

### 3 – CONCERTOS PÚBLICOS

#### I - Espaços

Lisboa era, nos primeiros anos do século XIX, a capital de uma monarquia de Antigo Regime e sede de um império. Na terminologia da época, Lisboa e Corte eram palavras usadas como sinónimos na própria terminologia oficial. Acresce que a efectiva macrocefalia da capital se via ampliada pela quase inexistência de cidades intermédias.<sup>1</sup> É nesta ordem de factores que pode entender-se a considerável concentração da vida musical em Lisboa (cidade sem termo) e arredores.<sup>2</sup>

A distinção entre um concerto privado, semi-público e público nem sempre é clara, devido à inexistência de informação sobre condições de ingresso e decorre, numa primeira linha, da distinção entre espaços de acesso mais ou menos condicionado. As Assembleias das Nações Estrangeiras são os espaços sobre os quais nos chegamos as primeiras notícias de concertos, que aparecem integrados num quadro de iniciativas de integração e entretenimento dirigidas às comunidades residentes em Lisboa. A primeira referência sobre música que nos remete para aquele que terá sido o primeiro espaço de sociabilidade alargado, cujo acesso se processava por subscrição, data de 1766. A funcionar pelo menos desde 1761, esta Casa da Assembleia do Bairro Alto anuncia nesse ano um concerto sob a designação cosmopolita de “Caza da Assembleia das Nações Estrangeiras, no fim da rua da cruz onde mora Pedro Antonio Avondano” (HL 1766/11/08).<sup>3</sup> É também em 1761<sup>4</sup> que é

---

<sup>1</sup> Cf. Lousada (1995: 46 e segs.)

<sup>2</sup> Para se ter uma ideia da deslocação de músicos de Lisboa para outras localidades Cf. a informação dos Manifestos da ISC que, embora seja parcelar em relação a este fundo, é apresentada em anexo.

<sup>3</sup> Cf. Lousada (1995: 318) e Brito (1989: 171).

Refira-se ainda o testemunho contemporâneo de João Pisrina (Pessina), cravista da Real Câmara, que declara que “Pedro Avondano possui uma sala de reuniões onde os ingleses e os hamburgueses de Lisboa iam jogar e dançar” No processo de habilitações de Pedro António Avondano à Ordem de Cristo, são recolhidos testemunhos que referem que ele dá “(...) sempre bailes nas cazas da sua morada (...)” ou dá “(...) baile publico a estrangeiros” (Viterbo 1932: 75; ANTT, Habilitações à Ordem de Cristo, Letra P, maço 6, nº2, processo de 11 de Janeiro de 1768). Faz sentido que o pedido de funcionamento à Real Mesa Censória das “Academias de Contradanças e Concertos” datado de 1769/10/05 diga respeito a esta mesma Assembleia de Avondano (ANTT, RMC Cx.512).

publicado o *Methodo ou explicação para aprender a dançar contradanças* do mestre Julio Severim Pantezze, o qual é “oferecido aos dignissimos assinantes da casa da Assembleia do Bairro Alto”, provavelmente a mesma Assembleia que era mantida por Avondano. No seguimento de Manuel Carlos de Brito (1989: 171-172), Maria Alexandre Lousada (1995: 318-319) considera provável que esta Assembleia tenha tido origem no espaço de convivialidade, sediado em Lisboa desde 1730, onde se ofereciam concertos semanais e bailes de Inverno, nos quais se jogava e tomava refrescos. Um espaço de convívio entre comerciantes ingleses, franceses e holandeses que, segundo Cesar Saussure era o “único divertimento público” então existente em Lisboa.<sup>5</sup>

O gosto pela dança expande-se com considerável rapidez e, ainda em 1767, Bonem Natal Jácome publica o *Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança*, “oferecido a toda a Nobreza de Portugal”. No prefácio, o autor remete para o emergente processo de vulgarização das Assembleias, que compensariam a falta de divertimentos públicos modelados pelas novas dinâmicas interpessoais, considerando a sua “Obra muito útil não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas, e polidas, ás quais ensina, as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortesias, que convém em as Assembleias adonde o uzo do mundo a todos chama.”

Oito anos mais tarde Richard Twiss deixa-nos um relato elucidativo sobre os moldes de organização e frequência das Assembleias das Nações Estrangeiras:

There are two long rooms, where the British factory assemble twice a week, during the winter, to dance and play at cards. The minuets composed by Don Pedro Antonio Avondano, who lives here, are much esteemed. Any British stranger who does not intend to reside six months in Lisbon is admitted gratis to these assemblies; but the subscription for the inhabitants is seven moidores for each room. I am informed that since my departure both these societies are united, and that a very large room is built

---

Pedro António Avondano era um dos músicos mais influentes na vida musical da Corte da sua geração o que é confirmado não apenas pelo processo de Habilitação à Ordem de Cristo de 1768, como pela relevância das suas funções no seio da Irmandade de Santa Cecília tendo presidido ao processo de reorganização da Confraria em 1765. É como “compositor de música” que os colectores da décima descrevem Pedro António Avondano em 1781 (AHTC, Décima de Arruamentos da freg. da Encarnação, Maço 397, Rua Direita do Loureto).

<sup>4</sup> Na Oficina de Francisco Luiz Amenol, 1761.

<sup>5</sup> Cesar de Saussure (Carta 1730/01/28) in Chaves (1989: 276).

for that purpose. During the course of the winter there are four grand balls, with suppers; to which many of the Portuguese nobility are invited. (Twiss 1775: 3. Neryve).

A Assembleia das Nações Estrangeiras funcionava segundo o modelo de um clube privado, privilegiando o convívio semanal masculino e abrindo-se com menos periodicidade ao convívio feminino cuja presença se restringia aos bailes e concertos. O acesso público alargava-se potencialmente no caso dos concertos com ingresso pago e anúncio na *Gazeta de Lisboa*, tudo levando a crer que não integraria muito mais pessoas do que os nobres portugueses já regularmente convidados para os bailes. Estes poderiam assim demonstrar o seu interesse em frequentar esta sociedade bem como contribuir financeiramente para o próprio funcionamento da Assembleia. A 13 de Maio de 1782, Avondano dita ao escrivão a seguinte passagem para testamento:

Peço e Rogo áquelle ou áquelles de meus filhos, ou filhas que possam conseguir e continuar com a Caza da Assembléa que eu athe agora tive queiraõ por atençaõ ao meu rogo, e por fazerem esmolla a minha alma pelo amor de Deus assistir a meu filho Joaquim Pedro que se acha cazado e padecendo de muitas necessidades (...) o que espero assim pratiquem atendendo taõbem a que os Senhores da mesma Assemblea por atençaõ à minha alma contemplaraõ a algumas das minhas filhas ou filhos para a continuaçaõ da mesma caza. (Madureira 1989: 162. ANTT, inv. Orf., Maço P19, processo de Pedro António Avondano).

Do excerto do testamento transparece uma eventual relação de mecenato ou patrocínio por parte dos “Senhores”. É o reconhecimento que Avondano sente para com estes Senhores, decerto também subscritores da Assembleia, que o leva a pedir aos herdeiros para continuarem a obra, mantendo abertas as portas da casa. Curiosamente, entre as dívidas passivas do compositor encontram-se os nomes de Anselmo José da Cruz e do Dezembargador Luis Rebelo Quintela (na qualidade de herdeiro do seu irmão Ignacio Pedro Quintela). Entre outros dados que apresentaremos vale a pena sublinhar, de acordo com Nuno Madureira (1989: 162), que anteriormente à inauguração do Teatro de São Carlos, existia já na cidade de Lisboa um anfiteatro mundano, ponto de encontro obrigatório para os indivíduos de distinção. Queremos com esta ideia enfatizar o peso que um grupo de individualidades ligadas à elite financeira vai ter, seja em termos de investimento económico, pessoal ou de incentivo a certas práticas de sociabilidade, para reforçar a necessidade de uma instituição para a cidade de Lisboa com as características do Teatro de

São Carlos. Tal como a elite económica emergente, também a primeira nobreza reclamava um lugar de sociabilidade, é pelo menos o que se infere das palavras da Condessa do Vimieiro que acusam a falta de um espaço onde a primeira nobreza pudesse relacionar-se com a Rainha e a Família Real ostentando os elementos de distinção perante as outras classes sociais. É esta ideia que encontramos numa carta a Leonor de Almeida datada entre 1782-83, na qual a Condessa elogia as directivas de D. José II na Áustria para a instituição de um Teatro, considerando que a sociabilidade não pode restringir-se às Assembleias (partidas) privadas, que escapam ao controle do colectivo:

As novas do Theatro Nacional, que o Emperador vai estabelecer me deraõ mtº gosto, e mtº mais ainda por elle ser conforme ao plano que tanto tempo antes tinha ouvido ao nosso Duque [Lafões]. Eu não sou Theologo, e cada hum diz da festa, como lhe vai nella. Como nunca me fez mal hir ao Theatro, e me tem feito mtº bem ler os comicos, tomara, que taõ bem entre nós ouvesse um Theatro bem regulado, onde a Raynha sempre que quizesse achasse a mocide aos olhos de todo um Povo. Os costumes e a polidez tem perdº alguma coiza com as partidas particulares, onde cada hum via á surdina. (Bello Vázquez 2005: 502).

As referências documentais a concertos que se conhecem confirmam o reinado de D. Maria I como um período marcante na afirmação de novas práticas musicais, sobretudo a partir de 1780. Facto que se relaciona com a introdução de restrições nas despesas públicas, a partir de 1777, e consequente redução da actividade operática na corte, não se representando nos três primeiros anos nenhuma ópera.<sup>6</sup>

A influência da comunidade estrangeira estabelecida em Lisboa, na implementação de novos hábitos de sociabilidade, nomeadamente o concerto público, confirma-se pelo facto dos concertos promovidos anteriormente à década de 1790 serem quase exclusivamente promovidos pela Assembleia das Nações Estrangeiras (ANE).<sup>7</sup> A ocorrência de concertos públicos noutros espaços, em concreto os teatros, coincide com o gradual enfraquecimento da actividade musical promovida pela ANE.<sup>8</sup> Em certa medida estas Assembleias

---

<sup>6</sup> Nestes três anos representa-se apenas um "*componimento drammatico*" (em 1 acto), de David Perez. (Cf. Brito 1989a: 57). Em comparação com o reinado de D. José diminui consideravelmente a representação operática, valorizando-se o género cómico bem como a representação de Serenatas (espectáculos musico-dramáticos de menor extensão e sem encenação).

<sup>7</sup> Cf. Quadro 7 que apresenta a cronologia dos concertos vocais e instrumentais que no caso da ANE se encontram em anúncios de imprensa, sobretudo no *HL* e *GL* (Cf. Brito 1989: 185-187).

<sup>8</sup> Registam-se anúncios de concertos até 1801 (*CM* 2: 1801/01/13).

na sua vocação de acolhimento e de sociabilidade diferenciada vão perdendo a função de suprir a inexistência de entretenimento público de feição aos hábitos dos estrangeiros residentes ou de passagem por Lisboa, na medida que se vai diversificando a oferta cultural na cidade, mormente com a entrada no século XIX. Acresce que os teatros, enquanto espaços públicos de entretenimento, favorecem um alargamento significativo nas condições de acesso, passível de constituir-se como transição do concerto da esfera semi-pública. A existência de alguma estratificação diferenciada de públicos, em cada um dos espaços, justifica p.e. que um mesmo artista, como foi o caso de António Lolli (1787), se apresente em concerto num único mês tanto no palco do Teatro do Salitre como no da Assembleia das Nações Estrangeiras. A estes concertos somou-se no final desse mês de Janeiro um outro concerto do violinista no Palácio do Marquês de Marialva, em Sintra, acompanhado por “uma grande orquestra”.<sup>9</sup>

O quadro 7 apresenta cronologicamente as ocorrências de música instrumental, seja em concertos, seja ainda como número autónomo em espectáculos de maior extensão, sobretudo de ópera, para preenchimento de intervalos. Permite visualizar a distribuição pelo tempo dos espaços em que se ouvia música instrumental, em condições de acesso público diferenciado. A partir de inícios do século XIX começa a ser referida em anúncios na *Gazeta de Lisboa*, com cada vez maior frequência, a inclusão de sinfonias de abertura ou como interlúdio nos teatros. Esta prática será discutida mais à frente neste estudo.

---

<sup>9</sup> A vinda do violinista Antonio Lolli a Lisboa em 1787, revestiu-se de um carácter excepcional de elevada repercussão, “*Le talent de M. Lolli fait depuis longtemps grand bruit parmi tous les amateurs de musique*” Bombelles (1979: 82, 1787/01/11. Neryve). Registou-se por isso nos anúncios um reforço do protagonismo da exibição instrumental tanto no concerto do Teatro do Salitre (GL 4: 1787/01/23) como no da Assembleia das Nações Estrangeiras onde a noite terminou com baile (Bombelles Ibid., GL 2: 1787/01/09).

Sobre o concerto promovido em Sintra: “*Peu après notre retour chez le marquis de Marialva, on s’est mis à table; il nous a fait faire très bonne chère. Le dîner nous a conduit jusqu’à l’heure où il fallait de la bougie; nous en avons trouvée en nombre dans un salon éclairé par le soleil et peint par Pillement en arbres dont les têtes forment la voûte de cette superbe pièce; elle est du genre le plus noble et le plus agréable. Bientôt Lolli, soutenu d’un grand orchestre, a fait entendre toutes les merveilles de son art. Après un charmant concert, nous avons vu tirer un feu d’artifice don’t la dernière fusée a été le signal d’un bal très gai. Le souper qui l’a suivi n’était pas moins bien servi que le dîner.*” Bombelles (1979: 88, 1787/01/25. Neryve).

## QUADRO 7 <sup>10</sup>

Concertos e música instrumental entreactos:

Instr.	Músicos/ Número instrumental	Anos	Nºct ou int.	Local	Fonte
Colascio _ne e colas_ cioncino	Domingos e Joseph Colla (irmãos)	1766	1 ct	Casa da Assembleia das Nações Estrangei_ ras no fim da Rua da Cruz onde mora Pedro Antonio Avondano	HL 19: 1766/11/08
bdm	Cesare Massolini	1771	1 ct	Nova Assembleia [Nações Estrangei_ ras]	Barrault 1772: 335, 1771/02/07 Neryve
Cts	<i>“(…) alecrim e Mangerona, / suivi d’un nouvel intermede intitulé o Velho Peralta<sup>11</sup> qui est un Salmigondi / détestable, et un fandango très insipide. On nous regala dans les entractes / de concertos de diferentes especies, et dans la comédie, (…) On nous a tenu la jusqu’a minuit.»</i>	1771	1 int.	Teatro da Graça	Barrault 1772: 340, 1771/02/11 Neryve
Cts	« (...) Oratória Santo Hermenegildo (...) e nos intervalos dos Actos, haverá alguns Concertos de muzica executados por insignes professores »	1776	3 [?] int.	Teatro do Bairro Alto	ANTT RMC nº 2292/ 11

<sup>10</sup> Total de Concertos ca. 46, i.e., serão mais porque há repetições que não são aqui contabilizadas uma vez que não é conhecida a sua regularidade.  
Total de ocorrências de música instrumental inserida noutra espectáculo, como intervalo: ca. 36, i.e., serão mais porque há repetições que não são aqui contabilizadas uma vez que não é conhecida a sua regularidade.

<sup>11</sup> O *Velho Peralta* (1776).

