

ISTITUTO ITALIANO PER LA STORIA DELLA MUSICA

FONDAZIONE

DAVID PEREZ

L'isola disabitata

Edição Crítica de | Critical Edition by
ISKRENA YORDANOVA



Roma 2017

<i>Presidente</i>	AGOSTINO ZIINO
<i>Consiglio di Amministrazione</i>	BRUNO CAGLI GIOVANNI CARLI BALLOLA
<i>Collegio dei Revisori dei Conti</i>	DOTT. RITA DE FELICE (PRESIDENTE - MINISTERO ECONOMIA E FINANZE) DOTT. ANTONIO SIMEONI (ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA) DOTT. MAURO TOSTI CROCE (MIBACT)
<i>Comitato Scientifico</i>	BIANCA MARIA ANTOLINI ANNALISA BINI MICHELE DALL'ONGARO TERESA M. GIALDRONI GIACOMO SCIOMMERI

Volume pubblicato con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo e Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali



Traduzioni: Ivan Moody e Iskrena Yordanova

Tutti i diritti riservati

© 2017 ISTITUTO ITALIANO PER LA STORIA DELLA MUSICA
Via Vittoria, 6 - 00187 Roma
Tel. 06.36000146 - www.iism.it

Printed in Italy
Finito di stampare a novembre 2017 dalla Cover di Ariccia (Roma)
ISBN: 978-88-95349-22-0

Introdução	p.	V
O texto poético de Metastasio	p.	V
David Perez em Portugal e a sua <i>L'Isola disabitata</i>	p.	VII
Introduction	p.	XIII
Metastasio's libretto	p.	XIII
David Perez in Portugal and his <i>L'Isola disabitata</i>	p.	XV
Libretto	p.	XXI
Escolhas editoriais	p.	XXXIII
Editorial criteria	p.	XXXVII
As Fontes		
Descrição e crítica das fontes. Problemas de interpretação.	p.	XLI
The Sources		
Description and evaluation of the sources. Problems of interpretation.	p.	XLV
Aparato crítico Critical report	p.	LV
David Perez - <i>L'isola disabitata</i>	p.	1
1. Ouvertur	p.	3
II	p.	12
III	p.	14
2. Scena I e II - <i>L'Indefesso sudor</i> (Costanza); <i>Ah, germana!</i> (Silvia, Costanza)	p.	18
3. Aria Costanza - <i>Se non piange un'infelice</i>	p.	31
4. Scena III e IV - <i>Che ostinato dolor</i> (Silvia); <i>Ma sarà poi</i> (Enrico, Gernando, Silvia)	p.	59
5. Aria Gernando - <i>Fra tanti affanni miei</i>	p.	71
6. Scena V - <i>Nulla intender poss'io</i> (Silvia, Enrico)	p.	80
7. Aria Enrico - <i>Benché di senso privo</i>	p.	81
8. Scena VI - <i>Che fu mai</i> (Silvia)	p.	94
9. Aria Silvia - <i>Fra un dolce deliro</i>	p.	96
10. Scena VII - <i>Ah presaga fu l'alma</i> (Gernando, Enrico)	p.	110
11. Aria Gernando - <i>Non turbar quando io mi lagno</i>	p.	115
12. Scena VIII e IX - <i>Non s'irriti fra primi impeti</i> (Enrico); <i>Dov'è Costanza?</i> (Silvia, Enrico)	p.	129
13. Aria Enrico - <i>Lungi da te per poco</i>	p.	132
14. Scena X - <i>Che intesi!</i> (Silvia)	p.	139
15. Aria Silvia - <i>Non so dir</i>	p.	140
16. Aria Costanza - <i>Ah che in van</i>	p.	161
17. Scena XI (cont), XII, XIII e Ultima - <i>Già che da me lontana</i> (Costanza); <i>Già che il pietoso</i> (Gernando, Costanza); <i>Ignora il caro amico</i> (Enrico, Costanza); <i>Costanza, Costanza</i> (Silvia, Costanza, Enrico, Gernando)	p.	184
18. Duetto Costanza e Gernando - <i>Caro sposo, cara sposa</i>	p.	188
19. Coro - <i>Allor che il ciel</i> (Costanza, Silvia, Enrico, Gernando)	p.	208

Introdução

O texto poético de Metastasio

O libreto de *L'Isola disabitata* foi escrito por Pietro Metastasio (1698-1782) em 1752, numa circunstância invulgar. Em vez de servir, como habitualmente, as necessidades da Corte Imperial de Viena, foi encomendado ao *Poeta Cesareo* pelo famosíssimo *castrato* Carlo Broschi (Farinelli), por ordem de D. Maria Bárbara de Bragança (1711-1758) – Rainha de Espanha e primogénita do rei português D. João V, grande amante da música, aluna e protectora de Domenico Scarlatti – por ocasião do dia onomástico de seu marido, o Rei Fernando VI. Metastasio entendia que o compositor Nicola Porpora (1686-1768) seria a melhor opção para apresentar o seu texto, mas, devido à impossibilidade de este último escrever, pelo mau estado de saúde em que se encontrava, teve de aceitar a escolha de Giuseppe Bonno (1711-1788), na época *Kapellmeister* do Príncipe José de Saxónia-Hildburghausen.¹ Metastasio acabou o texto em Março de 1753 e, numa das cartas que enviou a Farinelli, que se encontrava em Madrid, a respeito da obra, expressou a sua grande satisfação pelo êxito do trabalho, definindo-o como «a melhor coisa que eu jamais escrevi».²

A trama do libreto, cuja narração trata de viagens marítimas longínquas para as Índias Ocidentais, raptos pelos piratas e abandonos numa ilha deserta, recorre a temáticas muito próximas à sensibilidade dos comitentes, sejam espanhóis ou portugueses, representantes de importantes nações marítimas com colónias ultramarinas, onde histórias similares faziam parte da vida quotidiana. De facto, pouco antes, em 1750, fora estipulado, entre Espanha e Portugal, o Tratado de Madrid, que garantia a segurança nas colónias americanas de ambos os países.³

