

77.

GUSTAVO ROMANOV SALVINI: UM PROFESSOR DE CANTO À FRENTE DO SEU TEMPO E ESQUECIDO NO TEMPO

Tania Sofia Gomes Valente / Universidade de Évora

Gustavo Romanov Salvini chegou a Portugal em 1858 para trabalhar no Teatro de São João, mas um incidente levou-o a perder a voz. Dedicando-se então ao ensino, Salvini seguia um ideário pedagógico, cujo fim era “Conseguir que os portugueses cantem na sua língua, língua que, pela sua beleza e suavidade, conseguiu fascinar por tal forma aquela alma de artista que, desde que dela tomou conhecimento, fez consistir todo o seu ideário artístico em provar a sua adaptabilidade ao canto”. Escreveu um *Romanceiro* e um *Cancioneiro Musical Portuguez*, obras nas quais foi inovador em três aspectos: abordagem da problemática do canto lírico em português; pioneiro a musicar textos da lírica romântica portuguesa; introdução de uma dimensão científica no ensino do canto, com referências, entre outros, a Manuel García. Este artigo pretende explorar estes aspectos inovadores e dar a conhecer um professor de canto, injustamente esquecido no tempo.

Palavras-chave: Salvini, professor, canto, Música Portuguesa.

Gustavo Romanov Salvini nasceu em Prauss, na Polónia Prussiana, a 25 de Março de 1825. “Acosado por perseguições políticas”, fugiu do seu país, procurando refúgio em Itália em fins de 1846, onde se aperfeiçoou tecnicamente como cantor e onde entrou “pela primeira vez para a ópera, como tenor, em Reggio de Parma, em 1849”¹. Fez uma carreira artística em teatros italianos e franceses, e chegou a Portugal em 1858 para trabalhar no Real Teatro de São João, no Porto. Porém, num ensaio da ópera *Beatriz* de Bellini perdeu subitamente a voz, e não voltou mais a cantar. A partir daqui dedicou-se ao ensino do canto na cidade do Porto, onde estabeleceu uma escola “que durou alguns anos e teve muita reputação”².

À época da chegada de Salvini a Portugal havia um domínio incontestado da ópera italiana, tanto sobre qualquer forma de canto em Língua Portuguesa, como também sobre a música instrumental. Esta frase de Eça de Queirós é bastante ilustrativa da situação: “ópera cómica nacional, essa, não a temos; o nosso cérebro é impotente para a criação musical; a raça ficou esgotada com o esforço violento que fez inventando o lundum da Figueira. As nossas óperas são os hinos”³.

Embora no séc. XVIII a cidade de Lisboa tivesse conhecido uma espécie de “singspiel” português no Teatro do Bairro Alto pelas mãos do dramaturgo António José da Silva, e embora o Teatro de São Carlos tivesse ouvido, pouco depois da sua fundação, três óperas em português de António Leal Moreira, nenhuma destas tentativas conseguiu lançar as bases para um género musical português. As únicas excepções encontravam-se nos teatros populares, onde se cantavam

¹ Gustavo Romanov Salvini: *As minhas lições de canto: notas ao “Vaccini”: para uso dos portugueses*, Porto, Edição dos Herdeiros do autor, 1931, p. 6.

² AAVV: *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia Lda., 1945, v. 26, p. 834.

³ Eça de Queirós, José Duarte Ramalho Ortigão: *As Farpas*, São João do Estoril, Principia ed., 2004, v. 1, p. 303.

operetas em português, as quais tinham até bastante sucesso junto do público, como nos diz esta crónica do *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 30 de Junho de 1808:

No entanto, aqui como em toda a parte, a ópera cómica e a opereta mais curta, popular, ou cómica, fazem decerto mais sucesso e atraem um público mais numeroso, embora não mais respeitável. Contudo, a primeira, em geral, e a segunda, sempre, são escritas na língua nacional, cuja pronúncia cantada se tenta aproximar o mais possível da italiana, fazendo com que se torne então bela e doce⁴.

O domínio da ópera italiana era de tal ordem que qualquer compositor português, que se quisesse afirmar, compunha óperas sobre libretos em italiano. O próprio Conservatório de Lisboa, fundado em 1835 por iniciativa de Almeida Garrett, e que teve João Domingos Bomtempo como seu primeiro director, também não se conseguiu constituir como um pólo criador de música com características nacionais e em língua portuguesa, como nos diz Lopes-Graça: “a fundação do Conservatório, devida à iniciativa de Garrett (1835), por muito importante que haja sido sob o ponto de vista do ensino da música, nada nos trouxe no domínio que sobremodo importava: o da criação”⁵.

