

La donna di genio volubile (A mulher extravagante)

contexto, personagens e enredo, produções, fontes e critérios editoriais

Contexto

No outono de 1792, Marcos Portugal (1762-1830), com uma sólida formação musical, no Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa, e experiência como compositor e maestro do Teatro do Salitre (1784?-92), embarca rumo a Itália à procura de sucesso e fama como compositor de ópera italiana. Com *Le confusioni della somiglianza*, estreada em Florença na primavera seguinte, encontrou logo ambos. Foi o primeiro de uma série de êxitos que o estabeleceram como um dos principais autores, deste género, do seu tempo.

De todas as suas óperas do período italiano (1792-1800), aquela que mais êxito atingiu foi o *dramma giocoso* em dois atos, *La donna di genio volubile*. Porém, será importante salientar que o seu arranque foi algo tortuoso. Estreou-se a 5 de outubro de 1796, no Teatro San Moisè, em Veneza, tendo sido repetido logo nos dias 6 e 7, permitindo, assim, que Marcos Portugal pudesse cumprir a obrigação contratual habitual de dirigir as três primeiras récitas da sua nova composição. Não se sabe exatamente por que motivo, mas, nos dias 8 a 10, o Teatro esteve fechado em preparação para uma produção de *Il matrimonio segreto*, de Domenico Cimarosa, que estreou no dia 11. No sábado dia 5 de novembro, exatamente um mês após a estreia absoluta, apareceu na *Gazzetta Universale Veneta* o pequeno anúncio: “a S. Moisè la prima Opera col 2^{do} atto nuovo”, ou seja, *La donna di genio volubile* voltava nesse dia com um novo segundo ato.

De facto, quer o libretista, Giuseppe Bertati, quer o compositor, Marcos Portugal, tinham elaborado um segundo ato inteiramente novo.¹ Não foi uma revisão, por profunda que fosse, mas uma substituição total, desde o início até ao fim do ato. E foi nesta forma revista que a ópera foi de imediato um grande êxito. A mesma *Gazzetta* de 16 de novembro noticiou:

Teatri

[...]

Il maggior concorso è presentemente a quello di S. Moisè ove rifatto l'atto 2^{do} della *Donna di genio volubile*, il Sig. M. Portogallo perfezionò la sua composizione, e rimise l'Opera al punto di tanto aggradimento.

Até 9 de dezembro esta ópera teve 39 récitas no Teatro San Moisè. Segue-se uma tabela que nos fornece uma visão da sua popularidade e disseminação posteriores:

Ano	Em Itália	Fora de Itália
1796	Veneza (estreia absoluta)	-
1797	Florença, Pisa, Verona, Trieste, Udine, Bolonha, Ferrara, Modena, Mântua, Siena	-
1798	Rimini, Ancona, Cesena, Génova, Gubbio, Livorno, Loreto, Ravenna, Roma, Turim, Forlì, Macerata, Osimo, Perugia, Recanati, Sinigaglia, Reggio nell'Emilia,	Corfu, Zara (Zadar), Dresden
1799	Milão (2 teatros), Parma, Alessandria, Ancona, Pádua	Lisboa, Viena, Barcelona
1800	Crema, Cremona, Jesi, Mântua, Piacenza, Veneza	-
1801	Gorizia, Milão	Madrid
1802	Lodi, Piacenza	-
1803	Pisa, Salò, Modena, Lucca	Roveredo
1804	Florença, Forlì	Paris
1805	Livorno, Milão	Porto
1807	Brescia	-
1808	Milão	-
1809	-	Lisboa
1812	-	Paris
1813	Imola	-
1814	Cremona	-
1815	Reggio nell'Emilia, Urbino, Sinigaglia	-
1817	Piacenza	-
1819	-	Paris

Quadro I: A disseminação de *La donna di genio volubile*

¹ A secção que se segue sobre a estreia absoluta, a revisão da ópera e a sua subsequente disseminação é citada quase *verbatim* do capítulo, “As óperas italianas: a sua receção e disseminação” em *Marcos Portugal: uma reavaliação*, coord. David Cranmer, Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012, pp. 163-164.

Vale a pena salientar a popularidade de vários trechos soltos de *La donna di genio volubile*, especialmente da cavatina “Per amar abbiamo il core” (ato II cena 7), que existe em manuscrito em várias bibliotecas, sobretudo italianas, tendo sido também editada duas vezes em Paris², bem como da cavatina “Mi pizzica, mi stimola”, do segundo ato original (cena 5), um fenómeno especialmente curioso visto que não terá sido cantada no contexto previsto a não ser nas três primeiras récitas³.

Personagens e enredo

Seguem-se as personagens, em conformidade com a primeira edição do libreto. Foram acrescentadas entre parênteses retos as suas caracterizações como constam do libreto de Rovigo (1803), seguidas pela tradução portuguesa, o intérprete da produção original, o seu estatuto na companhia e a tipologia de voz:

La Contessa [Donna volubile contrastata da tutti in amore – Dama volúvel concorrida por todos em amor] – Anna Morichelli Bosselli (*prima buffa assoluta* – soprano)

Il Cavaliere [innamorato della medesima – enamorado da mesma] – Eliodoro Bianchi (*primo mezzo carattere assoluto* – tenor)

Cecco Contadino [Contadino amante di – Camponês amante de] – Luigi Raffanelli (*primo buffo* – barítono)

Ghita Contadina [Villanella – Aldeã] – Elisabetta Gafforini (*seconda donna* – mezzo-soprano)

D. Coriolano [amante della suddetta – amante da referida (= a Condessa)] – Loretto Olivieri (*primo buffo* – barítono)

Lauretta amica della Contessa [amica della Contessa – amiga da Condessa] – Marianna Gafforini (*seconda donna* – soprano)

D. Cicinio [scioccarello spasimante in amore – tolo apaixonado perdidamente] – Giuseppe Cicarelli (*altro primo mezzo carattere* – tenor)

