral se dirigia
a reconcentrar nestes a liberdade
de se fazer unicamente a sy-
municar resultando disto tan-
to tam gravissimos prejuizos
de publico e particular como
sam. Primeiro fazer o mes-
mo Mestre a musicar pe-
los preces ex orbitantes que de
parecer. Segundo ver se o



Por el Director Divino Na-
tural e das Gentes o Monopólio
como declarou a ley devinte
e seis de Outubro de mil sette
centos e setenta e cinco para-
grafo vinte e quatro: El hé
contrario a boa Economia do
Estado e utilidade publica. Al-
vará de dez e sette de Julio de mil
sette centos e setenta e nove:
El emfim a ruina interamen-
te os Vassallos como expressão
odito Alvará e de honra do Rey
de mil sette centos e setenta
e nove.

Q' al caso nam se rá hum
vigoroso e Monopólio prohibido
aos Professores o exercicio das
Muzicas e permitillo só men



S'ó mente ao Mestre da
 Cappella? Parece que nam
 padêes amenos duvida. He' que
 rer consentit humo commercio
 particular excludendo sem se
 reparar que amemos Mestre
 como Ecclesiasticus nam p'ode
 ser commerciante pelas Cen-
 suras que Relommunam os Tex-
 tos no Capitulo segundo do Cap.
 Secundum Instituta C. No
 Cleric vel Monach. —

Todas as Constitucões cano-
 nicas mandam fugir como da
 parte do Ecclesiastico Negoci-
 ante que de p'obre se fôr vicio
 e de humilde arrogante. Ou
 sab-se as q'atavias do grande Sam
 Jeronimo Dist. oitenta e oito

Follar duas das autor appien
 cor pela disposicam daquelle se
 determina que nas Igrejas e Cap
 nellas desta Cidade e Bispado
 Subgeitas a Jurisdicam ordinaria
 Senam admitta musica alguma
 que nãam tenha Mestre Compa
 culdade do dito Prelado exceto
 o Mestre da Cappella da Cattedra
 do arch. equese e de ovese em ten
 dido os Parochos e Peficos aque
 respectivos. Mostra mais que
 Segundo a noticia do Recorrente
 esta exclusiva em que se aca
 na comprehendida com grave
 damna ejaectura sua e de outros
 Professores seus companheiros
 que se contumacia congregam e
 associam para formarem Choro
 de Musica em diversas Fer

Cartividade emais Jun
coens que se celebram nardi
tar Igreja e Capella algumas
das quaes já tinha ajuantado para
se executarem proximoamente
Requer ao mesmo Reverendo Bis
po pela Representação de Mar
tore a fim de ser revogada a di
ta Ordem mandando alem des
ter contra fundamentos da des
cuzam Constante de Accordam
desta Mesa Transcrita na
Cartidam a folha cinco e lon
firmado pela Mesa da Me
sa do Desembargo do Paço co
piado a folha setta verso pe
lon quaes se havia terminado
esta ou simillantes contra
vercia a favor dos Professores
de musica antecessores de



25

Parte a los sumarios hum
viguroso attentado havendo
se subvertido a deiziam da
quelle Acordam efficiente que
devem ter amais Religioza
pronta e continua observan
cia. Portanto mandam se
passe Carta pela qual a dita
Sentora encomenda ao Juiz
Acordado devista da vis hem
cia que como Acordante gora
tica e que deferindo a quele
requerimento follar tres lu
jo Conhecimento Respoi comme
tido haja por inefficaz aquel
la controversida Ordem como
contraria positivamente
a damerma Sentora e esta
do o Direito: Quando assim
se mandam fajar contra o que dele



O Serenissimo mandou
 as Justicias Seculares Remo
 obedecam nem cumpram seus
 mandados nem exitem ao Re
 corrente nem Re Levem pena
 de Excomungado. Porto qua
 torze de Março de mil se
 te centos oitenta e seis. Aze
 vedo Coutinho, Leita, Freire.
 Foi presente o Comae Publi
 ca do Senhor Desembargador
 Procurador da Coroa.

