

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Trabalho de Projeto

**Influência e legado de Carlo Yvon e Antonio Pasculli no
repertório oboístico do século XIX.**

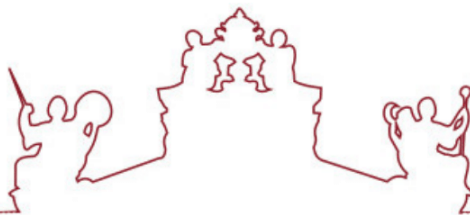
Salomé Pereira Sousa Tomás

Orientador(es) | Mauro Dilema

Luís Marques

Évora 2025





Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

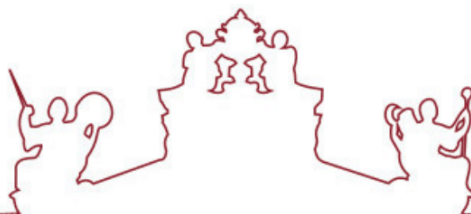
Trabalho de Projeto

**Influência e legado de Carlo Yvon e Antonio Pasculli no
repertório oboístico do século XIX.**

Salomé Pereira Sousa Tomás

Orientador(es) | Mauro Dilema
Luís Marques

Évora 2025



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Gonçalo Pescada (Universidade de Évora)

Vogais | Mauro Dilema (Universidade de Évora) (Orientador)
Monika Streitová (Universidade de Évora) (Arguente)



Agradecimentos

A realização deste trabalho de projeto significa o fim de mais uma etapa na minha vida, tanto a nível académico como pessoal. Dificilmente seria capaz de concluir um trabalho desta envergadura sozinha, pelo que há que reconhecer aqueles que me auxiliaram neste percurso.

Primeiro, gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof. Dr. Mauro Dilema, por ter aceitado este desafio tão à última da hora, e por todos os preciosos conselhos que me deu a nível performativo. De igual forma, agradeço ao meu coorientador e professor de oboé, Prof. Luís Marques, por me ter dado a mão desde o primeiro momento e por todo o conhecimento, experiências e boas memórias que me ofereceu e que adquiri ao longo de dois anos. Ao Departamento de Música, agradeço a oportunidade de poder estudar num ambiente acolhedor e que me faz sentir em casa. Em especial, agradeço à Prof.^a Dr.^a Vanda de Sá pelas sugestões valiosas e pelo apoio crítico que ajudaram a enriquecer esta investigação, bem como todo o incentivo dado; e ao Prof. Dr. Pedro Moreira por todo o apoio na reta final deste trabalho.

Há que agradecer também os contributos inestimáveis de Omar Zoboli, em especial a sua masterclasse na Universidade de Évora e os materiais que me disponibilizou tão amavelmente. Agradeço igualmente a Matteo Sartorio, do Arquivo do Museo Teatrale alla Scala e da Biblioteca Livia Simoni, pela sua busca incansável pelos arquivos e pelos documentos e ajuda cedidos.

Não podia deixar de agradecer aos meus colegas e amigos, em particular Luz del Mar, Julia Duggan, Diogo Pardal e Sérgio Gladkyy por todos os bons momentos de partilha que tivemos ao longo de dois anos. Agradeço também a José Ribeiro, Lisa e Juana Pohl Figueiras e ao grupo de Facebook Deutsche in Portugal por todas as traduções do italiano, francês e alemão para português, completamente *pro bono*.

E claro, aos meus pais, por me incentivarem sempre a procurar o melhor de mim e por não me deixarem desistir, por terem uma paciência de ferro, e por todo o seu apoio e amor incondicional. Obrigada a todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a conclusão desta jornada tão importante para mim.

Influência e legado de Carlo Yvon e Antonio Pasculli no repertório oboístico do século XIX.

Resumo

No século XIX, o oboé perdeu o seu destaque. Comparativamente a outros períodos da História da Música, o repertório solístico do período Romântico para o instrumento é mais escasso, tendo sido nomeadamente escrito pelos próprios oboístas da época. Neste sentido, o presente trabalho de projeto procura estudar os contributos e o legado de dois oboístas-compositores italianos deste período, Carlo Yvon (1798–1854) e Antonio Pasculli (1842–1924), bem como o contexto em que viveram, o seu percurso musical e as características da sua escrita. É utilizada uma abordagem qualitativa que recorre a uma análise documental e musical, nomeadamente das obras *Sonata per corno inglese e pianoforte* e *Capriccio per tre oboi* de Yvon, e *Ricordo di Napoli: Scherzo brillante* e *Amelia: Un pensiero del Ballo in maschera* de Pasculli, que apresentam vários elementos característicos do estilo vocal *bel canto* e da estética do virtuosismo, possibilitados pelas novas inovações organológicas do oboé. É também realizada uma contextualização histórica e musical da Itália oitocentista e uma análise da vida e obra dos oboístas, para além de ser estudado o seu *status* atual na comunidade oboística. Desta forma, esta investigação tem o objetivo de reconhecer e divulgar este tipo de repertório – de cariz performativo e pedagógico – e contribuir para uma interpretação mais historicamente informada do mesmo, para além de colmatar lacunas na literatura do instrumento.

Palavras-chave: oboé; virtuosismo; Pasculli; Yvon; intérpretes-compositores.

Influence and Legacy of Carlo Yvon and Antonio Pasculli in the Nineteenth-Century Oboe Repertoire.

Abstract

In the nineteenth century, the oboe lost its prominence. Compared to other periods in the Music History, the solo repertoire of the Romantic era for this instrument is noticeably scarcer, having been written namely by the oboists of the time themselves. In this context, the present project aims to study the contributions and legacy of two Italian oboist-composers of this period, Carlo Yvon (1798–1854) and Antonio Pasculli (1842–1924), as well as the context in which they lived, their musical careers, and the characteristics of their writing. A qualitative approach is employed, drawing on both documentary and musical analysis, particularly of Yvon's *Sonata per corno inglese e pianoforte* and *Capriccio per tre oboi*, and Pasculli's *Ricordo di Napoli: Scherzo brillante* and *Amelia: Un pensiero del Ballo in maschera*. These works display several elements characteristic of the *bel canto* vocal style and the aesthetics of virtuosity, made possible by new organological innovations in the oboe. A historical and musical contextualization of nineteenth-century Italy is also provided, along with an examination of the composers' lives and works and their current status within the oboe community. In doing so, this research seeks to recognize and disseminate this type of repertoire — both performative and pedagogical in nature — and to contribute to more historically informed performances, while also addressing gaps in the instrument's scholarly literature.

Keywords: oboe; virtuosity; Pasculli; Yvon; performers-composers.

Índice

Introdução	1
1. Estado da Arte	5
2. Contextualização Histórica.....	16
2.1. O oboé no século XIX	19
2.1.1. O sistema Boehm	21
2.1.2. O sistema Triebert.....	23
3. Carlo Yvon (1798–1854).....	26
3.1. Percurso musical	26
3.2. Análise do repertório.....	34
3.2.1. Características da escrita musical	45
4. Antonio Pasculli (1842–1924).....	57
4.1. Percurso musical	57
4.2. Análise do repertório	62
4.2.1. Características da escrita musical	74
5. Influência e legado de Yvon e Pasculli	84
5.1. Contributos	84
5.2. Revalorização dos compositores nos séculos XX e XXI.....	87
Conclusão	92
Referências Bibliográficas	97
Apêndice 1 - Lista de Libretos do Teatro alla Scala (1820–1853)	109
Apêndice 2 - Lista de Libretos do Teatro alla Cannobiana (1829–1852).....	139
Anexos	144
Anexo 1 – Artigo de Omar Zoboli	145
Anexo 2 – Compilação e tradução de artigos de jornal contemporâneos a Yvon	152

Índice de Figuras

Figura 1	16
Figura 2	22
Figura 3	24
Figura 4	25
Figura 5	27
Figura 6	28
Figura 7	29
Figura 8	30
Figura 9	31
Figura 10	32
Figura 11	35
Figura 12	36
Figura 13	37
Figura 14	38
Figura 15	39
Figura 16	40
Figura 17	41
Figura 18	42
Figura 19	43
Figura 20	44
Figura 21	46
Figura 22	47
Figura 23	48
Figura 24	49
Figura 25	50
Figura 26	51
Figura 27	52
Figura 28	53
Figura 29	54

Figura 30	55
Figura 31	56
Figura 32	59
Figura 33	61
Figura 34	61
Figura 35	63
Figura 36	64
Figura 37	65
Figura 38	67
Figura 39	68
Figura 40	70
Figura 41	71
Figura 42	75
Figura 43	76
Figura 44	77
Figura 45	78
Figura 46	79
Figura 47	80
Figura 48	80
Figura 49	81
Figura 50	82
Figura 51	83
Figura 52	145
Figura 53	148

Introdução

O século XIX constituiu um período de transformações profundas na história da música e, em particular, no desenvolvimento organológico dos instrumentos de sopro. Nomeadamente, o oboé passou por diversas modificações organológicas significativas, assemelhando-se mais assim à sua versão atual. Estas mudanças não passam apenas pela adição de mais chaves, por exemplo; tratou-se, realmente de uma transformação geral a nível estético e técnico. Tal facto influenciou também o papel do oboé no meio musical, mais especificamente na orquestra.

To understand the development of a woodwind instrument one must study key systems, the metal used to make the keys, the method of mounting the keys to the body, manufacturing methods, the wood used for the body, the decorative designs placed on the wood, the dimensions of the bore, toneholes and vents, the design of the reed, the players' concept of what the instrument should sound like and how that sound can be achieved, the instrument's role in the orchestra and its compass or range.

(Howe, 2001, p. 59)

Ao mesmo tempo, e por outro lado, o século XIX marcou o declínio da popularidade deste instrumento que, outrora – refira-se que, nos períodos Barroco e Clássico – recebia bastante atenção de compositores, fosse em longos solos orquestrais (veja-se, por exemplo, as várias sinfonias de Haydn ou Mozart que contemplam solos de oboé, tanto em andamentos mais lentos como nos mais rápidos) ou em obras de cariz solístico, tal como se pode constatar pelo catálogo quase infinito que vários compositores barrocos nos deixaram. Neste novo período da música, o oboé passou a ficar em segundo plano, em detrimento de outros instrumentos como a flauta ou o clarinete, sendo quase “indesejado”. Os motivos para tal? Aprender e dominar o instrumento era por si só um grande desafio, dada a grande dificuldade exigida. O seu som não era popular fora do cenário orquestral, nomeadamente na música de câmara. Entre os grandes compositores da época, poucos tinham interesse em escrever obras especificamente para o oboé. Assim, grande parte do repertório oboístico desse período foi produzido por compositores com menos renome ou pelos próprios oboístas (Burgess & Haynes, 2004).

Outra questão marcante do panorama musical do século XIX passa pela popularização do conceito do virtuosismo. Nos dias que correm, este conceito limita um músico virtuoso à execução de obras com um nível de dificuldade elevada. Porém, esta limitação mostra um grande contraste àquilo que era esperado de um músico virtuoso do século XIX. Para além de terem um alto domínio e uma grande destreza técnica do seu instrumento, esperava-se que estas figuras tivessem também conhecimentos a nível teórico, particularmente a nível da composição. Assim, era expectável que tocassem as suas próprias composições. Deste período, destacam-se figuras tais como Niccolò Paganini (1782–1840), Frédéric Chopin (1810–1849) e Franz Liszt (1811–1886), altamente associados com esse conceito; no entanto, também existiram vários intérpretes virtuosos de instrumentos menos “populares”, como é o caso do oboé.

Para além do virtuosismo, o cenário musical da época foi marcado, em especial no sul da Europa, pelo predomínio da ópera italiana e pela sua estética do *bel canto*, que valorizava o fraseado expressivo, a ornamentação elaborada e a agilidade vocal. A popularidade deste género teatral e musical fez com que vários músicos o tentassem recriar, transcrevendo as obras mais importantes para os mais diversos instrumentos e incorporando as características já referidas. No caso do oboé, ao longo dos séculos existiu recorrentemente uma comparação do instrumento à voz humana (Klein, 2020, p. 24).

Aliando todas estas constatações, é possível verificar que o repertório do oboé no século XIX é constituído em boa parte por composições deste género. Neste contexto, destacam-se duas figuras que, de formas distintas, fizeram parte deste grupo de músicos muitas vezes esquecidos, mas que foram importantes para a história dos seus respetivos instrumentos.

Carlo Yvon (1798–1854), ativo em Milão e durante mais de trinta anos primeiro oboísta da orquestra do Teatro alla Scala, foi também o primeiro professor de oboé oficialmente nomeado no Conservatório de Milão. A sua produção musical, apesar de breve, apresenta um carácter mais pedagógico, não descurando também as influências do estilo operático italiano e os elementos de virtuosismo. A sua Sonata para corne inglês e piano permanece um caso singular na literatura para este instrumento, dada a sua originalidade.

Já Antonio Pasculli (1842–1924), natural de Palermo, é lembrado como o “Paganini do oboé” (Rosset, 1987). Dentre os oboístas deste período, é o mais conhecido. A ausência de obras suficientemente desafiantes levou-o a produzir as suas próprias composições (Zoboli, 2010). Para além da sua carreira como solista, Pasculli foi também professor no Conservatório e maestro na Corporação Musical Municipal de Palermo. As suas obras permanecem nos dias de hoje na lista do repertório mais avançado para muitos oboístas, estando presentes em todo o tipo de apresentações.

Se, por um lado, Pasculli foi objeto de maior atenção académica e discográfica, Yvon foi maioritariamente preterido a meras notas de rodapé e referências esparsas, sendo geralmente mencionado por causa da sua Sonata que goza de alguma popularidade. Mesmo assim, e comparativamente a outros instrumentos e músicos, tanto Yvon como Pasculli permanecem relativamente desconhecidos num panorama geral. Para além disso, o oboé muito raramente é mencionado em discussões sobre o virtuosismo. Estes desequilíbrios justificam a importância de recuperar e analisar os contributos destes músicos.

A investigação que aqui se apresenta parte da necessidade de estudar e aprofundar a vida e obra destes dois oboístas-compositores italianos, bem como o contexto em que viveram, de forma a poder compreender melhor de que forma esses fatores influenciaram o seu processo criativo num período em que a produção musical para o oboé estava quase “presa por arames”. Desta forma, o objetivo geral deste trabalho consiste em compreender que legado estes músicos deixaram para as gerações de oboístas vindouras, tanto a nível performativo como pedagógico. Adicionalmente, pretende-se com esta investigação aprofundar outras questões, entre elas a divulgação da vida e obra de Yvon e Pasculli, não só a pessoas da comunidade oboística, mas também a novos potenciais públicos. Analisando os seus repertórios, procurar-se-á identificar as várias características da sua escrita, entre a influência do estilo operático italiano e os elementos virtuosísticos. De igual forma, esta investigação vai procurar entender de que forma é que a escrita de Yvon e Pasculli faz uso das inovações técnicas do oboé no século XIX. Todos estes objetivos irão, por sua vez, contribuir para uma interpretação historicamente informada das suas obras. A relevância desta investigação assenta em três pontos principais, sendo eles: a recuperação e valorização de um repertório oboístico oitocentista frequentemente esquecido, o que irá contribuir para

uma visão mais completa da história do instrumento e dos seus intervenientes; o contributo para a prática interpretativa, oferecendo bases para uma abordagem mais historicamente informada das obras; por fim, o reconhecimento da pertinência pedagógica deste repertório, uma vez que tanto Yvon como Pasculli conceberam música que articula a exigência técnica com o potencial formativo.

Do ponto de vista metodológico, este trabalho irá enquadrar-se num método de investigação qualitativa, recorrendo a fontes primárias que permitem cruzar a análise documental com a análise musical. Para além de fontes bibliográficas especializadas, serão também recolhidos outros documentos tais como libretos, almanaques, jornais da época e partituras, contanto que sejam relevantes para esta pesquisa. A análise destes documentos será igualmente qualitativa, de forma a obter conclusões que possam ser testadas e trabalhadas em termos de interpretação das obras em recital. Dado que uma porção significativa da informação reunida e aqui apresentada apenas está disponível em documentos da época contemporânea aos compositores em questão, tal recolha e análise torna-se absolutamente indispensável para a elaboração desta investigação. Desta forma, e para além da vertente prática em recital, a análise documental irá permitir uma (re)construção da vida e percursos musicais dos oboístas aqui contemplados.

A estrutura do trabalho organiza-se da seguinte forma: no primeiro capítulo será abordado o Estado da Arte, onde se irá revisitar a investigação já realizada sobre os vários assuntos relevantes para este trabalho; no segundo capítulo será feita uma breve contextualização histórica, com ênfase no cenário musical italiano (em especial, em Milão e Palermo) e no oboé do século XIX, abordando em especial os sistemas Boehm e Triebert; os capítulos 3 e 4 irão focar-se, respetivamente, em Carlo Yvon e Antonio Pasculli, analisando os seus percursos musicais e repertórios; no capítulo 5 será feita uma apreciação sobre a influência e legado de ambos, incluindo a sua revalorização nos séculos XX e XXI. Finalmente, a Conclusão irá refletir sobre os resultados alcançados e sugerir possíveis pistas para futuras investigações. Assim, este trabalho propõe-se contribuir para uma compreensão mais profunda do papel de Yvon e Pasculli na história do oboé, valorizando a sua herança artística e pedagógica, e demonstrando como, mesmo num período de menos produção musical, esta se manteve viva e com obras que continuam pertinentes até à atualidade.

1. Estado da Arte

A presente secção tem como objetivo apresentar uma revisão crítica da bibliografia existente sobre os temas relacionados a este trabalho de projeto. Sendo o seu foco a música instrumental italiana, mostrou-se necessária a realização de uma recolha e análise de fontes referentes aos tópicos do virtuosismo e do oboé do século XIX, para além dos dois compositores contemplados, de forma que o trabalho possa ser devidamente enquadrado a nível teórico. Esta revisão procurará identificar as principais contribuições teóricas, bem como identificar as lacunas existentes na literatura relativa aos temas relevantes a esta investigação.

Sendo este trabalho centrado no oboé e o seu universo, torna-se necessário fazer um ponto de situação sobre o estado do instrumento durante o século XIX. Uma das principais fontes para conhecer mais sobre o instrumento é precisamente o livro *The oboe*, da autoria de Geoffrey Burgess e Bruce Haynes (dois dos autores do artigo referente ao oboé no *Dicionário Grove de Música*) e publicado em 2004. O seu conteúdo passa pelas mudanças organológicas do oboé, desde a sua “pré-história” até ao período contemporâneo, bem como o seu papel na música orquestral, militar, solística e em música de câmara. Para além disso, é possível ainda encontrar informação sobre vários oboístas consagrados. Sobre a escassez de música do período romântico para oboé, Burgess e Haynes refletem:

The paucity of Romantic oboe music has led to the belief that there was simply no solo repertoire at all. Leon Goossens called this an 'unforgivable oversight...', a badge of historical injustice that oboists must wear'. Even Heinz Holliger, who has done much to uncover abandoned nineteenth-century music, has declared that 'there was no tradition of oboe playing during the nineteenth century. There was very little solo playing and the instrument nearly disappeared'. At the very least, this is an overstatement.

(Burgess & Haynes, 2004, p. 129)

De facto, e na altura da publicação do livro, ainda se acreditava que o repertório para oboé fora da orquestra era praticamente inexistente. Na verdade, o que acontece é que as obras existentes foram maioritariamente escritas por compositores de menor renome, fazendo com que sejam menos divulgadas. A isso, associa-se um período de grande experimentação no oboé por parte de vários construtores de instrumentos.

Robert Howe é uma figura incontornável no que toca à investigação organológica do oboé nos séculos XVIII e XIX. Com uma vasta formação, tirou cursos em música, química, e é médico endocrinologista, para além de também tentar reproduzir e recriar instrumentos antigos com impressoras 3D. Ao longo dos anos, contribuiu com vários artigos sobre a evolução do oboé, e dos sistemas Triebert e Boehm, considerados muito importantes para a construção atual do instrumento.

Uma das grandes contribuições de Howe é o artigo *Nineteenth-Century French Oboe Making Revealed: a Translation and Analysis of the Triebert et Cie '1855' "Nouveau Prix-Courant"*, publicado em 2011 no *The Galpin Society Journal*. Como o próprio nome indica, o artigo debruça-se sobre um catálogo de oboés Triebert. Apesar de poder parecer um tema raso, o catálogo revela na verdade alguns dados sobre a construção destes instrumentos em 1855. Ao fazer uma contextualização histórica do catálogo e apresentando o mesmo, Howe oferece uma visão abrangente sobre as mudanças no design do oboé, incluindo o uso de novos materiais, a ampliação do número de chaves e as adaptações que permitiram maior homogeneidade sonora e facilidade técnica, não deixando de referir outros oboés anteriores deste e de outros fabricantes – nomeadamente Boehm, como se irá verificar – que serviram como ponto de comparação e inspiração para a criação dos instrumentos neste catálogo. O artigo também permite entender um pouco melhor quem eram os clientes de Triebert, como viviam e que instrumentos compravam, evidenciando o impacto das inovações nos padrões de execução e composição. O principal exemplo disto é Antonio Pasculli, visto que o seu instrumento, com o qual tocou entre 1856 e 1884, é mencionado (Howe, 2011, p. 89).

Noutro artigo, Howe investiga o sistema Boehm e o seu papel no desenvolvimento do oboé moderno. Originalmente criado para a flauta em 1832 por Theobald Boehm, foi implementado no oboé em 1844 por Louis-Auguste Buffet e Pedro Soler, oboísta em Paris. Por ser uma aposta muito ambiciosa e diferente do que já se conhecia, o instrumento foi rejeitado pelas orquestras: as mudanças na digitação foram profundas e o seu timbre era muito penetrante e pouco expressivo. No entanto, essa característica sonora ajudou a que se popularizasse em bandas militares.

Such an oboe was undoubtedly a great addition to bands of the era, which lacked a prominent woodwind in the oboe's range; clarinets do not carry well out of doors, so a bright oboe sound added substance to a military band.

(Howe, 2003, p. 36)

Este contributo de Howe permite mostrar os limites entre inovação técnica e estética tradicional, para além de revelar o impacto do uso social do instrumento na evolução organológica.

Durante o século XIX, o virtuosismo musical tornou-se um fenómeno cultural dominante, moldado por figuras como Liszt e Paganini, cujas atuações fundiam técnica extrema com teatralidade visual. Foi neste cenário que o oboé teve de existir, praticamente ausente desse discurso, como já foi possível verificar acima. No entanto, e indo de encontro ao tema deste trabalho de projeto, foi fundamental entender o conceito do virtuosismo e de que forma se aplicou ao oboé, mesmo que em segundo plano.

De acordo com Rui Magno Pinto, investigador do CESEM e doutorado em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa, o “virtuosismo é entendido como superior capacidade nas artes, ciência ou qualquer outro aspecto da actividade humana manifestada por um indivíduo e reconhecida pelos demais” (2010, p. 1). Esta definição será adotada para a posterioridade deste trabalho. Inicialmente, o plano da autora da presente investigação era realizar uma pesquisa bibliográfica sobre a música operática no século XIX; no entanto, e após uma breve reflexão, fez mais sentido manter o foco no virtuosismo e investigar a sua vertente a sul da Europa e a influência do canto. Assim, e apesar de não se focar no contexto italiano, a tese de Pinto mantém-se igualmente relevante visto que a música em Portugal nesta época ainda era fortemente influenciada pela cultura italiana; para além disso, aborda especificamente instrumentos de sopro. No caso de Lisboa, a emergência da classe burguesa abriu portas para novos espaços públicos, como os salões, sociedades e clubes, mas também teatros, onde a prática musical era realizada. Era nestes espaços que a música acontecia, apesar dos registos de apresentações associadas ao virtuosismo serem parcas. No caso dos instrumentos de sopro, as sociedades filarmónicas foram cruciais para a produção e disseminação de novas obras.

Numa perspetiva mais performativa, e de forma geral, Alicia Loveland – formada em História da Música – também explora a imagem do músico virtuoso. No seu artigo, *The Spectacle of Nineteenth-Century Virtuosity*, e que foi publicado na revista *Nota Bene* em 2010, Loveland explora como era ser um destes músicos. Numa situação comparável às celebridades dos dias de hoje, um músico virtuoso do século XIX era mais do que a música que tocava. A sua performance ultrapassava os limites da técnica musical, assumindo uma dimensão visual, teatral e social.

The clearest way to see how the virtuoso concert became a spectacle is to look at the reactions of the audience and how they were achieved. (...) The obvious influence of the virtuoso can be seen in more than just the nightly packed halls, it can also be seen in the thunderous applause that is described in so many sources.

(Loveland, 2010, p. 69)

Na busca por música italiana do século XIX, quase todos os principais resultados e fontes se debruçam sobre a ópera, havendo uma maior lacuna sobre música instrumental e mais ainda sobre os seus compositores. Mesmo em fontes de uso generalizado no ensino, como o livro *História da Música Ocidental* (Grout e Palisca, 2007), o destaque vai todo para compositores que ganharam estatuto devido às suas óperas. Consultando ainda referências bibliográficas centrais como o *Grove* ou o *Oxford Dictionary of Music*, é possível verificar que não constam entradas que distingam a música instrumental italiana pós-barroco, focando praticamente apenas a ópera.

Tal como o título indica, a tese *The Virtuoso Under Subjection: How German Idealism Shaped the Critical Reception of Instrumental Virtuosity in Europe, c. 1815-1850* (Cvejić, 2011), investiga a receção crítica do virtuosismo instrumental no século XIX, nomeadamente aquela que é influenciada por uma nova filosofia que defendia a superioridade da estética alemã em prol de outras. No caso da música, o virtuosismo era visto como superficial e exibicionista, ao contrário do idealismo alemão que considerava a música instrumental pura uma forma de arte autossuficiente e superior.

The trouble for virtuosity was that it was deemed inimical to musical expressivity, on account of its allegedly excessive focus on (virtuosic) technique, which to some appeared to reduce performance down to

mechanical finger skill and manual dexterity, composition to empty virtuosic display, and performers to lifeless automata.

(Cvejić, 2011, p. 292)

Deu-se então uma espécie de “colonização do cânone da estética alemã” por toda a Europa a partir de finais do século XIX, onde a música alemã era mais estudada, mais tocada e mais divulgada. Intérpretes-compositores de outros países, sobretudo do Sul da Europa, foram relegados para segundo plano, como é o caso da Itália.

Curiosamente, e ao longo de toda a pesquisa bibliográfica efetuada, não são muitas as vezes em que o oboé é mencionado – quando aparece, raramente é referida a sua capacidade enquanto instrumento virtuoso, o que comprova que não é um instrumento habitualmente ligado ao virtuosismo. Outro motivo para este facto é o declínio da popularidade do instrumento durante o século XIX e a sua associação a momentos mais melódicos e menos “explosivos”. Assim, para a recolha de fontes sobre os dois oboístas-compositores, foi necessário procurar além das fontes de centro académico.

Numa primeira instância, e a confirmar o que foi acima referido, a bibliografia de foro académico sobre Carlo Yvon (1798-1854) é praticamente nula, não sendo possível encontrar menção ao seu nome em enciclopédias como o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* e o *The Oxford Dictionary of Music*. Mesmo na Wikipédia, a sua entrada é muito pequena – tanto em italiano como em inglês. Pesquisando o seu nome no motor de busca Google, concluiu-se que quase todos os resultados são apenas menções à sua Sonata para corne inglês enquanto parte do programa de recitais e concertos realizados por oboístas da atualidade, também se encontram gravações da mesma obra em plataformas como o Youtube e o Spotify, e ainda a venda de partituras (que contêm uma breve nota bibliográfica sobre o mesmo) em websites especializados, tais como o da Carus-Verlag, Trevco Music e Presto Music. Foi também graças a esta Sonata que Carol Albrecht publicou em 1985 na revista *The Double Reed* (dirigida a oboístas e fagotistas) o único artigo existente focado unicamente no oboísta e no seu repertório. Neste artigo, é feita uma contextualização histórica e musical, onde o percurso musical de Yvon é posteriormente enquadrado. Ainda assim, o foco principal deste artigo é a Sonata para corne inglês. A autora faz uma breve introdução sobre a mesma, abordando o seu histórico de publicações, as suas dedicatórias –

factuais e presumíveis, e também os possíveis motivos da existência da mesma. Albrecht passa então a analisar as linhas melódicas da Sonata, bem como aspetos que se destaquem pela técnica e/ou virtuosismo. Ao longo do artigo, é referida a importância desta obra para o repertório oboístico, devido à raridade do investimento musical para este instrumento durante o século XIX, à capacidade técnica exigida aos intérpretes e também pela qualidade da sua escrita. Curiosamente, o motivo da escrita deste artigo é bastante semelhante ao que foi referido pela autora deste trabalho de projeto, como é possível verificar:

Several years ago I happened to pick up a recording by the German oboist Georg Meerwein, including, among other things, an unusual sonata for English horn and piano by one Carlo Yvon. What piqued my interest was that the composer was Italian; the work was written during the nineteenth century and was a full blown sonata (...); and that it was for English horn, an instrument not overly blessed with riches from the Romantic period. (...) the annals of oboe literature failed to produce either a publisher or information about the sonata's composer, Carlo Yvon.

(Albrecht, 1985, p. 18)

Investigando mais a fundo, descobriu-se que, na verdade, existe mais informação disponível sobre Carlo Yvon do que se pensava, ainda que não muito extensa, e que esta se encontra maioritariamente espalhada em documentos da época. Continuando no motor de busca Google, e recorrendo ao seu repositório Google Books, verificou-se que a maior parte das referências ao seu nome têm origem em libretos do Teatro alla Scala, em Milão. De forma a conhecer o seu percurso profissional mais aprofundadamente, realizou-se um levantamento dos libretos do Teatro, recorrendo a repositórios tais como o da Biblioteca do Congresso, da Biblioteca Nacional Austríaca, da Biblioteca do Conservatório de Milão, do Internet Archive e do já mencionado Google Books. Os primeiros libretos com menção a Yvon provêm de 1820, e o seu nome aparece de forma consistente até ao ano anterior à sua morte, em 1853. É de destacar que estes libretos são exclusivamente de ópera, visto que nos de ballet – e mesmo em alguns libretos de ópera – os membros da orquestra são completamente omitidos (à exceção do maestro e, em alguns exemplares, do concertino), o que torna impossível saber com toda a certeza o número total de produções em que Carlo Yvon participou. Outro facto curioso é a ocasional grafia do nome “Ivon” em vez de “Yvon”, com exemplos em libretos da década de 1820.

Analisando a lista de libretos, é possível concluir que havia uma predominância de óperas sérias, em detrimento das óperas bufas que aparecem em menor número. No que toca a compositores, são recorrentes nomes como Gaetano Donizetti (1797–1848), Vincenzo Bellini (1801–1835), Gioachino Rossini (1792–1868), Giuseppe Verdi (1813–1901), Giovanni Pacini (1796–1867) e Saverio Mercadante (1795–1870). Sobre os libretistas, Felice Romani (1788–1865), Luigi Romanelli (1751–1839), Salvatore Cammarano (1801–1852) e Gaetano Rossi (1774–1855) aparecem de forma frequente. Graças a este levantamento, foi ainda possível perceber quais os vários editores associados ao Teatro alla Scala durante os anos de carreira de Yvon, sendo eles Giacomo Pirola, Nicolò Bettoni, Antonio Fontana, Gaspare Truffi, Valentini e C., Giovanni Ricordi e Francesco Lucca – estes últimos dois viriam a publicar também as obras de Carlo Yvon. Por fim, e apesar de essa informação estar igualmente disponível nos libretos, outras fontes relacionadas com o Teatro alla Scala contêm de forma já resumida os músicos contratados ao longo do tempo, começando ainda no século XVIII. Numa delas, gentilmente cedida pela própria biblioteca do Teatro (Sartorio, comunicação pessoal, 2024, 6 de novembro), vemos Giuseppe Beccali (s.d.) e Giovanni Daelli (c.1800–1860) como oboístas que tocaram ao lado de Yvon ao longo da sua carreira. Outra fonte, escrita por Davide Stefani (2014), e que aborda o funcionamento do Teatro na primeira metade do século XIX, contém uma tabela mais detalhada e que também inclui Lodovico Seregni (s.d.) como colega de Yvon nos seus últimos anos enquanto oboísta do Scala.

Para além dos libretos, outras fontes, tais como almanaques e manuais, têm registado a profissão do oboísta ao longo dos anos, bem como a sua morada. Yvon é mencionado pela primeira vez no *Almanacco Imperiale Reale per le provincie del Regno Lombardo-Veneto soggette al Governo di Milano per l'anno 1829* como sendo professor assistente de oboé. Já em 1831, aparece no *Utile Giornale ossia Guida di Milano* como sendo simplesmente “professor de oboé” (p. 139) e morador na Contrada degli Spadari (“Rua dos Spadari”) nº3244. Mais tarde, em 1854, ano da sua morte, Yvon é referido como sendo professor de oboé e de corne inglês, com morada na Corso di Porta Orientale (“Avenida da Porta Oriental”). Atualmente Corso Venezia – esta avenida tem bastante valor histórico e está associada à burguesia milanesa, para além de fazer parte do conjunto de ruas denominadas

de “Quadrilátero da Moda”. Outras moradas aparecem nos vários almanaques que mencionam Yvon.

Chegaram ainda até à atualidade alguns artigos de jornais da época. Alguns noticiam audições nas quais Yvon se apresentou enquanto estudante, como é o caso do artigo presente na edição de 10 de outubro de 1817 do *Gazzetta di Milano*, e que chegou a uma edição do jornal alemão *Abend-Zeitung* (1817). Outros falam de produções do Teatro alla Scala, tecendo elogios a variados músicos, entre eles Yvon. Num artigo de uma edição do jornal *Per l'Arte* (1895), está registada uma frase dita pelo oboísta em 1847, quando este elogiou um novo tenor do alla Scala. Impressionado com as suas habilidades, Yvon disse:

A sua voz é tão suave que inutiliza por completo as harmonias dos nossos instrumentos. Vou já mudar de profissão!¹

(Giarelli, 1895, p. 220)

Aquando do seu falecimento, Carlo Yvon foi notícia em jornais italianos, mas também em jornais alemães, como o *Neue Berliner Musikzeitung* (1855), e franceses, como o *Revue et Gazette Musicale de Paris* (1856). Todos estes artigos são documentos que evidenciam o prestígio internacional do músico em vida.

Tendo em conta a investigação realizada acima, é possível afirmar que, contrariamente ao que se possa pensar devido à falta de relevância dada aos seus intervenientes, existia na Itália da primeira metade do século XIX, uma corrente de produção de música instrumental – mesmo num ambiente claramente controlado pela ópera – e Carlo Yvon é um exemplo disso. Apesar de nunca ter saído da sua cidade natal, foi capaz de trabalhar numa das maiores casas de ópera do país e dar aulas particulares, permitindo-lhe ascender profissionalmente – tal como mostram os registos – e afirmar-se como instrumentista, principalmente no oboé que parecia, aliás, passar por um período de retração. Para além disso, contribuiu ainda para o aumento do repertório do seu instrumento, com obras que tanto são virtuosas como didáticas. O seu nome foi capaz de chegar a terras estrangeiras, prova da sua capacidade enquanto músico virtuoso e da sua importância para o panorama

¹ "La pastosità della sua voce rende inutili le armonie de' nostri strumenti. Faccio conto di cambiar mestiere!" (Giarelli, 1895, p. 220). – Tradução própria.

musical da época. Contudo, está em falta ainda a realização de um trabalho de comparação e análise biográfica relativo a Yvon que nos permita integrá-lo na sua época e enquadrá-lo num determinado perfil socioprofissional por comparação com outros músicos a trabalhar em Itália na mesma época.

