

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho procurou-se identificar e analisar os vários contextos de circulação da música instrumental na segunda metade do século XVIII e nas duas primeiras décadas do século XIX. Durante este período, a emergência de novos modelos de sociabilidade e consequente importação de práticas culturais viabilizaram uma expansão e diversificação significativas dos circuitos de apresentação e difusão da música instrumental, o que veio a acontecer não só em novos contextos, como as Assembleias de Estrangeiros, os salões privados ou o Teatro São Carlos, mas também em contextos associados a práticas antigas, como as festas públicas ou o caso paradigmático, a todos os níveis, das funções sacras que se constituíram como um importante “palco” para o repertório instrumental, a partir de 1775. Numa realidade dinâmica de vasos comunicantes, verifica-se que, para além dos músicos, também o repertório circulava entre os vários contextos, abarcando quer as funções públicas, quer as privadas.

O complexo processo de transformação, ao nível das práticas culturais, está em grande medida associado à reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755, que é acompanhado pelo compromisso cultural inerente ao absolutismo iluminado no quadro de uma sociedade de Antigo Regime. No referido período de cerca de setenta anos, destacam-se três momentos distintos e decisivos, cuja influência se reflecte aos mais diversos níveis e, por maioria de razão, de forma muito perceptível na produção cultural, um domínio extremamente dependente das mínimas oscilações nas cúpulas de poder. O primeiro período que coincide com o reinado de D. José, entre 1750 e 1776, caracteriza-se por uma disseminação parcelar e difusa da cultura das luzes. Verifica-se uma ascensão socio-económica fulgurante de alguns negociantes que se envolvem no projecto pombalino das Companhias, no quadro do comércio intercontinental, o que viabiliza a afirmação de um poderoso grupo de alta finança, protegido e estimulado pelo Marquês de Pombal. Este grupo vai contribuir decisivamente para a afirmação de novas práticas de sociabilidade, entre as quais se enquadra a música instrumental, dando peso e consistência

ao “fórum público” que assumirá os encargos e contribuirá para a massa crítica necessários a uma sala de espectáculos como o Teatro São Carlos, fundado em 1793.¹ Entre essas práticas culturais, em expansão, destacamos a contratação de músicos profissionais para funções profanas privadas, nomeadamente concertos vocais e instrumentais.

O segundo período inicia-se com o reinado de D. Maria I, em 1777, até à invasão das tropas napoleónicas, em finais de 1807. Coincide com a morte política do Marquês de Pombal e um processo de recomposição geral da economia portuguesa, com uma diversificação das trocas comerciais, uma vaga de expansão e modernização do sector industrial que atinge Lisboa e marcará um ciclo económico positivo que atinge o seu culminar na década de 1790.² O referido grupo de grandes capitalistas continuará a exercer uma poderosa influência, a par do reforço de alguma alta aristocracia que anteriormente se vira afastada por Pombal, e que vai intensificar a influência cultural das luzes, (vide a fundação da Academia Real das Ciências), encontrando-se apta a promover novos reportórios. Diversifica-se e expande-se consideravelmente o comércio associado a bens de luxo, onde podemos incluir as partituras e instrumentos musicais, com decorrente alargamento da actividade comercial local ligada à música, que facilita os preços cada vez mais acessíveis. É neste período que encontramos uma clara abertura à importação de modas, novidades e práticas culturais, sobretudo de França, a par dos novos modelos de sociabilidade doméstica com recurso à música, em expansão pelas classes médias. A avaliação e estudo historiográfico do reinado de D. Maria I estão marcados pelo contraditório, prevalece contudo a ideia geral de que se tratou de um período caracterizado pela reacção e continuidade e valoriza-se a sofisticada formação cultural da rainha.³ Estes aspectos relacionam-se precisamente e de forma muito expressiva com o quadro musical da época e a afirmação de uma nova sensibilidade.

