

Concertos Setecentistas em Portugal

obras de David Perez, José Palomino
e Antonio Policarppi

Coleção Clinâmen

Márcio Páscoa | Mário Trilha | Edoardo Sbaffi | Luciano Souto | Gustavo Medina | Gabriel Lima
(orgs.)



SEGUNDA OFICINA
laboratório editorial



LABORATÓRIO
DE MUSICOLOGIA
E HISTÓRIA CULTURAL



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES
ppg.la

Concertos Setecentistas em Portugal

Governo do Estado do Amazonas

Wilson Miranda Lima
Governador

Universidade do Estado do Amazonas

Cleinaldo de Almeida Costa
Reitor

Cleto Cavalcante de Souza Leal
Vice-Reitor

editoraUEA

Maristela Barbosa Silveira e Silva
Diretora

Maria do Perpétuo Socorro Monteiro de Freitas
Secretária Executiva

Síndia Siqueira
Editora Executiva

Samara Nina
Produtora Editorial

Maristela Barbosa Silveira e Silva (Presidente)
Alessandro Augusto dos Santos Michiles
Allison Marcos Leão da Silva
Isolda Prado de Negreiros Nogueira Maduro
Izaura Rodrigues Nascimento
Jair Max Furtunato Maia
Mário Marques Trilha Neto
Maria Clara Silva Forsberg
Rodrigo Choji de Freitas
Conselho Editorial

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto
Prof. Dr. Edoardo Sbaffi
Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto
Prof. Dr. Gustavo Javier Medina Riera
Prof. Me. Gabriel de Sousa Lima

Organizadores

Prof. Dr. Alberto Pacheco (*UFRJ*)
Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo (*UNIRIO*)
Prof. Dra. Cristina García Banegas (*Universidad de la República - Uruguai*)
Prof. Dr. David R. M. Irving (*CSIC - Institució Milà i Fontanals / ICREA - Espanha*)
Prof. Dr. Diosnio Machado Neto (*USP*)
Prof. Dra. Edite Rocha (*UFMG*)
Prof. Dr. Geoff Baker (*University of London*)
Prof. Dr. Giorgio Monari (*Università di Roma - La Sapienza*)
Prof. Dr. Juan Francisco Sans (*Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín*)
Prof. Dra. Kristina Augustin (*UFF*)
Prof. Dra. Lúcia Carpena (*UFRGS*)
Prof. Dr. Manuel Pedro Ferreira (*Universidade Nova de Lisboa / CESEM*)
Prof. Dr. Marc Vanscheeuwijck (*University of Oregon*)
Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco (*UFBA*)
Prof. Dr. Paulo Kuhl (*UNICAMP*)
Prof. Dr. Rubén López-Cano (*Esmuc - Escola Superior de Música de Catalunya*)
Prof. Dr. Sérgio Anderson de Souza Miranda (*UFAM*)

Conselho Científico

© Universidade do Estado do Amazonas, 2020
© Programa de Pós Graduação em Letras e Artes – PPGLA, 2020
© Laboratório de Musicologia e História Cultural da UEA, 2020

Márcio Páscoa
Mário Trilha
Edoardo Sbaffi
Luciano Souto
Gustavo Medina
Gabriel Lima
(Orgs.)

Concertos Setecentistas em Portugal

- obras de David Perez, José Palomino e
Antonio Policarppi



SEGUNDA OFICINA
laboratório editorial

Raquel Ponce
Projeto Gráfico

Samara Nina
Diagramação

Wesley Sá
Revisão

Síndia Siqueira
Coordenação Editorial

Samara Nina
Finalização

Esta edição respeitou o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade do Estado do Amazonas

C744
2020

Concertos setecentistas em Portugal: obras de David Perez, José Palomino e Antonio Policarppi/Márcio Páscoa... [et.al]. – Manaus (AM): Editora UEA, 2020.

192 p.: il., color; 21 cm.

ISBN 978-65-87214-18-4

Inclui referências bibliográficas

1. Musicologia. 2. José Palomino. 3. David Perez. 4. AntonioPolicarppi. I. Páscoa, Márcio. Org.

CDU 1997 –78

Bibliotecária responsável Jeane Macelino Galves CRB 11/463



*editora*UEA

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil
CEP 69050-010 | +55 92 38784463
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br



SUMÁRIO

- 18 Capítulo 1
Concerto de Flauta de David Perez
Dados Biográficos
Concerto de flauta
Referências
- 60 Capítulo 2
Estudo sobre Autoria, Elementos de Análise e Considerações Interpretativas do Manuscrito DKMU 7501.2432: *Concerto per Violoncello Obligato con Violini e Basso Dell Sigre: Antonio Pollicarppi*
Origem, autoria e dúvidas de atribuição
Manuscritos e obras impressas: algumas considerações
A sociedade na época de D. Maria I e as ocasiões de execução públicas e privadas da música instrumental
Policarpo José António da Silva e os seus contemporâneos
Notas relativas à transcrição da partitura
Análise Formal
Algumas considerações a propósito da interpretação
Referências
- 79 Capítulo 3
Hermenêutica da Análise Musical: a Propósito da Análise do Concerto de Violino a Solo de José Palomino
Prólogo
Terminologia e marco conceitual: o caso Alban Berg
O telos da análise
Análise do Concerto de Violino a Solo de José Palomino
Referências
- 104 Partituras
Concerto per Il Flauto Traversiere e Strumenti de David Perez (1711-1778)
- 127 **Concerto per Violoncello Obligato con Violini e Basso Dell Sigre: *Antonio Pollicarppi (1686-C.1770)***
- 150 **Concerto de Violino a Solo de José Palomino (Ca.1753-1810)**
- 

FIGURAS E TABELAS

- Figura 1
- 29** - Perez, excerto de Dueto publicado em *Solfèges d'Italie*, 1794, p. 219
- Figura 2
- 30** - Perez, Sinfonia em Ré Maior, Mov.1, c.1-3. (1783). Fonte: Musik-och teaterbiblioteket: S-Skma – O-R
- Figura 3
- 38** - David Perez, Concerto para flauta em Sol Maior (D-MMm 630), folha de rosto do caderno de *Basso*
- Tabela 1
- 39** - Plano formal e tonal do primeiro movimento do Concerto para flauta de David Perez (D-MMm 630)
- Figura 4
- 40** - Perez, Concerto em Sol Maior (D-MMm 630), Mov.I, c.1-6
- Figura 5
- 41** - Perez, Concerto em Sol Maior (D-MMm 630), Mov.I, c.10-11
- Figura 6
- 41** - Perez, Concerto em Sol Maior (D-MMm 630), Mov.I, c.12-15
- Figura 7
- 42** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov.I, c.48-50
- Figura 8
- 42** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov.1, c.60-71
- Figura 9
- 43** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov.1, c.89-90
- Tabela 2
- 44** - Plano formal e tonal do segundo movimento do Concerto para flauta de David Perez (D-MMm 630)
- Figura 10
- 44** - Perez, Concerto de flauta em Sol Maior (B-Bc33858) Mov.III, c.1-3
- Figura 11
- 45** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov II, c.1-4
- Figura 12
- 46** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov II, c.4-8
- Figura 13
- 46** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov II, c.15-16
- Figura 14
- 47** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov II, c.16-18
- Figura 15
- 47** - Gasparini, *L'armonico Pratico al Cimbalo* (p.35) Exemplos de cifragem da sequência 2-4
- Figura 16
- 48** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov II, c.21-22
- Figura 17
- 48** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov II, c.27-28
- Figura 18
- 49** - Perez. Concerto para flauta em Sol Maior (B-Bc33858), Mov.IV, c.1-9
- Tabela 3
- 49** - Plano formal e tonal do terceiro movimento (D-MMm 630)
- Figura 19
- 50** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630) Mov III, c.1-5
- Figura 20
- 50** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630) Mov III, c.9-11
- Figura 21
- 51** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630) Mov III, c.39-47
- Figura 22
- 51** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov III, c.56-61

- 
- Figura 23
- 52** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov III, c.67-74
- Figura 24
- 53** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov III, c.109-130
- Figura 25
- 54** - Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630) Mov III, c.233-236
- Tabela 4
- 54** - Frequência dos Principais esquemas utilizados no Concerto em Sol Maior. (D-MMm 630)
- Figura 26
- 62** - Página de rosto do manuscrito
- Tabela 5
- 70** - Os principais violoncelistas ativos na 2º metade do século XVIII
- Figura 27
- 71** - Violino II, Allegro
- Figura 28
- 71** - Basso, Andantino
- Figura 29
- 72** - Violoncello, Allegro
- Figura 30
- 72** - Basso, Allegro
- Figura 31
- 72** - Violino I, Andantino
- Figura 32
- 72** - Violino II, Andantino
- Figura 33
- 72** - Violino III, Andantino
- Figura 34
- 72** - Violoncello, Allegro Assai
- Figura 35
- 75** - Violino I, Allegro Assai
- Figura 36
- 75** - Violoncello, Allegro Assai
- Tabela 6
- 91** - Transcrição de fragmento da entrevista realizada a Alban Berg sobre o Atonalismo na Rádio Rundfunk de Viena em 1930
- Tabela 7
- 101** -Quadro qualitativo por seções de compassos do I movimento
- Tabela 8
- 101** -Quadro qualitativo por seções de compassos do II movimento
- Tabela 9
- 102** -Quadro qualitativo por seções de compassos do III movimento

APRESENTAÇÃO

A construção da existência: (re)conhecendo a história que nos dá sentido

Em 15 anos de atividades, o Laboratório de Musicologia e História Cultural da Universidade do Estado do Amazonas desenvolveu vários projetos com apoios de patrocinadores diversos. As linhas de atuação buscaram promover o encontro da musicologia histórica, com as práticas interpretativas, abordagens analíticas e uma visão histórico-cultural das representações da música.

Na última década se intensificaram os trabalhos sobre fontes luso-brasileiras do Antigo Regime, ou a elas relativa. Houve então a transcrição de material de muitos autores e acervos, tendo por resultados imediatos a performance em concertos e montagens cênicas e dissertações de mestrado.

No caso da performance musical destacou-se o programa Ópera no Brasil Colonial, com árias extraídas de diversas obras em circulação pelo espaço lusófono dos séculos XVIII e XIX, proposta que, patrocinada pelo Programa Petrobrás Cultural, atingiu entre 2013 e 2016 dezenas de cidades de Brasil e Portugal. Também é mencionável o repertório desenvolvido para apresentação sob os auspícios do SESC, em seu programa Amazônia das Artes, que remonta a 2010. Somado a diversas apresentações acontecidas em Manaus, intercaladas com 5 turnês internacionais que percorreram Portugal, Espanha, França e Itália, todo o repertório em causa foi defendido pela Orquestra Barroca do Amazonas e sua formação mais camerística, Amazonas Baroque Ensemble, o que inclui também 5 CDs. Mas não só: no caso

da restauração musical de *Guerras do Alecrim e Mangerona* (1737), de Antonio José da Silva (1705-39) e Antonio Teixeira (1707-74), a partitura decorrente do trabalho musicológico foi tanto usada para a montagem de 2010 pela OBA e elenco de solistas durante o Festival Amazonas de Ópera – então a estreia contemporânea no Brasil desta obra – como foi, depois de editada pela Universidade Nova de Lisboa, disponibilizada para os espetáculos feitos pelo agrupamento português Os Músicos do Tejo, em 2019.

No rol das defesas de mestrado que se valeram destes materiais contam-se algumas que operaram a viabilidade das apresentações, porque se debruçaram nas questões de reconstrução, e há aquelas que forneceram, e ainda fornecem, subsídios teóricos para todas as atividades práticas, sendo notável que todos estes agora Mestres, alguns já Doutores, estiveram nos palcos para completar a experiência neste universo que ajudaram a desvendar. São destacáveis os trabalhos sobre tratadística de Vanessa Monteiro, que ofereceu versão crítica e anotada das *Regras de acompanhar, para cravo ou órgão* (1758), de Alberto José Gomes da Silva, e, neste mesmo sentido, a contribuição de Gabriela Dácio referente ao *Método ou explicação para aprender a dançar as contradanças* (1761), de Julio Severin Pantezze, aos quais se soma de modo recentíssimo o trabalho de Gustavo Medina sobre a volumosa obra pedagógica de Pedro Lopes Nogueira (1686-d.1770), intitulada *Casta de Lisões* (c.1720-40). Dedicados à transcrição, restauração e crítica de obras musicais estão: o trabalho de Gabriel de Sousa Lima sobre as árias remanescentes de Antonio Teixeira, num manuscrito de fins do século XVIII contendo música para *Precipícios de Faetonte* (1738); o estudo com transcrição completa da ópera *Variedades de Proteu* (1737) do mesmo Teixeira, realizado por Tiago Soares; a transcrição que Fábio Melo fez da ópera *Demetrio* (1765-6), de David Perez, em versão bilíngue, se valendo do cotejo dos manuscritos em italiano e português, que repousam respectivamente na Biblioteca da Ajuda e na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, em Portugal; a transcrição e estudo crítico realizados por Silvia Lima da serenata *Gli Eroi Spartani* (1788), de Antonio Leal Moreira (1758-1819), com base em versões em italiano e português, constantes nos citados acervos da Ajuda e de Vila Viçosa; a organização e transcrição de Belizário (1777-78?), de múltipla autoria em processo de contrafacta e pastiche, sobre o que se deteve Benjamin Prestes; havendo por fim o trabalho de Huan Miranda que discute uma reconstrução de partes faltantes para um concerto de violoncelo de Pedro Antonio Avondano (1714-1782). No que diz respeito aos estudos

de interpretação musical através de abordagens interdisciplinares existem: os trabalhos de Manoella Costa sobre os tríos de Avondano, em Dresden; os trabalhos de Fabiano Cardoso e Flávia Procópio, que se concentraram no repertório vocal das modinhas, entre os séculos XVIII e XIX; o trabalho de Silvanei Correia sobre o contrabaixo de cinco cordas usado em fins do século XVIII; e o trabalho de Luciana Pereira, sobre as canções de Waldemar Henrique. Os textos de análise também não foram esquecidos, sendo o contributo de Guilherme Aleixo o mais importante, ao realizar análise tópico-esquemática dos 6 Responsórios Fúnebres (1831-2) de João de Deus do Castro Lobo (1794-1832). Um número ainda maior de transcrições e estudos foram realizados no âmbito da iniciação científica e na monografia de graduação.

Devem ainda ser mencionados em termos gerais que, tanto os acima citados, quanto os membros permanentes deste laboratório, nomeadamente os organizadores desta coleção, produziram ainda livros, capítulos e artigos em periódicos indexados e qualificados, além de contribuir com verbetes para dicionários e na assessoria e pareceria a veículos e eventos científicos de mérito nacional e internacional, evidenciando o reconhecimento pelo trabalho que vem sendo desenvolvido nesta unidade de investigação.

A série Clinâmen

A doutrina atomista de Demócrito e Epicuro conceituou o determinismo do movimento dos átomos. As diferentes formas, arranjos e posições dos átomos, entendidos aqui segundo a teoria filosófica, como a variedade infinita de matérias mínimas, dariam substância a tudo que se vê. Lucrécio como seguidor do epicurismo acreditava que na doutrina se encontrava a chave para entender o todo universal e com isso se alcançar a felicidade.

Demócrito defendia que os átomos caíam no vazio, sempre em direção paralela. A ideia do vazio facilitava a do movimento do átomo. O peso diferente dos átomos fazia com que os choques acontecessem em velocidades e momentos diferentes, gerando os mundos. A crítica de Aristóteles, de que não havia um vazio, porque se houvesse ele não apresentaria resistência ao movimento e peso dos átomos causando uma queda e um choque simultâneos, fez com que Epicuro argumentasse por um desvio lateral no movimento das partículas. Esse movimento sem causa já é em si a noção do Clinâmen.

Mas Lucrecio entendeu esse desvio como intencional porque assim, mesmo diante do *quiddam* inexplicável, o que ficava explicado era o livre-arbítrio de todas as coisas vivas e com isso enfatizava o cunho humanista de sua doutrina de eleição. Em tempos bem mais recentes, diversos teóricos e literatos fizeram uso do conceito do Clinâmen, como Jacques Lacan, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Harold Bloom, evidenciando entretanto diferenças entre seus entendimentos, mas sempre numa condição divergente.

Num sentido mais próximo de Lucrécio, a ideia que se adota aqui é inspirada por Boaventura Sousa Santos. O sociólogo português observa que, diante do poder canônico que provoca uma ação rotinizada, conformista, repetitiva e reprodutiva, ao reduzir o realismo para aquilo que somente existe perante o reconhecimento de tal poder, se empregue uma ação-com-clinâmen. O Clinâmen então assume-se como em Lucrécio, como o poder de inclinação, do movimento espontâneo, da vontade em desviar.

Significa que não é necessário negar o passado, recusando-o. Antes, é importante reconhecer a ligação, assumi-la, para construir uma narrativa particular que permita uma redenção. Trata-se de operar no limite entre o passado que existiu e aquele que não teve reconhecimento, licença ou autorização para existir. Significa enfim dar voz a outras epistemologias, que caminharam ao lado daquela que se impôs como cânone, mas que não foi única.

Estas experiências são precisamente as que nos dão sentido, porque sem elas estamos emudecidos e continuaremos a construir não-existência. A esta indolência da razão não se responde com o ato revolucionário da ruptura. Ela também não nos favorece, porque continuamos a viver no mundo tal como ele é. Mas podemos e devemos recuperar nossos modos de ser e fazer, desta vez impondo um diálogo ao cânone que lhe é incômodo. Ao cânone só interessa o que lhe justifica ou o que lhe fortalece. As vozes paralelas, o desvio dos seus propósitos, as apropriações que dele se faz, ou as que dele revertemos, as diferentes formas de saber, de razão, de produção, de comunicação, de concepção, e de Arte, lhe transtornam o discurso, que um dia se quis unitário, globalizante e não heterotópico.

Antes, o contexto unificador deve ser mais universal que global, mais plural que unitário, menos imediatista para que o presente inclua o passado em nossas vidas assim como se comece a viver já o futuro que se deseja pelo ato de o construir. As diversas experiências que nos afetam é que fazem de nós o que somos, e é assim que se manifesta a nossa Arte.

Foi neste ânimo que se decidiu pelas escolhas que preenchem os 4 volumes que iniciam esta série. Uma vez que esta também tinha sido a diretriz das pesquisas dos últimos 15 anos, nada mais justo que lhes dar continuidade, publicando e expondo de modo eficaz, porque digital e gratuito, no palco dos acontecimentos culturais a quem quiser disso se valer.

Estes 4 volumes contemplam fontes para a compreensão de tradições que unem parte do mundo mediterrâneo e vão se encontrar em Portugal no século XVIII, afetando conseqüentemente o Brasil, porque afinal este é parte daquele no período em questão. São obras feitas para um contexto que não diz respeito à Europa pertencente ao Norte Cultural. No máximo elas integram a cultura da semi-periferia onde repousam silentes, mas com muito a dizer. Isto porque mesmo os autores que possam ter surgido e se relacionado com o cânone, foram desviados para outras trajetórias e construíram outras epistemologias.

Destes volumes, 3 foram dedicados exclusivamente à música instrumental. Primeiro porque a ideia não é exclusiva do pensamento anglo-franco-saxão. Segundo porque nestes moldes que aqui se suscitam essa música obedece a outra tradição de representação e interpretação.

O volume 1 reúne a obra de dois músicos que privaram de mútua amizade e admiração em suas vidas. Ambos se encontraram longe da terra natal, para se fazerem artistas, cuja obra e abrangência apenas se começa a ter noção. Pedro Lopes Nogueira (1686-d.1770) veio de Tavira a Lisboa, tornando-se de sapateiro em violinista, para registrar o que pode ser considerado o *corpus* musical com fins pedagógicos mais vultoso de todo o século XVIII. Fruto de sua prática em Lisboa e Coimbra, a *Casta de Lições*, de onde extraímos as 13 sonatas que aqui se editam pela primeira vez, compõe-se de material diversificado para o ensino técnico e expressivo que deve remeter a uma tradição anterior. A resposta pode estar no levantamento biográfico pertinente a Pietro Giorgio Avondano (1692-1750/52) que foi mais conhecido como Pedro Jorge Avondano. Vindo de Novi [Ligure] para Lisboa, em meio a uma leva migratória de várias famílias dessa cidade, fez-se um expoente no seu ofício de música com enorme prestígio que alcançou sua descendência e os relativos da família. O depoimento de uma fonte respeitável como Nicolau Mongiardino, vizinho de longos anos de Avondano, atribui o grau de excelência deste ao seu professor de nome Geminiani. A presença de um músico do círculo de Corelli em Lisboa explicaria também o grau elevado, não só de Avondano, mas de Nogueira, no trato do instrumento e da própria matéria musical em si.

Para se juntar às 13 sonatas de Nogueira, foram selecionados os três trios que levam o nome de Avondano, que integram o espólio musical da Biblioteca Pública de Dresden. Acostumados a copiar música de câmara e orquestral, sobretudo para cordas, em grande quantidade e seleta qualidade, os copistas do agrupamento orquestral oficial local que teve um dos pontos altos sob Augusto, o Forte, reuniram obras de diversas proveniências. As sonatas de Avondano ali depositadas não especificam o prenome, mas a datação da cópia permite afirmar se tratarem de Pedro Jorge.

Assim como as de Nogueira, feitas para violino e baixo, as três sonatas de Avondano, para dois violinos e baixo, demonstram a mão habilidosa dos intérpretes criadores, tanto no manuseio da técnica, quanto na elaboração de aspectos semânticos, envolvendo temas, topos e estilos com muita propriedade, combinando-os de modo a oferecer aspectos singulares.

O segundo volume abre uma sequência destinada aos concertos para solista e orquestra. Como as obras do volume 1, podem ter se destinado aos momentos de sociabilidade nos espaços cortesãos, religiosos ou burgueses. O concerto para flauta de David Perez (1711-1778) parece ter sido escrito à volta dos anos em que se mudou para Portugal, onde certamente não lhe faltariam intérpretes. Este concerto é provavelmente uma segunda tentativa do autor em abordar a escrita da flauta solista, se comparado com outro exemplar que lhe é atribuído e hoje está em Bruxelas. Violinista, cravista e cantor, Perez só pode ter se interessado em escrever para flauta diante da presença de intérpretes que lhe impusessem a demanda. Embora nenhum nome em especial pareça ter cruzado seu caminho durante a etapa italiana de sua carreira, ele deve ter encontrado em Portugal os membros das famílias Rodil, Plá e Heredia, que contavam com habilidosos flautistas. Junto ao concerto de Perez está um concerto de violino, feito décadas mais tarde por José Palomino (1753-1810). Nascido na Espanha e muito cedo imigrado para Portugal onde desenvolveu quase toda a sua carreira de instrumentista e compositor, Palomino combina grande precisão técnica, com refinamento melódico, vigor rítmico e orquestração eficaz, para cordas sem viola e duas trompas. Melhor que muitos dos concertos de violino de contemporâneos mais notáveis, este pode ter sido um dentre outros possíveis concertos que ele escreveu para o instrumento, uma vez que a cópia de que nos servimos aqui vai datada de 1804 e há notícias de concertos seus em 1778 e em datas próximas embora não precisas. O volume se conclui com um raro

concerto ibérico para violoncelo. O manuscrito traz o nome de Antonio Policarppi, que se desconhece por completo quem tenha sido, a menos que se esteja falando do proprietário das partes e que tenha havido aí uma confusão qualquer com o nome; o tenor Policarpo José Antonio da Silva (1745-1803), que integrou os serviços da Corte portuguesa, atuou como compositor e instrumentista de tecla, mas ainda gerenciando grupos para atividades religiosas ou a serviço de nobres e burgueses em suas residências, o que envolvia seguramente contratar músicos e recolher repertório para tais finalidades. O concerto em questão pode ser da lavra de algum dos virtuosos da Orquestra da Real Câmara e sua textura mais camerística se adaptaria bem aos diferentes espaços que tais profissionais percorriam.

