



TANTO ELLA ASSUME NOVITATE AL FIANCO

LISBOA, TURIM E O INTERCÂMBIO
CULTURAL DO SÉCULO DAS LUZES
À EUROPA PÓS-NAPOLEÓNICA

ISABEL FERREIRA DA MOTA
CARLA ENRICA SPANTIGATI
(COORDS.)

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

**FONTES E DOCUMENTOS SOBRE
AS RELAÇÕES MUSICAIS ENTRE TURIM E LISBOA
NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII**

Annarita Colturato
Universidade de Turim

Luísa Gerbini, que chegou no Verão passado, dava, a princípio, concertos de rabeca, mas foi, depois, escriturada também como atriz.

Esses concertos realizavam-se no mesmo teatro, nos intervalos dos espectáculos, sempre com enchentes à cunha. Mademoiselle Gerbini é discípula de Viotti. [...]

Quando aparece em cena é sempre recebida com muitas salvas de palmas, mas logo à primeira arcada faz-se um tal silêncio entre os dois mil espectadores atentos que não se pode imaginar mais profundo o silêncio do próprio vácuo. Todos os olhos seguem, avidamente, os movimentos do arco. À menor pausa rompe, daqui e dacolà, um ou outro bravo, que involuntariamente se escapa dos lábios num murmúrio abafado; mas, quando a artista pára para descansar, as palmas comprimidas estalam com uma violência que parece delírio.

Os maestros italianos que estão aqui dão hoje as mãos à palmatória e sentem-se vexados da inveja que mostraram, afirmando insidiosamente que ela devia perder imenso tempo a exercitar-se nos trechos que executava. Logo que esta mesquinha

insinuação, que andava de boca em boca, chegou aos seus ouvidos, Mademoiselle Gerbini prontificou-se a tocar, à primeira vista, qualquer música, por mais difícil que fosse. Para essa prova, o maestro Federici apresentou-lhe algumas sonatas, que ela executou imediatamente [...].

É o dia 29 de março de 1800 e quem lembra o «delírio» do público português por Luisa Gerbini e o triunfo da violinista (e cantora) italiana sobre as insinuações maldosas e a inveja dos seus compatriotas que viviam em Lisboa é Carl Israel Ruders, capelão da embaixada sueca¹. Doze anos mais tarde Giovanni Battista Viotti esclareceria que não se tratava de uma sua aluna, como vários órgãos de imprensa (e os primeiros dicionários de música)² afirmavam, mas de uma aluna do seu mestre Gaetano Pugnani³: um equívoco originado provavelmente pelo facto de a estreia da Gerbini na ribalta internacional de Paris ter acontecido no Théâtre de Monsieur de Viotti⁴, e porventura alimentado pela própria virtuosa, que tinha o maior interesse em associar a sua carreira a um dos violinistas mais celebrados da época.

Embora menos famoso, o nome de Pugnani não seria estranho aos portugueses: de facto, como atestam documentos de arquivos

¹ Cf. Carl Israel Ruders, *Viagem em Portugal, 1798-1802*, 2 vols., Biblioteca Nacional, Lisboa 2002, vol. 1, p. 93. Segundo a “Gazeta de Lisboa”, a Gerbini atuou em 5 de julho de 1799 no Teatro de São Carlos e em 4 de janeiro de 1800 na Casa da Assembleia Nova; cf. Manuel Carlos de Brito, *Concertos em Lisboa e no Porto nos finais do século XVIII*, em Id., *Estudos de história da música em Portugal*, Editorial Estampa, Lisboa 1989, pp. 167-87: 180, 187.

² Cf. por exemplo Alexandre-Étienne Choron, François-Joseph-Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants*, 2 vols., Valade, Paris 1810-11, vol. 1, 1810, p. 269.

³ Cf. a carta a William Chinnery, de 14 de agosto de 1812 (Sydney, Powerhouse Museum); transcrita em Denise Yim, *Viotti and the Chinnerys. A Relationship Charted Through Letters*, Ashgate, Aldershot 2004, pp. 164-5.

⁴ Cf. “Mercure de France”, 15, 16, 20 e 27 de novembro de 1790; transcritos em Alessandro Di Profio, *La révolution des bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, CNRS Éditions, Paris 2003, pp. 383-5.

e partituras manuscritas, também pelas ligações dinásticas entre a corte piemontesa e a corte portuguesa (as consortes de D. José I e de Vítor Amadeu III de Saboia, D. Mariana Vitória e Maria Antónia Ferdinanda de Bourbon, eram irmãs), as trocas musicais entre Turim e Lisboa tinham sido intensas nas décadas anteriores e o nome de Pugnani recorrente⁵.

Ao falar de trocas, convém dizer desde já que o interesse que Lisboa manifestou pela vida musical piemontesa foi claramente superior: não apenas pelo facto de Turim, que no século XVII mantivera uma atitude desconfiada em relação à ópera, se ter tornado entretanto um dos principais palcos teatrais da Itália, ou seja do país para o qual toda a Europa musical olhava, e não só porque o Teatro Regio era sede habitual de estreias de Jommelli, Galuppi, Sarti ou Cimarosa, mas também porque, com uma atenção e uma perseverança ignotas à Casa de Saboia, os reis portugueses pediam a embaixadores e cônsules que os mantivessem a par das novidades musicais, que contratassem cantores, bailarinos e músicos, que enviassem para Portugal libretos e partituras das obras encenadas nos palcos mais renomados, que comprassem instrumentos musicais para a orquestra da corte⁶. «No royal house in Europe was [...] so musical

⁵ Primeiro violino da orquestra do Teatro Regio desde a temporada de 1757-58, primeiro violino da Regia Cappella desde 1770, em 1776 Pugnani fora nomeado «Primo virtuoso della Camera di S.M., e direttore generale della musica instrumentale», cargo ao qual acrescentou, em 1786, o de «direttore della musica militare». O seu nome aparece ainda em 1873 num dos *Telhudos historicos* publicados no volume *Entre o caffè e o cognac* de Alberto Pimentel: «Pugnani, compositor de musica e celebre violinista piamontez... Estando uma noite tocando violino em meio de numerosa sociedade, parou subitamente e disse: – Senhoras e senhores, rezem cinco *Padre-Nossos* pelo pobre Pugnani. E ajoelhando começou elle proprio a rezar o *Padre Nosso*. Telhudo!»; cf. Alberto Pimentel, *Entre o caffè e o cognac*, Imprensa Portuguesa, Porto 1873, p. 58.

⁶ Cf. entre outros Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 64-9, e Id., *Fonti e documenti riguardanti le relazioni musicali tra Napoli e Lisbona nel Settecento*, em Paologiovanni Maione (edição de), *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, Editoriale Scientifica, Napoli 2001, pp. 375-86.

as that of Portugal», escrevia um viajante inglês da época; D. José I «performed with considerable execution, on the violin»⁷, a esposa era uma grande «amadora da leitura e da musica, que cultivava com esmero»⁸: daí a quantidade de notícias que abundam na até agora pouco estudada (nesta perspetiva) correspondência diplomática, além dos previsíveis, e não menos estimulantes, testemunhos sobre o facto de o teatro, em Turim como alhures, constituir um templo da liturgia e da política da corte.

O facto de o Teatro Regio ser um dos lugares privilegiados para a encenação da realeza, de a presença dos reis na Corona (o camarote real) constituir um imprescindível meio de consenso e de controlo, e de o seu comportamento ou a sua ausência alimentarem boatos e indiscrições destinados a alcançar rapidamente cada canto da Europa sobressai das cartas de D. Henrique de Meneses, ministro plenipotenciário português em Turim de 1763 a 1777, e do seu colega e sucessor, D. Rodrigo de Sousa Coutinho, ministro plenipotenciário até 1796 (desde 1794 enviado extraordinário e ministro plenipotenciário)⁹.

Em fevereiro de 1770, Meneses escreve que Carlos Emanuel III parecia «muito magro» mas não deixava de frequentar o teatro, onde era recebido calorosamente pela assistência: «quando se mostrou no Theâtro [encenava-se a *Armida* de Pasquale Anfossi], houve hum aplauzo gerál de todo o grande concurso que estáva na salla; e

⁷ Nathaniel William Wraxall, *Historical Memoirs of My Own Time... from 1772... to 1784*, 2 vols., Cadell and Davies, London 1815², vol. 1, p. 12.

⁸ Francisco da Fonseca Benevides, *Rainhas de Portugal. Estudo histórico com muitos documentos*, 2 vols., Typographia Castro Irmão, Lisboa 1878-79, vol. 2, 1879, p. 171.

⁹ Em 1789 casou em Turim com Gabriella Maria Ignazia Asinari di San Marzano, filha do marquês Filippo Valentino Ignazio, escudeiro e gentil-homem de Boca do Príncipe do Piemonte. Dado o assunto deste ensaio, e como não são objeto de análise as relações políticas do Estado piemontês com os outros estados europeus ou questões especificamente diplomáticas, avisa-se que doravante será utilizado o termo embaixador também em relação a quem não podia ostentar este título mas tinha o cargo de ministro plenipotenciário.

Sua Mag.de chegou ao parapeito do camaróte, fazendo signal, que bastáva»¹⁰. Em 16 de janeiro de 1773, no Teatro Regio encenava-se a *Argea* de Felice Alessandri, o rei «estava exausto de forças, e com grande sonolencia»; em 17 de fevereiro foi assinalada a sua ausência no camarote real, prelúdio da morte que sobreveio três dias mais tarde¹¹.

São sagazes, e não surpreende por isso a sua carreira política após os encargos em Turim, certas considerações que Rodrigo de Sousa Coutinho tece acerca das conversações na corte: sublinha a prudência dos assuntos aflorados («exigindo esta precaução huma bem entendida Política, para evitar que os Princepes possaó ou comprometerse, ou deixar conhecer o seu particular modo de pensar») e, em relação ao luto decretado pela morte da rainha Maria Antónia Ferdinanda (falecida em 19 de setembro de 1785), justifica a decisão tomada por Vítor Amadeu III de permitir a abertura dos teatros para o carnaval, explicando, ciente de que as temporadas da ópera faziam parte do programma político, que a ausência de espetáculos durante todo o inverno poderia originar «tristes consequencias» e que se tratava de «evitar com hum mal menor hum maior» («reflexaó, a qual sempre no Governo Politico se deve justamente attender»)¹².

¹⁰ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 859, n. 7, 21 de fevereiro de 1770, e n. 8, 24 de fevereiro de 1770.

¹¹ *Ibid.*, cx 859, n. 3, 16 de Janeiro de 1773, e n. 9, 17 de fevereiro de 1773.