Instr.	Músicos/ Número instrumental	Anos	Nºct ou int.	Local	Fonte
fl, ob, orq.	“(…) No fim do primeiro Acto, se executará hum novo, excellente, e armoniozo concerto de Flautas de admirável compozição. Acabado o segundo se seguirá huma nova, e completa sinfonia. (...) Seguir-se-há ao quarto hum admiravel Quinteto de execução assáz difficil, composto por Autor de conhecido nome, e tocado com a devida perfeição. Dará fim a Tragedia com hum bellissimo concerto de Oboé, e acompanhado de boa orquestra. »	1779	1 int.	Theatro do Corpo da Guarda [Porto]	ANTT, RMC nº 2292 9/10
copos e outros solos instr.	Joseph Falotico [?] Napolitano, com sua mulher Tereza Susio [V.]	1780	1 ct	Caza nova junto ao jogo da Pella no sítio do Salitre que João Gomes Varella mandou fazer para as Assem_ bleias e Academias de Música	ANTT RMC Cx. 512 nº 5167
instr. sol.	Stabat Mater de Haydn “e haverá solos de varios instrumentos”.	1786	1 ct	Assembleia das Nações Estrangei_ ras (ANE)	GL 14: 1786/ 04/04
ct	“ <i>Le long room anglais a donné ce soir une fort belle fête en l'honneur de la reine d'Angleterre. Ceux des ministres étrangers qui ont voulu marquer leur respect pour cette princesse et sa nation s'y sont trouvés en gala. Le concert a commencé dès que Mme. de Bombelles est arrivée</i> ” (1787/01/17)	1787	1 ct	ANE	Bombelles 1787: 83-84. Neryve
vl	Antonio Lolli	1787	1 ct	ANE	GL 2: 1787/01/09
vl	Antonio Lolli com Pedro Rumi (R.C.: 1783-1804)	1787	1 ct	T. Salitre	GL 4: 1787/ 01/23
crv pf hrp	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal	1789	1 ct	ANE	GL 49: 1789/12/08

Instr.	Músicos/ Número instrumental	Anos	Nºct ou int.	Local	Fonte
crv pf hrp	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal	1790	1 ct	ANE	GL 21: 1790/05/25
slt vl	Mr. e Madame Bauer, de nação Alemã	1790	1 ct	ANE	GL 24: 1790/06/15
vl	Pierre Victor Gervais (R.C.1792-93)	1791	1 ct	Assembleia Nova (AN)	GL 48: 1791/11/29
vl	Pierre Victor Gervais (R.C.1792-93) Weltin e Waltmann	1791	1 ct	Teatro da Rua dos Condes (TRC)	GL 20: 1791/05/17
crv pf hrp	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal	1791	1 ct	TRC	GL 22: 1791/05/31
fg, (ob/ fl) vl	João Baptista Weltin (R.C.: 1792-1824) e P. Gervais	1791	1 ct	TRC	GL 45: 1791/ 11/12, GL 46: 1791/11/15
tp	João Baptista Waltmann (R.C.:1792-97)	1791	1 ct [cance lado]	casas de Martinho Antonio de Castro Guimarães à Boa-Vista	CM 7: 1791/02/15
sol. e orq.	"(...) Nos intervalos dos Actos se hade tocar algumas armoniozas Simphonias e Concertos de instrumentos obrigados, (...) por huma grandioza e augmentada Orquestra."	1793	1 int.	TRC	ANTT RMC nº2292/5
crv/pf hrp	Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal "Concerto vocal, e instrumental na Casa da Assemblea nova, no qual cantaraõ dous dos melhores Musicos da Capella Real, e tocaraõ Mr. e Madama Maréchal."	1793/ 01/07  19h	1 ct	Assembleia Nova (AN)	GL 1: 1793/01/01
Crv pf hrp	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal	1793	1 int.	Casa Pia - festa Pina Manique	GL 20: 1793/05/14
crv pf hrp	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal	1794	1 ct	Plç. Monteiro Mor	GL 3: 1794/01/21 CM 3: 1794/01/21
vl vla. d' amore	Miguel Hesser	1794 1794	1 int. 2 int.	TSC TSC	LV1 f.27, 28 e 31

Instr.	Músicos/ Número instrumental	Anos	Nºct ou int.	Local	Fonte
crv pf hrp vl fg	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal Carillo Weltin	1794	1 ct	TSC	LV1 f.44
bdm  vc	Jeronimo Nonini (R.C.: 1773-95) Saverio Pietagrua (R.C.: 1779-1802)	1794	1 ct	AN	GL 53: 1793/12/31 e GL 1: 1794/01/07
instr. vv	Músicos da R.C.	1794	1 ct	AN	GL 35: 1794/09/02
vl	João Gabriel Legras (R.C.: 1790-1807)	1794	1 ct	Assemb. do Salitre [João Gomes Varella]	GL 6: 1794/02/11 Supl.
pf hrp	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal	1795	1 ct	AN	GL 1: 1795/01/06
fl  cl	Joaquim Pedro Rodil (R.C.:1788-1834) João António Weisse (R.C.:1807-29)	1795	1 ct	AN	GL 49: 1795/12/08 . 2º supl. e GL 50: 12/15
tp  vl	João Baptista Waltmann (R.C.: 1792-97) Carillo [Carrilho]	1795	1 ct	TSC	GL 2: 1795/ 01/13, CM 3: 1795/01/20
pf hrp  vl	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal com Carillo	1795	1 ct	Palácio D. José Lobo à Boa-vista	GL 44: 1795/11/03
vl  vc  guit. ing.	João Gabriel Legras (R.C.: 1790-1807) Saverio Pietagrua (R.C.: 1779-1802) Manuel Jozé Vidigal	1796	1 ct	Palác. D. José Lobo (Boa Vista)	GL 50: 1795/12/15 2º supl.
cl	João António Weisse (R.C.:1807-29)	1796	1 ct	TSC (sala da Ass.)	GL 41: 1796/ 10/11
vl  vc	João Gabriel Legras (R.C.: 1790-1807) e Andre Bolonhese	1797	1 ct	T. Salitre	ANTT, RMC nº 2292/14
cl	João António Weisse (R.C.:1807-29)	1797 1797 1798	2 int. [1: int.] [1: int.]	TSC (ópera) TSC (ópera) TSC (ópera)	LV2
Fl	Francisco Xavier Moraes	1797	1 int..	TSC	LV2
orq./ timb	Orq. Sinf. Gluck	1797	1 int.	TSC	LV2

Instr.	Músicos/ Número instrumental	Anos	Nºct ou int.	Local	Fonte
instr. sol.	"hum Concerto vocal e instrumental executado pelos melhores Professores desta Corte"	1797 1798 1799	1 ct 1 ct 1 ct	AN AN AN	GL 52: 1796. G1 1: 1798 e GL 2: 1799
vl	Luigia Gerbini	1799	1 int.	TSC (sala ópera) [+ 1 em Festa Pina Manique]	GL 27: 1799/07/02 GL 31: 1799/07/30
tp vl	Irmãos Petrides (Madrid) e Luigia Gerbini	1800	1 ct	AN	GL 1: 1800/01/7, 2º supl. e CM 2: 1800/01/14
tp	Irmãos Petrides (Madrid) Jozé e Pedro Petrides (Viena)	1800 1801	1 int. 1 int.	TSC TSC	GL 7: 1800/02/18 Ruders 2002: II, 63 1801/02/18
vl	Luigia Gerbini	1801	1 Ct	AN	CM 2: 1801/01/13
ob c.ing	Ferlendis (pai, Giuseppe) Ferlendis (filho, Alessandro)	1801 1801	1 int. 1 int.	TSC TSC	Ruders 2002: I, 210 e 238, 1801
vl e pf	Henrietta Borghese	1801	vv cts e int.	TSC (ópera)	Ruders 2002: II, 85. 1801
vl + vla	Irmãos Edolo (Porto) [João Francisco e João Gaspar]	1802	1 Ct	TSC [1 ct na Corte?]	GL 28: 1802/07/13
vl e vla	Irmãos Edolo [idem] "Tem havido concertos sucessivamente dados por dois rapazes, o mais velho dos quais tem 12 anos de idade e toca violoncelo; o mais novo apenas 9 e toca rebeca. Fazem boas receitas, e obtêm merecidos aplausos."	1802	vv cts	TSC	Ruders 2002: I, 291. 1802/08/03
tp	Schmidt-Schneider	1802	1 int.	TSC (opera)	Ruders 2002: I, 274, 1802
vl	Felipe Libon (R.C.:1803)	1802	1 int.	TSC (opera)	Ruders 2002: I, 274, 1802
hrp e timb	Francisco Gottlieb Reypaquer (R.C.)	1810	1 int.	T. Salitre (espect.)	GL 295: 1810/12/10
c.ing	Giuseppe Ferlendis (R.C.: 1804-10)	1810	1 int.	TSC	GL 196: 1810 08/16
orq.	Sinf./Haydn	1810	1 int.	TSC	GL 213: 1810/09/05
vc	Policarpo Jozé Faria Beltrão (R.C.: 1802-1812)	1811	1 int.	T. Salitre (espect.)	GL 21: 1811/01/24
vv. instr.	Bons concertos de música	1811	1 int.	T. Salitre	GL 199: 1811/08/22

Instr.	Músicos/ Número instrumental	Anos	Nºct ou int.	Local	Fonte
vv. instr.	Boas peças de música	1811	1 int.	T. Salitre	GL 242: 1811/10/11
vv. instr.	Duas novas peças de música	1811	1 int.	T. Salitre	GL 302: 1811/12/20
orq.	Orq. a magnífica caçada do Jeune Henry	1812	1 int.	T. Salitre	GL 261: 1812/11/06
vi	[cts:] “distinguiram-se pelo Senhor Radicati se ter feito ouvir frequentemente no violino”	1814 (Inverno)	Cts. semanais	Casa de Madame Bertinotti por subscrição (sala pequena)	Brito/Cranmer 1990: 39) AMZ 1816
vc	Um solo de vc	1815	1 int.	T. salitre	GL 9: 1815/01/11
hrp, vl e slt	Mariana Bote e seus filhos	1815	1 int.	T. Salitre	GL 127: 1815/06/02
orq.	Peça instr. Batalha do Bussaco/Rego	1815	1 int.	T. Salitre	GL 266: 1815 11/10
[instr. ?]	- Cts por Madame Collini “a música não era nada tão boa na escolha e execução como nos de Madame Bertinotti”	1815 (Inverno)	cts semanais (subscrição)	TSC (Sala Nobre)	Brito/Cranmer 1990: 39. AMZ 1816
[instr. ?]	“Carlos Cauvine, tendo obtido beneplacito de S.A.R. para dar 4 concertos de Musica Vocal, e Instrumental (...) As Senhoras, e Senhores que desejarem assignar ainda, o poderão participar ao mesmo Cauvine, que mora na rua do Norte Nº76.”	1815	4 ct (subscrição)	TSC (Sala Nobre)	Ruders 2002: I, 210 e 238. 1801
instr. sol.	“As melhores peças de Musica concertantes, serão desempenhadas, perfeitamente, pelos mais habéis Professores de Camara de S.A.R.”	1816	1 ct	no Cães do Sodré Nº3 segundo andar	GL 29: 1816/02/02
cl	Jozé Avelino Canongia (R.C.-1823-34)	1816	1 ct	TSC	GL 17: 1816/01/19
2cl, vc, orq.	“(…) a Comedia <i>Clotilda</i> , nos intervallos haverá hum Solo de dois clarinetes, e outro de Violoncello, e o intervalo <i>O Morgado Ensacado</i> (...)”	1818	1 int.	T. Salitre (espect)	GL 284: 1818/12/01
instr.	“(…) Lucas Agolini compositor de Musica, e Barbara, sua Mulher, Cantora, darão huma Academia de Musica vocal e instrumental”	1819	1 ct	Teatro do Bairro Alto	GL 196: 1819/08/20
vc e V.	Casal Fenzi: José Fenzi e mulher cantora [Erminia Fenzi?]	1819	1 ct	TSC (sala nobre)	GL 141: 1819/06/17

No conjunto de 46 concertos vocais e instrumentais aqui referidos no quadro anterior,<sup>12</sup> 19 (41,30%) foram promovidos por iniciativa da Assembleia das Nações Estrangeiras entre 1766 e 1801, que a partir de 1791 é designada por Assembleia Nova. Apesar de se tratar de um período de 35 anos, os concertos concentram-se na sua grande maioria (16 concertos) no período de 15 anos que medeia entre 1786 e 1801. Um outro conjunto significativo, (28,26%) de, pelo menos, 13 concertos, teve lugar no Teatro de São Carlos, entre 1794 e 1819, aos quais se podem somar ainda todas as apresentações de música instrumental em entreactos de espectáculos neste mesmo teatro (pelo menos 19 ocorrências), entre 1794 e 1818.

Durante os reinados de D. José e D. Maria I, os teatros públicos apresentam uma actividade irregular, mas cuja influência se faz sentir no domínio da música instrumental, oferecendo-lhe visibilidade. O Teatro do Bairro Alto, alternando entre 1760 e 1771 o teatro declamado e os espectáculos musicais, incluindo a ópera italiana, regista ocorrências de música instrumental em 1776 e 1819. O Teatro da Rua dos Condes, activo entre 1762 e 1775, e reabrindo em 1778, apresenta ópera cómica e séria. Neste são programados três concertos em 1791, os quais coincidem com o reaparecimento de ópera italiana nas temporadas desta sala. Aqui, tal como no Teatro do Salitre, reconhece-se um investimento na participação orquestral nos espectáculos, noticiando-se as introduções com sinfonias (1811, 1818), para além de intervalos instrumentais (1793). O Teatro da Rua do Salitre, apresenta entre 1782 e 1794, uma programação variada que inclui teatro, concertos, ópera, comédias, entre outros números, contando com Marcos Portugal como compositor central. Para além dos quatro concertos que se conhecem, é um dos palcos que inclui com maior regularidade intervalos instrumentais, registando-se pelo menos dez ocorrências, entre 1810 e 1818. A estas somam-se ainda referências na imprensa (sete em concreto) relativas a introduções orquestrais (*Sinfonias*) aos espectáculos neste teatro, também a partir de 1810.

O reinado de D. José é um período escassamente documentado sobre a presença de música instrumental nos teatros, mas as referências que existem,

---

<sup>12</sup> Esta listagem por ordem cronológica constitui-se naturalmente como um alargamento à cronologia de Manuel Carlos de Brito (1989: 185-187) cuja fronteira temporal é 1800, incluindo para além disso as ocorrências de música instrumental em intervalos de outros espectáculos de maior extensão, que não são consideradas naquela outra.

pelo seu carácter casual levam-nos a crer que a introdução de música instrumental como número de variedade, resultando num potencial acréscimo de público nos teatros, pudesse constituir prática corrente. Na década de 1770 registam-se ocorrências de música instrumental nos Teatros do Bairro Alto e da Graça, em Lisboa, e no Corpo da Guarda, no Porto (activo desde 1760).

Para além dos teatros, organizam-se ainda concertos em espaços privados da aristocracia, com divulgação na *Gazeta de Lisboa*. É o caso do Palácio de D. Jozé Lobo, à Boa Vista ou do Palácio Monteiro Mor, em Lisboa. Constata-se que os espaços principais em que se desenrolam as práticas de música instrumental são, numa primeira linha, as Assembleias com o estímulo nuclear da comunidade estrangeira, os Teatros, e algumas iniciativas pontuais e individuais que abrem as portas dos salões da aristocracia. Outros espaços não identificados ou qualificados institucionalmente albergam Academias de música instrumental, cuja viabilidade assenta no modelo de financiamento por assinatura ou subscrição, similar aliás a outras iniciativas de empreendimento individual de risco, como p.e. a edição de periódicos musicais. Em termos de tendência de fundo, verifica-se entre 1750 e 1800, uma profunda transformação nas formas de convívio, de acordo com os modelos de sociabilidade emergentes e que resultam na procura cada vez maior de recintos fechados em detrimento dos espaços ao ar livre. Trata-se afinal da época em que se afirma a “moda”, ou a “mania” das Assembleias privadas que trataremos no capítulo seguinte.

No que refere ao preço dos bilhetes de ingresso nos concertos, verifica-se uma significativa estabilidade no período em estudo, sobretudo nas salas, pois os teatros variam entre si e de acordo com a localização dos lugares. Nos registos de preçários conhecidos verifica-se que, entre 1780 e 1816, se anuncia o valor padrão de 1600 réis (rs) no que se refere às salas,<sup>13</sup> não se conhecendo a prática de valores superiores. Confirma-se um longo período de fixação nos custos de ingresso que aliás tem correspondência nos honorários dos músicos solistas, que conhecemos através dos manifestos da Irmandade de Santa Cecília (ISC). Os bilhetes de ingresso podiam ser adquiridos nos

---

<sup>13</sup> O preço dos bilhetes a 1600 rs é anunciado para os concertos na casa de João Gomes Varella ao Salitre (1780), na ANE (1787, 1790, 1794), no Palácio de D. José Lobo (1796) e no Cais do Sodré N.º3, 2.º andar (1816). Para os teatros o preçário é diferenciado, também em função da localização na sala.

locais dos espectáculos, na Loja de venda da *Gazeta de Lisboa* ou noutros estabelecimentos abertos ao público como lojas, cafés ou casas de pasto. Havia ainda distribuição por particulares, numa cadeia de conhecimentos interpessoais, própria a um acesso implicitamente condicionado.<sup>14</sup> É certo que quando os músicos assumem o seu interesse na promoção das iniciativas se verifica uma disponibilidade individual extrema na abertura do concerto ao público, o que é aliás inerente ao perfil profissional cosmopolita do músico empreendedor.<sup>15</sup>

## II - Promotores

O investimento na música instrumental, em contexto de concerto, com acesso pago, é motivado, numa primeira instância, pela procura por parte da comunidade estrangeira de formas de entretenimento conhecidas, apetecidas e não cultivadas em Portugal. Inaugura-se um processo de importação de novas práticas culturais, integradas em novos modelos de sociabilidade, que permitem também uma diversificação na actividade profissional dos músicos, que passam a ter acesso a outras fontes de remuneração. Importa portanto não sub-avaliar o interesse dos próprios instrumentistas, na expansão do seu perfil de actividade, como factor de estímulo à promoção de concertos remunerados. Desde logo através da possibilidade dos músicos instrumentistas protagonizarem “benefícios”, i.e., concertos cuja receita total ou parcial reverte a seu favor, podendo ainda gozar, nesse concerto da publicitação do seu nome

---

<sup>14</sup> “Os Bilhetes se distribuem por mãos particulares, ou se podem haver á entrada da dita Casa [ANE] pelo preço de 1600 reis cada hum”. (GL 35: 1794/09/02).