O terceiro volume da série traz a obra integral para tecla de João Cordeiro da Silva (c.1735-1808) e uma parte significativa da obra instrumental de José Palomino. A obra de vulto é o concerto ou quinteto para cravo ou pianoforte, dois violinos, viola e baixo. Mais madura que o precedente concerto de violino, a obra funciona bem com o cravo ou o piano, com reforço do baixo ou tendo violoncelo solo, provando que Palomino era de fato um especialista do ofício. A qualidade da escrita mostra um compositor muito à frente dos demais colegas de ofício num raio de muitos quilômetros dele e, se postos ao lado dos quintetos produzidos no mesmo ano de 1785, que foram para fora de Portugal, ele se projeta ao elevado nível do que de melhor foi feito ao fim do século XVIII e não apenas no panorama ibérico. Neste sentido, o volume traz ainda o surpreendente duo de pianoforte e violino, digno do repertório das melhores sonatas da época.

O quarto volume da etapa inaugural da série é o único dedicado à música vocal. Trata-se da primeira edição da ópera *Ezio*, de Niccolò Jommelli (1714-1774), um dos seus trabalhos mais importantes. Esta foi a quarta vez que o napolitano escreveu música para o mesmo libreto de Pietro Metastasio (1698-1782). Não o fez por vontade própria, tendo até se queixado de o ter que fazer, mas o fez porque foi escolha de D. José, que o mantinha sob contrato e queria que a obra se destinasse a uma data importante como o aniversário da rainha. Jommelli, já vitimado por acidente vascular, atrasou-se na elaboração e a estreia da ópera foi para o aniversário do descobrimento do Brasil, tendo subsequentes reprises. O compositor repetiu algumas árias de versões precedentes, mas inseriu texto e música novos, dos quais se destacam o tratamento contrapontístico mais rico que no comum das obras do tempo e as complexas cenas de ensemble. Nessa mesma época o

libreto de Metastasio ganhou nova tradução em português, destinada ao gosto das plateias lusófonas, com personagens graciosos inseridos. Tal versão parece ter percorrido o Brasil de Norte a Sul naquele fim de século XVIII, sem que se saiba se contou com a música de Jommelli, sendo apenas presumível que esta tenha servido ao modelo de pastiche e contrafacta que caracterizava os espetáculos líricos do tempo em contexto mais popular.

Todos os volumes contam com estudos críticos, históricos e analíticos sobre as obras em questão e com abordagens biográficas para construir um contexto que permita entender a criação artística.

Os organizadores gostariam de agradecer indistintamente a todos os arquivos e bibliotecas que custodiam os originais destas obras, em muitos casos por disponibilizar o material gratuitamente em plataformas digitais ou em outros casos por poder atender às requisições de cópia em tempo hábil. Agradece-se ainda ao Arquivo Histórico da Irmandade Santa Cecília e Montepio Filarmônico pela disponibilidade de consulta e cessão de imagens, assim como à investigadora científica Dra. Ana Paula Tudela, pelas informações e diligências que gentilmente prestou em relação aos conteúdos daquele acervo e das conexões possibilitadas com outros fundos. Os agradecimentos são extensivos a todos os alunos, colegas e colaboradores externos que no âmbito do Laboratório de Musicologia e Histórica Cultural, assim como da Orquestra Barroca do Amazonas, participaram da experiência de restauro deste material musical. Se agradece nomeadamente aqui àqueles que atuaram na transcrição junto aos organizadores, como é o caso de André Ferreira da Silva, Francisco Jayme Cordeiro da Costa, Guilherme Aleixo da Silva Monteiro, Maira Dessana Ferreira da Silva, e Mario André Vlaxio Lopes.

A obra é dedicada aos que, como nós, sentem que sua história não é irrelevante e é tão importante quanto qualquer outra para ser contada. Esta é a história de muitos, que independente de sua origem, aqui se juntaram para dar significado a uma cultura.

Manaus, setembro de 2020

Márcio Páscoa

Capítulo 1

Concerto de Flauta de David Perez

Márcio Páscoa, Mário Trilha

Dados Biográficos

Concerto de flauta

Referências

Concerto de Flauta de David Perez

Márcio Páscoa, Mário Trilha

Dados Biográficos

David Perez nasceu em Nápoles, em 1711, filho dos napolitanos Giovanni Perez e Rosalina Serrari. Estudou no Conservatório de Santa Maria di Loreto, uma das quatro instituições da cidade a oferecer um modelo de ensino-aprendizado de aplicação teórico-prática que permitiu a formação de número consideravelmente elevado de musicistas de qualidade, que se empregariam por toda a Europa. A formação de Perez, decorrida entre 1722 e 1733, envolveu estudos de canto e cravo com Giovanni Veneziano (1683-1742), contraponto com Francesco Mancini (1672-1737) e violino como Francesco Barbella (1692-1732). Este último teria declarado a Charles Burney (1726-1814) que o violino foi o principal instrumento de Perez, no qual em sua juventude teve grande desempenho: “fù sonatore difficilissimo di violino” (BURNEY, 1789, p. 570).

Seu primeiro emprego o levou a Palermo (1734), onde se tornou vice-mestre (1738) e depois mestre (1739) da Real Capella Palatina, tendo escrito para aquela cidade as suas primeiras obras, dentre as quais sobrevivem *Illum palladio* e *Palladium* (1734), cantatas em latim para o Collegio della Societá di Gesù. Foi ainda na Sicília que começou a dar aulas de música a Diego Naselli (1727-1809), da linhagem dos príncipes de Aragão, terceiro filho de Baldassare Naselli, capitão da

Justiça, pretor, conselheiro de estado e presidente do Conselho Supremo de Palermo, vinculado ao reinado dos Bourbons em Nápoles.

Este vínculo permitiria que Perez retornasse a Nápoles, onde entrou ao serviço do Rei Carlo I, atraído também pela carreira na ópera, menos possível em Palermo. Foi para o Pallazzo Reale de Nápoles que compôs a primeira de mais de trinta óperas, *La nemica amante* (1735), de que sobrevive somente o libreto e alguns trechos. Eventuais repetições e um segundo trabalho nesta linha não foram suficientes para levantar maiores interesses. Mas seu primeiro sucesso não tardaria a acontecer: *Siroe*, com libreto de Metastasio, estreou no recém inaugurado Teatro di San Carlo em Nápoles, a 4 de novembro de 1740, iniciando a projeção de sua carreira para fora do reino.

O jovem Naselli, que o tinha seguido, dedicou-se eventualmente à música na vida adulta e passou a usar no meio artístico o anagrama Egidio Lasnel, com o qual também encobriu um possível trabalho colaborativo de Perez. Este é muito provavelmente o caso de uma versão revisada da ópera *Demetrio*, que Perez estreara em Palermo (1741) e foi revivida no mesmo teatro San Carlo de Nápoles em 1748, sob o nome de pluma do príncipe. É imaginável que a amizade entre ambos deva justificar a existência de obras atribuídas ao príncipe que podem ser relacionadas ao compositor em alguma medida. Mas isso pode indicar também uma relação de mútua proteção; mesmo depois de Perez ter deixado a Itália para não mais voltar, ele continuou recebendo metade do seu salário como pensão por toda a vida (BURNEY, 1789, p.570). Incluso neste acordo pode estar envolvido o envio de música a Palermo para diversas finalidades, como a *azione* sacro dramática *Sara in Palestina* (1750) e o componimento drammatico *La sconfitta del mostro sturbatore della pace* (1753).

Duas óperas apareceram estreadas em Gênova, logo a 1744, induzindo a pensar que Perez pudesse ter se deslocado, ou o fizesse proximamente, para dar seguimento à carreira lírica. *Alessandro nell'Indie* e *Merope* foram encenadas na temporada de carnaval do Teatro Falcone e ganhariam reprises e versões nos anos seguintes.

Em 1749, Perez foi à Roma, onde sua ópera *Semiramide riconosciuta* estava em ensaios para entrar em cartaz, trabalho interrompido devido à morte repentina do papa Clemente XII. Na oportunidade prestou concurso para integrar a mestrança da capela de São Pedro, Vaticano, às vésperas do Jubileu da Igreja. Inicialmente o cargo a ser ocupado deveria ser o de vice-mestre, pois Pietro Paolo Bencini (1680-1755) ainda que praticamente incapacitado em decorrência do peso da idade, permanecia

como titular da posição de mestre de capela. A perspectiva de assumir a mestrança seria então um fato real e os recursos disponíveis bem como a visibilidade da posição deveriam ser atrativos. Na oportunidade, Perez disputou o posto com Niccoló Jommelli (1714-1774), igualmente advindo de uma formação napolitana.

Girolamo Chiti (1679-1759), compositor e mestre de capela de San Giovanni Laterano, sede do Bispado de Roma, teve as melhores impressões de Perez quando este lhe fez uma visita: “L’è un virtuoso di tutta stima e ancora fondamento, avendolo trovato ben capace di teorici scrittori, et invogliatti delli stili osservatti” (Carta de 1º março de 1749: I-B-c. I.12.66). Chiti testemunhou também ensaios de obras que Perez escreveu e conduziu para aquela ocasião, dizendo que “ed esso [Perez] compone, canta, e suona come un angelo... esso Perez nelli discorsi lo trovo superiore a Jummella [Jommelli], e nelli fatti” (Carta de 2 de abril de 1749: I-Bc. I.12.73).

Mesmo com alguns atropelos passados por Jommelli no decorrer do processo, este acabou escolhido para a função em 20 de abril de 1749, ajudado pelos muito influentes Cardeais Passionei e Albani. Chiti dá a entender que Perez era o preferido dos músicos para a função e, ainda que não estejam claros os motivos da recusa em sua contratação, ele diz que “di Perez trovo assai superiore al detto [Jommelli] nel fond[amento], canto, suono. Ma Hipocondríaco Imaginário, benché mezzo mezzo l’ho guarito” (Carta de 7 de maio de 1749: I-Bc I.12-77).

Perez já deveria ter propostas para novos trabalhos, pois partiu para o norte da Itália, onde sua produção lírica se avolumou. *Artaserse* foi criada no Teatro della Pergola, em Florença (1748), enquanto *La Merope* foi revivida no teatro San Giovanni Grisostomo em Veneza (1750/51) e mais tarde em Modena (1753). *Andromaca* e *Vologeso* tiveram estreia absoluta em Viena, em 1750. Para Milão, Perez providenciou óperas a serem encenadas em anos consecutivos, a começar com *Ezio*, em 1750, *Zenobia* em 1751 e *Alessandro nell’Indie*, revivida em 1752. Nesta altura, Perez já tomaria o caminho em direção ao Atlântico, onde um novo emprego o aguardava. Levou no Teatro Regio de Turim, tanto *Zenobia* quanto *Farnace*, esta última reencenada no ano seguinte no Teatro Argentina de Roma e em 1757 em Nápoles. Ainda em 1751, fez a criação absoluta de *La Didone abbandonata*, em sua passagem por Gênova, retomada em Modena em 1752. *Vologeso* seria ainda revivida duas vezes em Verona, com o nome de *Lucio Vero* (1754) e mais tarde como *Berenice* (1762).

Perez se transferiu então para Lisboa, em 1752, convidado por D. José I (1714-1777) para desempenhar as mais altas funções, que um músico poderia exercer, na corte portuguesa, de *Compositor da Camera de Sua Magestade Fidelíssima e Mestre da Sereníssima Senhora Princeza do Brazil*, e das Sereníssimas Senhoras Infantas (SOLANO, 1764, [p.XXII]), as quatro infantas filhas de D. José I: Maria Francisca Isabel (futura rainha D. Maria I, 1734-1816), D. Maria Ana Francisca (1736-1813), D. Maria Francisca Doroteia (1739-1771) e D. Maria Francisca Benedita (1746-1829). O soberano D. José I, ao assumir o reinado do pai em 1750, promoveu de imediato um grande investimento em ópera, quer pela contratação de artistas de canto dentre as grandes estrelas disponíveis na Europa, quer pela elaboração e edificação de teatros.

As condições excepcionais de seu acordo incluíam o salário anual de 2.000 libras (BURNEY, 1789, p.572) e uma casa dada por D. José I nas proximidades da Real Barraca, na Travessa da Gorita, mais tarde, Travessa David Perez e depois Rua do Jardim Botânico, nas cercanias da Calçada da Ajuda, imediações do Palácio (ABECASSIS, 2009, p.196). Por mais facilidades que outros contratados da equipe musical real tivessem, o segundo maior contrato não chegava à metade dos valores que Perez percebeu.

A posição do compositor na Corte portuguesa foi estratégica para influenciar a produção musical, tanto na esfera sacra quanto operística, uma vez que, como se sabe por Chiti, ele dominava perfeitamente bem o estilo do teatro e o da igreja. Perez revisou várias de suas óperas para os teatros régios portugueses, inserindo árias em gosto renovado, tal como em *Siroe*, ou para acomodar uma superprodução, como em *Alessandro nell'Indie* (1755) em que dezenas de cavalos entraram no palco da monumental Ópera do Tejo, numa cena de parada militar.

Continuou entretanto escrevendo novas óperas: *Demofonte* (1752), *Olimpiade* (1753), *L'eroe cinese* (1753), *Adriano in Siria* (1754), *L'Ipermestra* (1754), *Solimano* (1757), uma nova versão para *Demetrio* (1766) e *Creusa in Delfo* (1774). Todas estas foram estreadas em Portugal, sendo algumas delas eventualmente revividas em outros contextos. *Demofonte*, por exemplo, andou em cena no Teatro do Corpo da Guarda, no Porto, em 1772 (MARTINS, 2017, p.235). *Olimpiade* foi levada em Veneza em 1753. Reposições de *Zenobia* (1762) e *Alessandro nell'Indie* (1764) aconteceram em Cadiz, com libreto bilíngue, onde Perez é anunciado como mestre da Real Capela de Portugal (MORI, 1917, p.256). *Demetrio* pode ter servido a adaptações em Lisboa e no

Rio de Janeiro, onde parece ter sido encenada no Teatro de Manuel Luiz por volta do fim do século XVIII em tradução portuguesa e com possível enxerto de personagens graciosos.

Algumas de suas óperas foram publicadas na Inglaterra, onde houve um bom número de representações de alguns dos seus títulos. O próprio Perez esteve em Londres durante o primeiro semestre de 1755, para a apresentação de *Ezio*, estreada em 12 de abril daquele ano, tendo alcançando 13 récitas (BURDEN, 2013, p.35). O sucesso motivou a publicação de uma coletânea das principais árias desta ópera, no modelo de edição das *Favourite songs in the opera called...* usado pelo editor londrino Walsh. Esta teria sido a primeira dentre as publicações do mesmo modelo, com música integral ou parcialmente de Perez, a que se seguiram as óperas *Farnace*, *Solimano*, *La Didone abbandonata*, *Arminio*, *Demofonte*, *Vologeso* e *La Frascetana* (com música majoritariamente de outra autoria).

A fortuna das óperas de Perez na Inglaterra deve se relacionar à soprano Colomba Mattei (c.1720s-d.1778). Ela havia sido sua aluna em Palermo (1745-6) e cantou na produção de *Demetrio* levada em Veneza, em 1751, assim como envergou o papel titular da criação absoluta de *Zenobia*, em Milão no mesmo ano. Elogiada por Metastasio e Burney, apesar de reconhecerem nela algumas limitações para o encargo de *prima donna*, sua eficiência e trânsito no meio teatral lhe permitiram atuar como empresária também, nos anos de 1757-63, tendo engajado nomes como de Johann Christian Bach (BURDEN, 2013, p.36).

Assim, Perez viu serem montadas outras óperas suas no mesmo King's Theatre de Londres, com as subseqüentes publicações de árias, como já mencionado: *Farnace* foi encenada a partir de abril de 1759, enquanto *Arminio* foi estreada em 1º de março de 1760 e *La Didone abbandonata* em 1761, com eventuais enxertos. Houve ainda alguns *pasticci* com música de Perez inserida. Aparentemente seu *Solimano* estreou em Londres em fevereiro de 1757 com enxertos, mas anúncios de reprises posteriores davam apenas Perez como autor. *Solimano* foi retomada em 1765, sendo estreada em 18 de maio com reprises subseqüentes. Ainda em 1764 se anunciou *Senocrita*, um provável *pasticcio* com música de Piccinni e Perez, sendo desconhecida qualquer música ou libreto deste último para tal título.

Perez parece ter tentado associações com outros artistas e empresários teatrais também em Portugal, em prol da disseminação de suas óperas por teatros públicos e assim popularizar sua música. Em 1765, três óperas suas foram encenadas no Teatro do Bairro Alto,

em Lisboa. Para a ocasião, artistas foram contratados em Londres. O negócio ambicioso precisou do apoio dos financistas Matias Ferreira da Silva e António José Gomes. A empresa do teatro, especialmente sob João Gomes Varela, desejava contratar artistas de boa procedência e ainda assim contar com grandes reforços já existentes em Portugal.

Não é certo o motivo que teria levado Varela à Inglaterra para tal finalidade, ao invés da Itália, de onde frequentemente vinham os artistas contratados pela Corte. Pode-se especular que a conexão com Perez tenha sido um ponto facilitador, pois o compositor ainda mantinha seus contatos ativos e ficou bem conhecido lá até a década seguinte (TWISS, 1775, p.9).

Varela esteve em Londres na Primavera de 1765 para contratar os cantores e um primeiro violino para as funções de *spalla*, sendo bastante favorecido pelo fato de que a companhia lírica do empresário, violinista e compositor Felice Giardini, até recentemente ativa no King's Theatre, havia falido. Isso lhe permitiria escolher um grupo praticamente montado. Do teatro de Haymarket vieram Antonio Mazzioti, Angiola Sartori, Giuseppe Giustinelli e Maddalena Tognoni Berardi. Outros cantores ativos em Londres, como o tenor Gaetano Quilici e o baixo Leopoldo Micheli, completaram o grupo. O violinista Barthelemon foi o único insucesso das diligências de Varela e, mesmo tendo assinado contrato, não viajou para Lisboa. Chegadas a Portugal, os artistas ainda ganharam a companhia de Cecilia Rosa de Aguiar, a única artista lusófona a cantar com os italianos; ela teve uma irmã de larga fama em seu tempo, Luisa Todi, que atuaria anos mais tarde.

O grupo italiano estreou em julho de 1765 e logo no Verão foram exibidas *La Didone abbandonata* e *Zenobia*, ficando a estreia de *La Semiramide riconosciuta* para o Outono, sendo todas três de David Perez. O próprio Perez chegou a ensaiar algumas das óperas, e Andrea Alberti, il Tedeschino, mestre de dança de D. José, ensaiou alguns bailados, pelo que ambos tiveram direito a camarotes de graça (MARTINS, 2017, p.177). Além das óperas, Perez continuou a se dedicar a outros subgêneros da música dramática, alcançando mais de uma dúzia de títulos que ele identificou como *conponimento drammatico*, *azione drammatica*, etc.

Na música sacra, Perez não foi menos ativo. Neste gênero está a sua obra de maior difusão, o *Mattutino de' Morti*, editado por Robert Bremner, em Londres, por volta de 1774, sobrevivendo também alguns poucos exemplares saídos da tipografia de John e Thomas Preston por volta dessa mesma data. A obra saiu com subscrição de interessados

e duas cópias foram adquiridas pela Academy of Ancient Music, de Londres, que convidou Perez em 1776 para se tornar um dos seus membros, indicador de prestígio sobretudo no campo da música sacra. Além do *Mattutino de' Morti*, hoje constante em muitas bibliotecas pelo mundo, apenas mais uma obra sacra de Perez parece ter sido editada. Trata-se do *PS. CXXXI. Memento, Domine, David. | Duobus choris, organo comitante*, editado por volta de 1829 de que sobrevive um só exemplar, hoje conservado na Alemanha.

O grosso dessa produção destinada ao espaço religioso parece estar em Portugal. Lisboa conta com mais de 80 peças no arquivo da Sé, cerca de 70 obras no Fundo do Seminário da Patriarcal depositado na Biblioteca Nacional, quase 3 dezenas no Arquivo da Sé de Évora e um número menor, mas não menos expressivo em Viseu, Braga, Castelo Branco e Coimbra, além de quase todas as fontes estrangeiras que conservam música de Perez.

Para além de Portugal, o espólio completo de sua obra pode ser encontrado também em Inglaterra, Itália, Alemanha, Bélgica, Suécia, Rússia, Dinamarca, Áustria, Espanha, República Tcheca, Suíça, França, Irlanda, Holanda, Estados Unidos, Canadá, México e Japão.

Um dos motivos para tamanha dispersão pode ser resumida numa reflexão feita por Giuseppe Galanti, cronista napolitano que deixou uma obra republicada várias vezes pelo século XIX afora. Galanti afirma ter sido Perez um dos últimos a escrever em um contraponto rigidamente exato e regular e afirma categoricamente: “Si distinse nelle composizioni teatrale a Napoli, a Roma, a Lisbona, ma piú nelle composizioni ecclesiastiche, potendosi dire che nessuno quanto lui ha concosiuto la vera musica per chiesa” (GALANTI, 1829, p.270).¹

No Brasil também sobreviveram obras manuscritas de Perez, em cópias do século XIX, pois seus trabalhos ainda foram usados, tanto no contexto da Corte como em cidades menores, durante o reinado de Pedro I e Pedro II.

O Diário Fluminense informa que o imperador brasileiro havia mandado que se fizesse uma solenidade em sua Real Capela, pela morte do Papa Leão XII, onde se ouviram em 3 de junho de 1829, os “Responsórios da música de David Perez”, podendo se tratar do célebre *Mattutino de' Morti*. A música na ocasião foi dirigida por Marcos Portugal (1762-1830), uma vez que a solenidade também contou com música sua. A música de Perez tomou lugar após a Oração Fúnebre,

1. Se distinguiu nas composições teatrais em Nápoles, Roma, Lisboa, mas mais nas composições eclesiásticas, podendo-se dizer que ninguém mais que ele conheceu a verdadeira música de igreja.

momento que o Bispo Capelão Mor desce da cadeira e toma assento com o Cabido para se fazer a oração do túmulo. Toda a solenidade durou das 10h às 14h. Já pela manhã haviam sido ouvidas as Matinas de Marcos Portugal (1762-1830), quando houve também um eloquente discurso de uma hora, proferido pelo Bispo do Maranhão (Diário Fluminense, 9 de junho de 1829). Os responsórios fúnebres de Perez foram novamente ouvidos em 19 de março de 1830, pelo funeral de Carlota Joaquina (1775-1830), mãe de Pedro I (1798-1834). Na ocasião, foram “os Responsórios do insigne David Perez desempenhados com perfeição pelos músicos da Imperial Câmara e Capela, dirigidos pelo mui hábil Padre José Maurício Nunes Garcia [1767-1830], Mestre da mesma Capela.” (Diário Fluminense, 23 de Março de 1830). Há um exemplar do *Mattutino de’ Morti* conservado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Mas da restante música de Perez que remanesceu na capital carioca, subsiste somente um *Sicut Ovis* (UM006 - CRI SM-04) no Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

No Museu Carlos Gomes, de Campinas, constam quatro obras de Perez. Dentre estas há uma cópia manuscrita completa do *Mattutino de’ Morti*, sob o título de *Officio Defunctorum* (CLA208). As restantes neste acervo são: um Credo em Sol Maior, a 4 vozes, 2 violinos e baixo contínuo (CLA206), copiado em 1836 por Manuel José Gomes (1792-1868), estando acrescido de partes espúrias de clarinetes, trompas e trombone; os 9 *Responsórios para a Sexta Feira Santa* (CLA209) destinados a 4 vozes, constando apenas partes para 2 violas, 2 flautas e 2 fagotes; e os *Motetos de Passos para a Procissão de Domingo de Ramos* (CLA207) do qual constam as 4 vozes e partes instrumentais incompletas (violoncelo, flauta, baixo e trombone), material copiado por Manuel José Gomes, o seu filho José Pedro Santana Gomes (1834-1908) e ainda um terceiro desconhecido.