¹² *Ibid.*, cx 862, n. 22, 26 de maio de 1784, e n. 42, 5 de outubro de 1785. Na circunstância Vítor Amadeu III limitou-se a aconselhar «ogni maggiore attenzione» para que nas encenações do Teatro Regio se observasse «la più rigorosa decenza» (Torino, Archivio Storico della Città, Collezione IX, vol. 10, *Ordinati*, pp. 287-98: 288, 30 de setembro de 1785). Pelo contrário, o Teatro Carignano foi encerrado quando a temporada de outono acabara de começar; leia-se acerca disso parte da súplica da cantora Lucia Cassini Stella (cognominada *la Mantovanina*) e de alguns colegas, um documento que mostra a condição das companhias no sistema empresarial com o qual eram geridos os teatros que não dependiam diretamente da corte: «Poco è per le compagnie rappresentanti il perdere quel lucro non indifferente che venivano a percevere, se lo spettacolo protrato si fosse sino al suo termine, a paragone del desiderio nodrito da ciascun individuo d'esser esposto ad un sacrificio maggiore quando con esso avessero potuto allontanare la pesante disgrazia in cui vedesi

Sempre marginais em relação às questões estritamente musicais, mas não por isso desprovidos de interesse, são alguns esclarecimentos acerca da etiqueta, como os que se lêem na *Rélation de la formalité qui s'est observée avec LL.AA.RR. Marie Christine Archiduchesse d'Autriche, et le Duc Albert de Saxe Teschen Lieutenant du Royaume d'Ongrie Son Epoux* relativas a um baile «sans étiquette» que teve lugar na Venaria dois dias após a sua chegada a Turim (10 de junho de 1776): baile no qual, «pour éviter le cérémonial», não se dançara o minuete, dança formal e cerimonial por excelência, e que os Príncipes do Piemonte e os hóspedes (incógnitos com o nome de Condes de Meissen) abriram, trocando as consortes, com uma

involto questo afflitto popolo. Ma non lascia d'essere per li med[esim]i insopportabile la gravosa perdita che vengono a sentire dalle spese del passato, e del prossimo loro viaggio, e da quelle della manutenzione nella dimora che fecero in questa città, senza aver potuto, o poterselo in parte ristorare, per essersi chiuso il teatro nell'attuale principio de' suoi spettacoli, motivo per cui ben tenue si è l'oggetto di quel corrispettivo, che a rata delle seguite recite sono in ragione di pretendere. Molti, sprovvisti di denari contrassero debiti per la spesa del viaggio, sulla certa speranza in cui erano di quelli estinguere colla mercede che guadagnavano in questo paese. Altri dovettero condur seco le intere loro famiglie, ne hanno al pres[ent]e di che mantenerle. Altri consonto avendo nel viaggio il poco denaro di cui erano provvisti sono carichi di debiti quà contratti pel giornaliero loro sostentam[ent]o, e tutti in sostanza privi del mezzo necessario non possono esporsi a nuovo viaggio per farsi condurre alle rispettive loro case. Se non avessero dovuto sostenere spesa alcuna per un tempo maggiore di quello, in cui esercitarono le teatrali loro fatiche non sarebbe così eccessiva la perdita cagionata dalla cessazione di queste, ma l'aver dovuto portarsi in questa città, ed ivi trattarsi per le prove un mese prima dell'apertura del teatro, importa, che la paga delle pochissime recite le quali sonosi eseguite, non corrisponde salvo in ben tenue parte a quelle spese, che far dovettero nel mese istesso in cui seguì la loro comparsa in scena, onde senza contare la privaz[ion]e de loro guadagni per tutto il tempo, in cui durar dovevano le opere, trovansi essi in disborzo non solo delle esposiz[ion]i fatte, e da farsi ne' viaggi, ma eziandio di quelle, che far dovettero prima di recitare e delle altre ancora, alle quali giornalm[ent]e e succombono prima d'esser in caso di restituirsi alla loro destinaz[ion]e. Tutta la perdita originata dalla sospensione del teatro, cade a solo peso degli esponenti, mentre se si parla degl'impresarj questi, ciò che perdono nell'hanno presente lo hanno guadagnato negli anni scorsi, e puonno guadagnarlo nei venturi, e se si parla dei virtuosi nel suono, questi possono impiegare con profitto i loro talenti nelle altre occasioni che continuano non ostante il lutto universale. Ma gli esponenti non hanno altro mezzo d'esercitare in quest'anno la loro profess[ion]e, e così di conseguire esso durante ciò, e quanto resta necessario per il loro mantenim[ent]o» (ivi, pp. 293-4).

menos vinculante contradança, antes de arrastar toda a «Noblesse sans distinction»¹³.

Não faltam mexericos sobre personalidades com carreiras políticas sólidas. Em setembro de 1770, por exemplo, Meneses relata um escândalo protagonizado pelo conde Johann Sigismund von Khevenhüller-Metsch, embaixador imperial em Turim desde 1763, após ter sido embaixador em Portugal (1757-63), e Angiola Davia, virtuosa da câmara do Landegrave de Assia-Kassel e «protegida» do conde, contratada como prima-dona do *Amore soldato* de Alessandro Felici encenado no Teatro Carignano e mandada embora quase imediatamente da capital piemontesa: um acontecimento não muito claro do qual, dada a atuação do embaixador («o qual precipitadamente, montou com ella em huma seje de posta»), se falava «publicamente pellas ruas»¹⁴.

Além da ópera cómica italiana, excluída da programação do Teatro Regio¹⁵, nos anos setenta o Teatro Carignano acolheu muitas

¹³ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 860, c. [3v]. L'on y a dancé que des contredances», confirma a mesma data o *Cerimoniale* do mestre-de-cerimónias e apresentador dos embaixadores na corte piemontesa, Filippo Felice Cravetta di Villanovetta (Torino, Biblioteca Reale, Storia Patria 726/9-1, p. 119). Em 20 de Janeiro de 1776 Meneses indica que três dias antes na corte tivera lugar um baile aberto pelos príncipes do Piemonte com um tradicional minuete; a princesa dançara também quatro contradanças e o baile acabara às 22 horas (Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 860, n. 3). Sobre o minuete na corte portuguesa e nos meios aristocráticos de Lisboa nessa época cf. Vanda de Sá Martins da Silva, *Circuitos de produção e circulação da música instrumental em Portugal entre 1750-1820*, PhD diss., Universidade de Évora 2008, pp. 261-70; e Id., *Cultura do minuete em Portugal: o manuscrito Minuetti a due violini, trombe e basso (VM⁷ 6764 – BNF) de Pedro António Avondano (ca. 1714-1782)*, em Vanda de Sá Martins da Silva, Cristina Fernandes (coord.), *Música instrumental no final do Antigo Regime. Contextos, circulação e repertórios*, Edições Colibri, Lisboa 2014, pp. 107-34.

¹⁴ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 859, n. 38, 8 de setembro de 1770, e n. 39, 15 de setembro de 1770. Em 1771 Khevenhüller-Metsch foi nomeado mordomo-mor do arquiduque Fernando em Milão e tornou-se mais tarde plenipotenciário imperial em Itália (1775-82); casou com a princesa Marie Amalie von und zu Liechtenstein.

¹⁵ As únicas exceções foram no século XVIII a *Fiera di Venezia* de Antonio Salieri (libreto de Giovanni Gastone Boccherini), encenada no outono de 1773 por

vezes comédias, tragédias e *opéras-comiques* francesas, populares em Turim desde o fim do século anterior, tendo em conta a contiguidade geográfica, a afinidade linguística e as ligações dinásticas¹⁶. O facto de os espetáculos das companhias francesas serem muito apreciados confirmam-no as cláusulas contratuais como a que o empresário Domenico Bassi subscreveu em 4 de Janeiro de 1772, comprometendo-se em não interpor, a não ser «di quando in quando», «intermezzi in musica» em comédias e tragédias e, em todo o caso, em «non far recitativi in musica, ma all'uso Francese tutto in prosa, come recitano li Commedianti le loro Commedie, ed in essi sparse delle arie»¹⁷, e nos contratos assinados *in extremis* por empresários italianos para a representação de «opere buffe [...] a vece delle comedie Francesi che si speravano avere»¹⁸. Que fossem apreciados também na corte atesta-o o pedido, formulado por Vítor Amadeu III em abril de 1774, «di vedere la Commedia Francese ogni mercoledì nel Teatrino che si fa espressamente costruire [...] nel Rondo delle Gallerie del R.o Palazzo»¹⁹, e a frenética troca de correspondência da Società dei Cavalieri, que geria os teatros urbanos por conta do rei e que na primavera de 1777, tendo contactado sem êxito várias

ocasião do casamento de Maria Teresa de Saboia com o futuro Carlos X (sobre cuja encenação permanecem várias dúvidas), e a *Accorta cameriera* de Vicente Martín y Soler (libreto de Carlo Giuseppe Lanfranchi Rossi, revisto por Cesare Oliveri), encenada em setembro de 1783 por ocasião da visita do arquiduque Fernando da Áustria e da esposa Beatriz d'Este. Sobre a cronologia de óperas e bailes no Teatro Regio de Turim ao longo do século XVIII remete-se para Marie-Thérèse Bouquet, Valeria Gualerzi, Alberto Testa, *Cronologie*, edição de Alberto Basso, vol. 5 da *Storia del Teatro Regio di Torino*, direção de Alberto Basso, 5 vols., Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1976-88: 1988.

¹⁶ Cf. Stanislao Cordero di Pamparato, *Alcuni appunti sul teatro melodrammatico francese in Torino nei secoli XVII, XVIII e XIX*, em “Rivista musicale italiana”, 4, outubro-dezembro 1930, pp. 562-71, e 1, janeiro-março 1931, pp. 21-36, e sobretudo Gustavo Malvezzi, *L'opéra-comique sulle scene torinesi nel secondo Settecento*, em “Fonti musicali italiane”, IX, 2004, pp. 27-72.

¹⁷ Torino, Archivio Storico della Città, *Carte sciolte*, n. 6245 (transcrito em Collezione IX, vol. 8, *Ordinati*, pp. 132-40: 133-5; 23 de julho de 1772).

¹⁸ *Ibid.*, Collezione IX, vol. 9, *Ordinati*, pp. 103-16: 103, 7 de março de 1777.

¹⁹ *Ibid.*, Collezione IX, vol. 8, *Ordinati*, p. 270, 18 de abril de 1774.

companhias francesas, propunha-se não deixar «mezzo alcuno intentato per procurare alle M. L. e reale famiglia lo spettacolo francese», manifestando umas semanas mais tarde «il sommo rinascimento» por não ter conseguido fazê-lo, «malgrado ogni possibile sollecitudine usata»²⁰.

A inclinação da corte piemontesa para um repertório com o qual Portugal tinha menor familiaridade não podia escapar a Meneses, que nas suas cartas menciona várias vezes os espetáculos franceses: em 23 de abril de 1774 refere «huma Tragedia Franceza, qui pella primeira ves foi admetida no Paço, adonde se fes hum piqueno Teatro, no quarto da Raynha, espectáculo novo, para todoz os Princepes, exceto para Suas Magestades, que já o tinhão visto em Alexandria no anno de 65»²¹, e a seguir assinala várias récitas e alguns títulos (*L'homme à bonne fortune* de Baron, ao qual a corte, Alberto de Saxe-Teschen e consorte assistiram no Teatro Carignano no camarote do marquês Carron d'Aigueblanche em 11 de junho de 1776; *Britannicus* de Racine e *L'aveugle clairvoyant* de Marc-Antoine Legrand, encenado no Rondò do Palácio Real dois dias mais tarde, diante da corte e dos hóspedes saxões)²².

A atenção dos monarcas portugueses, porém, estava virada totalmente para a ópera italiana e para os seus intérpretes; o que explica a quantidade de notícias, telegráficas mas muitas vezes valiosas, sobre *feste teatrali* e obras encenadas no Teatro Regio e no Teatro Carignano (o «pequeno teatro» de Turim, como é definido), e as

²⁰ Ibid., Collezione IX, vol. 9, *Ordinati*, pp. 158-61: 159, 13 de junho de 1777.

²¹ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 860, n. 20, 23 de abril de 1774. Acerca da (não identificada) comédia francesa encenada em Alessandria cf. Cesare Beltrami, *Musica e melodramma. Testimonianze di vita teatrale nell'Ottocento alessandrino*, Il Quadrante, Torino 1988, pp. 29-30.

²² Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 860, *Rélation de la formalité qui s'est observée avec LL.AA.RR. Marie Christine Archiduchesse d'Autriche, et le Duc Albert de Saxe Teschen Lieutenant du Royaume d'Ongrie Son Epoux*, cc. [3r], [4v].

numerosas referências aos libretos e às partituras que deviam ser enviadas para Portugal («pois que aqui se dis, que o meu Predecessor as mandava», especificava Coutinho pouco depois de assumir funções na capital piemontesa²³).