Nam se continua mais em
 adita sentença que se acha
 no ditor autor; e noz mermos
 a folha sincoenta e huma está
 a seguinte que o Reverendo
 Juiz Recorrido deu á praxia
 na Carta Rogatoria da qual

Pass. de Sodalit. Capi-
tulo octavo numero Segundo

Derter evidenter principio
Nascenti domi prout conceptario:
Oprimiuro he' querendo amurica
do Templo pela deencia sugui-
ta ao poder do Prelador. Naõ era
di namd uirupci a luridicam
derofia Magestade pafiando a
quella Ordem pela Veluam que
divia ao Culto de Deo. Segun-
do que a quella absoluta Liberdade
de que por Direito Natural tem
nas proprias Accens os Homens
Sempre se Regula pela policia
civil e verdadeira Religiam Me-
renko Jus. natur. parte pri-
meira de jus. nat. Sect. Segun-
da paragrafo terceiro numero

Visto a quella Ordem
 melonvencerei que para a de
 cencia das musicas nos Templos
 Nam tem o Trezado poder erof
 ra Magestade mandará o que
 for mais justo. Porto vinte
 e Sette de Março de mil e Sette
 Cento oitenta e seis // Francisco
 de Matheus Davier de Carva-
 do _____ // _____ //

Nam se o tanto mais em
 a dita vergonha que se aca no
 dito autor emos mermo a Gollan
 Simo enta e seis enta o Nior
 Lam do theor seguinte _____

Acordao p 56

Acordam em Belaram 80
 Pape segunda Carta vinte Nam



14
Nam sedarem fundamen-
tor equivalenter pro a de in ar-
de de um pro it a q uo in eira. Porto
quatro de Heich de mil sette cen-
tos oitenta e seis. // Arredo de Cou-
tado // Leite // Frango // Fui pro-
vendo com a Rubrica do Senhor
Desembargador Provedor da
Real Coroa.

Nam se continha mais em
odito Recordam que se a
norditor autor se referida fo
Das retro declarada ena men-
mo a follar Noventa esta
a resposta que o Reverendo
Sui Recorrido deu a segun-
da Carta Rogatoria da que
ah. seu theor e forma he o se-
quinte

D

Anexo 7 – Assento do provimento do partido do Orgão em Antonio da S.^a Leite

363

Assento do provimento do partido do Orgão em Antonio da S.^a Leite.


Chor 31 de 8.^{vo} 1779. nesta Casa do Desp.^{to} de Ilha, citando em nome o Ex.^{mo} Antonio Jose de L.^{ta} da Piedade delia, com os mais Conselheiros abaixo assinados, foi proposto, que o partido de Organistas da Igreja desta Santa Casa se achava vago pelo falecimento do Sr. D. Carlos de Moraes: e por concorrerem na pessoa de Antonio da Silva Leite todas as circunstancias necessarias para exercer o dito emprego, pelas custeas, que delle tinham, não só de q.^{ta} era bom músico e organista, mas também compositor da dita arte de musica, o houverão por nomeado nelle, com o mesmo ordenado de vinte mil reis por anno, como tinha seu antecessor, ficando por isso obrigado a tocar o dito Orgão em todas as festividades, que a Ilha determinar, além dos dias do anno, em q.^{ta} se obrigado de manhã e tarde: suplicando-se a ser despedido q.^{do} sua Ilha parecer, e de como se obrigou a todo o referido assento: de que se tomou este Assento, que todo assinava. Bacharel João Diogo Ribeiro Official Ill.^{mo} da Secretaria o escreveu.

Por Antonio Jose de Almeida
João de Moraes Lubrano
Francisco Pereira
Domitio Cruz da Costa
Francisco José do Brito
Francisco de Paula

Anexo 8 – Frontispícios das Óperas “*La Griselda*” e “*A Morte de Cleópatra*”

LA GRISELDA:
DRAMA EROICOMICO PER MUSICA;
DA RAPPRESENTARSI
NEL REGIO
TEATRO DI S. GIOVANNI,
IN OSSEQUIO
DEL KELICISSIMO GIORNO NATALIZIO
DEL
SERENISSIMO PRINCIPE DEL BRAZILE
D. JOAÕ;
NEL DI 13 MAGGIO 1806.