No arquivo do Museu da Inconfidência em Ouro Preto há uma cópia da parte de soprano do Moteto de Passos (P02-19b) e das quatro vozes e baixo do Credo (P07-19), ambos citados acima, feitas por mãos diversas, sobretudo as de Manuel José Gomes.

No histórico acervo da Sociedade Euterpe Itabirana, Minas Gerais, sobrevivem 9 Responsórios para Quinta-feira Santa a 3 vozes, com instrumentação atribuída a Santos Pinto, manuscrito datado de 1846. Muito possivelmente se trata de um arranjo de Francisco Norberto dos Santos Pinto (1815-1860) para o conjunto elaborado por Perez para 4 vozes e órgão, existente em um manuscrito setecentista depositado no Arquivo da Sé de Évora sob a cota P-Evc0-562/570.

A obra didática e instrumental de David Perez é a menos representada no seu espólio musical que chegou a nossos dias. No primeiro caso subsistem *Partimenti* e solfejos com acompanhamento de baixo contínuo².

Uma parte significativa da obra didática de Perez utilizada em Portugal é consagrada ao estudo do baixo contínuo e do Partimento que se encontram representadas na obra *Regras de acompanhar*, que contém uma introdução com texto e teoria elementar do acompanhamento seguidos de exercícios de partimentos, ordenados progressivamente por grau de dificuldade

Este material foi utilizado no Seminário da Patriarcal, no Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa e possivelmente em Coimbra. Possivelmente, as *Regras de acompanhar* foram redigidas já durante o período lisboeta de Perez, dado o texto estar em português e que poderá ter sido traduzido por algum discípulo seu na Patriarcal, uma vez que muito provavelmente o compositor nunca chegou a escrever na língua do reino lusitano, como atesta a sua carta em italiano incluída no prefácio da *Nova Instrução Musical* de Francisco Inácio Solano, de 1764.

As cópias manuscritas conhecidas das *Regras para Acompanhar* de David Perez atualmente encontram-se depositadas na Biblioteca Nacional de Lisboa, na Biblioteca de Évora e na Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa e estão registradas como segue:

Partimenti:

Regras de acompanhar. P-Ln C.N 209 (Entre 1760 e 1790);

Livro número 3 da música profana manuscrita: didáctica e prática. *P-VV. G-3* (copiado entre 1770-1800);

Regras gerais para acompanhar de Romão Maza. Descrição física: Partitura [30 p.]; 233x325 mm. *P-Ln MM 2043* (1819). As *Regras gerais* do título referem-se apenas a capa e aos três primeiros fólios. O resto do manuscrito é constituído pelas *Regras de Romão Mazza*;

Livro e Regras de Acompanhar. P-Ev COD CLI 1-4 N6 (cópia tardia, de 1821);

Solfejos de Acompanhamento para Piano Forte por David Perez. P-Ln MM 1332 (cópia tardia, de 1832) ;

Lições para acompanhar do Senhor David Perez. P-VV sant D-10. (cópia tardia, de 1856);

Regras resumidas p'a acompanhar. P-Ln MM 1356. (cópia tardia, de 1859)

2. Os manuais napolitanos de ensino do baixo contínuo são muito sucintos ou prescindem frequentemente do texto explicativo, limitando-se normalmente a exercícios de baixo cifrado que consistiam em linhas da parte do baixo para respectiva realização e cujos manuais foram designados de Partimenti. Esta metodologia desenvolve conjuntamente a aprendizagem do baixo contínuo, da improvisação, aplicação da técnica digital e do contraponto imitativo. O partimento é o método mais completo e exigente concebido para a didática do baixo contínuo. Algumas peças encontradas nestas coleções, quer pelo grau de dificuldade técnica, quer pelo interesse musical intrínseco, constituem obras passíveis de serem interpretadas como repertório solo.

A grande difusão das *Regras de Acompanhar* e dos Partimentos de Perez, bem como a sua longevidade, atestam a sua qualidade didática e interesse musical. Para além da sua importância intrínseca, os partimentos de Perez foram igualmente modelo para a maior obra portuguesa de partimentos, feita por um de seus mais talentosos discípulos, José Joaquim dos Santos (1747-1801), que subsiste com o título de *Solfejos de acompanhar 1ª e 2ª Parte/ feitos por Joze Joaquim dos Sanctos* (P-Ln C.N 200 , datável entre 1770 e 1800).

Os solfejos com acompanhamento de baixo contínuo de David Perez atualmente encontrados em bibliotecas portuguesas são:

Solfejos / A duo Soprani / del Sig.r/. David Perez / Semr.º Real de Villa Viçosa. P-VV G 6.

Solfejos de cantoria. P-Ln MM 4840.

Solfegi di Soprano Solo, e Basso / Del Sig.re David Perez. P-Ln MM 1524.

Solfejos para cantar. P-EVp nº 654-Fundo da Manizola.

Solfejos de Soprano Do Sr. Francisco Ignacio Solano e do Sr. David Peres. P-Cug MM. 488.

Os doze duetos (solfejos a duas vozes), que fazem parte do manuscrito calipolense *Solfejos / A duo Soprani / del Sig.ro/. David Perez / Semr.º Real de Villa Viçosa P-VV G6* foram sem dúvida a obra didática de maior êxito de Perez. Compostos antes da sua vinda para Portugal, são portanto anteriores a 1752. Os duetos são os únicos solfejos, de seu tipo, a duas vozes com baixo contínuo produzidos por um compositor italiano no século XVIII. Tal obra conheceu imenso êxito em toda a Itália e atualmente encontram-se cópias setecentistas deste material nas bibliotecas de Nápoles, Bolonha, Florença, Roma e Bergamo, tendo sido igualmente difundidos na Alemanha³ e na França. A qualidade e a dificuldade intrínseca destes exercícios foram reconhecidas por Lebégue, que os selecionou para a quarta e última parte da primeira edição dos *Solfèges d'Italie*⁴.

3. Encontra-se na Biblioteca de Hamburgo Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musiksammlung, uma bela cópia dos Duetti de Perez, num manuscrito que contém igualmente os solfejos de Hasse.

4. LEBÈGUE *Solfèges d'Italie*, Paris: Cousineau, 1768.

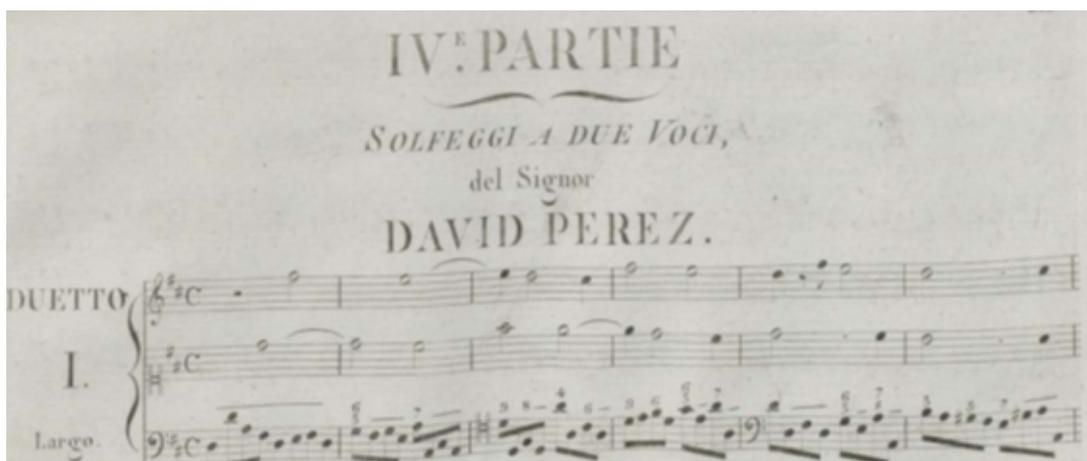


Figura 1. Perez, excerto de Dueto publicado em *Solfèges d'Italie*, 1794, p. 219

Menos conhecidos são os solfejos para uma voz e baixo contínuo. Neste grupo estão os *Solfejos para cantar*, *Solfejos de Soprano Do Sr. Francisco Ignacio Solano e do Sr. David Peres*, *Solfejos de cantoria* e os *Solfegi di Soprano Solo, e Basso / Del Sig.re David Perez*.

Os *Solfejos para cantar P-EVp* nº 654-Fundo da Manizola são constituídos por vinte e oito solfejos. A cópia é muito pouco acurada, e excetuando-se dois solfejos (Nºs 25 e 28) não tem o baixo cifrado. Nos *Solfejos de Soprano Do Sr. Francisco Ignacio Solano e do Sr. David Peres* (P-Cug MM488), os exercícios de Perez não estão cifrados. Os *Solfejos de cantoria* (P-Ln MM4840) e os *Solfegi di Soprano Solo, e Basso / Del Sig.re David Perez* (P-Ln MM1524) são basicamente o mesmo conteúdo do método, mas no entanto, só o último passou pelas mãos de um copista profissional e apresenta vários solfejos com o baixo cifrado, com exercícios ordenados em dificuldade progressiva da linha melódica. Por estas características os *Solfegi di Soprano Solo* são, de todo o material remanescente, o mais elucidativo no que concerne ao baixo cifrado e a ligação entre solfejos e partimentos.

Nos gêneros de música concertante, sobrevivem Sinfonias, Sonatas e Concertos.

As Sinfonias de Perez, sobreviventes como obras avulsas, são na verdade relacionadas à função de abertura de suas obras dramáticas. As peças podem ter ganhado difusão individual por diversos motivos, mas geralmente obedecem a um padrão que as vincula com o modelo visto no teatro de ópera. Sulzer já dizia no século XVIII que a sinfonia italiana não se permite a muita digressão tonal e não é de elaboração complexa, porque não há interesse propriamente nela por parte do ouvinte que vai ao teatro, servindo portanto apenas para chamar a

atenção. (SULZER, 1792-1794, p.1122 /Apud JACKSON, 1967, p.245). É precisamente nesse efeito da força sonora do conjunto em movimento que se concentram os compositores italianos e é o que se vê nessa produção de Perez.

A Musik-och teaterbiblioteket de Estocolmo possui três cópias de uma mesma sinfonia em Ré Maior, com algumas menores diferenças entre os manuscritos, sendo 2 deles datáveis de 1783. Duas versões apresentam 4 movimentos (*Allegro Assai-Alla Francese-Minuetto-Presto*), sendo a restante com 3 movimentos, muito certamente porque o brevíssimo *Presto* final pode ter sido considerado dispensável em algum momento; duas versões incluem trompas, além das cordas, enquanto a restante não tem trompas e traz parte de flautas. Em uma delas o título identifica como *Sinfonia*, em outra como *Overtura* e na restante não há indicação do gênero. Apesar de um mesmo copista ter atuado em mais de um conjunto, há mãos diversas na cópia das partes. Existe uma cópia fragmentária de uma parte cava avulsa, pertencente a acervo norte-americano dessa mesma Sinfonia que indica ter sido usada no Teatro delle Dame em 1749, possivelmente quando da produção da *Semiramide riconosciuta*. Outras cópias desta mesma música encontram-se em Mântua (com oboés ao invés de flautas) e na biblioteca do mosteiro suíço de Einsiedeln, mostrando que a peça sobreviveu algumas décadas sendo apreciada de modo mais difuso.

The image shows a handwritten musical score for the first movement of a symphony by Davide Perez. The title is 'Sinfonia [D-D. N. 32.]' and the composer's name is 'Davide Perez.'. The score is for an orchestra and includes parts for Corni 1, Corni 2, Violini 1, Violini 2, Viola, and Basso. The music is written in D major and common time. The score is for measures 1-3. There is a circular stamp on the left side of the manuscript.

Figura 2. Perez, Sinfonia em Ré Maior, Mov.1, c.1-3. (1783). Fonte: Musik-och teaterbiblioteket: S-Skma – O-R

Outra abertura de ópera parece ter seguido semelhante destino. Trata-se de um conjunto de partes cavas que tem no título *Sinfonia a Quattro con Trombe | Da Caccia | Del Sig:r David Perez | S. Gio: Grisostomo 1751*, e se encontra avulsamente na Biblioteca da Fundação Ugo e Olga Levi (*I-Vlevi* CF.C.93). Estes dados referem-se seguramente à produção de *Merope* no citado teatro San Giovanni Grisostomo em 1751. Outra cópia (*CZ-Pk* 5332) desse material se encontra em Praga, aparentemente um pouco mais tardia e com as indicações do 1º e 3º andamento trocadas: de *Con spirito* para *Allegro con molto brio* e de *Allegro assai* para *Presto*.

De forma isolada, sobrevive também a sinfonia usada em *Posson ben le stagion*, um componimento dramático que Perez fez para estrear no Teatro Capranica, em Roma (1749). O manuscrito dessa sinfonia em Ré Maior, com 4 movimentos e distribuição de cordas, flautas, oboés e trombe, possui as indicações *Seconda parte / Della Cantata Nel 1749 / In Capranica, / Musica del detto / Sig: David Perez*. O proprietário anterior do manuscrito, Ludwig Schiedermair (1876-1957) deixou anotação na folha de rosto do manuscrito, indicando que o comprou em Bergamo. Hoje integra o acervo da Bayerische Staatsbibliothek, em Munique (*D-Mbs* Mus.ms. 6413).

Apenas outras três sinfonias aparecem em conjuntos completos de partes cavas. Ambas possuem 3 movimentos. A primeira, em Sol Maior (*CH-E* 200,29) é da mesma biblioteca de Einsiedeln citada acima e parece ser obra de um período mais antigo de Perez, não havendo trocas de tonalidades entre os movimentos.

A segunda está na Biblioteca dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, em Mântua e é identificada em suas folhas como *Sinfonia Del Sigr David Perez / Ouvertur del Sig. David Perez – Parma (I-MAav* Cart.12 n.12). As indicações dos movimentos externos (*Con brio* e *Presto*) é comum em outras cópias de sinfonias, enquanto o movimento interno traz a indicação de *Tempo di minué*.

A terceira, que está intitulada *Sinfonia | Due Violini | Due Oboa | Due Trompe | Due Corni | Viola et Basso | Del Sig:r David Berez (D-Rtt* KBM8) pertence ao acervo da Biblioteca Central de Regensburg e é uma cópia que pode ser datada de 1760. Entretanto, chama a atenção que esta peça tenha constado do catálogo de 1782 da orquestra de Thurn und Taxis, onde tocava violino o compositor František Pokorný (1729-1794). Este autor deixou cerca de 140 sinfonias, muitas delas autógrafas. Cerca de 104 destas foram propositadamente atribuídas

a outros compositores, por Theodore Schacht, em 1796. Este último, diretor da Orquestra de Thurn und Taxis apagou deliberadamente o nome de Pokorný, assim como lugar e data de composição das capas, substituindo por nomes de outros autores. Já há um caso em disputa neste acervo, envolvendo Pokorný e Perez. Trata-se da *Sinfonia in G*. | *Violino Primo*. | *Violino Secundo*. | *Due Oboi* | *Due Flautti* | *Due Corni* | *Alto Viola*. | *et* | *Basso*. | *Peretz (D-Rtt KBM6)*, que está em Sol Maior e tem também 3 movimentos. Ela é muito provavelmente obra do compositor tcheco.

As sonatas para instrumentos incluem três obras que se destinam ao cravo solo. Duas delas estão na Biblioteca Nacional de Lisboa: a obra em Dó Maior, identificada pela cota *P-Ln mm 337:19*, possui 2 movimentos (*Andantino*, $\frac{3}{4}$; *Allegro*, C); e uma outra em Sol Maior, com mesmo metro (C) e também em dois andamentos, *Adagio* e *Allegro*, que se identifica com a cota *P-Ln mm 337:20*, de que consta ainda uma cópia fragmentária sem cota. Por fim, na Biblioteca Nacional da França está a sonata em Ré Maior, localizável por seu registro *F-Pn Vm7 4874:6*. As três peças fazem parte de coleções de material para tecla o que remete à ideia de que tenham circulado entre praticantes ou num contexto de aprendizado e desenvolvimento de habilidades interpretativas.

Perez escreveu ainda algumas sonatas em trio para violinos e baixo contínuo. Seis delas estão reunidas numa publicação realizada em Paris, gravadas por De Gland, gravador do Rei, negociadas pelos irmãos Le Clerc e Madame Boivin. Dispostas em 3 cadernos de partes cavas para os instrumentos citados, elas não trazem a data de edição, mas Devriès, em sua obra sobre as casas editoras acima, atribui a publicação a c.1742 (DEVRIÉS, 1976, p.237). O catálogo de partituras à venda que está inserido na publicação dos trios de Perez, mostra obras diversas de Tartini e Tassarini, que foram publicadas ao longo da década de 1740. Isso leva a crer que as sonatas em trio de Perez podem ter sido reimpressas nos anos consecutivos, sendo assim encontráveis à venda até 1767 (IDEM).

As sonatas estão dispostas no modelo da *chiesa* em 4 movimentos que alternam andamentos lentos e rápidos, exceto a terceira, que tem 6 movimentos; nesse caso, como o primeiro e terceiro movimentos são ambos designados *Largo*, de 8 e 10 compassos, respectivamente, podem ser entendidos como introdutórios aos movimentos rápidos que lhes seguem. A sequência tonal das sonatas (Ré Maior - Dó Menor - Mi Maior - Sol Maior - Lá Menor - Ré Menor) não parece ter sido

o critério de ordenamento na publicação. As peças possuem vários elementos que dão um caráter homogêneo ao opus. Todas tem uma Fuga como segundo movimento e no caso da terceira ainda há um Cânone extra. De 26 movimentos, 15 estão em metro quaternário com indicação de C. Os últimos movimentos trazem sempre o *topos* de dança. Há ainda uma tendência ao andamento com algum tipo de qualificativo, como *Allegro Spiritoso*, *Piú tosto andante*, etc. O baixo contínuo é profusamente cifrado, especialmente nas Fugas, mas mesmo em pequenos movimentos mais lentos, o que indica o desejo do compositor de instrumentos harmônicos no acompanhamento e não só o violoncelo, como foi costume em muitas obras do período.

Curiosamente, a edição em questão é incrivelmente rara, pois subsiste apenas um exemplar completo em arquivo público, a biblioteca do Conservatório de Liège, Bélgica. Fora isso, há apenas um caderno da parte de baixo sobrevivente no conservatório em Gênova.

Existem ainda outros dois exemplares manuscritos de sonatas em trio. Uma delas é cópia de época da sexta sonata da publicação do Op.1 parisiense e se encontra na Biblioteca de Skara-Stifts-och landsbiblioteket. O outro exemplar se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal. É um manuscrito de copista profissional, dada a legibilidade e limpeza da cópia. Proveniente do Fundo do Conde de Redondo (*P-Ln-fcr-156-27*), a música está em três partes cavas, indicando nas folhas de rosto, respectivamente *Pra.* (Primeira Parte), *Sgda* (Segunda Parte) e *Baixo*. Estruturada em Sol Menor e em apenas dois movimentos — *Andante* e *Minueto* — que se valem do mesmo material temático, deve se tratar de obra escrita já na fase portuguesa da produção do autor. Não há indicação de instrumentos e as características da obra permitem atribuí-la para violinos, sendo entretanto muito possível a sua execução por flautas transversais em vista de similaridades repertoriais com obras do contexto português da segunda metade do século XVIII, onde esta sonata se insere. O baixo não traz cifra alguma e induz pensar que sua execução tenha sido possível apenas com o suporte do violoncelo ou similar. O manuscrito entretanto abre uma indagação, entre outras, que ainda precisa de resposta. As carátulas dos 3 cadernos das partes indicam ser o Trio nº6. Não se sabe se terá sido um dia parte de outro opus de David Perez, eventualmente publicado ou que tenha unicamente circulado em manuscrito, ou se pode se tratar meramente de uma numeração referente a sua posição numa coletânea agora perdida.

A hipótese da perda de um opus que circulou somente em condição manuscrita deve ser levada em consideração, quando se percebe a escassez de obras instrumentais de Perez, comum a outros autores do contexto, pois esse tipo de produção devia ter por destino mais provável os salões particulares e as festas religiosas, sendo de posse de profissionais e amadores que se restringiam a estes espaços e ocasiões para a prática de tal música. A perda do material por decaída de gosto, interrupção de atividades, falecimento de proprietários e intérpretes, assim como a dificuldade de conservação de espólios particulares, contribuiu para tal desaparecimento ou a conservação fragmentária do repertório.

Um forte indício neste sentido se encontra no catálogo de partituras que um dia pertenceu a Miguel de Berrio y Zaldivar (1716-1779), na Cidade do México. Na impressionante coleção de música deste, que foi o primeiro Marquês de Jaral e Conde de San Mateo, constavam 9 trio sonatas de David Perez, que sem precisar de maiores referências já amplia o número de obras do compositor para este gênero (MARIN-LOPEZ, 2018, p.21). A biblioteca, que de Perez ainda incluía duas aberturas para cordas e um Salve Regina a duas vozes, foi leiloada e dispersa, com paradeiro de seus itens desconhecido desde o princípio do século XIX. (MARIN-LOPEZ, 2018, p.22)

Um arquivo de destino mais feliz é o da biblioteca musical particular de Gaspare Crescimone, que hoje é um fundo integrante da Biblioteca Emanuele Taranto Rosso, de Caltagirone, Sicília. Este fundo conserva algumas partes cavas de segundo e quarto violinos do que outrora foram 12 *Concerti per Orchestra* que Perez deve ter escrito ainda na sua fase produtiva mais antiga.

Há ainda uma menção de uma sonata instrumental de Perez tocada durante a cerimônia de aclamação de D. Maria I, que pode se referir a alguma das obras citadas acima ou a outra, dentre muitas que se pode supor que ele tenha escrito:

Eram dez horas quando se principiou a missa do Espírito Santo, que cantou o principal deão D.Tomás de Almeida, unindo nas orações debaixo da mesma conclusão, a oração *Pro gratiorum actione*: a nova música foi composição de António Leal-Moreira, deputado ajudante dos mestres do Real Seminario [...] O principal Deão, tornando a receber a sagrada

reliquia da mão do diácono, se meteu em baixo do púlpito; e encaminhando-se a procissão para o altar-mor principiaram os músicos no seu coreto o hino *Te Deum Laudamus*, que prosseguiram acompanhados de muitos e destríssimos instrumentos, governando a cantoria, de que era compositor o insigne professor David Perez, mestre de suas Majestades. [...] e deste modo (Suas Majestades) foram para a sala do dossel, rompendo o silêncio e recreando os assistentes uma harmoniosa e destríssima sonata composta pelo mesmo David Perez (Virgolino,1780, p.89-92).

A perda da obra de Perez deve-se muito ao injusto esquecimento que a posteridade lhe reservou. O aventureiro e literato francês Ange Goudar (1708-1791), servindo à França junto à corte de D. José em Lisboa, entre 1752 e 1754, teve a oportunidade de conhecer Perez. Em seu ensaio *La Brigandage de la Musique Italienne* (1777) passa em revisão a produção hegemônica da época, pela qual nutria algumas reservas quanto ao que considerava um mau gosto recorrente e asseverou que “David Perez ne se laissa point aller à ce mauvais goût, toute sa musique tient à celle de Vinci; mais il était le seul de son parti, ce qui l’anéantit entièrement” (GOUDAR, 1777, p.54)⁵. Mas Perez não era um compositor fora de moda em seu tempo, como se pode erroneamente pensar desta afirmação.