No dia antes da estreia do *Tancredi* de Ferdinando Bertoni (27 de dezembro de 1766), por exemplo, Meneses escreveu que a prima-dona (Antonia Maria Girelli Aguilar) era «excellente» e o tenor (Guglielmo D'Ettore) «admiravel»²⁴. Depois da apresentação da *Antígona* de Josef Mysliveček, primeira ópera do carnaval de 1774, descreve o êxito alcançado pela «famoza» Elisabeth Teyber e por Venanzio Rauzzini («que canta superiormente, he hum rapas de excellente figura que todos preférem a Goadagni [!])»²⁵. A poucas horas da encenação do *Sicotencal* de Giovanni Marco Rutini, segunda peça do carnaval de 1776, refere a «grande expectativa» pela nova obra do compositor florentino, «hum doz milhorez, que agóra há em Italia»²⁶.

Em 22 de maio de 1782, José Joaquim de Miranda Rebelo, encarregado de manter a correspondência com a secretaria de estado portuguesa em Turim, celebrava Luigi Marchesi, protagonista do *Trionfo della Pace*, festa teatral que fora encomendada a Francesco Bianchi por ocasião da passagem por Turim do grão-duque Paolo Petrovič (futuro czar Paolo I) e da esposa Maria Sofia Dorotea di Württemberg, incógnitos com o nome de Condes do Norte: «O Marquezini primeiro cantor nesta representação está sem controversia reputado pelo Primeiro Musico da Italia»²⁷. E dez anos mais

²³ Ibid., cx 861, n. 17, 19 de janeiro de 1780.

²⁴ Ibid., cx 858, 27 de dezembro de 1766.

²⁵ Ibid., cx 859, n. 69, 29 de dezembro de 1773.

²⁶ Ibid., cx 860, n. 3, 20 de janeiro de 1776.

²⁷ Ibid., cx 861, 22 de maio de 1782. Sobre Luigi Marchesi na corte piemontesa cf. Annarita Colturato, *Luigi Marchesi as Court Singer*, em Nicholas Baragwanath, Rosa Cafiero (edição de), *Luigi Marchesi, "oceano dei soprani"*, Atti del convegno internazionale (Bergamo, 16-17 de outubro de 2015), Stile Galante Publishing, Amsterdam (no prelo); sobre *Il trionfo della Pace* cf. Francesco Blanchetti, *Francesco*

tarde destaca o agrado dos habitantes de Turim com um «primeiro Ballarino chamado Gioia»²⁸.

No ano seguinte, ao descrever os festejos organizados durante a estadia do arquiduque Fernando de Habsburgo, Sousa Coutinho lembra a encenação no Teatro Regio de «huma Opera Buffa» com «hum Prologo serio de alguns actores» encomendado para que fosse possível «fazer ver as scenas e manifestar a grandeza do Teatro»; prólogo «aluzivo a esta festivid[ad]e» cuja partitura se propunha enviar «segundo o estilo»²⁹. Em 1784, após confirmar que se corerá o risco de um incidente diplomático quando chegou a Turim o ‘Conte di Haga’ (*alias* Gustavo III da Suécia)³⁰, relata a execução

Bianchi e Angelo Tarchi autori di feste teatrali per il Teatro Regio di Torino (1782 e 1784), em Annarita Colturato, Andrea Merlotti (edição de), *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*, Atti del convegno internazionale (Reggia di Venaria, 13-14 de novembro de 2009), Libreria Musicale Italiana, Lucca 2011, pp. 217-35.

²⁸ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Condes de Linhares, m. 64, n. 4, 14 de agosto de 1793. Gaetano Gioia, que se tornara conhecido ainda adolescente em Turim nas danças de Giuseppe Canzian para o *Sicontencal* de Rutini (carnaval de 1776), atuara nas de Giuseppe Banti para o *Ariarate* de Giuseppe Giordani e a *Teodelinda* de Gaetano Andreozzi (carnaval de 1789), e para o *Demetrio a Rodi* de Pugnani encenado por ocasião do casamento do futuro Vítor Emanuel I e Maria Teresa de Habsburgo-Este (maio de 1789); no carnaval de 1799 foi coreógrafo e primeiro bailarino, juntamente com o irmão Fernando.

²⁹ Ivi, cx 861, n. 53, 27 de agosto de 1783, e n. 55, 13 de setembro de 1783. Tratava-se da *Dora festeggiante* (prólogo) da *Accorta cameriera* de Martín y Soler; cf. Annarita Colturato, *Un espectáculo para el Archiduque: La Dora festeggiante y L'accorta cameriera de Martín y Soler. Con referencias a otras de sus obras representadas en Turín antes del fin del siglo XVIII*, em Dorothea Link, Leonardo J. Waisman (edição de), *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, Atti del convegno internazionale (Valencia, 14-18 de novembro de 2006), Institut Valencià de la Música – Generalitat Valenciana, Valencia 2010, pp. 205-38; tradução para italiano, abreviada e revista, *Prima le scene poi la musica. Martín y Soler a Torino nel 1783*, em Maria Ida Biggi, Paolo Gallarati (edição de), *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale*, Atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero (Turim, 5-6 de fevereiro de 2009; Venezia, 5-6 de março de 2009), Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 101-18.

³⁰ Com estas palavras, em data de 22 de maio de 1784, o jovem Carlos Felice de Saboia descreve o acontecimento no seu diário: «Sam. a 4. heures de l'apres diner nous sommes alles dans la galerie Beaumont, ou nous avons attendu quelques temps, puis nous sommes alles dans la Chambre de la Reine, ou il y avait toute la court excepté le Roi, qui etoit parti pour Seto [= Settimo] pour aller a la rencontre du Roi de Suede, et nous avons attendu la jusqu'à 8. heures ½, dans le quel espace il y a

em homenagem ao hóspede, na residência do embaixador russo em Turim, príncipe Nikolaj Borisovič Jusupov, de uma «excellente Cantata» («executada pelos melhores muzicos do Paiz, e pelo celebre Crescentini») ³¹ e do *Barbiere di Siviglia* do também «celebre» Paisiello, estreado em São Petesburgo em 26 de setembro de 1782 e destinado ao palco do Teatro Carignano (segunda encenação italiana depois da de Caserta, em 23 de novembro de 1783) para a temporada de outono ³². Mais: em 1785, descreve aos reis de Portugal o que foi organizado durante a passagem de Fernando IV de Nápoles e consorte (que chegaram incógnitos como ‘Conti di Castellamare’) e, embora sem poupar críticas aos atores, engrandece a iluminação, as cenas e os trajes do espetáculo em homenagem aos hóspedes, os quais foram «ao Teatro, que estava superiormente illuminado, e assestiraó á representação do Drama intitulado a *Derrota de Dario* e em que naó havia nada a desejar da parte do Espetaculo, e magnificencia

eu plusieurs alertes, enfin le Roi envoie dire la Reine de faire oter les bougies pour l'illumination au Theatre, e d'y aller. De la a quelques temps le Roi est arrive a l'Opera disant, que le Roi de Suede etoit encore a Sian [= Cigliano], et qu'il dormoit. A 9. heures ½ environ on vint nous dire, que le Roi de Suede arrivoit, mais on ne savoit pas de quel coté nous avons beaucoup couru tout le Long de la Galerie. Il arriva par la Porte de la Sale des Gardes du Corps, et il etoit en frac» (Torino, Biblioteca Reale, Casa Savoia, v, 15, 1784, pp. 334-5).

³¹ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 862, n. 22, 26 de maio de 1784. Crescentini era o *primo uomo* de *Bacco ed Arianna*, a festa teatral de Angelo Tarchi encomendada pela ocasião (libreto de Cesare Oliveri; Teatro Regio, 20 de maio de 1784); cf. Blanchetti, *Francesco Bianchi e Angelo Tarchi autori di feste teatrali per il Teatro Regio di Torino (1782 e 1784)*, cit.

³² Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 862, n. 22, 26 de maio de 1784. Sobre as primeiras encenações do *Barbiere di Siviglia*, e sobre as fontes da ópera, veja-se Giovanni Paisiello, *Il barbiere di Siviglia*, ed. crítica de Francesco Paolo Russo, Laaber-Verlag, Laaber 2001. No *Cerimoniale* escrito por Cravetta di Villanovetta não se menciona o *Barbiere*; lê-se apenas que na noite do dia 25 de maio, véspera da sua partida de Turim, o rei da Suécia deixou o baile na corte às dez horas e foi para a residência de Jusupov e «dopo di esservisi trattenuto circa un'ora, prima del far del giorno, restitutosi al suo albergo, ne partí per andare in Francia per la via di Genova» (Torino, Biblioteca Reale, Storia Patria 726/9-4, p. 12).

das scenas, vistuario, e comparsas, que eraó infinitamente superiores aoz actores, que eraó assaz mediocres»³³.

Numerosas, como já se disse, e de grande interesse por documentarem as modalidades de produção e circulação das partituras de ópera nessas décadas, são as referências aos manuscritos enviados para Portugal, que, na sua maioria, se encontram hoje, juntamente com um milhar de outros valiosos testemunhos da ópera italiana da segunda metade do século XVIII, na Biblioteca da Ajuda de Lisboa³⁴.

Em 23 de novembro de 1773, Meneses interessa-se por enviar uma partitura que recebera «tal aplauzo, que tendose posto no Teatro duas outras, requerem os ouvintes sempre esta, de forma, que se esta representando, como se fouse o primeiro dia»³⁵. Tendo em conta o período, devia tratar-se de uma das peças encenadas no Teatro Carignano, cuja temporada de outono previa nesse ano *I filosofi immaginari* de Gennaro Astarita, *L'innocente fortunata* de Paisiello e *La Contessa di Bimbinpoli*, sempre de Astarita, e contava com uma companhia na qual brilhavam a «voce pura» da prima-bufa Gabriella Tagliaferri Rizzoli (Rizzoli)³⁶ e um primo-bufo *di mezzo carattere*

³³ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 862, n. 25, 22 de junho de 1785. Sobre os espetáculos encenados por ocasião de eventos dinásticos ou de visitas ilustres cf. Annarita Colturato, *Mettere in scena la regalità. Le feste teatrali di Gaetano Pugnani al Regio di Torino*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2012, e Alberto Basso, *L'Eridano e la Dora festeggianti. Le musiche e gli spettacoli nella Torino di Antico Regime*, 2 vols., Libreria Musicale Italiana, Lucca 2016.

³⁴ Cf. Mariana Amélia Machado Santos (dir.), *Catálogo de música manuscrita*, 9 vols., Biblioteca da Ajuda, Lisboa 1958-68. Algumas partituras da recolha que remontam aos reinados de D. José I (1750-1777) e da filha D. Maria I (1777-1816) encontram-se também na Biblioteca Nacional de Portugal de Lisboa e na Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa (cf. José Augusto Alegria (coord.), *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa. Catálogo dos fundos musicais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1989).

³⁵ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 859, n. 61.