<sup>15</sup> “Os bilhetes se destribuirão, e alugarão Camarotes na casa do dito Theatro, como tambem em casa do Sr. P. A. Marchal na Real Impressão de Musica no Largo de Jesus, e em casa do Sr. Weltin na rua dos Martyres.” (LV1: 44). “As pessoas que desejarem ter bilhetes antecipadamente, podem achallos em sua casa [de J. A. Canongia] Rua Aurea Nº35 no 1º andar, e na casa dos bilhetes em S. Carlos”. (GL 17: 1816/01/19).

em cartaz ou anúncio na imprensa, a par do que acontece com figuras consagradas do canto.<sup>16</sup>

Nas principais capitais europeias, o concerto por benefício tornar-se-á até meados do século XIX o tipo de iniciativa mais comum, não só porque permite colmatar algumas das dificuldades, ao nível da complexidade de produção e viabilidade económica, impostas pelas representações operáticas, mas também porque dá resposta a novas solicitações por parte do público, criando alternativas aos músicos profissionais.<sup>17</sup> A profissão do músico instrumentista aproxima-se do perfil cosmopolita, conquista visibilidade e valorização social “beneficiando” precisamente com a promoção de concertos. Os primeiros concertos vocais e instrumentais de benefício aparecem associados a instrumentos que não conhecem enquadramento institucional. Instrumentos raros, como os copos,<sup>18</sup> o saltério<sup>19</sup> ou o piano forte, cuja novidade tímbrica atrai suficiente público para promover um concerto de benefício e estimular o empreendimento. Os músicos implicados são estrangeiros que estão de passagem ou se estabelecem em Lisboa e cuja actividade aparece ligada às iniciativas da Assembleia das Nações Estrangeiras. O francês Pierre Anselme Maréchal, que distribui a sua actividade pelo cravo, piano-forte, composição, ensino e edição musical, representa bem as possibilidades de implantação em Lisboa do músico de

---

<sup>16</sup> A regularidade destes benefícios seria elevada como se depreende das considerações de Ricardo Raimundo Nogueira sobre o *Restabelecimento do Theatro do Porto* “Mas espere que ainda me esquecia a chusma de benefícios, que no seu theatro se concediaõ não só às figuras, mas ainda aos mais inferiores membros d’elle. Lembro-me que hum anno foraõ vinte, e tantos. A maior parte d’estes bons beneficiados tinhaõ protecçoens efficazes. Fazia-se o lançam.to, e os que haviaõ sido multados, fossem ou não fossem à funcção, vinhaõ promptam.te entregar a porção, em que os tinham taxad.” (Cf. Brito 1989a: 174. Nogueira, 1778: 3ª Carta.). A propósito dos benefícios de bailarinas (Monroi e Hutin) Cf. Ruders (2002: I, 171. 1801/01/24).

<sup>17</sup> William Weber apresenta um quadro da evolução das temporadas de concertos em Londres, Paris e Viena entre 1830 e 1848, onde se verifica que a tendência do concerto misto por benefício é de crescimento consistente. Nas temporadas de 1845-46 a representatividade deste tipo de iniciativa em qualquer uma destas cidades oscilou entre os 45% e os 66%, num quadro que integrava ainda os concertos promovidos por instituições permanentes de músicos profissionais e ainda por organizações de músicos amadores. (Cf. Weber 2004: 21-23).

<sup>18</sup> Em 1780/11/23 “Na caza de João Gomes Varella ao Salitre, hade fazer Joseph Falotico Napolitano, com sua mulher Tereza Susio, hum concerto com Musica, para seu beneficio, tocando elle hum instrumento Harmonico, raro, que se compoem de copos inglezes; ao qual acompanhará sua Mulher, cantando ambos algumas Arias e Duettos de composição do Sr. Sacchini; e tocarão os instrumentos alguns Musicos da Camara de S. Mag. R. No fim haverá Baile (...)” (ANTT RMC Cx. 512 nº 5167).

<sup>19</sup> Na Assembleia das Nações Estrangeiras um “concerto de Musica vocal e instrumental, em beneficio de Mr. e Madama Bauer, de Nação Alemã, os quaes tocarão varios Duetos e Concertos de Salterio e Rebeca (...)” (GL 24: 1790/06/15).

perfil cosmopolita, no que respeita à promoção de concertos de benefício.<sup>20</sup> Entre 1789 e 1795 Pierre Maréchal protagoniza benefícios a solo ou em duo com a sua mulher (harpista) na ANE (1789, 1790), no Teatro da Rua dos Condes (1791), no Palácio do Monteiro Mor, no TSC (1794) e no Palácio de D. Jozé Lobo (1795). A um novo perfil de beneficiado - o instrumentista empreendedor e cosmopolita - corresponde a apetência pela abertura de novos espaços à música como é o caso dos referidos salões em palácios. Um dos elementos-chave para a popularização dos concertos de benefício por toda a Europa, independentemente da vulgarização de um repertório cosmopolita, passou pela valorização das novidades instrumentais. A curiosidade do público incidia tanto nos desenvolvimentos organológicos, em instrumentos existentes, como nos novos instrumentos, tratando-se em grande medida de presenciar o espectáculo de novas potencialidades técnicas dos instrumentos postas ao serviço do virtuosismo. Numa lógica própria à cultura de classe média a tendência passou por uma valorização do músico, mais do que o repertório. Tal facto providenciou o espaço necessário aos músicos profissionais para desenvolverem uma actividade polivalente que articulou empreendimento artístico e comercial (Weber 2004: 24). É esta mesma lógica que se verifica em Portugal, embora com uma dimensão mais reduzida do que os grandes centros culturais, como Paris ou Londres, sendo aqui sobretudo marcada pela importação e integração da influência estrangeira.

Entre os instrumentistas cujo nome se associa à promoção de benefícios encontramos também, embora não com a regularidade de Maréchal, músicos institucionalmente enquadrados na Real Câmara, como é o caso do violinista Pierre Gervais<sup>21</sup> ou do fagotista João Baptista Weltin,<sup>22</sup> este último também um

---

<sup>20</sup> No dia 12 de Dezembro de 1789 teve lugar em Lisboa a primeira das nove apresentações públicas que se conhecem deste músico que aí se estabeleceu pelo menos até 1795; "na sala da Assembleia das Nações estrangeiras hum grande Concerto de Musica instrumental e vocal, em beneficio de Pedro Marechal, célebre professor desta Arte, de Nação Franceza, o qual executará várias Sonatas no Piano-forte, e cantaraõ os Cantores da Camara Real." (GL 49: 1789/12/08).

<sup>21</sup> No Teatro Rua dos Condes (GL 20: 1791/05/17).

<sup>22</sup> Em 1791 Weltin apresenta-se como músico de S. M. para um "concerto vocal e instrumental, no qual elle executará no Fagote, Boé, e Flauta diferentes Tocatas: e Mr. Gervais, cujo talento he já bem conhecido, executará na Rebeca hum Solo composto por elle". (GL 45: 1791/11/12, 2ºsupl. GL 46: 11/15). Em 1794 Weltin partilha um benefício com Marechal no TSC. Os respectivos bilhetes estavam à venda no Teatro "como tambem em casa do Sr. P. A. Marchal na Real Impressão de Musica no Largo de Jesus, e em casa do Sr. Weltin na rua dos Martyres." Facto que dá uma ideia do envolvimento dos músicos ao nível da produção do evento (TSC/LV1, fol.44. P-Ln/s.cota).

caso de sucesso em Portugal na prossecução de uma actividade profissional polivalente.

Com a reformulação da Assembleia das Nações Estrangeiras, que passa a denominar-se Assembleia Nova e passa a ter nova gestão, verifica-se a promoção com periodicidade anual, a partir de 1791, de concertos vocais e instrumentais em benefício das antigas administradoras da ANE. Um caso de consagração em música a favor das Senhoras responsáveis pela implantação dos concertos vocais e instrumentais em Portugal, em benefício das quais se organizam dez concertos, entre 1791 e 1801, que têm lugar entre a segunda quinzena de Dezembro e a primeira de Janeiro.<sup>23</sup> Não se conhecendo documentação que clarifique esta lógica singular de funcionamento, tudo leva a crer que as Senhoras em causa - as administradoras de actividades na ANE com forte participação feminina em concertos e bailes – se mantiveram ligadas à organização de uma parcela desta actividade na Assembleia Nova, em concreto um concerto anual.

Entre os promotores de concertos vocais e instrumentais encontram-se também os empresários que gerem os teatros já referidos.<sup>24</sup> Estas iniciativas podem aparecer no quadro dos benefícios, mas integram-se sobretudo numa estratégia de variedade de programação com o intuito de atrair mais público e melhorar as receitas de bilheteira. Objectivos esses que se adivinham no texto dos anúncios de imprensa, mas também em relatos de observadores de grande acuidade como é o caso de Carl Ruders:

Durante todo o mês passado mademoiselle Catalani quase não teve descanso. Apenas a Companhia tentava representar qualquer peça em que ela não entrasse, a concorrência de espectadores tornava-se tão diminuta que o teatro [São Carlos] sofria perdas sensíveis, por mais esforços que se fizessem. Umas vezes, iluminava-se o salão do teatro, outras, davam-se novas peças ou duplos bailados-pantomimas e, ainda outras, vinham os senhores Ferlendis dar concertos [oboé e corne inglês] nos intervalos – mas quase sempre sem resultado. (Ruders 2002: I, 238. 1801/11/24).

---

<sup>23</sup> *GL* 48: 1791/11/29; *GL* 1: 1793/01/01; *GL* 53: 1793/12/31, 2º supl. Repete em *GL* 1: 1794/01/07; *GL* 1: 1795/01/06; *GL* 49: 1795/12/08. 2º supl. Repete em *GL* 50: 1795/12/15; *GL* nº52, 1796/12/27, 2º supl. Repete: *GL* nº1, 1797/01/03; *GL* 1: 1798/01/02; *GL* 2: 1799/01/09; *GL* 1: 1800/01/07, 2º supl. e *CM* 2: 1800/01/14; *CM* 2: 1801/01/13.

<sup>24</sup> Estão naturalmente implicados neste processo individualidades como Anselmo José da Cruz Sobral, um dos financeiros que contribuiu para a edificação do Teatro de São Carlos, que se sabe ter promovido regularmente concertos privados com recurso a músicos profissionais na década de 1780 e terá porventura contribuído para uma programação neste teatro que incluiu desde cedo a apresentação pública de concertos.

A forma de pagamento dos concertos instrumentais, mesmo enquanto entreacto, está normalmente associada de forma directa às receitas de bilheteira. Deste modo, empresários e músicos conjugam-se na promoção de programas, cuja variedade é ainda assegurada pela possibilidade de integração de instrumentistas em tournée pela Europa, num sistema de contratação – o benefício - por estes conhecido e generalizado nos circuitos internacionais.<sup>25</sup> Este sistema, na dependência directa da receita de bilheteira, usa com regularidade a imprensa para a divulgação e apresentação dos espectáculos e artistas, numa lógica de marketing e sedução do público. Dos inúmeros anúncios de espectáculos, concluiu-se que os benefícios são muito abrangentes não estando exclusivamente associados à música instrumental, mas maioritariamente a cantores, bailarinos, actores, às próprias orquestras ou outro tipo de artistas de variedade ou personalidades.<sup>26</sup> Registamos aqui, entre os vários anúncios, o Teatro do Salitre, pela forma como se evidencia a intenção de surpreender o público pela variedade dos espectáculos e raridade dos números (neste caso dos timbres):<sup>27</sup>

Brilhante espectáculo, entre o qual o beneficiado [Francisco Gottlieb Reypaquer, Musico da Camera de S .A. R.] tocará hum concerto de Arpa, outro de Timbales; e Felix Follia cantará huma Aria obrigada ao Harmonico-Angelico de Cópós. (GL 295: 1810/12/10).

---

<sup>25</sup> Entre outros exemplos pode citar-se de novo o relato de Ruders pelo grau de detalhe que oferece em relação a esta questão, “Na noite antecedente, em 21 de Fevereiro, foi pateada uma nova farsa a que chamavam ‘Casamento por Astúcia’. A peça era de mau gosto mas na mesma// noite, fizeram benefício dois tocadores de buzina, os irmãos T[P]etrides, de Viena, com uma receita de 4000 cruzados (2000 Riksdalers Hamburg Bank). A peça principal era o ‘*Raoul de Crequi*’. No intervalo do 1º para o 2º acto tocaram esses dois irmãos, que são, na verdade, mestres consumados. Simularam um eco que causava admiração. Durante o bailado, depois do 2º acto, os solos da nova dançarina eram acompanhados por eles nas respectivas buzinas. Mas, como então os espectadores não tinham outros sentidos senão o da vista, as palmas rompiam a cada instante e não deixavam ouvir coisa nenhuma” Ruders (2002: I, 97-98.1800/03/29).

<sup>26</sup> Refira-se a este propósito o concerto promovido na AN em 1794 em benefício do Capitão Lunardi “Author da Máquina aerostatica, em que proximamente se elevou, ha hum Concerto de Musica vocal e instrumental, composto de excellentes Musicos da Real Camara de S. M. F., que obsequiosamente se offerecêrão para isso... na Casa d’Assemblea das Nações estrangeiras, na rua do Alecrim, o que com toda a generosidade permite a mesma Assembleia por esta vez, e sem exemplo (...)” (GL 35: 1794/09/02). Uma iniciativa tida como “generoso exemplo” que foi seguida pelos empresários e actores do Teatro São Carlos com um programa que incluía a ópera *A Criada enamorada* (*La serva innamorata*, de Guglielmi) e dois bailados um dos quais “descrevendo a saída do Globo Aerostático do Terreiro do Paço e as suas aventuras”, Cf. Brito (1989: 177).

<sup>27</sup> Em Setembro de 1784 Franz Gottlied Reispacher tocou copos e timbales em Queluz e recebeu 52\$800 (Cf. Brito 1989: 158. AHMF, Livro XX/G/24, f.42).

### III – Datas e Regularidade

No período em estudo, os concertos vocais e instrumentais estão em fase de implementação no nosso país, apresentando uma evidente irregularidade de programação se comparados com outras práticas musicais dominantes, como é o caso da música sacra e da ópera, plenamente enraizadas no quotidiano. O seu relativo afastamento em relação às estruturas de produção dominantes (corte, igreja e confrarias) contribui também para essa irregularidade, uma vez que aparecem associados a iniciativas que emanam da sociedade civil, com a particularidade de se tratar da comunidade de estrangeiros. A *Gazeta de Lisboa* remete-nos para uma regularidade que oscila entre um e dois concertos por ano, entre 1786 e 1801 (exceptuando 1792 e 1796).<sup>28</sup>

No caso dos teatros a agenda é francamente irregular e parece depender sobretudo da disponibilidade ou iniciativa dos instrumentistas em causa. O único caso que aponta para alguma regularidade das apresentações instrumentais por benefício em vários palcos, incluindo os teatros, é Pierre Maréchal.<sup>29</sup> Os restantes casos têm um carácter mais pontual, quer seja distendido no tempo, no que respeita aos músicos estabelecidos no país, quer seja concentrado, no caso daqueles que estão de passagem e cumprem mini-tournées. Certo é que na década de 1790 se verifica um incremento das apresentações solísticas instrumentais, seja em programas de concerto autónomos, seja como entreactos de espectáculos de maior extensão, contribuindo para tal a abertura do Teatro São Carlos em 1793.

Comprova-se também, tal como acontece nos principais centros musicais, que há uma interrelação entre o incremento da actividade comercial de distribuição de música editada e o crescente número de concertos (Weber 2004: 24). Existe mais música disponível para os músicos e para o público,

---

<sup>28</sup> Nos anos de 1786, 1790, 1794 e 1795 são anunciados na *GL* 2 concertos/ano. Tal como já referido anteriormente parte importante destes concertos são anunciados para a “Casa da Assembleia nova, em benefício das antigas administradoras da Casa da Assembleia das Nações”.

<sup>29</sup> Conhecem-se nove apresentações públicas de Pierre Maréchal entre 1789 e 1795.

criando-se apetências no quadro de uma cadeia que se auto-alimenta e que emerge em Lisboa no referido período. A maior ou menor regularidade das apresentações está directamente relacionada com o sucesso público dos músicos, o que é confirmado por casos singulares de grande popularidade como Luigia Gerbini, cuja recepção como violinista se torna gradualmente paralela, igualando praticamente a sua actividade como cantora. Começando por tocar nos entreactos, no auge do seu êxito Gerbini encerra espectáculos no Teatro de São Carlos e apresenta-se regularmente no nosso país como violinista, entre 1799 e 1801.

Os conhecedores dizem que é superior a todas as 'virtuosas' conhecidas. A princípio chamavam-lhe, nos cartazes, 'célebre professora', mas, agora, esses empolados epítetos de 'célebre professora', 'famosa senhora' e outros foram postos de parte e, nos cartazes, lê-se simplesmente: 'Esta noite Luisa Gerbini dará um concerto de rabeça. (Ruders 2002: I, 93. 1800/03/29).