O terceiro período balizado entre 1808 e 1820 é marcado primeiro pela Guerra Peninsular e em seguida pela transformação e convulsão políticas que

¹ Construção excepcionalmente rápida e eficaz sob a gestão de Anselmo José da Cruz Sobral que ocupou os cargos de Inspector das Obras Públicas e na Direcção do grupo de capitalistas do Contrato do Tabaco.

² Cf. Madureira 1989: 90 e segs.

³ Cf. Ramos 2007: 9 e segs.

viriam a desembocar na revolução liberal de 1820. A presença francesa - que provoca a ausência da Corte de Lisboa até 1821 e a decorrente administração inglesa em Portugal, após a vitória do exército luso-britânico - terá consequências profundas nas práticas culturais no âmbito das instituições, nomeadamente Corte e Igreja, para além de óbvias alterações ao nível das sociabilidades. Verifica-se contudo um processo de continuidade na afirmação da prática de música instrumental, que resulta de um cruzamento de linhas de força que têm a ver com a importação de práticas cosmopolitas, o investimento nas estratégias de distinção socio-económica pela classe média, a diversificação da actividade profissional por parte dos músicos que não contam, agora, com a segurança oferecida pelas instituições régias (nomeadamente Real Câmara) e ainda o fortalecimento de práticas comerciais relacionadas com o lazer, onde se inclui a música.

O processo de transformação a que aparece associado o repertório instrumental prende-se com a abertura do salão doméstico, a disseminação da prática musical em circuito amador e a conseqüente expansão do comércio de partituras, de instrumentos e do ensino privado da música por um lado, e a afirmação do concerto público, por outro. Todas estas vertentes distintas do universo musical conhecerão uma verdadeira explosão, a partir de 1834. Neste sentido, este estudo acompanhou os processos de transformação preliminares e preparatórios para aquele que ficou historicamente confirmado como um ponto de viragem e ruptura ao nível das instituições culturais, aquando do triunfo do liberalismo.

Numa perspectiva que, em segunda linha de análise, se concentrou nos músicos instrumentistas activos em Portugal, verificou-se que estes desempenharam um papel fundamental, apesar de enquadrados num regime que não estimulava à livre circulação ou ao empreendimento por conta própria. Através da acumulação de actividades, os instrumentistas que preenchiavam as estantes da Real Câmara promoveram uma diversificação dos contextos e oportunidades para ouvir música. Estes mesmos músicos tocavam simultaneamente em concertos públicos e privados, nos teatros ou nos locais de culto em funções sacras. Está também documentada a influente acção dos músicos da corte na rede de contactos e recomendações, no âmbito da esfera privada, fosse para contratações de professores ou instrumentistas para as

principais casas nobres, fosse na formação da geração seguinte de profissionais. Foi também desta mesma falange de instrumentistas que se destacaram aqueles que viriam a abrir as portas à edição musical de algum reportório local, ou a divulgar a sua própria música instrumental em edições estrangeiras.

Finalmente, foram estes mesmos músicos os que deram um impulso decisivo na actividade comercial especializada, abrindo armazéns para venda de instrumentos e música, de acordo com os modelos de empreendimento e estratégia comercial existentes nos seus países de origem. Tratava-se de aproveitar com oportunidade as potencialidades de um mercado incipiente numa cidade (Lisboa) em que os armazéns de música eram praticamente inexistentes. Neste quadro é de significativa importância o desenvolvimento da actividade editorial e comercial especializada, como veículo de circulação de música profana,⁴ com considerável representatividade para a produção instrumental. Os ciclos da actividade editorial em Portugal confirmam, aliás, as tendências registadas nos concertos públicos e nas funções privadas, verificando-se um primeiro momento de expansão, durante o reinado de D. Maria I, sobretudo na última década do século XVIII.⁵

Não é demais repetir a influência amplamente reconhecida dos músicos estrangeiros neste contexto, sobretudo em domínios que, escapando à resposta institucional, requeriam espírito empreendedor e iniciativa comercial. Neste processo de transição destacamos Pierre Anselme Maréchal (fl. 1790-96),⁶ porque catalisou na sua actividade uma série de aspectos inovadores, ao

⁴ Em concreto, o comércio de música escrita que circula através dos armazéns especializados vai abranger alguma música sacra, colecções de música vocal (n.ºs de ópera italiana), modinhas, métodos de ensino e muita música instrumental e de dança.