D. Salustio [innamorato parimente della Contessa – enamorado igualmente da Condessa] – Pietro Righetti (*altro primo buffo* – baixo)

O enredo, na versão revista de *La donna di genio volubile*, é o seguinte:

Ato I

Entram em cena o Cavaleiro, D. Cicínio, D. Salústio e D. Coriolano, os quatro pretendentes da Condessa. As criadas desta, Ghita e Cecco, querem casar-se. Lauretta, amiga da Condessa, compromete-se a casar-se hoje com um dos pretendentes e de interceder junto da Condessa para que autorize o casamento de Cecco com Ghita. Já há vários anos que a Condessa não decide com quem quer casar e mais uma vez, tendo ouvido individualmente como cada um iria tratar a sua esposa e percebendo a sua falta de respeito e de amor genuíno, recusa-os a todos. Vendo a paixão e o sucesso com que Cecco conquistou Ghita, a Condessa tenta seduzi-lo, o que resulta em ciúmes quer de Ghita, quer dos pretendentes. Estes e Ghita juram vingança.

Ato II

Lauretta aproveita a situação e compromete-se com D. Cicinio. A Condessa continua as suas tentativas com Cecco, mas percebe como ele é muito rude e pouco romântico. Aceita casar-se com o Cavaleiro, mas termina logo com ele face à ameaça de suicídio de D. Coriolano. Cecco volta a Ghita, que, após alguma resistência, o perdoa. No final, ninguém se casa com ninguém e a extravagância da Condessa perante os seus pretendentes mantém-se.

A produção no Real Teatro de São João, Porto (1805)

Poucos são os dados disponíveis sobre a encenação de *La donna di genio volubile*, no Porto. O libreto correspondente, com o título *A mulher extravagante*, constata que o ano foi o de 1805, mas não fornece a data exata. De um modo semelhante, elenca os nomes das personagens, mas não os respetivos intérpretes. Conforme o frontispício, a produção foi dedicada pela *prima donna* da companhia italiana, Carolina Griffoni, a D. Maria Rosa Alvo Brandão Perestrelo de Azevedo, viscondessa de Balsemão, e na respetiva dedicatória, em que a cantora proclama a sua veneração pela mesma, refere que a ocasião desse espetáculo terá sido a sua noite de benefício. Por tradição, o beneficiário arrecadava as receitas da noite, sendo também seu privilégio a escolha do espetáculo a oferecer ao público. Tomando em consideração a importância destas duas figuras (a beneficiária e a viscondessa), debruçar-nos-emos resumidamente sobre ambas.

De nacionalidade napolitana, Carolina Griffoni atuou em Nápoles (1797), Livorno (1799) e Florença (1800), antes de chegar à capital portuguesa. A 24 de março de 1803 casou-se em Lisboa, na Igreja do Sacramento, com o cantor romano Pietro Angelelli, e no verão do mesmo ano, tal como o marido, cantou no S. Carlos em *Gli opposti caratteri*, de Sebastiano Nasolini. A

² Por Florido Timeoni, em 1797, e por De Momigny, no *Journal des troubadours*, s.d..

³ Para além de cópias manuscritas em três bibliotecas italianas (Conservatorio Giovanni Battista Martini, Bolonha (*I-Bc* – *Conservatorio* – dois exemplares), Fondazione Greggiati, Ostiglia (*OS*), Archivio di Stato, Verona (*VEas*), existem exemplares em Inglaterra, na Biblioteca da Universidade de Cambridge (*GB-Cul*), e nos Estados Unidos da América, na Library of Congress, Washington D.C. (*US-Wc*). Existe igualmente um arranjo para canto e “chitarra” no Conservatorio Statale, Verona (*I-Vec*). No caso da fonte em Ostiglia vem com a indicação de pertencer a *Le donne cambiate*, igualmente de Marcos Portugal. Se foi, de facto, introduzida nesta *farsa*, desconhece-se em que produção ou produções.

presença do seu nome em libretos portuenses de 1805 e 1806 implica a sua permanência na companhia do S. João durante duas temporadas. Voltou para Lisboa, onde, em 1807, interpretou papéis em duas óperas no S. Carlos⁴.

Quanto ao cônjuge, Pietro Angelelli, a sua carreira conhecida é semelhante, mas pode não ser por acaso que, ainda em Itália, já por duas vezes tenha estado em companhias que puseram em cena *La donna di genio volubile*: em Florença, na temporada de primavera de 1797, como *altro buffo*, e em Crema, na temporada do Carnaval de 1800, como *primo buffo*. Assim, em Florença, terá interpretado o papel de um dos pretendentes (D. Coriolano ou D. Salustio) e, em Crema, à partida, o de Cecco. É provável que tenha desempenhado este último papel também no Porto.

Por sua vez, a viscondessa D. Maria Rosa de Azevedo (1780-1851) era filha única e herdeira de José Alvo Brandão de Azevedo, Fidalgo Cavaleiro da Casa Real e Cavaleiro professo na Ordem de Cristo, e da sua esposa. Estava casada desde 1800 com o seu primo direito, Luís Máximo Alfredo Pinto de Sousa Coutinho (1774-1832), 2.º visconde de Balsemão⁵, agrónomo e intelectual. Se a Viscondessa trouxe para o casamento o magnífico Palacete dos Viscondes de Balsemão, atualmente sede da Direção Municipal de Cultura e Ciência da Câmara Municipal do Porto, foi o próprio Visconde que aí acumulou o que naquele tempo terá constituído uma das maiores bibliotecas do país.

No que diz respeito ao texto do libreto, a edição portuense de 1805 terá sido copiada diretamente da edição bilingue lisboeta, impressa para a produção no Teatro de S. Carlos em 1799. Assim, reproduz a mesma tradução portuguesa e uma idiossincrasia curiosa, designadamente a substituição da cavatina famosa “Per amar abbiamo il core” por outra semelhante em termos de sentido, mas bastante diferente em termos métricos, “Sol per amare / abbiamo il core”⁶.