Ao contrário da assiduidade com que o nome de Gerbini apareceria nos cartazes segundo Ruders, a *Gazeta de Lisboa* anuncia apenas uma vez a sua presença em espectáculo integrado na programação do Teatro de São Carlos,<sup>30</sup> o que nos leva a crer que a regularidade de apresentação de instrumentistas em palco seria seguramente superior aos anúncios de imprensa.<sup>31</sup> Este desfasamento é aliás confirmado pelos *Livros de Notícias* sobre os espectáculos no Teatro de São Carlos que documentam parcialmente esta actividade para as temporadas que ocorrem entre 1793-95 e 1797-98.<sup>32</sup> Nestes livros, em que se coligem cartazes ou melhor, folhas para divulgação pública dos espectáculos do teatro, que seriam afixadas ou distribuídas, são

---

<sup>30</sup> "(...) no Real Theatro de S.Carlos, pelos Professores de Musica a Ópera séria Semiramis: e nesse dia, no fim do primeiro Acto, tocará a célebre Professora Luiza Gerbini hum Concerto de Rabeça" (GL 27: 1799/07/02). O seu nome vem referido também numa das iniciativas de Pina Manique que tem lugar no Teatro de S. Carlos (GL 31: 1799/07/30), evento também relatado por Cornide y Saavedra (Cf. ibid. 1947: 84-85. 1799/07/30). Gerbini vem anunciada também para dois concertos da ANE (GL 1: 1800/01/7, 2º supl.; CM 2: 1800/01/14 e CM 2: 1801/01/13).

<sup>31</sup> O hábito de fornecer ao público detalhes de programação dos espectáculos através de folhas de distribuição avulsa e cartazes, pode aliás ser confirmado na imprensa desde muito cedo, "Avizo Publico. Os Imprezarios do Theatro da Rua dos Condes, e do Theatro do Bairro Alto, fazem publico que todos os dias até Terça feira 3 de Março haverão Operas em os ditos Theatros com diferentes divertimentos, o que se fará notório por manifestos impressos, e cartazes" (HL 34: 1767/02/24, supl.).

<sup>32</sup> *Livro das Noticias de Burletas e Bailhes. Publicadas no Rial Theatro de s. Carillos desde dia 30 de Junho de 1793 de sua abertura athe o dia 13 de Maio de 1795. Livro 4 das Noticias das Operas e mais divertimentos que se representarão no Rial Theatro de São Carlos Desde [sic] Dia 5 de Março de 1797 athe o dia 20 de Fevereiro de 1798. Oferecido o Ilxmº Snr Joaquim Pedro Quintella.*

noticiadas nove prestações instrumentais entre actos, dois concertos vocais e instrumentais e um número orquestral no intervalo de uma Oratória, os quais não conhecem divulgação simultânea na imprensa. Entre Junho de 1793 e Maio de 1795, são publicadas três notícias de espectáculos cómicos, constituídos por burleta e baile, que incluem número instrumental no intervalo. Na temporada 1797-98 encontram-se também seis notícias do mesmo teor. Por todas as razões referidas, a nossa ideia sobre a regularidade das apresentações instrumentais dificilmente pode coincidir com a realidade da época, o que é confirmado pela percepção das lacunas documentais.<sup>33</sup> Vale a pena contudo referir que a assiduidade da música instrumental seria considerável nas linhas de programação dos teatros assentes no princípio da variedade de ingredientes, como estratégia de fundo para atrair o público.

Tal como no universo do canto, também as apresentações de música instrumental dependiam mais das proficiências e êxito pessoal dos músicos junto do público, do que do reportório. Constatava-se assim que a passagem de virtuosos por Lisboa resulta numa concentração dos concertos em curtos períodos de tempo. Pode mesmo assumir-se que, para além das apresentações públicas conhecidas, estes músicos se apresentariam ainda uma ou outra vez em salões privados, o que evidencia a intensa interpenetração entre as esferas privada e pública no período em estudo. Os casos melhor documentados neste período são, para além de Luigia Gerbini, António Lolli e Giuseppe Ferlendis (1801).

No início do século XIX os relatos de Israel Ruders são muito elucidativos sobre a relação e graus de exigência do público do Teatro de São Carlos, com os virtuosos do instrumento que ali se apresentam. Não se tratando de um factor mensurável pode contudo concluir-se que a maior ou menor regularidade de apresentações dos instrumentistas em palco depende sobretudo do seu impacto e aceitação junto do público:

---

<sup>33</sup> Para as temporadas do Teatro de São Carlos que os livros de compilação das 'notícias' cobrem, encontramos na imprensa apenas notícias referentes ao concerto por benefício de Joaquina Maria da Conceição Lapinha em 24 de Janeiro de 1795 (*GL* 2: 1795/01/13, supl. e *CM* 3: 1795/01/20). O LV2 fornece ainda sobre este concerto um dos raros programas musicais que chegou até nós. Não há qualquer notícia na imprensa sobre prestações instrumentais em entre actos nas referidas temporadas. Referindo as lacunas documentais Brito aponta por isso mesmo a necessidade de complementar o estudo da música instrumental com uma abordagem à actividade comercial associada à edição e venda de música impressa (Cf. Brito 1989: 184).

Dois irmãos – um casal – deram, recentemente, um concerto de rebeca e piano forte. Ele tocava rebeca, ela acompanhava ao piano; mas os entendedores não se mostravam nada satisfeitos. Perante um público desta ordem ninguém deve exhibir-se não sendo um verdadeiro mestre. (Ruders 2002: I, 145. 1800/10/28) .

Constata-se assim que a estratégia de benefícios como forma de contratação tende a impor alguma regularidade no agendamento de concertos ou prestações instrumentais entre actos, tanto mais porque favorece o grau de variedade dos espectáculos. O facto da programação depender directamente do sucesso de bilheteira e da imponderabilidade dos virtuosos de passagem por Portugal contribui, por outro lado, para um grau de imprevisibilidade muito considerável na elaboração daquilo que poderíamos hoje entender como “temporada de música instrumental”. Tanto mais porque esta parece estruturar-se sobretudo nas “brechas” ou intervalos das estruturas teatrais existentes, dependendo por isso também das necessidades ou disponibilidade dos teatros.

O restante corpo de notícias de que dispomos através da imprensa ou de relatos de estrangeiros, regista apresentações públicas de música instrumental na totalidade dos palcos de teatros em actividade entre meados do século XVIII e 1820. São conhecidos testemunhos neste sentido em relação aos Teatros da Graça (1771), do Bairro Alto (1776), do Corpo da Guarda (1779) e do Salitre (1787) nas décadas de 70 e 80. A partir da década de 1790 esta prática torna-se mais generalizada, sobretudo por via do impulso e dinâmica que a abertura do Teatro de São Carlos (1793) vai imprimir à vida musical lisboeta, estendendo-se ao Teatro do Salitre a partir de 1810, mas realizando-se só com carácter irregular no Teatro da Rua dos Condes.<sup>34</sup>

A análise da cronologia das apresentações instrumentais<sup>35</sup> permite que se considerem desde logo dois grandes períodos, iniciando-se o segundo em 1793, com a abertura do Teatro de São Carlos, que resulta num efectivo incremento das “Academias públicas de música vocal e instrumental”, bem como das prestações instrumentais em entre actos, facto este que terá

---

<sup>34</sup> Teatro São Carlos (anúncios de espectáculos com música instrumental incluída: 1794-3, 1797-5, 1798-1, 1799-2, 1800-2, 1801-4, 1802-2, 1810-2, 1811-1, 1818-1).

Teatro do Salitre (anúncios de espectáculos com música instrumental incluída: 1810-3, 1811-8, 1812- 2, 1814-1, 1815-3, 1818-2).

Teatro da Rua dos Condes (anúncios de espectáculos com música instrumental incluída: 1793-1, 1811-1, 1818-1).

<sup>35</sup> Cf. Brito 1990 e Cf. Quadro 7 deste Cap.

contribuído para o desaparecimento dos concertos promovidos pelas Assembleias das Nações Estrangeiras. Desaparecimento que se deduz por não haver, a partir de 1801, mais anúncios na imprensa, o que terá coincido com o facto do papel da ANE neste domínio ter passado a ser suprido pelos teatros públicos.

Refira-se ainda que as tendências que irão caracterizar um terceiro período, que se inicia na década de 1820 e se consolida a partir de 1834, começam já a desenhar-se a partir de 1816, com a acentuação da componente instrumental do modelo de concerto proposto por José Avelino Canongia na imprensa<sup>36</sup> e que será tendencialmente prosseguido por João Domingos Bomtempo. Na sua apresentação pública, via imprensa, como músico solista de exposições instrumentais, J. A. Canongia apela ao reconhecimento público da sua proficiência técnico-musical bem como do seu cosmopolitismo. Apela não só à valorização dos critérios do público, mas também do trabalho de um artista nacional (de origem italiana é certo) que envidou esforços para igualar os estrangeiros consagrados.<sup>37</sup> Trata-se de uma inflexão de marketing que aponta para a valorização do músico no seu triplo papel de instrumentista, compositor e promotor, aliás como se verificará com Bomtempo que divulga na imprensa o catálogo da sua obra editada<sup>38</sup> e promove concertos na Sociedade Filarmónica por si fundada em 1822. Iniciativas essas que apontam para uma valorização do músico enquadrado numa carreira de instrumentista profissional em regime autónomo (free-lancer) com o conseqüente incremento da actividade associada à música instrumental.

---

<sup>36</sup> “José Avelino Canongia, Professor de Clarinette, já anunciado na Gazeta nº274 do anno passado, terá a honra de dar o seu Concerto (...) na Sala de S. Carlos: hum programma annuncia as peças de musica que se hão de executar. As pessoas que desejarem ter bilhetes antecipadamente, podem achallos em sua casa Rua Aurea Nº35 no 1º andar, e na casa dos bilhetes em S.Carlos” (GL 17: 1816/ 01/19).

<sup>37</sup> “José Avellino Canongia, Professor de Clarinete, tendo viajado dez annos para acrescentar novos conhecimentos aos que já possuia, he chegado proximamente a esta Capital, vindo ultimamente de Paris e Londres. Brevemente presume dar algum Concerto, em que prove o seu aproveitamento, no conceito de que os Portuguezes, sempre honradores das Artes, e do merecimento, com prazer acolherão os desvêlos de hum Nacional, que não se tem poupado a fadigas, a fim de voltar á sua Patria digno della, neste ramo a que se dedicou.” (GL 274: 1815/11/20).

<sup>38</sup> *Investigador Portuguez em Inglaterra* nº 23 publica em 1813 um *Catalogo das Obras do Insigne Professor Bomtempo publicadas em Londres* em conjunto com a tradução de excertos de periódicos franceses e ingleses que confirmam a boa recepção do pianista-compositor nestes países.

## IV - Localização da Música Instrumental

A música sacra e dramática (incluindo-se aqui grosso modo sub-géneros de teatro com música e bailes cénicos) constituem-se como domínios privilegiados e dominantes em Portugal. A amplitude, em termos de ingredientes e a multi-funcionalidade socio-cultural permitem que estes dois grandes géneros integrem a música instrumental, enquanto elemento de diversidade e enriquecimento. Verifica-se ainda, por outro lado, que a aposta na variedade de recursos, implícita no explanado anteriormente, se encontra também na génese e tipificação dos “concertos vocais e instrumentais”,<sup>39</sup> um novo género de espectáculo em expansão que contribui para a circulação, tanto do repertório, como dos músicos. No período em estudo, o concerto público constitui-se como um espectáculo de programa variado que reúne prestações vocais (sobretudo árias ou números de conjunto extraídos de óperas) e instrumentais (privilegiando-se a prestação virtuosística). Só raras vezes se investe em concertos exclusivamente instrumentais, os quais são, não raras vezes, seguidos de bailes.<sup>40</sup>

No caso de instrumentistas plenamente consagrados, como o já referido António Lolli (1787) pode constatar-se nos anúncios da imprensa uma ênfase considerável na prestação instrumental,<sup>41</sup> mas a análise dos poucos programas

---

<sup>39</sup> Neste que é o primeiro registo conhecido de concerto público anunciado na imprensa verifica-se a ênfase na raridade dos instrumentos em causa, no prestígio internacional dos músicos e chama-se a atenção, sem mais, para a inclusão de música vocal: “Na Caza da Assembleia das Naçoens Estrangeiras no fim da Rua da Cruz onde mora Pedro Antonio Avondano. Os dous Irmaons Domingos e Joseph Colla, de Nação Italianos, unicos Virtuozos, e tocadores de dous Instrumentos nunca ouvidos, de duas cordas só cada hum, e chamados Calascioncino e Calascione, com os quaes tocão Solos, e Concertos de sua composição, de maneira que tiverão a honra de tocar na prezença de Sua Magestade Fidelissima, e de muitos outros Monarchas, agora farão ouvir a sua habilidade dando hum grande Concerto publico na dita Caza Terça Feira 11 do presente mez. Cantará Joseph Rampini e principiará às sete horas” (HL 19: 1766/11/08).

<sup>40</sup> Neste testemunho novamente se confirma o gosto pela sonoridade instrumental rara, do bandolim, numa demonstração de virtuosismo que antecede um baile: “*Samedi Cesare Massolini virtuozo de Mandoline donne un grand concert a la nouvelle assemblée. Il y aura Bal ensuite.*” (Gaubier 1772: 335, 1771/09/02. Neryve).

<sup>41</sup> A própria designação dada ao espectáculo na imprensa coloca em primeiro lugar o termo ‘instrumental’ “(...) dará, com permissão de S. M., Antonio Lolli, primeiro Rebeca da Camara da Imperatriz da Russia, hum concerto instrumental e vocal no Theatro do Salitre, que será luzidamente illuminado. O dito Musico tocará varios concertos, e solos da sua composição: e hum dueto de rebecas com o Musico Pedro Rumi. As chaves dos camarotes se distribuirão na sexta feira precedente, na casa de pasto da Piamonteza, e os bilhetes á entrada do Theatro (...)”. (GL 4: 1787/01/23).

de concertos vocais e instrumentais conhecidos confirma a música vocal como o repertório de base no qual se intercalam as prestações instrumentais.

O carácter misto e variado dos programas deduz-se não só pela diversidade dos intervenientes indicados nos anúncios da imprensa como pelo conteúdo dos poucos programas que se conhecem, sendo que apenas um destes se constitui em benefício de um instrumentista.<sup>42</sup> Programas extensos, variados nos ingredientes e nos intérpretes, cujo princípio elementar de alinhamento passa pelo sucessivo contraste entre os números que o constituem. O espectáculo divide-se normalmente em duas partes, iniciando-se cada uma delas com uma composição com carácter de abertura, normalmente para orquestra.<sup>43</sup> O programa intercala depois composições vocais e instrumentais evitando-se a repetição de intérpretes quando, por exemplo, constam números vocais sucessivos que culminam numa composição de conjunto que reúne os vários cantores em palco. De acordo com o mesmo princípio, há uma alternância sistemática nos números instrumentais, o que justifica a regular participação de mais do que um músico solista, que podem eventualmente reunir-se numa das composições.<sup>44</sup> No encerramento do concerto apresenta-se um número instrumental virtuosístico (a cargo do eventual beneficiado)<sup>45</sup> ou uma peça vocal de conjunto em que participa o

---

<sup>42</sup> No anúncio do Concerto vocal e instrumental que teve lugar no Teatro da Rua dos Condes em 23/05/1791 em benefício do violinista da Real Câmara Pedro Gervais, pode saber-se que o programa reuniu: “1ª huma Synfonia do célebre Haiden. 2ª Mr. Rossi cantará huma Aria de Cimarosa. 3ª Mr. Gervais tocará na rebeca hum Concerto de Viotti. 4ª Mr. Bartozzi cantará huma Aria de Paesiello. 5ª Huma Sinfonia concertante de Devienne na qual executará os solos de Fagote Mr. Welttin, e os de trompa Mr. Watmann. 6ª Mr. Martini cantará huma Aria de Cimarosa. 7ª Mr. Gervais com a Rebeca desafinada executará huma sonata de Lolly. 8ª Mrs. Bartozzi, Martini, e Rossi cantarão hum novo Terceto de Guillelmi [sic]. 9º Acabará o concerto com huma Arieta com variações executada por Mr. Gervais.” (GL 20: 1791/05/17). Programa que alternou números vocais e instrumentais.

<sup>43</sup> Um concerto vocal e instrumental em Mannheim, tal como em todos principais centros musicais iniciava e terminava com uma sinfonia. Quanto mais concertos houvesse, mais sinfonias se escreviam. (Cf. Hertz 2003: 512). Refiram-se três exemplos de início da 1ª parte de concertos vocais e instrumentais que tiveram lugar em Lisboa: “Principiará o primeiro acto com hũ Concerto de abertura de Ditter.” (ANTT, RMC Cx. 512 nº 5168. 1780/11/25); “1ª huma Synfonia do célebre Haiden” (GL 20: 1791/05/17); “Primeira parte - Huma grande simphonia, nunca executada em theatro” (ANTT, RMC nº 2292/1. 1797/02/20).

<sup>44</sup> Refira-se a título de curiosidade a inclusão de uma Sonata de Ecos no concerto em benefício de Maria Joaquina, sem qualquer referência aos executantes (ANTT, RMC nº 2292/1. 1797/02/20).