A nível da música de Câmara, subsistia porém uma forma musical em língua portuguesa: a modinha, “canção de câmara originalíssima, criação típica da área cultural luso-brasileira, entusiasticamente praticada em todas as camadas sociais”⁶. Não se trata de um género equivalente à *ballad* inglesa, à *canzonetta* italiana ou à *arietta* francesa, mas antes de uma canção escrita para um ou duas vozes solistas, com acompanhamento instrumental, que, embora junte “a frescura da canção popular tradicional” com “recursos técnicos de escrita erudita (designadamente com os da romanza ou da cavatina da Ópera italiana...)”, tem como elemento original uma “natureza multiétnica, multicultural e eminentemente mestiça de que se revestem todos os aspectos do quotidiano das grandes cidades luso-brasileiras de então”⁷. A modinha setecentista, a par de outras formas musicais, pode ser vista como uma forma de “resistência” à hegemonia musical italiana do séc. XVIII. Porém, no séc. XIX a modinha conheceu a sua derradeira fase de desenvolvimento, que ditou a sua extinção:

o género tendeu a perder muita da sua especificidade, convertendo-se cada vez mais num subproduto da ópera italiana [...]. Chegamos mesmo a encontrar uma considerável percentagem de modinhas que mais não são do que simples contrafacturas de árias de Rossini, Bellini ou Donizetti, em que o texto italiano original foi substituído por uma versão livre em português, e um número ainda maior de outras que se baseiam literalmente [...] em temas melódicos característicos de outras tantas árias desses mesmos compositores⁸.

Desta forma, a modinha não se constituiu como o embrião do que poderia ter sido a canção de câmara erudita portuguesa, ou o “kunst-lied” português.

⁴ Manuel Carlos de Brito, David Cranmer: *Crónicas da vida musical portuguesa na 1ª metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990, p. 34.

⁵ Fernando Lopes-Graça: “A música portuguesa nas suas relações com a cultura nacional”. *A música portuguesa e os seus problemas II*, Lisboa, Edição do Autor, 1959 (compilação de escritos publicados em várias revistas e jornais entre 1944 e 1957; reeditado na colecção *Obras literárias*, com o n.º 7, Lisboa, Caminho, 1989), p. 18.

⁶ Manuel Ivo Cruz: *O essencial sobre a ópera em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008, p. 44.

⁷ Manuel Morais: *Modinhas, lunduns e cançonetas [Música impressa]: com acompanhamento de viola e guitarra inglesa : séculos XVIII – XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000 (prefácio de Rui Vieira Nery), p. 11.

⁸ M. Morais, *Modinhas..*, Prefácio, p.22

É este o panorama com que Salvini se depara na sua chegada a Portugal. Esta frase exprime bem o absurdo que o tenor polaco via nesta situação:

Os *dilletanti* portugueses gostam de cantar em italiano, do qual às vezes não entendem palavra, e não só não têm remorsos d'abandonar a sua língua às cantigas do povo, mas não se aventurariam mesmo a cantar n'ella um romance nos nossos salões e concertos! Ódio, amor, alegria, tristeza, – paixões pequenas e grandes, – a língua sabe-lhes exprimir tudo isto; mas para o canto?... nem palavra em tal! É pouco lógico⁹.

Assim, Salvini, no papel de professor de canto e compositor, enceta uma luta para “conseguir que os portugueses cantem na sua língua, língua que, pela sua beleza e suavidade, conseguiu fascinar por tal forma aquela alma de artista que, desde que dela tomou conhecimento, fez consistir todo o seu ideário artístico em provar a sua adaptabilidade ao canto”. É interessante verificar que esta paixão pela sonoridade da língua portuguesa tenha partido de um estrangeiro, e não de um português. Segundo uma descrição do neto, Salvini entrega-se de alma e coração a esta ideia, à qual “dedica desde então todo o seu vibrante entusiasmo, todos os seus sonhos de glória; e quiçá nele busca lenitivo e conforto para a fatalidade que lhe havia cortado abrupta, dolorosa e irremediavelmente a sua carreira lírica”¹⁰.