Passando para a partitura conservada no Club Portuense, que serviu como fonte principal para a presente edição⁷, uma questão central é se foi esta, de facto, a partitura usada no Porto em 1805. Ao “descobrir” esta partitura, o maestro Frederico de Freitas publicitou com entusiasmo o seu achado em dois artigos editados, em 1963, no *Jornal Letras e Artes*. Segundo este, «a partitura foi copiada propositadamente para a récita que teve lugar no Teatro S. João em 1805, e oferecida pela soprano Carolina Griffoni à viscondessa de Balsemão»⁸.

Apesar de difícil de se comprovar, a hipótese da partitura ter sido copiada “propositadamente para a récita” não é de descartar. De facto, como afirma Ana Maria Liberal, na introdução do Catálogo do espólio musical do Club Portuense, uma parte significativa do espólio dessa mesma instituição é constituída por partituras de ópera que pertenciam à Sociedade Philharmonica Portuense, não sendo por acaso que os dois diretores ao longo dos 40 anos da sua existência (1840-80) – o fundador, Francisco Eduardo da Costa, e o seu sucessor, Carlo Dubini – tenham desempenhado igualmente funções de maestro do Teatro de S. João. A melhor explicação, tomando em consideração o paradeiro atual da referida fonte, é, sem dúvida, que provém deste teatro, tendo sido usada para a produção de 1805.

O que está bem claro é que a partitura do Club Portuense não é simplesmente um exemplar de biblioteca, destinado à consulta ou à cópia. Encontra-se ampla evidência do seu uso em contexto de execução. Em particular, com base em furos de alfinete⁹, vestígios de cola e sinais escritos (sendo todos indícios de cortes), devem-se supor alterações substanciais na produção que representa, sobretudo uma redução substancial. Esta redução é efetuada através de uma combinação de duas estratégias: a supressão de secções mais ou menos extensas e a transferência de árias de um momento da ópera para outro. Estas alterações encontram-se registadas na descrição da partitura, em baixo (coluna “Observações” dos quadros II e III).

Algumas das supressões são bastante extensas (como no Ato I, cenas 6 a 8, Ato II cenas 1 a 3, e as duas primeiras secções do Final do Ato II, ff. 91r-115v). No Ato II, várias outras árias são cortadas, pura e simplesmente, entre as quais as de D. Coriolano e da Condessa no Ato II cenas 6 e 7, enquanto que a de Cecco, igualmente na cena 7, apresenta uma supressão interna (vol. II, ff. 48r-49v).

Quanto às transferências, no Ato I, por exemplo, foi suprimida a ária do Cavaleiro (cena 4), tendo sido transferida para este momento a sua ária do Ato II (cena 2), “Amante più non sono”. Esta mudança é um dos fatores que permitem dar início ao Ato II apenas no início da cena 4 – no f. 17v, onde consta a indicação “Principio” (sem acento, correspondente à prática ortográfica da época). Outro fator é a transferência da ária de D. Cicinio, “Lauretta há un bel ciglio”, originalmente na cena 1, para a cena 9, onde substitui a ária de D. Salustio, “Un torto a tanto amico”.

Estas transferências resultam em inserções no manuscrito, de duas ou três folhas, sempre pela mão do copista 2, em que a ária em causa é reduzida para a linha vocal e para o baixo – o suficiente para o maestro, que dirigia do cravo. Estas inserções

⁴ Para os dados neste parágrafo e no seguinte, veja-se David Cranmer, *Opera in Portugal 1793-1828: a study in opera and its spread*, Ph.D. Thesis, University of London, 1997, Appendix 2.

⁵ Albano da Silveira Pinto, *Resenha das famílias titulares e grandes de Portugal*, Lisboa: Empreza Editora de Francisco Arthur da Silva, 1883, tomo I, p. 205.

⁶ Tal como ocorreu no Porto, este libreto elenca os nomes das personagens, mas sem os respetivos intérpretes. De igual modo, a produção lisboeta foi por ocasião da noite de benefício da *prima donna*, o castrato Domenico Caporalini, a quem se destina esta ária. Muito provavelmente a “nova” ária tratava-se de um *contrafactum* de uma ária em nada relacionada e bem diferente metricamente, que o beneficiário desejava especialmente cantar.

⁷ Descrita detalhadamente adiante.

⁸ *Apud* Ana Maria Liberal, *Club Portuense: catálogo do espólio musical*, Porto: Club Portuense, 2007, [p. 11]. A autora fornece a referência na nota 2: «Frederico de Freitas, “Encontrou-se no Clube [sic] Portuense uma importante partitura de Marcos Portugal” e “La Donne [sic] di Genio Volubile – partitura de Marcos Portugal” in *Letras e Artes* de 11 de Fevereiro de 1963, pp. 1 e 3 e 4 de Março de 1963, p. 1, respectivamente.»

⁹ Veja-se a *Nota explicativa* na descrição detalhada desta fonte, em baixo.

estão assinaladas nos quadros II e III por um asterisco, para além de um comentário que explicita a natureza da inserção. A existência sistemática destas inserções dá a entender que não foi introduzida qualquer outra matéria alheia a esta ópera (“árias de baú” provenientes de outras óperas).

O resultado “líquido” das supressões e transferências é uma versão significativamente mais reduzida da ópera, sobretudo no segundo ato.

A produção no Teatro Nacional de São João, Porto (2018)

A presente edição foi preparada para uso numa produção que se realizou nos dias 6 e 7 de julho de 2018, no Teatro Nacional de S. João, por alunos da Ópera Estúdio da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), do Instituto Politécnico do Porto, sob a direção artística de António Salgado. Os cantores foram:

Condessa (soprano)	Marta Martins (dia 6) / Miriam Rosado (dia 7)
Lauretta (soprano)	Tânia Esteves (dia 6) / Raquel Mendes (dia 7)
Cecco (barítono)	Sérgio Ramos
Ghita (mezzo-soprano)	Rafaela Monteiro
Il Cavaliere (tenor)	Miguel Reis
D. Cicinio (tenor)	Gabriel Neves
D. Coriolano (barítono)	Ricardo Rebelo
D. Salustio (baixo)	Francisco Reis

Orquestra Sinfónica da ESMAE, dir. José Eduardo Gomes.