Rousseau, em sua crítica à música francesa e consequente defesa da música italiana, revela que esta atinge a perfeição por causa da doçura da língua e suas inflexões que permitem ao músico a liberdade de escolhas e combinações para a elaboração melódica, pela precisão do ritmo e pela audácia das modulações, dizendo que Porpora, Galuppi, Cocchi, Jommelli, Terradellas e Perez souberam disso tirar partido (ROUSSEAU, 1753, p.31).

O musicólogo Charles Burney, escrevendo ainda mais tarde, em 1789, referenda o alto conceito de Perez, dizendo que havia um espírito de elegância e originalidade na sua música (BURNEY, 1789, p.571). Considerava sua música sacra grave, engenhosa e expressiva, colocando-o ao lado de Jommelli sobre os demais autores do tempo por não adotar um estilo antigo e escrever “in an elegant and expressive oratorio style” (BURNEY, 1789, p.563). A opinião de Burney sobre a música de ópera

5. “David Perez não se entregou a esse mau gosto, toda a sua música é a de Vinci; mas ele foi o único de sua parte, o que o aniquilou completamente”.

de Perez não é menos lisonjeira. Ele parece ter assistido às produções londrinas e tomou com certeza conhecimento das publicações de Walsh, sendo ainda mais pródigo em elogios com o material, destacando várias passagens e considerando a música mais fresca e moderna que a de seus contemporâneos ativos em Londres (BURNEY, 1789, p.464). Burney considera ainda que a música lírica de Perez, destacável pela elegância e graça das melodias, teve em Lisboa a mais cativante e perfeita execução que se podia dar (BURNEY, 1789, p.571), o que certamente contribuiu para Perez nunca deixar Portugal. Ele viveu seus últimos 26 anos em Lisboa, até falecer em 30 de outubro de 1778.

Concerto de flauta

No gênero concertante, só nos chegam ao presente momento 2 concertos para flauta transversal. O Concerto em Sol Maior (D-Mm 630) presente nessa edição provém de um manuscrito depositado na Biblioteca da Igreja Evangélica Luterana de St. Martin, em Memmingen, Alemanha. Este acervo contém o espólio que um dia pertenceu ao Collegium Musicum de Memmingen, fundado em 1655. Este grupo era integrado por profissionais e amadores, que a algum tempo também acompanhou funções religiosas, apesar de divergências. Ainda no século XVII o grupo atingiu 56 integrantes e durante o século XVIII recebia músicos visitantes para concertos. Próxima de Augsburg e outras cidades menores com vida musical, Memmingen fazia parte de uma rota comercial com o norte da Itália, o que deve ter permitido também a troca de materiais musicais circulantes (PRGAH, 2016, p.234-236).

O copista é identificado no acervo apenas como **Copista 5, italiano** e dele se encontram neste acervo mais dois concertos também para flauta, em Ré Maior e Lá Maior, ambos de Antonio Martinelli (c.1702-1782). A datação de 1759 é a mesma para os três concertos, assim como o papel é igual, de acordo com dimensões e marcas d'água, e o trabalho de cópia sugere se tratar de fatura profissional. O material pode ter saído originalmente de Veneza, onde Martinelli, ou Dario Antonio Asioli, seu nome original, era atuante como violoncelista, compositor e professor de instrumentos de cordas nos 3 importantes *ospedali* locais, o Mendicanti, o Ospedaletto e a Pietá, onde Vivaldi foi seu antecessor. Contribui para esta hipótese lembrar que Perez pode ter estado em Veneza quando da representação de suas óperas em 1750/51, data próxima das cópias.

O arquivo de Memmingen possui somente mais um concerto de flauta, cópia proveniente de outra fonte, da autoria de outro italiano, Geraso.⁶ Isso pode indicar que o uso da flauta solista naquele ambiente pode ter sido eventual, a depender da presença de um músico com mais proficiência, possivelmente itinerante, que tenha atuado com o Collegium Musicum local.

Não está claro também para que músicos Perez teria escrito o concerto. Se o fez em Veneza, possivelmente docentes e discentes dos *ospedali*, ou músicos amadores e profissionais dos círculos particulares, foram os destinatários

Se o concerto foi escrito para o meio musical português e foi remetido de volta à Itália, como Perez fez com óperas diversas, as opções podem ser bastante restritas, dada a escassez de material flautístico sobrevivente deste período, assim como do pouco conhecimento sobre flautistas em atividade, em Portugal. Mas há algumas hipóteses de onde partir.

Poucos anos antes da chegada de Perez a Lisboa estiveram a trabalhar na Orquestra Real os irmãos Juan Bautista Pla (c.1720-1773) e José Pla (1728-1762). Sua permanência na Corte portuguesa foi de 1747 a 1751, deixando Lisboa por causa de um desacordo salarial. Os irmãos eram proficientes oboístas e reconhecidamente muito bem preparados, não só musicalmente. Estiveram realizando concertos em Paris entre 1751 e 1752, seguindo daí para Londres, onde se apresentaram entre 1753 e 1754. Surgiu então a oportunidade de integrarem uma excelente orquestra a serviço do Duque de Wurtemberg, Stuttgart, onde já trabalhava Niccolò Jommelli na composição e estreia de suas óperas (HAAKENSEN, 2007, p.83-94).

José Pla morreu em Stuttgart em 1762 e o irmão Juan Bautista Pla partiu novamente com direção a Paris e depois à Itália, entre 1762 e 1763. Ele na verdade só formalizou a saída da corte alemã anos depois, se deslocando novamente a Londres e retornando para integrar a Real Câmara de Lisboa onde se estabeleceu novamente entre 1769 e 1773. Juan era também muito admirado por sua habilidade no saltério e, a julgar pela quantidade de música publicada e manuscrita que restou dos irmãos, ambos devem ter sido excelentes flautistas (PASCUAL, 1990, p.109). Entre a primeira estada em Lisboa e os anos de 1770, eles publicaram, em conjunto ou individualmente, vários volumes de sonatas, com ou sem baixo contínuo, para flautas, violinos e oboés. A escrita idiomática

6. Também possui somente mais uma obra de Perez, uma ária avulsa da ópera *Vologeso - Luci belle, piú serene*, para soprano, 2 violinos, viola e baixo - estreada em Viena em 1750.

para a flauta permite concluir que faziam uso do instrumento, como também atestam manuscritos de sonata ou concerto a solo. Deve-se ter em mente que oboístas empregados em orquestra naquele momento eram constantemente demandados a tocar a flauta transversal.

Nomes de outros flautistas a serviço da corte portuguesa surgem somente após a reorganização da Irmandade de Santa Cecília, depois do terremoto, já durante os anos de 1760. O mais notável deles, que dá entrada na irmandade em 1766 - mas já recebia salários da Real Câmara em 1765 (SCHERPEREEL, 1985, p.31), é o flautista Antonio Rodil (c.1740-1788), que foi muito solicitado em festas sacras, onde desempenhou muitos concertos a solo. É possível que Rodil tenha tocado este concerto de Perez, porque seguramente conheceu o autor, tendo trabalhado mais de 10 anos com ele a serviço do mesmo empregador. Inclusive, Rodil passou pela Inglaterra em 1773, quando Perez também pode ter lá estado, pois ambos publicaram música em Londres entre 1774 e 1775.

O manuscrito do concerto de Perez traz cinco cadernos, para *Traversier obligatto; violino primo obligato / di concerto; para violino secondo obligato / di concerto; para violetta obligata / di concerto* e para o Basso, onde se encontra o título e o nome do autor: *Concerto. | Per il Flauto Traver:er e Strum:ti | Del Sig:re David Perez.*



Figura 3. David Perez, Concerto para flauta em Sol Maior (D-MMm 630), folha de rosto do caderno de *Basso*

A cópia é toda muito legível, com erros mínimos, possui alguns sinais de dinâmica como *p* e *for* para indicação de piano e forte, traz ainda alguns sinais de articulação sobretudo ligaduras e pontos que podem indicar *staccato* e *non legato* e não há cifras na parte do baixo.

No primeiro andamento está marcado *Allegro*, em C, enquanto o segundo é um *Grave* em 12/8 e o terceiro um *Allegro con brio* em 6/8.

Primeiro movimento: Marcado com o andamento *Allegro*, é característico dos movimentos de concerto tem vários elementos semelhantes a outros movimentos iniciais dos concertos tardo-barrocos e galantes, com a expectável alternância ritornelo-solo. Ele se alimenta de vários tópicos⁷ diferentes. Veem-se tropificados⁸ pela compartilha de elementos estilísticos diversos, o estilo brilhante, o estilo *cantábile* e a escrita de fluxo contínuo da ópera, que a música de câmara também reproduziu a este tempo, com maiores evidências sobre outros possíveis tópicos que eventualmente podem ser percebidos. Do estilo brilhante toma as passagens vigorosas em que as cordas são tratadas como uma seção coesa, abrilhantadas por instrumentos de sopro, no caso aqui a flauta, com rítmicas próprias de cada instrumento ou tessitura. Do estilo canção percebem-se várias passagens solistas, em que a melodia se desenvolve sobre violinos em terça ou apenas o baixo contínuo, em ambos os casos de figuração mais lenta. E da ópera, a grande vivacidade e variedade de figuração, sobretudo rítmica, que cria um contraponto mais rico, embalados numa estruturação camerística, exuberante de apojeturas e ornamentação do fraseado, em que a melodia se torna extravagante sobre um baixo mais discreto.

O movimento apresenta quatro ritornelos, na tônica (Sol Maior), dominante (Ré Maior), relativo menor (Mi Menor) e regresso à tônica, etapas harmônicas habituais nesta forma. Perez apresenta cada novo ritornelo variado e os episódios cumprem a função de conduzir as distintas etapas harmônicas dos ritornelos.

Ritornello ou Episódio	R	E	R	E	R	E	R
Função Harmônica	T	T	D	sT	rT	T	T
Tonalidade	Sol Maior	Sol Maior	Ré Maior	Lá Menor (Instável)	Mi Menor	Sol Maior	Sol Maior
Compassos	1-24	25-49	50-59	60-81	82-95	96-118	119-129

Tabela 1. Plano formal e tonal do primeiro movimento do Concerto para flauta de David Perez (D-MMm 630)

Do ponto de vista estrutural, se considerarmos o nível de construção sintática proporcionado pelos esquemas de contraponto,

7. O uso que se faz aqui de tópicos musicais é aquele a partir das ideias de Ratner (1966, 1980).

8. Para as condições de tropificação, ver Matten (2014).

conforme organizados e denominados por Gjerdingen (2007)⁹, Perez se vale de um grupo de procedimentos que envolvem os esquemas DO-RE-MI, Prinner, Fonte, Quiescenza, Hertz, as cláusulas perfeita e perfeitíssima, além de cadências como a de Cudworth e Comma.

Perez estruturou o primeiro movimento a partir de um esquema DO-RÉ-MI, tendo por baixo a progressão 1-7-1 que lhe é característica.

Segue-se a intenção de fechar a frase com um Prinner inserido num hexacorde descendente que, antes de concluir, já se amarra a mais material de natureza semelhante.

The image shows a musical score for five instruments: Traversier Obligato, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The score is in G major and common time. The first part is marked 'Allegro' and features a melodic line in the Traversier part labeled 'DÓ RÉ MI' with circled numbers 1, 2, and 3. The second part is marked 'Cadenza composta' and the third part is marked 'Prinner com hexacorde descendente' with circled numbers 4, 5, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Fingerings are indicated by circled numbers 1-5.

Figura 4. Perez, Concerto em Sol Maior (D-MMm 630), Mov.I, c.1-6

O esquema DO-RE-MI voltará a ser utilizado em todos os ritornelos e nos episódios II e III, uma vez que o primeiro episódio apresenta uma variante com o esquema DO-MI-SOL.

O esquema de contraponto que Rice (2014) denominou de Hertz foi usado por Perez como um dos recursos de desenvolvimento de ideias temáticas e aparece muito utilizado ao longo do movimento, retornando em todos os episódios (c .35-36, 62-63, 69-70, 98-99).

9. Todos os esquemas de contraponto são aqui denominados de acordo com Gjerdingen (2007) exceto quando expressamente mencionado no texto.

Figura 5. Perez, Concerto em Sol Maior (D-MMm 630), Mov.I, c.10-11

A fórmula cadencial da *Cadenza Perfectissima* também é bastante recorrente no movimento e sua primeira aparição é interpolada por uma *Comma*. Elas se ligam ao esquema da *Quiescenza*, que por seu turno nunca aparece completo em todo o movimento, numa construção fraseológica em que predomina o estilo brilhante.

Figura 6. Perez, Concerto em Sol Maior (D-MMm 630), Mov.I, c.12-15

A exposição temática conclui-se com a cadência de Cudworth, que é utilizada no encerramento dos episódios I e III (c. 48-50 e 117-119), sempre numa proposta que envolve o estilo *cantabile* na textura camerística.

Figura 7. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov.I, c.48-50

Uma nova ideia musical aparece estruturada por uma Fonte, que é utilizada em conjugação com o esquema Hertz, ambientados em frases típicas da ópera bufa, com alguns uníssonos, saltos de oitava e quinta, reafirmação pela repetição e ritmos trocados.

Figura 8. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov.1, c.60-71

Antes do fim do primeiro movimento, Perez ainda faz uso das Terças descendentes no terceiro ritornelo, apresentando uma nova

ideia inspirada na Romanesca. O esquema, que costumeiramente era usado em aberturas de movimento ou frase, vai aqui servindo de material para a seção solista do concerto, numa textura camerística.

89

Traversier Obligato

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Terças descendentes

Figura 9. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov.1, c.89-90

Segundo movimento: *Grave*. O movimento lento, no modo menor, é uma Siciliana instrumental, como foi relativamente comum em movimentos de concerto nesse período. Assim, a Siciliana de Perez inscreve-se no modelo tópico pastoral, praticado entre o fim do século XVII e por quase todo o século XVIII. O andamento é parcimonioso ou mesmo lento, associado ao caráter *Grave* que o compositor enfatizou à cabeça do movimento, aludindo ao caráter pastoral por uma tendência de juntar um metro de 12/8 ou 6/8 com ritmo trocaico (às vezes dáctilo), uso de muitos cromatismos, ao contrário dos movimentos rápidos que são majoritariamente diatônicos, e num certo número de casos evocando o Lamento (como modelo tópico), ou uma expressão mais sentimental, que ecoaria no estilo sensível desenvolvido no meio germânico àquele tempo.

Perez acomodou esta Siciliana no modelo da ária tripartida, ou ternária simples¹⁰, cujas seções estão definidas com a primeira e a terceira harmonicamente estáveis, convergentes para a tonalidade de sol menor, e a segunda seção mais instável, transitando pela relativa maior, subdominante e dominante, respectivamente; Si bemol Maior,

10. O esquema formal da ária tripartida simples, ou ternária simples, possui três seções em fluxo contínuo. As seções tendem a se distribuir em antecedente e conseqüente com distribuição por pares de compassos. A seção A tem por tendência se dirigir à dominante (B), que será instável, retornando ao A com citação temática mas com novos materiais convergentes para a coda (McClymonds, 2001).

Dó Menor e Ré Maior. Embora não haja simetria nas duas seções principais, há uma compartilha de material melódico e harmônico dos compassos 1-2 nos compassos 19-20. As duas sequências fraseológicas se referem na verdade a um mesmo material, apresentado de maneira mais simples na seção 3 e acomodado em grupos cadenciais na primeira seção para dar mais exuberância ao gesto de entrada.

Secção	A	B	A'
Função Harmônica	T	rT, SD, D	T
Tonalidade	Sol Menor	Si Bemol Maior, Dó Menor, Ré Maior.	Sol Menor
Compassos	1-4	8-12,13-14, 15-18.	18-28 28-30 (Coda)

Tabela 2. Plano formal e tonal do segundo movimento do Concerto para flauta de David Perez (D-MMm 630)

Este material foi na verdade reaproveitado de outro concerto de flauta feito anteriormente por Perez, hoje sobrevivente em Bruxelas (B.Bc-33858). Este concerto, ainda que não datado, é visivelmente mais antigo por causa de escolhas formais e harmônicas. Está estruturado em quatro movimentos, mais próximo do modelo da sonata, tonalmente mais plano ao longo dos movimentos, acomodado para dois violinos, que tocam quase sempre em uníssono, e baixo contínuo, sem a presença da viola. A escrita da parte solista abrange mais frequentemente a oitava grave da flauta, reservando-lhe sonoridade mais escura e um tanto mais comum nos períodos iniciais da literatura flautística. Perez reviu os temas de ao menos dois movimentos do concerto de Bruxelas para os reaproveitar na versão do concerto de Memmingen, nomeadamente o terceiro e o quarto movimentos. Sendo um destes a siciliana, melhorou o plano harmônico e enriqueceu o contraponto.

Largo

The image shows a musical score for the first three measures of the third movement of the Concerto for Flute by David Perez (B-Bc33858). The score is in 12/8 time and features a melodic line for the flute and a rhythmic accompaniment for the strings. The tempo is marked 'Largo'. The key signature is one flat (F major/D minor). The flute part starts with a melodic phrase, while the violins and continuo provide a steady rhythmic accompaniment.

Figura 10. Perez, Concerto de flauta em Sol Maior (B-Bc33858) Mov.III, c.1-3

Perez utilizou neste *Grave*, principalmente, os esquemas Hertz, Pastorella e Romanesca, assim como as cadências perfeita, plagal e Cudworth .

O movimento se inicia com o Hertz, logo continuado com a Pastorella. A melodia está construída no âmbito de uma oitava inteira, no modo de sol menor, alternando graus conjuntos e *saltus duriusculus* ascendentes e descendentes. O ritmo harmônico lento é enfatizado pelo pé métrico frequentemente encontrado na Siciliana.

Figura 11. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov II, c.1-4

Após a cadência na tônica, (início do c.4) há uma interessante variante da Fonte, que conduz a modulação para Si bemol Maior, utilizando a Romanesca (com Prinner) concluindo a passagem com uma cadência de Cudworth.

Variante de Fonte (menor-menor) Romanesca (Prinner entre baixo e II Vln.)

Traversier Obligato

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Cudworth

Cadência perfeita

Figura 12. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov II, c.4-8

A região da dominante (Ré Maior) é alcançada com a utilização do tetracorde frígio e cadência perfeita.

15 Tetracorde frígio Cadência perfeita

Traversier Obligato

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Figura 13. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov II, c.15-16

O retorno à tonalidade principal (Sol Menor) é precedido por uma Romanesca harmonizada com a sequência de acordes 3-5, 2-4-6, 3-6, também conhecida abreviadamente como sequência 2-4. É uma

sequência que se caracteriza por uma *syncopatio*, prorrogação da nota do baixo que é inicialmente harmonizada com acorde consonante e na sua prolongação com um acorde dissonante. Trata-se de uma das sequências harmônicas mais utilizadas no século XVIII, tendo sido descrita em inúmeras fontes coevas de baixo contínuo.

Romanesca Galante, sequência 5/3, 2/4/6.

16

Figura 14. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov II, c.16-18

Francesco Gasparini (1661-1727) no seu célebre tratado *l'Armonico Pratico Al Cimballo*¹¹ descreve detalhadamente a sequência com alguns exemplos musicais no capítulo VII, intitulado “*Delle Dissonanze, Legature, Note sincopate, e modo di risorverle.*” (GASPARINI p.35-38).

Alle volte si trovano alcune note ribattute, dove si considera, che a quelle che vengono in principio di ogni mezza battuta sia in battere, o in levare, si dà la Seconda, e Quarta appunto come alle legature. Per esempio.

Queste si considerano per legature, come le seguenti.

Figura 15. Gasparini, *L'armonico Pratico al Cimballo* (p.35) Exemplos de cifragem da sequência 2-4

11. A primeira edição da obra data de 1707, por Bortoli em Veneza e a sexta e última em 1808, igualmente em Veneza, por Sebastiano Valle. O extenso período de reimpressões da obra atestam a sua grande difusão e apreço. Teve grande circulação em toda a Europa, citada e louvada por autores tão distintos como Heinichen na Alemanha e Solano em Portugal.

Perez estende a seção com a utilização das terças descendentes como variante da Romanesca.

Terças descendentes.

Figura 16. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov II, c.21-22

No compasso 27 aparece como única vez neste concerto o esquema Pulcinella, encerrado por uma cadência plagal. A expressiva utilização deste esquema antecede a conclusão do Grave (c.29-30) que apresenta uma cadência de engano e logo a cadência perfeita.

Pulcinella. Cadência plagal.

Figura 17. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov II, c.27-28

Todos estes recursos contribuem para um resultado mais dramático, fazendo da Siciliana um movimento com maior poder poético e conseqüentemente mais eficazmente persuasivo do ponto de vista retórico, se comparado à elaborações outras como a do concerto anterior escrito por Perez.

Terceiro movimento: o *Allegro* final é uma elaboração ternária (3/8) na inequívoca tónica do minueto, dança absolutamente em moda por toda Europa àquele tempo e de especial predileção em Portugal. Aqui, fica mais evidente que Perez reaproveitou a escrita do trabalho anterior, o Concerto em Sol da biblioteca do conservatório de Bruxelas, para aprimorar sua escrita de uma obra concertante para flauta. São muitos elementos e figuração que passaram à versão de Memmingen com outro tratamento, mais vantajoso para a parte solista, seja pelo contraponto, pela textura ou ainda pelo planeamento discursivo.



Figura 18. Perez. Concerto para flauta em Sol Maior (B-Bc33858), Mov.IV, c.1-9

No caso do concerto de Memmingen, o movimento está também num andamento alegre, apresenta quatro *ritornelli* na tónica (Sol Maior), dominante (Ré Maior), relativo menor (Mi menor) e regresso à tónica, com etapas harmónicas habituais nesta forma. Os *ritornelli* deste terceiro movimento apresentam menos variedade, se comparados aos do primeiro *Allegro*. Mas Perez reserva material mais variado e contrastado para o segundo episódio e coda.

Ritornello ou Episódio	R	E	R	E	R	E	R + Coda
Função Harmónica	T	D	D	rT	T	T	T
Tonalidade	Sol Maior	Ré Maior	Ré Maior	Mi Menor	Sol Maior	Sol Menor e Maior	Sol Maior
Compassos	1-26	27-87	88-109	110-137	138-156	157-215	216-232 233-243

Tabela 3. Plano formal e tonal do terceiro movimento (D-MMm 630)

Neste *Allegro* final os esquemas estruturantes são Pastorella, MI-RE-DO, Hertz, Fonte, Monte, Fenaroli e Romanesca. As cadências utilizadas são, majoritariamente, simples.

Perez estruturou o início do movimento com a Pastorella, definindo claramente a tonalidade principal.

Pastorella

Figura 19. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630) Mov III, c.1-5

Na continuação da estruturação do primeiro *ritornello* o esquema DO-RE-MI se apresenta invertido, MI-RE-DO e, ligado com o contraponto DO-SI-DO, é utilizado para estender a tonalidade principal.

Mi-Ré-Dó

Dó-Si-Dó

Figura 20. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630) Mov III, c.9-11

No primeiro episódio aparece a utilização do esquema Hertz, que Perez parece ter apreciado muito não só neste concerto mas em sinfonias de abertura de ópera, e que aqui vai precedido por uma *Cadenza semplice*.

Cadenza semplice

Heartz

Traversier Obligato

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Figura 21. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630) Mov III, c.39-47

Ainda no primeiro episódio encontramos um Monte, estruturado numa posição de cadência ascendente do solista, mas aqui em diálogo com a orquestra e antecedido por uma passagem em *Fauxbourdon*.