³⁶ Vejam-se as composições poéticas que lhe foram dedicadas num folheto anónimo impresso em Turim pela Stamperia Reale (Torino, Archivio Storico della Città, Collezione Simeom, Serie C, n. 3743): *Per la signora Gabriella Tagliaferri Rizzoli, che*

do calibre de Filippo Laschi, virtuoso da câmara do duque Carlos de Lorena, já Grã Sacerdote de Apolo na estreia em Viena da *Alceste* de Gluck. Através da abundante documentação produzida e recebida pela Società dei Cavalieri, sabe-se que *I filosofi immaginari* e *L'innocente fortunata* estrearam respetivamente em 23 de agosto e em 25 de setembro e tiveram 33 e 38 récitas, enquanto *La Contessa di Bimbinpoli* foi encenada a partir de 2 de novembro apenas por três vezes³⁷. Apesar do maior número de récitas da peça de Paisiello, a obra que mereceu «tal aplauzo» foi, com muita probabilidade, os *Filosofi immaginari*, encenada a partir de 23 de agosto até 23 de setembro e de novo depois da comunicação de Meneses (de 15 a 22 de novembro sete récitas, duas «con illuminazione»). Seja como for, o embaixador deseja que se repita o que aconteceu com outra partitura, adquirida anteriormente ao empresário («a mesma de que se servia a orquestra; [...] algum tanto suja, mas exactissima»)³⁸, e espera poder enviar para Portugal uma partitura «de tal sorte, que não será necessario tornala a coppiar para se por em scena» e «tam-

canta nel Teatro di S.A.S. il Principe di Carignano con grande applauso nell'autunno dell'anno MDCCLXXIII. Ode anacreontica (L'estro di Pindaro / mi scende al core, / il foco amabile / del Dio d'amore, / mi sento tutto / d'ardor distrutto. // Con la tua musica, / ninfa vezzosa, / tu tanto m'agiti, / che l'amorosa / fiamma m'accende, / e tuo mi rende. // E l'Idra, e il Cerbero / muto si resta / al suon patetico, / crolla la testa / invidia istessa / dal merto oppressa. // Tu sei la candida / ninfa notturna, / che con l'argentea / voce, e l'eburna / tua faccia bella / vinci una stella. // Tu sei la nobile / cura de' numi, / che con la musica, / e coi bei lumi / la Dora infiori, / e m'innamori. // Volge la livida / faccia smarrita / negra calunnia, / or che la vita / tu doni a noi / coi vezzi tuoi. // Che don più tenero / non ha natura, / che quando armonica / in voce pura / il cor ritocca / musica bocca. // Ma sento il popolo, / che a te d'intorno / gli applausi nobili, / e al tuo soggiorno / prodigo dona / l'aurea corona. // Questa dal fulmine / ti serba illesa, / non può più invidia; / grande sei resa, / ninfa immortale, / non hai l'eguale) e *Madrigal à la mème* (Fille aimable de Polymnie, / objet chéri de mille amans, / qui joins à la voix de Thalie / d'Aglaé les attrait touchans; / reçois ici le tendre hommage, / et les vœux d'un coeur enchanté: / de l'amitié c'est le suffrage. / C'est le tribut de la beauté).

³⁷ Torino, Archivio Storico della Città, Collezione IX, vol. 58, pp. 2-4.

³⁸ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 859, n. 61, 23 de novembro de 1773.

bem toda a solfa estrumental», além de «sette livretoz por donde oz actores, poderão estudar os respectivos papeiz»³⁹.

A correspondência diplomática desses anos, mais do que a da missão seguinte de Rodrigo de Sousa Coutinho, abunda em informações sobre o comércio de partituras e libretos entre Turim e Lisboa. Em abril de 1775, Meneses escreve ter enviado ao cônsul português em Génova, Giovanni (João) Piaggio, libretos e partitura da *Cameriera per amore* de Alessandri, encenada no Teatro Carignano no outono anterior, ter pedido ao copista para prestar «a mayor atenção» e ter recebido garantias neste sentido, embora não tenha podido verificar com o compositor «tendo partido á pocoz diaz para Bolonha»⁴⁰. Em 10 de fevereiro de 1776 avisou ter enviado para Génova a partitura da *Discordia fortunata* de Paisiello («comprando o original ao enprezario que ainda a tinha»), quatro libretos e algumas árias «da primeira opera seria deste carnaval»⁴¹; uma semana

³⁹ Continua Meneses: «A partitura será correcta, poiz comprei a mesma que servio neste teatro, preferindo o uzo que se vé, teve, à duvida na exactidaó dos copistas. A solfa estrumental, foi coppiáda, e naó sei se terá algum erro, en a mandei tocar, e me siguraráo que estava como devia ser» (ibid., cx 859, n. 67, 18 de dezembro de 1773). Na Biblioteca da Ajuda (cf. Machado Santos (dir.), *Catálogo de música manuscrita*, cit., vol. 1, 1958, p. 35) encontra-se uma partitura manuscrita dos *Filosofi immaginari* de Astarita (libreto de Giovanni Bertati), ópera encenada no Teatro de Salvaterra no carnaval de 1775. Sobre a cronologia das encenações portuguesas no século XVIII cf. Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, cit., pp. 121-75.

⁴⁰ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 860, n. 17, 22 de abril de 1775. A Biblioteca da Ajuda conserva uma partitura manuscrita da *Cameriera per amore* (libreto de Filippo Livigni); cf. Machado Santos (dir.), *Catálogo de música manuscrita*, cit., vol. 1, 1958, p. 16. A obra foi encenada no Teatro de Salvaterra no carnaval de 1776. Que as cópias fossem produzidas com cuidado era uma preocupação constante de quem as podia; cf. por exemplo, em relação aos manuscritos de Niccolò Jommelli, Marita Petzoldt McClymonds, *Niccolò Jommelli: The Last Years*, PhD diss., 2 vols., University of California, Berkeley 1978, vol. 2, pp. 772-4, e Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, cit., p. 32.

⁴¹ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 860, n. 6. Sobre os manuscritos da *Discordia fortunata* conservados na Biblioteca da Ajuda cf. Machado Santos (dir.), *Catálogo de música manuscrita*, cit., vol. 3, 1960, pp. 115-6; desconhecem-se encenações em Portugal. A primeira ópera do carnaval de 1776 foi *Cleopatra* de Carlo Monza, com libreto de Cesare Oliveri, encenada em 26 de dezembro de 1775; dessa ópera a Biblioteca da Ajuda

mais tarde comunica ter enviado também a segunda «burletta», *Il geloso* de Anfossi («hé todo o spartito, porem não separadas as partes extromentaes, como mandei da Discordia fortunata, porque o spartito do Gelozo, he coppia, e o da Discordia o mesmo original, de que aqui se servirão»)⁴², e não poder ainda enviar *La frascatana* de Paisiello, que mandara procurar na «Provincia de Casal, para donde tinha hido»⁴³. Encontrar uma partitura da *Frascatana*, uma das obras de maior êxito da época, não deve ter sido tarefa fácil pois

possui uma partitura cuja folha de rosto remete justamente para a encenação em Turim (ivi, p. 79).

⁴² Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 860, n. 7, 17 de fevereiro 1776. Com 28 récitas, *Il geloso* (libreto de Bertati) foi a peça de maior êxito da temporada do outono de 1775 no Teatro Carignano. Dessa ópera, de que se desconhecem encenações em Portugal, a Biblioteca da Ajuda possui duas partituras manuscritas (44.I.39-41 e 44.I.35): a primeira foi lavrada em Génova em 1775 e menciona a encenação em Veneza (*Il geloso in cimento*, outono de 1774); a segunda não apresenta lugar nem data, mas a indicação «opera quarta» na folha de rosto não exclui que possa estar relacionada com a encenação em Turim do outono de 1786, quando a ópera foi representada no Teatro Carignano com o título de *Il geloso in cimento* como quarta proposta da temporada (cf. Machado Santos (dir.), *Catálogo de música manuscrita*, cit., vol. 1, 1958, pp. 25-6). Para verificar esta hipótese – e também pela nota do catálogo que reza «Estão o 1.o e 2.o actos» – poderia tornar-se útil o interessante aviso publicado no fim do libreto: «L'uso invalso da qualche tempo di restringere le rappresentazioni di questo genere a due soli atti, trovandosi anche di maggior comodo al pubblico, fa, che si ometta l'atto terzo di questo dramma: resterebbe perciò l'azione indecisa, e dovrebbe terminare col matrimonio fra D. Flavia, e D. Fabio, la qual cosa non potevasi far seguire nell'atto secondo senza cambiar il finale, la musica del quale ha fatto molto piacere al pubblico, ed è uno de' più bei parti del rinomato sig. maestro Anfossi» (*Il geloso in cimento. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nell'apertura del Nuovo Teatro di S. A. Serenissima il Signor Principe di Carignano nell'autunno dell'anno 1786*, Onorato Derossi, Torino [1786], última página, sem numeração). Para a cronologia das temporadas de ópera no Teatro Carignano, cf. Rossella Avanzini, *Le stagioni d'opera buffa al Teatro Carignano di Torino dal 1753 al 1797*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia – DAMS, a.a. 1984-85; Patrizia Bassi, *Storia del Teatro Carignano di Torino. Dalle origini al 1799*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1988-89; Basso, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., vol. 2, pp. 731-42.

⁴³ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 860, n. 7, 17 de fevereiro de 1776. *La frascatana* (libreto de Livigni) foi encenada no Teatro Sacchi de Casale Monferrato no carnaval de 1776 (cf. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 vols., Bertola & Locatelli, Cuneo 1990-94, vol. 3, 1991, n. 10953).

apenas nos primórdios de junho Meneses informa tê-la encontrado: o manuscrito, vindo de Florença, foi entregue ao cônsul português em Génova, que o embarcou em 23 de junho num navio inglês às ordens do capitão Duarte Agár⁴⁴.

O facto de Turim ser um dos centros teatrais que maior interesse suscitava na corte portuguesa, ou um dos centros com o qual tinha as relações mais estreitas, confirmam-no não apenas as pesquisas nos locais de encenação mencionados nas partituras da Biblioteca da Ajuda⁴⁵, mas também as cartas dos embaixadores piemonteses em Lisboa. Embora no estado atual da investigação pareçam muito menos abundantes em informações dos que as dos colegas portugueses, confirmam o comércio de manuscritos musicais e fornecem alguns pormenores acerca do seu acolhimento.

Em 11 de agosto de 1772, por exemplo, Carlo Francesco II Valperga di Masino, na altura embaixador piemontês em Lisboa, escreve a Giuseppe Maria Vincenzo Francesco Lascaris di Castellar

⁴⁴ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 860, n. 24, 8 de junho de 1776, e n. 31, 26 de junho de 1776. Na Biblioteca da Ajuda encontram-se dois manuscritos da *Frascatana* (atti I-II: 45.III.37-38; atto III: 47.V.34), o primeiro (45.III.37-38) refere uma encenação de 1788. Como no caso do *Geloso*, também neste não se pode excluir a origem piemontesa: com efeito, na folha de rosto o título é seguido pela indicação «opera quarta», e na temporada do outono de 1788, no Teatro Carignano, a *Frascatana* foi justamente a quarta proposta (cf. Machado Santos (dir.), *Catálogo de música manuscrita*, cit., vol. 3, 1960, p. 117). Sobre estes manuscritos cf. Michael F. Robinson, *Giovanni Paisiello. A Thematic Catalogue of his Works*, com a colaboração de Ulrike Hofmann, 2 vols., Pendragon Press, Stuyvesant (N.Y.) 1991-94, vol. 1, 1991, p. 180, e Annarita Colturato, *Tra l'«Annibale in Torino» e «Il barbiere di Siviglia»*. *Opere di Giovanni Paisiello rappresentate al Teatro Carignano di Torino negli anni '70 del Settecento*, em Francesco Paolo Russo (edição de), *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*, Atti del convegno internazionale (Taranto, 20-23 de junho de 2002), Libreria Musicale Italiana, Lucca 2007, pp. 331-70: 343. Da renomada ópera de Paisiello desconhecem-se encenações em Portugal.