Encenação António Durães

Fontes

A partitura autógrafa de *La donna di genio volubile* não sobreviveu e o libreto (texto) impresso da produção original apresenta a versão original, não tendo sido reeditado para acomodar a transformação resultante da sua revisão. Cópias subsequentes da música, assim como edições posteriores do libreto, são todas da versão revista, mas introduzem ainda novas variantes (de propósito ou por lapso). Para as contornar, o estabelecimento de uma edição moderna fiável exige o uso de múltiplas fontes, quer do texto quer da música.

A fonte musical principal utilizada para a presente edição é a partitura manuscrita, em dois volumes, que se conserva no Club Portuense, no Porto – os números 13a e 13b do espólio musical¹⁰. Com base na grafia, pode-se deduzir que este manuscrito foi copiado, em grande parte, por Joaquim Casimiro da Silva (1767-1860, copista 1), copista principal do Teatro de S. Carlos, em Lisboa, onde trabalhava proximamente com Marcos Portugal, a partir do regresso deste de Itália, em 1800¹¹. É concebível que Joaquim Casimiro tenha tido acesso à partitura autógrafa do compositor. Supondo que esta fonte tenha sido a partitura usada para a produção no Porto, no Teatro de S. João, em 1805, podemos propor uma datação próxima de 1804.

Para esclarecer dúvidas (ambiguidades e lapsos aparentes), recorreremos igualmente a partituras manuscritas em Dresden e Madrid. Limitações financeiras e de recursos humanos impediram a consulta de partituras existentes em várias outras bibliotecas europeias.

Embora existam, no Arquivo/Biblioteca do Museu Imperial de Petrópolis (Brasil), partituras autógrafas de dois trechos, em redução para canto e fortepiano («Per amor abbiamo il core» (Ato II cena 7) e «Saria pur la bella cosa» (Ato II cena última), estas não foram usadas na elaboração da presente edição. Terão sido preparadas pelo compositor, no Brasil, para as aulas de canto da Infanta Maria Isabel, filha do futuro D. João VI e sua esposa, D. Carlota Joaquina, quase 20 anos depois da sua composição original. No processo de adaptação, a linha vocal sofreu ligeiras alterações e o acompanhamento, sendo para fortepiano, não permite comparação com a instrumentação original. Todavia, esta fonte vem descrita, em baixo¹².

Como é habitual, as partituras carecem de direções cénicas e pontuação sistemática. Para estes dois elementos, tivemos de retirar o que estava em falta lendo edições impressas do libreto. Devido às revisões realizadas ainda durante a produção original, o libreto publicado para a estreia absoluta serve apenas como apoio para grande parte do primeiro ato. Quanto ao segundo ato e a um número reduzido de secções revistas do primeiro, foi necessário recurso a quatro edições posteriores, de modo a poder distinguir, através de um estudo estemático, o que terá sido o texto original da versão revista, designadamente:

Florença (1797), a primeira edição posterior à produção original, mas com algumas variantes idiossincráticas;

¹⁰ Liberal, *op. cit.*, pp. 27-28. As fotografias da página de rosto e f. 1r reproduzidas na p. 28 foram sujeitas a uma distorção grosseira, pois o original, em formato oblongo, tem o plano horizontal maior do que o plano vertical.

¹¹ Ver detalhes sobre os copistas nos quadros II e III, onde Joaquim Casimiro da Silva é designado por copista 1.

¹² A música pedagógica de Marcos Portugal destinada ao Príncipe Real, D. Pedro d'Alcântara, e às suas irmãs, as Infantas D. Maria Isabel, D. Maria Francisca de Assis e D. Isabel Maria, é descrita amplamente em David Cranmer, «Marcos Portugal: mestre de música de Suas Altezas Reais», *Música Hódie*, Goiânia - vol.13, n.1, 2013, pp. 19-33.

Lisboa (1799), tomando em consideração a proveniência comprovada da partitura usada como fonte principal para esta edição;

Rovigo (1803), o único libreto encontrado que esclarece de forma satisfatória uma breve passagem de texto, cuja leitura nas restantes fontes apresenta contradições;

Porto (1805), para ver se as alterações indicadas na partitura principal se refletiam no libreto editado.

Na descrição de fontes que se segue, apenas a fonte principal é descrita detalhadamente. As partituras de Dresden e de Madrid são referidas só sumariamente. No caso dos libretos, a página de rosto é transcrita e a localização do exemplar usado é indicada.

1 Partituras

1.1 Fonte principal

Partitura, Porto, Club Portuense

2 vols., formato oblongo, 21,2 x 27,5 cm.

Encadernação de pele na lombada e para reforçar os cantos; capas marmoreadas.

Papel com marca de água de escudo (brasão) corado, contendo uma trompa (cornucópia) e as iniciais GM [Giorgio Magnani], um papel italiano extremamente comum em Portugal na época em questão.

Vol. I

Folha de guarda no início, ausente no fim. 173 ff.

Página de rosto (f. 1r):

«La Donna di Genio Volubile / Musica / Del Sig.^r M. Portogallo / Atto 1»

Com carimbo «Philharmonica Portuense» e selo branco de brasão com legenda ilegível.

Vol. II

Folha de guarda no início e no fim. 143 ff.

Página de rosto (f. 1r):

«Donna di genio Volubile / Atto 2»

Anotações esporádicas a lápis ao longo do volume apontam para um possível uso posterior, em meados do século XX, eventualmente pelo maestro Frederico de Freitas.

Seguem-se os conteúdos, com indicação dos fólios em que se encontra cada secção (quadros II e III).