FAKDE DE LETRAS DE
Sala
Dr. Jorge
Figueiredo
de Faria
1806



PORTO:
NELLA STAMP. DI ANTONIO ALVAREZ RIBEIRO
Por Ordem Superior.

La Scena si finge alla riva d'un Fiume in un luogo di delizie del Marchese di Saluzzo.

La Musica è del Signor FERDINANDO PÉR, *Maestro di Capella*, al servizio di Sua Maestà L' IMPERATORE D'ALLEMAGNA, e diretta dal Signor Maestro di Capella, ANTONIO DA SILVA LEITE.

Poeta del Teatro, e Traduttore del Dramma
Il Signor N. N.

Pittore, e inventore del Scenario
Il Signor Raffaeli Trajani.

Machinista
Il Signor José d'Oliveira.

AT-

133
9

**A MORTE
DE
CLEOPATRA.**

TRAGEDIA PARA MUSICA

OFFERECIDA

A' ILL.^{mas}, e EX.^{mas}, SENHORA
D. THOMASIA FRANCISCA
DE MELLO BREYNER,

POR
MARIANNA SCARAMELLI,
Primeira Dama absoluta

D O
REAL THEATRO DE S. JOAÕ,
PARA NELLE SE REPRESENTAR NO DIA
SEU BENEFICIO 8 DE NOVEM-
BRO DE 1807.

25062

PORTO:
NA TYP. DE ANTONIO ALVAREZ RIBEIRO,
Por Ordem Superior.

1807



A Musica he do celebre Mestre *Sebastião Napolini*, dirigida pelo Mestre Compositor do Real Theatro de S. Joaõ, *Antonio da Silva Leite*.

- Inventor, Architeto, e Pintor do Scenario, *Rafael Trajani*.
- Machinista, *José d'Oliveira*.
- Mestre da Guardaroupa, *José Pinto*.
- Director do Theatro, e Vestuario, *Felix Folia*.
- O Vestuario he novo, e pertencente a Empreza.

ACTO



ACTO PRIMEIRO.

SCENA I.

PATEO, COM SERVENTIA POR VARIAS partes para Palacio, para a morada dos Astrologos, e de Tiano.