Metastasio conseguiu condensar num acto uma história intrincada e bastante realista, devida às duplas peripécias das personagens: Gernando está à procura de Constanza, crendo que ela tivesse falecido, e, paralelamente, o seu amigo Enrico encontra a irmã de Constanza, Silvia. Na introdução do libreto, o poeta compara a figura de Costanza (cujo nome contém igualmente um jogo de palavras com a virtude da Constância) à figura mitológica de Ariadne, abandonada na ilha de Naxos por Teseu. Outra personagem que nos apresenta um *omen-nomen* é Silvia, que cresceu na ilha selvagem, sem ter visto outros seres humanos senão a própria irmã, de quem aprendeu que os homens são seres cruéis e maus, e que representa uma encarnação da exaltação da natureza como estado ideal. A obra combina *pathos* e comédia, festa e drama e pode ser qualificada como uma reformulação galante do mito em modelo de fábula com final feliz, combinando os ideais arcádicos e a estética consolatória. A combinação de entradas e saídas com consequente colocação das árias, na qual a resolução é alcançada com a superação de obstáculos que se sobrepõem, fazem da acção metastasiana um drama sintético, mas completo. A 17 de Março, Metastasio escreve a Farinelli:

¹ Carta de Metastasio a Farinelli, Viena, 28 de Julho de 1753, em *Tutte le Opere di Pietro Metastasio*, B. Brunelli (ed.), vol. III, Milano, Mondadori, 1951, pp. 846-849.

² CHARLES BURNEY, *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio. In which are incorporated translations of his principal letters*. London, G. G. and J. Robinson, 1796, II, pp. 51-55.

³ As disputas entre os dois países no continente americano continuaram e, em 1761, o Tratado de Madrid foi anulado pelo Tratado de El Pardo, com nova revisão das fronteiras.

Voi vedrete ristretto in un solo atto tutti i moti, tutti gl'incontri e tutte le passioni che riempirebbero abbondantemente la misura di un lungo dramma. V'è curiosità di soggetto, novità di caratteri, si piange senza entrar nel teatro, si ride senza dar nel buffone: insomma (se l'amor proprio non mi acceca affatto) il componimento è tale che considerato lo stato della mia testa è superiore a quello ch'io potevo promettermi da me stesso, e si vede chiaramente che la benefica deità del Manzanare non mi ha negati gl'influssi suoi.⁴

A representação aconteceu no dia 31 de Maio 1753, no Palácio Real de Aranjuez, com cantores seleccionados por Farinelli, na escolha dos quais Metastasio também se mostrou envolvido, cabendo o papel da jovem e inocente Silvia à soprano Teresa Castellini, aluna de Farinelli com marcante presença no palco⁵, que o *Poeta Cesareo* conhecia bem e apreciava. Formalmente Silvia foi um papel de *seconda donna*, aparentemente inferior ao principal de Costanza (executado pela famosa na época Regina Mingotti), mas, de facto, as melhores árias de Bonno foram dedicadas a Silvia, a personagem mais caracterizada da obra, com inclinações cómicas na sua desarmante inocência. O papel de Enrico foi interpretado pelo soprano Emanuele Cornacchini e o de Gernando, que, segundo Metastasio, devia absolutamente ser um tenor, por Domenico Panzacchi.⁶ Metastasio ficou contente pelo êxito com que foi recebida a sua obra em Aranjuez. Em outra carta endereçada a Farinelli, expressava a sua alegria:

If I had been a prophet as well as poet, I should have predicted so happy a reception to my little piece, as to have called it rather the Fortunate, than the "Desert Island". The magnificent recompence which it has procured me, so far surpasses its intrinsic worth, that I find much more difficulty in framing proper thanks, than in bringing it forth. [...] I have been present at Aranjuez all the time I was reading your letter.⁷

Todos os cuidados que ele teve na elaboração dos recitativos, a atenção que dedicou aos papéis e à sua distribuição demonstram o carinho que pôs nesta breve acção, como se fosse um dos seus dramas maiores.

Vários compositores famosos, como Niccolò Jommelli (Ludwigsburg, 1761), Tommaso Traetta (Bologna, 1768), Joseph Haydn (Eszterháza, 1779) usaram este texto com grande êxito. Em Portugal, a obra obteve popularidade e, além da representação com música de David Perez, em 1767, objecto da presente edição crítica, foi executada no Palácio de Ajuda, em 1780, com música de Niccolò Jommelli. Dada a sua estima, foi igualmente traduzida e impressa em português, facto que poderia sugerir respectivas apresentações no teatro dramático em Portugal durante o séc. XVIII.

⁴ Carta a Farinelli, 17 de Março 1753, em *Tutte le Opere*, p. 800.

⁵ *"I recommend to you to have the recitative rehearsed, and to inspire a little innocence into the Castellini, at least during the time of representation"* – BURNEY, *Memoirs*, p.59.

⁶ *"...che non si può assolutamente cambiare: per far da marito, secondo l'ordine, dev'essere un tenore"* – Carta a Farinelli, 7 de Abril 1753, em *Tutte le Opere*, p. 810.

⁷ BURNEY, *Memoirs*, p. 63. (Sobre a primeira versão ver também GIUSEPPE BONNO, *L'isola disabitata*, edição crítica de Juan Pablo Fernández-Cortés, Madrid, Dairea, 2013, «Scriptorium», XXI.2.).

David Perez em Portugal e a sua *L'Isola disabitata*

O compositor napolitano David Perez (1711-1778) chegou a Portugal em 1752, aceitando o convite do Rei D. José I para ocupar o prestigioso cargo de Compositor da Real Câmara e Mestre de Suas Altezas Reais. Dirigiu a vida musical da Corte portuguesa, permanecendo em Lisboa até à sua morte. Compôs em Portugal música sacra de grande relevância, obras instrumentais e didácticas, assim como 14 das suas 44 obras dramáticas. Entre estas, destacam-se *Il Demofonte* (1752); *L'Olimpiade* (1753); *L'Ipermestra* (1754); *Adriano in Siria* (1754); a segunda versão de *Alessandro nell'Indie* (1755), que inaugurou a efémera Ópera do Tejo, construída por Giovanni Carlo Sicinio Galli-Bibiena, e na qual participaram relevantes nomes da cena europeia, como os castratos Gaetano Majorana (Cafarelli) e Carlo Reina, e o tenor Anton Raaf⁸; *Solimano* (1757); *Demetrio* e a segunda versão de *Didone abbandonata* (ambos de 1766)⁹. Nos anos sessenta e setenta do séc. XVIII, as obras dramáticas diminuíram, privilegiando a música sacra. A sua produção composicional influenciou a maioria dos compositores portugueses; muitos deles, como João Cordeiro da Silva, João de Sousa Carvalho e Luciano Xavier dos Santos, foram seus discípulos directos.