⁴⁵ Segundo os locais de encenação indicados nas folhas de rosto, Turim é antecedida apenas por Veneza e Nápoles; cf. Machado Santos (dir.), *Catálogo de música manuscrita*, cit., vol. 9, 1967-68, pp. 14-5. É preciso ter em conta, todavia, que outras partituras sem indicação de local de encenação/execução poderiam referir-se à capital piemontesa; cf. acerca disso a mais ampla lista em Basso, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., vol. 2, pp. 676-8.

(ministro e primeiro secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros): «Sammedi dernier j'ai eû l'honneur de presenter à la Reine les operas que S.A.R. Madame la Duchesse de Savoïe lui a envoïé comme de coutume, ils on été agréés infiniment»⁴⁶.

No ano anterior Lascaris escrevera a Valperga:

Je vous ai fait la semaine passée l'envoi d'une caisse contenant la musique accoutumée pour la Reine de Portugal. Aux deux operas qu'il y a eu le carnaval dernier, on a joint encore celui qui a été représenté ce printems à l'occasion du mariage de Mad.^e la Comtesse de Provence. J'ai adressé cette caisse bien embalée à M.^r le Marquis de Cravanzane, qui m'en a deja marqué la reception, et m'a fait savoir qu'il l'avoit fait embarquer à vôtre adresse sur un batiment vénitien appellé N. S. del Rosario, et commandé par le capitaine Michel Belucci, le quel a mis à la voile le 20. de ce mois pour Lisbonne; de quoi je suis bien aise de vous donner avis, me rapportant, pour ce qui est de la presenter à la Reine de Portugal, à la manière dont vous vous en êtes acquitté ci-devant⁴⁷.

⁴⁶ Torino, Archivio di Stato, Corte, *Materie politiche per rapporto all'estero, Lettere Ministri – Portogallo*, m. 6. Tratava-se com muita probabilidade das óperas encenadas no Teatro Regio no carnaval de 1772: *Andromeda* di Giuseppe Colla e *Tamas Kouli-Kan nell'India* di Pugnani (ambas com libreto de Vittorio Amedeo Cigna-Santi). As partituras manuscritas encontram-se na Biblioteca da Ajuda; cf. Machado Santos (dir.), *Catálogo de música manuscrita*, cit., vol. 1, 1958, p. 119, e vol. 5, 1962, pp. 25-6.

⁴⁷ Torino, Archivio di Stato, Corte, *Materie politiche per rapporto all'estero, Lettere Ministri – Portogallo*, m. 6 (carta com data de Turim, 27 de julho de 1771). Ambas com libreto de Jacopo Durandi, as duas óperas da temporada do carnaval foram *Berenice* de Ignazio Platania e *Annibale in Torino* de Paisiello, cujas partituras se encontram na Biblioteca da Ajuda (cf. Machado Santos (dir.), *Catálogo de música manuscrita*, cit., vol. 3, 1960, p. 114, e vol. 4, 1961, p. 112); enquanto «celui qui a été représenté ce printems à l'occasion du mariage de Mad.^e la Comtesse de Provence» é a *Issea*, fábula pastoril de Pugnani com libreto de Cigna-Santi, que foi encenada no Teatro Regio em 8 de abril de 1771 para celebrar o casamento de Giuseppina de Saboia com o futuro Luís XVIII. O «Marquis de Cravanzane» é Giambattista Maurizio Luigi Maria Fontana, na altura enviado extraordinário em Génova.

E menos de dois meses mais tarde o embaixador confirmava ter recebido a encomenda:

J'ai retiré et fait apporter d'abord à la Cour la musique et les livres des trois operas en question; ils étoient attendus, et ont fait le plaisir accoutumé. Je n'ai rien a ajouter aux remerciements que S.A.R. Madame La Duchesse en recevra en droiture par la Reine⁴⁸.

O envio era feito «comme de coutume». Uma vez chegados à capital portuguesa, depois de uma viagem não isenta de perigos⁴⁹, libretos e partituras eram oferecidos à rainha (irmã da mulher de Vítor Amadeu III), que os recebia com «le plaisir accoutumé» e os entregava às pessoas que deviam avaliar as óperas para decidirem quais podiam ser encenadas em Portugal. Estas últimas, porém, apreciaram muito menos «infiniment» a produção teatral de Turim se é verdade que, de todas as óperas encenadas no Teatro Regio ao longo do século XVIII e cujas partituras chegaram a Lisboa, a única a ser executada, e em forma de serenata (isto é, quase certamente sem encenação), foi a *Issea* de Pugnani: um espetáculo comemorativo e ocasional, e não um dos mais notáveis *drammi per musica* estreados nas temporadas do carnaval⁵⁰.

De Pugnani a Biblioteca da Ajuda conserva, além dos manuscritos de meia dúzia de *drammi per musica* e festas teatrais, uma partitura

⁴⁸ Torino, Archivio di Stato, Corte, *Materie politiche per rapporto all'estero, Lettere Ministri – Portogallo*, m. 6 (carta com data de Lisboa, 10 de setembro de 1771).

⁴⁹ Cf. um documento acerca do naufrágio do navio São João Batista, que aconteceu em 1791; a bordo, entre outras coisas, «rol dos livros de música enviados por Ludovico Bastien, de Génova a Jean Baptista Reycondos, livreiro, mercador de estampas e música em Lisboa» (Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Feitos Findos, Documentação Diversa*, m. 12, n. 1). Sobre João Baptista Reycond veja-se a nota 68.

⁵⁰ Sobre a execução portuguesa de *Issea* cf. Colturato, *Mettere in scena la regalità*, cit., pp. 50-3.

da *Betulia liberata* dedicada «A Sua Maestà Fedelissima La Regina di Portugallo»⁵¹.

O *dramma sacro*, que Metastasio escreveu em Viena em 1734 para Georg Reutter e que foi musicado por dezenas de compositores (Jommelli e Mozart, entre outros), é uma das peças do músico de Turim até hoje menos estudadas, de tal forma que até a sua datação é incerta. Para uma análise mais profunda da obra, das circunstâncias que a poderiam ter inspirado e dos manuscritos que se conservaram⁵² remete-se para um futuro estudo; vale a pena, todavia, antecipar algumas notícias que a leitura dos despachos dos embaixadores revela e que sugerem pistas de investigação diferentes das que até agora têm sido trilhadas.

O documento mais interessante é uma carta de Sousa Coutinho, endereçada ao secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros Aires de Sá e Melo, na qual o embaixador em Turim escreve ter recebido de Pugnani («hum celebre Professor de rabeca Piemontes, mas que por toda a Europa goza da maior reputação») «as mais irresistíveis instancias» para que chegasse à rainha de Portugal «huma copia da opera» composta de propósito para ela, e ter cedido aos desejos do músico enviando-a juntamente com as partituras das obras do carna-

⁵¹ A folha de rosto reza: *La Betulia liberata / Oratorio Sacro del Abate Metastasio / messo in Musica da Gaetano Pugnani, e dal medesimo / umilmente dedicato / A Sua Maestà Fedelissima / La Regina di Portugallo* (cf. Machado Santos (dir.), *Catálogo de música manuscrita*, cit., vol. 5, 1962, p. 25, 46.II.41-42). De Pugnani a Biblioteca da Ajuda conserva também as partituras de *Achille in Sciro* (libreto de Metastasio revisto por Cigna-Santi; Turim, Teatro Regio, 15 de janeiro de 1785), *Adone e Venere* (Gabriele Boltri; Nápoles, Teatro San Carlo, 12 de janeiro de 1784), *L'Aurora* (Giandomenico Boggio; Turim, Teatro Regio, 2 de outubro de 1775), *Demofonte* (Metastasio; ibid., 26 de dezembro de 1787) e das mencionadas *Issea* (parte I) e *Tamas Kouli-Kan nell'India* (respetivamente em 8 de abril de 1771 e no dia 1 de fevereiro de 1772), ambas com libreto de Cigna-Santi.

⁵² Para além do manuscrito da Ajuda, existem outros manuscritos do oratório, mas sem dedicatória para a rainha de Portugal: a partitura e as partes orquestrais conservadas no Deutsche Staatsbibliothek de Berlim e as partes vocais acabadas, depois da segunda guerra mundial, na Biblioteca Nacional de São Petersburgo.

val⁵³, e acrescenta esperar ser perdoado por ter tomado a liberdade de aceitar sem primeiro pedir permissão – como era hábito, nesses casos – «na consideração de que hé absolutamente sem alguma consequencia, se S.M.^{de} naó a achar digna da sua atençaó»⁵⁴.

A carta tem a data de 21 de abril de 1784, por conseguinte «La Regina di Portugallo» seria D. Maria I, filha de D. José I e D. Mariana Vitória, mulher desde 1760 do tio D. Pedro III, que subiu ao trono em fevereiro de 1777: fervente católica, inimiga declarada do marquês de Pombal (imediatamente afastado do governo) e de uma época reformista que humilhara clero e nobreza. D. Maria, primeira rainha da história portuguesa, como a «*santa eroína*» Judite cuja mão fora guiada por Deus⁵⁵, se se quiser aventar uma hipótese sobre a escolha do assunto, e se a data da composição de Pugnani for confirmada? Convém ter em conta, porém, que o texto de Metastasio era muito conhecido. Em Lisboa, como veremos, já tinham sido ouvidas pelo menos duas execuções, e o músico piemontês era o primeiro violino no King's Theatre de Londres quando na primavera de 1768 – escreve Charles Burney – o soprano Tommaso Guarducci atuou, para o serão em seu benefício, na *Betulia liberata* de Jommelli e não numa mais habitual ópera⁵⁶. É mais provável então, continuando no campo das hipóteses, que Pugnani, ciente da devoção da rainha D. Maria e do

⁵³ *Briseide* de Francesco Bianchi e *Amaionne* de Bernardino Ottani, ambas com libreto de Francesco Sebastiano Gambino, que foram encenadas respetivamente em 27 de dezembro de 1783 e em 24 de Janeiro de 1784. As partituras manuscritas encontram-se na Biblioteca da Ajuda; cf. Machado Santos (dir.), *Catálogo de música manuscrita*, cit., vol. 1, 1958, p. 71, e vol. 3, 1960, pp. 110-1.

⁵⁴ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 862, n. 16, 21 de abril de 1784.

⁵⁵ Metastasio, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, edição de Bruno Brunelli, 5 vols., Mondadori, Milano 1943-54, vol. 2, 1965², pp. 628-53: 645-9.

⁵⁶ Cf. Charles Burney, *A General History of Music, From the Earliest Ages to the Present Period*, 4 vols., The Author, London 1776-89, vol. 4, 1789, pp. 493-4: «Guarducci, instead of an opera, had for his benefit this spring the oratorio of *Betulia liberata*, set by Jomelli, in which among very admirable compositions, an air of supplication, through which were heard the cries of the people in a distant chorus, sung extremely soft, was justly admired for its new and fine effect».

seu interesse pelo oratório⁵⁷, tenha decidido homenageá-la com a execução de um texto renomado e de ampla difusão.

Ao esmiuçar os papéis do Arquivo da Torre do Tombo encontra-se outra notícia interessante, relativa a um período anterior. Por ocasião da já mencionada estadia em Turim de Alberto de Saxe-Teschen e Maria Cristina de Áustria, em 1776, lê-se que em 14 de junho, após uma visita a Superga, os hóspedes foram à Venaria onde, às três e meia da tarde, foi executada em forma privada uma «Cantate» (termo que sugere a ausência de encenação) com o título de «Bethulia délivrée»⁵⁸. Tendo em conta que em 19 de janeiro desse ano Pugnani fora nomeado primeiro virtuoso da Regia Cappella e diretor da música instrumental, que ao seu nome estava associado o grande apreço da Europa musical pela corte piemontesa e que a partitura da Ajuda, essencialmente fiel ao texto de Metastasio, confia alguns dos momentos corais ao simples conjunto dos protagonistas e não apresenta os coros «Oh prodigio! Oh stupor!» e «Solo di tante squadre» previstos por Metastasio na conclusão das duas partes do oratório (indício, porventura, de uma execução com orgânico reduzido), não é de excluir que a «Bethulia délivrée» em causa seja justamente a do violinista⁵⁹.