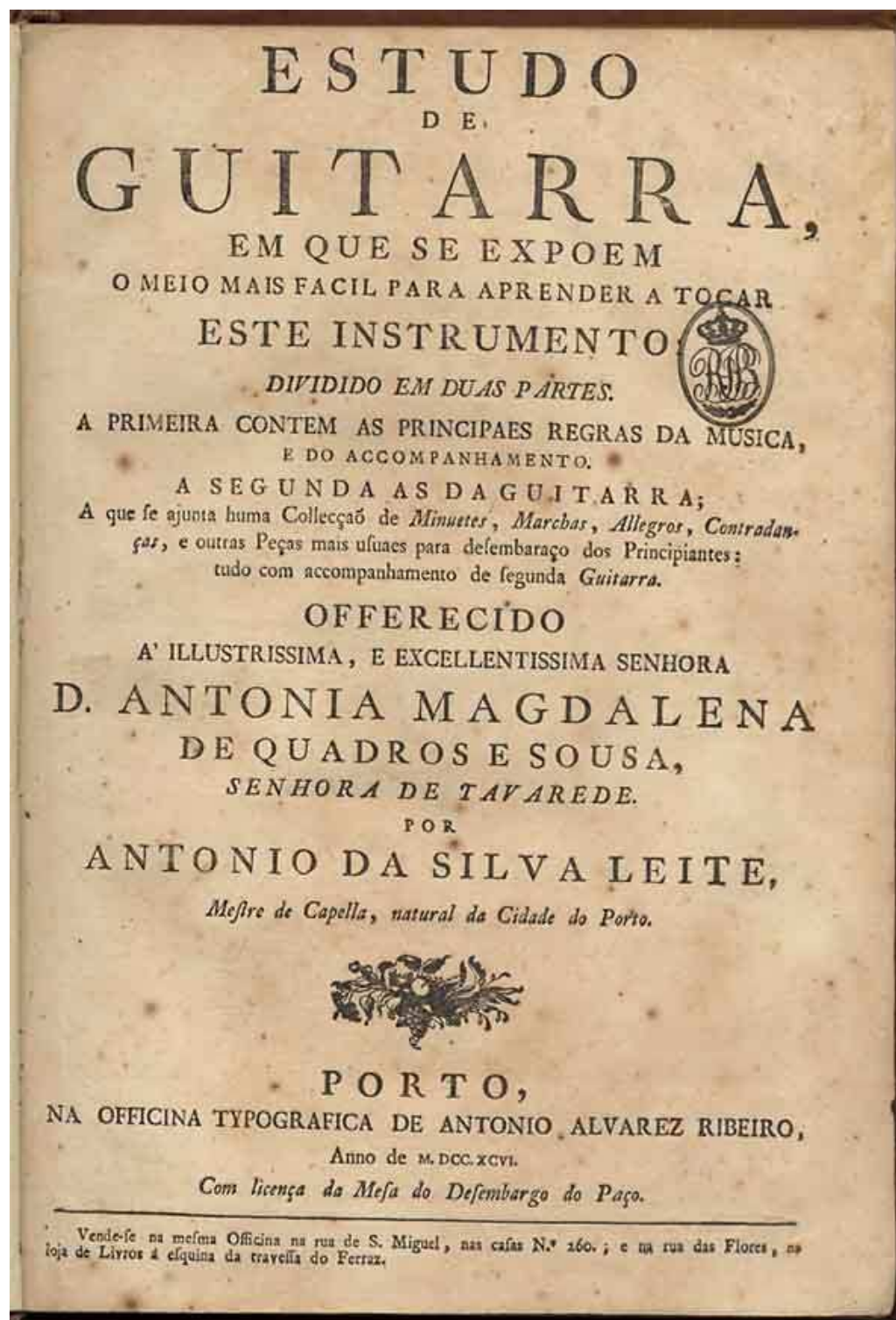
Tiano com hum papel na mão, e mostrando grande pesar. *Enas*, e *Grandes* do Reino.

Do Os Astros summo Interprete,
Livre do denso véo,
Que impede aos mais o Ceo
Co' a vista penetrar,
Humildes te imploramos,
Erguendo as mãos, que humano,
O alto celeste arcano
Nos queiras revelar.
Tian. Dos Astros terriveis
... As letras escritas:
... Como sangue effáo já. (1)
Coro. Funesto tremendo,
O dia será:
Oh Ceos! que estou vendo!

Tian.

(1) Abre o papel, e todos se chegam para o lér.

Anexo 9 – Frontispício do *Estudo de Guitarra*



Anexo 10 – Hino Patriótico “Da Patria em prol a vida
offertamos”

RES-4 (158)
OS MORADORES DA RUA CHÃ
DESTA CIDADE,
EM DEMONSTRAÇÃO DE SEU PUBLICO REGOSIJO, *101*
Destinado a noite de 23 d' Agosto de 1821.
VESPERA DO ANNIVERSARIO
DE NOSSA REGENERAÇÃO POLITICA,
PARA SOLEMNISAREM
TAÕ ALTO FEITO.

HYMNO PATRIOTICO.

C O R O.