Para representações no Palácio de Queluz, Perez escreveu *La Vera felicità* (1761), com libreto de Bergonzoni, para o nascimento do Príncipe herdeiro D. José Francisco (primogénito dos habitantes do palácio, D. Pedro e a futura rainha D. Maria I), *L'Isola disabitata* (1767) e *Le Cinesi* (1769), ambos com libreto de Pietro Metastasio. A única conservada em partitura destas três obras é *L'Isola disabitata*; das outras duas sobreviveram somente os libretos.

O Palácio de Queluz¹⁰ foi um dos centros fulcrais de produção musical em Portugal durante a segunda metade do séc. XVIII. Nas importantes ocasiões de aniversários e dias onomásticos dos membros da família real foram aí apresentadas serenatas, dramas em música e festas teatrais de compositores italianos e portugueses. Em vários espaços do palácio, assim como no jardim, montavam-se para este propósito teatros efémeros, e a Sala chamada dos Embaixadores era conhecida igualmente como a Sala das Serenatas. David Perez tinha uma relação especial com D. Pedro e com a sua sobrinha e esposa, a futura rainha D. Maria I, além da formalidade do cargo de educador musical das realezas. Uma das demonstrações desta proximidade está no fresco do tecto da Sala

⁸ Existem alguns estudos recentes sobre este teatro, que existiu só 7 meses e ruiu com o devastante Terramoto de 1 de Novembro de 1755, como de ALINE GALLASCH-HALL DE BEUVINK, *Ressuscitar a Ópera do Tejo, O Desvendar do Mito*, Caleidoscópio, Lisboa, 2016.

⁹ Para uma lista completa das obras de Perez, ver MAURÍCIO DOTTORI, PAUL J. JACKSON, *Perez, David, em The New Grove e Dictionary of Music and Musicians*, XIX. London-New York, 2004, pp. 336-341.

¹⁰ *"In 1740's Príncipe Pedro (1717-1786) began the major reconstruction project that was to transform the small hunting lodge at Queluz into a magnificent summer residence for the family members of the Casa do Infantado. Príncipe Pedro, the son of Dom João V and younger brother of Dom José I, was the heir to the property of the Casa, constituting a sizable inheritance that always went to the second child of the Portuguese monarch. Son of one king, brother of another, and royal consort through his marriage in 1760 to his niece, the future Rainha Maria I, Pedro was to expend considerable sums, in enthusiastic fashion, in the construction and decoration of this palace and its magnificent gardens."*, em SIMONETTA LUZ AFONSO, *Court Festivities at Queluz, The age of Baroque in Portugal*, Jay A. Levenson (ed.), Yale University Press, National Gallery of Art, Washington, 1993, p. 173.

dos Embaixadores¹¹, onde Perez está retratado sentado ao cravo, rodeado dos membros da Família Real¹².

L'Isola disabitata foi apresentada em 1767, como indicam o libreto e uma das partituras conservadas na Biblioteca de Ajuda, embora não especificando uma datação mais concreta¹³. No âmbito da elaboração desta edição, foi feita alguma recolha de documentação conservada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), que levanta hipóteses sobre o período mais concreto de apresentação da obra. Trata-se de documentos de despesa da Casa do Infantado que integram o fundo da Casa Real portuguesa dos anos 1767-1769¹⁴. No 3.º maço, referente ao ano 1767, encontra-se uma lista com a *Despesa de Queluz Do jantar para David Peres no dia 31 de Mayo de 1767*. Esta demonstra a consideração que as realezas tinham pelo compositor, tendo em conta o papel que na época cabia a um músico na hierarquia social da Corte, para organizar um jantar em sua honra. Além disso, em concomitância com as despesas para as Festas de S. João e S. Pedro, foram registadas as seguintes despesas no palácio:

p. 5

Dos S. João e S. Pedro

Do Rol das despesas do Theatro com emsayos Muzicos 44\$000 [réis]

Do Rol do jantar dos Muzicos e Rabequistas e do ensayo da Opra no dia 22 de Junho 58\$875 [réis]

p. 8

Por ordem de S. A. R. que D's P^{do}

Despesa que se fez nos Ensayos; e no Teatro com os Muzicos nas funções do S. João e S. Pedro de 1767

p. 11

Por ordem de S. A. R.

Despesa que se fez em Queluz com o jantar p'a os muzicos e Rabequistas do Ensayo da Opra no dia 22 de Junho de 1767@

Durante o ano de 1767, não foram registadas outras despesas similares em Queluz. Embora estes são somente documentos de contabilidade em qual não está especificado qual foi a ópera em questão, este é o único título do qual temos evidência ser executado naquele ano, e é possível deduzir que se tratasse das preparações para a *L'Isola disabitata* ser apresentada na véspera de S. João, dia 23 de Junho, ou então, como a maioria das festas teatrais em Queluz durante o mês de Junho, para o dia de São Pedro (29 de Junho), dia onomástico de D. Pedro.

¹¹ "In February 1767 the ceiling of the dining hall of Queluz was completed, decorated with paintings depicting bucolic picnics and still lifes. However, a number of accounting records indicate that the great banquets were held in the "Long Hall of the Columns," also known variously as the Recitals Hall, the Ambassadors' Hall, or the Hall of the Pitchers, because it was decorated with Chinese porcelain vases or pitchers placed in niches and on pedestals.", *Ibidem*, p. 175.