Abreviaturas

Personagens (citadas pela ordem em que entram em palco):

Cav = Cavaliere, Cec = Ceccho, Cic = D. Cicinio, Con = Condessa,

Cor = D. Coriolano, Ghi = Ghita, Lau = Lauretta, Sal = D. Salustio

> (ponta de flecha) = “seguido por”

f. = fólho; ff. = fólhos

r = *recto*; v = *verso*; rv = *recto e verso*

* = fólho(s) inserido(s)

Uso de letra itálica e/ou negrita

letra itálica = ária/dueto/conjunto;

letra não-itálica = *recitativo secco*;

letra itálica e negrita = *recitativo accompagnato*

Nota explicativa

Nas Observações, “furo/furos” indica a existência de um ou mais furos de alfinete na extremidade da folha (extremidade direita no *recto*, esquerda no *verso*). Tal implica que, em tempos, estas folhas se encontravam atadas por um fio, impedindo a abertura das folhas intermédias e permitindo virar em simultâneo o conjunto de folhas assim perfuradas. Normalmente, os furos indicam a supressão, na execução, de uma passagem, número inteiro ou secção de música ainda mais extensa. Num único caso na fonte presente, a supressão deve-se a um lapso extenso da parte do copista, o qual necessitava de passar diretamente para a versão corrigida nas folhas seguintes (vol. I, ff. 18v-19r).

Ato I				
Cena	ff.	Personagens	Incipit textual	Observações
-	1v-14r	-	[Sinfonia]	Copista 1 [J. C. da Silva] f. 14v em branco
1	15r-26v	Cav, Sal, Cor, Cic, Lau	<i>Siamo quattro pretendenti > Tacete sentite > Che terribile martello ></i>	ff. 18 e 19 com 2 furos, devido a lapso do copista
	27rv	Cor, Sal, Lau, Cav, Cic	Ah! Signora Lauretta	
	28r-31r	Lau	<i>Nella pace della Villa</i>	f. 31v em branco
2	32rv	Cav, Cor, Cic, Sal	No: di soffrir più a lungo	
3	33r-44r	Cec, Ghi	<i>Maledetto sia l'amore > Il mio Bove, chi ha nome Bianchetto</i>	
	44v-46r	Cec, Ghi	Cara mia, a dirti il vero	f. 46v em branco
4	47r-70v	Com, Cav, Cor, Sal, Cic	<i>Allegrì, amici, allegrì</i>	
	71r-73r	Con, Cav	Cari amici, passiamo	
	73r-81v	Cav	<i>Son amante appassionato</i>	Vestígios de cola e um furo único na extremidade implicam o corte desta ária.
	*82r-84v	[Cav]	<i>Amante più non sono</i>	Inserção (copista 2). A ária inserida (canto e baixo apenas) implica a substituição da ária, nas folhas anteriores (73r-81v), pela ária do Cavaleiro do Ato II Cena 2.
5	85r	Con, Cor, Sal, Cic	Che amante impertinente	
6	85v-87r	Con, Sal	Ridete, Don Salustio. In faccia agli altri	Asteriscos no fim da cena 5 e no início da cena 7, bem como 2 furos nos ff. 85 e 86, implicam a supressão desta cena
7	87r	Con, Cor	Ah ah ah, Don Salustio	Indicação de corte desde a viragem do f. 87 até 96v. De facto, houve um corte desde o início da cena 6 até ao recitativo no início da cena 8, exceto o início da cena 7, inserido a seguir.
	87v-95v	Cor	<i>Qua sedendo, state a udire</i>	
8	96rv	Con, Cic	No non m'ama nemmen Don Coriolano	Inserção (copista 2). Início da cena 7, para substituir a secção cortada. f. 97v em branco
	*97r	Con	Ah ah ah, Don Salustio	
	98r	Con	<i>Ho risolto, ho risolto, ed ora faccio</i>	
9	98v-99v	Cor, Sal, Cav, Con	<i>Con vostra permissione ></i>	f. 99v Modificação introduzida pelo copista para melhorar a transição para a ária que se segue.
	100r-111r	Con	<i>Padrona di mi stessa > Voi sprezzante, superbetto</i>	
10	111v	Cav, Cic, Sal, Cor	<i>(Son fuori di mi stesso) ></i>	
	112r-118r	Cav, Cic, Sal, Cor	<i>Attonito, perplesso</i>	Ensemble de "estupefação"
11	118v-119r	Lau, Ghi, Cec	Trattenetevi, qui; che la Contessa	
12	119rv	Con, Ghi, Cec	Buon giorno, cari miei. M'ha già informata	
	120r-126v	Ghi, Cec, Con	<i>Colombino, e Colombina</i>	
	127r	Con	Ghita, vattene pur, che questa sera	
13	127r-128v	Con, Cec	(Che vi sia un vero affetto)	
	129r-138v	Cec	<i>Cagna, tristaccia > Da tutte le parti</i>	
14	139r	Con	Ehi? M'aspetta la fuori	f. 139v em branco
15	140r-144v	Cor, Cav, Cic, Sal	<i>Siamo rivali, è vero</i>	Início do Final
16	144v-146v	Con	<i>(Cercando il mio genio)</i>	
	146v-150r	Cor, Cav, Cic, Sal, Con	<i>Con tutta riverenza</i>	
17	150r-152r	Cec	<i>Era primo un Sumaro col basto</i>	
	152r-173	Con, Cor, Cav, Cic, Sal, Cec	<i>È grazioso veramente > Cosa vuol dire? Que scena è questa? > Qua la guerra è dichiarata</i>	f. 173v em branco