Passando a Antonio Pasculli (1842-1924), o caso é ligeiramente diferente, visto ser uma figura mais central dentro da comunidade de oboístas. O seu estatuto de “Paganini do oboé” tem origem num artigo de Lucienne Rosset, publicado em 1987 na revista *The Double Reed*. Este artigo mostra-se particularmente interessante (e muito relevante), por ser uma espécie de depoimento sobre a vida pessoal e profissional do oboísta contado a Rosset diretamente pelas duas filhas – na época, as únicas sobreviventes entre seis – de Pasculli. Para além disto, o artigo estende-se com uma entrevista a Omar Zoboli, na altura um oboísta em ascensão, que nesta ocasião recebeu das duas descendentes os instrumentos e palhetas de Pasculli. Zoboli é um dos principais propulsores para o reconhecimento e popularidade de Antonio Pasculli nos tempos modernos.

Por outro lado, foi, de certa forma, Pasculli que contribuiu para a reputação internacional de Zoboli, que em 1981 lançou um CD dedicado ao “Paganini do oboé” (o álbum tem este mesmo nome). Em 2024, ano em que se assinalaram cem anos desde o seu falecimento, Omar Zoboli organizou um simpósio sobre Pasculli no Conservatorio della Svizzera Italiana em Lugano, local onde leciona. Foram também abordados temas relacionados com o repertório para oboé e outros instrumentos de sopro do século XIX, que por sua vez têm ligação à cultura operática, e também sobre a performance deste tipo de música. Para além disto, Zoboli também participa na editoração de obras de Pasculli. Aquando da sua visita à Universidade de Évora no dia 28 de abril de 2025, e apesar de esta ter sido interrompida pelo infame apagão, Omar Zoboli teve a amabilidade de disponibilizar não só o seu vasto conhecimento, mas também fotografias e outros documentos, bem como um depoimento sobre o contacto e a sua relação com Pasculli e a sua música – todas estas fontes serão posterior e devidamente apresentadas.

Outro promotor das obras de Pasculli é Sandro Caldini, também oboísta, que teve o seu primeiro contacto com o compositor quando era ainda um estudante. Ao folhear a

partitura do Concerto sobre temas de *La Favorita*, Caldini (1994) afirmou que a obra lhe parecia música contemporânea. No entanto, o seu interesse por Pasculli apenas floriu verdadeiramente quando ouviu o CD de Zoboli, anteriormente referido, em 1985. Nessa época, este tipo de música ainda não era bem visto por muitos, como se pode comprovar pelo comentário dito pelo irmão mais velho de Caldini quando este lhe pediu que o acompanhasse ao piano:

This is trash music; you must feel ill, this is musical pornography!

(Caldini, 1994, p. 1)

A principal contribuição de Caldini passa pela edição de obras de Pasculli, revistas ao detalhe para evitar erros. No seu artigo de 1994, *Browsing Among Pasculli*, Caldini explica como um recital de oboé e harpa o levou a comparar, de forma detalhada, três edições diferentes da peça *Omaggio a Bellini*, escrita para corne inglês e piano. O trabalho de Caldini é crucial para a divulgação das obras de Pasculli, ao permitir que estas possam chegar a mais pessoas de uma forma revitalizada, com edições mais modernas e mais corretas.

De uma geração posterior, a oboísta americana Rachel Becker é outra figura central na investigação sobre Pasculli. Os seus contributos passam principalmente pela defesa das fantasias operáticas, género musical encontrado no repertório de Pasculli. Na sua tese de doutoramento, intitulada *Trash Music - Valuing Nineteenth-century Italian Opera Fantasias for Woodwinds* (2017), Becker propõe uma reavaliação crítica das fantasias operáticas italianas compostas para instrumentos de sopro no século XIX, usando Pasculli como caso de estudo. Para Becker, as fantasias operáticas tiveram um papel fundamental na cultura musical da época, ao refletir a sua estética e a tentativa de emular as qualidades expressivas da voz humana nos instrumentos de sopro. Esta perspetiva contrasta com a ideia de que este género musical é desprovido de musicalidade e emoção, sendo em vez disso associado a superficialismo e a técnica excessiva – um ponto de vista propagado pela corrente do idealismo alemão, como foi anteriormente referido. A conclusão é de que as fantasias operáticas não devem ser idolatradas frivolamente, mas que ao mesmo tempo também não devem ser imediatamente descartadas (Becker, 2017).

Rachel Becker também contribuiu com diversos artigos, sendo alguns sobre o tema da sua tese. No artigo *Unmasking Pasculli*, publicado na revista *The Double Reed* em 2020, Becker contextualiza Pasculli como sendo uma figura singular no cenário musical italiano do século XIX, através de uma ida à biblioteca do Conservatório de Palermo, na Sicília, cidade natal do oboísta. Numa primeira parte, o foco do artigo vai variando entre a redescoberta da biografia de Pasculli através de documentos encontrados na biblioteca, intercalado com referências à bibliografia já existente e o estudo efetuado sobre o oboísta, para além de abordar a questão do virtuosismo e da receção crítica do público ao estilo musical da fantasia operática. Na segunda parte, Becker investiga o catálogo de Pasculli – tanto as obras acessíveis como aquelas que ficaram perdidas no tempo – procurando as influências/referências a outros compositores nas suas obras e tentando entender o método utilizado nas obras de cariz pedagógico. A autora conclui o artigo com uma reflexão sobre o legado que Pasculli deixou, defendendo-o independentemente da opinião de alguns críticos sobre o estilo musical em que compunha:

Opera fantasies, though equally critiqued for their virtuosity, do use ornamentation and difficulty to do both of those things.

(Becker, 2020, p. 122)

Tanto na sua tese como no artigo mencionado, o contributo de Becker torna-se ainda maior graças aos anexos que contêm manuscritos e tabelas/catálogos das obras de Pasculli. Apesar de todas estas contribuições e do seu estatuto, e à semelhança de Carlo Yvon, também o nome de Pasculli está ausente de algumas referências bibliográficas fundamentais, e na Wikipédia a sua entrada é igualmente curta, tanto em inglês como em italiano, carecendo de fontes que a sustentem. Este facto vem mais uma vez comprovar a falta de relevância dada a estes compositores e à música escrita por eles, revelando uma grave lacuna na literatura central. O presente trabalho de projeto visa ser um contributo para o alargamento do estudo e conhecimento sobre a música instrumental italiana no século XIX que, comparativamente à música operática, ocupa um lugar mais marginalizado no que toca à investigação. Assim, torna-se necessário pesquisar e estudar este tipo de produção, que merece ser avaliada no seu conjunto de obras, músicos e ensino, de forma contextualizada. Tendo estes três fatores em conta, esta investigação pretende valorizar a música instrumental italiana, sublinhando neste caso os contributos de Yvon e Pasculli para o “ecossistema musical” do oboé.

2. Contextualização Histórica

Este capítulo propõe-se a apresentar uma breve contextualização histórica do século XIX. Será feito um panorama geral, focado na Itália, passando pela música e pelo virtuosismo; de seguida, serão investigados o oboé oitocentista e os modelos mais relevantes para este trabalho. Esta secção tem então como objetivo proporcionar uma melhor compreensão dos tópicos abordados em capítulos posteriores deste trabalho.

Numa perspetiva geral, o século XIX é geralmente associado a um período de grandes mudanças. No caso da Itália, não foi diferente. Diferentemente do que é agora, a região da Itália era dividida em vários reinos. De modo a não alongar demasiadamente este capítulo, caindo no risco de fugir ao tema, e visto que cada reino tem a sua história, o foco será direcionado para as regiões de onde são provenientes os oboístas em destaque no trabalho.

A cidade de Milão estava inserida no reino Lombardo-Veneto. Durante a maioria do século XVIII, a região foi governada pela Áustria. Este período de prosperidade cultural e de ligação a um dos principais centros de produção musical foi fundamental para a disseminação e desenvolvimento da *opera buffa* – veja-se a inauguração do Teatro alla Scala, em 1778, bem como da música instrumental, através da fundação de espaços dedicados à música e à presença de figuras como Mozart (Albrecht, 1985).

Figura 1

Interior do Teatro alla Scala, restaurado em 1830



Nota: Retirado de Rupp, L. (1831).

No entanto, tudo iria mudar no final do século, altura em que Napoleão Bonaparte invadiu e conquistou a região, bem como outras regiões adjacentes, autoproclamando-se Rei. Sob o seu domínio, a cidade viu ser fundado o Conservatório de Milão, em 1807, com o propósito de formar músicos que pudessem servir o Teatro alla Scala (Albrecht, 1985). No entanto, a Áustria acabou por recuperar o território em 1815. Desta forma, a cidade de Milão recebeu influência musical vinda de Viena, que se fez notar principalmente na classe nobre mas também nos músicos. Ainda assim, fez-se sentir a popularidade da ópera.

Olhando para o caso de Palermo, é possível verificar que, no geral, a região da Sicília conseguiu evitar a figura de Napoleão. Por outro lado, oscilou entre ser governada pelos Bourbon, pelos ingleses, e ainda passou por um período em que funcionou como região autónoma. Em 1816, o Reino da Sicília foi acoplado ao Reino de Nápoles, passando a integrar o reino das Duas Sicílias, mas perdendo o estatuto de capital no ano seguinte.

Durante a primeira metade do século XIX, a região correspondente à Itália viu-se mergulhada em vários conflitos derivados pelo desejo de conquista e expansão de territórios, da parte de várias potências, entre elas a França, a Áustria e a Prússia. Foi apenas em 1861 que todas as regiões se unificaram sob o reino da Itália (Berengo, M. et al., 2025). A segunda metade do século foi marcada por uma época de muitas mudanças, marcada por mais revoluções, mas também por um aumento da prosperidade económica, com mais expressão a norte do que a sul.

Em Palermo, dois grandes pontos culturais foram construídos durante a segunda metade do século XIX: o Teatro Politeama Garibaldi, fundado em 1874, tornou-se a principal casa de ópera da cidade durante 20 anos; e o Teatro Massimo, fundado em 1897, tornou-se um símbolo que coincidiu com a *Belle Epoque*, uma época de maior prosperidade cultural e económica para a cidade.

Foi precisamente neste contexto que a ópera floresceu. De acordo com Grout e Palisca (2007), “a Itália foi menos sensível do que os países do Norte às sedução do movimento romântico, e os compositores italianos sentiram-se menos tentados a fazer experiências novas e radicais” (p. 633). Para além disso, a ópera foi a única forma de expressão musical significativa neste período, o que contribuiu para uma popularidade unificada por parte dos

italianos. Destacam-se quatro grandes compositores neste período: Gioacchino Rossini (1792–1868), Gaetano Donizetti (1797–1848), Vincenzo Bellini (1801–1835) e Giuseppe Verdi (1813–1901).

Uma característica marcante da ópera deste período, e presente em obras de todos os compositores acima referidos, é o estilo *bel canto*, que foi desenvolvido a partir do final do século XVI e atingiu a sua popularidade máxima no século XIX. Algumas das suas características incluem uma técnica rápida e ágil, um virtuosismo extremo, uma tessitura extensa, um *legato* perfeito e um vibrato bastante expressivo, para além de um controlo total da intensidade vocal. De acordo com Rodolfo Celletti (1917–2004), musicólogo italiano, o objetivo do *bel canto* passa por “(...) evocar uma sensação de admiração através da qualidade invulgar do timbre, da variedade de cores e delicadeza, da complexidade virtuosa da exibição vocal e do abandono lírico extático²” (1991, p. 9).

De facto, o *bel canto* e o virtuosismo andaram lado a lado durante o século XIX. A figura mais célebre no cenário italiano deste período é, sem dúvida, Niccolò Paganini (1782–1840). Estas figuras gozavam de grande popularidade – de forma equivalente às estrelas *pop* da atualidade – e eram vistos por vezes como seres com capacidades sobrenaturais. Era expectável que um virtuoso fosse capaz de exibir as suas habilidades musicais, mostrando uma alta destreza técnica e musical, bem como escrever e interpretar as suas próprias composições. É de notar que existiram virtuosos de vários instrumentos; no entanto, apenas alguns atingiram um nível de fama de tal forma transcendental que lhes permitiu deixar a sua marca na História da Música – no caso do oboé, tais casos existem, mas numa dimensão muito mais local e reduzida.

² Tradução própria.

2.1. O oboé no século XIX

Foi apenas no século XIX que o oboé finalmente começou a tomar a forma pela qual é reconhecido na atualidade. Os principais motivos que promoveram a evolução deste instrumento, bem como de outros, prenderam-se com questões de praticidade a nível de destreza técnica e entoação – nomeadamente com as posições e a embocadura – que se apresentavam com a crescente demanda a nível técnico, e que começavam a impedir os intérpretes de dar a sua melhor prestação. Foi deste ponto de partida que se sentiu a necessidade de inovar, apesar de não ser uma tarefa simples. De acordo com Finkelman:

The popular musical wisdom came to be that the intonational subtleties of Baroque and Classical practice would not allow the new works to be heard as intended, and ought not to be needed at all. It was this, more than anything else, that led to the development of keyed woodwinds. (...) During this time, players had no choice but to mix, insofar as possible, the older and newer techniques in order to keep up with the various demands upon them. (...) The makers in their turn were often constrained by the players, who for the most part did not want to see too many alterations come at once.

(Finkelman, 2005, p. 136)

Há que frisar, mais uma vez, que o desenvolvimento do oboé não se deu apenas pela adição de chaves, mas sim na evolução do instrumento num todo. Com a adoção do sistema de temperamento igual³, os instrumentos de sopro e de corda passaram a fundir-se de forma mais natural, sem grandes desafios. No caso do oboé, tal facto permitiu que os músicos deixassem de ajustar a embocadura conforme a tonalidade, permitindo uma performance mais focada na musicalidade e não em aspetos técnicos.

A adição de novas chaves ao instrumento abriu todo um novo leque de possibilidades. Finkelman (2005) destaca a capacidade de tocar em todas as tonalidades com a mesma qualidade, bem como tocar linhas melódicas com maior facilidade.

Apesar de todas as inovações que foram acontecendo, o oboé não conseguiu acompanhar outros instrumentos como a flauta e o clarinete, que se mostraram mais

³ Sistema de afinação que divide a oitava em doze semitons de forma igual.

apelativos à “estética Romântica” (Finkelman, 2005, p. 137). Comparativamente aos períodos Barroco e Clássico, deu-se um declínio na produção de repertório a solo para o instrumento. Parecia que o oboé já não se encaixava nos novos “padrões de beleza musicais” da época e tornou-se mais difícil associar o instrumento à ideia de virtuosismo.

Deemed too delicate for military music, too difficult for the amateur, and too brash for the domestic salon, the oboe ceased to have a prominent solo existence, and with the waning popularity of the woodwind concerto, the traveling oboe virtuoso became all but extinct.

(Burgess & Haynes, 2004, citado por Finkelman, p. 137)

É importante frisar que, apesar desta realidade, existem de facto algumas obras da autoria de compositores mais conhecidos do mesmo período. Nomeadamente, destacam-se o *Concertino em Dó Maior*, atribuído a Carl Maria von Weber (1809), o *Concerto em Mi bemol Maior* de Vincenzo Bellini (c. 1823), os *Três Romances, Op. 94*, de Robert Schumann (1849), o *Capricho* de Amilcare Ponchielli (c. 1850), e as *Variações em Sol menor sobre um tema de Glinka*, de Nikolay Rimsky-Korsakov (1878). Poder-se-ia mesmo considerar a *Sonata em Ré Maior, Op. 166*, de Camille Saint-Saëns (1921) e o *Concerto em Ré Maior, TrV 292*, de Richard Strauss (1945) que, apesar de pertencerem já ao século XX, mantêm uma estética Romântica. De qualquer forma, todas estas contribuições para o repertório do oboé são uma pequena exceção entre a imensidão de obras escritas pelos próprios músicos ou por compositores de menos renome.

O “último reduto” do oboé foi mesmo a orquestra, onde conquistou o seu espaço e a apreciação por parte de grandes compositores. Para além disso, e com a fundação de instituições de ensino de música, o oboé não deixou de fazer parte do panorama musical da época; em vez disso, pôde desfrutar de todas estas mudanças e inovações que garantiram a continuação da sua história.

Neste período, surgiram várias figuras que contribuíram para o desenvolvimento do oboé, com várias ideias que tiveram diferentes reações e níveis de aceitação por parte dos músicos da época. Estes contributos surgiram de vários locais na Europa, sendo que o principal local de fomentação à evolução organológica na primeira metade do século XIX era Paris. Outras cidades em evidência eram Berlim, Dresden, Leipzig, Praga e Viena (Howe,

2001). Destacam-se, entre outros, os contributos de Guillaume Triebert (1770–1847) e os seus filhos Charles e Frédéric, Joseph Sellner (1787–1843), Gustave Vogt (1781–1870), Theobald Böhm (1794–1881) e Henri Brod (1799–1839). Para o contexto deste trabalho, irão ser apresentados em mais detalhe os sistemas Boehm e Triebert.

2.1.1. O sistema Boehm

O sistema Boehm representou uma das maiores revoluções na história dos instrumentos de sopro do século XIX. Criado pelo flautista e construtor Theobald Boehm, este sistema foi patenteado em 1832, criado primariamente para a flauta, com o objetivo de otimizar a relação entre acústica, ergonomia e mecânica.

Boehm introduziu uma disposição completamente nova dos orifícios e chaves, ajustando o diâmetro e o espaçamento dos mesmos à lógica da série harmónica e aplicando um novo mecanismo de anéis móveis e hastes metálicas que permitia abrir e fechar orifícios distantes com um só dedo. Assim, esta reconfiguração procurou corrigir os problemas de afinação e desigualdade de timbre que persistiam nos instrumentos de madeira até àquela data.

Boehm took the acoustical requirements of the flute as his starting point and calculated the locations of large tone holes. His mechanism allowed the player to cover each tone hole by pressing a conveniently located ring (a *brille*). Fingers could cover holes far removed from their normal reach, obviating the need to move or to alter the size of the tonehole. The salient characteristic of a Boehm system woodwind is this use of large tone holes, activated as need be from a distance.

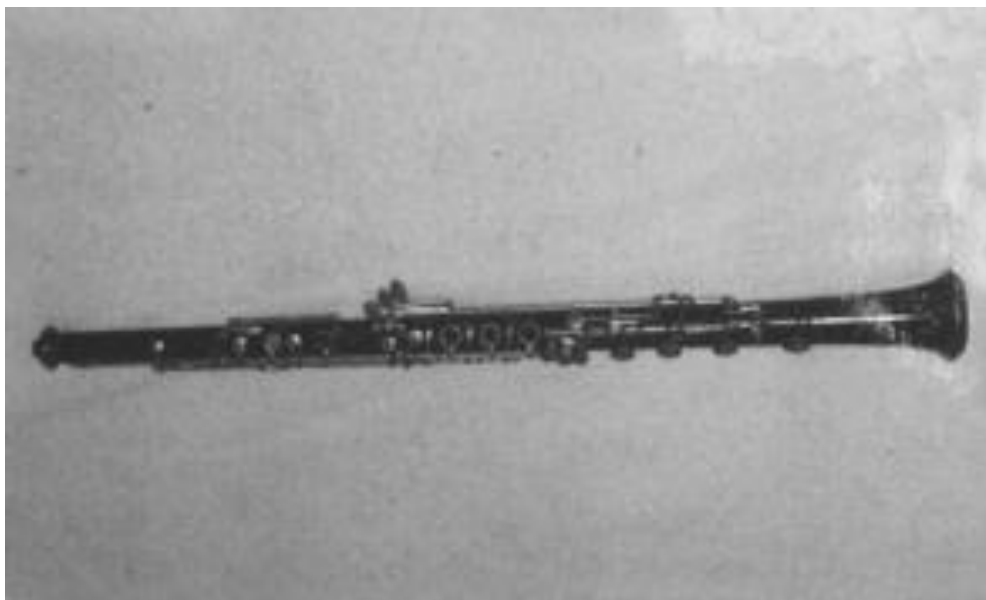
(Howe, 2003, p. 28)

Este sistema foi rapidamente reconhecido por outros construtores de instrumentos, que começaram a implementar as suas inovações em clarinetes, fagotes e oboés. No caso do oboé, a implementação do sistema Boehm deve-se a Louis Auguste Buffet (1789-1864), construtor parisiense, em parceria com o oboísta seu conterrâneo Pedro Soler. Trata-se, no fundo, de uma importação total do sistema criado para a flauta, sendo que o oboé consiste numa única parte. A primeira patente de um oboé com este sistema data de 1844, e foi mesmo galardoada com uma medalha de ouro (Howe, 2003). A implementação deste sistema facilitou certas

passagens técnicas, bem como problemas de afinação; alguns dos modelos aventuraram-se também na exploração do registo grave do instrumento.

Figura 2

Oboé com sistema Boehm construído por Louis Auguste Buffet



Nota: Retirado de Howe, R. (2003).

A receção deste novo oboé teve reações mistas. Vários músicos testaram o instrumento e alguns acabaram mesmo por passar a usá-lo num contexto orquestral. O oboísta parisiense Apollo Marie Rose Barret fez a seguinte observação:

Many endeavours also have been made to improve the tone and fingering of the oboe. Boehm's system prevailed for some time, but the great inconvenience of that system, which diminishes the compass and changes entirely the quality of the tone, has induced me to make new researches.

(Barret, 1862, citado por Howe, 2003, p. 31)

A adoção deste sistema por completo revelou-se problemática. O timbre particular deste oboé, mais nasal e penetrante do que o da flauta, dependia fortemente da relação entre o cone interno e o diâmetro dos orifícios. A modificação radical proposta por Boehm alterava significativamente a cor e a projeção do som, o que levou os oboístas a abandonar o modelo. No entanto, este mesmo facto tornou este oboé num instrumento muito apetecível no contexto militar.

De qualquer forma, o contributo de Boehm é inegável. As suas inovações serviram como base para outros construtores de oboé procurarem um equilíbrio entre a tradição sonora e a modernização mecânica. O impacto deste modelo mostrou-se relevante, tanto a nível conceptual – ao introduzir uma abordagem científica ao design dos instrumentos, baseada em medições, acústica e ergonomia – como técnico, visto que abriu caminho para a criação de instrumentos com uma afinação mais precisa e com maior consistência.

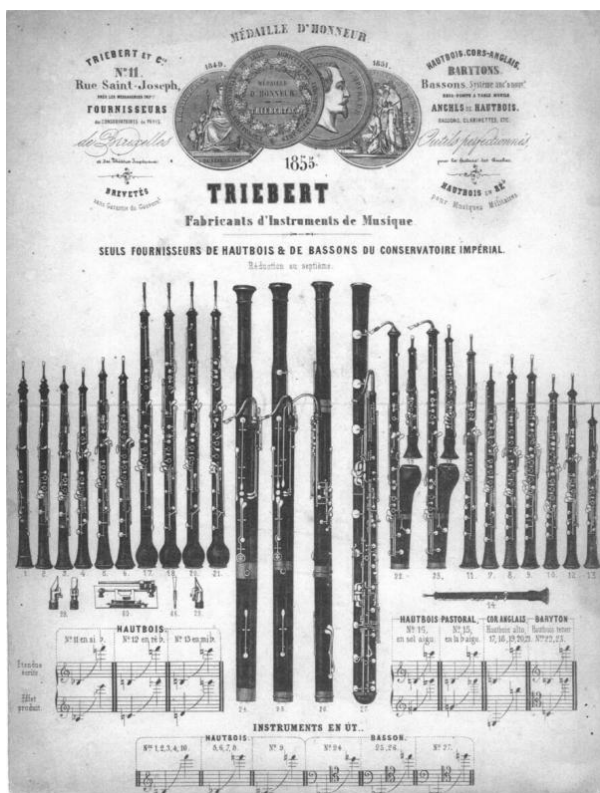
2.1.2. O sistema Triebert

A verdadeira evolução do oboé é geralmente atribuída à família Triebert, cuja oficina parisiense foi responsável pela padronização técnica e estética do instrumento moderno. Os Triebert foram os responsáveis por adaptar e refinar as ideias de Boehm – e de outros construtores – de forma prática, criando modelos de oboé que traziam inovação técnica, mantendo ao mesmo tempo o timbre mais doce e expressivo que ainda era associado ao instrumento.

Se o patriarca da família, Guillaume Triebert (1770–1848), iniciou a produção de oboés inspirados em modelos ingleses e alemães, foi o seu filho, Frédéric Triebert (1813–1878), quem introduziu inovações que viriam a ser marcantes para o desenvolvimento do instrumento. Em 1855, foi apresentada uma série numerada de instrumentos da família do oboé, cada um com características diferentes: trata-se do *Nouveau Prix-Courant*, um catálogo revolucionário. Estes oboés trouxeram diversas inovações, tais como: a redimensão e reposicionamento dos orifícios; a introdução de chaves suplementares que ampliaram as possibilidades cromáticas e simplificaram a digitação; o aperfeiçoamento da afinação de algumas notas, a simplificação de algumas passagens técnicas e a construção com vários materiais diferentes.

Figura 3

Primeira página do catálogo Nouveau Prix-Courant, 1855



Nota: Retirado de Howe, R. (2011).

O lançamento deste catálogo trouxe uma inovação ao próprio mercado, já que cada modelo tinha diferentes preços e características, sendo por isso possível para Triebert abranger um maior núcleo de potenciais clientes. Estes podiam pertencer a orquestras, bandas militares ou a outros contextos. Um destes clientes foi precisamente Antonio Pasculli, que usava o modelo nº2, feito com madeira de buxo. Este oboé esteve ao serviço do oboísta de 1856 a 1884, ano em que deixou de se apresentar em público (Howe, 2011).

No entanto, o modelo que acabou por se tornar no precursor do oboé atual foi o *Système 5*, inventado em 1849 e que teve como base a flauta e o oboé de Boehm.

The *Système 5* oboe is, with several modern modifications, the least flawed oboe in use today. It is favoured in Great Britain, where other makers freely adopted the thumbplate mechanism.

(Howe, 2003, p. 48)

Figura 4

Oboés e corne inglês Triebert



Nota: Cedido por Zoboli, O. (comunicação pessoal, 2025, 7 de maio).

Além da sua importância técnica, é possível que o sistema Triebert tenha tido um impacto pedagógico. Frédéric Triebert era também professor no Conservatório de Paris, e provavelmente os seus instrumentos foram testados por métodos e estudos disseminados pela instituição.

A contribuição de Triebert ultrapassa a dimensão mecânica, visto que libertou o oboé das limitações barrocas e clássicas e lhe conferiu a fluidez necessária para pensar em competir com instrumentos mais ágeis em contextos de destaque. Para os intérpretes da época, estas inovações significaram uma verdadeira revolução. O instrumento passou a ter uma maior tessitura, com mais precisão na afinação, homogeneidade entre registos, e a possibilidade de levar a sua recém aumentada capacidade técnica ao limite.

Foi graças a estas e outras inovações que oboístas-compositores como Carlo Yvon ou Antonio Pasculli puderam explorar escalas, arpejos e outras técnicas de forma tão veloz e livre. O virtuosismo que caracteriza as suas obras é, de certa forma, o resultado direto desta evolução organológica.

3. Carlo Yvon (1798–1854)

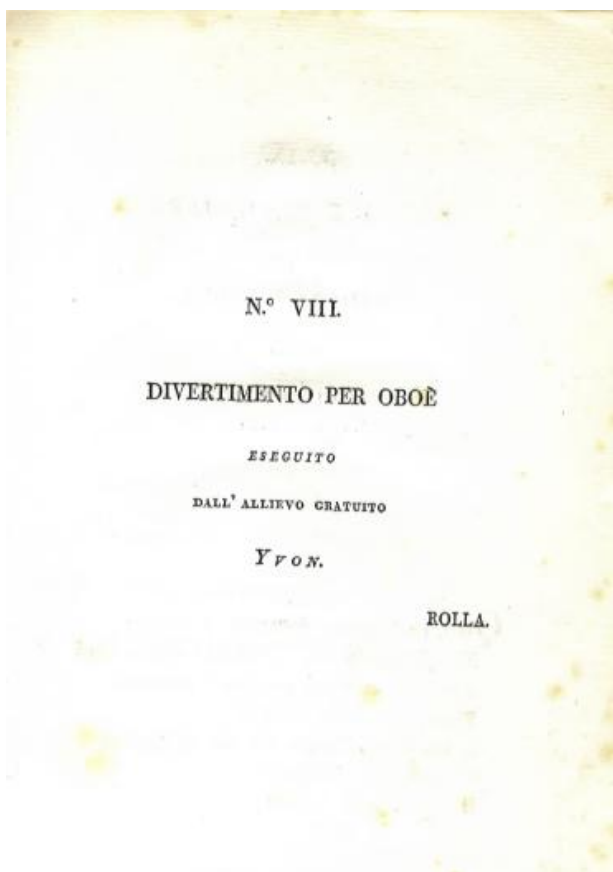
O seguinte capítulo irá abordar a primeira de duas figuras a serem investigadas neste trabalho. Numa primeira parte, será abordado o seu percurso musical e, posteriormente, será feita uma análise do seu repertório, procurando entender a influência do estilo operático italiano, os elementos de uma escrita musical virtuosística e a relação da mesma com as inovações técnicas implementadas no oboé na época.

3.1. Percurso musical

Carlo Yvon nasceu a 29 de abril de 1798 em Milão, no norte da Itália. Pouco se conhece sobre os seus primeiros anos de vida e tão pouco existem retratos seus; sabe-se apenas que o seu apelido tem provavelmente origem na região da Ístria (Meerwein, 1982/1992), península no mar Adriático que se divide entre a Croácia, a Eslovénia e a Itália. Aos dez anos de idade, ingressa no recém-fundado Conservatório de Milão. Acredita-se que, para além de ter tido aulas de oboé com o fagotista virtuoso Giuseppe Buccinelli, terá também estudado as bases teóricas da música e tocado na orquestra do Conservatório, dirigida por Alessandro Rolla (1757–1841), violinista virtuoso e que também foi professor de Niccolò Paganini (1782–1840) (Albrecht, 1985). Chegou à atualidade um artigo de jornal, publicado a 7 de outubro de 1815 e que prova a passagem de Yvon por esta instituição. No *Giornale del dipartimento dell'alto Po*, é noticiado o acontecimento de uma academia vocal e instrumental realizada no Conservatório, onde os alunos se apresentaram ao público, que aplaudiu com entusiasmo as várias performances. Entre os vários alunos premiados, está Carlo Yvon. Outro artigo, publicado a 7 de outubro de 1817 no jornal *Gazzeta di Milano*, fala novamente da academia anual de música, e Yvon aparece mais uma vez na lista de alunos premiados. Esta mesma notícia chegou também ao jornal alemão *Abend-Zeitung*, na edição de 10 de novembro de 1817. Estas fontes, altamente valiosas, comprovam que o talento de Yvon já se destacava quando este era ainda apenas um estudante. Estes e outros artigos históricos mencionados poderão ser consultados na secção de anexos deste trabalho de projeto.

Figura 5

Menção a Yvon no livreto da Academia de Música de 1815



Nota: Cedido por Sartorio, M. (comunicação pessoal, 2025, 23 de maio).

Carlo Yvon terá conseguido a posição de primeiro oboísta na orquestra do renomado Teatro alla Scala, em Milão, em 1820, ano em que surgem os primeiros libretos com menções ao seu nome. Foram ao todo 33 anos ao serviço do Teatro, em que teve a oportunidade de estrear obras de compositores reconhecidos atualmente (tanto italianos como de outras nacionalidades), tais como *Il pirata* (estreada em 1827) de Vincenzo Bellini, *Lucrezia Borgia* (estreada em 1833) de Gaetano Donizetti, e *Nabucco* (estreada em 1842) de Giuseppe Verdi. Ao longo da sua carreira, tocou ao lado de outros oboístas. Inicialmente, Yvon foi colega de Giuseppe Beccali (s.d.), de quem também não existe muita informação. Mais tarde, passou a formar o naipe de oboés “em perfeita alternância” (tal como é mencionado em vários libretos) com Giovanni Daelli (c.1800-1860), seu colega desde o Conservatório – também Daelli escreveu algumas obras para oboé baseadas em temas operáticos. Nos últimos anos em que

trabalhou na orquestra, tocou ainda ao lado de Lodovico Seregni (s.d.), de acordo com Stefani (2014). Curiosamente, Carlo Yvon continuou também a trabalhar com Rolla, que foi contratado como concertino da orquestra do Teatro em 1803 e onde permaneceu por 30 anos.

Durante esta investigação, descobriu-se que Carlo Yvon também tocou no Teatro della Cannobiana pelo menos entre 1829 e 1852. Este teatro foi inaugurado um ano depois do Scala e atualmente é conhecido como Teatro Lirico di Milano. Através de notícias da época, como se pode verificar por exemplo nos jornais *L'Italia musicale* nº59 e *La Fama* nº66, datados respetivamente de 21 e 26 de agosto de 1850, é possível perceber que ambos os Teatros eram geridos pela mesma entidade, o que pode explicar as prestações de Yvon para o Cannobiana.

Figura 6

Teatro della Cannobiana, 1860



Nota: Retirado de Cherbuin, L. (1860).

Para além da sua carreira enquanto músico de orquestra, Yvon também exerceu como professor. Segundo Albrecht (1985), Carlo Yvon terá sido contratado como o primeiro professor de oboé – em vez de músicos que tocassem primariamente outros instrumentos –

do Conservatório de Milão em 1828. De facto, no ano seguinte, Yvon aparece listado no *Almanacco Imperiale Reale per le provincie del Regno Lombardo-Veneto soggette al Governo di Milano per l'anno 1829* como professor assistente de oboé. Dois anos depois, Yvon é mencionado três vezes no *Utile Giornale ossia Guida di Milano per l'anno 1831*, sendo professor no Conservatório e músico no Teatro. Esta situação iria manter-se pelo menos até 1851, ano em que Yvon é anunciado como professor de não só oboé, mas também de corne inglês no *Guida statistica della provincia di Milano per l'anno 1851*. Um dos alunos de Carlo Yvon foi Cesare Confalonieri (1831–1902), oboísta a quem foi dedicado o *Capriccio per oboe e pianoforte, op. 80* de Amilcare Ponchielli (1834–1886), seu amigo próximo (Caldini, 2001).

Segundo Zoboli (comunicação pessoal, 2025, 9 de outubro), e apesar de não ter total certeza, Yvon terá tocado em oboés do tipo Viena/Sellner. Tal como o nome indica, estes instrumentos foram desenvolvidos em Viena, por Stephan Koch (1772–1828) em parceria com o oboísta virtuoso Joseph Sellner (1787–1843). Eram caracterizados, entre outros aspetos, por ter várias chaves, orifícios modificados e pela capacidade de serem totalmente cromáticos e afinados (Verdegem, 2008). Em Milão, estes oboés foram produzidos e popularizados por construtores como Paolo Maino e Alessandro Maldura.

Figura 7

Oboé Koch



Nota: Retirado de VM Collectables. (s.d.).

Figura 8

À esquerda, um oboé Maino (madeira de buxo); no meio, um oboé Maldura (ébano)



Nota: Cedido por e adaptado de Zoboli, O. (comunicação pessoal, 2025, 9 de outubro).

É difícil saber ao certo quanto ganhava Yvon com a sua posição no Teatro alla Scala, visto que existem poucos documentos públicos que abordem o tema e principalmente de forma tão particular. Num artigo do jornal *L'Italia musicale* nº59, publicado a 21 de agosto de 1850, são notícia os diferentes aspetos de funcionamento do Teatro para o novo ano teatral, desde o tipo de repertório que se iria tocar aos preços dos bilhetes. Para além disso, são também referidas algumas questões referentes aos músicos da orquestra. É referido que, para além do concertino, um grupo de 15 músicos e professores teria um salário totalizado em 36.460,36 libras, atualmente equivalente a cerca de 18 euros. Num parágrafo posterior do mesmo artigo, é mencionado que os restantes membros da orquestra seriam aprovados por uma Comissão Filarmónica, constituída pelo presidente do Conservatório de Milão e por alguns professores, entre eles Yvon. Assim, é possível assumir que Carlo Yvon estaria incluído no referido grupo de músicos com o salário total divulgado.