⁵⁷ Cf. por exemplo Danielle M. Kuntz, “*Appropriate Musics for that Time*”: *Oratorio in the Exchange of Power at the Portuguese Court (1707-1807)*, PhD diss., University of Minnesota 2014, pp. 1-5.

⁵⁸ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 860, *Rélation de la formalité qui s'est observée avec LL.AA.RR. Marie Christine Archiduchesse d'Autriche, et le Duc Albert de Saxe Teschen Lieutenant du Royaume d'Ongrie Son Epoux*, c. [5r]. O *Cerimoniale* lavrado por Cravetta di Villanovetta diz na mesma data: «Sur les trois heures et demi, le Roi voulut donner un nouvel amusement à Madame l'Archiduchesse; la d.^{te} Sale du Bal [a Venaria] fut variée dans ses ornemens, et arrangée pour une *Cantata* exécutée par les meilleures voix, et instrumens de l'orchestre de S.M. assemblée, et choisie à cet effet. La musique en fut trouvée très belle, et la parfaite exécution la rendit très agréable à cette Auguste Compagnie» (Torino, Biblioteca Reale, Storia Patria 726/9-1, pp. 120-1).

⁵⁹ Nenhuma notícia neste sentido aparece entre as ordens de pagamento em favor de Pugnani por alguns eventos musicais que tiveram lugar na Venaria nessa altura (concerto para o aniversário do Príncipe do Piemonte, 24 de maio, e baile);

Em abril de 1784, período ao qual deveriam remontar as solicitações pelo envio a Lisboa da peça de música sacra dedicada à rainha de Portugal, Pugnani regressara depois de ter estado umas semanas em Nápoles para a encenação, no Teatro San Carlo, do *Adone e Venere* (12 de janeiro): numa altura em que a sua atividade fora do Piemonte se reduzira, talvez as pessoas conhecidas na cidade do sul da Itália, que desde décadas tinha fortes relações musicais com a capital portuguesa, o convencessem de que Lisboa podia ser um lugar estimulante e que dedicar à rainha um oratório (porventura já composto para outra ocasião) poderia ser um meio útil para obter um contrato?

As notícias encontradas na documentação portuguesa, todavia, põem em causa algumas das conjeturas aventadas até agora sobre a *Betulia liberata*.

No seu recente livro, consagrado à música e aos espetáculos na Turim do Antigo Regime, Alberto Basso sugere que a composição pode ser datada por volta de 1761, altura em que, por pedido do embaixador de Portugal, o mestre de capela da Catedral de Turim, Quirino Gasparini, escreveu uma composição comemorativa pelo nascimento do herdeiro ao trono, D. José de Bragança (nesse caso, a «Regina di Portugallo» mencionada na folha de rosto do manuscrito da Ajuda seria D. Mariana Vitória)⁶⁰.

A publicação de dois libretos da *Betulia liberata* relativos a uma execução/encenação no Teatro Rua dos Condes de Lisboa durante a Quaresma de 1773 deu origem a outras hipóteses. Trata-se, respetivamente, de um libreto em italiano editado pela Imprensa Real

cf. Torino, Archivio di Stato, Sezioni Riunite, Articolo 217, Tesoreria Real Casa, Terzo Conto Camerale, 1776, n. 55, 30 de julho de 1776, cit. a p. 357 em Stanislao Cordero di Pamparato, *Gaetano Pugnani violinista torinese*, em “Rivista musicale italiana”, XXXVII, 1930, pp. 38-58, 219-30, 350-71, 551-61, e Warwick Lister, *Amico. The Life of Giovanni Battista Viotti*, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 36, 417.

⁶⁰ Cf. Basso, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., vol. 2, pp. 819, 1040.

com o frontispício que reza *La Betulia liberata. Dramma sacro del Sig. Abate Pietro Metastasio romano, da rappresentarsi nel Teatro della Rua dos Condes nella Quaresima dell'anno 1773*, e de um autónomo libreto em português com o título de *A valeroza Judith: ou Bethulia libertada. Drama do Abbade Pedro Metastacio. Traduzida por Jozé de Mesquita Falcaõ. Que no idioma italiano se reprezentou no Theatro da Rua dos Condes* (Lisboa, na Officina de Caetano Ferreira da Costa, 1773). Como se lê no libreto italiano, os executantes foram Sebastiano Folicaldi (Ozia), Anna Zamperini (Giuditta), Antonia Zamperini (Amital), Giuseppe Trebbi (Achiorre), Antonio Tedeschi (Cabri), Massimo Giuliani (Carmi); nomes confirmados, num exemplar do libreto português conservado na Biblioteca Nacional de Portugal, por uma anotação manuscrita do historiador e colecionador Manuel Carvalhães que sublinha a notoriedade de Anna Zamperini na capital portuguesa⁶¹.

Embora nos libretos não se mencione o nome do compositor e apesar das várias divergências entre o libreto italiano e o texto de Metastasio, por ocasião da estreia do oratório de Pugnani conservado na Ajuda (em 23 de junho de 2012, na Basílica Real de Castro Verde, com a direção de Donato Renzetti) o autor do programa, Paolo Pinamonti, relaciona o libreto para o Teatro da Rua dos Condes (1773) com a obra do compositor de Turim, identifica a dedicatária

⁶¹ Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal (cota T.S.C. 193 P.). Anna Zamperini, que em Lisboa teve uma relação com o conde de Oeiras, o filho do marquês de Pombal, com quinze anos pisara o palco do Teatro Carignano de Turim nas temporadas de outono de 1768 e de 1770; em 1768 também Antónia integrara o elenco. Sebastiano Folicaldi, originário de Bolonha, desempenhou o papel de Domiziano na *Berenice* de Platania e de Oscarre no *Annibale in Torino* de Paisiello no carnaval de 1771 no Teatro Regio de Turim, quando a orquestra do teatro era dirigida por Pugnani. Acerca dos libretos da *Betulia* lisboeta de 1773 cf. Iskrena Dimova Yordanova, *Contributos para o estudo do oratório em Portugal. Contexto de criação e edição crítica de "Morte d'Abel" de P. A. Avondano (1714-1782)*, PhD diss., 2 vols., Universidade de Évora 2013, vol. 1, pp. 49-51, 53, e Kuntz, *Appropriate Musics for that Time*, cit., pp. 234-5. Sobre o Teatro da Rua dos Condes e em geral sobre os teatros de Lisboa na segunda metade do século XVIII cf. Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, cit.

com D. Maria I e supõe, tendo ela subido ao trono em 1777, que a partitura, «da autoria de um copista muito cuidadoso na secção musical, mas menos atento quanto às letras», tenha sido «provavelmente redigida a partir de uma outra utilizada para uma execução na corte ou num palácio aristocrático em Lisboa».

O facto de durante a Quaresma (período em que não se encenavam óperas) em Lisboa como noutros lugares serem executados oratórios na corte e nos meios aristocráticos, além de que nas igrejas e nos teatros é atestado por algumas dezenas de libretos impressos, inclusive o de uma *Betulia liberata*, de Metastasio, com música de Giuseppe Scolari executada no Teatro da Rua dos Condes na Quaresma de 1768⁶². A correspondência diplomática confirma que as partituras chegavam muitas vezes de Itália, veja-se, por exemplo, a carta na qual o embaixador português em Roma, D. Diogo de Noronha, faz a listagem em agosto de 1782 de alguns oratórios (de Anfossi, Sacchini e outros) que ele podia enviar para Portugal. Uma vez chegadas, as obras escolhidas foram examinadas pela rainha D. Maria I e pelo consorte com a «costumada curiosidade», embora com uma certa severidade⁶³.

Apesar disso, as circunstâncias da composição e da eventual execução da *Betulia* de Pugnani ficam ainda por esclarecer, o que deverá ser feito também através de um cuidadoso exame codicológico, quer dos manuscritos do oratório, quer de outras fontes musicais coevas: o papel da partitura da Ajuda, por exemplo, é o mesmo de muitos manuscritos das obras encenadas no Teatro Regio nas décadas de

⁶² Cf. Yordanova, *Contributos para o estudo do oratório em Portugal*, cit., vol. 1, pp. 52-5, e Kuntz, “*Appropriate Musics for that Time*”, cit., pp. 256-84.

⁶³ «[...] em Italia se tem perdido o gosto de Compôr, [...] presentemente não há Mestres tão bons como os que Nos aqui temos» (Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Real, lv. 2989, c. 98v, 19 de maio de 1783); entre as óperas excluídas figurava *La Betulia liberata* de Pasquale Anfossi. Cf. Kuntz, “*Appropriate Musics for that Time*”, cit., pp. 1-2, 188.

setenta e oitenta presentes na mesma biblioteca⁶⁴; a grafia parece mais semelhante à dos manuscritos dos anos setenta do que a dos das décadas seguintes; a encadernação, aliás, é muito mais valiosa do que as encadernações idênticas da *Briseide* de Bianchi e de *Amaionne* de Ottani, juntamente com as quais a *Betulia* poderá ter sido enviada de Turim a Lisboa em 1784 na sequência das «irresistíveis instancias» de Pugnani a Sousa Coutinho.

A investigação, por fim, não poderá deixar de considerar outras execuções do *dramma sacro* de Metastasio, como a mencionada *Betulia liberata* de Scolari, que segundo Danielle Kuntz foi encenada no Teatro da Rua dos Condes em 1773⁶⁵, e a *Bettulia liberata* atribuída ao cantor e compositor Giuseppe Totti, maestro da família real portuguesa desde 1800, e conservada na Biblioteca Nacional de Portugal⁶⁶; sem esquecer *La Betulia liberata* de Pedro António Avondano, mencionada entre as obras do compositor no inventário de bens escrito *post mortem* (1782), mas atualmente em parte incerta e talvez extraviada⁶⁷.

Voltando às notícias que emergem do exame da correspondência diplomática, vale a pena acrescentar que os navios saídos de Génova não traziam às margens do Tejo apenas libretos e partituras.

Como era expectável, não faltam referências aos livros. De resto, de 1756 até 1809 (quando teve de fugir por aderir à causa revolu-

⁶⁴ Trata-se do papel chamado *carta del pellegrino*, um papel difundido no Piemonte desde o século XVI com contramarcas diferentes segundo as fábricas de papel que o produziam.

⁶⁵ Cf. Kuntz, “*Appropriate Musics for that Time*”, cit., pp. 234-5. Ao outro oratório inspirado na heroína bíblica, *La Giuditta*, composto por Francisco António de Almeida com texto de autor desconhecido (Roma, Santa Maria in Vallicella, 1726), são dedicadas as páginas 103-31, 263.

⁶⁶ Cota F.C.R. 216/45. Sobre os cargos de Giuseppe Totti cf. Cristina Fernandes, *O sistema produtivo da música sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*, PhD diss., 2 vols., Universidade de Évora 2010, vol. 1, pp. 210-1, 222, 255-6 *et passim*.