<sup>45</sup> “(...) 8ª Mrs. Bartozzi, Martini, e Rossi cantarão hum novo Terceto de Guillelmi [sic]. 9º Acabará o concerto com huma Arieta com variações executada por Mr. Gervais.” (GL 20: 1791/05/17).

cantor beneficiado e a quase totalidade das vozes participantes no programa.<sup>46</sup> Se o local o permitir a função pode terminar com um baile.<sup>47</sup>

Apesar das diferenças inerentes à Sociedade Filarmónica fundada por João Domingos Bomtempo em 1822, quer na assiduidade dos concertos contratados com os assinantes, quer na própria constituição, pois integrava músicos amadores, detecta-se a permanência de algumas linhas de força na elaboração dos programas. Permanecem as *Sinfonias* de Haydn (mas que se ouvem na íntegra) como peça de abertura, para além de Aberturas de Mozart a encerrar cada uma das partes do concerto. Domina depois a variedade de um repertório misto que intercala números vocais, com concertos instrumentais onde pontifica Bomtempo com as suas composições para piano, a par de outros instrumentos solistas cuja prestação tende para a exibição virtuosística.<sup>48</sup> Trata-se no essencial de uma programação que garante a circulação do repertório cosmopolita e acompanha as tendências dos centros musicais europeus.

A inserção de música instrumental como elemento de variedade e enriquecimento dos espectáculos da mais variada natureza afirma-se como prática comum em praticamente todos os teatros, embora as notícias de que dispomos revelam uma maior regularidade no Teatro de São Carlos.<sup>49</sup> Neste Teatro, e tal como se depreende dos títulos dos *Livros de notícias* coligidas, a música instrumental aparece associada a obras de carácter cómico.<sup>50</sup> A estrutura programática vigente remete para a apresentação de uma Burlleta

---

<sup>46</sup> “VII - Concerto de Trompa executado pelo Sr. Waltman. VIII - Terceto do Sr. Mestre Sarti cantado pela Sr<sup>a</sup> Lapinha, Bruschi, e Cavanna” (LV1: 48, 1795/01/24) ; “(...)Huma Simphonia de diversos instrumentos. Hum terceto do Senhor Andreozzi, cantado pelos ditos Professores com a Senhora Maria Joaquina.” (ANTT, RMC nº 2292/1. 1797/02/20).

<sup>47</sup> “e findara este divertimento com hú Baylle” (ANTT, RMC Cx. 512 nº 5168. 1780/11/25); Cf. ainda notas rodapé 4 e 23.

<sup>48</sup> Brito/Cranmer 1990: 56-58, AMZ 1823/01/01.

<sup>49</sup> É certo que parte importante da informação sobre as apresentações de música instrumental ocorridas no Teatro de São Carlos não provém da imprensa mas sim dos dois Livros já referidos (LV1 e LV2 P-Ln s/ cota). Pode supor-se que o mesmo tipo de “cartazes” (*notícias*) terá existido para divulgar os espectáculos dos restantes teatros, bem como eventualmente da ANE.

<sup>50</sup> Registe-se a título de exemplo que a “(...) 18 de Junho [1794], de ha de representar no Real Theatro de S.Carlos a mesma graciosa Burlleta intitulada GLI VIAGIATORI FELICI. Acabado que seja o primeiro Acto, antes da Dança, o Senhor Miguel Hesser, que foi ouvido nas principais Cortes, e primeiros Theatros da Europa terá a honra, pela primeira vez, de tocar neste Theatro hum Concerto de Rebeca todo novo de sua composição: para este mesmo fim, espera-se deste respeitavel Público que o receba, com aquelle obsequio com que se costuma honrar aquellas Pessoas, que buscão a sua Protecção.” (LV1: 27).

italiana, cujo intervalo entre o 1º e o 2º actos é preenchido com um número instrumental e um baile e/ou um entremez (uma farsa portuguesa).

O restante corpo de notícias de que dispomos, através da imprensa ou dos relatos de estrangeiros, regista apresentações públicas de música instrumental na totalidade dos palcos de teatros em actividade, entre meados do século XVIII e 1820, como referimos atrás. Neste contexto e em matéria instrumental aposta-se sobretudo na prestação virtuosística a solo, estabelecendo-se uma espécie de paralelismo estético-estilístico com a música operática de influência italiana particularmente vocacionada para a exploração dos recursos vocais de grandes estrelas do canto.<sup>51</sup> A música orquestral que se encontra aparece como peça introdutória ou de entreacto aos espectáculos dramático-musicais ou aos concertos vocais e instrumentais, sendo notória a representatividade das *Sinfonias* de Haydn.<sup>52</sup>

Os anúncios referentes ao Teatro do Salitre dão alguma relevância às introduções orquestrais aos espectáculos, que são apresentadas como mais valia: “Depois de uma agradável Symfonia, que servirá de abertura, se representará (...)” (GL 289: 1810/12/03). Tudo leva a crer que nestes casos se pudessem ouvir indiferentemente aberturas, decerto de ópera, e sinfonias. Com a entrada no século XIX verifica-se nos teatros de Lisboa a acentuação da tendência já anterior para a integração de grande variedade de ingredientes passíveis de constituir um espectáculo ou de preencher os intervalos, verificando-se também algumas alterações nestes mesmos ingredientes.<sup>53</sup> Na

---

<sup>51</sup> Importa referir a excepção assinalada em 1779/09/24 no Teatro do Corpo da Guarda [Porto] onde no benefício a Teresa Joaquina entre uma série variada de ingredientes se inclui uma composição para conjunto de câmara, porventura um quinteto concertante, «hum admiravel Quinteto de execução assáz difficil, composto por Autor de conhecido nome, e tocado com a devida perfeição. Dará fim a Tragedia com hum bellissimo concerto de Oboé, e acompanhado por boa orquestra. » (ANTT, R MC nº2292 9/10).

<sup>52</sup> Entre os programas conhecidos são notícia as Sinfonias de Haydn no Teatro da Rua dos Condes (1791) e no Teatro de São Carlos (1795 e 1810). A título de exemplo, no “Real Theatro de São Carlos (...) se ha de expôr ao respeitavel Público hum brilhante espectáculo: Depois de executar huma das mais bellas Symfonias, se ha de representar a sempre agradável Opera, La Mollinara. Logo que finde o primeiro Acto se fará huma nova Dança, a qual se intitula a Restauração do Porto, ou hum dos triunfos do heroe Wellesley. Ha de seguir se huma nova Symfonia do celebre Mestre Hayden, [sic] e dará fim (...) o segundo Acto da mesma Peça” (GL 213: 1810/09/05. Cf. cap 5 e Anexo C) .

<sup>53</sup> Refira-se a título de exemplo os anúncios a 2 espectáculos no Teatro do Salitre cuja variedade de ingredientes é muuito significativa, “em Portuguez a (...) Comedia o Militar caprichoso; no fim do qual se seguirão os Boleros, e continuará o divertimento com o lindo intervallo o Militar namorado (...); prosseguirá o Divertimento com a Farça Hespanhola, o Rustico sentinella; Policarpo José Beltrão, Musico do P.R.N.S. em obsequio ao Beneficiado, tocará hum concerto de rabecão pequeno, em cujo instrumento he insigne; continuará com o Padedú [sic], o Saloio enganado pela mulher das laranjas, (...) [termina] com a Dança, o Casamento dos Dois amantes no Templo d’Arcadia (...) e acaba com huma Alemandra [sic]” (GL 21: 1811/01/24); “Comedia a Clotilda; Intervallo o Morgado ensacado, que finda com cantoria;

linha de programação referida cabe a música instrumental, verificando-se até um reforço na participação e dimensão das respectivas orquestras que tocam “grandes” e “belas” sinfonias.<sup>54</sup>

Ainda uma breve nota para os “prelúdios” instrumentais por parte dos músicos de orquestra, que são referidos em dois testemunhos e nos dão conta do hábito de tocar e de se fazer ouvir individualmente (para aquecer os dedos) no momento em que era suposto dar provas de disciplina orquestral e afinar em conjunto. A este respeito o juízo do cronista da *Allgemeine Musikalische Zeitung* é implacável, mas fornece também informação que aponta para uma tradição interpretativa anterior à orquestra clássica, que integra por isso margens de considerável variabilidade individual ao nível da ornamentação:

É impossível ouvir boa música orquestral convenientemente executada, já que é impossível reunir uma boa orquestra com todos os instrumentos; em especial, uma orquestra que toque de forma precisa e expressiva – ou mesmo simplesmente que toque afinada. (Poderá parecer estranho, mas explica-se facilmente, pelo que ficou dito acima, que os portugueses, que no geral têm um ouvido tão apurado na música, e sobretudo nos *tutti*, não dão qualquer importância à afinação ou falta dela, ou pelo menos ao maior ou menor grau de afinação.) Daqui advém que seja praticamente impossível encontrar uma orquestra portuguesa capaz de tocar qualquer obra exactamente como foi escrita pelo compositor: por excesso de vivacidade, e do quer que seja que anda associado a ela, nenhum instrumentista é capaz de deixar de ornamentar aqui e além e de acrescentar algo de seu, conforme lhe agrada. Do mesmo modo, estes senhores são inclusive incapazes de afinar calmamente cada um por sua vez: pelo contrário, começam todos a tocar ao mesmo tempo e a preludiar além disso continuamente cada um a seu bel-prazer, o que faz com que em especial os instrumentos de sopro quase nunca estejam afinados uns pelos outros. (Brito/Cranmer 1990: 39. *AMZ* 1816/06/26).

Não perdendo de vista as diferenças entre a natureza dos testemunhos, e sobretudo as respectivas nacionalidades, importa agora referir o relato de Jacques-Étienne-Victor Arago, relativo a um espectáculo no Teatro de S. João em 1818 que regista elogiosamente aquilo que se supõe ser esta prática de tocar prelúdios instrumentais.<sup>55</sup>

---

hum padidú dançado por duas meninas; hum novo Drama Magico adornado de novas maquinas, e novas peças de musica; e o artista Carlos Pianca fará muitas sortes novas, e mostrará novos quadros transparentes, o que melhor se explica nos cartazes.” (*GL* 278: 1818/11/24).

<sup>54</sup> Refira-se a título de exemplo o Teatro da rua dos Condes onde “(...) a grande Orquestra ha de tocar huma bella sinfonia, e depois se representará [a] nova Comedia, O que fazem os Herdeiros (...)” (*GL* 167: 1818/07/17).

<sup>55</sup> Este testemunho é aqui citado na íntegra no Cap. 5.1 “(...) *L’orchestre est grand; les préludes des musiciens annoncent chez quelques-uns du talent. Une tragédie de Voltaire, ce luxe, cette brillante assemblée, tout, jusqu’à l’attrait de la nouveauté, me promet beaucoup de plaisir. Me tromperai-je encore?*”

## V - Géneros de Música

Uma das questões de fundo que subjaz ao repertório dos concertos vocais e instrumentais nos principais centros musicais passou, em grande medida, pela sua conotação com um público pertencente, na sua maioria, às classes médias. Este público caracterizava-se por ser permeável à moda como factor central para a renovação de repertório. Mais do que cultivar a erudição, desejava estar actualizado e apto a reconhecer as tendências. Deste modo a crítica de repertório dos concertos públicos radicaliza-se em núcleos de elite como a que é representada pela *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)*, que elege como missão a defesa da música de qualidade e o combate aos fenómenos que denomina de música “ligeira”, normalmente de grande popularidade junto do público. O confronto revela-se desde logo na oposição entre Norte e Sul, o que não invalida a coexistência de repertórios, em função de públicos e espaços diferenciados, tanto mais que o repertório cosmopolita é consideravelmente diversificado, sobretudo com a expansão dos circuitos comerciais de música impressa.

São vários os testemunhos de estrangeiros que dão conta de uma actividade musical maioritariamente investida na música sacra e operática e de uma prática orquestral incipiente em Portugal. Aos testemunhos, mais ou menos subjectivos, somam-se os esforços de caracterização cultural generalista em que se ensaiam teorias sobre o gosto musical. É o caso do cronista da *AMZ*, que avança uma caracterização dos países do Sul que diz privilegiarem em matéria de gosto musical:

(...) sobretudo [a] melodia leve e um pouco superficial (...) daí que as peças instrumentais, mesmo as maiores, por exemplo as aberturas – dado que aqui se faz muito pouco uso de verdadeiras sinfonias -, devam ter que possuir alguma relação com a dança, etc., caso contrário são assobiadas e não são escutadas em sossego, uma vez que o meio termo é pouco conhecido, e que as pessoas ou ficam entusiasmadas ou indignadas. (Brito/Cranmer 1990: 38, *AMZ* 1816/06/26).

---

*Une symphonie de Haydn sert d'ouverture: elle est fort bien exécutée. (...)* (Arago 1822: vol.1, 92. 1818. Neryve).

Uma observação desta natureza deve ser enquadrada com reserva pelo distanciamento cultural do autor, certamente mais familiarizado com o repertório de origem germânica, o qual nos remete de imediato para o paradigma austríaco como representação da qualidade musical ao mais alto nível, quando na verdade este só se imporá fora de Viena como repertório modelar de concertos, durante a segunda metade do século XIX. Como observa William Weber, o repertório “vienense”, por volta de 1830, era pouco conhecido em Paris, tinha uma fraca representação, mesmo em Viena, e gozava de um reduzido embora prestigiado público em Londres (ibid.: 23), três centros culturais muito representativos no desenvolvimento da música instrumental em todos os domínios e onde se encontram, aliás, linhas programáticas nos concertos, similares às que se encontram em Lisboa. A este propósito, importa ainda reconhecer no quadro cultural europeu a tendência para que os gostos musicais dominantes se desenvolvam quase invariavelmente, de acordo com identidades geográficas distintas, concorrendo para um confronto e competição entre estilos, sendo posteriormente absorvidos no repertório de circulação cosmopolita.<sup>56</sup>

Os programas de concertos assentam no princípio da miscelânea, reunindo excertos de óperas, números instrumentais tipo concertante ou mostras de virtuosismo através de géneros como as “fantasias” ou “variações” referenciadas em música vocal, contando com páginas orquestrais de abertura para cada uma das partes do concerto, onde se podem encontrar as Sinfonias de Haydn. Como refere o cronista da *AMZ* sobre a vida musical lisboeta: “Na sinfonia, Haydn domina quase sem exceção nos círculos mais elegantes” (Brito/Cranmer 1990: 35, *AMZ* 1808/06/30). Acresce que a obra de Haydn para tecla é também cultivada no circuito doméstico, para além de alguma da sua música de câmara e mesmo sacra.<sup>57</sup> Certo é que as *Sinfonias* de Haydn

---

<sup>56</sup> O fenómeno de explosão cultural provocado pela significativa expansão dos concertos na Europa influenciou em muitos domínios a vida e consumo cultural dos públicos. No que se refere à dinâmica própria ao repertório, Weber considera que o conflito entre os clássicos vienenses, a música de salão e a ópera franco-italiana esteve subjacente ao universo dos concertos durante a primeira metade do século XIX, Cf. Weber (2004: 23).

<sup>57</sup> Refira-se que Haydn fornece o conteúdo musical para um programa de concerto diferenciado, porventura cabendo na celebração da Páscoa do ano de 1786. Nesse ano para o dia 11 de Abril anunciou-se “hum excellent Concerto na Sala da Assembleia das Nações, em que se cantará o ‘Stabat Mater’ de Haiden [sic], e haverá solos de varios instrumentos.” (*GL* 14: 1786/04/04). Trata-se eventualmente do ‘*Stabat Mater*’ H. XX de 1767, escrito para S, A, T, B, 4vv, 2ob/c. ing, cor, cordas e bc (org). O que nos dá não só uma ideia dos recursos musicais, mas sobretudo nos remete para um

funcionam como peça de abertura, tanto de concertos vocais e instrumentais, como de espectáculos dramático-musicais variados ou de ópera.<sup>58</sup> Tal facto confirma que, ao nível da recepção, coexistem em relação à música de Haydn uma grande popularidade e uma elevada reputação qualitativa que favorecem uma disseminação geográfica muito lata e com poucos precedentes na história da música instrumental.

Os programas dos concertos vocais e instrumentais de benefício tendem a responder a expectativas por parte do seu público: reconhecimento do já ouvido na casa de ópera, virtuosismo vocal e instrumental, variedade e novidade de recursos instrumentais, aliás centrando-se a sua lógica, mais no(s) intérprete(s) do que no repertório, quanto mais não seja até pelo princípio inerente aos benefícios.<sup>59</sup> O conhecimento do repertório instrumental que se sabe ter sido tocado em apresentações públicas, tanto em entreactos como em concertos, é limitado devido ao hábito dos músicos serem os portadores das suas próprias partituras para os concertos.<sup>60</sup> No caso das composições de autoria dos músicos instrumentistas, não editadas, aumenta em muito a improbabilidade de chegarem aos nossos dias.

Os relatos que nos chegaram sobre prestações instrumentais, mais do que se deterem nas obras, falam do encantamento suscitado pelo virtuosismo, com destaque para o violino. A Lisboa chegam também sinais do processo de revitalização do concerto para violino, que tem lugar em Paris, a partir da década de 1760, e que é estimulado pelo sucesso público de virtuosos como

---

alinhamento programático muito diferente do habitual, apesar dos solos instrumentais que conferem variedade, decerto justificado pela importância do dia sacro.

<sup>58</sup> Cf. cap.5.1.1.

<sup>59</sup> Para uma observação genérica sobre os princípios de elaboração e estrutura dos programas dos concertos por benefício ver Weber (2004: XXIV-XXV). Os programas são similares na sua estrutura aos praticados em Lisboa, sendo que o autor constata para um período posterior, a década de 1830-1840, que nos concertos de instituições orquestrais como a Gewandhaus de Leipzig e Philharmonic Society de Londres se incluem em programa entre 2 e 4 números de excertos de óperas e 2 a 3 números de exibição virtuosística. Registando-se assim a permanência do princípio programático da miscelânea, próprio aos benefícios em iniciativas de outra natureza que se dirigiam a um público supostamente diferente.