⁵ Esta situação inverte-se no início do séc. XIX, não se tendo encontrado uma única publicação de música entre 1808 e 1811, provavelmente devido à Guerra Peninsular. Após este período, as publicações apresentam um crescimento instável, atingindo uma produção razoável já nos finais dos anos 20 do século XIX. (Cf. Albuquerque 2006).

⁶ Este mesmo modelo de músico polivalente que se desdobra numa actividade editorial virada para a “nova” música encontra-se paradigmaticamente representado pelos contemporâneos Muzio Clementi (1752-1832) e Ignace Pleyel (1757-1831), também eles pianistas, compositores, editores e comerciantes especializados na construção e venda do piano-forte, com estabelecimento em Londres e Paris, respectivamente. Vale a pena sublinhar desde logo a contemporaneidade entre o modelo de actividade desenvolvida em Portugal por Marchal na década de 90 (mais precisamente até 1796, data da sua deslocação para Madrid) e aquela que encontramos nos centros europeus associados ao desenvolvimento e afirmação da “nova” música instrumental. Sobre o período espanhol de Maréchal Cf. Siemens Hernandez (1992).

encarnar um perfil profissional alternativo ao dos músicos que pertenciam à Real Câmara. Através dele podem abordar-se, à guisa de conclusão, alguns dos aspectos fundamentais que caracterizaram o panorama da música instrumental, na viragem para o século XIX. Para além de tocar cravo e piano-forte, acompanhando o processo de transição entre estes instrumentos, Maréchal foi compositor e editor, tendo sido um dos raros a assumir os diversos papéis de um circuito integrado de circulação do repertório: compôs, apresentou em concertos públicos as suas obras e, finalmente, editou e vendeu música no seu próprio armazém. No quadro desta actividade polivalente, regista-se um momento áureo de produtividade, em 1794,⁷ que acompanha em sintonia o modelo de músico associado à “nova” música instrumental, o qual se encontra paradigmaticamente representado, com alcance cosmopolita, por figuras como Muzio Clementi (1752-1832) e Ignace Pleyel (1757-1831). Trata-se afinal da linhagem de músicos em que se enquadra uma figura como João Domingos Bomtempo, um dos representantes maiores da viragem cultural observada no liberalismo.

Interessaria, em estudos futuros, aprofundar as redes comerciais que existiam efectivamente entre os músicos com actividade comercial estabelecida em Portugal e os armazéns matriciais dos grandes centros europeus. Interessaria, ainda, proceder a um estudo comparativo centrado no estatuto socio-económico dos vários perfis profissionais de músicos, no sentido de aferir sobre o efectivo sucesso e viabilidade económica da actividade dos instrumentistas no nosso país. Neste sentido, importaria considerar, como padrão de referência, o estatuto de músico régio e as várias alternativas de enriquecimento económico, através das múltiplas actividades desenvolvidas, por isso se levantaram neste estudo, com algum detalhe, casos de particular sucesso, como por exemplo, Pedro António Avondano (bapt.1714-1782), António Rodil (ISC 1766-1787), João Baptista Waltmann (fl. 1792-1824) ou João Baptista Weltin (fl.1796-1824), para além do referido Maréchal.