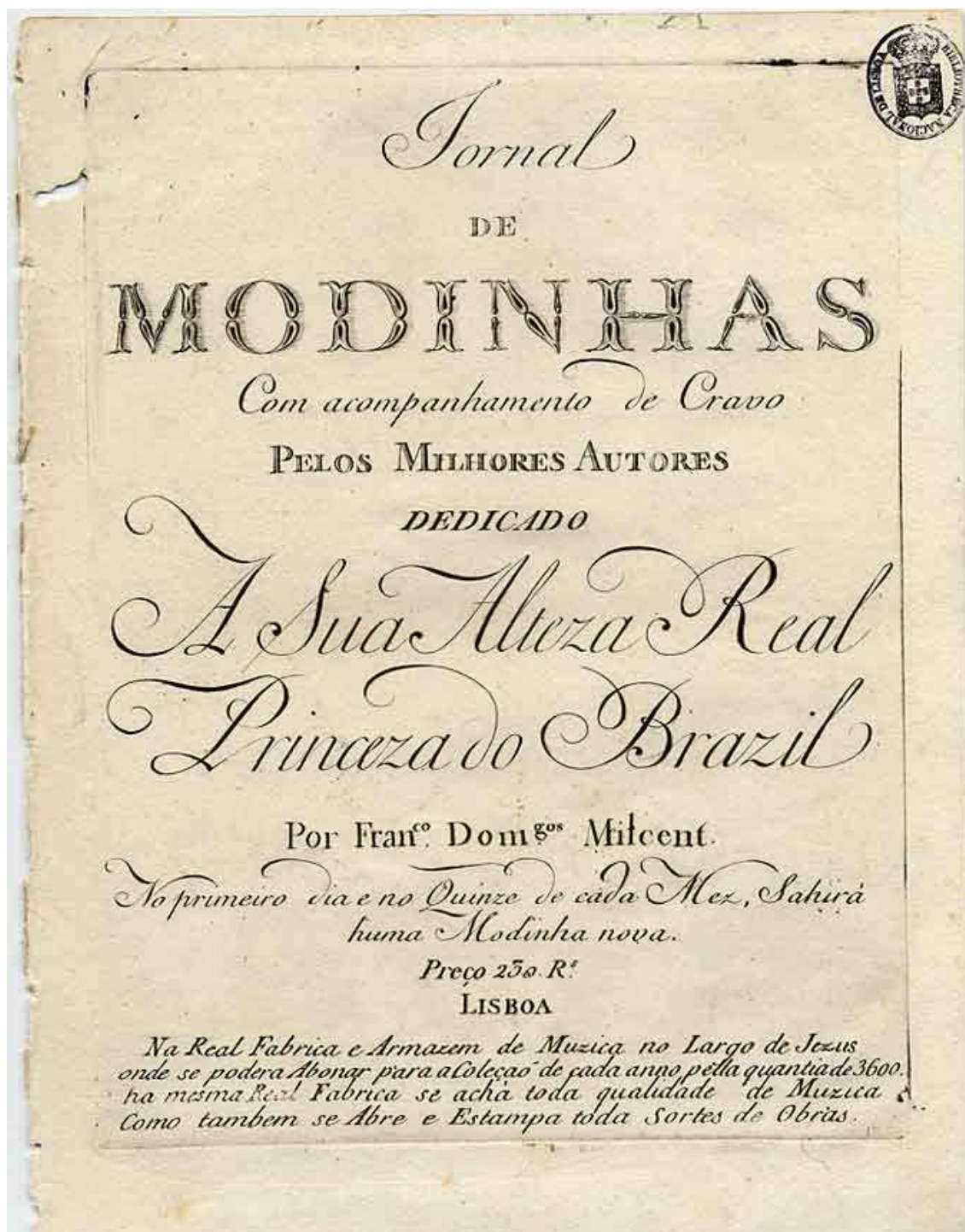
Da Patria em prol
A vida offertamos;
Destruir juramos
Vil escravidão.

O Porto ditoso, Heroica Cidade, Da sã Liberdade Arvora o pendaõ. Da Patria &c.	O Rei excellente Entre o fiel povo Recebe de novo Grata adoração. Da Patria &c.
De Lysia o nome Hoje s' eterniza, Pois tem por diviza =CONSTITUIÇÃO.= Da Patria &c.	Foi agrilhoado Em horrido abysmo Fero Despotismo Com indignação. Da Patria &c.
Congresso Sob' rano O Throno segura, A dita procura Da Lusa Nação. Da Patria &c.	Por ventura tanta O Ceo nós louvemos, Hymnos lhe mandemos D' alma gratidão. Da Patria &c.