Fauxbourdon

Monte

Traversier Obligato

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Trav.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Figura 22. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov III, c.56-61

Próximo da conclusão do primeiro episódio (c.67-74) o esquema Fenaroli é precedido por uma cadência frígia com a sexta aumentada, muito utilizada na música napolitana coeva. Essa passagem antecede a cadência simples em Ré Maior e prepara o evento do segundo ritornelo.

67 6ª aumentada cadência frígia Fenaroli

The musical score consists of five staves: Traversier Obligato, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score is divided into two sections: '6ª aumentada cadência frígia' (measures 67-70) and 'Fenaroli' (measures 71-74). The Fenaroli scheme is indicated by fingerings 7 1 2 3 7 1 2 3 above the notes in measures 71-74. The bass line has a fingering of 5 under the final notes of the Fenaroli scheme.

Figura 23. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov III, c.67-74

O episódio no relativo menor é o que apresenta maior contraste de material em relação aos *ritornelli*, a utilização serve para estender o novo material temático.

FONTE

Menor

109

Traversier Obligato

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Maior

118

Trav.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

125

Trav.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Figura 24. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630), Mov III, c.109-130

O último esquema apresentado, que encerra o movimento, e também o concerto, é uma Romanesca de 4+4 compassos logo finalizada pela *Cadenza semplice conclusiva*.

233 Romanesca Cadenza semplice

Traversier Obligato

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Figura 25. Perez, Concerto em Sol Maior, (D-MMm 630) Mov III, c.233-236

A utilização do esquema da Romanesca em posição de Coda é bastante rara, segundo o observado até aquele momento no século XVIII. O esquema era largamente usado no início de uma peça e Gjerdingen o define como um esquema primordialmente utilizado como fórmula de abertura de uma peça (GJERDINGEN p.454).

Esquema	Dó-Ré-Mi	Prinner	Heartz	Pastorella	Fonte	Monte	Fenaroli	Romanesca
1.Allegro	X	X	X		X			
2.Grave		X	X	X	X			X
3.Allegro	X		X	X	X	X	X	X

Tabela 4. Frequência dos Principais esquemas utilizados no Concerto em Sol Maior.
(D-MMm 630)

Referências

A) Bibliografia

ABECASSIS, Maria Isabel Braga. A Real Barraca. A Residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794). Lisboa: ed.autora/Tribuna da História, 2009.

BURDEN, Michael. Regina Mingotti: diva and impresario at King's Theatre, London. London: Ashgate, 2013.

BURNEY, Charles. A general history of music from the earliest ages to the present period. London: ed. autor, 1789, vol.4.

CHITI, Girolamo. Carta a Giambattista Martini, de 1º março de 1749: I-B-c. I.12.66. Disponível em: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedal.asp?path=/cmbm/images/ripro/lettere/I12/I12_065.

CHITI, Girolamo. Carta a Giambattista Martini, de 2 de abril de 1749: I-Bc. I.12.73. Disponível em: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedal.asp?path=/cmbm/images/ripro/lettere/I12/I12_073.

CHITI, Girolamo. Carta a Giambattista Martini, de 7 de maio de 1749: I-Bc I.12-77. Disponível em: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedal.asp?path=/cmbm/images/ripro/lettere/I12/I12_077.

CASTIGLIONE, Ruggero di. La Massoneria delle due Sicilie: e i fratelli meridionale del '700. Napoli: Gangemi Editore, 2008. p.115-122.

DEVRIÉS, Anik. Édition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du 18e siècle: les Boivin, les LeClerc. Geneva, Minkoff, 1976.

DIÁRIO Fluminense, Rio de Janeiro, 9 de junho de 1829, vol.13, nº127, p.514.

DIÁRIO Fluminense, Rio de Janeiro, 23 de Março de 1830, Vol.15, nº65, Artigos não oficiais: Rio de Janeiro, p.259.

DOTTORI, Maurício. The Church Music of David Perez and Niccolo Jommelli. Curitiba, DeArtes/UFPR, 2008.

GALANTI, Giuseppe Maria. Napoli e contorni: nuova edizione iteramente riformata dall'editore Luigi Galanti. Napoli. Borel e comp. 1829.

GASPARINI, Francesco. 1708-1722. *L'Armonico Pratico al Cimbalo* Venezia., Quarta edição fac-similada e com anotações do Padre Martini, 2001. Bologna: Forni Editori.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2007.

GOUDAR, Ange. *La Brigandage de la Musique Italienne*, Paris: s.n. 1777.

HAAKENSON, Matthew. Two spanish brothers revisited: recent research surrounding the life and instrumental music of Juan Bautista Pla and José Plá. *Oxford University Press. Early Music*, vol.35, nº1, 2007, p.83-94.

HATTEN, Robert. The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works. Em MIRKA, D. *The Oxford Hadbook of Topic Theory*. New York/Oxford, Oxford University Press, 2014, p.514-536.

IVANOVITCH, Roman. The Brilliant Style. Em MIRKA, D. *The Oxford Hadbook of Topici Theory*. New York/Oxford, Oxford University Press, 2014, p.330-354.

JACKSON, Paul. *The Operas of David Perez*. Stanford: Tese de Doutorado, 1968.

KUHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*, Madri, Spanpress, 2001.

LITTLE, Meredith Ellis. (2001). *Siciliana*. Grove Music Online. Acessado em 30 de Julho de 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025698>.

MARIN-LOPEZ, Javier. Mecenazgo musical e identidad aristocrática en el México ilustrado: Miguel de Berrio y Zaldivar, Conde de San Mateo de Valparaíso (1716-1779). *Austin. Latin American Music Review*, vol.39, nº1, 2018, p.1-29.

MARTINS, Anita Palmira Delgado. *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)*. Lisboa, Tese de Doutorado, 2017.

MORI, Emilio Cotarello y. *Origenes y establecimiento de la opera en España*. Madrid: Typ de la "Revista de Arch., Bil. y Museos", 1917.

O'CONNEL, Sara Day. The Singing Style, Em MIRKA, D. *The Oxford Hadbook of Topici Theory*. New York/Oxford, Oxford University Press, 2014, p.238-258.

PASCUAL, Beryl Kenyon de. Juan Bautista Pla e José Pla; two neglected oboe virtuosos of the 18th century. *Early Music Review*, vol.XVIII, 1° de fevereiro de 1990, p.109-112.

PEREZ, David. Sara in Palestina: azione sacro-drammatica da cantarsi nella venerabile chiesa dell'insigne, e nobile Monistero di S. Chiara in occasione di prendere il sacro velo francescano la Signora Suor Pellegra Benedetta, Giuseppa, Eustachia, che fù nel secolo la Signora D. Laura Grifeo e Statella dei principi di Partanna &c. : sotto il felice governo della reverenda madre Suor Agata Maria Grimaldi seconda volta abbadessa. Palermo: Nella regia stamperia d'Antonino Epiro, con licenza de' superiori, 1750.

PEREZ, David. Demetrio: dramma per musica: da rappresentarsi nel Teatro di S. Samuelle per la fiera dell'ascensione dell'anno MDCCLI. Venezia: In Merceria, all'insegna della Scienza, 1751.

PEREZ, David. La Berenice : drama per musica : da rappresentarsi in Verona nel Nuovo Teatro dell'accademia filarmonica nel carnovale dell'anno 1762 : dedicato alle Nob. e Gentiliss. Sig. dame di Verona. Verona : Per Dionisio Ramanzini Lib. a S. Tomio, 1762.

PEREZ, David. La sconfitta del mostro sturbatore della pace : parte seconda del componimento drammatico : per celebrare il giorno decimo di luglio in cui accade il fausto nome della maestà di Maria Amalia Walburga regina di Sicilia, e di Napoli in questo anno 1753 : dedicato a sua eccellenza il signor Duca de Laviefeuille vicerè, e capitano generale in questo regno di Sicilia : e disposto per cantarsi nel magnifico fonte del Palazzo Senatorio di questa felice, e fedelissima città di Palermo reggia, e capitale del regno : dall'eccelesimmo Senato Palermitano grande di Spagna di prima classe : li signori D. Giovanni Maria San Martino di Ramondetto duca di Montalbo, barone dello stato ... protomedico, e pretore terza volta di questa capitale : D. Ignazio Garaio segretario della SS. Inquisizione quarta volta : Raffaele Vanni, sesta volta : D. Vincenzo Lo Faso, e La Grua Talamanca, dei duchi di Serradifalco, terza volta : D. Giuseppe Salomone, ed Arceri, seconda volta : D. Giuseppe San Martino di Ramondetto de' duchi di Montalbo, seconda volta : D. Innocenzio Muzio, barone delli Manganelli, senatori. In Pal[ermo] : Per Epiro, regio impress. dall'ecc. Senato, con lic. de' super., [1753].

PRGAH, Rashid-S. – “...und bibhero mein Gluck in der Welt zu suchen...” Notes on the Biography of Jonas Friederich Boenicke p.234-236 in NIEDEN, Gesa Zur e OVER, Berthold (org) Musicians’ mobilities and music migrations in Early Modern Europe: biographical patterns and cultural exchanges. Bielefeld: transcript verlag, 2016.

RICE, John. The Hertz: a galant schema from Corelli to Mozart. Oxford University Press, Music in the Theory Spectrum, vol.36, nº2, 2014, p. 315-332.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Lettre sur la musique Françoise. S.l. s.n. 1753.

SCHERPEREEL, Joseph. A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara, de 1764 a 1834, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1985.

SOLANO, Francisco Inácio. Nova instrucção musical, ou theorica pratica da musica rythmica. Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764.

Solfèges d’Italie avec la Baße Chiffrée Composés par Leo Durante, Scarlatti, Hass, Porpora, Mazzoni, Caffaro, David Perez &c Dédiées à la Jeunesse Française. 4^a edição, Paris: Levesque & Bêche, 1794

TALBOT, Michael. The Vivaldi compendium. Woodbridge: Boydell press, 2011. p.115.

TWISS, Richard. Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773. London. [ed. do autor], 1775.

V.A. Solfege d’Italie avec la Baße Chiffrée Compsés par Leo Durante, Scarlatti, Hass, Porpora, Mazzoni, Caffaro, David Perez & c. 4 vols. Paris: LeDuc, 1772.

VIRGOLINO, António Pedro. Auto do Levantamento e Juramento Que os Grandes, Títulos Seculares Eclesiásticos e mais Pessoas que se Acharam Presentes Fizeram à Muito Alta, Muito Poderosa Rainha Fidelíssima a Senhora D. Maria I, Nossa Senhora na Coroa destes Reinos e Senhorios de Portugal, Sendo Exaltada e Coroada sobre o Régio Trono juntamente com o Senhor Rei Dom Pedro III na Tarde do Dia 13 de Maio, anno 1777. Lisboa: Régia Officina Tipográfica, 1780.

WESTRUP, J., MCCLYMONDS, M., BUDDEN, J., CLEMENTS, A., CARTER, T., WALKER, T., HEARTZ, D., & LIBBY, D. (2001). Aria. Grove Music Online. Acessado em 30 de Julho de 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043315>.

Capítulo 2

**Estudo sobre autoria,
elementos de análise e
considerações interpretativas
do manuscrito *DKmu*
7501.2432: *Concerto per
Violoncello Obligato con
Violini e Basso Dell Sigre:
Antonio Pollicarppi*
Edoardo Sbaffi**

Origem, autoria e dúvidas de atribuição

Manuscritos e obras impressas: algumas considerações

A sociedade na época de D. Maria I e as ocasiões de execução públicas e privadas da música instrumental

Policarpo José António da Silva e os seus contemporâneos

Notas relativas à transcrição da partitura

Análise Formal

Algumas considerações a propósito da interpretação

Referências

**Estudo sobre autoria, elementos
de análise e considerações
interpretativas do manuscrito
*DKmu 7501.2432: Concerto per
Violoncello Obligato con Violini
e Basso Dell Sigre: Antonio
Pollicarppi*
Edoardo Sbaffi**

Origem, autoria e dúvidas de atribuição

O manuscrito *Dkmu 7501.2432* está conservado na Kongelige Bibliotek de Copenhagen (Dinamarca) desde 1937-38 proveniente da coleção privada dos Barões de Løvenskjold¹².

12. Informações provenientes de correspondência eletrônica trocada com o Assistente da Music Collection da Kongelige Bibliotek, Jeppe Plum Andersen nos dias 23/04 e 25/05 de 2014. Os Løvenskjolds foram uma família dinamarquesa/norueguesa de origem alemã que ganhou o título de nobreza em 1739. Personagem de relevo da família foi o Barão Severin Løvenskjold (1743-1818): teve vários cargos políticos no seu país. Já no século XIX encontra-se um outro destacado membro desta família, o músico e compositor Barão Herman Severin Løvenskjold (1815-1870).

Infelizmente não foi possível, de momento, conhecer como ou quando esta família entrou na posse deste manuscrito. Não foram ainda encontradas evidências da presença de membros da família Løvenskjold em Lisboa no período entre a segunda metade do século XVIII e início do século XIX.

O manuscrito compõe-se de 5 partes cavas: *Basso*, *Violini I, II e III* e *Violoncello*. O catálogo RISM apresenta esta obra atribuindo-a a Policarpo José António da Silva e colocando-a temporalmente na década de 1780-90¹³.

A página de rosto do manuscrito evidencia duas caligrafias em duas tonalidades de tinta diferentes. Uma primeira, pertencente quase certamente ao copista (de uma tonalidade sépia que se encontra usada nas restantes páginas do manuscrito), é elegante e arredondada: *Basso / Concerto Per Violoncello obligato / con Violini e Basso*.

Uma segunda, cor preta, claramente menos cuidada e aparentemente apressada, acrescenta: *dell Sigre: / Antonio Pollicarppi*



Figura 26. Página de rosto do manuscrito

A hipótese levantada neste artigo é que as duas escritas poderão ter sido postas em tempos diferentes e por mãos diferentes. A partir desta afirmação podemos imaginar dois diferentes cenários.

13. RISM ID no. 150204734.

O tenor António Policarpo poderá ter posto o seu nome para assinar o seu pertence (a propriedade da cópia, e não necessariamente a autoria da composição). A atribuição ao Senhor *Pollicarppi* poderia então significar simplesmente que foi o (José) António Policarpo (da Silva) que comprou a cópia manuscrita do concerto para o seu uso pessoal.

Numa outra hipótese a segunda caligrafia pertence a um outro adquirente/destinatário da cópia da partitura que a quis assim catalogar para futura memória: manuscrito do Sr. A. Policarpo ou por ele providenciado. A italianização do nome do músico português (*Pollicarppi* em vez de Policarpo) é frequente na Lisboa desta época dominada pela cultura italiana, mas a ortografia inédita e improvável (as duplas l e p em *Pollicarppi*) pode ser uma evidência de escasso domínio da língua italiana e/ou portuguesa de quem escreve. Podemos assim imaginar que o proprietário/destinatário da cópia poderá ter sido de origem estrangeira; por exemplo o Barão Severin Løvenskjold de passagem por Lisboa. Neste cenário o Barão poderá ter ouvido o concerto e pedido ao Policarpo, que podia estar participando no concerto tocando o cravo ou ser sido o Mestre encarregue para contratar os outros músicos, para lhe providenciar uma cópia da partitura.

Quanto à possibilidade de ser o José António Policarpo da Silva o autor do concerto em exame esta hipótese não pode ser obviamente excluída sendo porém improvável: Policarpo foi um renomado e bem-sucedido tenor da Patriarcal e da Capela Real, autor de várias obras vocais e de solfejos. Dele conhecem-se somente duas obras instrumentais:

- Marcha e contradança com dois violinos e flauta obrigada (manuscrito), 1800. (*P-Ln* MM 6003),

- Sonata de Cravo. (Com Minuete e Rondó) autógrafo incompleto de 1785 (*P-Ln* MM 57//5)¹⁴.

Ora o manuscrito em exame é uma obra perfeitamente idiomática para o violoncelo e as suas passagens virtuosas revelam um profundo conhecimento da técnica e dos limites do instrumento. Esta constatação sugere a autoria de um compositor violoncelista ou, pelo menos, uma estreita colaboração do compositor com um virtuoso do violoncelo. Policarpo dominava, como muitos seus colegas, o cravo e o pianoforte, mas não há notícia alguma da sua possível familiaridade com o violoncelo. Resta a possibilidade de uma colaboração com um dos seus colegas violoncelistas da Real Câmara (veja-se o elenco elaborado no parágrafo 4), mas a hipótese mais provável é que a autoria seja justamente de um deles e não de Policarpo.

14. Citado em SÁ, 2008, p.276.

Manuscritos e obras impressas: algumas considerações

Um das palavras sobre o fenómeno comercial dos manuscritos são aqui necessárias. A maioria das obras escritas pelos músicos ativos em Lisboa na segunda metade do século XVIII não foi publicada¹⁵. M^a João Albuquerque lembra-nos que o mercado das cópias de manuscritos era muito ativo em Lisboa nesse período.

A cópia manuscrita de música, fosse de um único exemplar para responder a uma encomenda, ou mesmo de múltiplos exemplares, foi durante muito tempo mais barato e um investimento mais seguro do que a impressão (ALBUQUERQUE, 2014, p.38-39).

Interessante realçar que a disponibilização de cópias das partituras fazia parte dos deveres dos músicos contratados pela nobreza.

A circulação de música manuscrita, quer em circuito privado, quer comercial, continuou a ocupar uma parcela importante no processo de difusão de repertório. Os músicos ao serviço de casas nobres tinham, entre as suas incumbências, a cópia manuscrita de música para uso e enriquecimento das colecções pessoais dos aristocratas que serviam. [...] O comércio de música manuscrita concorre assim fortemente com a música impressa pois oferece condições diferenciadas à medida e gosto do cliente, muitas vezes a preços mais acessíveis (SÁ, 2008, p.249-250).

Elucidador é este anúncio comercial publicado na Gazeta de Lisboa em 1826:

15. O elenco de obras de música exclusivamente instrumental impressas nesta época de que temos notícia é extraordinariamente curto resumindo-se a:

- Pedro António Avondano: *Lisbon menuets* (3 livros), J. Walsh, London, 1766-70.
- Giov. Baptista André Avondano: *Quattro Sonate e due Duetti Per due Violoncelli*, (Paris ?), c.1771-77.
- António Rodil: *Sei sonate a solo per flauto traversiere e basso*, London, Walcker. (1774?)
- António Rodil: *Sei duetti per due flauti traversieri*, Paris, (Bignon ?), 1774.
- Alberto José Gomes da Silva: *Sei Sonate Per Cembalo: Opera I / Composte Per Il Sigre. Alberto Giuseppe Gomes da Silva maestro e compositore di musica*. Lisbona: Si vendono in casa del Sigre. SD. (c.1760-70).
- Manuel José Vidigal: *Seis Minuettes para Guitarra e Baxo/ Abertos e Estampados por Francisco Domingos Milcent*. Lisboa. (ca.1796).
- António da Silva Leite, *Seis Sonatas de Guitarra com acompanhamento de hum violino e duas trompas ad Libitum* offercidas a S. A. R. a Senhora D. Carlota Joaquina Princeza do Brasil. Porto: na Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1792.

Este mercado de música manuscrita e barata vai manter-se ao longo do século XIX: “Toda a pessoa que necessitar de muzica muito bem copiada, e pelo modico preço de 80 réis a folha, deixe o seu nome e morada na rua da fabrica da seda N°51, para se lhe ir fallar” (Gazeta de Lisboa 131: 1826/ 06/06). Até editores especializados como Valentim Ziegler anunciam a venda de música manuscrita (Gazeta de Lisboa 220: 1830/09/17) (SÁ, 2008, p.329).

E ainda:

A prática de colecções pessoais de música difunde-se como atributo de distinção entre amadores cultos, podendo mesmo considerar-se que a noção de obra, neste contexto, compete com a noção de repertório pessoal (SÁ, 2008, p.383).

Este material musical encontra hoje em dia disperso em arquivos particulares dificilmente identificáveis.

A maior parte do repertório instrumental tocado nestas ocasiões perdeu-se ou foi objeto de dispersão posterior pois, ao contrário da música sacra e da música dramática que era guardada nos arquivos da Capela Real e da Patriarcal e na biblioteca da corte, este ficava geralmente na posse dos executantes (FERNANDES, 2014, p.85).

O resultado desta dispersão é que as obras instrumentais encontradas referentes a esta época (concertos com solistas assim como sonatas a solo, a dois, três ou mais instrumentos) são inverosimilmente escassas e não fazem justiça à intensa e múltipla atividade dos excelentes músicos que integravam a Capela Real e as outras prestigiadas instituições musicais. Cristina Fernandes escreve a este propósito:

As partituras de Concertos para solista e orquestra de compositores portugueses desta época existentes em bibliotecas e arquivos nacionais são ainda mais raras, o que contrasta com as menções à sua interpretação na documentação histórica, tanto na corte como noutros domínios da vida musical (FERNANDES, 2014, p.86).

Mais a frente, falando do violinista Gonçalo Auzier Romero:

Tal como sucede com vários colegas, há um desfasamento enorme entre os requisitos do seu percurso profissional no que diz respeito à prática instrumental e os escassos testemunhos em forma de música escrita que chegaram aos nossos dias (FERNANDES, 2014, p.98).

Podemos considerar portanto este manuscrito representativo de um corpus de fontes musicais dispersas a espera de serem encontradas, catalogadas e disponibilizadas.

A sociedade na época de D. Maria I e as ocasiões de execução públicas e privadas da música instrumental

O reinado de D. Maria (1777-1792)¹⁶ foi uma época de intensa atividade musical em Portugal. A orquestra da Real Câmara atingiu o seu auge e chegou a ser definida entre as melhores capelas europeias¹⁷. Em 1787 William Beckford, um rico viajador e romancista inglês, testemunha o alto nível deste conjunto:

A Capela da Rainha de Portugal é ainda a melhor da Europa, na excelência vocal e instrumental; nenhum outro agrupamento congênere, nem o do Papa, pode competir com um agrupamento tão admirável de músicos. [...] Os violinistas e violoncelistas ao serviço de sua Majestade são todos de primeira qualidade e os músicos de oboés e flautas não têm rivais.¹⁸

O afastamento do poderoso Marquês de Pombal logo em 1777 e a sua conseguinte morte política não afetaram a atividade da orquestra régia, pelo contrário. A música instrumental conquista espaços e

16. Neste ano começa a regência do seu filho João até a morte de D. Maria em 1816; regência imposta pela progressiva demência da soberana mãe.

17. “Durante a última década do reinado de D. José (1767-77) a Orquestra Real, ou Real Câmara (como passou a ser intitulado o conjunto dos instrumentistas e cantores afetos ao serviço régio na segunda metade do século XVIII), alcançou um nível de excelência que a colocava entre as melhores da Europa, capaz de interpretar obras de grande complexidade como as óperas de Jommelli” (TRILHA, 2011, p.79).

18. “The Queen of Portugal’s chapel is still the first in Europe, in the point of vocal and instrumental excellence; no other establishment of the kind, the papal not excepted, can boast such an assemblage of admirable musicians. [...] The violins and violoncellos at her Majesty’s are all of the first order, and in oboe and flute-players her musical menagerie is unrivalled.” (BECKFORD, 1834, p.123). (Tradução do autor).

ocasiões de execução tanto na esfera pública como naquela privada. No âmbito das apresentações públicas a igreja passou a oferecer muitas oportunidades de exibição para os músicos incluindo, com cada vez mais frequência, obras instrumentais durante as mais diversas celebrações religiosas incluindo a própria missa.