<sup>60</sup> Nas convocatórias aos instrumentistas da corte para as sessões de música “na câmara” que tinham lugar no Palácio da Ajuda encontram-se indicações nesse sentido: “J. Cordeiro [da Silva] que traga uma sinfonia”, “André Lenzi que traga uma sinfonia”, “Rodil que traga algum concerto” (Cf. Brito, 1989: 169. AHMF, Arquivo da Casa Real, Cx. 5 e 13). Também para as festas sacras promovidas pela Corte se fazia o mesmo tipo de exigência aos músicos, que levassem concertos que poderiam ser solicitados a tocar (ANTT, Casa Real, cx 3175).

Antonio Lolli e do seu aluno Giovanni Mane Giornovich (1735/45-1804)<sup>61</sup> e pela consagração continuada de Giovanni Battista Viotti (1755-1824), entre outros. Um violino cosmopolita que reúne ao mesmo tempo a possibilidade de extremo virtuosismo com efeitos idiossincráticos, que asseguram a promoção e sucesso do músico junto do público, e as necessárias transformações estilísticas do género concerto que asseguram a distanciação da estética do período barroco e a emergência de atributos associados às noções de simplicidade e sentimento.<sup>62</sup> A este propósito importa sublinhar que a vinda do violinista Antonio Lolli a Lisboa, em 1787, revestiu-se de um carácter excepcional de elevada repercussão, que reflecte o reconhecimento público pela sua craveira internacional. Tratando-se de um dos violinistas virtuosos de maior consagração na sua geração, Lolli conquistou fama em 1764, nos Concerts Spirituels. O Marquês de Bombelles teria por certo conhecimento desta primeira vaga encomiástica que marcara a recepção dos concertos de Lolli em Paris.<sup>63</sup>

Le talent de M. Lolli fait depuis longtemps grand bruit parmi tous les amateurs de musique (...) il est venu ici s'y faire entendre et a recueilli ce soir de justes applaudissements à un concert donné par lui dans la salle du long room des nations étrangères. Tout ce que la salle peut contenir de monde elle le renfermait certainement aujourd'hui. (Bombelles 1979: 82, 1787/01/11. Neryve).

Deste modo, registou-se nos anúncios um reforço do protagonismo da exibição instrumental, tanto no concerto do Teatro do Salitre<sup>64</sup>, como no da

---

<sup>61</sup> Para um enquadramento das transformações estilísticas que acontecem no concerto para violino entre o final do período barroco e a emergência de uma estrutura clássica, refira-se que parte importante destas transformações estilísticas se detectam nos 17 concertos para violino de Giornovich, (o violinista mais popular em Paris entre 1770-79) os quais aparecem associados à afirmação do estilo galante e à introdução do *romance* nos andamentos lentos. Cf. o estudo de caso de White, Chappell, "The Violin Concertos of Giornovich" in *The Musical Quarterly*, vol. 58, Nº1, Jan.1972: 24-45.

<sup>62</sup> Viotti afirma-se como o último grande representante de uma tradição violinística italiana que remonta a Corelli fundando a "moderna" escola francesa, com influência directa em alunos seus como Rode, Gerbini ou indirecta em violinistas como Kreutzer. Nos seus 29 concertos para violino sedimenta-se a transição estilística de uma escrita galante para os alvares do Romantismo (Cf. Yim, Denise, *Viotti and the Chinnerys*, Ashgate Publ., 2004).

<sup>63</sup> A recepção crítica na imprensa francesa, sobretudo no *Mercure de France*, atingiu um nível de entusiasmo que só se repetiria cerca de 20 anos depois com o fenómeno Viotti (Cf. Mell, Albert, "Antonio Lolli's Letters to Padre Martini" in *The Musical Quarterly*, vol.56, Nº3, Jul. 1970: 464).

<sup>64</sup> "(...) dará, com permissão de S. M., Antonio Lolli, primeiro Rebeca da Camara da Imperatriz da Russia, hum concerto instrumental e vocal no Theatro do Salitre, que será luzidamente illuminado. O dito Musico tocará varios concertos, e solos da sua composição: e hum dueto de rebecas com o Musico Pedro Rumi. As chaves dos camarotes se distribuirão na sexta feira precedente, na casa de pasto da Piamonteza, e os bilhetes á entrada do Theatro (...)" (GL 4: 1787/01/23).

Assembleia das Nações Estrangeiras, onde a noite terminou com baile (Ibid.). A interacção entre as esferas do privado e do público activou-se ao mais alto nível, apresentando-se Lolli também num concerto privado promovido pelo Marquês de Marialva, dois dias depois, no seu palácio de Sintra.

Bientôt Lolli, soutenu d'un grand orchestre, a fait entendre toutes les merveilles de son art. Après un charmant concert, nous avons vu tirer un feu d'artifice dont la dernière fusée a été le signal d'un bal très gai. Le souper qui l'a suivi n'était pas moins bien servi que le dîner. Il était minuit lorsque nous avons repris le chemin de retour. (Bombelles 1979: 88. 1787/01/25. Neryve).

O instrumentista virtuoso de visita a Lisboa distribuiu equitativamente a sua arte por três das principais estruturas existentes no que respeita à apresentação de música instrumental, em concreto a Assembleia das Nações Estrangeiras (dia 11 Janeiro), Palácio do Marquês de Marialva em Sintra onde contou com o acompanhamento de uma “grande orquestra” (dia 25) e Teatro do Salitre (dia 28). Nos dois primeiros dias houve ainda a atracção de um baile, e o Teatro do Salitre fez anunciar este concerto vocal e instrumental na imprensa. Pode ainda sublinhar-se o facto de alguém com a posição social destacada de Bombelles ter acesso privilegiado a qualquer destes concertos, embora aquele que tem um carácter público mais alargado e socialmente transversal seja certamente o do Teatro do Salitre.

Apesar de pertencer a uma geração de músicos que assegurava a parte nuclear dos seus honorários, ocupando cargos estáveis ao serviço de uma corte, Lolli desenvolveu uma actividade muito significativa como instrumentista de concerto em tournée, ausentando-se temporariamente dos postos que ocupava: virtuoso da câmara do Duque de Württemberg (1758-1774), violino solista na Corte de Catarina a Grande da Rússia (1774-1785) e, no seu período mais tardio, violino solista do Rei de Nápoles. Uma contratação da mesma natureza pode ter-se constituído como hipótese subjacente à visita de Antonio Lolli a Lisboa em 1787, a julgar pelo pedido de informações sobre o músico ao ministro de Portugal em São Petersburgo por parte do Director dos Teatros Reais, João António Pinto da Silva (Cf. Brito 1989: 175).

Lolli foi um representante maior do virtuosismo espectacular, assente no efeito e curiosidade idiossincráticas que garantiam o sucesso das tournées

como fenómeno de grande repercussão que se prolongava em desenvolvidas descrições de recursos técnicos na imprensa, ou imitações por outros que assim asseguravam uma expectativa crescente para futuras apresentações. Para além da sonoridade e efeitos singulares que retirava do uso da scordatura, Lolli ficaria ainda conhecido por imitar animais com o violino, sobretudo o gato através do glissando.<sup>65</sup> Prova cabal da sua popularidade foi o surgimento de algumas composições com a atractiva indicação “*au style de Lolli*”.<sup>66</sup> Apesar do efeito de apagamento provocado pelo fenómeno Paganini, em relação às gerações anteriores, a verdade é que Lolli é figura cimeira em qualquer lista de virtuosos da sua época, perdurando a sua memória e influência pelo menos até à geração de Paganini.<sup>67</sup> Eduard Hanslick (em 1869) considerou que Antonio Lolli foi em vários aspectos o pioneiro e modelo de Paganini, enquanto pai espiritual do deslumbramento pelo virtuosismo de grande efeito, tendo sido ele quem inaugurou a actividade musical do virtuoso itinerante.<sup>68</sup> Para além do seu carisma pessoal, as suas obras para violino<sup>69</sup> conheceram também alguma divulgação, constando nomeadamente dos catálogos de distribuição em Portugal,<sup>70</sup> embora já com uma representatividade muito secundária em relação a autores mais recentes e vocacionados para a prática musical doméstica.

---

<sup>65</sup> Lolli no final dos seus concertos imitava o cão, o papagaio e o gato. Foi tal a popularidade do ‘*Concerto do gato*’ que os directores de teatros vienenses chegaram a proibir os músicos das orquestras de tocar o famoso glissando popularizado por Lolli. (Cf. Pincherle, Marc e Wager, Willis, “Virtuosity” in *The Musical Quarterly*, vol.35, nº2, Abril, 1949: 233-234).

<sup>66</sup> A recepção crítica contemporânea relata alguns dos seus feitos técnicos – oitavas, décimas, trilos duplos em 3ª, 6ª, harmónicos. Estes recursos técnicos seriam possibilitados pelo uso frequente da scordatura que requer a afinação da corda Sol para o Ré mais grave (4ª abaixo) e à qual terá ficado associado o nome do violinista. Esta afinação é requerida na *Oeuvre II, Sonate pour le Violon dans le style de Lolli* de Isadore Bertheaume, publicada após 1769. (Cf. Russel, Theodore, “The Violin ‘Scordatura’” in *The Musical Quarterly*, vol. 24, nº1, Jan. 1938: 91). Uma afinação que em termos de efeito explora sonoridades graves no violino, alterando significativamente o seu colorido.

<sup>67</sup> A influência de A. Lolli em Paganini subjaz aos termos de comparação entre os dois músicos na biografia contemporânea de Julius M. Schottky. (Op.cit. em Mell, Albert, “Antonio Lolli’s Letters to Padre Martini” in *The Musical Quarterly*, vol.56, Nº3, Jul. 1970: 463).

<sup>68</sup> Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 1869: 106, cit. em: Mell, Albert, “Antonio Lolli’s Letters to Padre Martini” in *The Musical Quarterly*, vol.56, Nº3, Jul. 1970: 464.

<sup>69</sup> Sonatas para violino, duos e oito concertos para violino e orquestra.

<sup>70</sup> No catálogo de J. B. Waltmann (1795) constam “Sonatas para violino nº 9 e 10”, “Estudo para violino” e uma obra “para violoncelo op.8” (ANTT/RMC, Cx.27, Doc.29. cit. Albuquerque 2004: 139-174. Neste estudo encontra-se a reprodução deste catálogo).

É ainda no quadro do reportório violinístico cosmopolita que se inserem as apresentações de Luigia Gerbini em concerto. Se Lolli inaugura o instrumentista cujo fôlego virtuoso permite cumprir um “*grand tour*”, Gerbini, na sequência da sua actividade como cantora, vai conseguindo impor em palco e em paralelismo a sua arte instrumental. Há notícia de que a 13 de Novembro de 1790, no Theatre de Monsieur (a partir de 1791 Théâtre Feydeau), aquando da representação de *Il dilettante*, intermédio em um acto com música de vários autores, a Signora Gerbini, no papel de *Dorilla*, tocou o *Concerto para violino nº3* em Lá M, de Viotti<sup>71</sup>. A influência de Viotti neste caso é inegável enquanto director deste mesmo teatro, professor de violino de Gerbini e autor da obra em questão.<sup>72</sup> A passagem da prima donna Luigia Gerbini (também Madame Paravicini) como violinista por Paris, Lisboa e Londres vai gradualmente conquistando impacte público. A sua estreia no King’s Theatre, em 1803,<sup>73</sup> não passou despercebida, sendo mais tarde evocada na imprensa para denunciar, em 1818, o preconceito inglês em relação às mulheres violinistas:

*We have seen it most elegantly played on by more than one lady, and Signora Gerbini was lately in England, performing in a superior style in public* (cit. em *The Musical Times*, 1 Nov. 1906: 736, *The Quarterly Musical Magazine and Review*, 1818).<sup>74</sup>

Numa descrição sobre o impacte de Luigia Gerbini, Ruders relata episódios de carácter anedótico que envolveram a comunidade de músicos italianos estabelecidos em Lisboa. Episódios que não são alheios à questão do género, pois as insinuações de que não se trataria de um talento natural,

---

<sup>71</sup> Cf. Noiray (1995: 269) que apresenta uma reconstituição com base no periódico *Annonces, Affiches et Avis divers*, 16 Nov. 1790.

<sup>72</sup> A linhagem de mulheres violinistas de tradição italiana remonta a Madame Syrmén (nascida em 1735) e aluna de Tartini até aos casos anónimos do Ospedale della Pietà de Veneza, frequentado por meninas orfãs e dirigido por Antonio Vivaldi.

<sup>73</sup> Depois da sua estreia a 25 Janeiro desse ano, participou ainda no concerto em benefício do violinista Ignazio Raimondo (2 Junho 1803). Cf. Stratton, Stephen S., “Woman in Relation to Musical Art” in *Proceedings of the Musical Association*, 9th Sess., 1882-1883: 124.

<sup>74</sup> “*We cannot help regarding the exclusion of females from the violin, as a prejudice, and nothing but a prejudice. It seems to us to be an instrument peculiarly fitted to their habits, delicacy of taste, sensibility and perseverance. We have seen it most elegantly played on by more than one lady, and Signora Gerbini was lately in England, performing in a superior style in public. We can imagine no solid reason against the violin as an instrument for females, except the awkwardness attending the commixture in an orchestra, but this presents no bar to private music being assisted by female violinists*” (*The Quarterly Musical Magazine and Review*, 1818. cit. em *The Musical Times*, 1 Nov. 1906: 736).

difícilmente ganhariam o mesmo peso se se tratasse de um violinista. Verifica-se um embaraço no enquadramento de Gerbini, que reúne algumas novidades francesas: mulher, bela, séria, tem ciência, é profissional e merece o reconhecimento público. Mas tais episódios sustentam também a valorização, na época, do talento natural e da capacidade de leitura, à primeira vista, como componente do virtuosismo incandescente. O perfil do músico preparado em longo trabalho de ensaio, que toca as partituras de cor e se submete antes de mais à obra e ao compositor é mais tardio na sua afirmação, sendo estranho à realidade dos concertos de benefício deste período. O distanciamento de Gerbini em relação a formas de tratamento convencionadas para os músicos de corte – Professor(a) – e consequente afirmação do nome próprio acentuam o reconhecimento público da instrumentista. A par da passagem de Lolli por Lisboa, Gerbini pode considerar-se como o primeiro caso de afirmação continuada e autónoma do virtuosismo instrumental na esfera pública. Podemos crer que essa autonomia é assegurada precisamente pela sua carreira paralela como cantora na ópera.

Mademoiselle Gerbini é discípula de Viotti. Os conhecedores dizem que é superior a todas as “virtuosas” conhecidas. A princípio chamavam-lhe, nos cartazes, “célebre professora”, mas, agora, esses empolados epítetos de “célebre professora”, “famosa senhora” e outros foram postos de parte e, nos cartazes, lê-se simplesmente: “Esta noite Luisa Gerbini dará um concerto de rabeca. 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 acolá, um ou outro bravo, que involuntariamente se escapa dos lábios num mumúrio 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; mas os músicos da orquestra que a acompanhavam atrapalharam-se e apanharam várias reprimendas. Desde então ninguém mais se atreveu a dizer coisa nenhuma, achando todos muito útil juntar a sua voz ao coro geral de ilimitados louvores por esse talento, verdadeiramente grande, na mais alta significação da palavra. Como actriz, Mademoiselle Gerbini também não é má. (Ruders 2002: I, 93. 1800/03/29).

Mais à frente Carl Ruders reforça o reconhecimento das suas qualidades, também como pessoa:

Luigia Gerbini, essa não só reúne a maior soma de aplausos pelo seu talento de rabequista e pela sua bela voz, como tem a habilidade de se fazer por todos respeitar pelas suas virtudes. (Ibid. 97).

Para além do virtuosismo a recepção de solistas instrumentais pode deter-se também na valorização da expressão de sentimentos,<sup>75</sup> facto este que ganha relevância se considerarmos que Gerbini é precisamente discípula de Viotti e faz circular as obras do seu mestre. Importa lembrar que as obras para violino de Viotti se constituíam como um fenómeno de grande popularidade em Paris e Londres, com eco também em Lisboa, aparecendo várias referências para venda, em catálogos de distribuição de música impressa.<sup>76</sup>

No quadro 8 apresenta-se o levantamento, por ordem cronológica, das indicações relativas a repertório inclusas nas fontes referentes a apresentações públicas de música instrumental. Esta amostra pode ser aumentada e complementada com os dados referentes às edições de música instrumental tanto em Portugal, como no estrangeiro, no caso de músicos activos, no nosso país, no período em estudo. Acresce ainda o conhecimento do repertório cosmopolita em circulação, veiculado pelos anúncios de imprensa, pelos catálogos de venda dos armazéns de música, bem como pelos exemplares de edições da época que chegaram aos nossos dias. Da vintena de referências autorais inclusas no quadro 8 verificamos que dez delas (50%) se referem aos próprios músicos intérpretes, ressaltando-se que entre as restantes, sete (35%) são para orquestra o que afasta por inerência a questão do

---

<sup>75</sup> Sobre uma representação operática no Rio de Janeiro: *“Das Orchester ist sehr schwach besetzt, mit einem Worte – elend; nur ein Flötenspieler, ein Französe, und ein Violoncellist erregten meine Aufmerksamkeit. Die Violinisten sind unter alle Kritik. Der Violoncellist begleitete eine Arie im Tancred und spielte ein Adagio allein mit so vielem Gefühl und Ausdruck, daß ich erstaunte und, ohne Uebertreibung, den Kapellmeister Romberg zu hören glaubte. Ich erkundigte mich nach diesem Mann und erfuhr, daß er etwas wahnsinnig sei. Ich hörte ihn in der Folge öfter, und sein seelenvolles Spiel wurde mir bei seinem trüben Gemüthszustande noch gehaltvoller.”* (Leithold 1820: 24. Neryve, trad.)