Para tentar saber um pouco mais sobre as condições financeiras de Yvon, há que regressar aos almanaques e guias referidos anteriormente. Para além da profissão, estes documentos indicavam por vezes as moradas de cada pessoa. Tendo em conta esta informação, é possível ter uma ideia geral de onde ele viveu. Voltando ao guia de 1831, é possível saber que, aos 32 anos, Yvon vivia na Contrada degli Spadari nº 3244. Atualmente Via Spadari, esta rua está localizada no centro histórico da cidade, nas imediações da Catedral de Milão (ou Duomo) e do Palácio Real. Noutro almanaque de 1836, o *Almanacco del Commercio di Milano: Guida per l'anno bisestile*, a sua morada era na Contrada di S. Paolo nº 927, uma rua que fica igualmente próxima do Duomo, fazendo também parte do centro histórico. Mais tarde, Carlo Yvon passa a viver no atual Quadrilátero da Moda, um bairro da cidade que no século XIX foi povoado por famílias ricas e outras figuras ilustres (Betoni, s.d.), e que atualmente é famoso por ser um dos centros da moda. Na verdade, Yvon teve duas moradas nesta zona: a primeira, encontrada no *Manuale del regno lombardo-veneto per l' anno 1847*, era na Contrada del Monte nº1245, atual Via Monte Napoleone, rua que foi até nomeada como sendo a mais cara do mundo em 2024 (Freitas, 2024); a segunda, datada do ano da sua morte no *Guida Milanese Per L' Anno 1854*, era no Corso di Porta Orientale nº653, que atualmente equivale ao Corso Venezia, outra rua principal do bairro. É difícil saber quais foram as moradas de Yvon com exatidão, visto que a cidade mudou bastante em 171 anos, mas graças a um mapa de 1856 foi possível identificar e comparar as ruas indicadas nos documentos com as suas correspondentes da atualidade. Segundo os vários almanaques e os libretos do Teatro, Carlo Yvon nunca terá vivido noutra cidade que não Milão. De qualquer forma, e olhando para as suas moradas, é possível concluir que Yvon teria uma vida confortável, visto que viveu em zonas de prestígio.

Figura 9

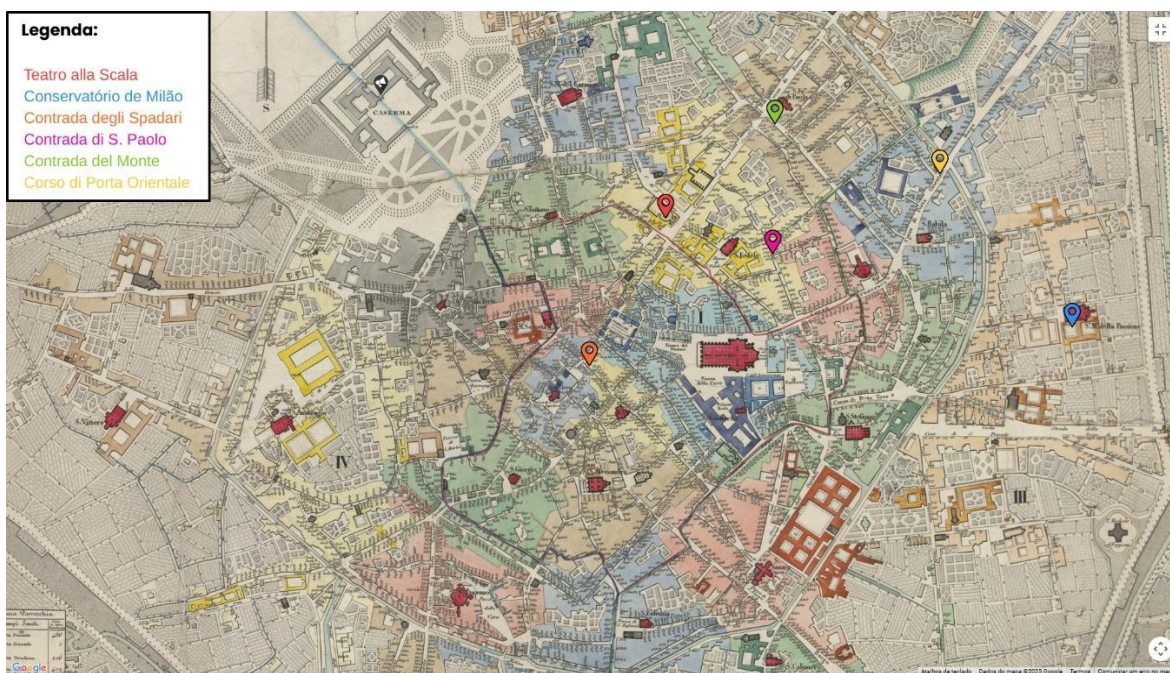
Profissão e morada de Carlo Yvon em 1836

Professori d'Oboe, i signori
Beccali Giuseppe, c. s. Orsola 5424
Daelli Gio., c. Larga 4778
Yvon Carlo, c. s. Paolo 927

Nota: Retirado de Visaj, P. M. (1836).

Figura 10

Mapa da cidade de Milão, 1856



Nota: Adaptado de Pezze, G. (1856).

É ainda de se destacar que Yvon foi dedicatário de algumas obras para oboé, nomeadamente de Salviani Clemente. Figura incontornável para qualquer estudante do instrumento e amigo de Carlo Yvon, dedicou-lhe a sua obra *12 studi per oboe solo* (c. 1833). Também Antonio Canti, maestro da Banda dell'I. R. X.mo Battaglione de' Cacciatori, dedicou a Yvon vários estudos para o seu instrumento que terão sido publicados entre 1844 e 1846.

Carlo Yvon viria a falecer no dia 23 de dezembro de 1854, na mesma cidade onde nasceu. Tinha 55 anos, numa época em que a esperança média de vida rondava os 33 anos na Europa Ocidental (Sanches et al., s.d.). A sua morte foi notícia não só na Itália, mas também noutros países. No seu país de origem, foi comentado o seguinte: “a arte chora a perda deste verdadeiro conhecedor, os amigos choram a perda de um grande companheiro, de um homem virtuoso, a quem, no fundo, lhe foram concedidos os mais belos dons do coração e do

engenhos⁴” (Gazzeta di Milano nº 53, 1854, p. 421). Em terras alemãs, Yvon foi evidenciado da seguinte forma: “(...) foi um dos mais destacados virtuosos de Itália e gozou de grande prestígio⁵” (Neue Berliner Musikzeitung nº2, 1855, p. 16). Já em França, Yvon foi duplamente lembrado, nas semanas seguintes à sua morte e também numa “Revisão do ano 1855” (Revue et Gazette Musicale de Paris, 1856).

Observando a sua trajetória, é possível concluir que o percurso musical de Carlo Yvon esteve intimamente ligado à vida musical de Milão, em particular ao Conservatório e ao Teatro alla Scala. Destacam-se o seu reconhecimento precoce como estudante, a sua carreira estável enquanto oboísta no Teatro durante mais de três décadas e a sua função enquanto primeiro professor de oboé no Conservatório, fatores que evidenciam a sua importante influência no ensino e na prática do instrumento. O facto de ser constantemente mencionado em jornais, almanaques e outros documentos do género confirma a sua presença recorrente no cenário artístico da cidade, bem como um certo *status* social. De igual forma, a divulgação internacional da notícia do seu falecimento prova que Yvon era considerado, tanto na Itália quanto no exterior, um oboísta importante, cujo legado vai além das fronteiras locais e acrescenta valor à história do oboé no século XIX.

⁴ “L’arte piange in lui un valentissimo cultore: gli amici un ottimo compagno, un uomo probo, fregiato insomma delle più belle doti di cuore e d’ingegno” (Gazzeta di Milano nº 53, 1854, p. 421). – Tradução própria.

⁵ “der auf seinem Instrumente zu den hervorragendsten Virtuosen Italiens gehört hat und in grossem Ansehen stand” (Neue Berliner Musikzeitung nº2, 1855, p. 16). – Tradução própria.

3.2. Análise do repertório

Este subcapítulo dedica-se à análise sistemática do repertório de Carlo Yvon, procurando identificar as suas principais características estilísticas, técnicas e pedagógicas, bem como as relações desse repertório com o ambiente operático e as inovações organológicas do oboé do século XIX. Através desta análise, procurar-se-á compreender de que modo a influência do estilo *bel canto*, o virtuosismo e as inovações a nível organológico são incorporadas na escrita da sua música, de forma a chegar a conclusões sobre a importância do oboísta no que toca ao legado que deixou para gerações futuras. O repertório de Carlo Yvon é relativamente curto, tendo em conta o número de obras que se conhecem de sua autoria. Entre as suas composições encontram-se peças de carácter pedagógico, concertos e obras solísticas. Será dado especial foco às obras interpretadas na vertente prática deste trabalho de projeto.

Allegro e variazioni per oboe e orchestra [c. 1830]

Sem sombra de dúvida a mais misteriosa desta lista, esta obra terá sido escrita pelo menos em 1830, apesar de ser difícil de confirmar tal facto. A parte de oboé solista ter-se-á perdido (Meerwein, 1982/1996), o que explica a inexistência de quaisquer edições modernas desta peça. As restantes partes, que consistem numa orquestra completa, encontram-se na biblioteca do Conservatório de Milão, sendo apenas possível consultá-las presencialmente. Não existem dedicatórias e, tanto quanto se sabe, vários copistas estão envolvidos no manuscrito.

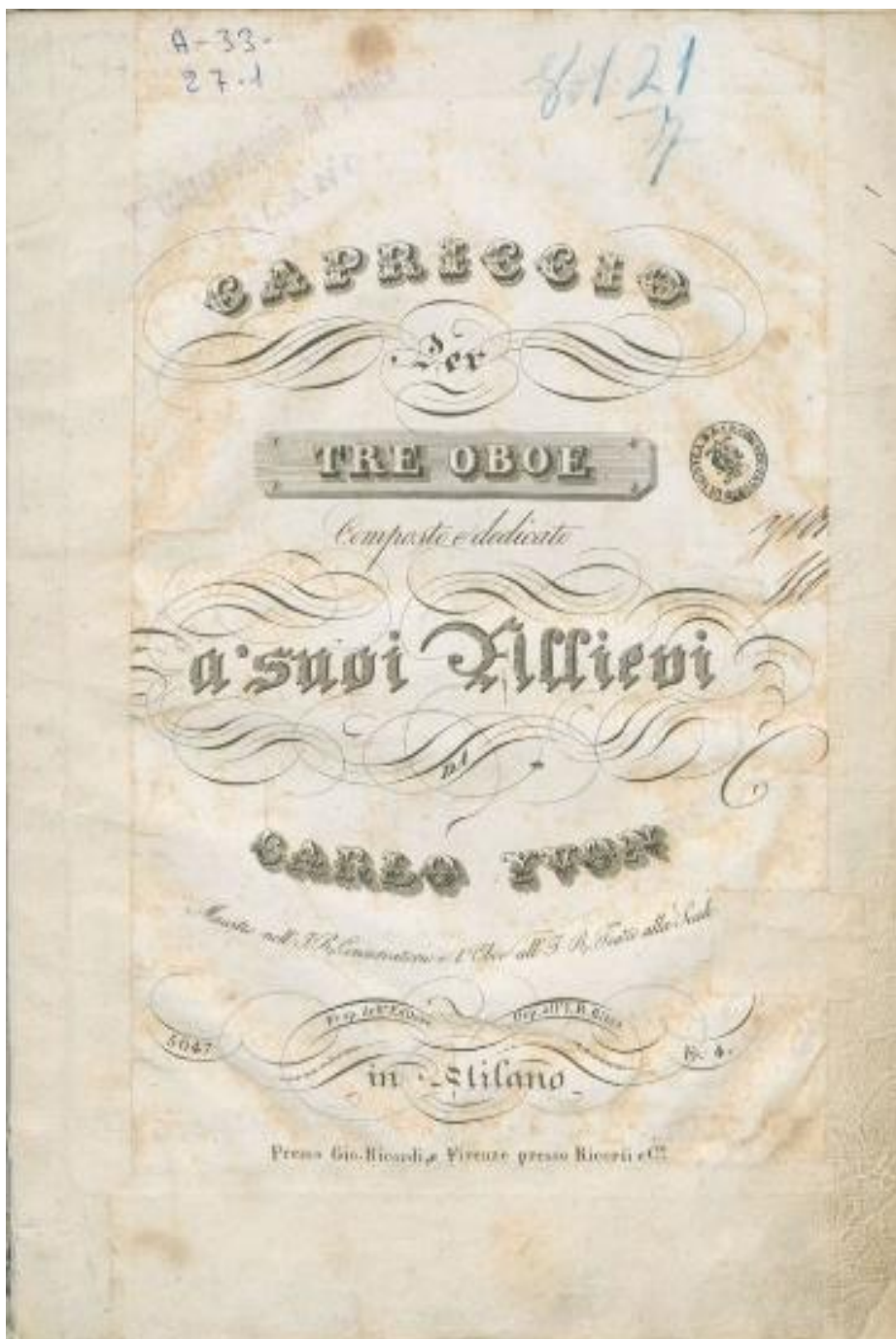
Capriccio per tre oboi [1830/c. 1835-1850]

Tal como o nome indica, esta obra foi escrita para três oboés. Uma decisão criativa curiosa, visto que esta formação é mais rara em detrimento dos trios para dois oboés e corne inglês. A data de publicação é igualmente incerta: segundo a Biblioteca Digital do Conservatório de Milão, esta peça terá sido publicada em 1830; já numa edição mais recente, o editor responsável, Georg Meerwein (1982/1992) afirma que “foi publicada, provavelmente entre 1835 e 1850 pela G. Ricordi em Milão” (parágrafo 1). Com dedicatória

aos próprios alunos, esta obra é muito mais que um simples estudo, exigindo um certo nível de habilidade e cujas passagens mais desafiantes vão passando pelos três intérpretes.

Figura 11

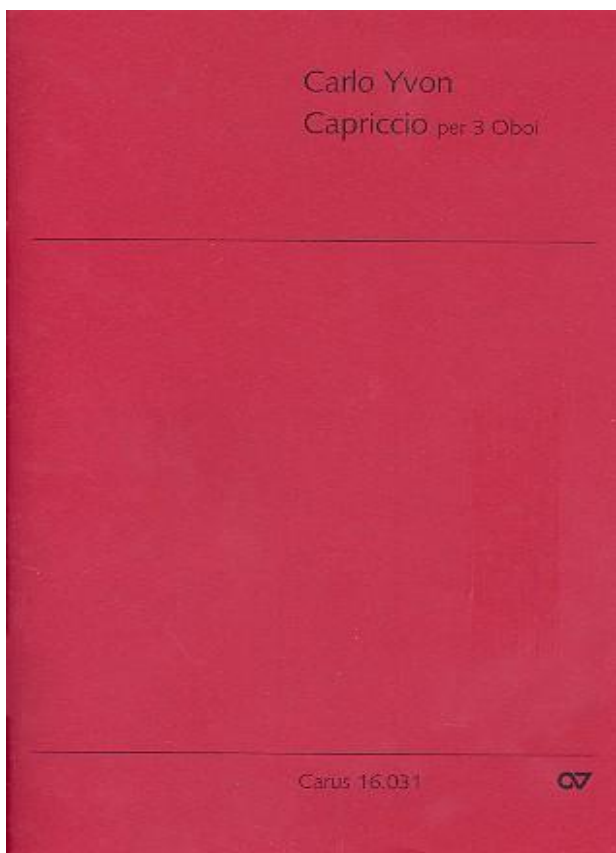
Capa da primeira edição do Capriccio



Nota: Retirado de Yvon, C. (c. 1830-1850).

Figura 12

Edição de Meerwein do Capriccio



Nota: Retirado de Yvon, C. (1982/1992).

Sonata per corno inglese e pianoforte [c. 1831-1840]

Definitivamente a sua obra mais conhecida, a Sonata para corno inglês e pianoforte é a atração principal do repertório de Carlo Yvon. O facto de ter sido escrita para um instrumento secundário (uma das poucas escrita durante a primeira metade do século XIX [Meerwein, 1982/1996]) e sem recurso a inspiração em obras já existentes faz desta um exemplo único. Publicada pela G. Ricordi, é de data incerta, sendo que se consideram os anos 1831 e 1840 como hipóteses válidas. Yvon terá ainda autorizado, e quiçá escrito, uma parte para viola, na tentativa de popularizar a obra. Esta sonata foi dedicada ao Conde C. Sola, cuja identidade é ainda um mistério. Após uma extensa investigação, chegou-se à conclusão de que se poderá tratar do Conde Cristoforo Sola Cabiati (1804-1884), visto que tanto o seu nome como o período em que viveu são altamente compatíveis com essa figura misteriosa.

É também possível encontrar uma menção a um “Conde Sola” no *Almanacco del Commercio di Milano: Guida per l'anno bisestile* (1836), que coincide com o período em que a Sonata terá sido publicada, e sabe-se ainda que esta família tinha um camarote no Teatro alla Scala. Não sendo esta uma certeza, não deixa de ser uma hipótese plausível. Esta Sonata é composta por três andamentos que, segundo Meerwein (1982/1996), invocam os melhores compositores do seu tempo, tais como Donizetti, Bellini, C. M. von Weber e Liszt.

Figura 13

Primeira edição da Sonata



Nota: Retirado de Yvon, C. (c. 1831).

Figura 14

Edição de Meerwein da Sonata



Nota: Retirado de Yvon, C. (1982/1996).

Guarda che bianca luna: canto notturno [1836]

Esta é a única obra no repertório de Carlo Yvon em que o oboé não é o centro das atenções; em vez disso, trata-se de uma peça breve para voz e piano. Sabe-se com certeza que foi publicada pela G. Ricordi em 1836, e está inserida no jornal *Glissons n'appuyons pas: Giornale critico-letterario d'arti, teatri e varietà* do dia 28 de setembro desse mesmo ano, como se pode confirmar pela figura 16. Para além disso, é dedicada à “nobre senhora Giuditta de Fuhrmann”. Uma pesquisa no motor de busca Google sugere que esta figura se trata da milanesa Giuditta Bellerio Sidoli (1804-1871), mas é difícil ter a certeza, visto que na sua biografia não existe qualquer menção ao nome “Fuhrmann”; aliás, Giuditta teve uma vida bastante atribulada por ser revolucionária a favor da unificação da Itália e por isso viveu em vários lugares – no período em que esta obra foi publicada, estaria a viver em Bolonha ou Livorno (Sellerio, 1970). A música de Carlo Yvon acompanha um poema do libretista, poeta

e estudioso Jacopo Vittorelli (1749-1835), intitulado *Guarda che bianca luna!* e publicado pela primeira vez em 1798. Este poema foi também musicado por outros compositores, entre eles Franz Schubert em 1820. Até aos dias de hoje, *Guarda che bianca luna: canto notturno* não recebeu quaisquer edições novas.

Figura 15

Primeira edição do Canto notturno

The image shows the first edition of the musical score for "Guarda che bianca luna" by Carlo Yvon. The title page features the following text: "CANTO a PIANO 50 13 21", "Appendice al GAZZETTA, N. 17, 1836", "ANNO III", "Martedì 28 Settembre 1836", "N. 17", "Guarda che bianca luna", "CANTO NOTTURNO", "posto in musica dal Professore CARLO YVON", "dedicato alla Sottile Donna la Signora Sindona de Infirmary". The score is written for voice and piano, with the tempo marked "ANDANTE". The lyrics are: "Guarda che bian-ca lu-na; guarda che not-te az-zur-ra non tremola non tremola u-na stel-lina guaiet-to so-lo va della Sie-pe al". The publisher's name "MILANO: Tebaldelli & G. RITORELLI" is visible at the bottom.

Nota: Retirado de Yvon, C. (1836).

Figura 16

Jacopo Vittorelli (1749-1835)



Nota: Retirado de Bonatti, G. (1837).

2 Duetti per 2 oboi [c. 1842-1844]

Outra obra bastante interessante de Yvon, é constituída por dois duetos: o primeiro, em Mib maior, terá sido publicado por F. Lucca em 1842 e dedicado ao seu colega e amigo oboísta de longa data, Giovanni Daelli. O segundo, em Sol maior, terá sido publicado pelo mesmo editor em 1844 e dedicado ao irmão de Giovanni, Paolo Emilio Daelli (s.d.), também ele oboísta e amigo de Yvon. No entanto, é possível encontrar um anúncio a esta obra como sendo uma “nova publicação musical” num jornal de 1846(a), o *Il Pirata: Giornale di letteratura, belle arti e teatri*. É uma obra com características de um estudo, com forma

sonata, e que requer bastante dos dois intérpretes tanto a nível físico como interpretativo. Até aos dias de hoje, ambos os duetos já receberam algumas edições novas, seja em separado ou em conjunto, sendo a mais recente a cargo de Gabriele Mendolicchio.

Figura 17

Anúncio de um dos Duetos no jornal *Il Pirata*

294

Lugheze, che ne lodò sommamente l'esecuzione, specialmente per merito della giovane prima donna Metilde Raimondi, del tenore Ancarani e del basso Bruscoli.

FULIGNO. L'Impresario Marzi, con l'effetto drappello di valorosi artisti che presentò a questa popolazione, si meritò gli applausi e la riconoscenza d'ogni animo gentile. Merito sua i Fuliginesi hanno potuto ammirare nel suo pieno splendore il terzo capo d'opera del celebre Verdi, *Ernani*. Il tenore Fortunato Silvestri, i bassi Steller e Babbieri, e la prima donna signora Wilnot non poterano meglio cantarlo. Intorno a quest'ultima un giornale si esprime così: «Quella però che più di tutti si tende la nostra meraviglia, e che più di tutti ha dritto alle nostre lodi, è madamigella Giuseppina Wilnot, primo soprano. — Ma come esprimere le tante e svariate sensazioni che sa destarci l'ermina cantatrice allorché scioglie la limpida ed agiliatissima sua voce ad un canto sempre ispirato dal sentimento ed arrivato dalle più elette grazie della mimica? La sua melodia è sempre piena, dolce e patetica, e aleggiando i vani, i complicati gorgheggi e le ardite variazioni, che se si fermano a dilettarti l'orecchio non scendono a scuoterti l'anima, scorre serena e sicura le più difficili vie dell'arte; ed allorché essa ritrae gli amori affanni, le trepide gioie e i dolori della donna che fuge, e che il metallo della sua voce ora s'alza in tutta la piena della sua potenza, ora scende in un suono lamento, esile, desolato; tu trattienni il respiro per non perder pur una di quelle note. — Allora pieno il core di una serie di sensazioni e d'affetti ti senti trasportato in una atmosfera superiore ove tutto è luce, riso ed amore; allora tu vagheggi qualche speranza, qualche cara ricordanza d'un giorno che più non ritorna, e non scendi dalla nube delle tue illusioni se non per irrompere in un fremito di plausi dettati dall'entusiasmo e dal rapimento: e quando tace il suono di quella voce e che i tuoi palpiti si vanno acquetando, una parola di benedizione ti viene sulle labbra per la gentile straniera che dalle rive della Senna venne a spiarne le sue balsamiche d'Italia nostra, onde educare il suo genio nella terra stessa del canto e dell'armonia....».

COSTANTINOPOLI, il 5 febbraio 1846. *Ernani* (Da Lettera). Di quest'Opera sono già fatte tre rappresentazioni, sempre con esito felice e col teatro pieno: lo spettacolo è degno di lodi, sia per l'esecuzione di tutti gli artisti, sia per le scene e decorazioni, nuove e belle. La prima donna signora Cominetti (Elvira), cantò egregiamente la sua cavatina, e fu applaudita in tutta la sua parte che eseguì con fuoco ed intelligenza. Il tenore Piacentini (*Ernani*), cantò ed agì per modo da meritarsi la universale soddisfazione, tanto più che non eravi molta aspettativa. Il basso baritone Aragona (*Carlo F.*), sostiene eccellentemente la sua parte, ed ha fatto ciò che era in lui per conservare la bella riputazione che ha saputo formarsi nella *Semiramide*. Il basso Marchesini (*Silva*), disimpegnò onorevolmente il difficile suo personaggio, benché un po' debole per esser fresco di malattia. Le seconde parti signor Parmigiani, tenore, Giacomelli, basso, e signora Sacconi contribuirono al buon andamento dello spettacolo del par che i curiosi. Il maestro Guastelli può a giusto titolo gloriarsi d'aver condotto a buon fine anche questa non lieve missione, e merita tutta la lode possibile per la sua valentia e il suo zelo.

UN PO' DI TUTTO

Il *Colombello* a Perugia non ebbe un grande successo. — Parlasti di un duello fra Salvatori e Ferlotti a Madrid (però senza morti sul cam-

po!). Avvenne desso dopo che avevano cantato insieme a quel Teatro del Circo, per circostanza di beneficenza, il duetto dei *Parlati*.

— Tutti i giornali tornano a dare per vivo l'autore del *Giocatore* e di molti altre bellissime produzioni drammatiche, il celebre H. — Il Municipio di Sinigaglia ripete il suo invito d'Appalto per lo spettacolo d'Opera e Ballo della prossima fiera, con la dote solita, in contante effettivo, di scudi quattromila (col l'aggiunta del prodotto dei palchi e delle Tombole). — Il tenore Poggi dava a Mantova due rappresentazioni più de' suoi obblighi, terminando domenica prossima. — Ci scrivono da Genova che l'egregio Sebastiano Ronconi lascia le scene del Carlo Felice coll'opinione di *somma artista*. Chi ne dubitava? Sarà vero che a' di nostri in teatro chi più grida la ragione, ma vero è d'altrui, che i bravi e valenti attori sono ancora apprezzatissimi. — È morto a Messina il tenore *Carmelo Della Longa*. La perdita di quest'ottimo giovane e già valente artista non sarà accolta senza lagrime. — Il maestro Buzzi è ripartito per Roma. — Anche il maestro Federico Ricci ripartì ieri per Trieste, sua residenza. Martedì scorso fu alla Scala la terza rappresentazione della sua *Estella*: dopo la scena finale della acclamata *Hayes*, egli ha dovuto in tal sera apparire con essa al proscenio per ben tre volte. Federico Ricci, come annunciammo, scriverà la prossima primavera pel D'Angennes di Torino, ove vi saranno la Gabussi, l'animatissimo Pasconi, ecc. ecc. — Il basso Ferri supplì a Trieste nell'*Ernani* al bravo Morrelli indisposto, ed ebbe la soddisfazione di sentirsi in più punti applaudire. — Il Teatro Mauroner in Trieste è disponibile per l'estate e per l'autunno dell'anno corrente, cioè per le due stagioni, nella prima delle quali è solito rappresentarsi Opere in musica, e nella seconda, commedie e spettacoli di vario genere.

— Leggiamo nella *Gazette et Revue des Théâtres*: «Mad. *Castellan*, cantatrice che noi abbiamo voluta ed applaudita al Teatro Italiano, è morta a Pietroburgo». — Valglier ha piaciuto moltissimo nel *Guglielmo Tell* a Lilla. — È fra noi Fanny Cerrito con suo marito Saint-Leon. — Gli Impresarii possono in avvenire disporre del coreografo Regali, il quale, anche col suo ballo *I Due Forzati*, piaceva ora a Novara moltissimo. — Il primo basso-cantante Domenico Coletti è a disposizione delle Imprese. — La serata della Pecorini a Vereddi fu assai brillante. Cantò la *Linda*, l'aria della *Sonnambula*, e il duetto del *Giuramento* colla brava signora Gaetanina Brambilla che si è dovuto ripetere. Teatro illuminato, poesie, e tutto ciò che ponesi in pratica a festeggiare un'acclamata artista. — *Scrittura del tenore G. Pardini*. Per la grande stagione di primavera riconfermato a Padova, ove attualmente è tanto festeggiato. Il carnevale 1847-48 al Teatro Grande di Trieste, in cui cantò e colse tanti allori il carnevale e quaresima 1845. Quindi egli resta a disposizione del signor Natale Fabrice, Appaltatore con cui è scritturato per due anni. — Bene la *Sonnambula* a Mantova con la Nasetti, e benissimo la *Linda*, signora Montanari, eccellente comprimaria. — Non piacque troppo a Liabona l'Opera *Chi dura vince*. A quest'ora si sarà prodotto il *Corredo d'Altamura*, con la Grimaldi, Landi (che fece la parte del baritone) ed il Severi. La coppia dei primi ballerini signori Martin desta sempre il più grande fanatismo.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL'EDITORE
FRANCESCO LUCCA

PERLA, WALZER

per Flauto, Clarinetto, due Violini
due Corni, due Trombe
e Basso

DI G. LABITZKY
Op. 117.

Le Delizie della Gioventù

TRE POLKE

DI G. LABITZKY
Op. 115

ridotte per Pianoforte nello stile facile

DA LUIGI TRUZZI

DUETTO

per
DUO ESSE

composto

DA CARLO YVON

LA PIA

LA DERELITTA

Due Romanze

con accompagnamento di Pianoforte

composte

DA E. PRECERUTTI

Deux Petites Fantaisies

pour piano à quatre mains
sur des motifs de BELLINI

La Sonnambule et les Parlati

PAR I. B. DUVERNOY

Op. 156.

SCIARADA

—*—*—

È vocale il *primero*,

E si dice il *secondo* al vin *sincero*;

Se sdrucchiolo il mio *tutto* si pronuncia

Parte di noi s'*enuncia*;

E se piano — ciascuno allor rammenta

La strage che fu *rosso* il *Sinocenta*.

NB. PRECEDENTE SCIARADA: BEN-TI-VOGLIO.

Francesco Regali

DIRETTORE-PROPRIETARIO.

MILANO, GIUSEPPE REDAELLI, TIPOGrafo-LIBRAIO
contradda de' Due Muri, N.° 1044.

Nota: Retirado de *Il pirata*. (1846a).

Sei studi per oboe con accompagnamento di piano forte [c. 1844]

Uma das obras representativas da vertente pedagógica de Yvon, é a primeira de duas compilações de estudos para oboé. Em particular, estes Seis Estudos contêm ainda um acompanhamento de piano, tornando-os mais cativantes. Segundo a Biblioteca Digital do Conservatório de Milão, esta obra terá sido publicada em 1844 por F. Lucca, com a data indicada numa placa. A capa desta obra permite-nos saber que Yvon a dedicou ao seu aluno Antonio Canti, já mencionado e que reciprocamente dedicou vários estudos ao seu professor. Como para os Duetos, existe um anúncio desta peça noutra edição do *Il Pirata* (1846b), o que pode sugerir uma data de publicação posterior de ambas as obras; para além disso, Gabriele Mendolicchio também se encarregou da sua mais recente edição, publicada em 2021 pela Vigor Music. Na nota da partitura, Mendolicchio afirma que “a presença discreta do acompanhamento do piano, em adição às inegáveis implicações didáticas, convida-nos a considerar os Estudos como possíveis peças de concerto” (parágrafo 3).

Figura 18

Capa da primeira edição dos Seis Estudos



Nota: Retirado de Yvon, C. (c. 1844).

Figura 19

Anúncio dos Seis Estudos no jornal Il Pirata

596

bouquet e verdi corone; questa egregia ballerina sa per farsi ammirare come spettatissima mima. Nel ballo l'indole tutte le sere desta un grande entusiasmo. **MARSIGLIA.** *Norcia. L'encanto.* Nella *Norcia*, come diciamo, entusiasmano la Rossi-Caccia per sua gentile voce, per squisita scintilla e per uno scintillare che ricorda i più celebri artisti. Il *Bloch*, *Puller*, non dispiace. La *Zampieri* fa una grande *Adalgisa*, e applausi s'ebbe a dovizia.

Nella *Crucentola* encante a s'avvillò Vincenzo Gallo, e può dirsi proprio ch'egli abbia fatto l'incanto. La *Favanti*, leggiadra creatura, eletta ancella d'Estere, cantò con un'espressione e un'innocenza che le procurarono infiniti elogi e chiamati: la *Favanti*, di una stupenda voce fornita, se ad occupare nel Teatro italiano un seggio di splendore. Il basso *Mancini* divide gli onori coi suoi colleghi, e così la compagnia di Marsiglia incominciò sotto i più lieti auspici.

MADRID. *Teatro del Circo. La Sonnambula.* I giornali spagnoli non trovano termini sufficienti a descrivere l'entusiasmo che la Persiani eccitò nella parte di *Amalia* e il Salvi in quella d'*Elvino*. Chiamati sulla scena dopo ciascun atto, dice *El Herald*, camminarono sur un suolo di fiori, gettati dalle più illustri Dame. La compagnia di rappresentazione fu curata dalla presenza delle due Regine, dell'Infante Dona Luisa e dell'Infante Don Francesco da Paola. A questa occasione il signor Salasmanca aveva fatto illuminare la sala d'una maniera brillantissima. La meritava l'ultima, lo meritavano il Salvi e la Persiani, ed era splendidezza degna d'un Salasmanca.

UN PO' DI TUTTO

È fra noi la prima donna signora Eugenia D'Alberi artista valentina, e il cui nome è un elogio. Ella ritorna da Messina, ove le si prodigarono applausi, ovazioni ed onori. — La prima donna signora Carolina Longoni ed il primo baritone signor Giuseppe Pultrici, scritturati dall'Agente Pubblico Dottore Guffanti nel teatro di Fiume, attuale stagione, furono col mezzo dell'Agente stessa riferiti dal medesimo Impresario signor Giovanni Roggi al Teatro Maurone di Trieste, in occasione stagione estiva. — L'Agente Pubblico Dottore Guffanti scritturò, per ordine del signor Eraldo Bocca espressamente incaricato, e per conto della Direzione Imperiale del Teatro di Pietroburgo, il primo tenore signor Pietro Rossi Cicerchia, per le venture stagioni di autunno e carnevale prossimo. — Il basso baritone Righi venne fissato per la p. v. Fora di Postremoli. — La giovanetta esordiente signora Marianna De Ciano ha piaciuto moltissimo a Taranto. — La brava e giovane prima donna Camilla Mora è fissata per Nizza, autunno e carnevale prossimo. Essa otterrà colà il successo, che merita le molte sue doti ottenute in tutti i teatri. — La serata della Bertuca al Filarmico di Verona è stata brillante oltre modo. Scrittore d'arpa eccelsissima non meno che esecutore cantante, vi esegui alcuni pezzi con grande fortuna e con molti applausi, fra le corone ed i fiori. Il primo basso signor Ginesi in questa occasione cantò l'aria d'*Assur* nella *Scenarimide*, distinguendosi assai. — Il primo tenore signor Giuseppe Lucchesi, dopo sei anni di contratto, fu dall'Impresario Alessandro Lanari riconfermato a tutto il carnevale venturo. Questa riconferma è per Lucchesi una vittoria: oggi gli impresari non son tanto inclinevoli a riconfermare artisti, bensì troppo facili a metterli in libertà, e quando noi fanno e a nuove scritture discendono, gli è perché il loro interesse lo esige. — La coppia danzante Cappon fa per il p. v. carnevale fissata dall'Appaltatore Scammarino, tenuti di sua pertinenza. — Il tenore Bettini è tuttora a Parigi. — **S. M. il Re di Danimarca Cristiano VIII** si degnò d'impartire al primo tenore Rossi-Cicerchia il titolo di suo Cantante di Camera, circostanza che in modo infinito onora quest'artista. — La serata del tenore

Cenni a Tortona fu qual doveva essere, splendida cioè e trionfale. Al *Roberto Devereux* in cui egli fa sì eminente figura, aggiunse l'ultimo atto del *Giuramento*, nel quale, mirabilmente secondato dall'entusiasta Truffi, mostrò meglio quant'egli sciat e quanto sia innanzi nell'arte. — Lo spettacolo di Reggio terminerà il quattro circa di giugno. — Il Corrispondente Barcardi ha fissato per i teatri di pertinenza del signor Ferdinando Vannelli, dal 20 luglio a tutto il carnevale 1847, il primo basso assai lodato signor Giuseppe Louzi, e i coniugi Innocente e Lodovico Zanni, la moglie della qualità di prima donna contralto, il marito di secondo basso. — Allo stesso Agente Barcardi fu rimesso il capitato del Teatro Sociale di Mantova per quegli Appaltatori che volessero averlo per carnevale. — Si dice che la Ristori si ritiri dall'arte per sei mesi onde fare una cura. Ci dovrebbe, per gli amatori della buona recitazione, che questa cura dovesse essere sì lunga! — *Scrittore dell'Agente Bonola.* Per Roma, carnevale venturo, Impresario Jacovacci, Teatro Appollo, il primo ballerino danzante assoluto Donato Mazzi. Per l'assunzione di detta piazza il coreografo signor Alessandro Borsi (compositore tanto vantaggiosamente conosciuto, che ripeté luminosi trionfi, e che a molto zelo per l'arte accoppia fine intelligenza e singolare buon gusto). Per Carlo Felice di Genova, autunno prossimo, il primo basso Eugenio Mazzotti. Per lo stesso teatro, carnevale prossimo, il primo basso Luigi Masini-Mengoli. — Il Teatro della Concordia di Cremona, incominciando dalla prossima Fiera, fu deliberato per un triennio al signor Giacomo Serafini, compositore distinto e di lunga rinomanza, e già favorevolmente sperimentato anche nell'arrippo d'Appaltatore. La Compagnia verrà formata dal Corrispondente Bonola. — Il basso Francesco Coneri è stato riconfermato dal signor Alessandro Lanari dal primo aprile a tutto il carnevale 1846-47. — La Spezia, città sulla riva di Genova a levante, cui sorridono il mare e cielo, e che vanta uno dei primi golfi del Mediterraneo, avrà quanto prima un teatro, del quale succederà l'apertura nei mesi di luglio ed agosto. L'Appollo fu deliberato al nota impetrario signor Angelo Tommasi, e le commissioni di formarne la Compagnia arrivarono al nostro Bonola. Quella Direzione, nell'idea di poter preparare uno spettacolo degno della solennità, spera di poter avere l'egregia prima donna signora Farudi e il valente primo tenore assoluto signor Rittore Caggiani. — A meraviglia a Barcellona (e con miglior agio il vedremo) la *Maria di Rohan*, in cui entusiasmarono Sebastiano Ronconi, il Milani e la Cattinari. — La prima donna soprano signora Marina Combi fu dall'Agente Publico del Dottor Guffanti fissata per conto del signor Negri dal 15 giugno al 20 agosto prossimo.