¹² Ver MANUEL CARLOS DE BRITO, *Aspetti del periodo portoghese di David Perez*, em «Avidi Lumi», quadrimestrale di culture musicali del Teatro Massimo di Palermo, anno V, numero 14, Fevereiro 2002, p. 23.

¹³ "Da rappresentarsi nella Real Villa di Queluz nell'Anno 1767": Fonte 1 (Biblioteca da Ajuda) e Fonte 4 (BNP), ver As Fontes.

¹⁴ Casa Real, Casa do Infantado, 1767-1769, Caixa 263, ANTT, Lisboa.

L'Isola disabitata de Perez contém 10 *pezzi chiusi*, além da Sinfonia: 8 árias, 1 duetto e 1 coro final, e foi concebida para 3 sopranos e 1 tenor¹⁵. Segundo o libreto impresso para a ocasião, na execução da época participaram os 3 sopranos *castratti* Giovanni Battista Vasquez (Costanza), Giuseppe Orti (Silvia), Lorenzo Maruzzi (Enrico) e o tenor Luigi Torriani (Gernando).

Ao contrário de outros compositores, como Niccolò Jommelli (Ludwigsburg, 1761) ou Tommaso Traetta (Bolonha, 1768)¹⁶, que juntaram partes de bailado à construção do drama, Perez compôs uma versão mais sóbria *all'italiana*, sem bailado. As árias tem a estrutura *Dal segno*, com a parte B contrastante e predominância das tonalidades maiores, num estilo clássico galante. Na tabela em baixo é possível observar as diferenças entre a versão de Perez e aquela de Bonno para Aranjuez (ver tabela 1). Perez junta ao texto original de Metastasio duas árias, uma para Gernando (*Fra tanti affanni miei*) e outra para Enrico (*Lungi da te per poco*), e utiliza o texto já existente do recitativo da *Scena ultima* para elaborar um dueto de amor entre Costanza e Gernando. Assim, o compositor consegue maior simetria na distribuição das árias para cada personagem e uma melhor caracterização de cada um deles, em comparação a Bonno. A ária "adicionada" de Gernando é a segunda na implantação da obra (a primeira é a ária de Costanza *Se non piange un'infelice*) e serve para descrever o estado de inquietação (*affanno*) da personagem, um jovem esposo raptado por piratas, que, uma vez escapado da detenção, volta à ilha desabitada onde deixara a esposa, com pouca esperança de a encontrar ainda viva:

Fra tanti affanni miei.

Palpito, tremo, e gelo:

Ah qualche Nume in cielo

Si muova al mio martir!

Poco vi chiego o Dei:

Solo saper desio

Se vive l'idol mio,

Vederlo, e poi morir.

Deste modo, Perez descreve com as primeiras duas árias os papéis sérios da obra, os esposos recém-casados Costanza e Gernando, obrigados a separar-se sem nada saberem do destino do outro pelas circunstâncias funestas da trama.

A segunda ária adicionada pelo compositor está colocada na Scena IX, no momento em que floresce o amor inesperado entre Enrico e Silvia:

Lungi da te per poco

Se il mio dover mi sprona,

Di nuovo al mio bel foco

Amor mi guiderà:

Amor, che in questo istante

M'accese a' tuoi bei lumi:

Amor, che sempre amante

Di te mi renderà.

¹⁵ Na Corte portuguesa não era permitida a presença de cantoras.

¹⁶ Ver ANDREA CHEGAI, *L'Isola disabitata di Metastasio ripresa per Maria Carolina (Bologna 1768). Storia di un ripopolamento, fra canto e danza*, em *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Iskrena Yordanova e Paologiovanni Maione (ed.), Hollitzer Verlag, Viena, no prelo, 2018.

Enrico é um cavaleiro gentil e corajoso, que fica logo apaixonado pela Silvia. Esta última, na realidade, apresenta o papel mais caracterizado da obra, ao qual estão destinadas as frases mais cómicas, que aliviam a narração dramática e tornam a transformar algumas partes da obra num *intermezzo* cómico. As árias de Silvia, aparentemente de um papel secundário, na verdade, são melodicamente as mais conseguidas também por Perez.

O dueto de amor entre Costanza e Gernando fica no momento do abraço entre os dois esposos, que finalmente se encontram e esclarecem as suas peripécias e desentendimentos. Esta é uma das partes estilisticamente mais interessantes da obra. Aqui, inesperadamente, Perez escolhe a tonalidade de fá menor, que confere um contraste nítido com o resto da obra na qual predominam as tonalidades maiores, com um estilo patético sentimental muito português, quase de fado.

A obra tem 3 recitativos acompanhados pela orquestra. Os primeiros dois são bastante extensos, posicionados no início da obra (Scena I e II, e Scena III e IV), e servem para descrever as duas personagens femininas Costanza e Silvia. Especialmente bem conseguido é o segundo (Scena III e IV), no qual o compositor descreve, com a ajuda de toda a orquestra (incluindo não apenas as cordas, mas igualmente oboés e trompas), a aproximação do barco de Gernando e Enrico à ilha e o espanto de Silvia, que observa a chegada do veleiro, imaginando um enorme monstro que se aproxima pelo mar voando sobre as ondas. O terceiro acompanhado (Scena VI) tem igualmente a função de sublinhar um estado de ânimo importante – neste caso, uma sensação desconhecida pela personagem – a paixão amorosa que Silvia sente pela primeira vez.

Tabela 1.