“A orquestra tem uma constituição muito fraca, numa palavra – miserável; só um flautista - um francês – e um violoncelista me despertaram a atenção. Os violinos estão abaixo de qualquer crítica. O violoncelista acompanhou uma ária do Tancredi e tocou um Adagio a solo com tanto sentimento e tanta expressão que eu fiquei espantado e, sem exagero, pensei estar a ouvir o Mestre de Capela Romberg. Informei-me sobre este homem e soube que é meio louco. Ouvi-o mais tarde frequentemente, e para mim a sua maneira de tocar cheia de alma passou a ter ainda mais valor, tendo em conta a perturbação do seu estado mental.”

<sup>76</sup> No catálogo de Waltmann (1795) são referidas várias obras para venda de G.B.Viotti com incipientes indicações: *variações a solo, Quartetos nº1 e 2, Sinfonias concertantes para 2 violinos nº1 e 2*, pelo menos 12 composições para violoncelo, uma ária italiana, , 2 *trios, um quarteto, Sonatas, 5 concertos* (ANTT/RMC, Cx.27, Doc.29. cit. Albuquerque 2004: 139-174. Neste estudo encontra-se a reprodução do referido catálogo).

intérprete/autor. Verificamos, assim, que apenas quatro referências (20%) remetem para composições oriundas do repertório de circulação cosmopolita, sendo elas, nomeadamente da autoria de Giovanni Battista Viotti (1755-1824), François Devienne (1759-1803) e de Jean-Pierre Duport (1741-1818) ou Jean-Louis Duport (1749-1819), para além de Antonio Lolli (1725-1802). Em qualquer dos casos estamos perante músicos cuja produção é contemporânea ao período em estudo e cuja obra está presente nos catálogos de música para venda nos armazéns então activos em Portugal. Aparecem ainda as referências aos compositores anteriores Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), cuja obra continuou popular com uma posteridade considerável e porventura, por esse mesmo facto, é veiculada num meio instrumental que lhe é estranho (copos). Da amostra do repertório, em questão, retira-se ainda que num quadro de vinte referências autorais, cinco delas (20%) se referem a músicos activos em Portugal e três (15%) a músicos de passagem pelo nosso país, os quais, em ambos os casos, asseguram, através das apresentações públicas, a circulação das suas próprias obras. Acrescem ainda as referências a músicos instrumentistas de passagem em Portugal que põem a sua arte ao serviço da música de outros e que totalizam três (15%) casos.

Em relação ao repertório orquestral e vocal também incluso nos concertos cujo programa é conhecido, mantém-se o princípio de valorização da música contemporânea e largamente disseminada, embora com claro predomínio para a circulação do repertório cosmopolita, já que é diminuta no canto a polivalência do músico/compositor, ao contrário do que acontece no universo da música instrumental. Assumindo como dado adquirido, a prolífera actividade compositória no universo dos músicos instrumentistas, no período em causa, apresenta-se um segundo quadro de repertório (quadro 9) que sugere um alargamento das possibilidades de acumulação de funções nos concertos conhecidos, em Lisboa.

## Quadro 8

Reportório:

<b>Ano</b>	<b>Músico intérprete</b>	<b>Autor</b>	<b>Obra</b>	<b>Fonte</b>
1766	Domenico e Giuseppe Colla (colascione e colascioncino)	Domenico e Giuseppe Colla	- Solos e cts de colascione e colascioncino.	HL 19
1780	Joze Falotico (copos)	Ditter [Carl Ditters von Dittersdorf]	- Concerto de abertura (Sinfonia ?)	ANTT RMC Cx. 512 nº 5168
1780	Jozé Falotico (copos)	G. B. Pergolesi	- Excertos Stabat Mater	ANTT RMC Cx. 512 nº 5168
1787	Antonio Lolli (vl)	Antonio Lolli	- varios solos, cts p/ vl. - dueto p/ vl	GL 2 e 4
1790	Pierre Maréchal (crv/pf)	Pierre Maréchal	- duetos, modas com variações e várias tocatas	GL 21
1791	Pierre Gervais (vl)	Pierre Gervais	- varias peças de música p/ vl	GL 20
1791	Pierre Gervais	A. Lolli	- Sonata vl com "scordatura"	GL 20
1791	Pierre Gervais	G. B. Viotti	- Ct vl	GL 20
1791	Orq. Teatro Rua Condes	F. J. Haydn	- Sinfonia	GL 20
1791	Solos: Weltin (fg), Waltman (cor).	F. Devienne	- Sinfonia concertante (solos de fagote e trompa)	GL 20
1791	A. Lolli	A. Lolli	- Sonata vl	GL 20
1794	Miguel Hesser (vl e vla d'amore)	Miguel Hesser	- Concerto vl - Sonata Viola de Amor - Var. p/ vl amor das seguidilhas da Burleta "Cosa rara" - Concerto p/ viola de amor	LV1 (TSC)
1795	Orq. Teatro São Carlos	F. J. Haydn	- 2 Sinfonias	LV1 (TSC)
1797	Orq. Teatro São Carlos	C. W. Gluck	- Sinf. com timb. obrigados	LV2 (TSC)
1797	João Gabriel Le Gras (vl)	João Gabriel Le Gras	- Ct vl	ANTT RMC nº2292/14
1797	Andre Bolonhese, (vc. italiano c/ 18 anos)	Du Port [Jean-Pierre ou Jean-Louis?]	- Ct vc	ANTT RMC nº 2292/14

<b>Ano</b>	<b>Músico intérprete</b>	<b>Autor</b>	<b>Obra</b>	<b>Fonte</b>
1801	Irmãos Petrides (tp)	Irmãos Petrides (tp)	- Var. de "God Save the King" - ct trombeta de caça	Ruders (2002: II, 63. 1801/02/21)
1810	Orq. Teatro S. Carlos	F.J.Haydn	- Sinfonia	GL 213
1812	Orq. T. Salitre, "a magnífica caçada do Jeune Henry"	Etienne-Nicolas Méhul	- Excerto da ópera Le jeune Henry	GL 261
1815	Piano [versão p/ orquestra?]	António Jozé do Rego	- Mús. instr. "A Batalha do Bussaco" (nova peça) ded. a Lord Wellington de 1812	GL 266
1816	Jozé Avelino Canongia (cl)	Jozé Avelino Canongia	- ct cl	GL 17
1818	Orq. Teatro São Carlos	António Leal Moreira	- Sinfonia	GL 13

## Quadro 9

Músicos que poderão ter tocado obras de sua autoria:

Ano	Músico intérprete	Autor provável	Obra	Fonte
1771	Cesare Massolini	Cesare Massolini	- Ct bandolim	Barrault (1772: 335).
1780	“(…) <i>Varios Instrumentos de Camara de S. Mag. Tocarão varios solos.</i> ”		- solos instrumentais.	ANTT RMC Cx. 512 nº 5168
1791	Weltin (fg, ob e fl) Gervais (vl)	- executará no Fagote, oboé e Flauta diferentes Tocatas. - Mr. Gervais executará um Solo	- toccatas de fg, ob, fl. - solo vl	GL 45: 11/12, 2ºsupl. GL 46, 11/15 (*)
1794	- Saverio Pietagrua (vc) - Jeronimo Nonnini (bdm)	“(…) e tocarão a solo (…)”	- solos vc - solos bdm (referências contemporâneas nos manifestos ISC)	GL 53: 1793/12/31, 2º supl. GL 1: 1794/01/07
1795	- Carrilha[o] (vl) - Waltmann (cor)	- Carrilha[o] - Waltmann	- ct violino - ct trompa	LV1
1796	- Jozé Vidigal (guit.ingl) - Saverio Pietagrua (vc) - Le Gras (vl)	- Jozé Vidigal (guit.ingl) - Saverio Pietagrua (vc) - Le Gras (vl)	- solos de guit. - solos de vc - solos vl	GL 50: 1795/12/15 2º supl.
1797	João António Weisse	Weisse	- harmonioso concerto de clarinete - um novo concerto de clarinete	LV2
1801	Henrietta Borghese (vl e pn)	[?]	- uma série de variações do belo minuete russo no vl	Ruders (2002: II, 85, 1801/12/29)
1801  1810	Ferlendis pai e filho	- concertos de oboé. - cts. c.inglês  - ct c. inglês	- concertos ob - concertos c.ing.	Ruders (2002: II, 210, 1801/10/01) GL 196: 1810/08/16

No que se refere aos géneros cultivados, confirma-se a predominância da música solista de escrita concertante, para uma variedade considerável de instrumentos solistas, com vantagem para o violino, pelo menos com nove referências (incluindo-se aqui o nome de Luigia Gerbini) num corpus que agrupa ainda cerca de dez obras concertantes para outros instrumentos.

As prestações instrumentais baseadas na ópera, ou melodias popularizadas como *God Save the King*, remetem-nos para um acompanhamento da circulação cosmopolita do repertório em voga, por parte dos estabelecimentos que comercializam música, mas também dos músicos de passagem por Lisboa, que se apresentam numa lógica de tournée europeia. Os excertos de óperas, em prestações instrumentais públicas, confirmam a acentuada popularidade na época, de obras como *Una cosa rara* (1786) de Martín y Soler ou a abertura *La Chasse du Jeune Henry* do drama lírico *Le jeune Henri* (1797) de Méhul.<sup>77</sup>

Encontram-se vulgarmente denominações de enigmática caracterização, quanto aos géneros ou formas musicais, o que dificulta a identificação de obras. Abundam as referências vagas a “solos”, “tocatas” e “duos”, para além de usos demasiado abrangentes de termos como “concerto” ou “sinfonia” para estabelecer a divisão genérica de obras respectivamente com instrumentos solísticos ou apenas para orquestra. Faz-se uma única referência a uma Sonata de Ecos (1797), género instrumental, que tem alguma regularidade no seio das funções sacras até, pelo menos, 1801, e que nos remete para uma preservação do gosto barroco pelos ecos instrumentais de sopro.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Pela contemporaneidade refira-se ainda o caso das óperas *Nina* (1789) ou *La Molinara* (1790) de Giovanni Paisiello (1740-1816) cuja extrema popularidade teve reflexos no nosso país o que nos dá uma ideia da persistente circulação do repertório por toda a Europa. João Domingos Bomtempo no catálogo da sua obra editada em Londres, publicado no *Investigador portuguez em Inglaterra* em 1813, inclui nesta rubrica “*introdução com variaçoens, e fantasia sobre o Motivo conhecido de Paisiello - Nel cor piu non me sento. Obra 6 - 5s.*” para piano. Sobre o mesmo tema Fr. Jozé Marques da Silva escreveu “*Nel cor piu non mi sento, Variações para o piano forte Dedicadas ao Illm<sup>o</sup> e Em<sup>o</sup> Snr. João Maria de Saldanha de Castro Albuquerque Ribafria por Fr. Jozé Marques e S<sup>a</sup>. Lisboa em 1820*” (P-Ln, I.P.P.C. ms 7/58). Nos programas de concertos que conhecemos Paisiello é o autor mais cantado, o que confirma desde logo o favor que a sua música gozava junto do público (Cf. Cap.5).

<sup>78</sup> Em 1800 os irmãos Petrides apresentam também no Teatro São Carlos “outras Peças de Musica de nova invenção com eco” (GL 7: 1800/02/18, supl.). Efeitos instrumentais que se encontram em obras de extrema popularidade como a já referida abertura *La chasse du Jeune Henry* da ópera *Le jeune Henri* (1797) de Méhul, que remetem para o ideário da trompa de caça tão caro ao século XIX.

Rara no alinhamento dos concertos é a apresentação de obras de música de câmara, por isso se destaca o concerto de 1779,<sup>79</sup> no qual se anuncia um “quinteto de execução assaz difícil [de] autor de conhecido nome ». Tratar-se-á decerto de um quarteto concertante, porventura para flauta, que se constituía como um género muito em uso na época, presume-se que com virtuosismo bastante para merecer a atenção pública.<sup>80</sup>

## VI - Instrumentos

Como foi já referido, entre os géneros musicais cultivados no quadro dos concertos vocais e instrumentais, verifica-se a predominância da música solista de escrita concertante com um predomínio do violino que ocupa quase metade das prestações. Encontramos ainda alguns instrumentos familiares ao elenco orquestral como o violoncelo, o oboé, o fagote ou a trompa, no papel de solistas. O mesmo sucede com a flauta, embora a sua presença seja mais irregular e recente na orquestra, afirmando-se primeiramente como instrumento solista, a partir da década de 1770, sobretudo com a actividade de António Rodil<sup>81</sup>. Estes instrumentos que oferecem crescentes oportunidades aos músicos profissionais estabelecidos e enquadrados em alguma formação orquestral em Portugal, para se apresentarem em concerto público.

Quanto a escolhas tímbricas, impõe-se ainda como princípio, para além da variedade, a curiosidade ou raridade. É nesta lógica que se enquadram instrumentos como o colascione e colascioncino, a harmónica de copos,<sup>82</sup> o

---

<sup>79</sup> No Teatro do Corpo da Guarda.

<sup>80</sup> O programa proposto para este concerto é em tudo similar ao resumo que o cronista da *AMZ* faz em relação aos concertos privados, com a óbvia excepção de estes não disporem normalmente de orquestra. (Brito/ Cranmer 1989: 38-39. *AMZ* 1816/06/20).

<sup>81</sup> Para um quadro da evolução da formação orquestral modelo em Portugal, a Real Câmara, Cf. Scherpereel (1985) e Matta (2006).

<sup>82</sup> Aparentemente a popularidade das harmónicas de vidro vai perdurar durante mais algum tempo em Portugal, estimulando mesmo a invenção organológica: "Sahio á luz: Supplemento ao Compendio de Musica Theorica e Pratica, de Fr. Domingos de S. José Varella, Monge Benedictino.- Este Auctor simplifica no seu suplemento varios pontos de Pratica na Musica. Além disto faz patente varias e desconhecidas propriedades do Vidro, Metal, e Páo, que servem para novos instrumentos musicos, tal he huma nova Harmonia de laminas de Vidro, que se toca com arco de Rabeca, de sua invenção, e de que

saltério ou mesmo a viola d'amore. Temos ainda os casos de instrumentos de grande popularidade que conquistam o gosto da classe média e que ascendem ao palco dos concertos públicos, seja pelo papel influente exercido por músicos de raro talento, seja ainda pela óbvia intenção de ir ao encontro das preferências desse mesmo público. Os casos mais relevantes neste universo são oriundos do universo das cordas dedilhadas, nomeadamente o bandolim e a guitarra inglesa.

A novidade instrumental, associada à invenção e/ou apuramento organológico está também na ordem do dia e aparece representada por instrumentos como o clarinete, o corne inglês, o piano-forte ou a harpa de pedais.<sup>83</sup> A presença do piano nos concertos públicos é relativamente reduzida, limitando-se, tanto quanto sabemos, às apresentações de Pierre Maréchal<sup>84</sup> e de Henrietta Borghese<sup>85</sup> a qual, em 1801, preencheu intervalos instrumentais no Teatro de São Carlos. Esta presença diminuta do piano nos concertos públicos não corresponde à crescente comercialização, em Lisboa, destes instrumentos e da respectiva música que, no período em causa, está ainda muito circunscrita ao universo da prática musical doméstica seja por amadores, seja por profissionais. Neste particular, João Domingos Bomtempo protagonizará uma escolha profissional inovadora no quadro dos músicos nacionais, assumindo o piano como meio de investimento virtuosístico, em termos de criação e apresentação pública.<sup>86</sup>

Os concertos públicos do casal Maréchal, para além de procederem à transição em concerto público do cravo para o piano-forte, foram inovadores,

---

dá as medidas: além disto insinúa varias outras novas Harmonicas, até mesmo tocadas com teclas. Vende-se na Portaria de S. Bento da Victoria na Cidade do Porto". (CP 150: 1826/06/28).

<sup>83</sup> As apresentações públicas dos instrumentos referidos podem ser identificadas nos quadros 8 e 9 deste Cap.

<sup>84</sup> A apresentação em 1815 no Teatro do Salitre da peça de António José do Rego "A Batalha do Bussaco" pode ter consistido numa apresentação pública em piano, desde que tenha sido ouvida na versão original (de 1812) escrita para este instrumento.

<sup>85</sup> Para além de virtuosa do violino no qual "executou (...) uma série de variações difíceis do belo minuete russo, distingue-se ainda a tocar piano, fazendo sair do instrumento sons maravilhosos. Tocou também algumas vezes nos intervalos entre os actos, recebendo aplausos bem merecidos." (Ruders 2002: vol.II, 85). Conhece-se uma cópia manuscrita de um "Minuete Rusiano" (P-Ln, M.M. 4511), que pode eventualmente ter sido o tema das referidas variações sobre a tão popular e apreciada composição.