DRAMMATICA COMPAGNIA VENETA DIRETTA DA VINCENZO GANDOLFI

Questa Compagnia è completa, ed eccome l'elenco. Prima attrice, Eugenia Barreani: primo attore, Giacomo Landuzzi: primo amoroso, Carlotta Pelretti, Argenteo Delfino: caratterista e promossa, Vincenzo Gandolfi: madre nobile, Angela Barreani: padri, Edoardo Majeroni, Antonio Bresciani: altri madri per le commedie Veneziane, Adelaide Mordici: primo amoroso, Achille Majeroni: brillante, Gaetano Vestri: tiranno, Achille Delfino: altro amoroso, Angelo Vestri: generico-dignitosi, Valeriano Pelretti, Giovanni Baldo: secondo carattere, Luigi Chierici: parti secondarie, Marietta Landuzzi, Rosina Majeroni, Angela Chierici, Giuseppe Padovani, Giuseppe Milani, Pietro Imbotti, Cesare Pionnati: parti minori, Angelica Majeroni, Elina Chierici, Francesco Baldo: parti ingenui, Emilio Chierici, Paolo Majeroni: gerente, Giovanni Baldo: rammentatore, apparatore, macchinista, trovatore: pittore, Pietro Ferrari-Bravo.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI NELL'INTONARE FRANCESCO LUCCA

Cavatina, **Allor che i forti corrono**
Duetto, **Tardo per gli anni e tremulo**
NELL'OPERA

ATTILA

DEL M.^o VERDI

per Banda Militare e per Armonia
riduzione

DI GIO. DAELLI

GRAN FANTASIA

PER FLAUTO

con accompagnamento di Pianoforte
sopra motivi dell'Opera

ATTILA

DI GIUSEPPE VERDI

composta

DA GIULIO BRICCIALLI

Op. 39.

SEI STUDI

Per Oboe

con accompagnamento di Pianoforte
composti

DA CARLO YVON

Opere di Giuseppe Labitzky

Un Saluto a Berlino

Tra Pella, Op. 122.

Liverpool-Walzer

Op. 153.

Per Pianoforte a due ed a quattro mani
e nello stile facile.

SCIARADA-LOGOGRIFO

Lettore, il mio *primiero*
È multiplo di tre,
Ed anco nell'*intro*
Conti tre volte tre.
Se il capo del vocabolo
Leggi all'estremo *piè*
Aggiunto hai pur numerico,
Che partesi per tre.
Dimmi, Lettor benévolo,
Che imbroglia mai quest'è?

NB. PRECEDENTE SCIARADA: FRA-CASTORO.

Francesco Regli
DIRETTORE-PROPRIETARIO

MILANO, GIUSEPPE REDAELLI, TIPOGRAFO-LIBRAIO
contrade de' Due Muri, N.° 1041.

Nota: Retirado de *Il pirata*. (1846b).

12 Studi per oboe [18??]

A última obra desta lista trata-se de um conjunto de doze estudos para oboé solo, sobre os quais existe pouca informação. Nos prefácios de edições modernas de outras peças de Yvon é muitas vezes mencionada, mas sempre de forma exígua, praticamente como nota

de rodapé. É igualmente uma obra muito pouco divulgada, mas, ao contrário de, por exemplo, o *Allegro e variazioni per oboe e orchestra* que chegou até aos nossos dias incompleto e sem quaisquer edições, os 12 Estudos estão disponíveis numa edição de Kees Verheijen lançada por volta de 1992 pela Karthause Schmülling. Observando a primeira página do primeiro estudo, é possível verificar o nível de destreza técnica que esta obra exige ao intérprete.

Figura 20

Primeira página do primeiro dos Doze Estudos



Accolade Notenversand - kopieren verboten

Nota: Retirado de Yvon, C. (c. 1992).

3.2.1. Características da escrita musical

Nesta secção do trabalho será feita uma análise mais aprofundada do repertório de Yvon, usando como exemplo as obras *Sonata per corno inglese e pianoforte* e *Capriccio per tre oboi*, que serão interpretadas na vertente prática deste trabalho de projeto. Esta tarefa tem como objetivo encontrar exemplos de semelhanças ao estilo *bel canto*, virtuosismo, e passagens que só se tornaram possíveis graças aos avanços organológicos do oboé. Serão apresentados exemplos visuais para uma melhor perceção das ideias apresentadas.

Na *Sonata per corno inglese*, Yvon revela uma clara influência do *bel canto*. A parte solista é tratada como uma linha vocal, evocando um cantor de ópera: as frases são longas, sustentadas, e o discurso musical privilegia a expressividade melódica acima de tudo. A escolha do corne inglês, em particular, revela um ideal vocal e expressivo: o timbre escuro, a sonoridade aveludada e o alcance grave aproximam-no de uma voz humana, particularmente de um contralto ou barítono lírico. No entanto, a parte de piano não é de todo descurada, sendo que foi igualmente privilegiada com passagens muito interessantes e que destacam a capacidade expressiva e técnica do intérprete.

A peça começa com uma breve introdução, de carácter dramático e lento, comparável a uma abertura de uma ópera ou de uma ária. Esta secção serve para dar o mote ao resto do andamento, que mantém o carácter dramático, desta vez evidenciado num tempo mais rápido.

Figura 21

Introdução do primeiro andamento da Sonata

The musical score is for the introduction of the first movement of a Sonata. It is written for two staves: the top staff for the English Horn or Viola (Clarinete) and the bottom staff for the Piano. The tempo is marked 'Largo*' and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The English Horn/Viola part begins with a forte (f) dynamic, playing a melodic line with some rests. The Piano part begins with a fortissimo (ff) dynamic, playing a complex, arpeggiated texture with sixteenth-note runs. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The bottom staff ends with a 'Ped.' (pedal) marking and a double bar line.

Nota: Retirado de Yvon, C. (1982/1996).

Neste andamento, o solista tem a oportunidade de apresentar de imediato as suas capacidades técnicas, visto que este exige a necessidade de atingir notas consideradas já agudas para o instrumento. Para além disso, a secção final é um clímax virtuoso onde ambos os intérpretes se deparam com consecutivas sequências de tercinas e arpejos. Apesar disso, o foco principal não deixa de ser a expressividade melódica.

Figura 22

Compassos finais do primeiro andamento da Sonata

The image displays a musical score for the final measures of the first movement of a Sonata, spanning measures 182 to 193. The score is written for a piano and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The notation is arranged in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 182-185) shows the right hand with a melodic line featuring triplets and the left hand with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 186-189) includes dynamic markings such as *f* (forte) and *cresc.* (crescendo), and features more complex triplet patterns. The third system (measures 190-192) contains markings for *ff* (fortissimo), *8va* (octave), and *loco* (loco), indicating a change in texture and dynamics. The final system (measure 193) concludes the passage with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Nota: Retirado de Yvon, C. (1982/1996).

O segundo andamento apresenta um tema ao estilo *cantabile*, onde se invocam realmente as árias mais expressivas da literatura operática. Ao longo de todo o andamento, piano e corne inglês mostram alternadamente as suas capacidades expressivas através de ornamentos e fraseados contínuos. De facto, neste andamento deixa de haver uma relação solista-acompanhador, sendo que os dois instrumentos passam a coexistir ao mesmo nível de importância. Observando a parte de piano, é possível apreciar a maestria que Yvon tinha a escrever para outros instrumentos que não o seu, provavelmente fruto da sua formação académica.

Figura 23

Introdução do segundo andamento da Sonata

The musical score is for the introduction of the second movement of a sonata. It is written for piano and English horn. The tempo is marked 'Largo'. The key signature has three flats. The piano part features a melodic line with ornaments and a trill. The English horn part features a melodic line with ornaments and a trill. The score includes a 'Ped.' marking and a 'rall.' marking.

Nota: Retirado de Yvon, C. (1982/1996).

Figura 24

Compassos 23 a 31; Momento expressivo para o corne inglês

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first system (measures 23-24) features a melodic line in the upper staff with triplets and slurs, and a piano accompaniment in the lower two staves with chords and triplets. The second system (measures 25-27) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 28-31) includes a melodic line with trills (tr) and a piano accompaniment with a forte (f) dynamic and a sixteenth-note triplet in the right hand.

Nota: Retirado de Yvon, C. (1982/1996).

Figura 25

Compassos 28 a 37; Momento de destaque para o piano

The image displays a musical score for measures 28 through 37. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into four systems. The first system (measures 28-31) shows a melodic line in the treble staff and a more active bass line. The second system (measures 32-33) features a very loud (ff) dynamic and a complex, rapid melodic line in the treble staff. The third system (measures 34-35) continues the rapid melodic line in the treble staff. The fourth system (measures 36-37) shows a melodic line in the treble staff and a more active bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Nota: Retirado de Yvon, C. (1982/1996).

O terceiro andamento, por fim, apresenta o pináculo da exibição virtuosística presente na obra. Tem um carácter mais alegre e leve e, para exibir as capacidades do intérprete, Yvon faz uso de escalas e arpejos. A ornamentação ao longo desta obra é discreta, sendo que as apoggiaturas, mordentes e outros pequenos floreios encontrados são usados apenas como extensões expressivas da linha melódica e não como exibição técnica.

Figura 26

Passagem de cariz virtuoso para o corne inglês no terceiro andamento

Nota: Retirado de Yvon, C. (1982/1996).

Harmonicamente, Yvon move-se dentro de um campo tonal restrito, com cadências perfeitas claras e modulações suaves. O uso de retardos e notas de passagem ornamentais reforça o carácter *cantabile* nas melodias que se apoiam na expressividade mais do que na harmonia. A escolha da forma sonata (com exposição, desenvolvimento e recapitulação) demonstra o rigor formal de Yvon, mas o conteúdo melódico e expressivo revela a assimilação da linguagem operática num contexto instrumental.

Passando ao *Capriccio per tre oboi*, Yvon aplica os mesmos conceitos numa faceta mais pedagógica. Trata-se de uma obra escrita para três oboés, o que por si só já apresenta

um desafio a nível de fusão sonora. Para além disso, esta peça alterna passagens homofónicas com imitações contrapontísticas entre os três instrumentos, exigindo precisão técnica e coordenação rítmica.

Figura 27

Compassos 72 a 88 do primeiro andamento do Capriccio

The image displays four systems of musical notation for measures 67 through 88 of the first movement of a piece titled 'Capriccio'. Each system consists of three staves: piano (p), violin (v), and cello (c). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The first system (measures 67-73) features a piano introduction with a 'p' dynamic and a 'cresc.' marking. The second system (measures 74-78) shows a forte 'f' dynamic for all instruments. The third system (measures 79-83) includes a 'ff' (fortissimo) dynamic for the violin and cello, and a 'cresc.' marking for the piano. The fourth system (measures 84-88) continues the forte 'f' dynamic for all instruments, with a 'p' marking at the end of the system.

Nota: Retirado de Yvon, C. (1982/1992).

Ao longo da obra, as passagens de cariz virtuoso vão sendo partilhadas entre os três intérpretes. O facto de não haver um solista dominante revela uma dimensão camerística e pedagógica da mesma. As figuras técnicas incluem escalas ascendentes e descendentes rápidas, trilos simultâneos e passagens de eco, o uso do registo agudo (chegando ao Fá acima da pauta) possível graças às melhorias de afinação e estabilidade e à alternância entre *legato* e *staccato*, demonstrando a articulação mais leve e precisa que o novo oboé era capaz de reproduzir.

Figura 28

Compassos 92 a 99 da primeira secção do primeiro andamento; Passagem solística para o terceiro oboé com o Fá acima da pauta



Nota: Retirado de Yvon, C. (1982/1992).

Figura 29

Compassos 83 a 99 da segunda secção do terceiro andamento; Momento de destaque para o segundo oboé com arpejos constantes

The image displays a musical score for measures 83 to 99, organized into four systems. Each system consists of three staves. The first staff in each system is in treble clef, and the second and third staves are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The score is marked with dynamics: *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The second oboe part, indicated by a double oboe symbol in the first staff of the first system, features constant arpeggios starting in measure 85. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Nota: Retirado de Yvon, C. (1982/1992).

Figura 30

Compassos 137 a 153 da última secção do terceiro andamento; Passagem de cariz virtuoso para o primeiro oboé com vários tipos de figuras técnicas

The musical score is divided into four systems, each containing three staves. The first system (measures 137-141) features a first oboe part with a trill in measure 137, followed by sixteenth-note runs. The second system (measures 142-145) shows a first oboe part with a sixteenth-note run and a crescendo. The third system (measures 146-152) features a first oboe part with a sixteenth-note run and a crescendo, followed by a trill. The fourth system (measures 153-156) shows a first oboe part with a sixteenth-note run and a crescendo, followed by a trill. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *pp dolce*, *mp*, *cresc.*, *f*, *p*, and *pp*.

Nota: Retirado de Yvon, C. (1982/1992).

O carácter da peça mantém, porém, um lirismo constante: mesmo nas passagens rápidas, o fraseado é sempre melódico, confirmando a primazia da vocalidade sobre a exibição. Todas estas características comprovam a relevância desta peça aplicada a um contexto de aprendizagem, visto ser tão completa nas competências que se propõe a oferecer aos intérpretes que a estudem.

Figura 31

Primeiros compassos do segundo andamento do Capriccio, com destaque para a cadência do segundo oboé no compasso 9

The image displays a musical score for three staves, likely representing different woodwind parts, in a key of three flats and 3/4 time. The tempo is marked 'Adagio sostenuto'. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 10. The notation includes various dynamics such as *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte), as well as articulation marks like accents and slurs. A specific cadence for the second oboe is highlighted in measure 9 of the second system.

Nota: Retirado de Yvon, C. (1982/1992).

Nas obras de Yvon, o oboé e o corne inglês são tratados como extensões da voz humana, expressando emoção com sobriedade. O seu estilo traduz a estética operática de inícios do século XIX, centrada na beleza da linha melódica e na clareza da forma, mas já antecipa o gosto romântico pela expressividade e pela exploração tímbrica.

4. Antonio Pasculli (1842–1924)

No presente capítulo será então abordada a segunda figura alvo de investigação neste trabalho de projeto. Conforme foi feito no capítulo 3, serão igualmente analisados o percurso musical de Antonio Pasculli e o seu repertório, de forma a chegar aos mesmos objetivos. Ao contrário de Yvon, Pasculli foi e tem sido alvo de investigação por vários académicos, oboístas ou não, que procuram saber mais sobre a sua vida e obra. Por este motivo, a informação aqui redigida será apresentada de forma mais sucinta. No entanto, não serão descuradas possíveis discrepâncias nos factos sobre a sua vida e carreira, tal como é avisado por Rachel Becker: “Ele está preso entre a fama e a obscuridade (...); cuidadosamente catalogado e ainda assim muitas vezes impreciso⁶” (2020, p. 105).

4.1. Percurso musical

Antonio Pasculli – também conhecido como Antonino – nasceu no dia 13 de outubro de 1842 na cidade de Palermo, na ilha da Sicília, situada no sul da Itália. Não existe muita informação sobre os primeiros anos de vida do oboísta, mas sabe-se que foi no Conservatório de Palermo – inicialmente fundado como orfanato – que Pasculli, juntamente com o seu irmão Gaetano (s.d.), foi acolhido enquanto órfão e teve o seu primeiro contacto com a música. Em 1856, com 14 anos, já dava concertos no Conservatório com o seu irmão violinista e, pela mesma altura, começou a fazer digressões. Viajou não só pela Itália, e acredita-se que também passou por várias cidades na Alemanha e na Áustria. Em 1860, com a ainda tenra idade de 18 anos, foi contratado como professor de oboé e corne inglês no Conservatório de Palermo, onde permaneceu até 1913 (Rosset, 1987). Todos estes acontecimentos apontam para o grande talento que Pasculli mostrou ter desde muito cedo.

Ao longo da sua carreira, e para além das digressões realizadas, Pasculli também trabalhou noutras cidades que não Palermo. No ano de 1869, tocou na orquestra do Regi Teatri di Roma e foi professor de oboé e corne inglês no Conservatório de Ferrara (Becker, 2020). De volta a Palermo, foi membro da orquestra do Teatro Bellini entre 1870 e 1873. Sabe-se também de uma obra que lhe foi dedicada por volta de 1875. Trata-se de

⁶ Tradução própria.

Introduzione, Adagio e Finale per oboe con accompagnamento di pianoforte, escrita pelo flautista virtuoso Emanuele Krakamp (1813-1883), conhecido também por ter sido o primeiro flautista italiano a adotar o sistema Boehm. Na dedicatória, lê-se: “Ao Sr. Antonio Pasculli, ilustre concertista de oboé⁷”.

Para além da atividade profissional como instrumentista e professor, Pasculli desempenhou funções de grande responsabilidade na vida musical da sua cidade natal, sendo que entre 1877 (Becker, 2020) e 1879 (Rosset, 1987) foi nomeado maestro da Corporação Musical Municipal de Palermo (daqui em diante CMMP), cargo que manteve até ao ano de 1912; a corporação extinguiu-se rapidamente em 1913. Durante este período, Pasculli participou na criação de arranjos para serem executados por esta formação, enquanto instruiu os músicos de sopro a aprender a tocar instrumentos de cordas. Desta forma, o ensemble tornou-se mais versátil, tocando não só obras do próprio Pasculli, como também obras de contemporâneos seus, tais como Wagner, Debussy, Grieg e Sibelius, que raramente eram executadas na Itália (Rosset, 1987). Um dos arranjos que pode ser encontrado na base de dados das bibliotecas italianas (OPAC SBN) é o da obra *Sognando: valzer-boston*, originalmente para pianoforte, de Enrico Gasperoni (s.d.); este terá sido publicado pela G. Ricordi por volta de 1904.

⁷ “Al Sig.r Antonio Pasculli distinto concertista d'Oboe” (Krakamp, 1875) – Tradução própria.

Figura 32

Antonino Pasculli, 1876



Nota: Retirado de Rosset, L. (1987).

Por volta de 1880, voltou a estudar, mais concretamente, contraponto, fuga e composição com Michele Saladino, professor no Conservatório de Milão (Tedesco, 2014). Tragicamente, a sua carreira foi cedo interrompida: em 1884, aos 42 anos, um grave problema de visão obrigou Pasculli a abandonar permanentemente a sua vida enquanto intérprete, caso contrário – e de acordo com o seu médico – Antonino poderia mesmo ter ficado cego (Rosset, 1987). No entanto, isto não fez com que o oboísta abandonasse a 100% a música enquanto carreira, sendo que, como já foi referido acima, continuou a exercer como professor e maestro. Para além disso, tornou-se professor no Istituto dei Ciechi (Instituto para Cegos) de Palermo em 1892. Em 1913, após a sua reforma, foi nomeado professor emérito do Conservatório (Becker, 2020), onde permaneceu como professor substituto até junho de 1922 (Tedesco, 2014).

Uma das melhores maneiras de sentir o sucesso de Pasculli em vida é lendo as várias críticas contemporâneas às suas apresentações musicais. Várias delas chegaram até aos dias de hoje através de jornais e outros documentos históricos, e permitem-nos perceber a extensão do sucesso de Pasculli, bem como conhecer mais a fundo o seu repertório. A primeira crítica conhecida a Pasculli remonta a 1868 e afirma que o mesmo “handled this instrument with such mastery that it would be difficult to find not only someone who surpassed him but someone who equalled him” (Profeta, 1942, citado por Becker, 2020, p. 108). Noutra ocasião, é possível ficar a saber mais sobre uma obra que se perdeu. Esta crítica fala sobre a interpretação de Pasculli sobre a fantasia operática *Follie sulla Barcarola dell'Elixir d'amore*, entre outras obras interpretadas na mesma apresentação, afirmando o seguinte:

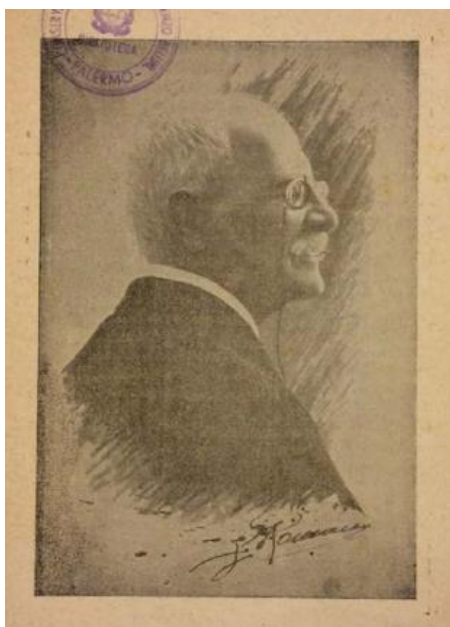
This bizarre capriccio really drove crazy all those present who greeted the distinguished performer with a round of applause—We give a heartfelt salute to such a rare performer, and the pain because he will soon leave us (as he is already hired for the spring season in Rome) will be compensated with the certainty that on the continent they will know without a doubt that his merits will gain him everlasting fame, and he will be one of the artistic glories of which our Palermo will boast.

(G.B.V., “Il giorno di domenica 14”, s.d., citado por Becker, 2020).

Referentemente à sua vida pessoal, sabe-se que Pasculli casou e teve seis filhas e três filhos, tudo isto após se estabelecer finalmente em Palermo. No entanto, não faltou drama na sua vida, visto que Pasculli perdeu os seus três filhos prematuramente – o mais novo morreu durante a Primeira Guerra Mundial, e Pasculli viria a morrer a 23 de fevereiro de 1924, pouco tempo depois de recuperar os restos mortais do filho (Rosset, 1987). Por outro lado, duas das suas filhas viveram por longos anos, permitindo-lhes manter viva a história do seu pai, Antonino.

Figura 33

Retrato de Pasculli na edição impressa do elogio fúnebre realizado no seu funeral, 1924



Nota: Retirado de Becker, R. (2020).

Figura 34

Lápide de Pasculli no cemitério de Palermo



Nota: Retirado de Redgate, C. (2003).

4.2. Análise do repertório

À semelhança do que foi tratado no subcapítulo 3.2, nesta secção será abordado e analisado o repertório de Antonio Pasculli, com foco nas obras que irão ser apresentadas na vertente prática deste trabalho de projeto. Por ter uma dimensão maior à de Yvon, e de forma a manter minimamente uma ordem cronológica, as obras serão enumeradas da seguinte maneira: em primeiro lugar, serão apresentadas aquelas que têm um ano de publicação certo – ou pelo menos suposto; de seguida, serão nomeadas as obras com data de publicação incerta; por fim, serão referidas as obras que foram perdidas com o tempo. Há que notar, no entanto, que são raras as obras de Pasculli com datas escritas no manuscrito (Becker, 2020), dessa forma, e em caso de existir mais do que uma hipótese, será tida em conta a data – ou as datas – com mais fontes que a(s) corroborem. O principal tipo de composição encontrado no repertório de Pasculli é sem dúvida a fantasia operática, havendo também espaço para obras de cariz mais pedagógico e também para orquestra, nomeadamente as obras escritas para a CMMP.

Gran Concerto su temi dall'opera I Vespri Siciliani [c. 1875]

Esta grande fantasia orquestral baseia-se em temas da ópera *I Vespri Siciliani* (1855) – cuja história curiosamente se situa em Palermo e arredores – de Giuseppe Verdi (1813–1901). Outro facto curioso é que Pasculli arranjou temas desta ópera mais que uma vez, como por exemplo em 1869, adaptando-os para um septeto (Becker, 2020). Após várias iterações dos seus arranjos, estes finalmente ganharam forma enquanto fantasia orquestral para oboé e orquestra, publicada por volta de 1875, havendo também uma redução para piano. Esta obra foi recebida com grande entusiasmo, tal como foi já referido numa citação acima. No manuscrito deste “novo” arranjo, é possível encontrar a seguinte nota: “Padova 9[?] Giugno 1872” (Pádova, 9[?] de junho de 1872), que remonta à data e local de uma revisão à obra, anterior à sua publicação.

Figura 35

Nota em manuscrito com informações referentes à data e local da revisão à obra I Vespri Siciliani



Nota: Retirado de Becker, R. (2020).

Fantasia sopra motivi dell'opera Gli Ugonotti di G. Meyerbeer per oboe con accompagnamento di pianoforte [c. 1875]

Outra fantasia operática, esta terá sido publicada igualmente em 1875 por F. Lucca, e baseia-se em temas da ópera *Les Huguenots* (1836), de Giacomo Meyerbeer (1791–1864). No entanto, é possível assumir que terá sido apresentada ao público pela primeira vez em 1869. De acordo com uma crítica sobre um concerto ocorrido no dia 31 de janeiro desse mesmo ano, Pasculli tocou durante um concerto uma fantasia para oboé baseada em temas dessa mesma ópera. Com esta obra, Pasculli “encantou o público, deixando-o maravilhado com a habilidade, emoção e doçura da sua execução⁸” (L’Arte rivista della Filarmonica Bellini, 1869, citado por Becker, 2020). A obra em questão foi dedicada ao compositor italiano Stefano Donaudy (1879–1925).

Fantasia sull'opera Poliuto di Donizetti per oboe con accompagnamento di pianoforte [c. 1875]

Uma das suas obras mais tocadas na atualidade, esta fantasia operática baseia-se em temas da ópera *Poliuto* (1848), escrita por Gaetano Donizetti (1797–1848). De acordo com Becker (2020), teria sido “inicialmente escrita para oboé e orquestra” (p. 113), no entanto, acabou por ser publicada para oboé e orquestra, provavelmente em 1875. É dedicada ao Conde de Rauchibile (s.d.).

⁸ Tradução própria.

Figura 36

Primeira página do manuscrito orquestral da fantasia Poliuto



Nota: Retirado de Becker, R. (2020).

Ricordo di Napoli: scherzo brillante per oboe e pianoforte [1875]

Citada por algumas lojas de partituras (ex. HeBu Musikverlag), como sendo a sua obra mais conhecida, com *Ricordo di Napoli*, Pasculli afasta-se do formato de fantasia operática, optando em vez disso por um *scherzo brillante*, que se baseia numa melodia popular. A dificuldade desta obra vai aumentando gradualmente de dificuldade até culminar numa explosão de arpejos e escalas. Esta peça foi publicada em 1875 por F. Lucca e dedicada ao amigo de Pasculli, Luigi La Cara (s.d.), provável violinista.

Figura 37

Primeira página da parte para oboé de *Ricordo di Napoli*, edição de Sandro Caldini (1995)

2

RICORDO DI NAPOLI

SCHERZO BRILLANTE

Oboe for A. PASCULLI
Oboe and Piano (1842-1924)

Allegro Prestissimo **Largo**

TACET *pp*

74 *allarg.*

77 *pp*

79 *Poco più*

82 *p*

85 *allarg.*

88 *I. Tempo*

90 *ac...ce...le*

© World Copyright 1995 by Musica Rara, Monteux, France MR 2224

Nota: Retirado de Pasculli, A. (1995).

Ommaggio a Bellini: duetto per corno inglese ed arpa sopra motivi delle opere Pirata e Sonnambula [1877]

Uma das características que mais destaca esta obra é a sua instrumentação: escrita como dueto para corne inglês e harpa, é um dos pilares do repertório para este instrumento secundário. Sabe-se que uma primeira forma desta obra foi dada a conhecer ao público em 1869, num dos vários concertos em que Pasculli e o seu irmão se apresentaram. Nessa ocasião, a peça tinha o nome *Souvenir di Bellini*, mas já estava escrita para a instrumentação que mais tarde viria a ser firmada numa edição de 1877 publicada por F. Lucca. A receção da obra foi bastante positiva, visto que Pasculli “amazed the listeners, who were more and more eager to enjoy the unparalleled execution” (L’Arte rivista della Filarmonica Bellini, 1869, citado por Becker, 2020).

Studio caratteristico per oboe onde esercitare lo staccato con accompagnamento di pianoforte [1877]

Uma das obras com cariz mais pedagógico de Pasculli, este estudo foi criado, tal como o nome indica, para trabalhar o *staccato*, e conta com um acompanhamento de pianoforte. Foi publicada em 1877 por F. Lucca.

15 capricci a guisa di studi per oboe [1877]

No que toca a obras com dinâmica pedagógica de Pasculli, esta é sem dúvida uma das mais conhecidas e divulgadas. É baseada nos 24 Caprichos para Violino Solo, Op. 22, de Pierre Rode (1774–1830). Os 15 Caprichos de Pasculli têm o propósito de trabalhar várias questões técnicas, entre elas o *staccato*, as dinâmicas, o *legato*, padrões rítmicos, trilos, entre outros, valendo-se de arpejos e escalas. Foi publicada pela primeira vez em 1877 por F. Lucca, edição essa que foi mais tarde adquirida pela Ricordi e reeditada (Pasculli, 2021).

Scherzo per oboe con accompagnamento di pianoforte [1884]

Este é o segundo de dois *scherzos* escritos por Pasculli. É, no entanto, o menos conhecido dos dois. Foi publicado pela primeira vez em 1884 por F. Lucca e, mais recentemente, foi contemplado com uma nova edição a cargo de Gabriele Mendolicchio,

quicá na tentativa de popularizar mais esta obra. É dedicada a Stefano Onufrio (s.d.), secretário da comissão técnica da Corporação Musical Municipal de Palermo (Gazzetta Musicale di Milano nº24, 1877, p. 204).

Figura 38

Capa da edição mais recente do Scherzo



Nota: Retirado de Pasculli, A. (2021).

Le Api: studio caratteristico per oboe con accompagnamento di pianoforte [1904]

Juntamente com os 15 Caprichos, *Le Api* é outra das obras mais conhecidas de Pasculli. Intitulado “As Abelhas”, este estudo propõe que o oboé “imite uma abelha ao tocar arpejos a uma velocidade tão rápida que as notas quase se transformam em acordes⁹” (Becker,

⁹ Tradução própria.

Galopade. Terzo studio caratteristico per oboé con accompagnamento di pianoforte [1917]

Trata-se de um curto estudo, altamente desafiante tanto a nível técnico como de resistência visto que o intérprete quase não tem pausas em toda a obra. À semelhança dos outros estudos de Pasculli, também *Galopade* contém acompanhamento de pianoforte. Segundo Anna Tedesco (2014), estudiosa de Pasculli, esta obra foi apresentada em Milão (juntamente com *Le Api*) em 1874, mas só foi publicada em 1917 pela G. Ricordi. Em 2001, recebeu uma nova edição a cargo de Omar Zoboli. A 23 de abril de 2017, o oboísta Giovanni di Mauro publicou um vídeo na plataforma Youtube em que autoassumiu a “estreia mundial” (provavelmente da atualidade) desta obra.

Rimembranze del Rigoletto

Fantasia operática na forma de tema e variações sobre temas da ópera *Rigoletto* (1851), de G. Verdi. É de notar que esta obra é altamente semelhante à peça *Rigoletto di Verdi: Fantasia per oboé*, de Giovanni Daelli, o já referido oboísta e colega de Carlo Yvon. É impossível saber ao certo qual das duas foi publicada primeiro visto que nenhuma está datada, mas tendo em conta que Daelli terá publicado a sua obra perto da data de estreia da ópera e Pasculli era ainda um adolescente nessa década, é improvável que *Rimembranze del Rigoletto* tenha sido publicada antes (Hill, 2015). No entanto, Caldini (2003) sugere que esta obra é na sua essência um plágio, uma composição imatura, e por isso talvez seja uma das primeiras tentativas de Pasculli nesta arte (citado por Hill, 2015, p. 33).

Amelia: Un pensiero del Ballo in maschera

Uma das poucas obras escritas por Pasculli para corne inglês, esta fantasia operática baseia-se em temas da ópera *Un ballo in maschera* (1859) de G. Verdi. Um dos temas utilizados é precisamente o solo escrito para corne inglês presente no início do segundo ato, na ária de Amelia, tal como é referido por Christian Schneider no seu prefácio da edição publicada pela Universal Edition desta mesma obra (Pasculli, 1999). Não deixando de ser desafiante tecnicamente para o seu intérprete, tem também vários momentos em que o mesmo pode demonstrar as suas virtudes num nível mais melódico.

Fantasia due sopra motivi dell'opera "Un ballo in maschera" di Verdi

À semelhança da obra anterior, também esta fantasia é baseada em temas da ópera *Un ballo in maschera*, e foi escrita com os mesmos instrumentos em mente; no entanto, tem aproximadamente o dobro da duração da primeira, para além de usar muito mais material da ópera original (Hill, 2015). Está ainda disponível numa versão orquestrada.

Simpatici Ricordi della Traviata

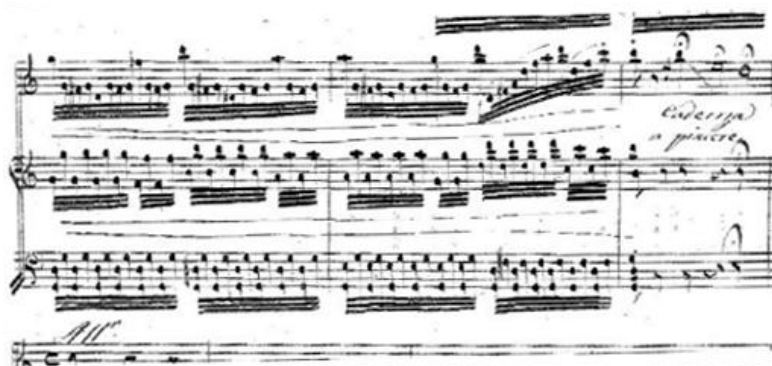
É uma das obras menos conhecidas de Pasculli, baseada em temas da ópera *La Traviata* (1853), de G. Verdi. Mesmo não tendo sido contemplada com uma edição com curadoria de renome (diga-se, por exemplo, a cargo de Sandro Caldini ou Omar Zoboli), é possível encontrar várias gravações desta fantasia, bem como edições mais locais.