Quadro II: Conteúdos do Ato I

Ato II				
Cena	ff.	Personagens	Incipit textual	Observações
1	1v	Cic, Sal	Che vi par della nostra Contessina?	Furo – cenas 1-3 cortadas
	2r-4r	Cic	<i>Lauretta ha un bel ciglio</i>	Furo
2	4v-5r	Cav, Cor	L'insulto è dei più grandi	Furo
	5v-13r	Cav	<i>Amante più non sono</i>	Furo – ária transferida para ato I cena 4
3	13v-14r	Cec, Ghi	Io mi ritrovo ben, come suol dirsi	Furo
	14v-17r	Ghi	<i>Più non ti voglio, ingrato;</i>	Furo
4	17v-18v	Cec, Cav, Cor	Maledetto interesse!	No cabeçalho de f. 17v foi acrescentado "Principio" [do ato II]
	19r-31r	Cav, Cec, Cor	<i>Tu villano impertinente</i>	
5	31v-32v	Con, Cav, Cor, Cec	Cos'è che si fa qui? Voi due Signori	Vestígios de cola no f. 32 r + furo indicam corte até ao f. 42v
6	32v	Cav, Cor	(Si può dar della sua maggior pazzia)	Furo
	33r-42v	Cor	<i>La ragion di quà mi dice</i>	Furo
7	43r-44v	Con, Cec	No nò; non ti sgomenti	
	45r-47r	Con	<i>Per amar abbiamo il core</i>	Furo
	47v	Cec, Con	Noi non faremo niente	
	47v-50v	Cec:	<i>Il poledro che vede nel Prato</i>	ff. 48 e 49 com furos; 48r e 49v têm adicionalmente sinais, indicando o início e fim da supressão.
	51r-v	Con, Cec	Animale che sei!	Novo copista (copista 3) até f. 70v
8	51v	Cav, Cec, Con	(La gelosia mi spinge...)	
	52r-69r	Con, Cec, Cav	<i>Deh! vieni amato bene</i>	
9	69v-70v	Sal, Lau, Cic	Ah! Signora Lauretta	Fim do recitativo alterado para acomodar o que se segue
	*71r-72v	Cic	<i>Lauretta ha un bel ciglio</i>	Inserção (copista 2). A ária inserida (canto e baixo apenas) foi transferida de ato II cena 1.
	73r-76v	Sal	<i>Un torto a tanto amico</i>	Furo. Copista 1
10	77rv	Lau, Cic	Benissimo il secondo	Copista 3 até f. 106r
11	78r	Cor	Fui pazza, è ver, cercando in un bifolco	
	78v-88r	Con	<i>Son tutta giubbilo</i>	
	88v-89r	Cor, Con	Contessa, il vostro amore	
12	89r-v	Cav, Con, Cor	Come! che sento! e quanti	
13	89v-90r	Cic, Sal, Con	Con vostra permissione,...	
14	90rv	Cor, Cic, Sal	Tal rovescio impensato	
15	91r-106r	Cec, Ghi, Lau	<i>Pace, pace, cara Ghita ></i>	Início do Final. Furo. Vestígios de cola no f. 91r.
Ultima	106v-115r	Con	<i>Saria pur la bella coisa ></i>	Copista 4. Furo. f. 115v em branco
	116r-119v	Lau, Cec, Ghi, Con	<i>Contessa mia carissima ></i>	Copista 3 até ao fim
	119v-143v	Cav, Cor, Cic, Sal, Con	<i>In un Maestro di cappella</i>	Sinal no fim de f. 121r, furos ff. 121-126v e 127r, sinal 127r – todos implicam uma secção cortada.

Quadro III: Conteúdos do Ato II

1.2 Fontes de apoio

1.2.1 Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dlb)

Cota: Mus.4092-F-500

Manuscrito, 2 vols. encadernados, formato oblongo, 22,5 x 30,0 cm.

Folhas de guarda no início e no fim de ambos os volumes.

Vol. I (paginada: 428 pp.)

Página de rosto (p. 1 [f. 1r]):

«La Donna di Genio Volubile / Del Sig.^r Marco Portogallo / in Venezia In S: Moisè L'Autunno 1796: / Atto Primo»

Com carimbo: «Sächs. Landes-Bibl.»

Vol. II (paginada: 424 pp. + 2 páginas em branco)

Sem página de rosto: p. 1 [f. 1r] começa com o cabeçalho «Atto Secondo» e o recitativo inicial do segundo ato.

Com carimbo: «Sächs. Landes-Bibl.»

Descrição no RISM: N.º de identificação: 270001438.

Partituras disponibilizadas *online* em formato PDF:

< [https://digital.slub-dresden.de/werkansicht\(dlf/101667/1](https://digital.slub-dresden.de/werkansicht(dlf/101667/1) > [consulta 23/07/2021]

Frequentes indicações de uso para execução.

1.2.2 Conservatorio Real de Madrid (E-Mc)

Cota: A.R.A Leg. 194 N.º 194

Manuscrito, 2 vols., encadernado, formato oblongo, 23,5 cm. x 32,0 cm.

Sem folhas de guarda.

Paginação contínua ao longo dos dois volumes.

Vol. I (pp. 1-347 [+1])

Página de rosto (p. 1 [f. 1r]):

«La Donna di Genio Volubile / Del Maes.^{no} Marco Portogallo»

Vol. II (pp. 348-679)

Sem página de rosto: p. 1 [f. 1r] começa com o cabeçalho «Atto 2.^{do}» e o recitativo inicial do segundo ato.

Frequentes indicações de uso para execução, com vários números cortados (e ausentes).

1.2.3 Museu Imperial, Petrópolis (BR-PETm)

Cota: 780.262 / P 852 c / R

Manuscrito encadernado, formato oblongo, 23,5 cm. x 32,5 cm.

Folha de guarda no início e no fim, com a marca de água inglesa «MOLINEUX JOHNSTON / & A LEE / 1803». Isso implica que a encadernação (incluindo as folhas de guarda) antedata o conteúdo, que inclui composições posteriores a essa data, como *L'oro non compra amore* (1804) e *Artaserse* (1806).

No *recto* da folha de guarda inicial, em cima, está escrito o nome do dono do manuscrito, «Fernando Luiz de Souza Coutinho» (3º Marquês de Borba e 16º Conde de Redondo), com a indicação adicional «(comprado no leilão de S. A. / em 10 de Março de 1877.)» e o acrescento, a lápis, em cima, de «a Sra. Infanta D. Isabel Maria», eventualmente pela mesma mão, de modo a esclarecer a quem «S[ua] A[lteza]» se refere.