⁶⁷ Cf. Yordanova, *Contributos para o estudo do oratório em Portugal*, cit., vol. 1, pp. 68-91: 78.

cionária) possuiu em Lisboa uma livraria João Baptista Reycend, descendente de uma conhecida família originária de Briançon que desde finais do século XVII empreendera uma florescente atividade em Turim e que em 1730 formara uma sociedade com Jean-Joseph Guibert, na altura proprietário de uma livraria na capital portuguesa. Além dos livros impressos em toda a Europa, na loja que João Baptista Reycend manteve a partir de 1758 no Largo do Calhariz, podia-se encontrar «hum copioso sortimento de musica nova, assim vocal, como istrumental», disponível em forma «assim impressa, como manuscrita»⁶⁸.

De Turim partiam para Lisboa também instrumentos musicais destinados à orquestra da corte.

Os documentos do Arquivo da Torre do Tombo, por exemplo, fornecem pormenores acerca da encomenda, feita em 1773, de alguns instrumentos de sopro pedidos «com todo o cuidado e brevidade» a um «homem chamado Palanca»⁶⁹. Na sua tese de doutoramento sobre Niccolò Jommelli, Marita McClymonds refere que em 1773 Francesco Saverio Buontempo (Francisco Xavier Bomtempo), professor de oboé no Conservatório Sant'Onofrio de Nápoles desde 1752 a 1759, e desde 1764 até à data da sua morte (1795) oboísta

⁶⁸ “Gazeta de Lisboa”, n. 32 (2.º suppl.), 13 de agosto de 1791 e *ibid.*, n. 24 (2.º suppl.), 16 de junho de 1792, cit. em Maria João Durães Albuquerque, *Sobre a edição e a disseminação de música em Portugal (1755-1840)*, em Silva, Fernandes (coord.), *Música instrumental no final do Antigo Regime*, cit., pp. 37-73: 44. Sobre João Baptista Reycend cf. Manuela D. Domingos, *Contratos e sociedades de um livreiro de Setecentos: João Baptista Reycend*, em “Revista da Biblioteca Nacional”, 10/1-2, 1995, pp. 195-219, e Fernando Guedes, *Os livreiros em Portugal e as suas associações desde o século XV até aos nossos dias*, Editorial Verbo, Lisboa 2005². Acerca da família Reycend cf. Lodovica Braidà, *Il commercio delle idee. Editoria e circolazione del libro nella Torino del Settecento*, Olschki, Firenze 1995, e Giancarlo Chiarle *Avventurieri del libro: librai torinesi a Lisbona nel '700*, Centro Studi e Ricerche Storiche, Torino 2006; sobre a editoria musical em Portugal nos séculos XVIII e XIX, Maria João Durães Albuquerque, *A edição musical em Portugal (1750-1834)*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2006.

⁶⁹ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 957, 19 de abril de 1773, documentos sem numeração.

da orquestra da corte em Lisboa, encomendou dois oboés a Carlo Palanca, construtor e fagotista na Regia Cappella piemontesa desde 1719 a 1770, exigindo que antes da remessa fossem aprovados por Alessandro Besozzi, celebrado primeiro oboé da mesma capela⁷⁰. Os documentos do Ministério dos Negócios Estrangeiros referem três oboés «de buxo, com chaves de latão do tom de Portugal; com tres canudos de cima para mudar; porem pedese que sejam afinados. E hum poucos de canudos de cana para palhetas dos mesmos boez», e também um fagote «do tom de Portugal, com tres pedaços para mudar, que seja bem afinado, e as chaves de latão»⁷¹: instrumentos que Palanca, doente e porventura pouco interessado num pedido que vinha de longe, construiu com lentidão e sem o cuidado necessário (e que Besozzi verificou, se de facto o fez, com displicência), dado que em 1 de julho de 1776, quando recebeu o primeiro oboé «composto de cinco pedassos, trez velhos e duos somente novos», o diretor dos teatros régios portugueses, João António Pinto da Silva, escreveu a Piaggio ter ficado convencido que Palanca julgara que a corte portuguesa devia ser como a de Marrocos, «onde não há conhecimento de instrumentos», e em 22 do mesmo mês acrescentou esperar que não se repetisse com o segundo oboé «o engano» que tinha acontecido com o primeiro⁷².

⁷⁰ Cf. McClymonds, *Niccolò Jommelli: The Last Years*, cit., vol. 1, pp. 76-7. Cf. também Alfredo Bernardini, *Carlo Palanca e la costruzione di strumenti a fiato a Torino nel Settecento*, em “Il flauto dolce”, 13 de outubro de 1985, pp. 22-6; Manuel Carlos de Brito, *Alguns dados inéditos sobre instrumentos musicais em Portugal no século XVIII*, em Id., *Estudos de história da música em Portugal*, cit., pp. 157-65: 159-60; Francesca Odling, Lorenzo Girodo, *Documenti sulla costruzione degli strumenti a fiato a Torino fra XVII e XVIII secolo*, em “Liuteria, musica e cultura”, 1999-2000, pp. 25-42: 32-4.

⁷¹ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx 957, documentos sem numeração.

⁷² Lisboa, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (Arquivo da Casa Real), lv. XX/Z/46, cc. 4, 17, 27, e cx XX/Z/77 (11); cit. em Brito, *Alguns dados inéditos sobre instrumentos musicais em Portugal no século XVIII*, cit., pp. 159-60.

Difícil dizer se a negligência foi resultado da idade (na altura o construtor ultrapassara os oitenta anos) ou da presunção por ter servido na Regia Cappella, que Rousseau definiu a «meilleure symphonie de l'Europe»⁷³. Neste caso tratar-se ia de um grave caso de desinformação: a vida musical portuguesa não tinha nada de periférico e a orquestra da corte portuguesa possuía uma qualidade capaz de atrair músicos renomados em toda a Europa, como Giuseppe (Joze) Ferlendis, virtuoso de oboé e corno inglês, que Palanca provavelmente aplaudiu no Teatro Carignano em 31 de maio de 1776, quando o oboísta fez um concerto juntamente com o irmão Pietro e Alessandro Zaneboni, e em 23 de julho 1779, altura em que atuou com o oboé e com o corno inglês (instrumento que lhe granjeou a fama) juntamente com o violoncelista Alessandro Delfino⁷⁴. De resto, embora com menor frequência em relação aos que vinham de outras partes da Europa, Turim tivera a oportunidade de ouvir

⁷³ Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, Genève 1782 (in *Œuvres complètes*, edição de Bernard Gagnebin e Marcel Raymond, vol. 1, Gallimard, Paris 1959, pp. 1-656, livro II, pp. 45-87: 72).

⁷⁴ Eis o que se lê nos *Ordinati* da Società dei Cavalieri em data de 28 de maio de 1776: «Rifferisce il sig.^f march.^c di Gorzegno essere giunti in questa città li fratelli Ferlendis suonatori d'oboe, flauto, e mandolino, i quali gli sono stati raccomandati per ottenere il permesso di dare la sera del venerdì prossimo 31. corrente un concerto al pubblico con pagam[ent]o nel teatro di S.A.S. il sig.^f principe di Carignano [...]» (Turim, Archivio Storico della Città, Collezione IX, vol. 8, *Ordinati*, p. 495); e a conta do tesoureiro reza: «Dalli fratelli Ferlendis, e Zaneboni p[er] il 5° di L. 483.15 prodotto ricavato dal concerto a mandolino datosi da medesimi il giorno d'ieri [...]: L. 96.15» (ibid., Collezione IX, vol. 61, pp. 33, 160, 1° giugno 1776). Três anos mais tarde a conta do tesoureiro assinala, em data de 24 de julho de 1779: «Per il 5° di L. 201.2,6 prod[ott]o ricavatosi dal concerto a violoncello, oboè, e corno inglese datosi ieri nel Teatro di S.A.S.^{ma} dalli S.^{ri} Ferlendis, e Delfino, ded[ott]e L. 60 di spese: L. 40.4,6» (ibid., Collezione IX, vol. 64, pp. 39, 148). Sobre Ferlendis, que concluiu a sua carreira na orquestra da corte portuguesa, cf. entre outros Silva, *Circuitos de produção e circulação da música instrumental em Portugal entre 1750-1820*, cit., pp. 113-4, 174-5. Sobre a orquestra da corte portuguesa e a música orquestral em Portugal na segunda metade do século XVIII cf. Joseph Scherpereel, *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834. Documentos inéditos*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1985, e Jorge Manuel da Matta Silva Santos, *A música orquestral em Portugal no século XVIII*, PhD diss., Universidade Nova de Lisboa 2006.

músicos portugueses já nos primórdios do século XVII⁷⁵, o Teatro Regio estava prestes a aplaudir a célebre soprano Luísa Rosa de Aguiar Todi e o Teatro Carignano a receber no seu programa duas óperas do compositor português que no fim do século gozou de maior prestígio internacional: Marcos António da Fonseca Portugal⁷⁶.

Apesar de neste caso não ter sido possível estudar de forma sistemática as cartas dos embaixadores piemonteses em Portugal, pela temporária inacessibilidade dos documentos conservados no Arquivo de Estado de Turim, umas consultas feitas no passado revelaram-se muito menos proveitosas do que a leitura da documentação presente no Arquivo da Torre do Tombo. Mais lacónicos, ou simplesmente

⁷⁵ Entre os cantores e músicos contratados por Carlos Emanuel I nos anos 1609-1614 figuravam três «musicisti portoghesi»: Bartolomé Guericio, Pedro da Silva e Francisco da Silva; cf. Marie-Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte dalle origini al 1788*, vol. 1 da *Storia del Teatro Regio di Torino*, cit., 1976, pp. 16, 18, e Basso, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., vol. 1, p. 188.

⁷⁶ Sobre Todi em Turim cf. entre outros Bouquet, *Il teatro di corte dalle origini al 1788*, cit., pp. 331, 391-2, 404, e Alberto Basso, *Il teatro della città dal 1788 al 1936*, vol. 2 da *Storia del Teatro Regio di Torino*, cit., 1976, pp. 18, 34. De Portugal no Teatro Carignano foram encenadas *Le confusioni della somiglianza ossia I due gobbi* (libreto de Cosimo Mazzini; 25 de setembro de 1793) e *La donna di genio volubile* (libreto de Giovanni Bertati; primavera de 1798). Nas intenções da Società dei Cavalieri, Portugal poderia ter sido o compositor da primeira ópera da temporada do carnaval de 1799 no Teatro Regio; talvez por causa de outros compromissos do compositor, a ópera (*Argea*, com libreto de Giandomenico Boggio) foi encomendada a Gaetano Andreozzi; cf. Basso, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., vol. 2, p. 766. À margem assinalamos que em 14 de Janeiro de 1800 foi encenado no Teatro Carignano *Il disertor francese*, atribuído no libreto ao compositor português António Leal Moreira («maestro Leali»; cf. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, vol. 2, 1990, n. 7960); todavia, como revelou o estudo das partes manuscritas conservadas na Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa, tratou-se do *Disertore* de Giuseppe Gazzaniga (Firenze, Teatro della Pergola, primavera de 1779), com uns acrescentos (cf. David Cranmer, *World Premieres at the Teatro de São Carlos During Its First 50 years (1793-1843)*, em «Revista Portuguesa de Musicologia», XI, 2001, pp. 75-80: 76, e Francesco Blanchetti, *Balli pantomimi d'argomento militare nei teatri piemontesi del tardo Settecento*, em Alberto Basso (edição de), *Miscellanea di studi* 6, Centro Studi Piemontesi, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Turim 2006, pp. 213-43: 233). Remetemos para Basso, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., vol. 2, pp. 754-72 pelo que diz respeito às hipóteses sobre o eventual papel desempenhado por Leal Moreira na encenação no Teatro Carignano, na mesma temporada do *Disertor francese*, de um *Dorval e Virginia* atribuído ao «maestro Buccherini» (cf. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., vol. 2, 1990, n. 8381).

cientes do menor interesse dos seus reis pela música, os embaixadores piemonteses parece terem prestado escassa atenção à oferta musical portuguesa e ao papel que lhe era confiado nos lugares e nas práticas da sociabilidade. Um exemplo relacionado com a corte: quando, em 29 de junho de 1772, por ocasião do dia do santo do futuro D. Pedro III foi encenada no Palácio de Queluz a *Issea* de Pugnani (única obra representada no Teatro Regio de Turim no século XVIII a ser encenada em Portugal, como já foi lembrado), o então embaixador Carlo Francesco Valperga di Masino limitou-se a um relatório telegráfico, sem fornecer pormenores acerca da ópera, execução, cantores e músicos: «[...] dix heures qu'ont durés les fêtes, combat de tauraux, soupé, musique de M.^{mes} les Infantes, cantate, et feux de joïe par les quels le tout s'est terminé a environs deux heures après minuit»⁷⁷.