Concerto sul Trovatore

Tal como a obra referida anteriormente, também esta composição, baseada na ópera *Il trovatore* (1853) de G. Verdi, é pouco conhecida entre a comunidade oboística. De acordo com Becker (2020), pode tratar-se de uma das suas primeiras composições, dado o seu carácter mais simples e também a existência de uma cadência improvisada. É também de notar que são inexistentes quaisquer menções feitas a esta obra tanto em críticas como em outros materiais do seu tempo. Diferentemente de *Simpatici Ricordi*, a primeira gravação comercial desta obra foi apenas lançada em 2020.

Figura 40

Cadenza a piacere presente na obra Concerto Sul Trovatore



Nota: Retirado de Becker, R. (2020).

Divagazioni sulla Ballata dell Elixir d'amore

É uma obra mais misteriosa, academicamente. Becker (2020) relata tê-la encontrado na Biblioteca do Conservatório de Palermo, aquando da sua visita ao local. Segundo a autora, trata-se de um tema e variações para oboé e orquestra que não é encontrada em qualquer catálogo de obras de Pasculli (p. 115). Pode ainda mesmo ser a fantasia perdida que vários estudiosos do compositor mencionam nos seus contributos, e atualmente existe apenas na forma de uma fotocópia de um manuscrito que, entretanto, se perdeu.

Figura 41

Capa do manuscrito de Divagazioni sulla Ballata dell Elixir d'amore



Nota: Retirado de Becker, R. (2020).

Gran Trio concertante per Violino, Oboe, e Pianoforte su motivi del "Guglielmo Tell"

É o único trio escrito por Pasculli, tornando esta obra um elemento de destaque entre o seu repertório. Baseada em temas da ópera *Guglielmo Tell* (1829), de Gioachino Rossini (1792–1868), foi objeto de estudo para Anna Pennington, aquando da obtenção do seu Doutoramento em Música, em 2007. Na sua tese, para além de contextualizar e adaptar a obra, Pennington disponibiliza este trio num dos seus anexos.

Melodia per Corno inglese

Outra das obras escritas por Pasculli para corne inglês é a sua *Melodia*. Ao contrário de muitas das suas obras, a *Melodia* não se baseia amplamente em material operático, optando em vez disso por incorporar igualmente outros géneros musicais. De acordo com Christoph Hartmann, responsável pela edição de 2010, esta obra tem como bases a *Elegia Op.10* de Heinrich Wilhelm Ernst (1812–1865) e também a já mencionada fantasia de Pasculli, *Amelia: Un pensiero del Ballo in maschera*, para além de utilizar material original.

Raccolta progressiva di Scale, Esercizi e Melodie per Oboe: divisa in 3 parti

É uma obra de vertente académica, com o objetivo de estudar e trabalhar escalas, exercícios e melodias, dividida em três partes. De acordo com Tedesco (2014), contém obras originais, bem como “transcrições de melodias curtas de obras de Bach, Beethoven, Chopin, Golinelli, Mendelssohn, Schumann e até Michelangelo Rossi¹⁰”. A autora disponibiliza ainda uma crítica feita por Pietro Platania, o então diretor do Conservatório de Palermo, que parabenizou e condecorou as capacidades de ensino de Pasculli, referindo um método de exercícios que proporcionou resultados muito positivos. Foi provavelmente escrito por volta de 1874, se bem que o manuscrito foi escrito nos últimos anos da sua vida, com vista a ser publicado (Tedesco, 2014).

Vita d'Amore: Valzer per Pianoforte

É a única obra de Pasculli escrita exclusivamente para piano, sobre a qual virtualmente não existe informação, visto não ter sido ainda alvo de estudo por qualquer um dos estudiosos do oboísta. De acordo com Becker (2020), é possível encontrar o seu manuscrito na Biblioteca do Conservatório de Palermo.

¹⁰ Tradução própria.

Obras perdidas:

Follie sulla Barcarola dell'Elixir d'amore - Fantasia e variações para oboé solo e orquestra, baseada em temas da ópera *L'elisir d'amore* (1832) de G. Donizetti; foi apresentada ao público a 14 de março de 1869 (Becker, 2020);

Il Pirata - De acordo com Becker (2020) e Rosset (1987), trata-se de uma fantasia e variações para oboé (não se sabe qual a instrumentação do acompanhamento) baseada em temas da ópera *Il Pirata* (1827) de V. Bellini; no entanto, Tedesco (2014) refere um dueto para corne inglês e harpa baseada na mesma obra;

La Sonnambula - Trata-se de um caso muito semelhante à obra referida anteriormente, sendo que a única diferença é a ópera usada como inspiração; neste caso, *La Sonnambula* (1831), de V. Bellini;

Fantasia 8 Settembre at Altavilla - Escrita para a CMMP, esta fantasia para orquestra sinfónica nunca foi publicada;

Libera - Escrita para a CMMP e com orquestração para 4 vozes e orquestra, nunca foi publicada;

Naiadi e Silfidi - Poema sinfónico para orquestra, escrito para a CMMP, que nunca foi publicado;

Di qui non si passa - Elegia fúnebre para orquestra escrita em memória ao seu filho Francesco, que morreu na Primeira Guerra Mundial (Tedesco, 2014);

Qui tollis - Obra escrita para tenor, oboé e orquestra, nunca foi publicada;

Ischia - Escrita para a CMMP, esta fantasia para orquestra terá sido estreada em 1883, de acordo com Tedesco (2014). Becker (2020) corrobora esta informação, avançando com a data de 26 de agosto de 1883 (p. 112). Possivelmente foi escrita em homenagem às vítimas do terramoto ocorrido nesse mesmo ano na ilha de Ísquia, situada no golfo de Nápoles.

Il Vespro Siciliano - Esta obra é referida numa crítica a um concerto ocorrido em 1883 (Becker, 2020), acima referido, no qual a CMMP se apresentou. Há a possibilidade de ser apenas uma versão para orquestra da sua obra *Gran Concerto su temi dall'opera I Vespri*

Siciliani, mas é mais provável que se trate da agora perdida obra *Episodi del Vespro Siciliano*. No entanto, na já mencionada crítica, esta peça aparece simplesmente como *Il Vespro Siciliano*, não existindo quaisquer outros detalhes sobre a mesma.

4.2.1. Características da escrita musical

À semelhança da secção 3.1.1., também na presente secção se procurará identificar excertos nas obras de Pasculli que comprovem a existência de influência operática, elementos de virtuosismo e passagens tornadas possíveis com as inovações técnicas do oboé. Para esta secção serão analisadas as obras *Ricordo di Napoli: scherzo brillante per oboe e pianoforte* e *Amelia: Un pensiero del Ballo in maschera*, que serão igualmente interpretadas na vertente prática deste trabalho. Mais uma vez, serão disponibilizados exemplos visuais.

Começando com *Ricordo di Napoli*, é um exemplo claro da escrita de Pasculli: uma fantasia sobre temas de óperas italianas, construída segundo a forma livre típica das paráfrases virtuosísticas. Esta peça alterna momentos líricos e energéticos, conferindo ao intérprete a capacidade de recriar o drama e a grandiosidade da música napolitana.

A introdução desta obra está a cargo do piano, que assume um papel acompanhador. Nesta secção, o ouvinte é logo apresentado ao principal ambiente musical presente em toda a obra. A entrada do oboé dá-se de forma recitativa e improvisativa, com escalas ascendentes, acordes arpejados e passagens cromáticas.

Figura 42

Primeiros compassos da obra Ricordo di Napoli

**Allegro
Prestiss' mo**

The musical score is written for piano in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-5) features a right-hand melody starting with a whole rest, followed by eighth and quarter notes, and a left-hand accompaniment of eighth notes. Dynamics include *ppp* and *pp*. The second system (measures 6-11) continues the right-hand melody with eighth and quarter notes, and the left-hand accompaniment. Dynamics include *ppp*, *cre*, and *scen*. The third system (measures 12-16) features a right-hand melody with eighth and quarter notes, and the left-hand accompaniment. Dynamics include *ppp*, *do*, and *ff*. The fourth system (measures 17-21) features a right-hand melody with eighth and quarter notes, and the left-hand accompaniment. Dynamics include *ff*.

Nota: Retirado de Pasculli, A. (1904).

Figura 43

Secção final da introdução da obra, nomeadamente os últimos compassos da cadência do oboé



Nota: Retirado de Pasculli, A. (1904).

De seguida, os vários temas presentes são apresentados de forma sucessiva, inicialmente de forma mais melódica. A partir daqui vão sendo trabalhados e desenvolvidos na forma de variações cada vez mais rápidas e complexas. O intérprete depara-se então com vários desafios técnicos, na forma de trilos, arpejos, escalas e saltos de grandes intervalos. Para além disso, esta obra requer muita resistência por parte do intérprete, pelo que é aconselhada a adoção da técnica da respiração circular.

Figura 44

Secção final da obra, onde é possível encontrar vários desafios técnicos



Nota: Retirado de Pasculi, A. (1904).

A escrita e execução desta peça, na época em que foi escrita, só se tornou possível graças aos avanços introduzidos organologicamente pelo sistema Triebert. Em 1875, ano de

publicação desta obra, Pasculli já tocava com o seu modelo nº2 há aproximadamente 20 anos, algo que se traduz na destreza técnica exigida pela peça.

A teatralidade desta obra está presente na própria forma: cada secção é um “ato” com o seu clímax expressivo, através dos vários momentos de exibição em que o intérprete assume o papel de protagonista.

Passando enfim à obra *Amelia: Un pensiero del Ballo in maschera*, este é outro exemplo da escrita para corne inglês na Itália do século XIX. Nesta fantasia, baseada na ópera de Verdi, Pasculli funde o lirismo belcantista com uma dimensão teatral. A escrita é concebida para impressionar tanto pela emoção quanto pela técnica.

A obra começa, mais uma vez, com o piano, que assume o protagonismo total da introdução, através da incorporação da melodia presente na abertura do segundo ato da ópera Verdiana. Este tema, lírico e dramático, define as fundações daquilo que vai ser o ambiente musical do resto da obra.

Figura 45

Introdução original do segundo ato da ópera Un ballo in maschera; sopros e percussão

Allegro agitato e presto $\text{♩} = 80$

The musical score is written for a full orchestral woodwind and percussion section. It begins with a tempo marking of 'Allegro agitato e presto' and a quarter note equal to 80 beats. The key signature is one flat (B-flat). The instruments listed on the left are Flauto, Ottavino, Oboe Le II., Corno inglese, Clarinetto Le II. in Do, Fagotto Le II., Corno Le II in Fa, Corno III Le IV in Re, Tromba Le II in Re, Tromboni, Cimbasso, and Timpani. The score shows the first five measures of the piece, with various dynamics like *ff* and *sf*, and articulation marks like accents and staccato.

Nota: Retirado de Verdi, G. (1914a).

Figura 46

Introdução da obra Amelia: Un pensiero del Ballo in maschera

The musical score is presented in six systems, each with a piano (piano) and vocal (cantata) staff. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as beamed sixteenth and thirty-second notes, slurs, and dynamic markings. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) at the beginning, *mf* (mezzo-forte) in the second system, *pp* (pianissimo) in the fourth system, and *cresc.* (crescendo) in the third and fourth systems. The score concludes with a final measure marked with a double bar line and a repeat sign.

Nota: Retirado de Pasculli, A. (1999).

O corne inglês entra após a introdução do piano, e apresenta outro tema da ópera, desta vez o da ária de Amelia – e que dá o nome a esta obra – de uma forma muito fiel.

Figura 47

Excerto do solo original escrito por Verdi



Nota: Retirado de Verdi, G. (1914b).

Figura 48

Referência ao solo de corne inglês da ária Amelia



Nota: Retirado de Pasculli, A. (1999).

Desta secção em diante a melodia vai sendo transformada com ornamentação, expressa através de cadências e variações melódicas que imitam o canto humano em toda a sua intensidade. Estas variações ampliam a tessitura e a intensidade da melodia original. O intérprete terá de lidar com contrastes dinâmicos extremos, alternâncias rápidas entre *legato* e *staccato*, saltos de grandes intervallos e trilos, escalas e arpejos escritos de forma vertiginosa.

Nesta obra, o corne inglês assume o papel de protagonista operático, enquanto a parte de piano representa o corpo orquestral que o acompanha. O resultado é uma fusão perfeita entre drama e virtuosismo: a emoção é intensificada precisamente pelo desafio técnico.

Figura 49

Destaque para a passagem tecnicamente desafiante para o corne inglês, dos compassos 77 a 99

73 *voce piena* *pp*

80 *pp*

85

88

91 *ff* *pp*

94

97 *ff* *Allegro vivo*

6

Nota: Retirado de Pasculli, A. (1999).

Figura 50

Também o piano tem o seu momento para brilhar, nos compassos 100 a 107

98 **Allegro vivo**

100

102

105

Nota: Retirado de Pasculli, A. (1999).

Figura 51

Secção final da obra, com figuras musicais rápidas e consecutivas



Nota: Retirado de Pasculli, A. (1999).

Em Pasculli, o virtuosismo – e não deixando de ser um atributo técnico – transforma-se em linguagem expressiva. A ornamentação excessiva e a respiração circular não são caprichos, mas ferramentas para atingir a continuidade emocional que a voz humana não conseguiria sustentar sem pausas. Mais uma vez, é de frisar que muitas destas capacidades técnicas só foram possíveis de alcançar graças aos avanços organológicos de Triebert e outros construtores. Através desta análise, é possível concluir que Pasculli foi pioneiro em explorar ao máximo a capacidade técnica do seu instrumento, contribuindo para o desenvolvimento do seu potencial.

5. Influência e legado de Yvon e Pasculli

Como foi sendo referido ao longo deste trabalho, o oboé passou por um momento de maior “marginalização” no século XIX, nomeadamente no que toca à escrita de obras solísticas por parte de compositores de maior renome. No entanto, e com a leitura dos capítulos anteriores, foi possível perceber que o repertório oboístico do século XIX se deve parcialmente aos próprios oboístas da época. Graças a figuras como Carlo Yvon e Antonio Pasculli, as obras escritas por estes compositores elevaram o oboé a um verdadeiro veículo de virtuosismo e expressão individual, ainda que apenas dentro do seu próprio meio.

Este capítulo expõe o impacto que estes dois músicos deixaram, analisando os seus contributos para o repertório e a prática interpretativa do oboé, abrangendo também as esferas da pedagogia, da composição e da inovação técnica. Noutra secção posterior do mesmo capítulo, será investigado o processo de redescoberta, estatuto e valorização das suas obras nos séculos XX e XXI, por parte de estudiosos, alunos e instituições. Através da observação do seu papel enquanto compositores-intérpretes, pretende-se compreender como as suas criações ajudaram a moldar o perfil do oboísta moderno e a consolidar o estatuto artístico do instrumento.

5.1. Contributos

As contribuições de Carlo Yvon e Antonio Pasculli para o desenvolvimento do oboé no século XIX devem ser entendidas dentro do contexto de uma época marcada pela busca de identidade instrumental e pela consolidação das escolas nacionais. Numa Itália oitocentista, tradicionalmente associada à primazia da voz e da ópera, estes dois oboístas incorporaram, através da transposição instrumental e da estética do *bel canto*, elementos dessa “música popular” que levou o seu instrumento a novos limites. O impacto das suas atividades estendeu-se à pedagogia, à interpretação e à criação de uma identidade sonora do oboé italiano oitocentista. Não havendo fontes históricas que relatem particularmente o processo criativo destes dois compositores, realizar este trabalho de investigação torna-se uma tarefa mais árdua. Não obstante, e graças às fontes existentes, é pelo menos possível chegar a algumas conclusões.

Na primeira metade do século XIX, Carlo Yvon surge como um pioneiro, sendo o primeiro docente especializado em oboé do Conservatório de Milão. Tal feito torna-o numa figura extremamente importante, visto que foi determinante para a formação de várias gerações de instrumentistas que puderam aprender oboé com um verdadeiro profissional desde o início. O seu legado foi então perpetuado pelos seus alunos, como Cesare Confalonieri, que propagaram a sua linha de ensino. Graças à composição de obras de cariz pedagógico, Yvon contribuiu e muito para a construção da literatura metódica do oboé, deixando para a posterioridade obras que desafiavam as limitações do instrumento, obras estas que atualmente ainda mostram ter uma dificuldade bastante elevada.

Embora as suas obras tenham um nível de reconhecimento inferior às de Pasculli, desempenharam e ainda desempenham papel fundamental no ensino e na formação de oboístas, que procuram algo diferente e único para explorar com o seu instrumento, como é o caso da autora deste trabalho. A *Sonata per corno inglese e pianoforte*, por exemplo, não se limita a ser uma obra solística, já que permite ao seu intérprete explorar a extensão expressiva e virtuosística do instrumento, através dos vários elementos de influência operática.

De acordo com as várias fontes primárias sobre Yvon, e após uma análise da sua música, é possível concluir que o oboísta valorizava o controlo da emissão sonora, a homogeneidade de registos e a clareza da articulação. Paralelamente, a sua atividade como primeiro oboé do Teatro alla Scala colocou-o em contacto direto com o repertório operático, influenciando a sua escrita e o modo como transmitia a expressividade e o fraseado musical. Esta abordagem combinava o virtuosismo técnico com uma profunda sensibilidade estética, abrindo caminho para as gerações seguintes e para o surgimento de figuras como Antonio Pasculli, que levaria o oboé italiano a um novo patamar de exigência técnica e teatralidade.

Pasculli foi e continua a ser uma figura central no mundo do oboé. Ativo na segunda metade do século XIX, viveu durante um período em que a ópera italiana atingia o seu expoente máximo; ao mesmo tempo, o oboé passava por um período de maior obscuridade. Ao criar fantasias sobre temas de ópera, Pasculli construiu uma ponte direta entre a ópera e o repertório instrumental. Através das suas paráfrases sobre Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi,

recriou no oboé a intensidade vocal, as ornamentações e as emoções típicas do *bel canto*. Esta assimilação da linguagem vocal foi, de facto, o traço mais distintivo da sua estética: a transformação do oboé num substituto da voz humana.

Além disso, Pasculli foi capaz de levar o oboé ao limite das suas capacidades físicas, explorando várias técnicas consideradas muito avançadas ou quiçá impossíveis para a época. Foi responsável por colocar no mapa de aprendizagem do oboé elementos como a respiração circular, destreza técnica e resistência, sem nunca descuidar a inclusão da expressividade e lirismo. Desta forma, o repertório de Pasculli redefiniu os parâmetros da execução oboística, antecipando aspetos da performance moderna. Enquanto oboísta, Pasculli consolidou-se como o expoente máximo do virtuosismo, elevando o seu instrumento a novas possibilidades técnicas.

Para além do oboé, Pasculli contribuiu igualmente para a difusão da música instrumental e para a formação de novos intérpretes, através da CMMP, onde promoveu a aprendizagem e fomentou a criação musical na sua cidade natal. A sua atividade como pedagogo foi validada e aprovada, demonstrando uma grande habilidade em transmitir o conhecimento e o desenvolvimento técnico do instrumento.

Carlo Yvon e Antonio Pasculli complementam-se enquanto precursores do oboé no século XIX. Ambos contribuíram para consolidar o repertório do instrumento e para elevar o nível técnico e expressivo do mesmo. Yvon estabeleceu as bases técnicas e pedagógicas, enquanto Pasculli expandiu o instrumento para novas dimensões nunca alcançadas. Se Yvon ajudou a estruturar a base académica da escola italiana, Pasculli projetou-a internacionalmente através das suas composições e das suas apresentações. O legado conjunto de ambos forma um arco de continuidade que atravessa todo o século XIX, e demonstra como a tradição instrumental italiana, mesmo num século dominado pela ópera, foi capaz de afirmar a sua existência e singularidade dentro do panorama europeu.

5.2. Revalorização dos compositores nos séculos XX e XXI

Durante várias décadas, os nomes Carlo Yvon e Antonio Pasculli, bem como as suas obras, permaneceram em relativa obscuridade. A redescoberta destes dois oboístas é um fenómeno relativamente recente, fruto da crescente atenção dada à recuperação de repertórios esquecidos e da valorização da prática historicamente informada. Mesmo assim, e entre as duas figuras, o processo de revalorização encontra-se em etapas bem distintas.

Vejamos primeiro o caso de Carlo Yvon. Tendo em conta a leitura efetuada no capítulo 3, seria de se assumir que a fama em vida do oboísta seria suficiente para deixar uma marca nos anais da literatura do oboé. No entanto, após a sua morte, Yvon foi praticamente esquecido, mesmo com as suas obras publicadas. O facto de este tipo de música ser altamente descurada por não estar associada a um grande nome, e de provavelmente ter sido difundida apenas em círculos mais pequenos, são fatores que podem ter contribuído para a sua obscuridade. Como foi dito no primeiro capítulo, Yvon vive, acima de tudo, em notas de rodapé. Foi apenas nas últimas décadas que investigadores e intérpretes começaram a reavaliar a sua importância, recuperando acima de tudo as suas obras.

Atualmente, das sete obras que se conhecem da autoria de Yvon, cinco receberam edições modernas. Obviamente, lançar uma edição moderna do *Allegro e variazioni per oboe e orchestra* seria impossível, visto que está supostamente em falta a parte de oboé solo. Por outro lado, *Guarda che bianca luna: canto notturno* tem uma edição recente, mas em forma de arranjo para oboé e piano, publicada em 2013 pela Lamuraglia e com edição a cargo do oboísta Alessandro Baccini. No entanto, não existe ainda uma edição moderna que mantenha a sua instrumentação original. Talvez seja uma questão de tempo até surgir outro estudioso de Yvon que tenha interesse em pegar nesta obra.

O ano de 1980 marca um “novo começo” para Yvon, visto que foi nesse período que Georg Meerwein escreveu os prefácios para as novas edições do *Capriccio per tre oboi* e da *Sonata per corno inglese e pianoforte*, publicadas pela Carus-Verlag. No caso do Capricho, Meerwein afirma que a performance de teste aconteceu no verão de 1977, o que mostra que a redescoberta destas obras começou pelo menos algures na década de 1970. Mais

recentemente, foi publicada uma nova edição do Capricho pela Vigor Music, a cargo de Gabriele Mendolicchio. A nível performativo, é possível encontrar várias gravações – basta efetuar uma simples pesquisa na plataforma *Youtube*, desde algumas mais amadoras a outras de natureza profissional e/ou comercial da obra, o que mostra o seu crescimento em popularidade.

Quanto à Sonata, é difícil saber exatamente, mas efetuando uma breve pesquisa no arquivo da revista *The Double Reed*, a primeira menção a uma performance da obra é precisamente atribuída a Carol Albrecht, responsável pela presumível estreia da mesma nos Estados Unidos da América, em 1983. Desde então, são várias as menções – demasiadas para ser sequer humanamente possível fazer menção a todas neste capítulo – à obra em edições da mesma revista, que noticia inúmeras vezes performances da mesma, seja em conferências da IDRS, em concursos, ou em simples recitais e gravações. Atualmente, e para além da edição de Meerwein (Carus-Verlag), é possível escolher entre as edições da McGinnis & Marx (contemporânea da Carus-Verlag, de acordo com Albrecht [1985]), Jeanne Music (2006), Vigor Music (2023), e ainda um arranjo orquestral de Marlon Herrera (2003). Dentre as composições de Yvon, é, com toda a certeza, a mais conhecida, reproduzida e divulgada, sendo uma obra de referência no repertório a solo para corne inglês.

As restantes obras de Yvon são menos divulgadas e, por isso, menos conhecidas. Não obstante, e como foi referido no subcapítulo 3.2, mesmo essas obras receberam edições recentes. Falamos de 2 *Duetti per 2 oboi*, *Sei studi per oboe con accompagnamento di piano forte* e 12 *Studi per oboe*. A primeira edição moderna dos 2 Duetos chegou em 1982 pela Universal Edition, com edição de Han de Vries, oboísta holandês de renome. Outras edições disponíveis são as da Musicali Eufonia (s.d.) e da já referida Vigor Music (2022). Para os Seis Estudos, a primeira edição veio apenas em 2012 pela Lamuraglia, a cargo de Alessandro Baccini. Em alternativa, é possível adquirir a já mencionada edição da Vigor Music (2021). Existem algumas gravações das duas obras, ainda que maioritariamente amadoras. Por fim, e no caso dos 12 Estudos, a única edição para já disponível é a da anteriormente referida Karthause Schmülling (c. 1992). No entanto, por ser já um pouco antiga e de impressão única, tem-se tornado numa publicação mais rara e difícil de obter. Não existem quaisquer gravações desta obra disponíveis, sejam elas amadoras ou de cariz comercial.

É ainda altamente relevante mencionar o CD intitulado *Yvon: Opera integrale per oboe*, lançado em julho de 2004. De acordo com a página web da sua editora, Tactus (s.d.), este é um projeto ambicioso que se propôs a lançar a estreia mundial da gravação “integral” do repertório de Yvon. É de notar, no entanto, que este álbum não contém gravações para os 12 Estudos, como já foi notado; para além disso, apenas algumas obras foram gravadas pela primeira vez, sendo que a Sonata conta com gravações comerciais datadas da década de 1990. Entre elas, destaca-se a interpretação de Albrecht Mayer (corne inglês) e Markus Becker (piano) no álbum *Music for Oboe, Oboe d'Amore, Cor Anglais and Piano* (EMI Records, 1999).

Outra gravação com grande qualidade é a de Martin Frutiger (corne inglês) e Petya Mihneva (piano), presente no CD *Music for Cor Anglais by Daelli, Pasculli, Yvon* (Guild, 2014). É de acrescentar ainda que as obras de Yvon são ligeiramente adulteradas com a adição de cadências escritas para a ocasião, o que poderá induzir novos ouvintes em erro. Ainda assim, o lançamento da Tactus é um contributo muito importante para a revalorização da obra de Carlo Yvon, visto que deu a conhecer a muitos oboístas – inclusive a autora deste trabalho – o seu interessantíssimo repertório. Conta com a interpretação dos oboístas Alessandro Baccini, Francesco Di Rosa, Chiara Baccini Staibano e ainda do pianista Alessandro Cappella.

Virando agora a atenção para Antonio Pasculli, a situação foi ligeiramente diferente. Apesar de ter sido igualmente esquecido, a sua popularidade voltou a disparar entre os oboístas após a sua redescoberta. Esta revalorização deve-se principalmente a Heinz Holliger e ao seu aluno Omar Zoboli, que reintroduziram as obras de Pasculli no repertório do instrumento durante as décadas de 1970 e 80. Um marco muito importante na divulgação de Pasculli é precisamente o álbum de estreia de Zoboli, lançado em 1981 e intitulado *Antonino Pasculli: Il Paganini Dell'Oboe* (remasterizado em 2017). Para esta gravação, foram cedidas partituras da parte de Holliger e de Laura e Concetta Pasculli, filhas do compositor. Este lançamento despertou o interesse da comunidade internacional. A seu tempo, as obras de Pasculli foram sendo incluídas em concursos, exames e programas académicos. Não estando ainda o seu repertório disponível na íntegra com edições modernas, várias obras de Antonino são atualmente um elemento indispensável do repertório oboístico avançado.

São inúmeras as gravações de obras de Pasculli, de cariz amador e comercial. Seria realmente difícil citar todas, o que por si só mostra a recém encontrada popularidade deste repertório. No entanto, e para além do álbum de Omar Zoboli, destacam-se também *Pasculli: Character Pieces and Opera Fantasias for Oboe and Piano* (2000), com Yeonhee Kwak (oboé), Chia Chou (piano) e Ursula Eisert (harpa), o CD *Pasculli: The Paganini of the Oboe* (2003) de Christopher Redgate (oboé) e Stephen Robbins (piano), e o álbum *Fantasia Italiana* (2006) com Christoph Hartmann (oboé), acompanhado por Hansjacob Staemmler (piano) e pela Filarmónica de Augsburger dirigida por Rudolf Piehlmayer. E, como não podia deixar de ser, há que recomendar também o álbum *Heinz Holliger at the Opera* (1989) que, apesar de não ser totalmente focado em Pasculli, conta com algumas obras tocadas pelo renomado oboísta acompanhado pela sua mulher, a harpista Ursula Holliger (1937–2014).

Paralelamente, o avanço dos estudos musicológicos e o acesso a fontes primárias facilitaram a compreensão histórica da sua escrita. Nas últimas décadas, têm surgido várias investigações sobre a vida e obra do compositor, em forma de teses, artigos científicos e outros documentos. Cada vez mais músicos, musicólogos e outros académicos têm interesse em conhecer mais sobre Pasculli e o contexto que o rodeava: Omar Zoboli, Sandro Caldini, Anna Tedesco, Rachel Becker, Anna Pennington, entre outros. Os seus nomes, repetidamente citados neste trabalho, provam a qualidade e a intensidade crescentes das fontes disponíveis sobre Antonio Pasculli.

Mais recentemente, em setembro de 2024, Omar Zoboli organizou no Conservatório della Svizzera Italiana, situado em Lugano, um simpósio intitulado "*Pasculli 100*": *oboe performance practice and repertoire in 19th Century. The sources, the instruments, the contexts*, com o objetivo de aprofundar ainda mais os aspetos que rodeiam a interpretação historicamente informada de obras do século XIX, bem como homenagear Pasculli, já que em 2024 se assinalaram 100 anos da sua morte. Reunindo intérpretes, musicólogos e outros académicos, o evento reafirmou a relevância de Pasculli como figura central do repertório oitocentista para oboé e sublinhou a necessidade de reavaliar a sua música à luz das práticas interpretativas do seu tempo. No anexo 2 deste trabalho, está disponível um depoimento de Omar Zoboli, gentilmente cedido pelo mesmo, sobre a sua relação com Pasculli e sobre a realização deste simpósio.

Para além das novas gravações e edições, a recente redescoberta das obras de Yvon e Pasculli tem vindo a restabelecer a relevância da tradição italiana no panorama histórico do oboé e acima de tudo para o reconhecimento de um repertório oitocentista que de facto existe. Assim, a revalorização de Yvon e Pasculli contribui para uma literatura mais equilibrada e informada da história do instrumento.

Conclusão

O presente trabalho teve como principal objetivo compreender em que contexto (histórico, musical, organológico) Carlo Yvon (1798–1854) e Antonio Pasculli (1842–1924) viveram e escreveram o seu repertório para oboé, procurando de igual forma analisar de que maneira o virtuosismo e a influência do estilo operático italiano, conceitos estes amplamente disseminados na época, moldaram a sua escrita e contribuíram para a evolução do repertório oboístico no século XIX e para a posterioridade.

A escolha destes dois compositores para o estudo do tema em questão tornou-se especialmente relevante: por um lado, Yvon foi pedagogo e pioneiro do ensino do oboé em Milão; por outro lado, Pasculli levou mais tarde o instrumento aos seus limites expressivos e técnicos, sendo posteriormente tido em conta como um grande virtuoso. A análise dos seus percursos musicais e das suas obras permitiu identificar traços de estilo e técnica, bem com reconhecer o seu estatuto enquanto músicos durante as suas vidas e de que forma representam a identidade do oboé italiano oitocentista.

O século XIX constituiu um ponto de viragem fundamental na história do oboé, que nesse período foi relegado para segundo plano a nível solístico. Com a introdução de novos sistemas, nomeadamente Boehm e Triebert, o instrumento foi profundamente transformado a nível estético e sonoro, ampliando as possibilidades técnicas, a estabilidade da afinação e a homogeneidade do timbre. Estas inovações permitiram aos compositores que mantiveram o interesse no instrumento – maioritariamente os de menos renome e os próprios oboístas – escrever passagens outrora consideradas extremamente difíceis ou até mesmo impossíveis, com sequências rápidas e cromáticas, saltos intervalares de grande distância e fraseados contínuos em diferentes registos, abrindo caminho a todo um leque de novas possibilidades.

A evolução do oboé acompanhou também as transformações do panorama musical italiano. Na primeira metade do século, Milão foi um dos epicentros da vida artística do norte da Itália, recebendo influências austríacas e com o Teatro alla Scala a consolidar-se como símbolo intemporal da ópera italiana e centro de excelência orquestral. Foi neste ambiente que Yvon construiu a sua carreira, integrando uma tradição de rigor técnico e de ensino

institucional. Na segunda metade do século, um período em que o recém-fundado reino da Itália definia as suas bases, Palermo desenvolveu-se como um centro cultural a sul, onde Pasculli desenvolveu o seu trabalho como intérprete, compositor e maestro.

A influência do *bel canto*, estética dominante da música italiana oitocentista, é o elo mais evidente entre as obras de Yvon e Pasculli. Ambos escreveram para o oboé como se escrevessem para uma voz, com várias melodias escritas, ornamentadas e articuladas com a mesma naturalidade da linguagem vocal.

No caso de Carlo Yvon, a sua escrita reflete a elegância e o equilíbrio típicos do estilo vocal encontrado nas obras dos grandes compositores operáticos daquele período. Nas suas obras, é possível encontrar linhas melódicas que evoluem de forma contínua, com fraseados longos e dinâmicas progressivas que imitam a inflexão da voz humana. O uso de retardos, *legatos* amplos e contrastes dinâmicos são outras características encontradas e que reforçam o carácter expressivo da escrita do compositor. Por outro lado, e dando o exemplo do *Capriccio per tre oboi*, Yvon mostrou uma grande sensibilidade ao escrever obras de vertente pedagógica: o contraponto imitativo e a alternância entre articulações suaves e *staccato* criam um diálogo entre instrumentos que combina exigência técnica com disciplina de ensemble. Para além disso, não existe um só solista, sendo que as secções mais difíceis vão passando pelos três intérpretes. A dimensão virtuosística surge aqui como um meio de aperfeiçoamento, não de exibição.

Já Antonio Pasculli leva o ideal vocal ao extremo da pirotecnia instrumental. As suas obras transformam o oboé num verdadeiro cantor de ópera, capaz de dramatizar e encenar. O seu estilo é marcado por recitativos livres, variações ornamentais de grande complexidade, saltos de oitavas sucessivas e longas cadências sustentadas por respiração circular. As passagens de escalas vertiginosas e arpejos cromáticos demonstram não apenas o domínio técnico do compositor, mas também a provável confiança no novo oboé Triebert, em particular o modelo nº2, cujos mecanismos tornaram possível este tipo de escrita. O virtuosismo, em Pasculli, é indissociável da teatralidade: cada gesto técnico tem um valor expressivo.

Apesar de terem vivido em metades diferentes do mesmo século e de terem seguido diferentes carreiras, Carlo Yvon e Antonio Pasculli contribuíram de igual forma para a literatura musical oitocentista do oboé, fazendo proveito das novas possibilidades técnico-expressivas e fornecendo repertório que evidenciasse todo o recém encontrado potencial do instrumento, numa altura em que este era ofuscado pelos seus pares.

Yvon contribuiu principalmente para este propósito através do ensino e da formação de novas gerações de oboístas no Conservatório de Milão, onde foi o primeiro docente especializado do instrumento. As suas obras, embora em pouco número e ainda pouco reconhecidas, mostram uma grande preocupação pedagógica – a maior parte delas foi escrita com este propósito – e uma profunda sensibilidade musical, fruto do seu trabalho enquanto oboísta no Teatro alla Scala por mais de trinta anos.

Pasculli, por sua vez, deixou a sua marca na composição de fantasias operáticas e outras obras altamente desafiantes, por sentir falta de repertório estimulante o suficiente para as suas capacidades técnicas, e afirmou-se como símbolo do virtuosismo italiano. De igual forma, o seu contributo enquanto professor de oboé e maestro da CMMP mostram que, para além da sua faceta performativa, Pasculli deixou um importante contributo pedagógico.

O século XX assistiu a um declínio do interesse por este repertório, levando-o ao esquecimento. Foi a partir da segunda metade do século que, com o renascimento da prática historicamente informada, intérpretes e musicólogos, entre os quais Omar Zoboli, Sandro Caldini e Rachel Becker, têm vindo a recuperar e reavaliar estas obras, integrando-as novamente na história da música europeia e no repertório oboístico.