O reinado de D. Maria I caracterizou-se, no quadro do final do Antigo Regime, como um período de desenvolvimento muito expressivo da música profana em geral. [...] Processo esse que abre espaço para a fundação do Teatro São Carlos em 1793, bem como para um alargamento nas práticas de sociabilidade secular que envolvem música. Permanece como linha de continuidade a perpetuação de um grande investimento no aparato litúrgico da Capela Real e da Patriarcal, verificando-se que um dos aspetos diferenciadores mais expressivos do reinado de D. Maria I, passa pela gradual afirmação da música instrumental nos seus vários contextos e formas de circulação. Confirma-se que há mais concertos instrumentais no seio de funções sacras e profanas, enquadrando-se estas últimas no florescimento da música de salão por profissionais e também por amadores, com consequências ao nível do desenvolvimento de um mercado crescente de concertos públicos, de instrumentos e de partituras. O contraste com o reinado de D. José I é muito expressivo nesta matéria, verificando-se p.e. que a ocorrência de música instrumental nas cerimónias litúrgicas apresenta um carácter pontual (SÁ, 2008, p.56-57).

A propósito da qualidade e da dimensão da orquestra régia, Trilha afirma:

A Real Câmara (Orquestra Real) neste período, não sofreu nenhuma redução de efetivos, e nem da sua grande qualidade técnica. Possivelmente foi no reinado de D. Maria I que este agrupamento atingiu o seu apogeu. Scherpereel destaca no seu estudo sobre a Real Câmara o ano de 1782, como o momento em que esta orquestra foi a maior, em número de instrumentistas

de toda a Europa. A Real Câmara contava então com 51 instrumentistas: 20 violinos, 4 violas, 4 violoncelos, 4 contrabaixos, 3 oboés, 2 flautas, 9 instrumentos de metal (trompas e clarins), 2 cravos e tímpanos (SCHERPEREEL, 1985, p.61 citado por TRILHA, 2011, p.82).

A música instrumental tinha, neste período, um lugar de destaque, particularmente no que diz respeito à música de dança: os bailes, tanto na corte como em casas particulares tornaram-se muito populares. Veja-se o interessante fenômeno das Assembleias (um tipo de festa a convite) como aquelas realizadas a partir do ano 1758 e durante as duas décadas sucessivas em casa de músicos da própria Real Câmara quais os violinistas Pedro Avondano e Gonçalo Auzier Romero.

À medida que avançamos para o final do século XVIII e coincidindo com o reinado de D. Maria I, verifica-se que a Festa Pública passa a poder incluir no seu vasto programa de entretenimento as práticas musicais associadas às novas sociabilidades de salão, nomeadamente os bailes e os concertos de programa vocal e instrumental em espaços de acesso condicionado (SÁ, 2008, p.41).

Os concertos para instrumento solista, como o do manuscrito em exame, podiam constituir, nestas ocasiões, um momento formal antes das danças começarem. Nery nos informa que:

Uma situação diferente é a da Música instrumental de concerto, fora do âmbito restrito do acompanhamento da Dança, caso em que nos salões de maior distinção social se nota um esforço no sentido de contratar instrumentistas de grande qualidade, para oferecerem aos convidados da casa um concerto que pode ter alguma formalidade, antecedendo o momento do baile (NERY, 2014, p.27).

Observamos assim um cenário de múltiplas ocasiões onde um concerto solista como o do manuscrito *Dkmu 7501.2432* poderá ter sido executado.

Policarpo José António da Silva e os seus contemporâneos

José António Policarpo nasceu em Lisboa em 1745 cidade onde também faleceu em 19 de Março de 1803. Não se conhece muito da sua formação; trata-se, como já foi dito, de um dos cantores proeminentes da sua época, único português a competir em pé de igualdade com os cantores italianos. Algumas datas importantes: em 1761 ingressa na Irmandade de Santa Cecília¹⁹, em 1763 foi admitido no coro da Patriarcal, em 1771 ingressa na Real Câmara, em 1787 ingressa na Capela Real²⁰.

Podemos constatar que Policarpo pertence à elite dos músicos de Lisboa integrando as mais destacadas instituições musicais da cidade ao longo das décadas de '70 e '80 e, em parte, de '90 do séc. XVIII. Em 1787 William Beckford contratou-o para se exhibir em sua casa junto com outros músicos da Capela Real entre os quais sabemos constar o violoncelista Pietro Saverio Pietagrua dito Pedro Grua.²¹

Interessante para este estudo é procurar quais foram os mais destacados violoncelistas ativos nestas duas décadas. A partir do exaustivo trabalho da Dr. Vanda de Sá²² sobre os manifestos da Irmandade de Cecília foi possível elaborar a seguinte tabela:

Nome	Concertos públicos e privados ²³	RC= Real Câmara ISC= Irmandade Santa Cecília	Notas
Fernando Biancarde (Biencardi, Biancardi)	1771-85-86-88-89	RC 1764-1806	
João Baptista André Avondano (Giov. Batista Andrea Avondano e Gio. Bapt. André Avondano) Fl. 1801	1775-81	ISC 1763 RC 1771	Entre 1769 e 1771 esteve em Paris como bolseiro do Rei D.José para estudar com o famoso violoncelista J.P. Duport. Único violoncelista a publicar obras para o seu instrumento neste período. ²⁴

19. "Em 19/Fev/1761: Policarpo José António da Silva, presidência da Patriarcal (Cantor), serviu a mesa da irmandade em 1800. Quando se inscreveu morava na Rua do Moinho de Vento, freguesia da Encarnação. Casou duas vezes. O Professor Joseph Scherpereel refere nos seus apontamentos que em 1801 vai para Santarém." (Correspondência eletrônica com a Dr. Ana Paula Tudela do dia 29/05/2014).

20. Dicionário Biográfico Caravelas: http://193.136.113.20/fmi/xsl/caravelas/dicionario_caravelas_listagem_simples_grouped.xsl - Último acesso 09/11/2014.

21. Em BECKFORD, 1954, p.264. "Away went the Grand Prior and in came Polycarpo, who supped with us and brought me a cargo of new Brazilian music, very quaint and original, which kept me employed till one in the morning". Carta de 11/08/1787.

22. SÁ, 2008, Anexo A.

23. Datas registradas nos manifestos da ISC.

24. Em FERNANDES, 2008: nota Histórica p.VII.

Vicente Beltrão (Vicente Carlos Bertrand/Beltram)	1785	ISC 1780	Polistrumentista. Tocava: violino, viola, violoncelo e contrabaixo.
Pietro Saverio Pietagrua (Pedro Grua)	1782-83-84-85-88-91- 95-97-1800	RC: 1779-1802 ISC: 1780-1802	Trabalhou ao serviço de William Beckford em 1787 ²⁵
André Avelino Monteiro Lemos	1785	ISC: 1766	
Policarpo José de Faria Beltrão (Jozé Policarpo/ Pelicarpio Faria Beltrão)	1802-08-11	ISC: 1791-1832 RC: 1802. Em 1812 é admitido na RC de Rio de Janeiro	
Caetano Jozé Soares	1814	ISC: 1800	
Jozé António (de Azevedo) Lidres fl.1829	1787	ISC: 1766 RC: 1802-28	

Tabela 5. Os principais violoncelistas ativos na 2ª metade do século XVIII

Acrescenta-se à lista: “Rev. Sr. José da Silva Reis, sábio contrapontista, e insigne tocador de violoncelo” (FERNANDES, 2013, p.62)

A possibilidade que o concerto possa ser atribuído ao violoncelista Policarpo José de Faria Beltrão, cujo nome apresenta uma suspeita proximidade ao Policarpo tenor, pode ser descartada dado que a sua atividade profissional em Lisboa limitou-se à primeira década do séc. XIX. Policarpo José de Faria Beltrão viajou sucessivamente para o Rio de Janeiro onde integrou a Real Camara a partir de 1812²⁶.

Notas relativas à transcrição da partitura

O manuscrito apresenta-se íntegro e bem legível com um único compasso cancelado pelo copista no segundo andamento da parte do primeiro violino. A cópia foi portanto realizada por mão experiente e provavelmente com finalidade comercial. A partitura apresenta inevitáveis pequenas gralhas e incongruências.

A transcrição moderna do manuscrito foi realizada por meio do programa de edição Avid Sibelius pelo Laboratório de Musicologia do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA) da Universidade do Estado do Amazonas. As indicações de dinâmica e as ligaduras não sempre foram devidamente transcritas em todas as partes individuais do manuscrito: quando omissas aparecem entre parêntesis.

25. Em BECKFORD, 1834, p.193.

26. Em ANDRADE, 1967, p.147

As indicações dinâmicas utilizadas em toda a composição são somente três: “*dol.*” (dolce), “*p.*” (piano) e “*f.e*” ou “*f.*” (forte) escritas pelo copista com a seguinte grafia.

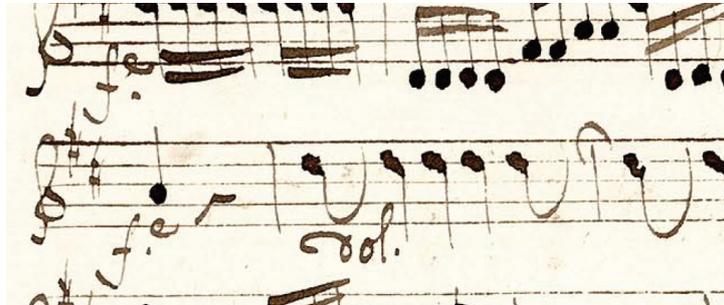


Figura 27: Violino II, Allegro



Figura 28. Basso, Andantino

Note-se que a marca do forte (*f.*) tanto pode ter como não ter o “e” após o ponto: na transcrição as duas grafias foram normalizadas. Curiosamente é utilizada sempre a indicação de *dolce* e nunca de *piano* no 1º andamento e vice-versa é sempre *piano* e nunca *dolce* no *Andantino* assim como no *Allegro Assai* (nesse último movimento as indicações de dinâmicas são muito esporádicas). Foi tomada a decisão de manter a indicação de *dolce* do primeiro andamento em vez de traduzi-la pelo mais atual *piano* conservando assim o seu efeito na interpretação.

Os bequardros que anulam os sustenidos são sempre indicados como bemóis e foram substituídos pela grafia moderna.

Por razões de coerência foram acrescentados os símbolos de nota pontuada normalizando as partes do *Violoncello* e do *Basso*, como por exemplo nos compassos 5 e 6 do *Allegro* inicial:



Figura 29: Violoncello, Allegro



Figura 30. Basso, Allegro

As ligaduras: foram mantidas as ligaduras presentes no manuscrito exceto em duas ocasiões:

- No primeiro compasso do *Andantino* foram acrescentadas, nos Violinos II e III, as ligaduras presentes na parte do Violino I.



Figura 31. Violino I, Andantino



Figura 32. Violino II, Andantino



Figura 33. Violino III, Andantino

Nos c.146 e 150-151 da parte do *Violoncello* algumas das ligaduras nas tercinas são (presumivelmente) omissas e foram acrescentadas na transcrição.



Figura 34. Violoncello, Allegro Assai

Análise Formal

O concerto está escrito na tonalidade de Ré Maior e está repartido em 3 andamentos. *Allegro*, *Andantino*, *Allegro Assai*. O *Allegro* termina na dominante (Lá Maior) e o *Andantino* está escrito nesta tonalidade com a armação de clave própria (3#). O Ré Maior regressa assim somente no *Allegro Assai* conclusivo.

O *Violoncello* toca ao uníssonos com o *Basso* sempre que não é solista. Quando o *Violoncello* toca as partes a solo o *Basso* cala e os (três) violinos realizam o papel de baixo contínuo. A parte do *Basso* não apresenta cifras.

O *Allegro*: em tempo quaternário. O tema abre com um duplo arpejo e uma escala descendente; este elemento é repetido múltiplas vezes ao longo do andamento tanto na tónica (Ré Maior x6) na dominante (Lá Maior x3), na supertónica (Mi Maior x2) assim como em Si Maior (x1) e Si Menor (x1). O solista, no início do seu solo, desenvolve este elemento temático numa retórica de Tónica/Dominante/Tónica. Uma curiosa particularidade: este elemento é reutilizado no tema inicial do *Allegro Assai*, desta vez em ritmo ternário, criando assim um interessante efeito cíclico de gosto bastante moderno. A partitura sugere ao solista duas cadências não escritas (aparecem em forma de suspensões). O *Allegro* termina com um brevíssimo Adagio que é, de fato, uma cadência á dominante.

O *Andantino*: Em Lá Maior, está escrito na mesma divisão rítmica do primeiro andamento é a continuação natural do *Allegro*. Consiste em um momento lírico bastante breve (36 compassos) de carácter *grazioso* e galante construído num diálogo entre os violinos e o solista cuja última intervenção termina com uma cadência.

O *Allegro Assai*: Em ritmo ternário rápido (3/8), apresenta-se quase em forma de um Rondó. É o movimento mais virtuoso e tecnicamente mais exigente. Não contém cadências para o solista.

Este concerto coloca-se claramente dentro do estilo galante: é possível identificar nele numerosas fórmulas retóricas peculiares deste estilo. Utilizando a terminologia proposta por Gjerdingen²⁷ estas são algumas das *schematae* utilizada pelo compositor:

27. "NAMES OF SCHEMATA. I follow in the footsteps of Joseph Riepel, the eighteenth century writer and chapel master at Regensburg who gave names to several important musical schemata. I use Riepel's names and other names known in the eighteenth century where possible, but I do not hesitate to add new names to the canon. For some schemata I will choose a word, often an Italian word, that captures an aspect of their function. That was Riepel's practice in the 1750s. And for other schemata I will choose a name that honors a significant scholar or teacher." (GJERDINGEN, 2007, p.20).

Allegro:

“Monte” nos c.11-12-13-14 (na tonalidade de Sol Maior-Lá Maior),
“Monte” nos c.51-52-53 (de novo na tonalidade de Sol Maior-Lá Maior),
“Fonte” nos c.63-64-65 (na tonalidade Mi Menor-Ré Maior)

Andantino:

“Fonte” nos c.21-22 (tonalidade Si Menor-Lá Maior),

Allegro Assai:

O tema de abertura do solo é um “Dó-Ré-Mí” na tonalidade de Ré Maior (Ré-Mi-Fá, c.12-13-14),

“Fonte” nos c.144-153 (na tonalidade Mi Menor-Ré Maior).

Algumas considerações a propósito da interpretação

A instrumentação deste concerto suscita alguma perplexidade e sugere cenários possíveis para a sua execução: a ausência da viola e a presença do Violino III é bastante incomum. O violino III não substitui a viola (como seria expectável), mas tem uma parte quase sempre igual ao Violino II exceto em poucas ocasiões onde realiza uma outra nota da harmonia (tipicamente em notas repetidas e nas cadências). Esta obra aparece assim mais escrita para satisfazer uma necessidade contingente de um concerto onde poderão ter estado disponíveis 3 ou 4 violinistas (prevendo, neste segundo caso, a duplicação do Violino I) e um cravista para além do violoncelista solista, mas nenhum violista. O concerto é, de fato, uma obra essencialmente camerística que, porém, poderá também ser executada por uma orquestra maior²⁸ sem desvirtuar o carácter da obra.

Os instrumentos a utilizar para uma execução historicamente informada são instrumentos clássicos ou tardo barrocos todos necessariamente montados com cordas de tripa. O violoncelo em particular, utilizado sem espigão, poderá ter o não o espelho comprido (moderno). O arco terá que ser um arco clássico (os arcos convexos no modelo desenvolvido por François Tourte em Paris serão popularizados somente a partir da década de 1790).

O último compasso do *Allegro* é uma cadência à dominante com indicação agógica de *Adagio*. Esta combinação convida implicitamente a um *attacca* para o andamento sucessivo.

28. Foi executado e gravado pelo escrevente com resultados satisfatórios com: 4 vl I, 2 vl II e 1 vl III, violoncelo, e um Baixo contínuo composto pelo cravo, guitarra barroca e um contrabaixo.

O manuscrito sugere duas cadências no *Allegro* e uma no *Andantino* correspondentes a outras tantas fermatas escritas. A opção de as realizar e o comprimento das mesmas é totalmente ao critério do intérprete sendo a sua execução um momento privilegiado para a exibição de virtuosismo técnico por parte do violoncelista.

Os trinados: o manuscrito contém numerosas indicações de trinados (tr) escritas, as vezes, de forma bastante pouco legível. De seguida pode-se constatar como aparecem no manuscrito.



Figura 35. Violino I, Allegro Assai



Figura 36. Violoncello, Allegro Assai

A execução será sempre a partir da nota superior.

O manuscrito *Dkmu 7501.2432* atribuído pelo RISM a Policarpo José António da Silva apresenta sérias dúvidas de autenticidade. A página de rosto deste concerto para violoncelo, violinos e baixo evidencia duas caligrafias distintas, sendo àquela indicante o nome do compositor diferente daquela do copista. O tenor e compositor António Policarpo escreveu pouquíssima música instrumental durante a sua brilhante carreira de solista da Patriarcal e da Real Câmara. O concerto apresenta características de uma escrita idiomática para o violoncelo, que se encontram, normalmente, em obras escritas pelos próprios violoncelistas-compositores. Abre-se assim a possibilidade que o concerto seja da autoria de um dos virtuosos violoncelistas ao serviço da corte portuguesa nas décadas de 1780-90 (os nomes mais prováveis são: Fernando Biancardi, Pietro Saverio Pietagrua, João Baptista André Avondano). A atribuição ao violoncelista Policarpo José de Faria Beltrão, cujo nome apresenta uma curiosa semelhança, pode-se considerar improvável data a época em que ele foi ativo em Lisboa (primeira década do séc. XIX) tendo-se transferido sucessivamente para a corte no Rio de Janeiro. Considerando a escassa importância dada

ao direito de autor e tendo em conta o prolífico mercado de cópias de manuscritos existente em Portugal nas últimas décadas do século XVIII sugerem-se duas diferentes hipóteses acerca da presença do nome *Antonio Pollicarppi* na página de rosto do manuscrito:

1. A caligrafia diferente àquela do copista pertence ao adquirente/destinatário desta cópia da partitura que a quis assim catalogar para futura memória (a cópia teria sido assim comprada ao Sr. Policarpo ou por ele providenciada).
2. O próprio Policarpo poderá ter posto o seu nome para assinar o seu pertence (a propriedade da cópia, mas não necessariamente a autoria da composição). A atribuição *Dell Sigre: Antonio Pollicarppi* poderia então significar simplesmente que foi o (José) António Policarpo (da Silva) que a comprou.

Resta descobrir o verdadeiro autor desta obra. A incompleta publicação em redes (RISM e outras plataformas semelhantes) de manuscritos portugueses coevos ou de outras cópias do presente impossibilitou até hoje um cruzamento de dados indispensável para podermos afirmar incontestavelmente a autoria do concerto.

Referências

A) Bibliografia

ALBUQUERQUE, Maria João, *Durão*. In “Música Instrumental no Final do Antigo Regime”, SÁ, Vanda de e FERNANDES, Cristina (coordenadoras), Lisboa: Ed. Colibri, 2014.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, Vol. II, Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1967.

BECKFORD, William Thomas. *Italy with Sketches Portugal and Spain*, London: Richard Bentley, 1834.

_____. *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788*, (edited with an introduction and notes by Boyd Alexander), London: Rupert Hart-Davis, 1954.

FERNANDES, Cristina. *Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento*, Lisboa: BNP, 2013.

_____. *Notas de contexto histórico às partituras de João Baptista André Avondano (fl. 1800): 4 Sonatas para Violoncelo e Baixo Contínuo e 2 Duetos para 2 Violoncelos*, Linda-a-Velha: Edição Pro-Histórica, 2008.

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press, 2007.

NERY, Rui Vieira. In *Música Instrumental no Final do Antigo Regime*, SÁ, Vanda de e FERNANDES, Cristina (coordenadoras), Lisboa: Ed. Colibri, 2014.

SÁ, Vanda de; FERNANDES, Cristina (coordenadoras). *Música Instrumental no Final do Antigo Regime*, Lisboa: Ed. Colibri, 2014.

SÁ, Vanda de. *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*, Tese de Doutoramento em Musicologia, Universidade de Évora, 2008.

SCHERPEREEL, Joseph. *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

TRILHA, Mário Marques. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*, Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro, 2011.

B) Fontes manuscritas

AVONDANO, Pedro António. *Lisbon menuets* (3 livros), London: J. Walsh, 1766-70.

AVONDANO, Giov. Baptista André. *Quattro Sonate e due Duetti Per due Violoncelli*, Paris: Bureau d'Abonnement musical, 1770.

LEITE, António da Silva. *Seis Sonatas de Guitarra com acompanhamento de hum violino e duas trompas ad Libitum offerecidas a S. A. R. a Senhora D. Carlota Joaquina Princeza do Brasil*, Porto: Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1792.

RODIL, António. *Sei sonate a solo per flauto taversiere e basso*, London: Walcker, 1774?

_____. *Sei duetti per due flauti traversieri*, Paris: (Bignon ?), 1774.

SILVA, Alberto José Gomes da. *Sei Sonate Per Cembalo: Opera I / Composte Per Il Sigre. Alberto Giuseppe Gomes da Silva maestro e compositore di musica. Lisbona: Si vendono in casa del Sigre. SD, c.1760-70.*

SILVA, Policarpo José António da. *Concerto per Violoncello Obligato con Violini e Basso Dell Sigre: Antonio Pollicarppi*, Music Collection da Kongelige Bibliotek (DKmu 7501.2432), Copenhagen, Dinamarca, c.1780-90.

_____. *Marcha e contradança com dois violinos e flauta obrigada* Lisboa, Biblioteca Nacional, (manuscrito P-Ln MM 6003), 1800.

_____. *Sonata de Cravo (Com Minuete e Rondó)*, Lisboa, Biblioteca Nacional, (P-Ln MM 57//5) autógrafo incompleto, 1785.

VIDIGAL, Manuel José. *Seis Minuettes para Guitarra e Baxo/ Abertos e Estampados por Francisco Domingos Milcent*, Lisboa, c.1796.

Capítulo 3

Hermenêutica da análise musical:

A propósito da análise do Concerto de Violino a Solo de José Palomino

Gustavo Medina

Prólogo

Terminologia e marco conceitual: o caso Alban Berg

O *telos* da análise

Análise do Concerto de Violino a Solo de José Palomino

Informações gerais

Referências

Hermenêutica da análise musical: A propósito da análise do Concerto de Violino a Solo de José Palomino

Gustavo Medina

Prólogo

O concerto datado no ano de 1804 é uma amostra representativa do nível musical e da técnica do violino praticada em Lisboa no início do séc. XIX. Esta tradição possui referências notórias em repertórios e documentos desde o século anterior em materiais instrucionais, tais como a *Casta de Lições* de Pedro Lopes Nogueira (1720) e a produção camerística da família Avondano. Apresentamos uma análise do concerto com o intuito de contribuir a um entendimento de sua estrutura composicional, seus princípios estilísticos e harmônicos, disponibilizando uma visão que permita subsidiar a sua interpretação e performance.

Considerando as distintas visões e propósitos das ferramentas analíticas disponíveis, a pertinência e utilidade das distintas abordagens, decidimos apresentar algumas considerações sobre os procedimentos a análise em si. Geralmente temos o entendimento

de que os conceitos e visões emanados da teoria musical que contextualizam a análise servem de ponto de partida para a compreensão, e em consequência, para a interpretação musical da obra. Neste ensaio se comparam abordagens analíticas colocando-nos na perspectiva da postura epistemológica praticada, com o intuito de poder visualizar desde este ponto, a utilidade da ferramenta e seu lugar no processo musical. Cabe destacar que, ainda hoje, não há uma prática analítica padronizada nos compositores, críticos e intérpretes em geral. Podemos encontrar análises harmônicas com suas variantes (modulatórias, por regiões harmônicas ou funcionais etc.), formais focados na estrutura fraseológica e/ou harmônica, retóricas e semióticas, estruturais de vários tipos como a análise schenkeriana¹ por exemplo e, mais recentemente as *schematas* de Gjerdingen² focadas no estilo Galante, confirmando a variedade de abordagens possíveis. Todas apontando para o mesmo objetivo da compreensão da mecânica construtiva em um primeiro nível, e de seus significados em um segundo momento. Claramente, a interpretação e a compreensão musical são vistas como premissas necessárias para uma boa performance e para alcançá-las, se procura encontrar a visão primigênia que teve o autor no momento da criação da obra, até onde isto seja possível. O objetivo é a de levar este pensamento ao encontro da ideia preconcebida que o executante possui no seu saber e experiência, para fundir-se finalmente, em uma proposta de expressão musical. Esta explicação contém o pensamento atual de forma generalizada sobre a análise de forma compacta, porém, como todo pensamento humano, está submetido a mudanças e discussões que a modificam constantemente ao longo do tempo.