Para satisfazer o seu intento, Salvini começa por publicar em 1865 o *Romanceiro Musical*, uma compilação de canções da sua autoria sobre textos não apenas em português, mas escritos muitos deles em versão bilingue italiano/português, ou espanhol/português. Existe mesmo uma canção com letra em 5 idiomas (italiano, português, francês, alemão, inglês). Os autores de textos escolhidos foram Camilo Castelo-Branco, Luís Augusto Palmeirim, Alexandre Braga, Barbosa Silva, H. Teixeira, e Al. Lido. Existem ainda poemas de autores estrangeiros traduzidos (mas com o autor não identificado na edição que consultamos). O objectivo desta edição poliglota era mostrar a adaptabilidade da língua portuguesa ao canto lírico, através de uma comparação com as outras línguas: “o seu character polyglotto tem uma razão de ser. É um estudo comparativo ao alcance das minhas forças para demonstrar que a língua portugueza não é tão pobre de qualidade como a priori nol-o querem persuadir”¹¹.

Esta ideia, ainda que louvável, não será porém muito eficaz, na medida em que um compositor, quando está a escrever a melodia, apenas tem em mente um dos textos numa das línguas, pelo que a adaptabilidade do canto estará condicionada ao idioma, para o qual o compositor estava a escrever¹². Mas voltando ao *Romanceiro* de Salvini, a questão da adaptabilidade da língua portuguesa ao canto é discutida num “Prólogo” do autor, que antecede as canções. Começa por criticar o facto de as pessoas preferirem o canto em italiano, citando os grandes poetas do seu tempo como prova da beleza do português:

Se abrimos um livro de Herculano, Garrett, F. Castilho, J. de Lemos, Palmeirim e d'outros muitos, - coraremos por ver tão enraizado entre os portugueses o prejuízo de que a língua de Camões se não amolda às exigências da voz e está tão longe do idioma de Tasso, que o canto não pode della tirar partido! Grave preconceito, erro grosseiro que tanto areja as flores do Orpheo Lusitano, sem as deixar abrir e exalar os seus perfumes¹³.

⁹ G. R. Salvini: *Cancioneiro musical portuguez: Quarenta melodias na lingua portugueza com acompanhamento de piano: Letra dos principaes poetas portuguezes*, Lisboa, David Corazzi, 1866 (1ª ed.; 2ª ed., Leipzig, Imp. Breitkopf & Hartel, 1884).

¹⁰ G. R. Salvini, *As minhas lições de canto...*, Prefácio, p. 6.

¹¹ G. R. Salvini, *Cancioneiro...*, Prólogo (1865), p. I.

¹² Um exemplo famoso desta situação é a ópera *A Serrana* de Alfredo Keil, editada em italiano e português, a qual, embora o compositor reclame ter sido a primeira grande ópera escrita em português, na verdade percebe-se que Keil terá composto sobre o libreto em italiano, dado haver uma maior adaptabilidade, em termos prosódicos, a esta língua.

¹³ G. R. Salvini, *Cancioneiro...*, Prólogo 1865, p. V.

Cita depois o médico Marc Colombat d'Isère¹⁴, para dizer que, na doçura e na adaptabilidade das línguas ao canto, o português fica à frente da maior parte das línguas da Europa, sendo apenas superado pelo italiano:

Unido ao sábio Colombat d'Isère digo, que os idiomas do meio dia da Europa, taes com as línguas italianas, portugueza hespenhola, a que as inflexões da voz e a frequência das vogaes dão uma acentuação mais meiga, são mais favoráveis à musica do que a línguas do norte, cuja palavra é muito mais refractaria ao canto. [...] Diz ainda o mesmo sábio (e podemos acreditá-lo sem reserva) que uma mesma phrase musical, cantada nas principaes línguas da Europa, daria para o ouvido enormes diferenças d'harmonia e de doçura. A italiana e a hollandeza, tomadas como extremos de comparação, seguiriam uma marcha progressiva na ordem seguinte: italiana, portugueza, hespanhola, franceza, alemã, ingleza, hollandeza¹⁵.