ARANJUEZ 1753	QUELUZ 1767
I <i>Se non piange un'infelice</i> (Costanza)	<i>Se non piange un'infelice</i> (Costanza)
II <i>Benché di senso privo</i> (Enrico)	<i>Fra tanti affanni miei</i> (Gernando)
III <i>Fra un dolce deliro</i> (Silvia)	<i>Benché di senso privo</i> (Enrico)
IV <i>Non turbar quando io mi lagno</i> (Gernando)	<i>Fra un dolce deliro</i> (Silvia)
V <i>Non so dir se pena sia</i> (Silvia)	<i>Non turbar quando io mi lagno</i> (Gernando)
VI <i>Ah che in van per me pietoso</i> (Costanza)	<i>Lungi da te per poco</i> (Enrico)
VII <i>Allor che il ciel s'imbruna</i> (Coro)	<i>Non so dir se pena sia</i> (Silvia)
VIII	<i>Ah che in van per me pietoso</i> (Costanza)
IX	<i>Caro sposo, cara sposa</i> (Costanza, Gernando)
X	<i>Allor che il ciel s'imbruna</i> (Coro)
6 árias, 1 coro	8 árias, 1 dueto, 1 coro

A textura orquestral da obra é bastante variada. Perez utiliza várias combinações de instrumentos nas árias, além da usual de cordas somente ou cordas, oboés e trompas, para veicular diferentes estados de ânimo das personagens através da riqueza tímbrica da orquestra. Assim, a ária de Enrico *Benché di senso privo*, uma típica metáfora metastasiana da natureza, está escrita para cordas com duas violas *obbligate* e trompetes, apresentando o gentil guerreiro num contraste entre a melodia galante das cordas e as vozes das fanfarras dos trompetes; a combinação delicada e amável entre flautas *traverso* e trompas está presente em duas ocasiões: na ária de Silvia *Fra un dolce deliro* e na ária de Costanza *Ah che in van per me pietoso*.

Em conclusão, esta serenata aparentemente podia ser classificada como uma obra menor de David Perez, em comparação com as monumentais óperas escritas para a Ópera do Tejo. Contudo, *L'Isola disabitata* resulta ser uma obra emblemática cheia de significados importantíssimos para perceber o legado de David Perez, um compositor que apresenta uma parte importante da história da música do séc. XVIII em Portugal e Europa, embora lamentavelmente a sua obra dramática actualmente permanece completamente desconhecida. Através dum trabalho sistemático de recuperação das Serenatas escritas para o Palácio de Queluz, o Divino Sospiro - Centro de Estudos Musicais Setecentistas de Portugal recupera este seu *componimento drammatico*, integrado num projecto de investigação que prevê o estudo sobre o contexto de execução e criação destas obras em edição crítica e estreia mundial moderna pela orquestra barroca Divino Sospiro.

Desejo agradecer o Prof. Agostino Ziino e o IISM pela confiança que me tem dado, a direcção da PSML pelo apoio incondicionado que proporciona ao nosso centro neste projecto importantíssimo de recuperação do património musical, assim como todas as pessoas que me deram a sua generosa ajuda para a realização desta edição: o director do DS-CEMSP Massimo Mazzeo, que também dirigiu a estreia mundial; os meus colegas da orquestra Divino Sospiro, com especial menção para a inestimável generosidade do cravista Riccardo Doni; Ana Caeiro que transcreveu algumas das árias; José Carlos Araújo que me auxiliou na revisão do texto em português, e Ivan Moody que fez a tradução em inglês.

Introduction

Metastasio's libretto

The libretto of *L'Isola disabitata* was written by Pietro Metastasio (1698-1782) in unusual circumstances. Instead of serving the needs of the Imperial Court of Vienna, as was usual, it was commissioned from the *Poeta Cesareo* by the very famous castrato Carlo Broschi (Farinelli), on the orders of Maria Bárbara de Bragança (1711-1758) – Queen of Spain and first-born of the Portuguese King John V, and a great music lover, pupil and protectress of Domenico Scarlatti – on the occasion of the name day of her husband, King Ferdinand VI. Metastasio considered that the composer Nicola Porpora (1686-1768) would be the best choice to set his text, but, given the impossibility of the latter so doing, owing to bad health, he had to accept the choice of Giuseppe Bonno (1711-1788), who was at the time *Kapellmeister* of Prince Joseph of Saxony-Hildburghausen.¹ Metastasio finished the text in March 1753 and, in one of the letters he sent concerning the work to Farinelli, who was in Madrid, he expressed his great satisfaction at its success, describing as “the best thing I’ve ever written”.²

The plot of the libretto, whose narration deals with long maritime voyages to the West Indies, kidnappings by pirates and abandonments on a desert island, has recourse to themes very close to the sensibility of the principals, whether Spanish or Portuguese, representatives of important maritime nations with overseas colonies, where similar stories were part of daily life. Indeed, shortly before, in 1750, the Treaty of Madrid had been signed between Spain and Portugal, guaranteeing the security of the American colonies of both countries.³

Metastasio managed to condense into one act a story that is at once both intricate and quite realistic, on account of the multiple adventures that befall the characters: Gernando is searching for Costanza, believing her to be dead, and, in parallel, his friend Enrico finds Costanza's sister, Silvia. In the introduction to the libretto, the poet compares the figures of Costanza (whose name also contains a play on words with the virtue of Constancy) to the mythological figure of Ariadne, abandoned on the island of Naxos by Theseus. Another character who has an *omen-nomen* is Silvia, who grew up on the wild island, without having seen any other human beings except for her sister, from whom she learnt that man are cruel and bad, and represents an incarnation of the exaltation of nature as an ideal state. The work combines pathos and comedy, feast and drama, and may be described as a *galant* reformulation of the myth on the model of a fable with a happy ending, combining Arcadian ideals and a consolatory aesthetic. The combination of entries and exits and the consequent positioning of the arias, in which resolution is attained by the overcoming of obstacles which are superimposed, make Metastasio's libretto a synthetic, but complete drama. On 17 March, Metastasio wrote to Farinelli:

¹ Letter from Metastasio to Farinelli, Vienna, 28 July 1753, in *Tutte le Opere di Pietro Metastasio*, B. Brunelli (ed.), vol. III, Milano, Mondadori, 1951, pp. 846-849.

² CHARLES BURNEY, *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio. In which are incorporated translations of his principal letters*. London, G. G. and J. Robinson, 1796, II, pp. 51-55.

³ The disputes between the two countries on the American continent continued and, in 1761, the Treaty of Madrid was annulled by the Treaty of El Pardo, with a new revision of the borders.