Sendo certo o menor interesse pela música que a Casa de Saboia manifestou em relação a outras famílias reinantes (pense-se na exiguidade e falta de homogeneidade de partituras nas ricas recolhas livreiras piemontesas⁷⁸), uma investigação mais cuidadosa poderá porventura alcançar resultados de relevo. No caso de Valperga, por exemplo, seria surpreendente o contrário: com efeito, em 29 de maio de 1770, embora já estivesse em Lisboa, o embaixador confirmava o desejo de integrar a Società dei Cavalieri⁷⁹ e, além disso, a presença

⁷⁷ Torino, Archivio di Stato, Corte, *Materie politiche per rapporto all'estero, Lettere Ministri – Portogallo*, m. 6 (Lisboa, 30 de junho de 1772).

⁷⁸ Cf. Isabella Data (edição de), *Riserva musicale. Catalogo*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995, e Annarita Colturato, «*Musis hospitium concedere*». *La musica nelle collezioni librerie sabaude al tempo di Carlo Emanuele e Caterina*, em Blythe Alice Raviola, Franca Varallo (edição de), *L'Infanta. Caterina d'Austria, duchessa di Savoia (1567-1597)*, Carocci, Roma 2013, pp. 279-94.

⁷⁹ «Ho appreso con piacere [...] che S.M. voglia che da' Signori Cavalieri si continui la Direzione de' Teatri, e Spettacoli, e si rinovi la Società. Molto volentieri pertanto io vi concorro, ed espressamente con questa mia vi do il mio consenso con tutte le solite, e necessarie facultà, acciocché possa io essere incluso nell'atto di rinovazione [...]» (comunicação de Lisboa registada em Torino, Archivio Storico della Città, Collezione IX, vol. 8, *Ordinati*, p. 21).

no Arquivo Histórico do Castelo de Masino, de documentos que descrevem os gastos pela cópia das árias de ópera⁸⁰ e, na sua biblioteca, a existência de numerosos libretos de óperas e oratórios (cerca de vinte publicados na capital portuguesa⁸¹), atestam uma frequência da vida musical que não deve ter sido certamente esporádica.

O conde Benvenuto Robbio di San Raffaele, que compunha música, além de a praticar⁸², em 2 de março de 1763 escreve ao padre Paolo Maria Paciaudi acerca dos embaixadores estrangeiros em Turim:

⁸⁰ «Ad un copista per 4. arie dell'opera mandate al Sig.^r March.^e a Berlino: L. 7.10» (Archivio Storico del Castello di Masino, m. 341, fasc. 6389, blocco de 29 de fevereiro de 1756, *Minute e diverse. Febbrajo 1756*); «Al Sig.^r Cav.^{te} del Maro p[er] aver fatto copiare 4. arie dell'opera mandate al Sig.^r March.^e: L. 7.10» (ivi, blocco de 31 de março de 1756, *Minute e Diverse. Marzo 1756*). Cf. Laura Tos, *Il collezionismo librario di Carlo Francesco II Valperga di Masino: primi lineamenti*, em Lucetta Levi Momigliano, Laura Tos (edição de), *Castello di Masino. Catalogo della Biblioteca dello Scalone*, vol. 2 (D-K), Interlinea, Novara 2015, pp. 17-25: 20. Talvez se tratasse de árias tiradas de uma das duas óperas da temporada de carnaval no Teatro Regio: *Ricimero* de Giacinto Calderara (libreto de Francesco Silvani; 27 de dezembro de 1755) e *Solimano* di Michelangelo Valentini (libreto de Giovanni Ambrogio Migliavacca; 31 de janeiro de 1756).

⁸¹ Sendo exemplares não mencionados por Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., fornecemos a seguir uma lista sintética: *Adamo, ed Eva*, 1772, música de P. A. Avondano, n. 267; *Armida abbandonata*, 1773, F. S. de Rogatis – N. Jommelli, n. 2741; *Componimento drammatico da cantarsi nel Real Teatro dell'Ajuda*, 1764, música de J. Cordeiro, n. 6013; *La contessa di Bimbinpoli*, 1773, G. Bertati – G. Astarita, n. 6459; *Il disertore*, 1772, C. F. Badini – P. A. Guglielmi, n. 7966; *La finta ammalata*, 1773, libreto de A. Palomba, n. 10403; *La finta semplice o sia Il tutore burlato*, 1773, P. Mililotti – G. Insanguine, n. 10554; *L'isola di Alcina*, 1772, G. Bertati – G. Gazzaniga, n. 13791; *Issea*, 1772, V. A. Cigna-Santi – G. Pugnani, n. 13900; *La locanda*, 1772, G. Bertati – G. Gazzaniga, n. 14330; *Il matrimonio per concorso*, 1773, G. Martinelli – F. Alessandri, n. 15195; *La molinarella*, 1773, música de N. Piccinni, n. 15826; *L'Olimpiade*, 1774, Metastasio – N. Jommelli, n. 17010; *Il Palladio conservato*, 1771, Metastasio – L. X. dos Santos, n. 17715; *La scaltra letterata*, 1772, A. Palomba – N. Piccinni, n. 21084; *Lo spirito di contradizione*, 1772, G. Martinelli – J. F. de Lima, n. 22392; *Il trionfo di Clelia*, 1774, Metastasio – N. Jommelli, n. 23973; *Il voto di Jefte*, 1771, G. Tonioli – P. A. Avondano, n. 25231. Sobre a biblioteca do Castelo de Masino cf. Lucetta Levi Momigliano, Laura Tos (edição de), *Castello di Masino. Catalogo della Biblioteca dello Scalone*, 4 vols., Interlinea, Novara, 2013-2018. Annarita Colturato, I Motetti sacri op. 2 di Simone Coya e altre rarità nella biblioteca dei Valperga di Massino, em «Fonti musicali italiane», 23, 2018 (no prelo).

⁸² Cf. entre outros Basso, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., vol. 2, pp. 940-8.

Espions honorables, ils ne cherchent qu'à surprendre nôtre faiblesse pour grossir leur dépeches de tous les propos indiscrets qu'ils entendent. Des amities superficielles, des étiquettes, du cérémonial, des pretensions, de bon diners et de mauvais propos, avouez-moi que cela est accablant pour tout homme qui hait la contrainte et qui aime la sincerité et la joje⁸³.

Frequentadores de teatros, círculos aristocráticos e meios mais ou menos institucionais, os embaixadores foram protagonistas da vida musical na Europa do Antigo Regime: muitas vezes no centro de estratégias artísticas definidas, favoreceram carreiras e prestações profissionais, aproveitaram para fins político-diplomáticos os contactos com os compositores e os virtuosos que se deslocavam de uma corte para a outra, facilitaram a circulação de repertórios, libretos, partituras, instrumentos musicais. «Espions honorables» também os embaixadores piemonteses, que em Lisboa talvez não chegassem a rivalizar com os colegas espanhóis ou napolitanos – os únicos, segundo o literato e libretista Giambattista Casti, a morar «con splendore» numa capital onde «si vive[va] col corpo diplomatico»⁸⁴ – mas

⁸³ Acrescentava, porém: «Cependant, comme le nombre des sots est fort grand ici comme ailleurs, je vois un monde infini s'empresse au près d'eux, des femmes ridicules cabaler pour être admise parmi les ambassadrices, des gens de cour également vuides affecter d'avoir au théâtre de long tête-a-tête avec quelques ministres»; Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Paciaudi, cass. 90 (cit. em Andrea Merlotti, *Salotti in una città cosmopolita. Gentildonne e conversazioni nella Torino del secondo Settecento*, em Maria Luisa Betri, Elena Brambilla (edição de), *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 125-52: 128).

⁸⁴ Carta a Joseph Kaunitz com data de Lisboa, 17 de abril de 1781 («Il soggiorno di Lisbona mi pare bastantemente seccante: non v'è alcun pubblico spettacolo, né risorse di società. Si vive col corpo diplomatico, e in questo si riducono a due quelli che vivono con splendore, l'ambasciatore di Spagna e il ministro di Napoli»); cf. Giambattista Casti, *Epistolario*, edição de Antonino Fallico, Amministrazione provinciale di Viterbo, Viterbo 1984, pp. 127-9: 127. Sempre a Kaunitz em 15 de maio de 1781, acerca de uma festa pelo aniversário da subida ao trono de Catarina II, organizada no navio do almirante Polibin: «Si beve alla salute dell'imperatrice, della regina di Portogallo, dell'imperatore, del re di Prussia, del re di Sardegna e dell'Olanda

frequentavam os centros de poder e da sua encenação, nos meios ligados aos comércios internacionais dos quais a cidade era encruzilhada, em locais como a Assembleia das Nações Estrangeiras, fundada na década de sessenta por Pedro António Avondano na sua residência com a finalidade de criar ocasiões de encontro entre diplomatas e homens de negócios, e algumas personalidades da elite local⁸⁵. É improvável que, numa perspetiva musical, os documentos de Valperga ou de Spirito Nomis di Pollone se revelem tão valiosos como os do embaixador francês Marc-Marie de Bombelles (Bombelles (1979), todavia poderão contribuir para um conhecimento mais aprofundado da segunda metade do século XVIII musical em Portugal e constituir mais um testemunho da densa rede de relações culturais que o sistema musical piemontês criou, alimentou e manteve com os locais, os meios e as figuras mais vivazes e estimulantes da Europa⁸⁶.

(perché solo questi furono i ministri ibid. presenti) e, finalmente, del granduca di Russia, e ciò al rimbombo di cannoni delle altre navi russe»; ibid., pp. 140-4: 141.

⁸⁵ Sobre a Assembleia das Nações Estrangeiras, local dos primeiros concertos públicos da capital portuguesa (1766), cf. Brito, *Concertos em Lisboa e no Porto nos finais do século XVIII*, cit., pp. 171-87; Silva, *Circuitos de produção e circulação da música instrumental em Portugal entre 1750-1820*, cit., pp. 127-40 *et passim*; Yordanova, *Contributos para o estudo do oratório em Portugal*, cit., vol. 1, pp. 64-7. Sobre as formas da sociabilidade portuguesa entre os séculos XVII e XIX cf. Maria Alexandre Lousada, *Sociabilidades mundanas em Lisboa. Partidas e assembleias, c. 1760-1834*, em “Penélope”, 19-20, 1998, pp. 129-60, e Id., *Novas formas: vida privada, sociabilidades culturais e emergência do espaço público*, em José Mattoso (dir.), *História da vida privada em Portugal*, 4 vols., Temas e Debates, Lisboa 2010-11, vol. 2, *A idade moderna*, coord. Nuno Gonçalo Monteiro, 2011, pp. 424-56.

⁸⁶ Desejo agradecer a Francesco Blanchetti, Claudio Di Lascio, Cristina Fernandes, Timoty Leonardi, Laura Tos e Iskrena Yordanova pelas valiosas sugestões e colaboração.