No período em causa regista-se ainda, no que diz respeito aos actores, uma crescente importância e representatividade pública do músico amador,

⁷ quando, logo após desfazer a sua associação comercial com Francisco Domingos Milcent (que ocorreu entre 1792 e inícios de 1794) publica uma série de obras suas. Maréchal solicita alvará para estabelecer uma Fábrica de Impressão de Música que lhe é concedido em Setembro de 1794 (Cf. Albuquerque 2004: 187. ANTT. JC, L. 76, f. 44v-45).

tratando-se de um paradigma cuja raiz aristocrática, ao mais alto nível, persiste e é, aliás, cultivada. Os relatos sobre os dotes artísticos de D. José referem como maiores paixões a caça e a música, de que era praticante, pois além de tocar violino era também um melómano activo.⁸ São várias as referências à esmerada educação artística de D. Maria I⁹ e D. João VI é também apresentado como talentoso e apaixonado por música, tocando vários instrumentos.¹⁰ Outros membros da família real são apresentados como cultores da música, perpetuando-se até final do Antigo Regime, o paradigma da prática musical não só como recurso importante de distinção social, mas também de valorização pessoal enquanto prova de talentos individuais.

Num período histórico em que se ambicionou a mobilidade social, mesmo que esta se tenha comprovado normalmente ilusória, desenvolveram-se estratégias de apropriação de recursos de distinção, destacando-se o investimento na prática musical amadora entre as classes alta e média. Os sintomas e consequências de tal investimento reflectiram-se em áreas como o ensino, a comercialização de instrumentos e de música, bem como a criação de um repertório adequado para as múltiplas assembleias. Verifica-se, por um lado, um importante processo de disseminação da prática musical amadora, muito em particular no universo feminino e, por outro, uma crescente consciência em relação à sua representatividade social. Deste modo, a actividade dos músicos amadores, tal como se verifica no livro de Adriano Balbi (1822) é, cada vez mais, merecedora de uma exposição pública, que se enquadra nos estritos códigos de elegância, devendo por isso ser elogiosa,

⁸ Wraxall 1904: 7-8. 1772

⁹ Segundo Caetano Beirão (1934: 33-34) a formação de D. Maria I foi orientada pela Rainha sua mãe tendo sido bastante cuidada no papel intelectual e artístico: “D. Mariana Vitória, desmentindo a acusação grosseira de incultura das princesas no século XVIII, contribuiu enormemente para o desenvolvimento das belas-artes em Portugal. Nascida naquele meio e filha de tão inteligente princesa, foi esmerada a educação de D. Maria Francisca, bem como de suas irmãs. Tiveram como professores de música o padre José Gomes e o maestro David Peres. O paço era uma academia. No tempo de rei D. José, o teatro e a ópera italiana em Lisboa era considerado o melhor da Europa. D. Mariana Vitória promovia concertos, na sua câmara, com os belos artistas que aqui se reuniam. Ela própria cantava e tocava no cravo (...). Mr. de Saint Priest e depois o marquês de Clermont e Montigny mais duma vez assistiram a festas em Queluz em que ouviram cantar a rainha e as filhas, e nomeadamente a princesa do Brasil. Foram seus professores [de D. Maria] de pintura e desenho Domingos da Rosa, seu filho José da Rosa, e também, segundo parece, o grande Domingos Antonio Sequeira.”

¹⁰ Prendas artísticas da coroa muito valorizadas por testemunhos estrangeiros “*Son Altesse Royale le prince du Brésil, qui possède des talents extraordinaires en musique, qui compose avec autant de goût que de facilité, et qui joue de plusieurs instruments, entre autres du fagot, de la trombonne, de la flûte et du violon*” (Balbi 1822: CCXIV. RVNve).

caso contrário pode ser considerada injusta para com a generosidade do respectivo investimento individual. É nestes termos que se delimitarão algumas das convenções da recepção e crítica musical durante o século XIX, que passam por uma justa e elegante condescendência para com o músico amador, quase sempre merecedor de um juízo amável.¹¹ Está em causa o reconhecimento da influência decisiva destes músicos na vida musical da época, os quais são frequentemente promovidos através da comparação qualitativa com os profissionais, não raras vezes desvantajosa para estes últimos.¹² Acresce que, com o enfraquecimento das instituições musicais régias a partir de 1807, a dependência dos músicos profissionais em relação ao investimento por parte dos amadores aumenta consideravelmente.