Voi vedrete ristretto in un solo atto tutti i moti, tutti gl'incontri e tutte le passioni che riempirebbero abbondantemente la misura di un lungo dramma. V'è curiosità di sogetto, novità di caratteri, si piange senza entrar nel teatro, si ride senza dar nel buffone: insomma (se l'amor proprio non mi accieca affatto) il componimento è tale che considerato lo stato della mia testa è superiore a quello ch'io potevo promettermi da me stesso, e si vede chiaramente che la benefica deità del Manzanare non mi ha negati gl'influssi suoi.⁴

The performance took place on 31 May 1753, at the Royal Palace of Aranjuez, with singers chosen by Farinelli, but in whose selection Metastasio would also seem to have been involved, the role of the young and innocent Silvia falling to the soprano Teresa Castellini, a pupil of Farinelli and with a strong stage presence⁵, whom the *Poeta Cesareo* knew well and admired. Formally Silvia was a role of *seconda donna*, apparently inferior to the main role of Costanza (performed by the then-famous Regina Mingotti), but, in fact, Bonno's best arias were dedicated to Silvia, the best-drawn character of the work, whose disarming innocence includes comic inclinations. The role of Enrico was performed by the soprano Emanuele Cornacchini, and that of Gernando, who, according to Metastasio, should absolutely be a tenor, by Domenico Panzacchi.⁶

Metastasio was pleased by the success his work achieved in Aranjuez. In another letter to Farinelli, he expressed his happiness:

If I had been a prophet as well as poet, I should have predicted such a happy reception for my little piece as to have called it "The Fortunate", rather than "Desert Island". The magnificent recompense it has procured for me so far surpasses its intrinsic worth that I find much more difficulty in framing proper thanks than in bringing it forth. [...] I was present at Aranjuez all the time I was reading your letter.⁷

All the care he took in writing the recitatives, the attention he paid to the roles and to their distribution show the affection he lavished on this brief piece, as though it were one of his longer dramas. A number of famous composers, such as Niccolò Jommelli (Ludwigbsurg, 1761), Tommaso Traetta (Bologna, 1768), Joseph Haydn (Eszterháza, 1779) made use of this text with great success. In Portugal the work became very popular and, as well as the version with music by David Perez, in 1767, the object of the present critical edition, Niccolò Jommelli's setting was also given at the Palácio de Ajuda in 1780. On account of the esteem it was held in, it was also translated into and printed in Portuguese, something that may have provoked subsequent theatrical stagings in Portugal during the 18th century.

⁴ Letter to Farinelli, 17 March 1753, in *Tutte le Opere*, p. 800.

⁵ "I recommend to you to have the recitative rehearsed, and to inspire a little innocence into the Castelli[ni], at least during the time of representation" – BURNEY, *Memoirs*, p.59.

⁶ "...che non si può assolutamente cambiare: per far da marito, secondo l'ordine, dev'essere un tenore" – Letter to Farinelli, 7 April 1753, in *Tutte le Opere*, p. 810.

⁷ BURNEY, *Memoirs*, p. 63. (About the first version see also GIUSEPPE BONNO, *L'isola disabitata*, critical edition by Juan Pablo Fernández-Cortés, Madrid, Dairea, 2013, «Scriptorium», XXI.2.).

David Perez in Portugal and his *L'Isola disabitata*

The Neapolitan composer David Perez (1711-1778) arrived in Portugal in 1752, accepting an invitation from King Joseph I to take up the prestigious post of Composer of the Royal Chamber and Master for their Royal Highnesses. He directed the musical life of the Portuguese Court, remaining in Lisbon until his death. He composed in Portugal very important sacred music, instrumental and didactic works, and 14 of his 44 dramatic works. Among these, particularly important are *Il Demofonte* (1752); *L'Olimpiade* (1753); *L'Ipermestra* (1754); *Adriano in Siria* (1754); the second version of *Alessandro nell'Indie* (1755), which inaugurated the short-lived Opera of the Tagus, build by Giovanni Carlo Sicinio Galli-Bibiena, and in which important European figures took part, such as the castrati Gaetano Majorana (Cafarelli) and Carlo Reina, and the tenor Anton Raaf⁸; *Solimano* (1757); *Demetrio* and the second version of *Didone abbandonata* (both from 1766)⁹. In the 1760s and 70s, the dramatic works diminished, giving way to sacred music. His compositional output influenced most Portuguese composers; many of them, such as João Cordeiro da Silva, João de Sousa Carvalho and Luciano Xavier dos Santos, were his pupils.

Perez wrote *La Vera felicità* (1761), to a libretto by Bergonzoni, to be performed at the Palace of Queluz, for the birth of the Prince Joseph Francis (the first-born of the inhabitants of the palace, King Pedro and the future Queen Maria I), *L'Isola disabitata* (1767) and *Le Cinesi* (1769), both with librettos by Pietro Metastasio. The only one of these three works preserved in score is *L'Isola disabitata*; of the others only the libretto has survived.

The Palace of Queluz¹⁰ was one of the pivotal centres of musical composition in Portugal during the second half of the 18th century. On important occasions such as the birthdays and name days of members of the royal family, serenatas, musical dramas and *feste teatrai* by Italian and Portuguese composers were given. Temporary theatres were set up in various spaces of the palace for this purpose, and the so-called Ambassadors' Room was also known as the Serenata Room. David Perez had a special relationship with King Pedro and with his nephew and wife, the future Queen Maria I, going beyond the formality of the position of musical educator of the royal family. One of the proofs of this

⁸ There are some recent studies on this theatre, which existed for only seven months and was destroyed in the devastating earthquake of 1 November 1755, such as ALINE GALLASCH-HALL DE BEUVINK, *Ressuscitar a Ópera do Tejo, O Desvendar do Mito*, Caleidoscópio, Lisboa, 2016.

⁹ For a complete list of Perez's works, see MAURÍCIO DOTTORI, PAUL J. JACKSON, *Perez, David*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XIX. London-New York, 2004, pp. 336-341.