Augustus Frederic Christopher Kollmann (1756 – 1829) publica no ano de 1796 o *An Essay on Musical Harmony According to the Nature of that Science and the Principles of the Greatest Musical Authors*. No prefácio desta obra Kollmann comunica aos leitores que entre os propósitos do trabalho está o de fornecer critérios para “*judgar*³ a música que ouvem, praticam e incentivam” (KOLLMANN, 1796). Com efeito, constata-se no interior da obra de Kollmann que este modo de julgar e o engajamento esperado com a música desponta da atenção à mecânica de sua construção quando desvendamos os entremeados estruturais. Devemos supor que a prática que consiste em desconstruir uma obra musical até seus elementos constitutivos mais simples,

1. Referente ao modelo analítico desenvolvido pelo teórico Heinrich Schenker (1868-1935).

2. Autor do livro *The Music of the Galant Style* (2007).

3. A palavra em itálico vem do original.

na busca de uma lógica para explicar e compreender o fenômeno artístico visando uma boa interpretação, ocorreria com frequência bem antes da afirmação de Kollmann. Considerando este processo desde a perspectiva crítica a aplicação da análise foi usada no século XVIII alimentada pelo desejo de normatização da música através do prisma de um estilo dominante e autocaracterizado como bom gosto. Por esta causa, a série de publicações periódicas realizadas por Johann Mattheson entre 1722 e 1725 chamada de *Critica Musica* é considerada pioneira deste gênero e precursora da prática analítica:

Uma vez que a crítica musical se tornou um empreendimento por direito próprio, e uma vez que a ideia de um periódico que tratava de todos os assuntos exclusivamente musicais - a revista de música - tornou-se uma realidade com Johann Mattheson no início do século XVIII, a prática da análise floresceu. Na revista de música, os críticos começaram a aceitar composições recém publicadas, e utilizaram a análise como uma forma de avaliá-los. Neste sentido, muitos dos primeiros analistas musicais eram críticos; procuravam desembulhar como uma composição era construída, como suas partes relacionadas com o todo, como suas técnicas ajudaram a variar ou unificar a totalidade. Através da variedade de periódicos musicais do século XVIII e início do século XIX, os críticos empregaram a análise uma e outra vez para dar sentido à música como um objeto legítimo de estudo⁴. (CRAIG, 2019, p.6) (tradução nossa).

Desta forma temos críticos musicais do século XVIII avaliando o repertório produzido naquele momento e usando referências estéticas presentes e compartilhadas na cotidianidade dos compositores, intérpretes e críticos. Todos participando do mesmo espaço e tempo histórico.

Devemos diferenciar dois momentos deste processo: primeiramente a separação dos elementos constitutivos da estrutura musical, usando nomenclaturas e conceitos que permitam identificar

4. Once music criticism became an enterprise in its own right, and once the idea of a periodical that dealt with all matters exclusively musical—the music journal—became a reality with Johann Mattheson in the early eighteenth century, the practice of analysis flourished. In the music journal, critics began to take up newly published compositions, and they reached to analysis as a way to evaluate them. In this sense many of the first music analysts were critics; they sought to unpack how a composition was constructed, how its parts related to the whole, how its techniques helped to vary or unify the totality. Across the array of music periodicals from the eighteenth and early nineteenth centuries, critics employed analysis time and time again to make sense of music as a legitimate object of study.

as partes selecionadas precisando de uma *taxonomia conceitual*, e em outro momento, na rejuntada das partes identificadas na busca de um sentido e uma funcionalidade que oriente a compreensão musical em uma *linguagem* ou verbalização que expresse estes sentidos. Ian Bent, descreve este processo como *hermenêutico* porque considera que o impulso de interpretar se sobrepõe ao de fazer uma descrição, procurando através da forma exterior (a partitura escrita) o sentido imaterial oculto no interior da estrutura musical (BENT, 1995). Este processo de natureza dialética é um princípio básico da aplicação da hermenêutica que ocorre em duas perspectivas, a saber, entre o *tudo* e as *partes* e entre o *objetivo* e o *subjetivo*. Bent destaca estes processos citando a Schleiermacher e seu pioneirismo na aplicação desta prática:

... assim como o todo é entendido a partir das partes, também as partes só podem ser entendidas a partir do todo. Este princípio é de tal consequência para a hermenêutica e tão incontestável que não se pode sequer começar a interpretar sem utilizá-lo. Quanto à segunda oposição, a do subjetivo e do objetivo, Schleiermacher observa de forma concisa: A tarefa da análise . . . procede de dois pontos totalmente diferentes: compreensão por referência ao idioma e compreensão por referência àquele que fala. Por causa de este duplo caráter de compreensão, interpretação é uma arte. Nenhum dos dois aspectos pode ser completado por si só⁵. (BENT, 1995, p.16) (tradução nossa).

Essencialmente, ambos momentos são interpretativos e fundamentam um processo crítico que procura encontrar o ponto de equilíbrio entre a generalidade em que se enquadra a obra e as particularidades que a diferenciam do seu contexto. Porém, o processo navega sempre em duas águas simultaneamente: na escrita e sua organização estrutural com um sentido e estilo provindos da sua historicidade diacrônica, e no horizonte histórico próprio do

5. is that just as the whole is understood from the parts, so the parts can be understood only from the whole. This principle is of such consequence for hermeneutics and so incontestable that one cannot even begin to interpret without using it.

As to the second opposition, that of subjective and objective, Schleiermacher tersely observes:

Analysis of the task . . . proceeds from two entirely different points: understanding by reference to the language and understanding by reference to the one who speaks. Because of this double character of understanding, interpretation is an art. Neither aspect can be completed by itself.

intérprete contido na sua subjetividade. Neste espaço ocorre o círculo hermenêutico extensamente descrito por Schleiermacher e por Hans Gadamer; um constante ir e vir entre os polos na busca da compreensão.

Este assunto se torna relevante justamente porque a prática analítica está munida de ferramentas criadas em períodos históricos e estilísticos distintos, e sua aplicação necessariamente passa pelo filtro do entendimento do intérprete antes de serem usados. O modo como entendemos conceitos tais como a harmonia ou a tonalidade e até nossas preferências musicais são preconceitos que podem nos distanciar significativamente dos gostos e entendimentos sedimentados na obra pelo autor, podendo causar resultados contraditórios ou duvidosos. Desde outro ponto de vista, a esta problemática se acrescenta o fator subjetivo do intérprete e sua proximidade empática com a obra estudada. No artigo citado sobre a hermenêutica e Beethoven, Ian Bent detalha este viés psicológico presente na análise realizada por E.T.A. Hoffmann da 5ª sinfonia de Beethoven e publicada em 1810:

A crítica publicada por E. T. A. Hoffmann em 1810 da Quinta Sinfonia de Beethoven é, naturalmente, um monumento da crítica musical sem precedentes no seu domínio de detalhes técnicos, marcada pela sua declaração sobre a autonomia da música instrumental e pela sua ideia orgânica. A preocupação central desta crítica foi demonstrar o controle do compositor sobre o seu material. A observação de Hoffmann de que “toda a obra vai passar por muitos [ouvintes] como uma rapsódia inspirada” foi destinado a representar a reação predominante à música de Beethoven em 1810. Foi, no entanto, uma reação contra a qual Hoffmann se posicionou firmemente. Como ele diz: “é usual considerar as obras [de Beethoven] apenas como produtos de um gênio que ignora a forma e a discriminação do pensamento que se rende ao seu fervor criativo e aos ditames passageiros da sua imaginação” (BENT, 1995, p.19).

Compartilhamos a admiração de Hoffmann pela obra de Beethoven, porém, podemos nos perguntar objetivamente: o quanto esta afinidade do crítico influenciou a sua análise? Até que ponto podemos justificar o impulso de Hoffmann em defender as “violações normativas ou estéticas” como “licenças da genialidade” do compositor

criticadas pelos seus oponentes?⁶ Este perfil narrativo em que a linguagem utilizada usa um tom imperativo misturado com expressões laudatórias levantaria questionamentos sobre sua objetividade e enfraqueceria a consistência dos fundamentos utilizados.

Porém, a análise musical está definitivamente vinculada a uma narrativa temporal e esta condição acrescenta uma dificuldade adicional quando se trata de um objeto historicamente distante de seu intérprete, mas, como vemos no exemplo anterior, a proximidade também é um problema a ser considerado. Neste sentido aponta de forma precisa Laurence Dreyfus quando nos fala do *imperativo histórico* como elemento chave na análise musical:

Os meus argumentos aqui baseiam-se na afirmação de que a narrativa é uma das ferramentas mais poderosas através das quais as pessoas outorgam um sentido às suas experiências e que, apesar das tentativas das teorias para apelar a qualidades como a consistência interna, a evidência empírica, o poder explicativo ou mesmo a musicalidade, as “leis” internas da narrativa desempenham um papel formativo para decidir quais os parâmetros musicais que os analistas isolam, e como estes parâmetros são tratados⁷ (DREYFUS, 1993, p.11) (tradução nossa).

Esta linha de argumentação poderia causar uma falsa impressão. O objetivo não está em propor um parâmetro para questionar uma análise determinada apontando algum tipo de premeditação ou tendência que o invalide ou desvalorize. Parte-se sempre do pressuposto da idoneidade dos analistas e da posta em prática da devida ruptura epistemológica que demanda um trabalho desta natureza, ainda mais se se trata do âmbito acadêmico. Estas tendências existem, mas, operam frequentemente além do horizonte consciente no processo interpretativo, e quando se abre o espaço para a compreensão se manifestam em forma de expectativa de sentido:

6. Diz Hoffmann em uma resposta sarcástica aos críticos de Beethoven: juízes sábios, contemplando-os com um ar superior, asseguram-nos que podemos tomar a sua palavra como homens de grande intelecto e profundo discernimento: ao bom Beethoven não lhe falta riqueza e vigor na imaginação, mas ele não sabe como controlá-la! Não se trata de seleção e organização de ideias; seguindo o chamado método inspirado, ele derruba tudo exatamente como o funcionamento febril de sua imaginação lhe dita naquele momento. (BENT, 1995, pp. 19-20)(tradução nossa).

7. My arguments here rests on the claim that narrative is one of the most powerful tools by which people make sense of their experiences, and that despite the attempts of theories to appeal to such qualities as internal consistency, empirical evidence, explanatory power, or even musicality, the internal «laws» of narrative play a formative role in deciding which musical parameters analysts isolate, and how these parameters are treated.

Este espaço [da compreensão] tem características específicas que apontam para uma totalidade que determina de forma integral todas as possibilidades interpretativas subsequentes. A expectativa de sentido funciona através da compreensão na forma de um projeto globalizador, mostrando dentro dele todas as coisas possíveis ou impossíveis que serão enfrentadas e, da mesma forma, haverá algumas que não serão sequer consideradas, excluídas por esta chave. A interpretação atualiza o que o entendimento revela ao incorporá-lo no horizonte abrangente e ao mesmo tempo comparando-as com estruturas anteriores de experiência e conhecimento já presentes sobre o indivíduo. O evento hermenêutico é uma revisão constante entre a expectativa de sentido e o esboço de totalidade inicialmente projetado que está em processo de construção até o momento em que a interpretação é concluída, resultando assim, no entendimento produzido por uma compreensão resultante da fronteira teórico-prática (RIERA, 2014, p.217).

Por esta causa Dreyfus a chama de *narrativa subtextual* e a localiza como uma questão de estilo teórico na escrita do analista, de forma tal, que esta pode se encontrar de forma explícita, incompleta ou mais o menos encoberta na aplicação de conceitos e procedimentos, mas, principalmente na linguagem utilizada em forma de expressões e termos escolhidos. Para exemplificar esta afirmação, Dreyfus relata o caso das análises tradicionais formais realizadas por Donald Francis Tovey e Hugo Leichtentritt, as quais estão fundamentadas na perspectiva da “Forma Sonata”. Este posicionamento explica a ideia na sua *narrativa subtextual* de que o repertório anterior ao século XVIII, seja visto como unidades *protoesquemáticas* ou precursoras, que de alguma forma caminham organicamente para o amadurecimento futuro da Forma Sonata como tal, mostrando este modelo como o “esperado pela história”⁸ (DREYFUS, 1993, p.408-409).

As inclinações ideológicas e os gostos que hierarquizam valores estéticos ou torrentes históricas existem em uma quantidade expressiva da produção intelectual com diversos graus de intensidade observáveis nas correspondentes narrativas; e o número exaustivo de análises realizados das obras icônicas do cânone são uma evidência

8. Devemos considerar a influência de pensamentos dominantes que pairam no coletivo, neste caso, a visão positivista da linearidade histórica e o pensamento hegeliano do Espírito Absoluto, por exemplo.

desta afirmação. Entendemos por ideologia como o conjunto de ideias estruturadas nas vivências que são assimiladas individualmente e levam ao sujeito a sustentar uma crença ou pensamento compartilhado por um coletivo com o qual se identifica e se sente partícipe, mais ou menos conscientemente. Desde o momento da escolha de qual obra deve ser analisada esta tendência aparece. A nossa escolha de analisar o Concerto de Violino a Solo de José Palomino e não outro, revela por exemplo, uma narrativa sutil da nossa afinidade com a música produzida em Portugal no século XVIII, o fato do violino ser o meu instrumento principal, ser parte do repertório que já gravamos na nossa orquestra, ser acadêmicos atuantes no Brasil etc. O assunto importante aqui não está em censurar estas narrativas senão fazer-nos conscientes de sua existência e considerar sua relevância em uma leitura crítica para iluminar melhor a compreensão das ideias expostas, assim como seu papel condutor na escolha das ferramentas analíticas aqui aplicadas, para mencionar pelo menos uma aplicação.

Neste sentido devemos disciplinar a escrita para que mantenha seu perfil crítico. Uma recomendação saudável é a depuração do léxico utilizado favorecendo o uso de uma linguagem instrumentalizada. Desta forma podemos reduzir drasticamente a polissemia das interpretações e focalizar a narrativa em torno de significados confinados que facilitam uma boa contextualização. A omissão de expressões de valor como “bom” ou “ruim”, e ainda mais, aqueles de grau superlativo como “excelente”, “maravilhoso” etc. reduzem sensivelmente o impacto da *narrativa subtextual* e ajudam a concentrar o foco no âmbito factual. Dito em outras palavras, a análise deve praticar-se dentro dos limites de uma metodologia objetiva, tanto quanto isto seja possível, sem dar lugar a juízos estéticos de valor. Não porque os julgamentos estéticos devam reprimir-se por inconvenientes ou coisa parecida, isto seria um empobrecimento injusto do conceito, senão porque sua assimilação pelo coletivo acontece de modo distinto, em outro momento no espaço da interação social, na psique do sujeito:

Quando Kant estabelece o juízo estético como mediador entre a razão prática e a razão pura, aprisionou a estética no terreno da sensibilidade, mas, quando equipara o belo ao bem dando-lhe um estatuto moral preparou o caminho para que, através do belo, a estética fosse considerada um valor ético.

Da mesma forma como o gosto faz a passagem do individual ao coletivo na forma de modelo social, eis aqui justamente seu ponto de encontro com a estética, a assimilação da normativa que o transforma em uma atitude de seguimento (MEDINA, 2017, p.117).

Adicionalmente, analisando a trajetória histórica do pensamento científico, podemos afirmar que nos encontramos ainda sob a sombra do impulso iluminista, quando a destruição do cosmos através da matematização da natureza, e conseqüentemente da ciência, resultou na “desaparição [dentro da] perspectiva científica de todas as considerações fundadas no valor, a perfeição, a harmonia, a significação e o desígnio” (KOYRÉ, 1977, p.154-155). Este processo permeia todas as esferas de produção de conhecimento e por muito tempo se pensou que seria a condição fundamental para a objetividade. Este assunto será discutido com mais detalhe na segunda parte deste trabalho. Voltando à linguagem analítica, o caráter imperativo da frase sobre o seu uso se justifica como recomendação atual porque historicamente encontramos outro tipo de narrativas:

Certamente os mestres originais da análise não deixaram dúvidas de que para eles a análise era um complemento essencial a um sistema de valores estéticos totalmente articulado. Heinrich Schenker sempre insistiu na superioridade dos produtos eminentes do gênio musical alemão. Sir Donald Tovey pontificou sobre “a corrente principal da música” e por vezes desenvolveu esta metáfora com considerável detalhe. Só nos tempos mais recentes é que os analistas evitaram os juízos de valor e adaptaram o seu trabalho a um formato de propostas estritamente corrigíveis, equações matemáticas, formulações teóricas e afins, tudo isto aparentemente, num esforço para alcançar o estatuto objetivo e, conseqüentemente, a autoridade da investigação científica⁹ (KERMAN, 1980, p.313) (tradução nossa).

9. Certainly the original masters of analysis left no doubt that for them analysis was an essential adjunct to a fully articulated aesthetic value system. Heinrich Schenker always insisted on the superiority of the towering products of the German musical genius. Sir Donald Tovey pontificated about “the mainstream of music” and on occasion developed this metaphor in considerable detail. It is only in more recent times that analysts have avoided value judgments and adapted their work to a format of strictly corrigible propositions, mathematical equations, set theory formulations, and the like all this, apparently, in an effort to achieve the objective status and hence the authority of scientific inquiry.

Joseph Kerman acerta diretamente neste assunto e destaca também que o quesito estético presente nas análises representa um “produto de seu tempo”, como corolário das convicções vigentes, da sua visão filosófica da arte e da vida, porém em constante mudança de acordo com o devir histórico. Por esta causa, a insistência em uma leitura crítica capaz de trazer à tona a *narrativa subtextual* subjacente em todo texto e análise como uma prática hermenêutica corrente, se apresenta como uma condição atual para obtermos uma investigação científica musical mais apurada.

Terminologia e marco conceitual: o caso Alban Berg

A escolha deste caso nos permite observar de perto um diálogo direto e fluente sobre um tema musical em debate, ganhando praticidade para argumentar o ponto. De outra forma, o estudo dos confrontos ideológicos entre os autores depende de filtrar publicações distintas em que se registram posturas divergentes que deixam entrever réplicas sobre publicações anteriores e referências mais ou menos evidentes complicando a percepção da ideia.

O 23 de abril de 1930 o compositor Alban Berg foi entrevistado na rádio Vienna Rundfunk sobre um tema de grande atualidade naquele momento: o Atonalismo. A entrevista publicada posteriormente em 1936 na revista musical editada pelo seu amigo Willi Reich, nos traz um retrato interessante que exemplifica um confronto ideológico e de marcos conceituais. Segue transcrição de um fragmento na tabela 6:

Entrevistador: Muito bem! Será mais simples, então, começar de imediato com o título do nosso diálogo: O que é atonalidade?
Berg: Não é tão fácil responder a essa pergunta com uma fórmula que também serviria como definição. Quando essa expressão foi usada pela primeira vez - provavelmente em algumas críticas de jornais - ela poderia naturalmente só tê-lo sido, como a palavra claramente diz, para descrever um tipo de música o curso harmônico dos quais não correspondiam às leis de tonalidade anteriormente reconhecidas
Entrevistador: O que significa: No início era a Palavra, ou melhor, uma palavra, que deveria compensar o desamparo com o qual as pessoas enfrentaram um novo fenômeno
Berg: Sim, isso, mas muito mais também: Esta designação de “atonal” foi sem dúvida destinada a depreciar, pois eram palavras como arrítmicas, amelódicas, assimétricas, que surgiam ao mesmo tempo. Mas enquanto estas palavras eram apenas designações convenientes para casos específicos, a palavra “atonal” - devo acrescentar, infelizmente - veio para representar coletivamente a música da qual se supunha não só que não tinha centro harmônico (para usar a tonalidade no sentido de Rameau), mas também era desprovido de todos os outros atributos musicais atributos como melos, ritmo, forma em parte e no todo; de modo que hoje a designação é tão boa quanto significa uma música que não é música, e é usada para implicar exatamente o oposto do que tem sido até agora considerado como música

Entrevistador: Ah, uma reprovação! E uma justa, confesso. Mas agora me diga você mesmo, Herr Berg, não existe tal distinção de fato, e a negação da relação com um determinado referencial tônico, de fato não conduz ao colapso de todo o edifício da música?
Berg: Antes de responder isso, eu gostaria de dizer o seguinte: Mesmo que essa chamada música atonal não possa, harmonicamente falando, ser trazida em relação a um sistema harmônico maior/menor - ainda certamente, havia música mesmo antes desse sistema por sua vez vir a existir. . .
Entrevistador: ... e que bela e imaginativa música!
Berg: ... para que não haja (pelo menos considerando a escala cromática e as novas formas acordais decorrentes dele) ser descoberto nas composições “atonais” do último quarto de século um centro harmônico que naturalmente não seria idêntico à antiga tônica... Nós já temos hoje na “composição em doze tons relacionados apenas um com o outro” que Schönberg tem sido o primeiro a praticar, é um sistema que resulta numa organização e controle do material musical que não tem nada a ver com as antigas ordens harmônicas
Entrevistador: Você quer dizer as chamadas séries de doze tons? Você não vai nos dizer algo mais sobre elas em relação a esta conexão?
Berg: Agora não; isso levaria muito longe. Vamos nos limitar a esta noção de “atonalidade”
Entrevistador: Concordo. Mas você ainda não respondeu à minha pergunta se de fato não existe uma distinção como aquela implícita na palavra entre a música anterior e a de hoje, e então se a desistência do relacionamento com uma nota-chave, uma tônica, de fato não perturbou toda a estrutura da música?
Berg: Agora que concordamos que a negação da tonalidade maior e menor não traz necessariamente uma anarquia harmônica, posso responder muito mais facilmente a essa pergunta. Mesmo que certas possibilidades harmônicas sejam perdidas pelo abandono do maior e do menor, todas as outras qualidades que exigimos de uma música verdadeira e genuína ainda permanecem
Entrevistador: Quais, por exemplo?
Berg: Eles não devem ser listados tão rapidamente, e eu gostaria de entrar nessa mais próxima, devo fazê-lo, pois o ponto em questão é mostrar que essa ideia de atonalidade, que originalmente se referia exclusivamente ao aspecto harmônico, agora se tornou, como acima mencionado, uma expressão coletiva para música que não é música
Entrevistador: Não é música? Eu acho essa expressão muito forte; nem sequer já a ouvi antes. Acredito que o que mais preocupa a os oponentes da música atonal é enfatizar a antítese implícita à chamada música “bela”
Berg: Essa visão você tira de mim. De qualquer forma, este termo coletivo “atonalidade” tem a intenção de repudiar tudo o que até agora compunha o conteúdo da música. Eu já mencionei palavras como arritmico, amelódico, assimétrico, e poderia nomear mais uma dúzia de expressões depreciativas da moderna música: como a cacofonia e a música fabricada, que já estão meio esquecidas, ou a mais recente como a música linear, o construtivismo, a nova fatualidade, a politonalidade, a música mecânica, etc. Estes termos, que talvez se apliquem adequadamente em casos especiais individuais, foram todos trazidos sob um só chapéu para dar hoje o conceito ilusório de uma música “atonal”, à qual aqueles que não admitem justificativa para esta música se apegar com grande persistência, com o propósito desta única palavra de negar à nova música tudo o que, como dissemos, até agora constituía música, e por isso seu direito de existir em absoluto
Entrevistador: Você tem uma visão muito sombria, Herr Berg! ...