Este excerto sugere que, se escutarmos uma mesma frase musical nas várias línguas da Europa, encontraremos diferenças de “harmonia e doçura”, isto é, reconhece que cada língua tem uma musicalidade característica, e que a portuguesa fica muito próximo da italiana. Salvini justifica de seguida esta proximidade com a origem etimológica de ambas as línguas – o latim – mas também com as semelhanças geográficas entre os dois países. Aquilo que tornaria o italiano mais adaptável ao canto estaria no facto de o falante-cantor fechar “mais ou menos o timbre aberto das vogaes, a que o orador dá sempre uma entoação cheia e sonora”¹⁶. É partir disto que Salvini sugere uma série de “modificações”, para melhor acomodar a língua portuguesa ao canto lírico:

Por exemplo: abriria mais o seu “a” que muitas vezes pronuncia “é” muito guturalmente; carregaria menos os seus “s” que soam como “ch”, não pronunciaria o “l” com a raiz, mas com a parte anterior da língua, etc.; advirta-se que estes defeitos são mais defeitos de dialectos, que da língua pura, e que uma vocalização e uma syllabação exacta e clara (de que por ora nem noções se tem) aplanaria os obstáculos que nos tolhem de cantar em bom portuguez...¹⁷.

Esta preocupação com a adaptabilidade da língua portuguesa ao canto constitui uma inovação na pedagogia de Salvini, mas não é a única. A propósito da comparação das línguas da Europa, Salvini faz referência, como já vimos, ao médico Marc Colombat de l'Isère, autor de *Traité de tous les vices de la parole, et en particulier du bégaiement, et de tous les autres vices de la parole : traités par de nouvelles méthodes*¹⁸, obra de 1830, onde formula hipóteses de tratamento de problemas de gaguez, descrevendo mecanismos naturais e artificiais de produzir todas as letras do alfabeto. Já a propósito da articulação cantada, Salvini faz referência a Manuel Garcia, no seu tempo um reputado pedagogo do Conservatório de Paris e da *Royal Academy of Music* de Londres. A invenção mais importante de Garcia, não só para o canto, mas sobretudo para a Medicina, foi o larinoscópio, em 1854. Garcia foi a primeira pessoa a observar a laringe e o funcionamento das cordas vocais, o que muito contribuiu para avanços científicos no campo da otorrinolaringologia e da pedagogia vocal, sendo por isso considerado o primeiro professor de canto – cientista da História. O facto de conhecer o trabalho de Garcia e de Colombat de l'Isère e de querer associá-los à sua própria pedagogia mostra que Salvini estava a par dos desenvolvimentos mais recentes à sua época no campo da ciência da voz, e que pretendia dar uma base científica

¹⁴ M. Colombat de l'Isère (1797-1851), médico francês, especialista nos problemas da voz e da palavra – nomeadamente da gaguez –, autor de tratados e inventor do termo “ortofonia”.

¹⁵ G. R. Salvini, *Cancioneiro...*, Prólogo 1865, p. VI.

¹⁶ *Ibid.*, p. VII.

¹⁷ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁸ Marc Colombat de l'Isère: *Traité de tous les vices de la parole, et en particulier du bégaiement, et de tous les autres vices de la parole : traités par de nouvelles méthodes*, Paris, Mansut fils, 1830.

ao seu trabalho. Considerando que, mesmo nos dias de hoje, a maior parte dos professores de canto não possuem conhecimentos científicos aprofundados sobre a voz humana, Salvini era de facto um professor avançado para época. A importância de dar uma fundamentação científica ao trabalho pedagógico poderá estar relacionada com a conjectura científica do século XIX, que é, por excelência, o século das grandes invenções e da Revolução Industrial. É também o século da obra *A origem das espécies* de Charles Darwin – que mudou radicalmente a forma como as pessoas encaravam o seu mundo –, do átomo e da descoberta das ondas electromagnéticas e da Radioactividade. Num mundo assim, o canto não podia ser mais uma disciplina puramente assente em princípios empíricos, e Manuel Garcia foi o primeiro professor de canto a inscrever-se nesta linha. A técnica de Garcia assentava num princípio muito simples: a voz falada como base para a produção da voz cantada: “a voz cantada é produzida pelo mesmo conjunto de órgãos que a voz falada, e passa através das mesmas duas cavidades, a boca e as fossas nasais”¹⁹. Assim sendo, a articulação perfeita da voz falada, em qualquer língua, tornava-se fundamental para a aquisição de uma boa técnica de voz cantada. É o que Salvini nos diz, quando escreve que os defeitos atribuídos à língua portuguesa são mais “defeitos de dialectos, que da língua pura, e que uma vocalização e uma syllabação exacta e clara (de que por ora nem noções se tem) aplanaria os obstáculos que nos tolhem de cantar em bom portuguez...”²⁰.