Os resultados desta investigação mostram que uma leitura meramente técnica das obras de Yvon e Pasculli é insuficiente. O estudo do contexto histórico e da organologia revela que a interpretação destas peças deve considerar fatores como os instrumentos disponíveis na época e as influências musicais que rodeavam estes compositores. Uma interpretação historicamente informada permite restituir às obras o seu sentido original, não só como exercícios de exibição técnica, mas também como extensões da linguagem vocal e teatral italiana. Do ponto de vista pedagógico, o estudo de Yvon oferece um modelo de escrita mais equilibrado, ideal para o desenvolvimento técnico e expressivo; enquanto o repertório

de Pasculli propõe obras extremamente trabalhosas que continuam a ser relevantes na formação avançada do oboísta moderno.

A nível prático, estas obras continuam a fazer jus à sua reputação. Para além do domínio técnico e da maturidade musical, exigem uma grande resistência física do intérprete. É relevante afirmar que, apesar de tudo, técnicas como a respiração circular não são totalmente indispensáveis para a interpretação destas obras, apesar de serem obviamente uma grande vantagem para o oboísta. No caso de não se dominar tal técnica, como é o caso da autora deste trabalho de projeto, é possível contornar a questão sem comprometer a interpretação da obra, através da marcação de pausas curtas entre as frases, auxiliadas por alguma oscilação do tempo (*rubato e accelerando*).

É de notar que, apesar de todo o esforço recente que tem sido feito para trazer estes músicos e a sua obra de volta à ribalta, este continua a não ser suficiente: por exemplo, e dando um exemplo muito básico, consultando a página web da Biblioteca Digitale per i Licei Musicali, ficamos a saber que Pasculli foi, segundo a mesma, “clarinetista”.

Apesar do volume considerável de fontes recolhidas, subsistem lacunas significativas, acima de tudo com Yvon, que continua sem ser investigado e que carece de uma literatura conceituada. Existem ainda muitos documentos históricos sobre os dois músicos que permanecem por estar disponíveis de forma dinamizada, nomeadamente através de plataformas *online*, tornando mais difícil este tipo de investigações. Aliás, a digitalização de libretos, almanaques e outros documentos do tipo poderá continuar a revelar dados biográficos inéditos, nomeadamente sobre a atividade docente de Yvon, o círculo profissional de Pasculli em Palermo ou mesmo sobre a vida dos dois. Para além disso, várias obras destes compositores ainda esperam uma por edição moderna e/ou uma gravação comercial que as divulgue. Futuras investigações poderão ainda passar por um estudo comparativo com oboístas franceses contemporâneos (como Henri Brod ou Stanislas Véroüst) ou a análise estilística de outras obras de Yvon e Pasculli menos estudadas no geral.

O estudo destes dois compositores demonstrou que a história do oboé italiano oitocentista é inseparável do contexto operático da época. Ambos os compositores transformaram o instrumento num veículo de expressão vocal e emocional, incorporando no

seu repertório a essência do *bel canto*. Mais do que redescobrir dois nomes que lutam por não ser esquecidos, este trabalho procurou contribuir para a valorização do património musical italiano e para uma compreensão mais ampla do papel do oboé no século XIX. Yvon representa a pedagogia, a expressividade e o equilíbrio; Pasculli, a ousadia, a cor e a teatralidade. Juntos, completam o retrato de uma época em que o virtuosismo e a expressão caminharam lado a lado.

Referências Bibliográficas

- Albrecht, C. (1985). In Search of the Romantic English Horn: Carlo Yvon's Sonata in F minor. *The Double Reed*, 8(1), 18-22. <https://www.idrs.org/publications/161-the-double-reed-1985-8-1/#page=20>
- Almanacco Imperiale Reale. (1829). Imperiale Regia Stamperia.
https://www.google.pt/books/edition/Almanacco_Imperiale_Reale/6ZjAAAACAAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&pg=PA425&printsec=frontcover&dq=yvon
- Appalto. (1850), 26 de agosto). *La Fama del 1850: Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri*, 66, 264.
<https://anno.onb.ac.at/cgicontent/anno?aid=fam&datum=18500826&seite=4&zoom=33>
- Attualità. (1850, 21 de agosto). *L'Italia musicale: Giornale dei teatri com appendice di letteratura, belle arti e varietà*, 59, 233-234. <https://viewer.onb.ac.at/10516942/>
- Baccini, A. & Cappella, A. (2004). *Carlo Yvon – Opera integrale per oboe* [CD]. Itália: Tactus. <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3ZBek9S3pj29IHW7EcGgm5?si=Zmi-ntfES5mpsUIxH8KCag>
- Becker, R. (2018). “Trash Music”: *Valuing Nineteenth-century Italian Opera Fantasias for Woodwinds*. [Tese de doutoramento, University of Cambridge]. Apollo - University of Cambridge Repository. <https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/279018>
- Becker, R. (2020). Unmasking Pasculli. *The Double Reed*, 43(2), 103-134.
<https://www.idrs.org/publications/the-double-reed-vol-43-no-2-2020/#page=104>
- Berengo, M., Signoretta, P.E., Wickham, C.J., Lovett, C.M., Palma, G.D., Powell, J.M., Clark, M., Knights, M.F., King, R.L., Palma, G.D., Nangeroni, G., Foot, J., Lerner, J. & Marino, J.A. (2025, 5 de outubro). *Italy*. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/place/Italy>

- Betoni, S. (s.d.). *Compras em Milão: Quadrilátero da moda*. O Guia de Milão.
<https://www.oguiademilao.com/quadrilatero-da-moda/>
- Biblioteca Digitale Licei Musicali e Coreutici, (2019, 9 de julho). *Biblioteca del Conservatorio statale di musica Vincenzo Bellini*.
<https://bibliolmc.uniroma3.it/node/866>
- Bonatti, G. (1837). *Jacopo Vittorelli. Dal ritratto disegnato sul vivo da Angelo Balestra. Gaet. Bonatti inc.* [Retrato]. Biblioteca Digitale Trentina.
<https://bdt.bibcom.trento.it/Iconografia/15746#page/n0>
- Burgess, G. & Haynes, B. (2004). *The Oboe*. Yale University Press.
<https://archive.org/details/oboe0000burg>
- Caldini, S. (1994). Browsing Among Pasculli. *The Double Reed*, 17(3), 39-42.
<https://www.idrs.org/publications/54-the-double-reed-1994-17-3/#page=40>
- Caldini, S. (2001). Amilcare Ponchielli's Capriccio. *The Double Reed*, 24(1), 43-44.
<https://www.idrs.org/publications/78-the-double-reed-2001-24-1/#page=45>
- Canti, A. (c. 1844). *Sei studi per oboe o corno inglese composti e dedicati al Sig.r Carlo Yvon da Antonio Canti* [Partitura musical]. Francesco Lucca.
<https://bid.catalogobibliotecheliguri.it/MUS0097298>
- Canti, A. (c. 1846). *Dodici studi per oboe: Op. 23 composti e dedicati al signor Carlo Yvon, maestro nell'I.R. Conservatorio di musica e primo oboe all'I.R. Teatro alla Scala da Antonio Canti* [Partitura musical]. Gio. Canti e C.
<https://polovea.sebina.it/SebinaOpac/resource/dodici-studi-per-oboe-op-23/VEA01231872>
- Celletti, R. (1991). *A History of Bel Canto*. Oxford University Press.
<https://archive.org/details/historyofbelcant0000cell>
- Cherbuin, L. (1860). *Teatro della Canobbiana (poi Teatro Lirico) nel 1860* [Ilustração]. Pinterest. <https://pt.pinterest.com/pin/746049494498175408/>

- Conservatorio – Scuola Universitaria di Musica. (s.d.). *"Pasculli 100": oboe performance practice and repertoire in 19th Century. The sources, the instruments, the contexts.* <https://www.conservatorio.ch/en/university-of-music/research/activities/pasculli-100-oboe-performance-practice-and-repertoire-in-19th-century-the-sources-the-instruments-the-contexts>
- Cvejić, Z. (2011). *The Virtuoso Under Subjection: How German Idealism Shaped the Critical Reception of Instrumental Virtuosity in Europe, c. 1815-1850.* [Tese de doutoramento, Cornell University]. Cornell University Library. <https://ecommons.cornell.edu/items/b0af25fe-925f-47c9-aded-0b2332faf98c>
- Cvejić, Z. (2016) *The Virtuoso as Subject: The Reception of Instrumental Virtuosity, c.1815– c.1850.* Cambridge Scholars Publishing. <https://books.google.pt/books?id=jdZ6DAAAQBAJ&lpg=PP1&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>
- Cvejić, Z. (2016). *The Virtuoso as Subject: The Reception of Instrumental Virtuosity, c. 1815–c.1850.* Cambridge Scholars Publishing. <https://books.google.pt/books?id=jdZ6DAAAQBAJ&lpg=PP1&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>
- Di Mauro, G. [GIOBODAN] (2017, 23 de abril). *Galopade (Antonino Pasculli) world premiere!* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/KOQPMp-Ea5w?si=sDakVDR1JXgYwiMy>
- Finkelman, M. (2005). Oboe Book Review: Geoffrey Burgess and Bruce Haynes: The Oboe. *The Double Reed*, 28(1), 130-146. <https://www.idrs.org/publications/94-the-double-reed-2005-28-1/#page=132>
- Freitas, I. (2024, 22 de novembro). *Sítio mais caro do mundo para fazer compras é a Via Monte Napoleone em Milão.* Público. <https://www.publico.pt/2024/11/22/impar/noticia/sitio-carro-mundo-compras-via-monte-napoleone-milao-2112958>

- Frutiger, M., Mihneva, P. & Verrue, S. (2014). *Music for Cor Anglais by Daelli, Pasculli, Yvon* [CD]. Reino Unido: Guild. <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2epzhRpoYwBuMed6NcHueb?si=rfoIV81zSXOQ5DNn7yhoGQ>
- Gasperoni, E. & Pasculli, A. (c. 1904). *Sognando: valzer-boston* / [di] E. Gasperoni; *istrumentazione di A. Pasculli* [Partitura musical]. G. Ricordi & C..
<https://opac.sbn.it/en/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/index/16/ITICCUMUS0222191?item%3A5032%3ANomi%3A%3A%40frase%40=CUBV071781>
- Giarelli, F. (1895, 28 de julho). Il segreto del «Cioldein». *Per l'Arte (Parma Giovine)*, 28, 219-221.
https://www.google.pt/books/edition/Per_l_arte_Parma_giovine/eUxsXeCdi2IC?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=yvon&pg=PA219&printsec=frontcover
- Grout, D. & Palisca, C. (2007). *História da Música Ocidental* (5.^a ed.). Gradiva.
- Guida di Milano. (1854). Giuseppe Bernardoni.
https://www.google.pt/books/edition/Guida_Milanese/H59jAAAACAAJ?hl=pt-PT&gbpv=0
- Hartmann, C.; Staemmler, H.; Piehlmyer, R. & Augsburger Philharmoniker. (2006). *Fantasia Italiana* [CD]. Alemanha: EMI Music. https://open.spotify.com/intl-pt/album/3yBGdxo4ys8roTV2HVp1eN?si=Li_YsOucTDOfIMJWnVTww
- Hill, A. (2015). *Use Your Words: A Lyrical Guide to the Opera-Inspired Paraphrases of Antonino Pasculli (1842-1924) For Oboe and English Horn* [Tese de doutoramento, James Madison University]. ProQuest.
<https://www.proquest.com/openview/dd339421b5ee4df4a962acb9f0b3b13b/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
- Holliger, H.; Holliger, U. & Burgin, G. (1990). *Heinz Holliger at the Opera* [CD]. Europa: Philips Classics Productions. <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2BKtoRv9QsIPB4X5uoFmPQ?si=8WK2PGtXTHKYP9Dr9Q7AkW>

- Howe, R. (2001). Historical Oboes 2: Development of the French Simple System Oboe 1800-1840. *The Double Reed*, 24(1), 59-79.
https://www.academia.edu/32318716/THE_DOUBLE_REED_Historical_Oboes_2_Development_of_the_French_Simple_System_Oboe_1800_1840
- Howe, R. (2003). The Boehm System Oboe and its Role in the Development of the Modern Oboe. *The Galpin Society Journal*, 56, 27–60. <http://www.jstor.org/stable/30044407>
- Howe, R. (2011). Nineteenth-Century French Oboe Making Revealed: a Translation and Analysis of the Triebert et Cie “1855” ‘Nouveau Prix-Courant.’ *The Galpin Society Journal*, 64, 79–194. <http://www.jstor.org/stable/23209392>
- I.R. Conservatorio di Musica. (1817, 7 de outubro). *Gazzeta di Milano*, 283, 1127.
https://www.google.pt/books/edition/Gazzetta_di_Milano/JI8y2W6L_XcC?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=yvon&pg=PA1127&printsec=frontcover
- Italia. (1815, 7 de outubro). *Giornale del dipartimento dell’ alto Po*, 40, 380.
<https://viewer.onb.ac.at/10B67459/24>
- Klein, C. (2020). *The Oboe Sings: Translating bel canto Song for the Oboe Vol.1* [Tese de doutoramento, University of Adelaide]. The University of Adelaide.
https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/127300/1/Klein2020_PhD_Vol.%201.pdf
- Krakamp, E. (1875). *Introduzione, Adagio e Finale per Oboe con accomp.to di Pianoforte* [Partitura musical]. G. Ricordi & C..
<https://www.bibliotecagentilucci.it/opac/resource/introduzione-adagio-e-finale-per-oboe-con-accomp.to-di-pianoforte/REA00045858>
- Kwak, Y., Chou, C. & Eisert, U. (2000). *Pasculli: Character Pieces and Opera Fantasias for Oboe and Piano* [CD]. Alemanha: Musikproduktion Dabringhaus & Grimm.
<https://open.spotify.com/intl-pt/album/6AydphQgl1xD0Td9zn7Rh?si=rf9XMp5NQLyVYufpghlRYA>

- Lazzari, G. & Galante E. (2003). *Il flauto traverso: storia, tecnica, acústica*. EDT.
<https://books.google.pt/books?id=R7nDo3gSAVsC&lpg=PA166&hl=pt-PT&pg=PA166#v=onepage&q&f=false>
- Loveland, A. (2010). The Spectacle of Nineteenth-Century Virtuosity. *Nota Bene*, 3(1), 64-71. <https://doi.org/10.5206/notabene.v3i1.6560>
- Manuale del Regno Lombardo-Veneto. (1847). Imperiale Regia Stamperia.
https://www.google.pt/books/edition/Manuale_del_regno_lombardo_veneto_per_l/Dp9jAAAACAAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&pg=PA287&printsec=frontcover&dq=yvon
- Mayer, A. & Becker, M. (1999). *Music for Oboe, Oboe d'Amore, Cor Anglais and Piano* [CD]. Reino Unido: EMI Records. <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6d6QrKKXTTzgdLJT3IGhNF?si=jn5MB4QfR8-wGYxl7Gh7Jw>
- Moore, T. (2018, 13 de fevereiro). *Giovanni Daelli, oboist*. Medium.
https://medium.com/@tommoore_89662/giovanni-daelli-oboist-ba71cc5d8a08
- Municipio di Palermo. (1877, 17 de junho). *Gazzeta Musicale di Milano*, 24, 204.
https://www.google.pt/books/edition/Gazzeta_musicale_di_Milano/EIJAQAAMA AJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=Stefano+Onufrio+1800s&pg=PA204&printsec=frontcover
- Nachrichten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften;
 Correspondenz=Nachrichten. (1817, 11 de novembro). *Abend-Zeitung*, 270, 4.
https://www.google.pt/books/edition/Abend_Zeitung/TioIGKEQOP8C?hl=pt-PT&gbpv=1&pg=RA4-PA12-IA16&printsec=frontcover&dq=yvon
- Nachrichten; Malland. (1855, 10 de janeiro). *Neue Berliner Musikzeitung*, 2, 16.
https://www.google.pt/books/edition/Neue_berliner_Musikzeitung/ieAsAAAYAA AJ?hl=pt-PT&gbpv=1&pg=PA16&printsec=frontcover&dq=yvon
- Nouvelles. (1855, 21 de janeiro). *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 3, 22-23.
<https://viewer.onb.ac.at/105152FE/49>

Nuove pubblicazioni musicali dell'editore Francesco Lucca. (1846a, 27 de fevereiro). *Il pirata: Giornale di letteratura, belle arti e teatri*, 70, 294.

https://www.google.pt/books/edition/Il_pirata_giornale_artistico_letterario/brXr-xbMJh8C?hl=pt-PT&gbpv=1&pg=PA294&printsec=frontcover&dq=yvon

Nuove pubblicazioni musicali dell'editore Francesco Lucca. (1846b, 22 de maio). *Il pirata: Giornale di letteratura, belle arti e teatri*, 94, 396.

https://www.google.pt/books/edition/Il_pirata_giornale_artistico_letterario/brXr-xbMJh8C?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=yvon&pg=PA396&printsec=frontcover

Orchestra Sinfonica Siciliana. (s.d.). *Il Politeama Garibaldi*.

<https://orchestrasinfonicasiciliana.it/it/fondazione-oss/il-politeama-garibaldi>

Page, J., Burgess, G., Haynes, B., & Finkelman, M. (2001). Oboe. *Grove Music Online*.

Consultado a 29 de outubro de 2024, em

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.0001.0001/omo-9781561592630-e-0000040450>

Pasculli, A. (1995). *Ricordo di Napoli: scherzo brillante* [Partitura musical]. Musica Rara (Obra original publicada em 1875).

<https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/93278>

Pasculli, A. (1999). *Amelia: Un pensiero del Ballo in maschera. Fantasia per Corno*

Inglese e Pianoforte [Partitura musical/Prefácio de Christian Schneider]. Universal Edition (Obra original publicada em s.d.).

Pasculli, A. (2010). *Melodia* [Detalhes de partitura musical para venda/Prefácio de Christoph Hartmann]. Edition Befoco (Obra original publicada em s.d.).

<https://www.stretta-music.pt/en/pasculli-melodia-nr-497306.html>

Pasculli, A. (2021). *Scherzo per oboe con accompagnamento di pianoforte* [Prefácio de Gabriele Mendolicchio]. Vigor Music.

https://www.vigormusic.it/index.php?option=multiupload_attachment&action=download&file=OB.14.pdf&time=1742565359

- Pasculli, A. & Simons, J. (s.d.). *Ricordo di Napoli - Scherzo brillante for Oboe and Orchestra* [Detalhes de partitura musical para venda]. Baton Music (Obra original publicada em 1875). <https://www.hebu-music.com/en/article/antonio-pasculli/baton-music/ricordo-di-napoli.232932/~>
- Pennington, A. (2007). *Days of Bliss Are in Store: Antonino Pasculli's Gran Trio Concertante per Violino, Oboe, e Pianoforte su Motivi del Guglielmo Tell di Rossini* [Tese de Doutoramento, Florida State University]. Florida State University Digital Repository. <https://repository.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:180284/datastream/PDF/view>
- Pep Pop [peppop1809]. (2023, 3 de novembro). *Tomba dei Conti Sola Cabiati: Letterati, politici, filantropi - Cimitero di Tremezzo, Lago di Como* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=OKuIfwDJ15I>
- Pezze, G. (1856). *Pianta numerica della Città di Milano incisa da Giuseppe Pezze, 1856* [Mapa]. Milano Attraverso. <https://www.milanoattraverso.it/mappe/>
- Pinto, R. (2010). *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)* [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa]. Repositório da Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/6094>
- Redgate, C. & Robbins, S. (2003a). *Pasculli: The Paganini of the Oboe* [Detalhes de CD]. Reino Unido: Oboe Classics. https://www.oboeconcertos.com/Pasculli_booklet.pdf
- Redgate, C. & Robbins, S. (2003b). *Pasculli: The Paganini of the Oboe* [CD]. Reino Unido: Oboe Classics. <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2pLmnmXzafEsUB2aPm5SM7?si=lm7Ob0qmStSyqkHCW6rU7A>
- Regli, F. (1840). Ernesto Cavallini, Giuseppe Raboni, Vincenzo Merighi, Carlo Yvon e Carlo Beriot. *Strenna Teatrale Europea*, 3, 155-157. https://www.google.pt/books/edition/Strenna_teatrale_europea/17_WI6e5OJUC?hl=pt-PT&gbpv=1&pg=PA155&printsec=frontcover

- Rivista. (1854, 31 de dezembro). *Gazzeta di Milano*, 53, 421.
https://www.google.pt/books/edition/Gazzetta_musicale_di_Milano/GI3MGeQt4F0C?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=carlo%20yvon&pg=PA421&printsec=frontcover
- Rosset, L. (1987). Antonino Pasculli, the “Paganini of the Oboe”. *The Double Reed*, 10(3), 44-45. <https://www.idrs.org/publications/33-the-double-reed-1987-10-3/#page=46>
- Rupp, L. (1831). *Veduta interna dell' I. R. Teatro alla Scala restaurato nel 1830* [Ilustração]. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://onb.digital/result/10C370A1>
- Salviani, C. (c. 1833). *12 studi per oboe solo / composti e dedicati al Sig.r Carlo Yvon dal suo amico Clemente Salviani* [Partitura musical]. Lucca Francesco.
<https://opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/MUS0107575?uri=MUS0107575>
- Sanches, A., Mendonça, C., Guerreiro, J. & Correia, D. (s.d.). *A vida desde 1820*. Público.
<https://acervo.publico.pt/multimedia/infografia/a-vida-desde-1820>
- Sellerio, A. (1970). Bellerio, Giuditta. Em *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 7*. Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/giuditta-bellerio_%28Dizionario-Biografico%29/
- Smith, P. (1856, 6 de janeiro). Revue de l'année 1855. *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 1, 2.
https://www.google.pt/books/edition/Gazette_musicale_de_Paris/urpinhLMIK4C?hl=pt-PT&gbpv=1&pg=PA3&printsec=frontcover&dq=yvon
- Spreti, V. (1928-1932). Sola. Em *Enciclopedia delle Famiglie Lombarde*. Società Storica Lombarda. <https://famiglie.societastoricalombarda.it/index.php?title=Sola>
- Stefani, D. (2014). *L'orchestra del Teatro alla Scala nella prima metà dell'800: Organizzazione, funzioni, gerarchie* [Tese de doutoramento, Università degli Studi di Milano]. IRIS Institutional Research Information System - AIR Archivio Istituzionale della Ricerca. https://air.unimi.it/retrieve/dfa8b993-1669-748b-e053-3a05fe0a3a96/phd_unimi_R09710.pdf

- Tactus. (s.d.). *Yvon Carlo – Complete Oboe Works* [Biografia e detalhes de CD].
<https://www.tactus.it/en/tc792401-yvon-carlo-complete-oboe-works>
- Teatro alla Scala. (s.d.). *Sola Cabiati Spech, Amalia*.
<https://storiadeipalchi.teatroallascala.org/persona/625-sola-cabiati-spech-amalia>
- Teatro Lirico Giorgio Gaber. (s.d.). *La storia del Teatro Lirico*.
<https://teatroliricogiorgiogaber.it/la-storia-del-teatro-lirico/>
- Teatro Massimo. (s.d.). *A brief history of the Teatro Massimo*.
<https://www.teatromassimo.it/en/whos-who/a-brief-history-of-the-teatro-massimo/>
- Tedesco, A. (2014). Pasculli, Antonino. Em *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 81*. Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-pasculli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-pasculli_(Dizionario-Biografico)/)
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2025, 24 de julho). Bel canto. Em *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/bel-canto>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica (2025, 24 de setembro). Sicily. Em *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/place/Sicily>
- Utile Giornale ossia Guida di Milano. (1831). Giovanni Bernardoni.
https://www.google.pt/books/edition/Guida_Milanese/taVjAAAcAAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&pg=PA139&printsec=frontcover&dq=yvon
- Verdegem, S. (2008). Sellner-Type Oboes in Vienna and Mainz in the Second Quarter of the Nineteenth Century. *The Galpin Society Journal* [Abstract], 61, 205-216.
https://www.researchgate.net/publication/260325449_Sellner-Type_Oboes_in_Vienna_and_Mainz_in_the_Second_Quarter_of_the_Nineteenth_Century
- Verdi, G. (1914a). *Un Ballo in Maschera – Atto Secondo* [Partitura musical]. G. Ricordi.
<https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/48143>

- Verdi, G. (1914b). *Un Ballo in Maschera – Corno Inglese* [Partitura musical]. G. Ricordi.
<https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/685637>
- Visaj, P. M. (1836). *Almanacco di commercio*. Giovanni Laterano.
https://www.google.pt/books/edition/Almanacco_di_commercio/65djAAAAcAAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&pg=PA85&printsec=frontcover&dq=yvon
- Vittorelli, J. (1798). *Guarda che bianca luna!*. Liedernet.
https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=16399
- VM Collectibles. (s.d.). *Stephan Koch – crème de la crème of Viennese master wind instrument makers*. <https://vmcollectables.com/makers/koch/stephan-koch-creme-de-la-creme-of-viennese-master-wind-instrument-makers/>
- Yvon, C. (c. 1830). *Yvon | Allegro e variazioni | per oboe* [Informação em base de dados]. Cópia di vari copisti.
<https://cloud.sbn.it/opac/LO1/dettaglio/documento/LO11807274>
- Yvon, C. (c. 1830). *Capriccio per tre oboe* [Partitura musical]. Ricordi e Cº.
https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/explore?bitstream_id=384108&handle=20.500.12459/2041&provider=iiif-image&viewer=mirador
- Yvon, C. (c. 1831). *Sonata per corno inglese e pianoforte* [Partitura musical]. Ricordi e Cº.
https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/explore?bitstream_id=375136&handle=20.500.12459/1939&provider=iiif-image&viewer=mirador
- Yvon, C. (1836). Appendice al Glissons, n'appuyons pas. *Glissons n'appuyons pas: Giornale critico-letterario d'arti, teatri e varieta'*, 117, 1-4.
https://books.google.pt/books?id=G9FIAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=yvon&f=false
- Yvon, C. (1836). *Guarda che bianca luna: canto notturno* [Partitura musical]. Ricordi e Cº.
https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/explore?bitstream_id=450075&handle=20.500.12459/2428&provider=iiif-image&viewer=mirador

- Yvon, C. (c. 1844). *Sei studj per oboe con accompagnamento di piano forte* [Partitura musical]. F. Lucca.
https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/explore?bitstream_id=334703&handle=20.500.12459/1539&provider=iiif-image&viewer=mirador
- Yvon, C. (1982/1992). *Capriccio per tre Oboi* [Partitura musical/Prefácio de Georg Meerwein]. Carlus-Verlag.
- Yvon, C. (c. 1992). *12 Etüden für Oboe solo / 12 Studies for oboe solo* [Detalhes de partitura musical para venda]. Karthause Schmülling.
https://accolade.de/0index.php?action=showdetail&page=1&id=*150228060
- Yvon, C. (1982/1996). *Sonate in f* [Partitura musical/Prefácio de Georg Meerwein]. Carlus-Verlag.
- Yvon, C. (2021). *Sei studi per Oboe con accompagnamento di Piano Forte* [Prefácio de Gabriele Mendolicchio]. Vigor Music.
https://www.vigormusic.it/index.php?option=com_virtuemart&view=productdetails&virtuemart_product_id=683&virtuemart_category_id=478&lang=en&Itemid=781
- Yvon, C. (2022). *Duetto per due oboi* [Prefácio de Gabriele Mendolicchio]. Vigor Music.
https://www.vigormusic.it/index.php?option=com_virtuemart&view=productdetails&virtuemart_product_id=756&virtuemart_category_id=478&lang=en&Itemid=781
- Zoboli, O. & Ballista, A. & Albisetti, G. (1981). Antonino Pasculli: Il Paganini dell'Oboe [CD; remasterizado em 2017]. Suíça: VDE-GALLO. <https://open.spotify.com/album/5Nze2fvgiB3gJloliAvkeZ?si=aHLsOZdyQU2INQRS2kzgAg>
- Zoboli, O. (2010). *Antonio Pasculli* [Biografia]. <https://www.omarzoboli.ch/en/antonio-pasculli>

Apêndice 1 - Lista de Libretos do Teatro alla Scala (1820–1853)

Face à escassez de fontes de foro académico sobre Carlo Yvon (1798–1854), foi necessário procurar outros meios de obter informação sobre o oboísta, tal como é explicado no capítulo 1. Sabendo que Yvon tocou vários anos no Teatro alla Scala em Milão, fez-se um levantamento extensivo dos libretos produzidos pelo Teatro entre 1820, ano presumível da sua contratação, e 1853, sendo que em 1854 não foram encontradas quaisquer menções ao seu nome. No entanto, há que ter em conta o facto de parte destes libretos incluir dois anos e não apenas um. Para esta recolha, recorreu-se a alguns repositórios online, nomeadamente a Biblioteca do Congresso, a Biblioteca Nacional Austríaca, o OPAC SBN (um catálogo que contém documentos de várias bibliotecas e arquivos italianos), o Internet Archive e o Google Books, entre outubro de 2024 e outubro de 2025. Não sendo de todo uma lista integral, permite mostrar o tipo de repertório tocado por Carlo Yvon no seu local de trabalho. A lista abaixo encontra-se organizada por ordem cronológica (ano da performance), e por ordem alfabética dentro de cada ano. No caso de o mesmo libretista ser referido mais do que uma vez no mesmo ano, as óperas serão igualmente enumeradas por ordem alfabética.

Merelli, B. (1820). *Alfredo il grande, re degli anglo-sassoni: melodramma serio in due atti* [Música de Giovanni Simone Mayr]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13549>

Romani, F. (1820). *Margherita d'Anjou: melodramma semiserio* [Música de Giacomo Meyerbeer]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13512>

Sterbini, C. (1820). *Il barbiere di Siviglia, melodramma buffo* [Música de Giochino Rossini]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense.
http://www.urfm.braidense.it/rd/06115_13.pdf

- Tarducci, F. (1820). *La gioventù di Enrico Quinto, dramma per musica in due atti* [Música de Luigi Carlini]. Giacomo Pirola. Internet Archive. <https://archive.org/details/lagioventudienri490libr>
- Carpani, G. (1821). *L'uniforme: melodramma giocoso* [Música de Joseph Weigl]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nacional Austriaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B54574>
- Cervelli, D. (1821). *Emira, regina d'Egitto: melodramma serio* [Música de Giuseppe Mosca]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13481>
- Romani, F. (1821). *Donna Aurora, o sia, Il romanzo all'improvviso: melodramma comico* [Música de Francesco Morlacchi]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13482>
- Romanelli, L. (1821). *Elisa e Claudio, o sia L'amore protetto dall'amicizia: melodramma semiserio* [Música de Saverio Mercadante]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.21378>
- Romanelli, L. (1821). *Elvira e Lucindo; melodramma semiserio in due atti* [Música de Giuseppe Hartmann Stuntz]. Giacomo Pirola. Internet Archive. <https://archive.org/details/elviraelucindome00stun>
- Romanelli, L. (1821). *Fedra: melodramma serio in due atti* [Música de Giovanni Simone Mayr]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13484>
- Romanelli, L. (1821). *La sciocca per astuzia: melodramma buffo in due atti* [Música de Giuseppe Mosca]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13480>

- Anelli, A. (1822). *Arrighetto: dramma per musica d'un solo atto* [Música de Carlo Coccia]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.21355>
- Ferretti, G. (1822). *Matilde Shabran o sia bellezza e cuor di ferro: dramma per musica* [Música de Gioachino Rossini]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10898525>
- Prividali, L. (1822). *L'occasione fa il ladro, burletta per musica d'un solo atto* [Música de Gioachino Rossini]. Giacomo Pirola. Google Books. https://books.google.pt/books?id=rEIaaLOR_RUC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Romanelli, L. (1822). *Andromaca: melodramma serio* [Música de Vincenzo Pucitta]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.22245>
- Romanelli, L. (1822). *Antigona e Lauso: melodramma serio* [Música de Stefano Pavesi]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13420>
- Romanelli, L. (1822). *Elisa e Claudio, o sia L'amore protetto dall'amicizia: melodramma semiserio* [Música de Saverio Mercadante]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo072/>
- Romanelli, L. (1822). *La dama locandiera, ossia, L'albergo de' pitocchi: melodramma giocoso* [Música de Giuseppe Mosca]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13425>
- Romani, F. (1822). *Adele ed Emerico, ossia, Il posto abbandonato: melodramma semiserio in due atti* [Música de Saverio Mercadante]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13427>

- Romani, F. (1822). *Chiara e Serafina, ossia, Il pirata: melodramma semiserio in due atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13400>
- Romani, F. (1822). *L'esule di Granata: melodramma serio* [Música de Giacomo Meyerbeer]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13391>
- Gherardini, G. (1823). *La gazza ladra: melodrama* [Música de Gioachino Rossini]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nacional de Roma. https://www.google.pt/books/edition/La_gazza_ladra_Melodramma_da_rappresenta/ELEkljWzNH0C?hl=pt-PT&gbpv=1
- Palomba, G. (1823). *Quanti casi in un sol giorno: farsa* [Música de Vittorio Trento]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13348>
- Romanelli, L. (1823). *La vestale: melodramma serio in due atti* [Música de Giovanni Pacini]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13360>
- Romanelli, L. (1823). *Le finte Amazzoni: melodramma giocoso* [Música de Pietro Raimondi]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.21495>
- Romani, F. (1823). *Amleto: melodramma trágico* [Música de Saverio Mercadante]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.21550>
- Romani, F. (1823). *Medea in Corinto: melodrama tragico* [Música de Giovanni Simone Mayr]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13369>
- Rossi, G. (1823). *Pamela nubile, farsa in musica* [Música de Pietro Generali]. Giacomo Pirola. Internet Archive. <https://archive.org/details/pamelanubilefars529ross>

- Rossi, G. (1823). *Tancredi, melodramma serio* [Música de Gioachino Rossini]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense.
http://www.urfm.braidense.it/rd/06108_09.pdf
- Anguillesi, P. (1824). *Temistocle, dramma per musica* [Música de Giovanni Pacini]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense.
http://www.urfm.braidense.it/rd/06125_15.pdf
- Berio di Salsa, F. M. (1824). *Zoraide: dramma serio per musica* [Música de Gioachino Rossini]. Giacomo Pirola. Internet Archive.
<https://archive.org/details/zoraidedrammaser00ross>
- Della Valle, C. (1824). *Maometto secondo, melodramma serio* [Música de Gioachino Rossini]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense.
http://www.urfm.braidense.it/rd/06125_13.pdf
- Metastasio, P. (1824). *Temistocle: dramma per musica* [Música de Giovanni Pacini]. Giacomo Pirola. Internet Archive.
<https://archive.org/details/temistocledramma00paci>
- Romanelli, L. (1824). *Aspasia ed Agide: melodramma serio* [Música de Giuseppe Nicolini]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.21287>
- Romanelli, L. (1824). *Elvira e Lucindo: melodramma semiserio in due atti* [Música de Joseph Hartmann Stuntz]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13268>
- Romanelli, L. (1824). *Isabella ed Enrico: melodramma semiserio* [Música de Giovanni Pacini]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13307>

- Romani, F. (1824). *Amina, ovvero, L'innocenza perseguitata: melodramma semiserio* [Música de Joseph Rastrelli]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13282>
- Romani, F. (1824). *Elena e Malvina: melodramma semiserio* [Música de Carlo Evasio Soliva]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.13296>
- Romani, F. (1824). *Il sonnambulo: melodramma semiserio* [Música de Michele Carafa]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.21298>
- Rossi, G. (1824). *Semiramide, melodramma trágico* [Música de Gioachino Rossini]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Centrale. <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004529755>
- Sterbini, C. (1824). *Torvaldo e Dorliska: melodramma semiserio* [Música de Gioachino Rossini]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nacional de Roma. https://www.google.pt/books/edition/Torvaldo_e_Dorliska_melodramma_semiserio/4gfa6ReZ5ecC?hl=pt-PT&gbpv=1
- Tottola, A. L. (1824). *Zelmira, melodramma serio* [Música de Gioachino Rossini]. Giacomo Pirola. Internet Archive. <https://archive.org/details/zelmiramelodramm546tott>
- Merelli, B. (1826). *Il Precipizio o le fucine di Norvegia, Melodramma Semiserio* [Música de Nicola Vaccaj]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B541BB>
- Romanelli, L. (1826). *La gelosia corretta: Melodramma semiserio* [Música de Giovanni Paccini]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10A45546>