O verso da mesma folha de guarda apresenta, no meio, um carimbo «Museu Imperial / Divisão de documentação / histórica», com a referência 156/53 inserida e, por baixo, a lápis, a indicação «2. G. 56. 830 / Proc. 212 / 53». A cota, igualmente a lápis, encontra-se em cima, do lado direito.

Manuscrito sem foliação ou paginação, constituído por 94 fólhos. Contém 13 peças de Marcos Portugal, incluindo dois trechos de *La donna di genio volubile* (peças 4 e 5), em reduções autógrafas para canto e piano:

i) Cabeçalho: Arietta com acompanhamento / de Forte Piano / Tirada da Burletta « La / Donna di genio volubile » / P.^o uso de S. A. a Serenissima / Sig.^{ra} Infanta D. Maria Isabel

[ff. 27r-30v]

Incipit textual: «Per amar abbiamo il core» (Ato II cena 7)

ii) Cabeçalho: Nella Donna di genio volubile / S. S. I. D. M. I. [Sereníssima Signora Infanta D. Maria Isabel]

[ff. 31r-34r (34v em branco)]

Incipit textual: «Saria pur la bella coisa» (Ato II cena última)

2. Libretos

2.1 Fonte principal

Página de rosto:

LA DONNA / DI GENIO VOLUBILE: / DRAMMA GIOCO SO PER MUSICA / DI / GIOVANNI BERTATI, / POETA AL SERVIZIO DI S. M. I. &c. / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO TEATRO / DI / S. CARLO / DELLA PRINCIPESSA / IN BENEFIZIO / DI / DOMENICO CAPORALINI. / Ai 23 di Gennaro dell'Anno 1799. // LISBONA. M. DCC. LXXXVIII. / NELLA STAMPERIA DI SIMONE TADDEO FERREIRA.

(Edição bilingue, italiano e português)

163 [+1] pp.

Exemplar consultado: Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal (Fundo Teatro de S. Carlos (P-Ln)

2.2 Fontes de apoio

2.2.1 Veneza, Teatro de S. Moisè, 1796

Página de rosto:

LA / DONNA DI GENIO VOLUBILE / DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA / DI GIOVANNI BERTATI / Poeta al servizio di S. M. I. R. A. &c. / DA RAPPRESENTARSI / NEL NOBILISSIMO TEATRO / GIUSTINIANI / IN SAN MOISÈ / L'AUTUNNO DELL'ANNO / 1796. // IN VENEZIA / 1796. / APPRESSO MODESTO FENZO. CON LICENZA DE' SUPERIORI.

64 pp.

Exemplar consultado: Coimbra, Faculdade de Letras (Sala Dr. Jorge de Faria) (P-Cul)

2.2.2 Florença, Teatro della Pergola, 1797

Página de rosto:

LA DONNA / DI GENIO VOLLUBILE / DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGGIO TEATRO / DI VIA DELLA PERGOLA / LA PRIMAVERA DEL 1797 / SOTTO LA PROTEZ. DELL'A. R. / DI / FERDINANDO III / ARCIDUCA D'AUSTRIA / PRINCIPE REALE D'UNGHERIA E DI BOEMIA / GRAN-DUCA DI TOSCANA / ec. ec. ec. // IN FIRENZE MDCCXVII. / Nella Stamperia Albizziana da S. M. in Campo / Per PIETRO FANTOSINI / *Com Approvazione.*

48 pp.

Exemplar consultado: Bolonha, Civico Museu Bibliografico Musicale (Conservatorio Giovanni Battista Martini) (I-Bc)

2.2.3 Rovigo, Teatro Antonio Roncali, 1803

Página de rosto:

LA DONNA / DI GENIO VOLUBILE / DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA / Da RAPPRESENTARSI IN ROVIGO / NEL TEATRO DEL CITTADINO / ANTONIO RONCALI / DEDICATO AL CITTADINO / GIO. BATT. CONTI / VICE PREFETTO / [chaveta horizontal] / LENDINARA)(1803 / DALLA STAMPERIA MICHELINI / *Con Permesso.*

35 [+1] pp.

Exemplar consultado: Coleção David Cranmer, Lisboa.

2.2.4 Porto, Teatro de S. João, 1805

Página de rosto:

A MULHER / DE GENIO EXTRAVAGANTE: / DRAMA JOCOSO EM MUSICA, / PARA SE REPRESENTAR / NO / REAL THEATRO DO PRINCIPE, / NO ANNO DE 1805. / OFFERECIDO / A' ILLUSTRISIM. [sic], E EXCELLENT. SENHORA / D. MARIA ROSA BRANDAÕ ALVO / GODINHO PERESTRELO PEREIRA / DE AZEVEDO, / POR / CAROLINA GRIFFONI, *Primeira Dama da Companhia Italiana // PORTO, / NA TYP. DE ANTONIO ALVAREZ RIBEIRO, / Por Ordem Superior.*

(Edição bilingue, italiano e português)

[8+] 117 [+1] pp.

Exemplar consultado: Coimbra, Faculdade de Letras (Sala Dr. Jorge de Faria) (P-Cul)

Critérios editoriais

As orientações desta edição subordinam-se a dois princípios fundamentais, por se tratar de uma edição não só crítica, mas, ao mesmo tempo, prática. Por um lado, quer pela sua metodologia (incluindo o preceito de intervenção editorial mínima), quer pelo aparato crítico que fornece, procura satisfazer devidamente o rigor científico que deve manter qualquer edição crítica digna desta designação. Por outro, não constitui simplesmente um texto idealizado para leitura numa biblioteca, mas foi preparada para uso prático, apresentando propositadamente uma aparência limpa e de fácil leitura, sem notas de rodapé ou “picuinhas” editoriais para assinalar intervenções (como letras mais pequenas para indicações agógicas ou de dinâmicas, ligaduras tracejadas ou parênteses retos).