*A composiçãõ da Musica he do Sñr. Antonio da Silva
Leite, Mestre de Capella, natural desta Cidade.*

Porto: Na Offic. de Viuva Alvarez Ribeiro & Filhos.

Anexo 11 – Modinhas “Tempo que breve passaste” e
“Amor concedeu-me um prêmio”



N^o 18 *Moda a Solo del S.^o Ant.^o da S.^a Leite M.^o de Capela no Porto*
Adagio
Com expressão
Guitarra

Tem po que bre. ve pas... sas... te que
bre. ve pas... sas... te tarde ou... nunca ou
nunca tor... na rás... tarde ou... nunca ou
nunca tor... na rás... tor... na rás...
All.^o
Quem com la grima spo. de ra q^{ua} com la grima spo. de ra sa
zerle tornar a traz atrás tor nar tornar a traz sa zerle tornar a
traz... sa... zerle tornar a traz atrás... zerle tornar a traz
sa... zerle tornar a traz atrás tornar tornar... a traz

2.
*Fesme primeiro Sintir
Do seu rigor os signais
Tardou! porem o que veio
Hera bom, tomara eu mais*

3.
*Chamem lhe embora veneno
Com que engoda os mortais
O veneno que eu provei,
Hera bom, tomara eu mais*

4.
*Novos amantes que agora
O mesmo fado paçais
Coragem! que ofim de tudo
Hera bom, tomara eu mais*

5.
*Se me lembra o que crei
Deusas voltas em que andais
Repito lambendo os dedos
Hera bom, tomara eu mais*

6.
*Em fim não acho expreçoens
Em tudo ao que sinto iguaes
Sò digo que otal bocado
Hera bom, tomara eu mais*

N.º 19

*Duetto novo del S.º Antonio da Silva Leite
Com Acompanhamento de duas Guitarras, Viola, e Basso*

ANDANT.º

Amor concede um premio ácus fade tristes ais ácus
Amor concede um premio ácus fade tristes ais ácus

fade tristes ais mais in dapores se preço mais in dapores se pre ço era
fade tristes ais mais in dapores se preço mais in dapores se pre ço

bom era bom to maraeu mais e ra bom e ra
e ra bom to maraeu mais e ra bom

bom to maraeu mais to mara to mara to maraeu mais to mara to mara to maraeu
to maraeu mais to mara to mara to maraeu mais to mara to mara to maraeu

mais to maraeu mais to maraeu mais.
mais to maraeu mais to maraeu mais.

Acompagnam^{to} de duas Guitarras e uma Violla 42

1^a Guitarra
Com tarracha
no pr^o boraco.

2^a Guitarra
Com tarracha
no pr^o boraco.

Violla.

The musical score is written on aged, yellowed paper. It features three staves at the top, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first two staves are for guitars, and the third is for the viola. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The score is organized into systems, with the first system containing the three initial staves. Subsequent systems consist of two staves each, likely representing the two guitar parts. The music concludes with a double bar line and repeat signs.

Anexo 12 – Frontispício do MM4 e MM7

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The text is written in a cursive hand. The word "Credo" is written in a large, decorative font across the first three staves. Below it, the text reads "Para a grande Orquestra", "extrahido da grande Crônica Sacra de. Meyer", "Composta por", and "J. Prossini." in a smaller cursive script. Further down, it says "e arranjado por", "Antonio da Silva Leite", "Membro da Capella da Cathedral", "da", "Cidade do Porto", "em", and "1827". The musical staves are mostly empty, with some faint lines visible.

Credo

Para a grande Orquestra

extrahido da grande Crônica Sacra de. Meyer

Composta por

J. Prossini.

e arranjado por

Antonio da Silva Leite

Membro da Capella da Cathedral

da

Cidade do Porto

em

1827

Missã composta das
operas de Moisés, intitulada
Moizes.

P.
Antonio da Silva
Lito