Neste quadro de diferentes contextos e práticas culturais associadas à circulação de música instrumental, regista-se a vitalidade de diferentes reportórios, por sua vez associados a universos de recepção diferenciados. Desde logo, destaca-se o importante investimento na importação e venda de produção musical cosmopolita e contemporânea, valorizando-se sobretudo a sua novidade e modernidade, enquanto qualidades atractivas para o público potencial. Entre o múltiplo e diversificado elenco de autorias, destaca-se o caso particular de Joseph Haydn, na medida em que associa a estas mesmas características, de actualidade e cosmopolitismo, um traço de distinção social muito relevante e assumido como tal no nosso país. Paralelamente persiste a circulação de música manuscrita, que continua a ocupar uma parcela importante no processo de difusão de reportório, quer em circuito privado, quer comercial. A prática de colecções pessoais de música difunde-se como atributo de distinção entre amadores cultos, podendo mesmo considerar-se que a noção de obra, neste contexto, compete com a noção de reportório pessoal.

¹¹ São muito claros os termos de indignação quando se ultrapassam os referidos limites. Como é possível que um amador como Herr Benedikt Klingelhöfer que “tem prestado tantos serviços à música através dos seus concertos de Inverno -, tem de vir a saber através de um jornal que toca flauta de um modo extremamente imperfeito?”. Considera-se que este tipo de exposição crítica deveria visar exclusivamente “os artistas, sobretudo aqueles que são pagos pelo público, (...) que devem até ficar-lhe gratos por serem informados de carências em que eles próprios ainda não haviam reparado.” Os amadores movidos pelo altruísmo e generosidade, que “prestam serviços à música” não devem ser sujeitos a apreciações públicas mesquinhas. Finalmente o definitivo argumento económico “Além disso Herr Kl. teve despesas consideráveis relacionadas com estas músicas, dado que, além dos músicos profissionais e amadores que nelas tomavam parte, doze de entre os melhores solistas e membros do tutti eram sempre bem pagos.” (Ibid. 48-49, AMZ 1818/08/19).

¹² A propósito da vida musical no Porto refere-se, entre outros músicos, “um flautista português (...) o senhor Oliveira, [que] toca de modo agradável e nada mal [mas até] o próprio senhor Brelas em Lisboa, embora seja somente um amador, ultrapassa-o de longe.”(Ibid: 44, AMZ 1816/06/26).

Nestas colecções, de música para tecla, coexistem o repertório cosmopolita e as composições de carácter sobretudo funcional, no contexto de entretenimento das assembleias, privilegiando-se, nestes casos, a música de dança.

O minuete foi considerado um género fundamental para discutir processos de transformação nos modelos de convivialidade e respectivas práticas culturais, a par dos processos de adaptação local de natureza musical. Tendo em conta que o modelo cosmopolita do minuete irradiava do “centro do mundo” para as periferias, como Portugal, importou avaliar no processo de actuação por mimetismo, a eventual introdução de traços locais resultantes de processos de resistência, adaptação ou mesmo de negociação. Um dos traços mais interessantes tem a ver com a adaptação instrumental, nomeadamente o culto abundante do minuete nas cordas dedilhadas e a interacção entre este universo sonoro e suas características estilísticas, muito em particular da guitarra portuguesa, e o repertório para cravo de criação local.

No que se refere à permanência, em repertório nos serviços litúrgicos, das sonatas de eco, até pelo menos 1801, apesar de poder ser interpretada como mera persistência de uma estética barroca, merece ser entendida sobretudo como uma marca identitária que emana, desta feita, das características tímbricas do órgão ibérico. O protagonismo conferido aos instrumentos de sopro, nomeadamente trompa e clarim, na constituição das orquestras que encontramos a tocar nas igrejas, pode relacionar-se, também ele, com a marca tímbrica dos órgãos em Portugal, reconhecíveis pela trompetaria. Vale a pena sublinhar que mesmo em conjuntos de cinco ou seis instrumentos¹³ não se dispensa praticamente nunca a presença de duas trompas.