Em resumo, esta primeira obra de Salvini, de um ponto de vista da pedagogia vocal, traz-nos a seguintes inovações: preocupações com a “degradação no canto” da língua portuguesa, que atribuí mais a defeitos dialectais que a “defeitos da lingua pura”; comparação linguística das principais línguas da Europa, através de canções bi-ou-multilingues; sugestões de como melhor acomodar o português ao canto, através de “modificações” fonéticas e de composições, que respeitassem melhor a prosódia do texto, mesmo que isso significasse “trocar uma palavra por outra”; foi, segundo Lopes-Graça, o primeiro que se “se aventurou a pôr em música poetas portugueses [...], feito raro na época”; as referências a Marc Colombat de l’Isère e Manuel Garcia mostram uma tentativa de conferir uma base científica à sua pedagogia.

Em 1884, Salvini lança uma obra, de seu nome *Cancioneiro musical portuguez : Quarenta melodias na lingua portugueza com acompanhamento de piano : Letra dos principaes poetas portuguezes*. O “Prólogo da segunda edição” dá-nos a entender tratar-se de uma reedição do *Romanceiro*, 20 anos depois da sua 1ª edição, aparentemente com muito sucesso, segundo nos diz o autor. Porém, uma comparação atenta das duas obras mostra-nos que não são obras iguais. Para começar, embora tenham em comum uma percentagem de peças superior a 60%, existem peças exclusivas de cada edição. Além disso, enquanto no *Romanceiro* as canções eram políglotas, no *Cancioneiro Musical Português* mesmo as canções bilingues na edição anterior passam a ser apresentadas apenas em português. A única excepção é a canção em 5 línguas, que também passa para esta edição, e que acaba por ser um elemento “estranho” num conjunto de canções portuguesas. Por fim, no *Cancioneiro*, Salvini acrescenta um *Prólogo da segunda Edição* e um texto, intitulado “Reflexões sobre a arte do canto”.

No Prólogo, Salvini proclama-se como o criador da canção de câmara erudita portuguesa, ou “kunst-lied” português:

O CACIONEIRO abre aos talentosos compositores nacionais um novo campo de exploração para a romanza e cria a forma do kunst-lied, isto é, da canção que não se baseia n’uma frívola e vulgar melodia, mas n’uma cantilena elaborada com preceito, arte

¹⁹ “La voix chantée est produite par le même ensemble d’organes que la voix parlée, et traverse en s’échappant les deux mêmes cavités, la bouche et les fosses nasales”. Manuel Patricio Rodríguez García: *Nouveau traité sommaire de l’art du chant*, Mayence, Fils de B. Schott, [entre 1870 e 1890], p. 80.

²⁰ G. R. Salvini, *Cancioneiro...*, Prólogo 1865, p. VII.

e inspiração, n'uma phrase clara, correcta, que na sua essência aprofunda, amplia e elucida o valor poético da concepção litteraria e lhe augmenta a sua intensidade²¹.

Mais adiante, vai mais longe, dizendo que “o caracter melodioso destas composições comunga na índole dos F. Schubert, Chopin e Menselssohn”²². De facto, como já vimos, a música vocal portuguesa, até à época de Salvini, vivia sob o domínio da ópera italiana e a única excepção, que se aproximava mais do conceito de uma estética portuguesa, embora ela própria fosse o resultado da génese de várias influências, era a modinha. Porém, no final do século XIX, a modinha converteu-se “num subproduto da ópera italiana”²³, não dando assim origem ao que poderia ter sido a canção erudita portuguesa. No entanto, a “expansão entre os músicos portugueses, desde finais do século XIX, de uma consciência nacionalista e, sem contradição, a multiplicação dos contactos cosmopolitas com a música centro-europeia definem progressivamente a noção de criar a até então inexistente canção culta portuguesa, de desenvolver um *Lied* português”²⁴. Salvini é um produto dessa tomada de consciência, e, de facto, é-lhe reconhecido o feito de ter sido o primeiro compositor a musicar a lírica romântica portuguesa. Porém, ao mesmo tempo, não lhe é reconhecido o talento musical para criar o “kunst-lied” português:

Se ele se aventurou a pôr em música poetas portugueses [...], feito raro na época, o certo é a sua música nada ter de especificamente português, concebida como é num estilo amorfo, cosmopolita, quando não revela a influência nítida do romantismo alemão, – bastante emasculado, já de deixa ver. [...] o Cancioneiro não passa de uma colectânea de melodias ou romanzas no pior gosto do chamado “estilo de salão” em voga nos meados do século passado. [...] Parece-nos que, mau grado todas as suas ingénuas ou habilidosas pretensões, seria exigir demasiado de um tenor polaco e professor de canto (que, aliás, de mistura com muitos disparates diz algumas coisas acertadas sobre a sua arte e sobre a arte vocal portuguesa, então, como ainda hoje, a bem dizer na infância), seria exigir demasiado desse homem, dizíamos, que fosse o músico, o compositor capaz de criar o Lied português²⁵.

Depois de Salvini, outros compositores reclamaram para si o epíteto de criadores do “kunst-lied” português. Foi o caso da compositora M. Grimalde, Condessa de Proença-a-Velha, autora de um livro intitulado *Melodias Portuguesas*²⁶, e do compositor Rui Coelho. Uma entrada da *Enciclopédia Luso-Brasileira*, edição de 1940, afirma mesmo: “com a publicação do caderno de *Lieder Canções de Saudade e Amor* (poesias de Afonso Lopes Vieira), criou, em 1918, o Lied em Portugal”²⁷. Mas os verdadeiros impulsionadores de uma forma de canção de câmara com características portuguesas, e que se assemelhava ao *kunst-lied* ou à *romanza*, acabaram por ser outros compositores, que para si não reclamaram estes louros, como Vianna da Motta, Alfredo Keil, Francisco de Lacerda, Luís de Freitas Branco e, mais tarde, o próprio Lopes-Graça.

Mas voltando às obras de Salvini, *Romanceiro* e *Cancioneiro*, podemos presumir que nestas obras existem tentativas de ligação aos ideários literários e ideológicos da época do tenor polaco, nomeadamente:

²¹ *Ibid.*, p. X.

²² *Ibid.*, loc. cit.

²³ M. Morais, *Modinhas*., Prefácio, p. 22.

²⁴ José Manuel Bettencourt da Câmara: *O essencial sobre a música portuguesa para canto e piano*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999, p. 13.

²⁵ F. Lopes-Graça, “Mexendo numa antigualha Musical”. *A música portuguesa*..., p. 144.

²⁶ Condessa de Proença-a-Velha: *Melodias Portuguesas*, Lisboa, Lit. Alves, 1934.

²⁷ AAVV, *Enciclopédia Portuguesa*..., v. 7, p. 55.

- Uma ligação ao ideal romântico através dos poemas escolhidos: às canções com poemas de C. Castelo-Branco, Alexandre Braga e Luís. A. Palmeirim do *Romanceiro* são acrescentadas, no *Cancioneiro*, canções com textos de Almeida Garrett, Guerra Junqueiro, João de Deus, Bernardo Lucas, Gonçalves Crespo;
- Uma ligação ao Nacionalismo: no *Cancioneiro* quase todas as canções são em português, e o título da obra é mesmo *Cancioneiro Musical Português*;
- Uma ligação ao ideal Realista, que defendia a ciência e o progresso, com a introdução do texto de carácter científico “Reflexões sobre a arte do Canto”.

Numa nota de rodapé do Prólogo do *Romanceiro*, Salvini fazia referência à obra de Manuel Garcia, mais precisamente ao texto, que constitui a 2ª parte do seu *Nouveau Traité Sommaire de l'art du chant*, intitulado “De la parole unie à la musique”, dizendo que pretendia “fazer seguir o nosso *Romanceiro* d’um resumo d’estas considerações sobre a palavra unida à musica para assim encher *ad interim* a lacuna acima mencionada”²⁸. E este texto, “Reflexões sobre a arte do canto – o mecanismo da pronúncia”, acaba de facto por ser um resumo das considerações de Garcia, porém sem lhes fazer referência. Por outras palavras, Salvini faz traduções literais das palavras de Garcia, ou adaptações, mas sem dizer que está a citar o seu tratado. Mostramos aqui dois exemplos dessas traduções:

Garcia: “Les Italiens ne reconnaissent ordinairement que sept voyelles, savoir: a, e, é, i, o, ó, u. On devrait cependant en admettre au moins neuf, car dans les notes élevées des deux registres, on ne peut se dispenser des voyelles françaises e et u”²⁹.