- Foppa, G. (1827). *L'inganno, felice farsa per musica* [Música de Gioachino Rossini]. Antonio Fontana. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo036/>
- Romanelli, L. (1827). *Gli Arabi nelle Gallie o sia il trionfo della fede Melodramma serio* [Música de Giovanni Paccini]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B549D5>
- Romani, F. (1827). *Il montanaro, melodramma comico* [Música de Saverio Mercadante]. Antonio Fontana. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/03/Lo03088/>
- Romani, F. (1827). *Il pirata, melodramma in due atti* [Música de Vincenzo Bellini]. Antonio Fontana. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/00/Lo00439/>
- Romani, F. (1827). *La Selva d'Hermanstadt, melodrama* [Música de Felice Frasi]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B54259>
- Schmidt, G. & Tottola, A. (1827). *Alessandro nell'Indie: drama per musica* [Música de Giovanni Paccini]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B54736>
- Schmidt, G. (1827). *Elisabetta regina d'Inghilterra: Melodramma* [Música de Gioachino Rossini]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/103E9F9B>
- Tottola, A. (1827). *L'Ultimo Giorno Di Pompei, Drama Serio Per Musica* [Música de Giovanni Paccini]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B542A5>

- Anelli, A. (1828). *L'italiana in Algeri. Melodramma giocoso* [Música de Gioachino Rossini]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/109C7F77/>
- Balocchi, L. & Soumet, A. (1828). *L'Assedio di Corinto: tragedia lirica in tre atti* [Música de Gioachino Rossini]. Antonio Fontana. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo040/>
- Galzerani, P. (1828). *Jefte. Melodramma serio* [Música de Pietro Generali]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/109C8010/>
- Gasbarri, A. (1828). *Il Maldicente o sia La Bottega Del Caffè, Melodramma Giocoso* [Música de Stefano Pavesi]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10AE4BD3/>
- Romanelli, L. (1828). *Saladino E Clotilda: Melodramma Tragico* [Música de Nicola Vaccaj]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B5470B/>
- Rossi, G. (1828). *I cavalieri di Valenza, melodramma trágico* [Música de Giovanni Pacini]. Antonio Fontana. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06128_12.pdf
- Rossi, G. (1828). *L'Orfano Della Selva: Melodramma Comico* [Música de Carlo Coccia]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B5420C/>
- Merelli, B. (1828). *La Pastorella Feudataria, Melodramma Semiserio* [Música de Nicola Vaccaj]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B540DA/>
- Bassi, C. & Galzerani, P. (1828). *Il solitario: melodrama* [Música de Giuseppe Persiani]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10592E6C/>

- Gilardoni, D. (1829). *Bianca e Fernando. Melodramma serio* [Música de Vincenzo Bellini]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10AE7499/>
- Mombelli-Viganò, V. (1829). *Demetrio e Polibio; melodramma serio* [Música de Gioachino Rossini]. Antonio Fontana. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo039/>
- Romani, F. (1829). *Giovanna Shore, melodramma serio in tre atti* [Música de Carlo Conti D'Arpino]. Antonio Fontana. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01277/>
- Romani, F. (1829). *Saul. Tragedia Lirica in Due Atti* [Música de Nicola Vaccaj]. Antonio Fontana. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B5433A/>
- Palomba, G. (1830). *Paolo e Virginia, melodramma semiserio in tre atti* [Música de Pietro Carlo Guglielmi]. Antonio Fontana. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/02/Lo02454/>
- Bassi, C. (1831). *La vendetta: melodramma tragico in due atti* [Música de Cesare Pugni]. Gaspare Truffi. Internet Archive. <https://archive.org/details/lavendettamelodr00pugn>
- Ferretti, G. (1831). *Il corsaro: melodramma romantico in tre parti* [Música de Giovanni Pacini]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/03/Lo03680/>

- Gilardoni, D. (1831). *Gli esiliati in Siberia, o sia otto mesi in due ore. Melodramma storico spettacoloso* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austriaca. <https://viewer.onb.ac.at/103CF56C/>
- Gilardoni, D. (1831). *Il contestabile di Chester: melodramma per musica* [Música de Giovanni Pacini]. Gaspare Truffi. Internet Archive. <https://archive.org/details/ilcontestabiledi682gila>
- La Collerica: farsa giocosa in un atto [Música de Giacomo Panizza]. (1831). Gaspare Truffi. Internet Archive. <https://archive.org/details/lacollericafarsa00pani>
- Romani, F. (1831). *L'Ulla di Bassora. Melodramma Comico In Due Atti* [Música de Feliciano Strepponi]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austriaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B5458D/>
- Romani, F. (1831). *Ugo Conte di Parigi: tragedia lirica in quattro parti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01387/>
- Rossi, G. (1831). *Enrico di Monfort: melodramma in due atti* [Música de Carlo Coccia]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01238/>
- Gilardoni, D. (1832). *Fausta. Melodramma in 2 atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nacional Austriaca. <https://viewer.onb.ac.at/109C7E49/>
- Pola, P. (1832). *Caritea Regina di Spagna: melodramma serio* [Música de Saverio Mercadante]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/03/Lo03103/>

- Romani, F. (1832). *Elena e Malvina: melodramma semiserio* [Música de Francesco Schira]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/05/Lo05166/>
- Romani, F. (1832). *Ismalia, ossia Morte ed amore: melodramma* [Música de Saverio Mercadante]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo267/>
- Romani, F. (1832). *Norma: tragedia lirica* [Música de Vincenzo Bellini]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/1047EF3C/>
- Rossi, G. (1832). *Chiara di Rosenberg: melodrama* [Música de Luigi Ricci]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06193_14.pdf
- Ferretti, G. (1833). *Fernando Cortes : melodramma in due atti* [Luigi Ricci]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06126_09.pdf
- Ferretti, G. (1833). *Il furioso all'isola di S. Domingo. Melodramma in 2 atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/109C7FDC/>
- Romani, F. (1833). *Caterina di Guisa: melodramma in due atti* [Música de Carlo Coccia]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01239/>
- Romani, F. (1833). *Il conte d'Essèx: melodramma in tre atti* [Música de Saverio Mercadante]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06126_07.pdf

- Romani, F. (1833). *Lucrezia Borgia: melodrama* [Música de Gaetano Donizetti]. Giacomo Pirola. https://archive.org/details/lucreziaborgiame00roma_0
- Rossi, G. (1833). *Ivanhoe: melodramma in due atti* [Música de Giovanni Pacini]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06124_04.pdf
- Rossi, G. (1833). *La donna bianca di Avenello: melodramma comico* [Música de Stefano Pavesi]. Giacomo Pirola. Internet Archive. <https://archive.org/details/ladonnabiancadia00ross>
- Artusi, G. (1834). *Quanti casi in un sol giorno: melodramma in due parti* [Música de Giovanni Battista Croff]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01331/>
- Bidera, G. (1834). *Gemma Di Vergy: Tragedia Lirica In Due Atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/107D37CF/>
- Ferretti, G. (1834). *La casa disabitata: melodramma giocoso* [Música de Lauro Rossi]. Giacomo Pirola. Archivio-Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Bologna. <https://corago.unibo.it/esemplare/0000534710/DMBM20575>
- Romani, F. (1834). *Beatrice di Tenda: tragedia lirica in due atti* [Música de Vincenzo Bellini]. Giacomo Pirola. Internet Archive. <https://archive.org/details/beatriceditendat00roma>
- Romani, F. (1834). *Emma d' Antiochia: tragedia lirica* [Música de Saverio Mercadante]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/03/Lo03114/>

- Romani, F. (1834). *La gioventù di Enrico V: melodramma in quattro parti* [Música de Saverio Mercadante]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/03/Lo03115/>
- Romani, F. (1834). *Parisina: tragedia lirica Atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/1047FC56/>
- Romani, F. (1834). *Un'avventura di Scaramuccia: melodramma comico in due atti* [Música de Luigi Ricci]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense.
http://www.urfm.braidense.it/rd/06124_12.pdf
- Duveyrier, A. (1835). *Zampa O Sia La Sposa Di Marmo: Melodramma Tragi-Comico In Tre Atti* [Música de Ferdinand Hérold]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nacional Austríaca.
<https://viewer.onb.ac.at/10B54424/>
- Pepoli, C. (1835). *I puritani e i cavalieri: opera seria in tre parti* [Música de Vincenzo Bellini]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/00/Lo00476/>
- Rossi, G. (1835). *Chiara di Montalbano in Francia: melodramma semiserio in due atti* [Música de Luigi Ricci]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo094/>
- Ferretti, G. (1836). *La festa della rosa: melodramma giocoso in due atti* [Música de Pietro Antonio Coppola]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nacional Austríaca.
<https://viewer.onb.ac.at/1047F2C1/>

- Jouy, É. & Bis, H, (1836). *Vallace: melodramma tragico di Calisto Bassi* [Música de Gioachino Rossini]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo046/>
- Pepoli, C. (1836). *Giovanna Gray: tragedia lirica in tre parti* [Música de Nicola Vaccaj]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense.
http://www.urfm.braidense.it/rd/06154_01.pdf
- Romani, F. (1836). *Gli avventurieri: melodramma giocoso* [Música de Luigi Felice Rossi]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.21469>
- Salvatore, C. (1836). *Belisario: tragedia lirica in tre parti* [Música de Gaetano Donizetti]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/1047F39A/>
- Schmidt, G. (1836). *Armida: dramma per musica* [Música de Gioachino Rossini]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense.
http://www.urfm.braidense.it/rd/06163_05.pdf
- Bidera, G. (1837). *Marino Faliero: tragedia lirica in tre atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/1047EFD5/>
- Cammarano, S. (1837). *Ines de Castro: tragedia lirica in tre atti* [Música de Giuseppe Persiani]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nacional Austríaca.
<https://viewer.onb.ac.at/1047F1E0/>
- Ferretti, G. (1837). *L'ajo nell'imbarazzo: melodramma giocoso* [Música de Gaetano Donizetti]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense.
http://www.urfm.braidense.it/rd/06169_04.pdf

- Romani, F. (1837). *Odio e amore: melodramma in due atti* [Música de Saverio Mercadante]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06169_02.pdf
- Rossi, G. (1837). *Il giuramento. Melodramma in 3 atti* [Música de Saverio Mercadante]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/109C7F6E/>
- Rossi, G. (1837). *Il rapimento: melodramma comico in due atti* [Música de Placido Mandanici]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06169_05.pdf
- Bassi, C. (1838). *Il postiglione di Longjumeau: melodramma comico in due parti* [Música de Pietro Antonio Coppola]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12649>
- Beltrame, P. (1838). *Ida della Torre: dramma tragico in tre atti* [Música de Alessandro Nini]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/1047F228/>
- Feretti, G. (1838). *Matilde Shabran ossia bellezza e cuor di ferro. Melodramma giocoso in due atti* [Música de Gioachino Rossini]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/103E33E8/>
- Monticini, A. (1838). *Meleagro ovvero La vendetta di Diana: azione mitologica in cinque atti* [s.d.]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo142/>
- Romani, F. (1838). *La solitaria delle Asturie o sia La Spagna recuperata: melodramma* [Música de Carlo Coccia]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01242/>

- Rossi, G. (1838). *La Prigione di Edimburgo: melodramma semiserio in tre atti* [Música de Federico Ricci]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06121_02.pdf
- Rossi, G. (1838). *Le nozze di Figaro: melodramma comico in due atti* [Música de Luigi Ricci]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12645>
- Rossi, G. (1838). *Romilda: melodramma in due atti* [Música de Ferdinando Miller]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/03/Lo03170/>
- Scribe, E. (1838). *La muta di Portici: melodramma serio in due atti* [Música de Daniel-François-Esprit Auber]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/1047EF70/>
- Sterbini, C. (1838). *Torvaldo e Dorliska: melodramma semiserio in due atti* [Música de Gioachino Rossini]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06114_04.pdf
- Tottola, A. L. (1838). *Gli Aragonesi in Napoli: melodramma buffo in due atti* [Música de Carlo Conti]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06120_01.pdf
- Tottola, A. L. (1838). *La donna del lago: melodramma serio in due atti* [Música de Gioachino Rossini]. Gaspare Truffi. Internet Archive. https://archive.org/details/ladonnadellagome00tott_0
- Tottola, A. L. (1838). *Zelmira. Melodramma Serio in due atti* [Música de Gioachino Rossini]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/107D365E/>

- Bassi, C. (1839). *I ciarlatani: melodramma buffo* [Música de Giacomo Panizza]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12596>
- Cammarano, S. (1839). *Pia de' Tolomei: melodramma in tre parti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01446/>
- Cammarano, S. (1839). *Roberto Dèvereux: melodramma tragico in tre atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01445/>
- Dall'Ongaro, F. (1839). *Un duello sotto Richelieu: melodramma in due atti* [Música de Federico Ricci]. Gaspare Truffi. Internet Archive.
<http://archive.org/details/unduellosottoric00dall>
- Ferretti, G. (1839). *Monsieur de Chalueux.: Melodramma comico in due atti* [Música de Federico Ricci]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca.
<https://viewer.onb.ac.at/10480881/>
- Pepoli, C. (1839). *I puritani e i cavalieri: opera seria in tre parti* [Música de Vincenzo Bellini]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca.
<https://viewer.onb.ac.at/1047EED2/3>
- Piazza, A. (1839). *Oberto Conte di S. Bonifacio: dramma in due atti* [Música de Giuseppe Verdi]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nazionale Braidense.
http://www.urfm.braidense.it/rd/06118_01.pdf

- Romani, F. (1839). *Gianni di Parigi: melodramma in due atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01447/>
- Rossi, G. (1839). *Le due illustri rivali: melodramma in tre atti* [Música de Saverio Mercadante]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/1047EEB0/>
- Rossi, G. (1839). *Rossane: melodramma in tre parti* [Música de Francesco Schöberlechner]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12557>
- Salvatore, C. (1839). *Lucia di Lammermoor: dramma tragico in due parti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/1047F000/>
- Salvatore, C. (1839). *Roberto Devereux: melodramma tragico in tre atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.21283>
- Bidera, G. E. (1840). *Marino Faliero: tragedia lirica in tre atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo023/>
- Bidera, G. E. (1840). *Odda di Bernaver. Melodramma In Due Atti* [Música de Giuseppe Lillo]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B541FF/>
- Cammarano, S. (1840). *Belisario: tragedia lirica in tre parti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/1047F3C4/>

- Marini, G. (1840). *Il Templario, Melodramma In Tre Atti* [Música de Ottone Nicolai]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B543CA/>
- Romani, F. (1840). *Anna Bolena: tragedia lirica in due atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.21250>
- Romani, F. (1840). *I corsari: melodramma semiserio in due atti* [Música de Alberto Mazzucato]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12539>
- Romani, F. (1840). *I due Figaro, ossia, Il soggetto di una commedia: melodrama* [Giovanni Speranza]. Gaspare Truffi. Internet Archive. https://archive.org/details/iduefigaroossiai00roma_0
- Romani, F. (1840). *Il pirata: melodramma in 2 atti* [Música de Vincenzo Bellini]. Gaspare Truffi. Google Books. https://books.google.it/books?id=1CNEAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbv_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Romani, F. (1840). *Lucrezia Borgia: melodramma* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01417/>
- Romani, F. (1840). *Un giorno di regno: melodramma giocoso in due atti* [Música de Giuseppe Verdi]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12523>
- Rossi, G. (1840). *Giovanna II, regina di Napoli: melodrama* [Música de Carlo Coccia]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo126/>

- Saint-Georges, H. & Bayard, J. F. A. (1840). *La figlia del reggimento: opera comica in due atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01448/>
- Bassi, C. (1841). *Il buontempone di Porta Ticinese, ovvero Sabato, domenica e lunedì: melodrama buffo* [Música de Mandanici Placido]. Gaspare Truffi. Internet Archive. https://archive.org/details/ilbuontemponedip00mand_0
- Cammarano, S. (1841). *La vestale: tragedia lirica in tre atti* [Música de Saverio Mercadante]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/03/Lo03130/>
- Gilardoni, D. (1841). *Fausta. Melodramma in 2 atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/109C80B9/>
- Romani, F. (1841). *Caterina di Cleves: melodramma in due atti* [Música de Luigi Savi]. Gaspare Truffi. Internet Archive. https://archive.org/details/caterinadiclaves00roma_0
- Romani, F. (1841). *La Regina di Golconda: opera Buffa in due atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/1047F730/>
- Romani, F. (1841). *La sonnambola: melodramma in due atti* [Música de Vincenzo Bellini]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/00/Lo00464/>

- Romani, F. (1841). *Parisina: tragedia lirica* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01406/>
- Rossi, G. (1841). *Il proscritto: melodramma trágico* [Música de Ottone Nicolai]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/03/Lo03500/>
- Rossi, G. (1841). *Maria Padilla: melodramma in tre atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01450/>
- Sacchèro, G. (1841). *Corrado di Altamura: dramma lirico* [Música de Federico Ricci]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo092/>
- Tarantini, L. (1841). *I due savoijardi: melodramma in due atti* [Música de Mario Aspa]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12432>
- Balocchi, G. L. & Soumet, A. (1842). *L'assedio di Corinto: tragedia lirica in tre atti* [Música de Gioachino Rossini]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo049/>

- Bassi, C. (1842). *La bella Celeste degli Spadari: melodramma comico in due atti* [Música de Pietro Antonio Coppola]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01288/>
- Cammarano, S. (1842). *Maria de Rudenz: dramma tragico in tre parti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Biblioteca Digital do Conservatório de Milão.
https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/explore?bitstream_id=1645644&handle=20.500.12459/3422&provider=iiif-image&viewer=mirador
- Cammarano, S. (1842). *Saffo: tragedia lirica in tre parti* [Música de Giovanni Pacini]. Gaspare Truffi. Internet Archive. <https://archive.org/details/saffotragedialir00camm>
- Carozzi, A. (1842). *Bianca di Belmonte: tragedia lirica in quattro parti* [Música de Carlo Imperatori]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12415>
- Romani, F. e Schmidt, G. [autoria incerta] (1842). *Gonzalvo: melodramma serio in due atti* [Música de Giovanni Bajetti]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12430>
- Romani, F. (1842). *La testa di bronzo, ossia La capanna solitaria: melodramma semiserio* [Música de Saverio Mercadante]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/03/Lo03132/>
- Rossi, G. (1842). *Clemenza di Valois: melodramma in tre atti* [Música de Vincenzo Gabussi]. Gaspare Truffi. Internet Archive.
https://archive.org/details/clemenzadivalois00ross_0
- Sacchèro, G. (1842). *Odalisca, Dramma Lirico* [Música de Alessandro Nini]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B5419A/>

- Sacchèro, G. (1842). *Vallombra: dramma lirico* [Música de Federico Ricci]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10A45490/>
- Solera, T. (1842). *Nabucodonosor : dramma lirico in quattro parti* [Música de Giuseppe Verdi]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/05/Lo05490/>
- Anelda da Messina: dramma in tre atti* [Música de Edoardo Vera] (1843). Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12338>
- Cammarano, S. (1843). *Elena da Feltre. Dramma tragico in tre atti* [Música de Saverio Mercadante]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/109C7EFB>
- Ferretti, G. (1843). *Il furioso nell'isola di S. Domingo: melodramma in due atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06213_10.pdf
- Giachetti, G. (1843). *Rolla: melodramma in due atti* [Música de Teodulo Mabellini]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12374>
- Giannone, P. (1843). *Ildegonda: dramma diviso in tre parti* [Música de Marco Aurelio Marliani]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/02/Lo02857/>
- Jannetti, F. (1843). *L'assedio di Brescia: dramma lirico in tre atti* [Música de Giovanni Bajetti]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/00/Lo00383/>

Royer, A. & Vaëz, G. (1843). *La favorita: opera in quattro atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.

<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01454/>

Solera, T. (1843). *I Lombardi alla prima crociata* [Música de Giuseppe Verdi]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/109C806D>

Tarantini, L. (1843). *Maria Regina d'Inghilterra: tragedia lirica in tre atti* [Música de Giovanni Pacini]. Gaspare Truffi. Biblioteca Estense Universitaria di Modena. <http://corago.unibo.it/esemplare/0000569865/DMBM19005>

Cornelio Bentivoglio: melodramma in due atti [Música de Franciszek Mirecki] (1844). Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12253>

Marcello, M. (1844). *Sofonisba: Melodramma Lirico In Due Atti E Diviso In Quattro Parti* [Música de Luigi Petrali]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10B54262>

Pietro, M. (1844). *Ermengarda: melodrama* [Música de Gualtiero Sanelli]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12277>

Romani, F. (1844). *Cornelio Bentivoglio: melodramma in due atti* [Música de Franciszek Wincenty Mirecki]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo153/>

Romani, F. (1844). *I Capuleti ed i Montecchi: tragedia lirica* [Música de Vincenzo Bellini]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06216_06.pdf

- Rossi, G. (1844). *Linda di Chamounix. Melodramma in 3 atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/109C7F08>
- Sacchéro, G. (1844). *L'ebrea: dramma lírico* [Música de Giovanni Paccini]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12288>
- Sacchéro, G. (1844). *I Luna e i Perollo: dramma lírico* [Música de Pasquale Bona]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12308>
- Cammarano, S. (1845). *La fidanzata corsa. Melodramma tragico in tre atti* [Música de Giovanni Paccini]. Tipografia Truffi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/109C7EAE>
- Cammarano, S. (1845). *Maria di Rohan: melodramma tragico in tre atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Internet Archive. https://archive.org/details/mariadirohanmelo00camm_0
- Berio di Salsa, F. M. (1845). *Otello ossia il Moro di Venezia: dramma per musica* [Música de Gioachino Rossini]. Gaspare Truffi. Archivio-Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Bologna. <https://corago.unibo.it/esemplare/0000536319/0000536316>
- Colajanni, G. C. (1845). *Rosvina de la Forest: tragedia lirica in tre atti* [Música de Vincenzo Battista]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12248>
- Pullé, G. (1845). *Saul: tragedia lirica* [Música de Francesco Canneti]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12245>
- Sacchéro, G. (1845). *I Burgravi: dramma lírico* [Música de Mateo Salvi]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12224>

- Solera, T. (1845). *Giovanna d'Arco: dramma lirico* [Música de Giuseppe Verdi]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo101/>
- Bassi, C. (1846). *Azema di Granata, ovvero, Gli abenceragi ed i zegrìdi: melodramma tragico in due atti* [Música de Lauro Rossi]. Valentini e C. Internet Archive. <https://archive.org/details/azemadigranataov00bass>
- Berio di Salsa, F. M. (1846). *Ricciardo e Zoraide: dramma serio in due atti* [Música de Gioachino Rossini]. Valentini e C. Archivio Biblioteca Mediateca della Fondazione I Teatri - Reggio nell'Emilia. <https://corago.unibo.it/esemplare/0000627144/0000475220>
- Cammarano, S. (1846). *Maria di Rohan: melodramma tragico in tre atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12219>
- La prova di un'opera seria: melodramma giocoso [Música de Francesco Gnecco] (1846). Valentini e C. Internet Archive. https://archive.org/details/laprovadiunopera00gnec_5
- Peruzzini, G. (1846). *Il borgomastro di Schiedam: melodramma buffo in tre atti* [Música de Lauro Rossi]. Valentini e C. Archivio-Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Bologna. <https://corago.unibo.it/esemplare/0000390768/0000390767>
- Piave, F. M. (1846). *Estella: melodramma serio* [Música de Federico Ricci]. Valentini e C. Biblioteca Nazionale Braidense. <http://www.urfm.braidense.it/rd/06276.pdf>
- Rotondi, P. (1846). *Alboino: melodrama* [Música de Francesco Sangalli]. Tipografia Valentini e C. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12157>

- Scribe, E. & Delavigne, G. (1846). *Roberto il diavolo: opera in cinque atti* [Música de Giacomo Meyerbeer]. Valentini e C. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/03/Lo03159/>
- Cammarano, S. (1847). *Orazj e Curiazj : tragedia lirica in tre atti* [Música de Saverio Mercadante]. Valentini e C. Archivio Biblioteca Mediateca della Fondazione I Teatri - Reggio nell'Emilia. <https://corago.unibo.it/esemplare/0000626748/0000626746>
- Giachetti, G. (1847). *Don Carlo. Dramma lirico-tragico in quattro parti* [Música de Pasquale Bona]. Valentini e C. Internet Archive.
<https://archive.org/details/doncarlodrammali00bona>
- Jannetti, F. (1847). *Bianca Contarini: dramma trágico* [Música de Lauro Rossi]. Tipografia Valentini e C. Biblioteca do Congresso.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12094>
- Lauzières, A. (1847). *Mortedo: dramma lirico in tre atti* [Música de Vincenzo Capecelatro]. Tipografia Valentini e C. Biblioteca Nacional Austríaca.
<https://viewer.onb.ac.at/1047FE43>
- Perrone, D. (1847). *Agamennone: tragedia lirica in quattro parti* [Música de Giacomo Treves]. Tipografia Valentini e C. Biblioteca do Congresso.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12084>
- Ruffini, G. & Scribe, E. (1847). *Don Sebastiano, re di Portogallo: dramma serio* [Música de Gaetano Donizetti]. Tipografia Valentini e C. Biblioteca do Congresso.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.21277>
- Piave, F. M. (1848). *Giovanna di Fiandra: melodrama* [Música de Carlo Boniforti]. Tipografia Valentini e C. Biblioteca do Congresso.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12054>

Piave, F. M. (1848). *La schiava saracena ovvero Il campo di Gerosolima: melodramma trágico* [Música de Saverio Mercadante]. Valentini e C. Biblioteca Nazionale di Cosenza.

<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMUS%5C%5C0284909&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&fulltext=1>

Ubaldo di Valnera: melodramma in tre atti [Música de Paul Lacroix] (1848). Valentini e C. Internet Archive. <https://archive.org/details/ubaldodivalneram00lacr>

Piave, F. M. & Maffei, A. (1849). *Macbeth. Melodramma in 4 atti* [Música de Giuseppe Verdi]. Tipografia Valentini e C. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10849BE5>

Royer, A. & Vaëz, G. (1850). *Gerusalemme: opera in quattro atti* [Música de Giuseppe Verdi]. Giovanni Ricordi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo105/>

Solera, T. (1850). *Attila. Dramma lirico in un prologo e tre atti* [Música de Giuseppe Verdi]. Francesco Lucca. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/1084992F>

Cammarano, S. (1851). *Luisa Miller: melodramma tragico in tre atti* [Música de Giuseppe Verdi]. Giovanni Ricordi. Google Books. https://books.google.pt/books?id=NDZLpZbeH64C&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Cammarano, S. (1851). *Poliuto: tragedia lirica in tre atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Francesco Lucca. Biblioteca Digital do Conservatório de Milão. https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/explore?bitstream_id=2898412&handle=20.500.12459/4138&provider=iiif-image&viewer=mirador

- Codebò, A. (1851). *La figlia del proscritto: melodramma in quattro parti* [Música de Angelo Villanis]. Francesco Lucca. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.11908>
- Cressoni, A. (1851). *Carlo Magno* [Música de Eugenio Torriani]. Giambattista Redaelli. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06149_15.pdf
- Peruzzini, G. (1851). *Le sabine: melodramma in un prologo e due atti* [Música de Lauro Rossi]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.11922>
- Rossi, G. (1851). *Il bravo: melodramma in tre atti* [Música de Saverio Mercadante]. Giovanni Ricordi. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/1047F97A>
- Lauzières, A. (1852). *Il cid : tragedia lirica in tre atti* [Música de Giovanni Pacini]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.11872>
- Piave, F. M. (1852). *Rigoletto: melodramma in tre atti* [Música de Giuseppe Verdi]. Giovanni Ricordi. Google Books. https://books.google.pt/books?id=WK_JRj7j6EgC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Romani, F. (1852). *Luigi V: tragedia lirica in quattro parti* [Música de Alberto Mazzucato]. Francesco Lucca. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.11877>
- Cammarano, S. (1853). *Bondelmonte: tragedia lirica in tre parti* [Música de Giovanni Pacini]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06161_05.pdf
- Maffei, A. (1853). *I Masnadieri: dramma tragico in quattro parti* [Música de Giuseppe Verdi]. Francesco Lucca. Biblioteca Nacional Austríaca. <https://viewer.onb.ac.at/10480001>

- Piave, F. M. (1853). *Ernani: dramma lirico in quattro parti* [Música de Giuseppe Verdi]. Giovanni Ricordi. Biblioteca Digital do Conservatório de Milão. https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/explore?bitstream_id=2878132&handle=20.500.12459/4068&provider=iiif-image&viewer=mirador
- Peruzzini, G. (1853). *Gelmina, o, Col fuoco non si scherza: melodramma semiserio in tre atti* [Música de Carlo Pedrotti]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.11809>
- Soumet, A. & Balocchi, G. (1853). *L'Assedio di Corinto: Tragedia lirica in tre atti* [Música de Gioachino Rossini]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06161_07.pdf

Apêndice 2 - Lista de Libretos do Teatro alla Cannobiana (1829–1852)

Durante a pesquisa efetuada e apresentada no apêndice 1, foram encontrados alguns libretos com menção a Carlo Yvon do Teatro alla Cannobiana, também situado em Milão. Sendo sem dúvida um contributo precioso para a construção de uma linha temporal do percurso musical de Yvon, procedeu-se igualmente ao seu levantamento, seguindo os mesmos trâmites do apêndice 1.

Romani, F. (1829). *Il pirata, melodramma in due atti* [Música de Vincenzo Bellini]. Antonio Fontana. Biblioteca Nazionale Braidense.
http://www.urfm.braidense.it/rd/06129_11.pdf

Ferretti, G. (1830). *L'innocente in periglio, melodramma in due atti* [Música de Carlo Conti]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01278/>

Romani, F. (1830). *La regina di Golconda, melodramma in due atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/01/Lo01385/>

Scribe, E. & Poirson, C. G. (1830). *Il conte Ory, melodramma giocoso* [Música de Gioachino Rossini]. Antonio Fontana. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo042/>

- Zeno, A. (1830). *Nitocri, melodramma serio in due atti* [Música de Saverio Mercadante]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/03/Lo03084/>
- Romani, F. (1831). *La neve: commedia lirica in due atti* [Música de Luigi Ricci]. Gaspare Truffi. Internet Archive. <https://archive.org/details/lanevecommediali675roma>
- Rossi, G. (1831). *Adelaide e Comingio: melodramma semiserio* [Música de Giovanni Pacini]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/03/Lo03625/>
- Ferretti, G. (1832). *L'orfanella di Ginevra: melodramma in due atti* [Música de Luigi Ricci]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo090/>
- Romani, F. (1832). *L'incognito: melodramma comico in due atti* [Música de Pietro Campiuti]. Gaspare Truffi. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/00/Lo00763/>
- Romani, F. (1833). *Il contrabbandiere: melodramma in due atti* [Música de Cesare Pugni]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/04/Lo04480/>
- Romanelli, L. (1833). *L'imboscata: melodramma in due atti* [Giuseppe Weigl]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06126_08.pdf

- Scribe, E. & Poirson, C. G. (1833). *Il conte Ory, melodramma giocoso* [Música de Gioachino Rossini]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06126_05.pdf
- Gilardoni, D. (1834). *Il ventaglio: melodramma comico in due parti* [Música de Pietro Raimondi]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo122/>
- Romani, F. (1834). *Un episodio del San Michele: melodramma giocoso* [Música de Cesare Pugni]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/04/Lo04481/>
- Rossi, G. (1834). *L'orfano della selva: melodramma comico in due atti* [Música de Carlo Coccia]. Giacomo Pirola. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.21356>
- Balocchi, L. & Jouy, É. (1835). *Mosè: melodramma sacro in quattro atti*. [Música de Gioachino Rossini]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06132_09.pdf
- Cavallini. (1835). *Leocadia: melodramma* [Música de Lauro Rossi]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06132_06.pdf
- Romani, F. (1835). *Anna Bolena: tragedia lirica in due atti* [Música de Gaetano Donizetti]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. <http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/Villa/VillaLo019/>
- Sapio, G. (1835). *Ildegonda e Rizzardo: tragedia lirica* [Música de Luigi Somma]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense. http://www.urfm.braidense.it/rd/06132_04.pdf

- Ferretti, G. (1836). *Il disertore per amore: melodrama* [Música de Luigi e Federico Ricci]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense.
http://www.urfm.braidense.it/rd/06156_06.pdf
- Ferretti, G. (1836). *La pazza per amore: melodramma in due atti* [Música de Pietro Antonio Coppola]. Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense.
http://www.urfm.braidense.it/rd/06156_07.pdf
- Bassi, C. (1837). *Salvator Rosa: melodramma comico in un atto* [Música de Giovanni Bazzoni]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/00/Lo00435/>
- Maria di Provenza: melodramma semiserio in due atti [Música de Giuseppe Rustici] (1837). Giacomo Pirola. Biblioteca Nazionale Braidense.
http://www.urfm.braidense.it/rd/06157_11.pdf
- Profumo, A. (1837). *Gabriella di Vergy: melodramma in due atti* [Música de Saverio Mercadante]. Giacomo Pirola. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmBM/viewschedatwbca.asp?path=/cmBM/images/ripro/libretti/03/Lo03112/>
- Théaulon, M. (1840). *Il berrettino rosso: melodramma comico in tre atti* [Música de Adrien Boieldieu]. Gaspare Truffi. Biblioteca do Congresso.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.12512>
- Prati, G. (1847). *La marescialla d'Ancre: tragedia lirica in tre parti* [Música de Alessandro Nini]. Valentini e C. Biblioteca Nazionale Braidense.
http://www.urfm.braidense.it/rd/06134_17.pdf
- Friedrich, W. (1848). *Alessandro Stradella: opera romantica in tre atti* [Música de Friedrich von Flotow]. Valentini e C. Internet Archive.
https://archive.org/details/alessandrostrade00flot_0

- Perini, C. (1851). *L'orfanella: melodramma in tre atti* [Música de Sante Vallini]. Giacomo Pirola. Internet Archive. <https://archive.org/details/lorfanellamelodr00vall>
- Peruzzini, G. (1851). *I gladiatori: tragedia lirica in un prologo e tre atti* [Música de Giovanni Jacopo Foroni]. Francesco Lucca. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.11926>
- Sapio, G. (1851). *Atala: tragedia in tre parti* [Música de Andrea Butera]. Francesco Lucca. Google Books. https://books.google.it/books?id=L0FEAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Romani, F. (1852). *Matilde di Scozia: dramma lirico in tre atti* [Música de Giuseppe Winter]. Francesco Lucca. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.11860>
- Silva, L. (1852). *Giovanna la pazza: opera in tre atti* [Música de Emanuele Muzio]. Giovanni Ricordi. Biblioteca do Congresso. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.21371>

Anexos

Anexo 1 – Artigo de Omar Zoboli

O seguinte artigo foi gentilmente disponibilizado pelo próprio Omar Zoboli através de uma troca de emails. Foi originalmente publicado em italiano na primeira edição da revista *La rivista dell'ancia doppia n. 1*, pertencente à AOFI (Associação de Oboístas e Fagotistas Italianos), mas chegou até à autora deste trabalho já traduzido para inglês. O seu conteúdo aborda a relação de Zoboli com a música de Pasculli, desde a sua descoberta enquanto estudante até à organização de um simpósio que aconteceu em Lugano, na Suíça, em setembro de 2024. Será mantida a formatação de origem tanto quanto possível e o texto original será maioritariamente preservado, apenas sendo alterado com uma breve revisão de forma a facilitar a leitura.