As idiosincrasias de um repertório de criação local aparecem sobretudo representadas em géneros vocais como a modinha ou as danças, de influência regional ibérica, como o fandango, ou afro-brasileira, como a fofa e o lundum. Em casos de particular sucesso no universo de circulação local, que normalmente irradiava dos teatros, certas composições poderiam constituir-se como fonte de inspiração para a criação instrumental, nomeadamente de

¹³ P.e. 2vl, 1vc, 1cb, 1 ob, 2tp.

variações. Verifica-se assim a entrada nos salões deste repertório de forte marca local, penetrando através de um processo de adaptação, desde logo instrumental, com privilégio para o piano-forte, e depois estilístico, ao ser submetido a algumas das convenções próprias ao género em causa, como é o caso das variações. É exemplo o curioso sucesso do *Lundum da Monroi*.

Ainda no universo das variações e arranjos instrumentais confirma-se que os grandes temas extraídos de sucessos operáticos, que circulam por toda a Europa e são privilegiados pelos compositores contemporâneos dos principais centros musicais, não são desconhecidos ou ignorados em Portugal. Tal é o caso, que podemos considerar paradigmático, das variações sobre *Nel cor più non mi sento*, da ópera *La Molinara* de Paisiello, que se constituirão como uma tradição também em Portugal, durante as primeiras décadas do século XIX, tendo como ponto alto o contributo de João Domingos Bomtempo (1810, B 45 e 1814-15, B77).

Uma outra linha de maior interesse na expressão política do cosmopolitismo através da música, relaciona-se com a vaga de anglofilia que domina Portugal, entre outros países, aquando do período de expulsão das tropas francesas. Para além de algumas peças “programáticas”¹⁴ que, na já distanciada herança das batalhas em música, celebram as vitórias do exército luso-britânico, temos ainda testemunhos de homenagens através do hino *God Save the King*. Tal facto aponta-nos para o reconhecimento, em finais do Antigo Regime, de uma eficácia crescente no poder de evocação da música instrumental, seja no salão ou no concerto, e ainda de acontecimentos extramusicais relevantes ou de obras de sucesso persistente.

Apesar da produção (e sobrevivência) de novas obras de música instrumental ser exígua, pelas razões já apontadas, interessaria em estudos futuros desenvolver e aprofundar o estudo analítico de repertório aqui apresentado e apenas considerado enquanto testemunho documental da prática instrumental que corporiza. Um dos aspectos, que se pode revelar mais fértil, tem a ver com o levantamento e estudo da produção para música de tecla, muito em particular no seio do género sonata, na segunda metade do século XVIII. É neste universo que encontramos algumas das mais

¹⁴ Uso do termo *avant la lettre*.

interessantes edições de música instrumental que interessaria confrontar com outras tantas obras manuscritas, no sentido de avaliar linhas de influência estilística, que passam não só por Itália, mas também pela gradual assimilação de traços estilísticos próprios à escrita pré-clássica.

A escassa produção local de manuais de instrumento, restringiu-se aos instrumentos de corda dedilhada, o que confirma a sua representatividade no nosso país, pois o investimento necessário para promover edições onerosas foi considerado sustentável pelo previsível sucesso comercial. Os manuais de Manuel da Paixão Ribeiro para viola (1789) e de António da Silva Leite para guitarra portuguesa (1795), pretenderam estabilizar e fixar um repertório de extensa circulação local. O objectivo de fixação aparece comprovado pelo facto de estarmos perante métodos que, na época, adoptam uma estrutura de reconhecida eficácia didáctica, aproximando-se da que vai irradiar do Conservatório de Paris. Paralelamente verifica-se que na prática quase todos os Métodos com a chancela do Conservatório de Paris, que suportam portanto o ensino instrumental aí leccionado, se encontram à venda em Portugal. Tal facto é particularmente interessante no caso dos instrumentos cujo ensino carece de enquadramento institucional no nosso país. Comprova-se assim que o catálogo de J. B. Waltmann, aliás como o de J. B. Weltin, foi elaborado com base nos modelos e circuitos da influente capital francesa.