¹⁰ "In the 1740s Prince Peter [Pedro] (1717-1786) began the major reconstruction project that was to transform the small hunting lodge at Queluz into a magnificent summer residence for the family members of the Casa do Infantado. Prince Peter, the son of King John V and the younger brother of King Joseph I, was the heir to the property of the Casa, constituting a sizable inheritance that always went to the second child of the Portuguese monarch. Son of one king, brother of another, and royal consort through his marriage in 1760 to his niece, the future Queen Mary I, Peter was to expend considerable sums, in enthusiastic fashion, on the construction and decoration of this palace and its magnificent gardens", in SIMONETTA LUZ AFONSO, *Court Festivities at Queluz. The Age of the Baroque in Portugal*, Jay A. Levenson (ed.), Yale University Press, National Gallery of Art, Washington, 1993, p. 173.

proximity is in the fresco of the roof of the Ambassadors' Room¹¹, where Perez is portrayed sitting at the harpsichord, surrounded by members of the royal family.¹²

L'Isola disabitata was first performed in 1767, as the libretto and one of the scores preserved at the Ajuda Library indicate, though they do not indicate a specific date¹³. As part of the research for this edition, the documentation preserved in the *Torre do Tombo* National Archive (ANTT) was examined, suggesting possibilities concerning a more exact date for the work's performance. These are expense accounts from the *Casa do Infantado*, which was part of the fund of the Portuguese royal house in the years 1767-1769¹⁴. In the third bundle, referring to the year 1767, there is a list with the "Expenses of Queluz for the Dinner for David Perez on 21 May 1767". This shows the consideration that the royal family had for the composer, bearing in mind the role a composer occupied in the social hierarchy of the court, in organizing a dinner in his honour. As well as this, the expenses at the palace concomitant with the feasts of St John and St Peter were recorded as follows:

p. 5

Dos S. João e S. Pedro

Do Rol das despesas do Theatro com emsayos Muzicos 44\$000 [réis]

Do Rol do jantar dos Muzicos e Rabequistas e do ensayo da Opra no dia 22 de Junho 58\$875 [réis]

p. 8

Por ordem de S. A. R. que D's P^{do}

Despesa que se fez nos Ensayos; e no Teatro com os Muzicos nas funções do S. João e S. Pedro de 1767

p. 11

Por ordem de S. A. R.

Despesa que se fez em Queluz com o jantar p'a os muzicos e Rabequistas do Ensayo da Opra no dia 22 de Junho de 1767@

During the year of 1767, no other such expenses were registered in Queluz. Though these are only accounting documents in which it is not specified which was the opera in question, this is the only one of which there is proof of it having been performed in that year, and it is possible to deduce that it was for the preparations for *L'Isola disabitata* to be performed on the eve of St John, on 23 June, or else, like most of the theatrical festivities in Queluz during the month of June, on the feast of St Peter (29 June), King Peter's name day.

¹¹ "In February 1767 the ceiling of the dining hall of Queluz was completed, decorated with paintings depicting bucolic picnics and still lifes. However, a number of accounting records indicate that the great banquets were held in the "Long Hall of the Columns," also known variously as the Recitals Hall, the Ambassadors' Hall, or the Hall of the Pitchers, because it was decorated with Chinese porcelain vases or pitchers placed in niches and on pedestals", *ibid.*, p. 175.

¹² See MANUEL CARLOS DE BRITO, *Aspetti del periodo portoghese di David Perez*, in «Avidi Lumi», quadrimestrale di culture musicali del Teatro Massimo di Palermo, anno V, no. 14, February 2002, p. 23.

¹³ "Da rappresentarsi nella Real Villa di Queluz nell'Anno 1767: Source 1 (Biblioteca da Ajuda) and Source 4 (BNP); see The Sources.

¹⁴ Casa Real, Casa do Infantado, 1767-1769, Caixa 263, ANTT, Lisbon.

L'Isola disabitata by Perez contains 10 *pezzi chiusi*, apart from the Sinfonia: 8 arias, 1 duet and 1 final chorus, and was written for 3 sopranos and 1 tenor¹⁵. According to the libretto printed for the occasion, the performance included the three castratos Giovanni Battista Vasquez (Costanza), Giuseppe Orti (Silvia), Lorenzo Maruzzi (Enrico) and the tenor Luigi Torriani (Gernando). Unlike other composers, such as Niccolò Jommelli (Ludwigsburg, 1761) and Tommaso Traetta (Bologna, 1768)¹⁶, who added dance to the dramatic construction, Perez composed a more sober version *all'italiana*, without dancing. The arias have a *Dal segno* structure, with a contrasting second section and a predominance of major tonalities, in a *galant* classical style. In the table below may be seen the differences between Perez's version and that of Bonno for Aranjuez (see Table 1). Perez adds to Metastasio's original text two arias, one for Gernando (*Fra tanti affanni miei*) and another for Enrico (*Lungi da te per poco*), and employs the already extant recitative from the *Scena ultima* to compose a love duet between Costanza and Gernando. The composer thus achieves greater symmetry in the distribution of the arias for each character and better characterization of each of them, in comparison with Bonno. The "added" aria for Gernando is the second in the scheme of the work (the first is Costanza's aria *Se non piange un'infelice*) and serves to describe the state of anxiety (*affanno*) of the character, a young husband kidnapped by pirates who, once he escapes from his captivity, returns to the uninhabited island where he had left his wife, with little hope of still finding her alive:

Fra tanti affanni miei.

Palpito, tremo, e gelo:

Ah qualche Nume in cielo

Si muova al mio martir!

Poco vi chiego o Dei:

Solo saper desio

Se vive l'idol mio,

Vederlo, e poi morir.

In this way, Perez describes with the first two arias the serious roles of the opera, the recently-married couple Costanza and Gernando, obliged to part without either knowing anything of the other's destiny on account of the fateful circumstances of the plot.

The second aria added by the composer is placed in Scene IX, at the moment when love unexpectedly blossoms between Enrico and Silvia:

Lungi da te per poco

Se il mio dover mi sprona,

Di nuovo al mio bel foco

Amor mi guiderà:

Amor, che in questo istante

M'accese a' tuoi bei lumi:

Amor, che sempre amante

Di te mi renderà.

¹⁵ Female singers were not permitted at the Portuguese Court.

¹⁶ See ANDREA CHEGAI, *L'Isola disabitata di Metastasio ripresa per Maria Carolina (Bologna 1768). Storia di un ripopolamento, fra canto e danza, in Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Iskrena Yordanova and Paologiovanni Maione (eds.), Hollitzer Verlag, Vienna, in press, 2018.