Foram adotadas as seguintes normas:

1 Instrumentos, pentagramas, vozes e claves

Na fonte principal, conforme a prática generalizada da época, os violinos e viola (de arco) ocupam os três primeiros pentagramas, seguidos pelos sopros, as vozes e, por último, a linha do baixo. Nesta edição, a ordem foi alterada silenciosamente para a prática atual, com todo o naipe de cordas junto, em baixo.

Independentemente da clave original, nesta edição, com a única exceção da viola (que mantém a clave de dó na terceira linha), só se usam claves de sol e fá, que foram adotadas sistematicamente.

2 Armação e compasso

Independentemente da posição dos sustenidos e bemóis no original, esta foi alterada silenciosamente para a colocação moderna. Por outro lado, mantiveram-se as indicações de compasso C e C (não tendo sido alteradas para 4/4 ou 2/2), pois na época em questão ainda tinham implicações em termos de andamento (um vestígio da sua origem como sinais mensurais), pelo que os sinais numéricos não podem ser considerados como equivalentes.

3 Notas e texto

A notação nesta edição corresponde ao uso atual. Sempre que necessário, a direção das hastes foi normalizada. Com notas múltiplas simultâneas, sejam elas acordes ou quando coincidem as notas dos dois instrumentos de um mesmo naipe (das duas flautas, duas trompas, etc.), as hastes são unidirecionais. Quando sopros tocam em uníssono, para evitar qualquer ambiguidade, consta, na nossa edição, “a 2”, que se aplica até ao momento em que os dois instrumentos se separam novamente. No tempo de Marcos Portugal, a indicação “*solo*” ou “*soli*” era usada de uma forma mais abrangente do que hoje em dia. Restringimos o seu uso para apenas dois contextos: primeiro, quando é só um dos instrumentistas a tocar (e não “a 2”), ou, no sentido habitual do nosso tempo, para avisar de que estamos perante uma secção de *obbligato* de um ou de um par de solistas.

Quanto ao *beaming*, foi sistematizado conforme as convenções atuais, exceto quando o agrupamento da notação original implica a separação da primeira nota, por uma questão de articulação (sobretudo 1+3 colcheias ou semicolcheias). Nestes casos, mantivemos esta separação. Tercinas e sextinas são indicadas apenas com o número 3 ou 6, sem qualquer ligadura redonda ou reta, exceto nos raros casos de necessidade, para prevenir qualquer ambiguidade quando uma ou mais pausas integram o agrupamento em questão, facilitando, assim, a leitura.

O texto é escrito conforme a ortografia italiana atual. Prestamos particular atenção à divisão silábica, que difere em italiano da divisão em português.

4 Sinais agógicos, de dinâmicas e de articulação

Na fonte, os sinais agógicos e de dinâmicas oferecem uma orientação geralmente clara quanto à sua aplicação, mas nem sempre exata ou sistemática. Não é rara a sua colocação ficar ligeiramente desencontrada com o momento exato em que, em termos musicais, a indicação deveria entrar em vigor. Mais a mais, apesar de se aplicarem normalmente a todos os instrumentos (e/ou vozes), os sinais só vêm explicitados em referência a alguns (tipicamente escritos entre os violinos I e II, e junto ao baixo), sendo entendida a sua extensão aos restantes instrumentos. De um modo semelhante, indicações de articulação (*staccato*, *tenuto*, ligaduras de expressão, etc.), apesar de claras na sua intenção, muitas vezes são escritas de uma forma pouco exata ou sistemática. Assim, salvo indicação em contrário, foram sistematizadas e acrescentadas silenciosamente, conforme necessidade. Em passagens repetidas ou paralelas, que carecem, com uma certa regularidade, de sinais agógicos, de dinâmicas ou de articulação, estes foram acrescentados sem comentário.

5 Ornamentos – *appoggiaturas* e *acciaccaturas*

Na notação do século XVIII e inícios do século XIX, o símbolo para uma semicolcheia solta possuía a forma da *acciaccatura* de hoje em dia, ou seja, uma colcheia solta com um traço sobre a haste. Assim, já à partida é impossível distinguir, só pela notação, entre uma *acciaccatura* e uma *appoggiatura* com o valor de uma semicolcheia. Pior ainda, as *appoggiaturas* de outros valores, especialmente colcheias e fusas, por extensão, eram indicadas habitualmente utilizando o mesmo símbolo. Embora, no caso de Marcos Portugal, o compositor tivesse sido bastante atento a esta questão, especialmente no que diz respeito a *appoggiaturas* com valores de maior duração, os copistas nem sempre tinham o mesmo cuidado. De um modo semelhante, a altura das notas ornamentais nem sempre se colocava com exatidão. Em casos de necessidade, estas foram ajustadas para conformar com o que faz melhor sentido em termos musicais.

À luz desta realidade, a presente edição apresenta conscientemente uma proposta individualizada de interpretação de cada ornamento, baseada no contexto musical em que se encontra e no estilo geral da música. Para além da fixação da altura das notas, as *acciaccaturas* propostas têm sempre um traço pela haste, enquanto que as *appoggiaturas* têm o valor recomendado – colcheia, semicolcheia ou fusa – conforme o caso. Assim, a nota principal deverá ter sempre o valor que sobrar (normalmente, metade do seu valor indicado). Em algumas situações – sempre num tempo forte quando a nota seguinte é igual à nota principal do tempo forte – o valor da *appoggiatura* acaba por ser igual ao da nota principal. Nestes casos, a *appoggiatura* vem mesmo substituir por completo a nota principal. Trata-se simplesmente de uma convenção notacional da época para estas situações.

6 O baixo contínuo

O baixo contínuo não foi realizado, mas, sempre que carecem as cifras nos recitativos, estas foram acrescentadas silenciosamente conforme a harmonia implicada pelas vozes.