O universo da música instrumental quando estudado sob vários ângulos, sem que se privilegie a crónica oficial, a publicação de repertório ou a sistemática comparação com centros culturais dominantes, caracteriza-se por uma praxis relativamente assídua e importante. Quando articulada a informação já tratada e estudada em trabalhos anteriores com novos dados, neste caso respeitantes sobretudo às funções litúrgicas e privadas, ao comércio de instrumentos, ao movimento das alfândegas ou ao ensino, é possível reconstruir um quadro consideravelmente rico e variado. Vale a pena sublinhar, e para terminar, que se regista em Portugal uma vida musical que conta com instrumentistas de qualidade e nível internacional, um comércio especializado que está a par das novidades mais recentes quer em termos de repertório, quer de instrumentos, uma vasta, e também actualizada oferta de métodos de ensino e uma tradição importante, a nível local, no domínio das cordas dedilhadas. Verifica-se ainda que o empreendimento associado à

produção de concertos está, no período em estudo, enquadrado em estruturas ou modelos pré-existentes, como os teatros, a função sacra, a festa pública, o concerto de benefício ou as assembleias privadas. O processo de renovação da vida musical, em Portugal, passará necessariamente pelas instituições é certo, mas a promoção de concertos, segundo um novo modelo e concepção, constituirá de certa forma a pedra de toque para uma entrada da música instrumental numa efectiva crónica oficial, por si só fundamental em termos de visibilidade e valorização socio-económica. Neste particular, João Domingos Bomtempo vai catalisar os recursos anteriormente existentes e enriquecê-los, promovendo a visibilidade pública da música instrumental, o que historicamente constituirá um marco fundamental.

Constatamos o evidente peso da influência estrangeira no processo de transformação de práticas e consumo cultural, sob patrocínio da coroa que se constitui como o principal empregador no quadro da Real Câmara. É no quadro profissional de perfil cosmopolita que se inserem músicos como João Domingos Bomtempo e José Avelino Canongia oriundos, também eles, de famílias de origem estrangeira (italiana) estabelecidas em Portugal. Ambos optam por uma formação musical especializada fora do país, estruturando um perfil de músico de concerto que investe na visibilidade pública da sua actividade através da imprensa. Bomtempo marca o ponto de viragem nesta matéria contando com uma promoção inédita da sua actividade no nosso país sob a forma de divulgação de catálogos da sua obra na imprensa em 1813, 1816 e 1817¹⁵.

Apesar dos sinais de transformação apontados, quando cruzamos as informações sobre os músicos implicados nas várias actividades passíveis de ser acumuladas por um instrumentista, com o elenco da Real Câmara são constantes as evidências de que esta se constituiu como o núcleo ou polo catalizador a partir do qual emergiram as iniciativas de diversificação da actividade musical. Iniciativas estas que apresentam tendencialmente um carácter pontual, ou, pelo menos, um círculo de influência restrito no período do Antigo Regime devido sobretudo à extrema centralização da produção cultural na corte e na igreja e consequente dificuldade de afirmação da iniciativa privada, a qual conquistará maior alcance e influência com o estabelecimento do liberalismo.

¹⁵ *Investigador Portuguez em Inglaterra* 1813 n.º23, v.º6; 1816 n.º62, v.º16. *Jornal de Bellas Artes* 1817 n.º22 publica a reprodução (com incorrecções) do Catálogo de 1816 (Cf. Alvarenga 1993: 86-87).