“The Pasculli 100 Symposium, September 20–22 in Lugano, Conservatory of Italian Switzerland: a magical moment of research and sharing.

by Omar Zoboli

Figura 52

Omar Zoboli com Concetta e Laura Pasculli, Palermo, 1985



Nota: Cedido por Omar Zoboli (comunicação pessoal, 2025, 7 de maio).

Fast start! Some years ago...

I was around 14 years old when, for the first time, I opened a volume of studies titled: A. Pasculli: "15 Capricci a guisa di studi".

Thus, the "15 Capricci" by Rode were used by Pasculli as "Studies" for oboe. Perhaps at the Palermo Conservatory, where Antonino had been interned as a child, orphaned, along with his brother Gaetano, he couldn't find anything better to do than study the stuff that Gaetano played on the violin?

As a teenager, setting my Maelzel metronome to 120, the tempo Pasculli (and Rode) gave for the first caprice, with my new Incagnoli oboe (système conservatoire-Prestini), [I] realized that this speed was at least strange and extreme. Trying to play along with it, I was always behind, at least in the first few bars, until eventually, when it progressively slowed down as the spring was unloading, I could finally manage for a while— only to the moment where the slowdown became unsustainably comic!

So, how should I interpret the indication: fully charged spring or half? Or...? I came up with a trick: listen to the metronome, stop it, and then go as fast as possible. That way, I more or less managed, only to then listen back, realizing that yes, I was very fast, but certainly not as fast as Pasculli prescribed.

And so on with all the caprices, except perhaps the third one, in which, struggling a lot and chasing... I nearly touched this very strange "Comodo (confortable)" which, at 126 in sixteenth notes, is not really much "comfortable". Perhaps it referred to the bowing of Rode's violin, which had to be drawn for long stretches, unlike the convulsive movements of the first caprice, all detached and with various trills, far from comfortable, but still "moderate"?

Eight years later, I managed to access the class of Holliger in Freiburg, in [the region of] Breisgau, and one day, a fellow student had the idea to play "Le Api," which he had received from Holliger (who had received it from Jimmy Brown). He had been practicing [for] a month, hours and hours each day. We all recognized he was playing, just crossing his room in the student dormitory.

In fact, my classmate was quite good with circular breathing, and thanks also to the extraordinary accompaniment written by Pasculli, the piece sounded really impressive in the large hall during a recital. One detail I noticed later, listening to the recording on my cassette player: Pasculli's metronome was set to 120 for 8 notes (not 4, as my friend was playing it...), and there were some *ppp* and *fff* markings that he tried to execute, inevitably with interruptions in the sound flow. But what planet did Pasculli come from?

The piece fascinated me a lot: what method should I use to learn it? Holliger, who regularly played both the oboe and piano during the years I was there, between 1976 and 1979, never played Pasculli on the oboe.

But he continued bringing us unknown works, both contemporary pieces he played and “old historical” pieces he discovered in libraries during his travels around the world.

The class was like a workshop, where the teacher and students create a research laboratory, where everyone, including the teacher, learns—this method [is] similar to the one used in the earliest universities like Bologna, or by the Greek philosophers and their Athenian schools.

Today

Let's fast-forward 45 years, during which so much has happened, and I still play Pasculli.

Thanks to an historical study ("Conductors' Tempo Choices Shed Light Over Beethoven's Metronome" by Almudena Martin-Castro and Iñaki Ucar), I now know that there were very probably more ways to read the Maelzel metronome, than the one with half-unloaded spring. If reading the speed scale on the counterweight on top, it is faster, but also below, where the speed scale is about 8-10% slower. So, everything, remaining still very fast, became (fast) possible!

This detail made me reflect and investigate further, to better understand Pasculli and his time, in light of the musicological revolutions and the new interpretations that have

transformed our approach to scores since researchers like e.g. Harnoncourt and Bruce Haynes appeared.

In 1980, shortly after finishing my studies with Holliger, my first recording was released, with some of Pasculli's works, The vinyl album was quite successful, and many oboe players engaged themselves with Pasculli playing, as Alex Klein for instance did, demonstrating his superhuman faculties.

In the year marking the centenary of his death, I felt it was right to give Pasculli the recognition he deserved, not only as an astonishing oboist but also as a refined composer and also besides being the conductor and inspirator of a radical transformation of the Palermo municipal symphonic band (1877-1912). Thus, I worked on gathering musicians that were also oboists and researchers, as well more scholars that could give their contributions in a congress dealing on composition and performance practices of his time, exploring new interpretative criteria and much more.

The goal was to analyze historical and sociological aspects, *bel canto*, *tempo rubato*, theatrical expressiveness, and the genre of paraphrases on operatic themes for wind instruments.

Figura 53

Alguns dos participantes do simpósio Pasculli 100



Nota: Cedido por Omar Zoboli (comunicação pessoal, 2025, 7 de maio).

After extensive work, a well balanced scientific committee built, the result was “Pasculli 100: The Oboe in the 19th Century Between History and Repertoire”, an international symposium held in Lugano at the Aula Magna of the Conservatorio della Svizzera Italiana, from September 20th to 22nd, 2024. The aim was to combine historical research with the needs of contemporary musicians, getting closer to a more authentic and aware performance.

The Scientific Committee I assembled, to whom I owe a great deal for their support and the quality of our dialogue, consisted of:

- Massimo Zicari (Conservatorio della Svizzera italiana)
- Anna Tedesco (University of Palermo)
- Giovanni Paolo Di Stefano (Rijksmuseum Conservatory, Amsterdam)
- Omar Zoboli (Conservatorio della Svizzera italiana)

The speakers included renowned scholars with instrumental experience:

- Geoffrey Burgess (Eastman School of Music, Philadelphia)
- Franco Cesarini (composer and internationally renowned conductor of wind bands)
- Alfredo Bernardini (Mozarteum Salzburg)
- Rachel Becker (Boise State University, Idaho)
- Costantino Mastroprimiano (Conservatorio di Perugia)
- Renato Meucci (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome)

Plus an honorary guest:

- Grazia Pezzini, the last living granddaughter of Antonino Pasculli!

The following is a summary of the conference topics: you'll find more details in the congress program (attached).

Grazia Pezzini introduced us to the world of her grandfather "Nino" and shared, among other things, how he taught her mother Concetta to swim, who, together with her sister Laura, you can see in a photo of me in Palermo in 1984 [sic]. She also told us how Pasculli made sure they studied at the university, something not at all obvious in Sicily 100 years ago!

Anna Tedesco, musicologist and lecturer at DAMS Palermo, provided a fascinating portrait of Pasculli, situating him in the vibrant 19th-century Italian and Sicilian music scene. In an era dominated by opera, Pasculli stood out not only as an oboe virtuoso but also as a composer and reformer, raising the municipal band of Palermo to a level of high virtuosity and professional quality, promoting music among the lower classes.

Massimo Zicari, from the Conservatorio della Svizzera italiana, explored 19th-century performance practices, highlighting vocal techniques like *portamento*, *vibrato*, and *tremolo*, which even instrumentalists sought to emulate to approach the human voice.

Franco Cesarini, conductor of the Civica Filarmonica of Lugano, analyzed the evolution of wind band ensembles and the crucial role of arrangers in preserving the historical repertoire.

Alfredo Bernardini, famous baroque-classical oboist, emphasized how the construction of the oboe in Pasculli's time sought to express intense vocality, evident in Pasculli's works, which didn't merely transcribe melodies but reinterpreted them with deep sensitivity.

Constantino Mastroprimiano, a pianist with expertise in both historical and modern instruments, as well as a skilled improviser, discussed and provided examples of rubato and the challenges of notation and its interpretation, highlighting how the rhythmic "freedoms" of the era brought humanity to the music, which is often sacrificed today by metrically rigid interpretations.

Geoffrey Burgess delved into the technical development of the oboe, demonstrating how it directly influenced composition and musical expressiveness.

Rachel Becker offered a theatrical perspective, explaining how Pasculli's virtuosity in opera fantasies brought to life the characters and emotions of the lyrical drama.

Giovanni Paolo di Stefano, curator at the Rijksmuseum, emphasized the importance of preserving historical instruments through the dialogue between conservators and musicians.

Renato Meucci, from the Accademia di Santa Cecilia, addressed the topic of the common pitch (diapason), standardized in the 19th century to facilitate interoperability between bands and orchestras.

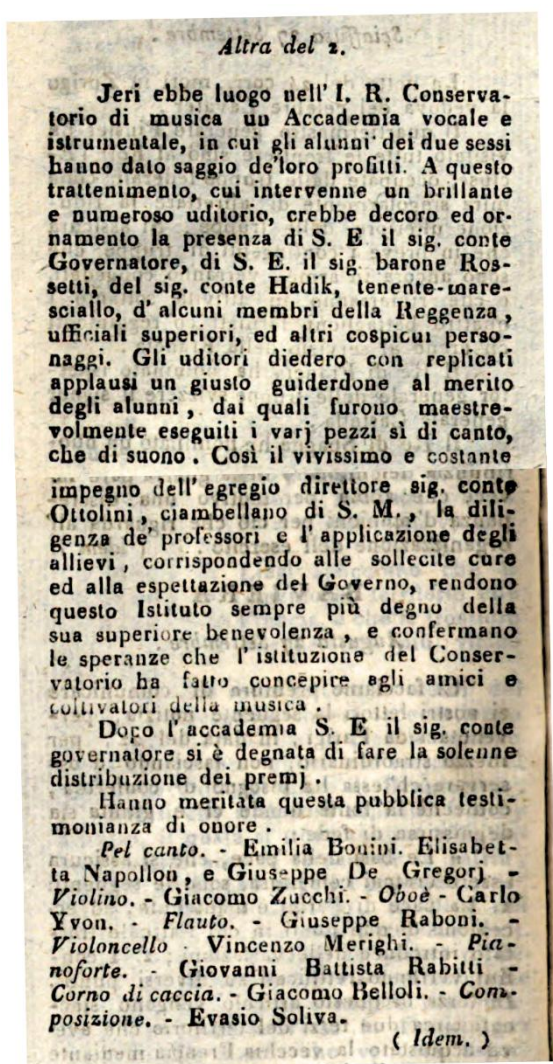
Reconstructing historical performance practice thus emerges as an interesting challenge, re-reading scores historically, evaluating ambiguous treatises. Many historical writings and recordings available again, from great pianists and composers, dating back to 1890, give us a fairly accurate and fascinating idea of the late Romantic way of playing and singing.

As Bruce Haynes reminded us, curiosity and critical research will allow "explorer musicians" to continually overcome the rigidity of tradition, offering interpretations that are always vibrant and engaging.

O. Zoboli”.

Anexo 2 – Compilação e tradução de artigos de jornal contemporâneos a Yvon

A fim de elevar e enriquecer ainda mais o contributo deste trabalho de projeto para a divulgação de Carlo Yvon, decidiu criar-se a presente compilação de artigos de jornal, com menções a Yvon durante a sua vida e carreira. Estão incluídos também artigos que mencionem o seu falecimento. Para uma melhor compreensão dos mesmos, será disponibilizada uma tradução para português. Os artigos estão organizados por ordem cronológica.



Giornale del dipartimento dell'alto Po n° 40, 7/10/1815, p. 380

“Ontem, teve lugar no Real Conservatório de Música um sarau vocal e instrumental, no qual alunos dos dois sexos deram provas dos seus talentos. A esta mostra musical, à qual assistiu um brilhante e numeroso auditório, juntaram-se também S. Ex^a. o Sr. Conde Governador, S. Ex^a. o Sr. Barão Rossetti, o Sr. Conde Hadik, tenente-marechal, alguns membros do governo, oficiais superiores, entre outras personalidades de renome, cuja presença em muito dignificou este evento. Com os seus repetidos aplausos, o público deu uma justa recompensa ao mérito dos alunos, que executaram exemplarmente várias peças, fossem cantadas ou instrumentais. Desta forma, com o enérgico e constante

compromisso do egrégio diretor, o Sr. Conde Ottolini, camareiro de Sua Majestade, com a diligência dos professores e com o empenho dos alunos, os solícitos cuidados e expectativas do governo viram-se assim correspondidos, tornando assim este instituto cada vez mais digno da sua superior benevolência e confirmam a esperança que a instituição do conservatório faz nutrir entre todos os amigos e conhecedores de música.

Depois do sarau, S. Ex^a. o Sr. Conde Governador dignou-se fazer a solene distribuição dos prêmios.

Canto: Emilia Bonini, Elisabetta Napollon e Giuseppe De Gregorj.

Violino: Giacomo Zucchi.

Oboé: Carlo Yvon.

Flauta: Giuseppe Raboni.

Violoncelo: Vincenzo Merighi.

Piano: Giovanni Battista Rabitti.

Trompa de caça: Giacomo Belloli.

Composição: Evasio Soliva.”

L. R. CONSERVATORIO DI MUSICA.

In questo patrio stabilimento, che la munificenza sovrana sostiene e protegge, ebbe luogo l' altr' jeri l' annuale accademia di musica, ossia il pubblico saggio dei progressi che fecer gli alunni negli studii della più dilettevole fra le arti. Diversi e scelti furono i pezzi eseguiti con non comune maestria da que' giovani, che da nobilissima gara animati, mostraronsi altrettanto zelanti di far onore a se stessi, che alle cure de' lor precettori. S' udì musica di Beethoven, di Cherubini, di Bianchi, di Tarchi, di Mayr, d' Andreossi, e di Rossini. I componimenti di questi maturi ingegni furono avvicendati con alcuni altri degli alunni medesimi, che promettono sia d' ora di crescere nel gusto e nella filosofia, d' una scienza, la quale si vorrebbe ridotta in Italia dai moderni compositori a scienza di suoni gradevoli, e nulla più.

S. E. il sig. conte di Saurau, nostro governatore, onorò l' accademia col suo intervento, e distribui i premj ai seguenti alunni, i quali meritano questa testimonianza di onore: *Pel bel canto*: Margherita Bonsignori, Giuditta Sallio, e Fortunata Fabbris. *Flauto*: Giuseppe Rabboni. *Oboè*: Carlo Yvon. *Composizione*: Giacomo Zucchi, e Francesco Trevani.

“O Real Conservatório de Música.

Neste pátrio estabelecimento, que a magnificência soberana apoia e protege, teve lugar o anual sarau de música, ou seja, a prova pública do progresso que fizeram os alunos nos estudos desta mais ditosa das artes. Diversas e excelsas foram as peças executadas com invulgar mestria da parte destes jovens, que, animados por esta nobilíssima competição, mostraram-se igualmente zelosos de fazer honra a si mesmos e aos cuidados dos seus mestres. Pudemos ouvir música de Beethoven, de Cherubini, de Bianchi, de Tarchi, de Mayr de Andreossi e de Rossini. Estes clássicos foram alternando com algumas composições dos

próprios alunos, que prometem ainda crescer em gosto e filosofia nesta ciência que, pelos compositores modernos de Itália, ficaria reduzida a uma mera ciência dos sons agradáveis.

S. Ex^a, o Sr. Conde de Saurau, nosso governador, honrou o sarau com a sua presença, e distribuiu os prémios aos seguintes alunos, que mereceram estas menções honrosas:

Pelo seu belo canto: Margherita Bonsignori, Giuditta Salio e Fortunata Fabbris.

Flauta: Giuseppe Raboni.

Oboé: Carlo Yvon.

Composição: Giacomo Zucchi e Francesco Trevani.”

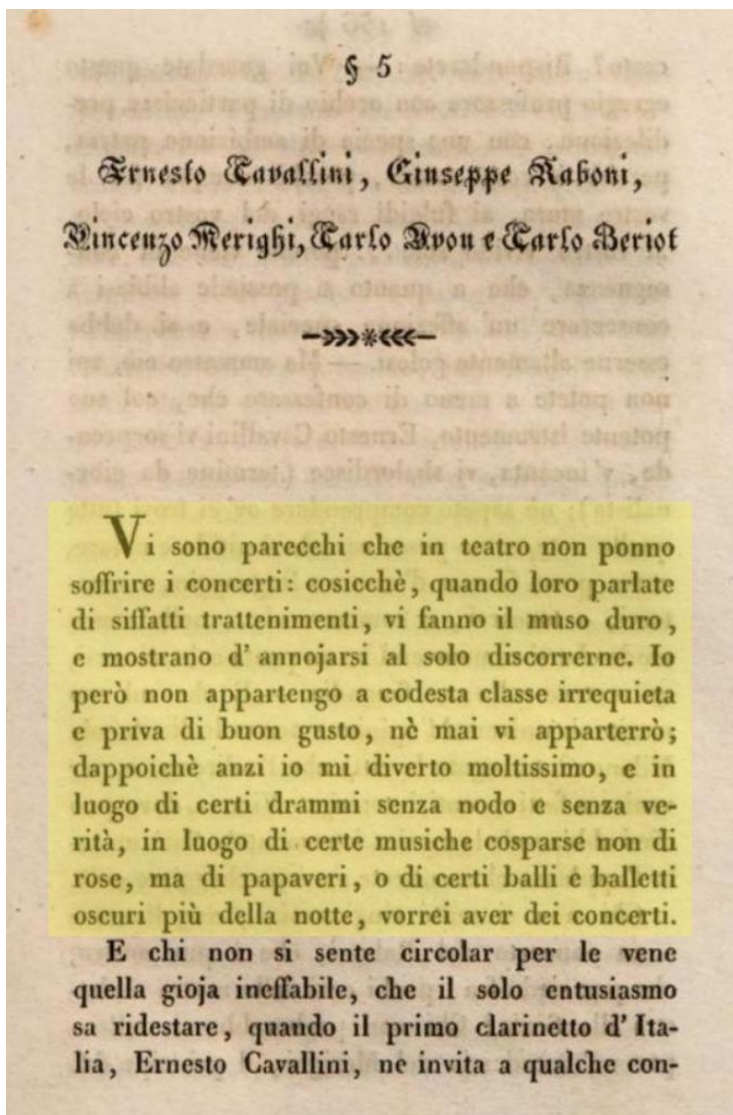
Abend-Zeitung n° 270, 11/11/1817, p. 4

Ein hoher Genuß war die Musikaufführung im Conservatorio di Musica, am 8. d. M., welche der Gouverneur Graf von Saurau mit seiner Gegenwart beehrte. Die Zöglinge dieser Schule zeigten alle von dem großen Werthe und dem steten Fortschreiten dieses Instituts. Unter ihnen gaben besonders treffliche Beweise davon im Gesang: Margheritha Bonsignori, Giuditta Salio und Fortunata Fabbris: auf der Flöte, Giuseppe Rabboni; auf der Oboe, Carlo Yvon, und in der Composition Giac. Zucchi und Franc. Trevani. Den größten Beifall gewann die liebenswürdige Fabbris, deren Contra: Alt wahrhaft bewundernswerth ist, und die bei der Reinheit, Kraft und Innigkeit ihrer Stimme eine Sängerin zu werden verspricht, die nur wenige ihres Gleichen haben wird.

“Foi um grande prazer assistir ao concerto no Conservatório de Música, no dia 8 deste mês, o qual foi honrado pela presença do Governador, Conde de Saurau. Os alunos desta escola demonstraram todos o grande valor e o contínuo progresso desta instituição. Entre eles, destacaram-se especialmente no canto: Margherita Bonsignori, Giuditta Salio e Fortunata Fabbris; na flauta, Giuseppe Rabboni; no oboé, Carlo Yvon; e na composição,

Giac. Zucchi e Franc. Trevani. O maior aplauso foi para a encantadora Fabbris, cujo contralto é verdadeiramente digno de admiração, e que, pela pureza, força e intensidade da sua voz, promete tornar-se numa cantora que terá poucos iguais.”

Strenna Teatrale Europea nº3, 1840, p. 155/157



“Há várias pessoas que, nos teatros, não suportam concertos: tanto que, quando se fala de tais maneiras de passar o tempo, não estão com meias medidas e mostram claramente o seu repúdio pelo facto de o mero tema ter entrado na conversa. Eu, porém, não pertenço a esta classe irrequieta e privada de bom gosto, nem nunca pertencerei, tendo em conta o quanto me divirto e, em vez de certos dramas sem nexos nem verdade, em vez de músicas que cheiram não a rosas, mas a papoilas, o de certos bailes e bailinhos que mais pertencem à noite escura, prefiro ir a concertos.”

violoncelli, uno de' luminari del nostro Conservatorio, il maestro del Piatti? E chi non ne sborserebbe un altro per sentire un *a solo* del nostro Yvon?... Vedetelo là. Ecco là quella sua spaziosa fronte: ecco là que' suoi begli occhioni neri, que' suoi grandi mustacchi da capitano *des invalides*... ci perdoni il paragone. Egli pare indifferente a tutto, calmo come l'onda non commossa del lago, freddo, impassibile, come molti che si piccano di filosofia, o d'*alta letteratura*. Ma lasciate ch'ei prenda fra le mani il suo istrumento; lasciate ch'ei vi tragga quegli incantevoli dolcissimi suoni, di cui ha saputo formare un genere a sè; e non vi parrà più Yvon, e vi sentirete compresi da celestiale soavità, e finirete coll' esclamare: — Oh quanto può la musica sull' animo umano, se bene eseguita! Oh quanto ponno il sapere e la maestria d' un artista! Oh quanto sono sublimi i suoi voli, se l'ingegno e lo studio gli prestarono i vanni!

Sì, un valente suonatore mi fa ingannare a meraviglia un' ora... come una buona commedia del Nota o di Bon... come un bel quadro d' Hayez... come un bel lavoro del Marchesi. Sarà stramba la mia idea, ma in siffatte mie stramberie (e forse anco in altre!) non mi mancheranno amici e colleghi. E se Vienna fosse stata vicina a Milano, se almeno almeno già da noi si

“(...) E quem não pagaria para ouvir um solo do nosso Yvon? Vejam. Eis ali a sua espaçosa fronte: eis ali os seus belos olhos negros, com o seu grande bigode como o capitão dos *des invalides*... perdoem-nos a comparação. Ele parece indiferente a tudo, calmo como as ondas tranquilas do lago, frio, impassível, como muitos que se interessam pela filosofia, ou pela *alta literatura*. Mas deixem que ele ponha o instrumento nas mãos, deixem que ele vos traga aqueles sons dulcíssimos e encantadores, dos quais soube fazer o seu próprio género, e já não vos parecerá Yvon, e sentir-se-ão envoltos por aquela suavidade celestial, e terminarão exclamando: «Oh, quanto pode a música fazer na alma humana, quando bem executada! Oh, quanto pode fazer o saber e a mestria de um artista! Oh, quão sublimes são os seus voos, quando o engenho e o estudo lhe dão asas!»”

Il segreto del « Cioldein »⁽¹⁾

La sera del 4 ottobre 1847 la Scala cresimava un nuovo tenore. Un nuovo grande tenore. Per donna, nei *Due Foscari* di quella sera, avevano la Gruitz. La Gruitz in quei dì furo-reggiava. Per basso c'era il Corsi. Il tenore — lo ripeto — era sconosciuto. Veniva dal Conservatorio. Aveva ventidue anni. Corista di fila nel teatro Comunale di Piacenza, l'avevano udito cantare colla sua voce deliziosa. Un mecenate gli diede colle sue prestazioni di denaro, persino il suo nome. L'antico operaio chiodaiuolo — *Cioldein* — diventò Carlo Villa-Negrini. Ma pel popolino suo compagno di gioventù restò eternamente *al Cioldein*.

Negrini esordiva in quei tempi cari alle cabalette ed alle cadeuze sempiternie. Alle prime scene dello spartito Verdiano, il tenore esordiente buttò là quattro o cinque sì naturali, così limpidi, intonati e squillanti da trascinare all'entusiasmo la difficile *Scala*. Quando poi fummo alla famosa romanza:

« Dal più remoto esiglio »

l'entusiasmo era diventato delirio. Mai quel melodico *sei per otto* aveva trovato interprete più grande. La voce di quel tenore da paradiso scon-

“O segredo do “Cioldein”¹”

Na noite do dia 4 de outubro de 1847, o la Scala crismava um novo tenor. Um novo grande tenor. Pelas mulheres, na *Due Foscari* daquela noite, tínhamos a Gruitz. A Gruitz, que, fazia furor naquele dia. No baixo, tínhamos Corsi. O tenor — repito — era desconhecido. Vinha do Conservatório. Tinha vinte e dois anos. Membro do coro no teatro Comunale di Piacenza, tinham-no ouvido cantar com a sua deliciosa voz. Um mecenas deu-lhe dinheiro pelas suas prestações, até mesmo pelo seu nome. O antigo chaveiro — Cioldein — tornou-se Carlo Villa-Negrini. Mas para a ralé, o seu companheiro de juventude permaneceu eternamente o Cioldein.

Negrini começou naqueles tempos caros com a *cabaletta* e com as cadências sempiternas. Na primeira cena daquela pauta Verdiana, o tenor principiante meteu lá quatro ou cinco Sis naturais tão límpidos, entoados e agudos que

volgeva gli uomini e le donne. eSentimento, intonazione, accento, gesto, nulla mancava. Ignoto ieri, Negrini fu all'indomani il re dei tenori.

Merelli impresario non stava più alle mosse. Il coreografo Priora attribuiva a Negrini gran parte del successo del suo ballo *Gli Afgani*. Eugenio Cavallini — direttore d'orchestra — saliva ad abbracciare ed a baciare il figlio del Doge: ed Yvon, il celeberrimo oboista, gli diceva:

— La pastosità della sua voce rende inutili le armonie de' nostri strumenti. Faccio conto di cambiar mestiere!

(1) Negrini, sebbene nato a Piacenza nel 1826, può considerarsi parmigiano, perchè venne fanciulletto nella nostra città ove fu occupato in qualità di garzon chiodajolo nello stabilimento di Salvatore Marchelli, e perchè poscia studiò per tre anni il canto nella nostra R. Scuola di Musica del Carmine.

varreram de entusiasmo o difficil público da Scala. Quando, depois, fomos para a famosa romança:

“Dai più remoto esiglio”

o entusiasmo tornou-se em delírio. Nunca aquele *seis por oito* tinha encontrado maior intérprete. A voz daquele tenor do paraíso chocou os homens e as mulheres. O sentimento, a entoação, o timbre, os gestos, não faltava nada. Ontem desconhecido, Negrini seria no dia seguinte o rei dos tenores.

O empresário Merelli estava agitadoíssimo. O coreógrafo Priora atribuiu a Negrini grande parte do

sucesso do seu baile *Gli Afgani*. Eugenio Cavallini — diretor de orquestra — saiu a abraçar e a beijar o filho do Doge; e Yvon, o celebríssimo oboista, disse-lhe: “a suavidade da sua voz inutiliza por completo as harmonias dos nossos instrumentos. Vou já mudar de profissão!”

(1) Negrini, embora nascido em Piacenza em 1826, pode considerar-se Parmesão, porque veio quando era criança para a nossa cidade onde arranhou emprego como aprendiz de chaveiro no estabelecimento de Salvatore Marchelli, e porque mais tarde estudou canto na nossa R. Scuola di Musica del Carmine durante três anos.”

ATTUALITÀ

Abbiamo sott'occhio il capitolato di Appalto degli II. RR. Teatri della Scala e della Canobiana: esso si compone di 90 articoli.

Non sarà discaro ai nostri lettori di conoscere in succinto i principali.

L'impresa dovrà assumere a servizio per la durata dell'appalto oltre al signor Eugenio Cavallini, come primo violino per l'opera e Capo direttore di orchestra, altri 15 professori dell'orchestra stessa, lo stipendio de' quali tutti complessivamente ammonta a Lire 36460 40.

Il restante personale dell'orchestra che dovrà essere composta di 78 Professori, sarà scelto a cura dell'Impresa, subordinatamente però all'approvazione della Commissione Filarmonica costituita da chi presiederà al Conservatorio di Musica in Milano, come Presidente, e dai professori signor Eugenio ed Ernesto Cavallini, Bernardo Ferrara, Alfredo Piatti, Luigi Rossi, Giuseppe Rabboni e Carlo Yvon.

“ATUALIDADE

Temos aqui perante nós os termos do contrato dos Reais Teatros della Scala e della Canobiana, composto por 90 artigos. Convidávamos os nossos leitores a consultarem brevemente os principais.

(...) A empresa deverá contratar, enquanto o contrato acima referido estiver sob efeito, o Sr. Eugenio Cavallini, como primeiro violino da ópera e diretor principal da orquestra e mais 15 membros da mesma orquestra, o salário total dos quais perfará as 36 460,40 liras.

(...) O restante pessoal da orquestra, que deverá ser composta por 78 membros, será

escolhido pela empresa e posteriormente subordinado à aprovação da Comissão Filarmonica, constituída por quem presidirá ao Conservatório de Musica em Milão e pelos senhores e membros da orquestra Eugenio e Ernesto Cavallini, Bernardo Ferrara, Alfredo Piatti, Luigi Rossi, Giuseppe Rabboni e Carlo Yvon.”

APPALTO

degli II. RR. **Teatri** della **Scala** e della **Canobbiana**. (Sunto del capitolato.)

Orchestra. L'impresa dovrà assumere a servizio per la durata dell'appalto, oltre al signor *Eugenio Cavallini*, come primo violino per l'opera e capo direttore d'orchestra, altri *quindici professori* dell'orchestra stessa, lo stipendio de' quali tutti complessivamente ammonta a lire 36,460, 40.

Il restante personale dell'orchestra, che dovrà essere composta di 78 professori, sarà scelto a cura dell'Impresa, subordinatamente però all'approvazione della Commissione Filarmonica costituita da chi presiederà al Conservatorio di Musica in Milano, come presidente, e dai professori signor *Eugenio ed Ernesto Cavallini*, *Bernardo Ferrara*, *Alfredo Piatti*, *Luigi Rossi*, *Giuseppe Rabboni* e *Carlo Yvon*.

“Contrato dos Reais **Teatros** della **Scala** e della **Canobbiana**, (Resumo das especificações.)

(...) **Orquestra.** A empresa deverá contratar, enquanto o contrato acima referido estiver sob efeito, o Sr. *Eugenio Cavallini*, como primeiro violino da ópera e diretor principal da orquestra e mais 15 membros da mesma orquestra, o salário total dos quais perfará as 36 460,40 liras.

(...) O restante pessoal da orquestra, que deverá ser composta por 78 membros, será escolhido pela empresa e posteriormente subordinado à aprovação da Comissão Filarmonica, constituída por quem presidirá ao Conservatório de Musica em Milão e pelos senhores e membros da orquestra *Eugenio e Ernesto Cavallini*, *Bernardo Ferrara*, *Alfredo Piatti*, *Luigi Rossi*, *Giuseppe Rabboni* e *Carlo Yvon*.”

— La notte del 22 al 23 dicembre fu l'ultima per Carlo Yvon, primo oboe alla Scala, e professore del medesimo strumento al Conservatorio. Allievo anch'esso, al paro di tanti esimii, di codesto Istituto, raggiunse su questo difficile strumento una perfezione rara di esecuzione, una dolcezza e forza di cavata mirabili. Morì nell'età ancor vigorosa di 55 anni. L'arte piange in lui un valentissimo cultore: gli anniei un ottimo compagno, un uomo probo, fregiato insomma delle più belle doti di cuore e d'ingegno.

“A noite de 22 para 23 de dezembro foi a última para Carlo Yvon, primeiro oboé da Scala e professor do mesmo instrumento no Conservatório. Tendo-o também estudado neste instituto, juntamente com tantos outros mestres, conseguiu neste instrumento uma perfeição de difícil execução, uma doçura e forças que maravilham profundamente. Falecido com a idade ainda precoce de 55 anos, a arte chora a perda deste verdadeiro conhecedor, os amigos choram a perda de um grande companheiro, de um homem virtuoso, a quem, no fundo, lhe foram concedidos os mais belos dons do coração e do engenho.”

Neue Berliner Musikzeitung n°2, 10/01/1855, p. 16

— In der letzten Woche des Decembers starb hier Carlo Yvon, der erste Professor des Oboe an der Scala und am Conservatorium, ein Künstler, der auf seinem Instrumente zu den hervorragendsten Virtuosen Italiens gehört hat und in grossem Ansehen stand. Er erreichte nur das Alter von 55 Jahren und nicht nur die Kunst verliert an ihm ein bedeutendes Talent, sondern auch das Leben einen vortrefflichen Menschen.

“Na última semana de dezembro, faleceu Carlo Yvon, o primeiro professor de oboé da La Scala e do Conservatório de Milão, um artista que, no seu instrumento, foi um dos mais destacados virtuosos de Itália e gozou de grande prestígio. Faleceu com apenas 55 anos, e não só a arte perdeu um talento significativo, como também a vida perdeu um homem excepcional.”

Revue et Gazette Musicale de Paris n°3, 21/01/1855, p. 23

*
** Dans les derniers jours de décembre est mort à Milan M. Carlo Yvon, premier professeur de hautbois au Conservatoire, attaché à l'orchestre de la Scala. M. Yvon, qui était en Italie un des plus forts virtuoses sur son instrument, a succombé dans un âge peu avancé ; il n'avait que cinquante-cinq ans.

“Nos últimos dias de dezembro, morreu em Milão o Sr. Carlo Yvon, primeiro professor de oboé do Conservatório e membro da orquestra de La Scala. O Sr. Yvon, que era na Itália um dos maiores virtuosos do seu instrumento, sucumbiu com uma idade não particularmente avançada: não tinha mais de 55 anos.”

Mais nous n'avons noté que les beaux jours de la dernière année, et elle en a compté de bien douloureux! Voici la liste funèbre des artistes français que nous avons perdus : Batton, Frédéric Bérat, Aristide de Latour, le colonel Hardy, Camille Pleyel, Pierre Érard, Lavigne, Ferran, Mme Miro-Camoin, Mme Pouilley, Carman et sa belle-sœur, Delphal, doyen des musiciens de France; Sainti, doyen des artistes dramatiques de Bordeaux; trois danseurs maîtres de ballet, Petitpa, Desplaces, Lerouge; Hippolyte Bis, un poète lyrique; Vatel, un ancien directeur; et à ces noms nous ajouterons ceux de Gérard de Nerval, de Fabien Pillet, de Mme de Girardin, d'Isabey. Passons à la liste étrangère, sur laquelle sont inscrits Henri Bishop, Robert Lindley, don Ramon Carnicer, Lorenz Schneider, Keller, Louis Pape, le jeune Auguste Lanner; Muller, l'un des quatre frères célèbres; Léonard Maëlz, l'inventeur du métronome; Gaetano Rossi, librettiste; Mme Stockl Heinefetter, Cosselli, Joseph Moralt, Carlo Yvon, J.-J. Schott, Antonio Cammera, Franz von Holbein, Albertina Campagnoli,

“Mas neste momento, só notámos os dias felizes do ano que acaba, mas ele incluiu também alguns bastante dolorosos! Eis aqui a lista dos artistas franceses que perdemos: Batton, Frédéric Bérat, Aristide de Latour, o coronel Hardy, Camille Pleyel, Pierre Érard, Lavigne, Ferran, a Sra. Miro-Camoin, a Sra. Pouilley, Carman e a sua cunhada; Delphal, decano dos músicos franceses; Sainti, decanos dos artistas dramáticos de Bordéus; três mestres bailarinos de ballet, Petitpa, Desplaces, Lerouge; Hippolyte Bis, um poeta lírico, Vatel, um diretor já idoso; e a estes nomes, juntamos os de Gérard de Nerval, de Fabien Pillet, da Sra. de Girardin e de Isabey. Passamos então à lista daquelas que perdemos no estrangeiro, na quais estão inscritos Henri Bishop, Robert Lindley, don Ramon Carnier, Lorenz Schneider, Keller, Louis Pape, o jovem Auguste Lanner; Muller, um dos quatro irmãos célebres; Leonard Maëlz, o inventor do metrónomo; Gaetano Rossi, libretista; a Sra. Stockl Heinefetter, Cosselli, Joseph Moralt, Carlo Yvon, J.J. Schott, Antonio Cammera, Franz von Holbein, Albertina Campagnoli (...).”