Enrico is a kind and courageous knight, who falls immediately in love with Silvia. The latter, in fact, has the most detailed role of the opera, with the most comic phrases, which relieve the dramatic narration by transforming some parts of the work into a comic *intermezzo*. Silvia's arias, apparently those of a secondary role, are in fact also melodically some of Perez's best.

The duet between Costanza and Gernando occurs at the moment of the embrace between the couple, who finally meet and explain their adventures and misunderstandings. This is stylistically one of the most interesting parts of the piece. Here, unexpectedly, Perez chooses the key of F minor, which provides a clear contrast with the rest of the work in which major tonalities predominate, with a very Portuguese pathetic, sentimental style, almost Fado-like.

The work has three recitatives accompanied by the orchestra. The first two are relatively extensive, positioned at the beginning of the work (Scena I and II, and Scena III and IV), and serve to describe the two female characters, Costanza and Silvia. The second (Scena III and IV) is particularly well-conceived, in which the composer describes, with the help of the whole orchestra (including not only the strings but also oboes and horns), the approach of Gernando's and Enrico's boat to the island and the astonishment of Silvia, who observes its arrival, imagining a huge monster approaching from the sea, borne upon the waves. The third *accompagnato* (Scena VI) also has the function of emphasizing a significant state of mind – in this case, unknown to the character – the amorous passion that Silvia feels for the first time.

Table 1.

ARANJUEZ 1753	QUELUZ 1767
I <i>Se non piange un'infelice</i> (Costanza)	<i>Se non piange un'infelice</i> (Costanza)
II <i>Benché di senso privo</i> (Enrico)	<i>Fra tanti affanni miei</i> (Gernando)
III <i>Fra un dolce deliro</i> (Silvia)	<i>Benché di senso privo</i> (Enrico)
IV <i>Non turbar quando io mi lagno</i> (Gernando)	<i>Fra un dolce deliro</i> (Silvia)
V <i>Non so dir se pena sia</i> (Silvia)	<i>Non turbar quando io mi lagno</i> (Gernando)
VI <i>Ah che in van per me pietoso</i> (Costanza)	<i>Lungi da te per poco</i> (Enrico)
VII <i>Allor che il ciel s'imbruna</i> (Coro)	<i>Non so dir se pena sia</i> (Silvia)
VIII	<i>Ah che in van per me pietoso</i> (Costanza)
IX	<i>Caro sposo, cara sposa</i> (Costanza, Gernando)
X	<i>Allor che il ciel s'imbruna</i> (Coro)
6 arias, 1 chorus	8 arias, 1 duet, 1 chorus

The orchestral texture of the work is quite varied. Perez employs various combinations of instruments in the arias, as well as the usual strings only, or strings, oboes and horns, in order to transmit different the characters' emotional states through the timbral richness of the orchestra. Thus, Enrico's aria, *Benché di senso privo*, a typical Metastasian metaphor for nature, is written for strings with two *obbligato* violas and trumpets, showing the gentle warrior in a contrast with the *galant* melody of the strings and the voices of the trumpet fanfares; the delicate and smooth combination of *traverse* flutes and horns appears twice: in Silvia's aria *Fra un dolce deliro* and Costanza's aria *Ah che in van per me pietoso*.

In conclusion, this Serenata could apparently be classified as a minor work by David Perez, in comparison with the monumental works written for the Opera of the Tagus. However, *L'Isola disabitata* is in the end a symbolic work of great significance for the understanding of the legacy of David Perez, a composer who is an important figure in the history of music in the 18th century in Portugal and in Europe, though unfortunately his dramatic works currently remain completely unknown. Through a systematic edition of the Serenatas written for the Palace of Queluz, Divino Sospiro - Centro de Estudos Musicais Setecentistas de Portugal intends to restore this *componimento drammatico*, as part of a research project that will also include a study of the context of the performance and creation of these works in critical editions and modern premières by the Divino Sospiro baroque orchestra.

I would like to express my gratitude towards Prof. Agostino Ziino and IISM, as well as the direction of PSML for their unconditional support to our important project of the recuperation of the Portuguese repertoire. I'm also very grateful to all that gave me their generous help in the realization of this score: the director of DS-CEMSP Massimo Mazzeo, who also conducted its modern première; my colleagues of the Divino Sospiro baroque orchestra, especially mentioning the priceless generosity of the harpsichordist Riccardo Doni; Ana Caeiro that transcribed some of the arias; José Carlos Araújo who helped me with the revision of the Portuguese text, and Ivan Moody that did the English translation.

1. Ouvertur

Pietro Metastasio

David Perez

Molto Allegro

Oboe I
Oboe II
Trombe in Re
Corni in Re
Violino I
Violino II
Viola
Basso

f sempre
f sempre
f sempre
f sempre

6

arcate lunghe

ff

ff

ff

ff

Detailed description: This system contains measures 6 through 12. It features a piano introduction with a melody in the right hand and accompaniment in the left. The melody consists of quarter and eighth notes. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. At measure 10, the piano part begins a series of sixteenth-note runs, marked with a forte (*ff*) dynamic. The right hand also has some sixteenth-note runs in measures 10 and 11. The system ends with a double bar line.

17

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. It continues the piano introduction. The right hand has a melody of quarter notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The piano part has some sixteenth-note runs in measures 17 and 18. The system ends with a double bar line.

13

smorzando

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. It continues the piano introduction. The right hand has a melody of quarter notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The piano part has some sixteenth-note runs in measures 13 and 14. The system ends with a double bar line.

21

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. It continues the piano introduction. The right hand has a melody of quarter notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The piano part has some sixteenth-note runs in measures 21 and 22. The system ends with a double bar line.

25

25

35

35

soli

p soli

ferme

p

ferme

p fagotti soli

bassi tutti

p

30

30

40

40

ferme

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

arcate lunghe

f *ff* *f* *ff*

arcate lunghe

f *ff* *f* *ff*

arcate lunghe

f *ff* *f* *ff*

arcate lunghe

f *ff* *f* *ff*

67

75

ff staccato



71



78

Segue subito l'Andante