Salvini: “Os italianos não reconhecem ordinariamente mais do que sete vogaes: a, e, i, ó, é, ô, u. Devia-se porém admitir pelo menos nove, porque nas notas agudas não se pode dispensar as vogaes eu, u, francezes”³⁰.

Garcia: “La consone exprime la force du sentiment, comme le voyelle en exprime la nature”³¹.

Salvini: “A consoante exprime a força do sentimento como a vogal exprime a sua natureza”³².

Na década de 30 do séc. XX, pouco depois do início do Estado Novo, e talvez impulsionado por um certo espírito nacionalista, dá-se uma redescoberta de Salvini. Pelas mãos de familiares e de um ilustre homem de Letras do Porto, de nome Bertino Daciano, é reeditado o *Cancioneiro* e editada a 1ª parte de uma obra póstuma, *As minhas lições de Canto: notas ao Vaccai para uso dos portugueses* (1931), estando a 2ª parte por editar, até hoje. Esta obra também é bastante inspirada no trabalho de Garcia, como nos diz uma nota final³³. Para além de conter figuras anatómicas, e preocupações muito específicas sobre os cuidados e “higiene” da voz, pensamos que Salvini terá ido buscar inspiração à obra do já citado médico Colombat de l’Isère.

Independentemente de plágios, a inclusão de Garcia e de Colombat na sua metodologia de canto mostra que Salvini não queria ser mais um professor que seguia a via empírica. Mais importante, as suas composições musicais podem ser encaradas, não como pioneiras no campo do *kunst-lied*, mas como verdadeiras experiências científicas no campo da música em língua portuguesa. Concluímos assim que Salvini foi um professor de canto à frente do seu tempo, e que, à

²⁸ G. R. Salvini, *Cancioneiro...*, Prólogo 1865, p. VII.

²⁹ M. P. R. Garcia, *Nouveau traité...*, p. 81.

³⁰ G. R. Salvini, *Cancioneiro...*, p. XIV.

³¹ M. P. R. Garcia, *Nouveau traité...*, p. 88.

³² G. R. Salvini, *Cancioneiro...*, p. XIV.

³³ “Como no presente trabalho está contida apenas uma parte do ‘Vaccai’ adaptado aos portugueses por Salvini, brevemente será publicado o resto da obra, elaborada, conforme o próprio autor o declara, ‘sobre os eminentes especialistas da antiga e pura escola italiana’, como Manuel Garcia e outros”. Nota final de G. R. Salvini: *As minhas lições de Canto...*

sua maneira, procurou “demonstrar que a língua portuguesa não é tão pobre de qualidades phonicas como *a priori* nol-o querem persuadir”³⁴. Pensamos ser injusto este pedagogo, tão empenhado e avançado para a época em que viveu, ter sido esquecido no tempo. Salvini deveria ser um exemplo para os professores de canto do séc. XXI, pelo valor que dá ao canto em português, pela sua preocupação com a articulação correcta da língua, e pela fundamentação científica, que procurou dar ao seu trabalho. Consideramos que seria importante, até para a história do canto lírico em Portugal, uma reedição das obras já publicadas de Salvini, com uma edição crítica moderna, e uma edição das obras inéditas³⁵. Quanto às canções, apesar de não serem de uma grande mestria composicional, podiam ser usadas como um método de canto, semelhante ao método Vaccai. Terminamos o artigo com esta frase, que ilustra bem como Salvini, sentindo-se pouco valorizado no seu tempo, tinha consciência da verdade do seu trabalho: “se por desgraça minha, ninguém me dá razão entre os meus contemporâneos – consolar-me-ei, com as palavras de Galileu: *e pure si muove!* (porém move-se!)”³⁶.

³⁴ G. R. Salvini, *Cancioneiro....*, Prólogo 1865, p. I.

³⁵ Da nossa parte, esperamos ter contribuído para a divulgação da obra deste artista, com este artigo, e também com esta página, que aqui deixamos <https://www.facebook.com/pages/Gustavo-Romanov-Salvini/605623282852435> (20/05/14).

³⁶ G. R. Salvini, *Cancioneiro....*, Prólogo 1865, p. VIII.