<sup>86</sup> A partir da sua ida para Paris em 1801, Bomtempo investe na sua formação e carreira como pianista, havendo notícia de concertos seus na capital francesa (Salle Olympique, Salle Desmarests) entre 1804 e 1810 com recepções favoráveis (Alvarenga 1993: 84-85).

também pelo facto de apresentarem um novo tipo de harpa (de pedais em movimento simples), tocada por Marie Thérèse Maréchal, cujas notícias de comercialização também nos levam a crer que tivesse alguma saída no circuito musical doméstico.<sup>87</sup>

Em relação às apresentações públicas por parte da família Ferlendis em Lisboa, regista-se a substituição do conhecido oboé pela novidade tímbrica do corne inglês. Também neste caso se confirma a preferência do público pela novidade:

Dois novos tocadores de oboé, os senhores Ferlendis, pai e filho, que deram dois concertos nos entreactos, não conseguiram atrair espectadores que enchessem a casa, embora o seu talento merecesse e alcançasse os mais notáveis aplausos. (Ruders 2002: I, 210. 1801/10/01).

Os senhores Ferlendis, pai e filho, que antes davam concertos de oboé, fazem-se ouvir num instrumento a que chamam corno inglês. Faz um grande efeito. (Ibid.: II, 85. 1801/12/29).

As referências às formações orquestrais são escassas, excepto nos casos em que se anunciam sinfonias ou aberturas e se avisa do atractivo adicional de uma “grande” ou “grandiosa e aumentada” orquestra.<sup>88</sup> De acordo com a informação que se retira dos manifestos da Irmandade de Santa Cecília, sabemos que os conjuntos orquestrais para acompanhamento de música instrumental podiam variar, desde o agrupamento diminuto constituído por 2vl, 1vc, 1ob e 2tp, até orquestras consideravelmente alargadas de mais de 30 instrumentos (Cf. Cap. 2). A informação relativa aos concertos públicos é muito escassa nesta matéria, não havendo evidência de que, p.e., a totalidade da orquestra empregue numa representação operática no Teatro de São Carlos participasse no intervalo instrumental entreactos.

---

<sup>87</sup> Cf. Kastner (1984: 16). Pelo menos desde 1793 encontram-se avisos dos estabelecimentos de venda de instrumentos que anunciam com regularidade harpas “*de nova invenção*”, “*modernas*” ou “*como se nunca viram neste país*” (GL 1: 01/01/1793). Tal como em relação ao repertório, estes comerciantes mantinham-se actualizados no que concerne aos instrumentos em venda.

<sup>88</sup> Relativo a espectáculos no Teatro da Rua dos Condes Cf. ANTT/RMC nº2292/5: 1793 ou GL 167: 1818/07/17.

## VII - Músicos

No contexto dos concertos públicos verifica-se uma linha de distinção entre os músicos que estão ao serviço das instituições musicais da corte (sobretudo na Real Câmara) e os outros. Este segundo grupo inclui alguns músicos portugueses mas é, também ele, constituído na sua maioria por músicos estrangeiros de passagem ou só temporariamente estabelecidos no nosso país. Os dois perfis são agrupados em quadros distintos (Quadros 10 e 11, respectivamente), por forma a evidenciar características próprias cuja influência se fez sentir ao nível do repertório em circulação.

### Quadro 10

Primeiro perfil - músicos da Real Câmara:

Nome	Instr	Real Câmara	Data/ Ct.
Pierre Victor Gervais	VI	1792-93	1791 (3)
Jeronimo Nonini	vl/ bdm	1773-95	1794
Pedro Rumi	vl	1783-1804	1787
João Gabriel Legras	vl	1790-1807	1794 1796 1797
Felipe Libon	vl	1803	1802
Saverio Pietagrua	vc	1779-1802	1794 1796
Policarpo Jozé Faria Beltrão	Vc	1802-1812	1811
Joaquim Pedro Rodil	Fl	1788-1834 (TSC 1808-25)	1795
João Baptista Weltin	fg/fl/ ob	1792-1824	1791 1794
Giuseppe Ferlendis	ob/ c.ing	1801-10	1801 1810
Alessandro Ferlendis	ob/ c.ing	1801-	
João Baptista Waltmann	tp	1792-97	1791 1795
João António Weisse	cl	1807-29 (TSC 1795)	1795 1796 1797 [1797] [1798]
Jozé Avelino Canongia	cl	1823-34	1816

## **Quadro 11**

Segundo perfil - outros músicos:

<b>Nome - estrangeiros</b>	<b>Instr.</b>	<b>Data/Ct.</b>
Domingos e Joseph Colla (irmãos)	Colas_ cione Col.ino	1766
Cesare Massolini	bdm	1771
Joseph Falotico (napolitano) com sua mulher	copos	1780
Antonio Lolli	vl	1787
Miguel Hesser	vl/vla. d' amore	1794 (3)
Carillo	vl	1794 1795
Casal Bauer	slt/ vl	1790
Irmãos Petrides	tp	1800 1801
Luigia Gerbini	vl	1799 1800 1801
Henrietta Borghese	vl/pn	1801
Schmidt-Schneider	tp	1802
Andre Bolonhese	vc	1797
José Fenzi	vc	1819
Franz [Francisco] Gottlieb Reypaquer [R.C.]	hrp/ timb/ copos	1810
Pierre Maréchal Madame Maréchal	crv pf hrp	1789 1790 1791 1793 (2) 1794 (2) 1795 (2)
<b>Nome – portugueses</b>	<b>Instr.</b>	<b>Data/Ct.</b>
Francisco Xavier Moraes	fl	1797
José Vidigal	guit	1796
Irmãos Edolo [João Francisco e João Gaspar]	vl/vla [J.F.- TSJ]	1802
Mariana Bote e seus filhos	hrp, vl, slt	1815

À semelhança do que acontece nas apresentações de música instrumental nas igrejas, também no âmbito dos concertos públicos, os músicos profissionais contratados pelas instituições adstritas à corte, têm uma presença

importante (Cf. quadro 10). Esta circulação dos músicos pelos vários contextos remete para a possibilidade das coincidências se estenderem ao repertório. A qualidade das suas prestações é frequentemente assumida como dado adquirido, que emana do próprio estatuto de músicos da corte, não chegando por vezes a ser nomeados nos anúncios de imprensa que apenas garantem a presença dos “melhores Professores desta Corte”.<sup>89</sup> Quando nomeados, não é raro que os anúncios destaquem essa mesma informação, lembrando ao público que se trata de um músico ao serviço da corte.<sup>90</sup>

Como se pode concluir, a partir do quadro 10, as apresentações em concerto tendem a coincidir na sua maioria (13 ocorrências, num total que se aproxima de 23 concertos) com o período contratual dos músicos na Real Câmara, incluindo-se aqui as referências a concertos de músicos da corte não nomeados. Tal facto coloca os concertos públicos na esfera de influência directa da coroa. Verifica-se ainda a apresentação em concerto de músicos instrumentistas em anos prévios à sua contratação para a Real Câmara (sete ocorrências), podendo a visibilidade pública dos músicos constituir-se como meio facilitador para conquistar um cargo na referida orquestra. Refiram-se, a este propósito, os casos de António Lolli e Giuseppe Ferlendis, dois nomes consagrados no universo dos músicos concertistas de finais do século XVIII, e a forma como se cruzaram com esta orquestra conhecida pela sua estratégia de recrutar bons músicos. Com efeito, a contratação surge no horizonte de Giuseppe Ferlendis<sup>91</sup> (1804-10) e parece ter também constituído hipótese

---

<sup>89</sup> Nos anúncios aos concertos da ANE que não identificam os músicos, avisa-se que haverá apresentações de instrumentistas da Real Câmara (1794) ou um “Concerto vocal e instrumental executado pelos melhores Professores desta Corte” (1797, 1798 e 1799).

<sup>90</sup> “Policarpo Jozé Beltrão, Musico do P.R.N.S. em obsequio ao Beneficiado, tocará hum concerto de rabeção pequeno, em cujo instrumento he insigne (...)” (GL 21, 1811/01/24).

<sup>91</sup> Entre a sua chegada a Lisboa em 1801 e a integração na orquestra da Real Câmara (em 1804), “José Ferlendis Professor de Boé, e Trompa Ingleza que serve de primeiro Boé no Real Theatro de S.Carlos” integra já, pelo menos desde 1802, a Orquestra do Teatro de São Carlos como refere no anúncio de imprensa em que oferece os seus serviços ao público interessado no arranjo musical para trio instrumental da ópera *Nina* de Paisiello, (CM 3: 1802/01/19).

Entre as suas credenciais contam-se a contratação em 1777 para a capela do Arcebispo de Salzburg com um salário acima do de Mozart. Aparece ainda como o provável destinatário do concerto para oboé K 293 de Mozart que terá estreado. Escreveu para oboé e corne inglês, afirmando a sua popularidade no concerto para oboé, *Fá M*, que revela a influência estilística do mestre vienense e que até ao trabalho desenvolvido por Einstein chegou mesmo a ser considerado da autoria de Mozart. O seu nome aparece também entre os que participaram no concerto de 4/05/1795 em Londres em benefício de Joseph Haydn, onde tocou uma obra para oboé, de sua autoria (C.F.Pohl 1867: II, 372) Giuseppe Ferlendis teve três filhos, Alessandro (1783-c.1833, que se apresentou em tournées europeias entre 1803-16), Angelo e Antonio. No conjunto eram tidos como excelentes instrumentistas de oboé e corne inglês para além de escreverem música para estes instrumentos. Pode levantar-se a hipótese de

subjacente à visita de António Lolli em 1787, a julgar pelo pedido de informações a respeito do músico, por parte do Director dos Teatros Reais, João António Pinto da Silva, conforme já foi referido anteriormente (Cf. Brito 1989: 175). Acresce que o violinista já não se encontrava ao serviço da corte daquela cidade no ano da sua passagem por Lisboa.

No quadro 10 dominam, por maioria de razão, os instrumentos próprios ao elenco orquestral com a excepção, não garantida, de Nonnini se ter apresentado em bandolim. No quadro 11 abundam os instrumentos raros ou que se constituem como novidade, com a conseqüente influência ao nível do repertório. No caso dos instrumentos de maior tradição, em termos de repertório, como o caso do violino, verifica-se um investimento considerável no virtuosismo das apresentações desses músicos que visitavam Lisboa. Sempre que os músicos têm múltiplos talentos instrumentais apresentam-nos em concerto, o que vai aliás ao encontro do princípio programático da variedade.

Refira-se que Pierre Maréchal se constitui como um caso à parte na divisão estabelecida entre dois perfis de músicos, porque tal como os músicos da Real Câmara, também ele se estabelece em Portugal, embora exercendo as actividades de professor, compositor e editor de música, para além de instrumentista. Diferencia-se ainda pelo seu contributo para a afirmação do piano nas práticas de música pública, na geração anterior a João Domingos Bomtempo.

Finalmente é no grupo dos músicos que visitam o nosso país em tournée que se inclui a presença feminina, tradicionalmente associada ao canto, no quadro das apresentações públicas. É modelar o exemplo de Luigia Gerbini, talento múltiplo que começa por se destacar como cantora e depois violinista. Contam-se ainda as apresentações de casais de músicos que incluem cantoras,<sup>92</sup> mas também instrumentistas.<sup>93</sup> Henrietta Borghese aparece como

---

ter sido Alessandro quem se apresentou com o pai no palco do Teatro de São Carlos, dada a sua posterior notoriedade como concertista. Na lista de pagamentos da Orquestra do Teatro de São Carlos, de 1805, o nome de dois músicos Ferlendis aparece referido no oboé (pai?) e na flauta (filho?) em 1805. Em 1806 e 1808 os 2 oboés desta mesma orquestra são pagos a Ferlendis pai e filho (E.R. 5419).

<sup>92</sup> Nos concertos vocais e instrumentais registam-se cantoras nos casais Falotico (1780), Fenzi (1819), Agolini (1819).

<sup>93</sup> Casais Maréchal (1789-95) e Bauer (1790). Ruders refere ainda um casal de irmãos (ele vl, ela pn) que se terá apresentado com insucesso junto do público do Teatro São Carlos (Ruders 2002: vol.1, 145. 1800/10/28).

um caso isolado por se afirmar apenas como instrumentista, decorrendo deste facto a estranheza no público, aliás registada por Ruders, que realça em primeiro plano, e de acordo com a época, os atributos físicos (neste caso pela sua ausência) da presença feminina em palco.

No mês passado chegou à capital uma violinista célebre, Henrietta Borghese. Ela não agrada pela sua figura, e o público riu quando ela apareceu no palco e fez uma cortesia. Mas, depois dos primeiros compassos, o riso transformou-se em admiração. A mulher, feia e velhota, distingue-se ainda a tocar piano, fazendo sair do instrumento sons maravilhosos. (Ruders 2002: II, 85. 1801/12/29).

Os talentos precoces são valorizados no circuito dos concertos, acrescentando-se à variedade, tão cara ao gosto da época, a componente de fenómeno raro e excepcional. Normalmente são talentos locais e quase esgotam as prestações nacionais de músicos sem enquadramento institucional.<sup>94</sup> As cordas dedilhadas podem considerar-se como um grupo à parte, onde se encontra a manifestação local mais óbvia do perfil de músico virtuoso, excêntrico e “livre”. Destaca-se desde logo o guitarrista António José Vidigal (fl. 1795-1824)<sup>95</sup>, sublinhando-se o facto de se tratar de um instrumento fortemente popular e associado a uma marca diferenciadora ao nível do repertório luso-brasileiro, constituído pelas modinhas e lunduns. Não deixa de ser significativo o facto de Vidigal ser, neste quadro e no período em questão, um músico português que desenvolve a sua actividade à margem de qualquer enquadramento institucional providenciado pela corte e/ou teatros ou à actividade empreendedora ligada ao comércio ou edição musical. Importa sublinhar que é também nas cordas dedilhadas que vamos encontrar um outro músico, o Abade António da Costa (1714-c.1780),<sup>96</sup> cujo virtuosismo se aliaria

---

<sup>94</sup> Francisco Xavier Morais com 12 anos (1797), Irmãos Edolo com 10 e 12 anos (1802) e, eventualmente, ainda o caso de Mariana Bote e seus filhos (1815).

<sup>95</sup> Para uma abordagem da representação social da guitarra com recurso ao levantamento de fontes diversas, entre as quais, iconográficas Cf. Lousada (in Morais ed. 2001: 17-32). Para um levantamento e estudo do repertório até finais do século XIX Cf. Morais (2001: 95-116) e ainda o seu papel de instrumento de acompanhamento de modinhas, lunduns e cançonetas Cf. Nery/Morais (2000).

<sup>96</sup> Para uma apresentação e discussão do Abade António da Costa Cf. Brito (1989: 139-156). Ver ainda Bello Vázquez (2005: 374-375) que sublinha o facto de Costa, amigo de Gluck, frequentar um círculo de relações ao mais alto nível que se reunia em torno do futuro duque de Lafões, D. João Carlos de Bragança. Na década de 1767 e 1777 o seu salão em Viena recebia alguns dos nomes de primeira linha no meio musical e artístico como Hasse, Faustina Bordoni, Metastasio ou Charles Burney. Desta forma Costa insere-se, mesmo que não chegando a exercer influência directa em Portugal, na rota de influência do modelo iluminista austríaco que se estabelecerá em torno do circuito de influência da Real Academia das Ciências de Lisboa (fundada em 1780, pelo mesmo Duque de Lafões).

a uma personalidade excêntrica e a uma actividade singular, sem enquadramento no estatuto dos músicos e da música enquanto actividade ornamental e secundária em contextos de convivialidade.

A descrição de um anónimo inglês sobre o comportamento singular e impositivo de um respeito pela arte musical, por parte de Vidigal ao seu público, tê-lo-ão distanciado de circuitos privados, em que a música se integrava como elemento secundário e ornamental às práticas de sociabilidade. Para ilustrar a estranheza que o comportamento de Vidigal provocava no seu público, recorreremos à citação integral dessa passagem, porque nos confirma a existência de concertos ocasionais, com muita afluência de público e cujo provento permitia certamente a prossecução de uma actividade em regime “free-lancer”.

There was a time when this man could have made a considerable fortune, so great was his talent, and so much was he sought after by the best company; but unfortunately, although an excellent natural bard, his talents were confined to music exclusively, and, as if to balance his extraordinary share of this gift, he was totally destitute of that most necessary of all // qualities, common sense. To whatever company he might be asked, professionally, if the most profound silence did not prevail in the room, if any one even breathed too loudly, his harmony would become discord; and rising in a violent passion, he would quit the company, after calling them all brutes.

On one occasion, a lady who was troubled with a severe cough, and who to enjoy the pleasure of listening to his improvisoes, had been suppressing it even to her great pain, at length burst forth, when Senr. Vidigal, although he must have been aware of the cause, rose in a passion, and beating the guitar to atoms on the back of his chairm left the room, muttering maledictions on her interruption. Such singular behaviour naturally led to his exclusion from good company; and he was at length obliged to live by getting up concerts occasionally, which were usually very well attended. (A.P.D.G. 1826: 221-222. Neryve).