Tabela 6. Transcrição de fragmento da entrevista realizada a Alban Berg sobre o Atonalismo na Rádio Rundfunk de Viena em 1930

O texto mostra uma oposição de ideias musicais, misturando posturas estéticas e conceitos fundamentais com entendimentos em lados opostos. Observemos que a pergunta inicial questiona sobre o que é Atonalidade apontando para uma resposta conceitual. Alban Berg chama a atenção justamente para a formulação da pergunta destacando que possui um viés conceitual duvidoso e que precisa de uma definição. Esclarece que poderia se tratar do conceito que abrange a música construída com relações sonoras distintas as conhecidas leis da tonalidade, mas, ressalta a escolha infeliz da palavra: primeiramente porque o prefixo a-, denota ausência de tons do mesmo modo que se aplicaria para destacar a falta de outras condições musicais como ritmo, melodia ou simetria derivadas da existência prévia de sons. Seu uso para designar à música com uma construção sem centro tonal tem por extensão a implicação da ausência de outros atributos musicais. O entrevistador insiste em que esta condição de ausência de um centro tonal atenta contra a possibilidade mesma da música existir. Embora Alban Berg persiste em seu propósito de explicar, não apenas a impropriedade do termo, senão também de conceitualizar o mesmo, o entrevistador não consegue evitar comentários de valor estético dos quais podemos facilmente deduzir que seu pensamento gira em torno da seguinte equação: tom = tonalidade = música bela, e por conseguinte, a ausência de “tons” no atonalismo produz o contrário. Berg discute em um plano diferente. Insiste em que a música dodecafônica está construída com tons (ou seja, sons) da mesma forma que a música do sistema maior/menor porque para Berg tom e tonalidade são duas coisas distintas. Tampouco afirma, a respeito do outro sentido, que a música dodecafônica seja “atonal” como sendo carente de tonalidade senão que esta possui umas relações sonoras diferentes que não se centralizam em nota alguma, e reivindica o seu direito de existência como o de outras propostas já existentes na época. Desta forma podemos inferir que os interlocutores estão falando de coisas distintas usando a mesma palavra com duas conotações: tonalidade.

Buscando uma definição do termo e podermos usar como referência para verificar esta dissonância discursiva, encontramos no dicionário *Groves Music Online* o artigo sobre este tema do teórico Brian Hyer. O seu escrito, extenso e detalhado, inicia ressaltando a dificuldade que oferece a construção desta definição por causa dos entendimentos variados subjacentes vinculados ao uso do termo tonalidade:

Diversos fatores musicais e discursivos contribuíram para uma profusão de definições do termo. Tem havido indecisão sobre qual domínio musical o termo abrange: se ele se aplica a ambos, música ocidental e não ocidental, ou se, dentro das tradições musicais ocidentais, ela deve ser restrita para a organização harmônica da música da chamada prática comum (1600-1910) ou deveria incluir todas as músicas que evidenciem uma diferença básica entre consonâncias e dissonâncias. Há ainda algumas discordâncias teóricas básicas sobre se seus elementos musicais constituintes são melodias ou harmonias: por mais estreita que seja a definição, o domínio da música tonal é tão enorme, diversa e complexa que se pode escolher praticamente qualquer combinação de fenômenos musicais e princípios teóricos como base para discussão. Além desses problemas musicais, as dificuldades discursivas surgiram a partir das linguagens conceituais utilizadas para descrever fenômenos tonais, vocabulários teóricos que variam drasticamente de acordo com os compromissos estéticos e epistemológicos do escritor. Uma outra complicação (e tensão recorrente) tem a ver com o fato de o termo se referir às propriedades objetivas da música - sua estrutura fixa, interna - ou à experiência cognitiva dos ouvintes, quer que a tonalidade seja inerente à música, quer constitua o que um autor recente descreveu como ‘uma forma de consciência’¹⁰ (HYER, 2001) (tradução nossa).

A situação aqui explicada acontece com frequência dificultando o entendimento e a comunicação chamando a atenção para o fato de ser usado por alguns para referir propriedades objetivas da música, e para

10. A number of musical and discursive factors have contributed to a profusion of definitions for the term. There has been indecision about what musical domain the term covers: whether it applies to both Western and non-Western music, or whether, within Western musical traditions, it should be restricted to the harmonic organization of music from the so-called common practice (1600–1910) or should include all music that evinces a basic difference between consonance and dissonance. There have also been some basic theoretical disagreements about whether its constituent musical elements are melodies or harmonies: however narrow the definition, the domain of tonal music is so enormous, diverse and complex that one can choose almost any combination of musical phenomena and theoretical principles as a basis for discussion. In addition to these musical problems, discursive difficulties have arisen from the conceptual languages used to describe tonal phenomena, theoretical vocabularies that vary dramatically according to the aesthetic and epistemological commitments of the writer. A further complication (and recurrent tension) has to do with whether the term refers to the objective properties of the music – its fixed, internal structure – or the cognitive experience of listeners, whether tonality is inherent in the music or constitutes what one recent author has described as ‘a form of consciousness’.

outros, referido à experiência cognitiva dos ouvintes. Esta diferença de uso mostra a diferença de planos epistemológicos dos interlocutores.

A diferença conceitual e as afinidades mostradas no diálogo do exemplo são muito evidentes facilitando o esclarecimento da narrativa implícita, mas, frequentemente, precisamos de uma leitura crítica e ponderada para desvendar conceitos contraditórios subjacentes ou, que foram aplicados de forma tal que precisam de uma explicação mais refinada. Resulta complicado topar-se com uma análise em que o marco conceitual não está claramente estabelecido com a definição axiomática dos princípios teóricos utilizados, particularmente quando há ferramentas analíticas extemporâneas à obra como seria aplicar o conceito de dominantes secundárias para analisar o repertório de uma peça escrita quando este conceito não existia, ou, mais sutilmente, quando se aplicam definições cujo entendimento mudou no tempo e sua aplicação na obra parece contraditória pela falta desta contextualização. Estas definições exaustivas não acontecem na prática e esta é a razão pela qual a análise em si também, deve ser submetida a uma interpretação.

As ferramentas analíticas desenvolvidas por autores como Sechter, Vogler, Choron, Réti e Tovey no início do século XIX até Schenker, Riemann e Schönberg no século XX foram desenvolvidas a partir de uma “forma de consciência” como menciona Hyer e que, desde a visão hermenêutica, se trata do horizonte histórico individual de caráter diacrônico de cada um. Dito em outras palavras, cada autor é produto de seu tempo histórico cultural e atua partindo desta subjetividade conferindo-lhe um perfil epistemológico determinado.

O telos da análise

A análise musical como disciplina autônoma dentro da ciência musical tem sido questionada por vários autores apontando desacordos e pontos de vista diversos se debatendo em dilemas **metodológicos** e **epistemológicos**. Isto traz como consequência o levantamento de dúvidas não apenas sobre a prática analítica em si senão também sobre sua utilidade e pertinência. Este tópico possui uma bibliografia abundante e o esforço desta contribuição está em oferecer, desde a perspectiva hermenêutica, proposta inicialmente, uma ponderação das linhas de discussão abertas sobre este assunto maximizando o espaço aqui disponível para tratar este tema de por si extenso.

Na seção anterior refletimos sobre o problema das divergências de entendimento ocasionados por marcos conceituais distintos no uso dos termos. Para este ponto ampliaremos a discussão para o marco epistemológico, isto é, da Teoria do Conhecimento propriamente por considerar que as dissonâncias metodológicas e contradições entre os autores tem sua origem neste ponto. Para isto, vamos a estabelecer umas definições prévias. Desta maneira o leitor pode acompanhar a reflexão através do prisma conceitual utilizado.

Epistemologia (gr. *epistêmê*, conhecimento). Teoria do Conhecimento. Abrange uma série de tópicos relacionados como são: a origem do conhecimento, o lugar da experiência e da razão na gênese do conhecimento, a natureza da verdade e o significado, a relação do conhecimento com sua certeza e a possibilidade de erro; e as formas de conhecimento que emergem das conceitualizações que temos sobre o mundo. Desta última ideia se deriva o nosso entendimento de “dado” como base para a construção do conhecimento e ao mesmo tempo, o entendimento de que a visão de mundo é uma construção (a metáfora construtiva de um edifício sobre seus fundamentos por exemplo) (BLACKBURN, 2007, p.132). Esta definição, ainda que sucinta dada a complexidade do termo, estabelece de forma suficiente o primeiro nível do marco teórico aqui proposto. Podemos dizer que o conhecimento é uma resultante da nossa interação como sujeitos com o entorno que chamamos de mundo exterior ou sensível, porque é uma intuição universal possuir a consciência de si, ou seja, percebemos que temos uma identidade distinta daquilo que sentimos como mundo externo a nós. Não devemos confundir a objetividade com realidade. Com efeito, podemos encontrar esta dúvida quando se discute a objetividade como um assunto relacionado com a existência física e o conceito de realidade. A disputa filosófica sobre a realidade do passado e o futuro, as mentes alheias, os objetos matemáticos, os valores morais e estéticos, para dar alguns exemplos, alimentam esta longa discussão porque resulta difícil estabelecer a existência em si, por assim dizer, fora da mente humana.

A visão de mundo mencionada em várias oportunidades neste trabalho, mostra o conceito hermenêutico que temos e que se fundamenta na definição dada por Wilhelm Dilthey em que o dado mais imediato não é percepção simples como captação de um fenômeno físico que separa o psíquico do físico, senão como vivência resultando na apreensão objetiva:

As vivências particulares no interior dessa apreensão objetiva são elos de um todo que é determinado pela conexão psíquica, na qual o conhecimento objetivado da realidade é a condição para a constatação correta dos valores e do agir conveniente. Assim, perceber, representar, julgar e concluir são capacidades que atuam conjuntamente em uma teleologia própria à conexão da apreensão, uma conexão que assume, então, a sua posição na teleologia da conexão vital (DILTHEY, 2006, p.77).

Por esta causa o estatuto de mundo é um conceito idealista porque fundamenta sua existência na consciência que temos do mesmo e da nossa relação com ele. É necessário apontar, que no **mundo** estão contidas todas as coisas, conhecidas e desconhecidas, todas as pessoas (os outros) e o próprio sujeito. Neste pensamento, o mundo é o recipiente organizado em diferentes níveis de conteúdo, iniciando no mundo subjetivo do indivíduo até os confins do universo. Fala-se do meu mundo, que pode ser visto dentro do mundo **familiar**, que ao mesmo tempo pode estar no mundo **cultural** ou **científico**, que está no mundo da **humanidade** e assim sucessivamente em uma visão em que cada mundo está contido em algum outro, lhe conferindo um caráter de espacialidade a cada expressão. Cabe destacar, que o mundo não é o seu conteúdo senão aquilo que contém a totalidade das coisas e onde o sujeito está mergulhado e atua (MEDINA, 2017, p.38).

O filósofo M. Heidegger, chama a este fenômeno do dualismo sujeito-objeto como a síndrome do subjetivismo moderno, fazendo com que o estatuto de mundo se fundamente no sujeito e o transforme na medida dele. Este chega à mesma conclusão dos seus predecessores observando que como resultado deste princípio, o mundo só faria sentido desde a perspectiva do homem e sua tarefa essencial seria dominá-lo (PALMER, 2006, p.149). Esta linha de pensamento nos conduz a definir esta diferença por estabelecer dois lugares necessários para que possa ocorrer a experiência como estímulo da razão.

Subjetivismo/Objetivismo. Uma das polaridades principais em torno das quais gira grande parte da epistemologia. A discrepância entre a fonte subjetiva dos juízos, em uma área dada, e a sua aparência objetiva ou o modo como, aparentemente, fazem afirmações independentes dessa fonte subjetiva, susceptíveis de serem corretas ou incorretamente compreendidas é a força motriz das teorias do erro. (BLACKBURN, 2007,

p.417). As definições descritas anteriormente, embora necessárias, ainda possuem uma amplitude tal que dificulta sua aplicação direta nos questionamentos aqui levantados. Por esta causa procedemos a um estreitamento que nos leve a uma instrumentalização que consinta sua aplicação apontada aos questionamentos levantados sobre a análise musical. O apontamento sobre questões metodológicas coloca a discussão dentro do âmbito científico e a abordagem da música como ciência. Há uma diferença entre mundo cultural e o mundo científico como também se diferencia o conhecimento geral do mundo e o conhecimento científico. O mundo científico, contido no cultural e no humano, separa as experiências através de uma atitude que processa as vivências e percepções de um modo diferenciado que podemos chamar de experiência científica (BACHELARD, 1978). Esta consiste em uma manipulação controlada dos acontecimentos projetada para produzir observações que confirmam ou infirmam uma ou mais teorias ou hipóteses rivais, opondo-se à aceitação passiva de todas as observações que venham a ocorrer (BLACKBURN, 2007, p.150). Esta deriva da nossa capacidade de processar a percepção do entorno adequando a nossa disposição a fim de registrar a experiência de uma forma determinada pela vontade e com algum propósito particular, se assim o desejarmos, criando uma razão teleológica. Por isto, uma obra musical pode ser executada perante um grupo de pessoas e o processamento desta experiência dependerá de uma atitude individual com um propósito: desfrutar, julgar, criticar, analisar, relaxar etc. Para que a experiência seja científica deverá cumprir com alguns preceitos básicos: inicia com um problema ou questionamento que pode ser prático, teórico ou ambos; busca teorias explicativas objetivamente verdadeiras e tem um critério de administração do erro, ou seja, tenta equilibrar a verdade com a certeza no entendimento de que o erro faz parte do processo¹¹ (POPPER, 1996).

Desta forma, podemos definir a música como ciência com todo o que isto implica? A discussão sobre este ponto reside principalmente no caráter de objetividade exigido para merecer este status e por esta causa alguns autores caíram na tentação de sacrificar os valores estéticos na análise por considerar que causaria o enfraquecimento do saber, tirando objetividade. Assim, os teóricos ficam presos entre a possibilidade de serem cientificamente rigorosos “ignorando o que é realmente interessante” quando se trata de música ou serem “sensitivos” e “subjetivos” tomando distância do status científico (BROWN &

11. Existem verdades incertas, por isso o papel da conjectura e o ceticismo.

DEMPSTER, 1989, p.66). O artigo citado que trata justamente deste dilema, expressa certamente que se a condição está em podermos formular generalizações preditivas que possam explicar o fenômeno musical, a resposta definitiva é: sim (idem, p.93). Os autores ainda deixam uma pequena margem do custo desta resposta colocando a questão sobre a particularidade das obras musicais e sua capacidade de produzir prazer estético, o que segundo eles, não poderia ser medido nem prevenido. Porém, discordando neste ponto, este efeito de natureza subjetiva e individual, não compromete de maneira alguma a validade das teorias aplicadas. Se esta ideia de que o subjetivo se resiste a qualquer fórmula preditiva fosse verdadeira, a psicologia não existiria como ciência. Adicionalmente, a musicologia conta hoje com ferramentas analíticas capazes de determinar significados e sentidos com a compreensão de estar tratando com valores estéticos cujo compartilhamento entre grupos ou comunidades só pode ser desvendado no âmbito da fenomenologia cultural. A ampliação do escopo da musicologia incorporando a disciplinas como a retórica, a semiótica, as tópicas ou a hermenêutica, para mencionar algumas, formam parte daquilo que alguns autores não hesitam em chamar de nova musicologia (AGAWU, 1996).

Esta dúvida surge também pela antiga oposição entre o que seria uma ciência natural e a ciência humana separando-as pela natureza distinta dos mundos estudados e cuja efetividade requeria o uso metodologias muito diferentes. Mas, a cultura pressupõe a natureza e as formas culturais dependem da nossa capacidade de gerar imagens e modelos do mundo através das formas inatas de percepção do espaço, do tempo, da substância, sustentando a nossa capacidade de abstração e em consequência, de poder gerar modelos e conceitos para conhecer e compreender (HERBIG, 1996, p.309).

Wilhelm Dilthey define desta forma a compreensão musical:

Na vivência, o próprio si mesmo não é nem apreensível sob a forma de um escoamento, nem na profundidade daquilo que ele envolve. Pois é tal como uma ilha que a pequena esfera da vida consciente se eleva da profundidade inacessível. Mas a expressão destaca dessa profundidade. Ela é criadora. E assim, na compreensão, a própria vida se torna acessível para nós, acessível por meio de uma reprodução imagética da criação. Com certeza, não temos senão uma obra diante de nós; para durar, essa obra precisa ser fixada em uma

parte qualquer do espaço: em notas, em letras, em um fonograma ou, originariamente, em uma memória; no entanto, aquilo que é assim fixado é uma apresentação ideal de um transcurso, de uma conexão musical ou poética de uma vivência; e o que é percebido aí? Partes de um todo, que se desenvolvem e seguem em frente no tempo. Em toda parte, porém, atua aquilo que denominamos uma tendência. O som segue o som e se apresenta ao lado dele segundo as leis do nosso sistema sonoro; no interior desse sistema, contudo, residem possibilidades infinitas... (DILTHEY, 2006, p.207).

A teoria musical conta com uma aparelhagem axiomática que se remonta a antiga Grécia e em toda sua história, as reflexões sobre a música passam por áreas diversas aumentando cada vez mais sua transversalidade. Os autores abordam o fenômeno musical desde sua perspectiva de evento físico e acústico, filosófico e cosmológico, como estudos culturais, históricos, sociológicos e mais recentemente com contribuições da psicologia cognitiva e a neurociência, para mencionar uma lista incompleta. A análise musical, tributária deste imenso escopo teórico, pode nutrir-se de uma ampla variedade de subáreas e adaptar-se à necessidade requerida com grande facilidade, e por esta causa, oferecer respostas adequadas a nossa necessidade de compreensão. Responsável por movimentar intensamente o nosso mundo psíquico e emocional, o nosso entendimento profundo da Música como produto do mundo humano, sempre virá através da Ciência Musical.

Análise do Concerto de Violino a Solo de José Palomino

Informações gerais

Descritivas

- **Ano do manuscrito:** 1804
- **Orquestração:** Violino Principal, Violino primo, Violino segundo, Violoncelo, Contrabaixo, Corni primo em G solfaut (Sol) e Corni segundo em G solfaut (Sol). *Segundo movimento senza Corni*
- **Movimentos e extensão:** 1 – Allegro (235 compassos), 2 – Largo (53 compassos) e 3- Rondó (229 compassos)
- **Tonalidade por movimento:** 1- Sol, 2 – Dó e 3 – Sol

Conceituais

Tonalidade: conjunto de relações verticais e horizontais entre os sons que lhe conferem funções e graus em torno de uma nota específica que exerce a função de uma centralidade. Em função da variedade requerida em uma estrutura cuja dimensão a demanda, esta correlação pode deslocar-se transitando por graus distintos do principal que funcionando como centros tonais temporários, porém ainda dependentes do centro, através de processos modulatórios.

Regiões harmônicas: fragmentos musicais identificáveis na lógica fraseológica e estruturados sobre centros tonais temporários e distintos do principal.

Modulação: deslocamento do conjunto de relações tonais para um novo centro tonal temporário usando algum mecanismo de transição como: acorde pivô, nota pivô, dominantes secundárias e outros.

Harmonia implícita: combinação de sonoridades cuja relação não completa tríades harmônicas e que pode sugerir uma harmonia, porém de forma inconclusiva.

Simbologia da análise harmônica

| = barra de compasso; > = harmonia além do compasso; X/X = dominante secundária; acorde \ nota pedal = harmonia(s) sobre nota pedal; mod. = modulação.

Primeiro movimento: ALLEGRO

Sequência modulatória por Regiões Harmônicas:

- ▶ SOL MAIOR > RÉ MAIOR > MI MENOR > SOL MAIOR
- ▶ TÔNICA > DOMINANTE > SUBMEDIANTE > TÔNICA

Compassos	Centro Tonal	Harmonia Estrutural	Comentários
1 ---- 16	Sol	I V ₄ ⁶ V I > IV ₄ ⁶ III ₆ I > IV ₄ ⁶ V I VI II V I VI II V I	Tutti. Introdução com orquestração completa
17 ---- 33	Sol	I > IV I ₄ ⁶ V I > IV I ₄ ⁶ V I V ₇ I V ₇ I > V	Solo e Violinos. Compasso 33: cadência com cordas
33 ---- 67	Ré	I ⁶ V ⁷ I ⁶ I ⁶ V ⁷ I ⁶ > V I > V I > V ⁷ > I V ⁷ I V ⁷ I ⁶ IV V > I ⁶ IV V I > V ⁷ I V I	Solo e Violinos. Compassos 59 > 62: Cordas
68 ---- 71	Ré	I V I V	Tutti cordas

72 ---- 90	Ré	I V I V I > V ⁷ I ⁶ ₄ V ⁷ I VI V I	Solo e Violinos. Compassos 72 >76: solo violoncelo. Compassos 76, 81 >90: Cordas
91 ---- 110	Ré	I > V V I II V > I V ⁷ I > II > V > I > I ⁶ ₄ V I >	Tutti. Orquestração completa
111 ---- 129	Ré	I ⁶ V I ⁶ II > V V ⁷ I V I V I II IV V >	Solo e Violinos. Compassos 124 >129 +Violoncelo
130 ---- 163	Mi	IV VII > I > IV VII I > IV VII I V > I IV V I ⁶ IV V I II V I II V I > V I > V I > V	Solo e Violinos +Violoncelo
164 ---- 182	Mi >Seq. Modulatória > Sol	mi: I V I V I II III = v Ré: I IV ⁶ ré pedal V I V ⁷ IV ⁶ ré pedal V <u>mod. melódica</u> ré pedal > Sol: I > V > I >	Tutti
183 ---- 202	Sol	II > I IV V ⁶ V ⁷ I > IV > I V ⁷ I V I	Solo e Violinos. Compassos 194 >198 +Violoncelo
203 ---- 206	Sol	I ⁶ II I II	Tutti cordas
207 ---- 232	Sol	I > V I V I VI IV I ⁶ ₄ V I VI IV > I ⁶ ₄ V I VI IV > I ⁶ ₄ V	Solo e cordas
233 ---- 235	Sol	I >	Tutti

Tabela 7. Quadro qualitativo por seções de compassos do I movimento

Segundo movimento: LARGO

Sequência modulatória por Regiões Harmônicas:

- ▶ DÓ MAIOR > SOL MAIOR
- ▶ TÔNICA > DOMINANTE

Compassos	Centro Tonal	Harmonia Estrutural	Comentários
1 ---- 20	Dó	I > V I dó pedal V ⁷ I V ⁷ I V ⁹ ₀ V V > IV VI II ⁶ I ⁶ ₄ V ⁷ I >	Tutti
21 --- 29	Dó	I > VI ⁷ IV I ⁶ V ⁷ I II ⁶ mod. V/V V = Sol	Solo e Violinos. Compassos 21 >23 +Violoncelo
30 ---- 31	Sol	I >	Tutti
32 ---- 51	Sol	I V I V > I ré pedal V ⁷ I IV II V > I ⁶ ₄ > V ⁷ > I > III II > V ⁷	Solo e Violinos. Compassos 36 >39, 42 >48 +Violoncelo e Contrabaixo
52 ---- 53	Sol	I ⁶ V dó pedal V/V V	Tutti

Tabela 8. Quadro qualitativo por seções de compassos do II movimento

Terceiro movimento: RONDÓ

Sequência modulatória por Regiões Harmônicas:

- ▶ SOL MAIOR > SOL MENOR > SI BEMOL MAIOR > SOL MAIOR
- ▶ TÔNICA > TÔNICA MENOR > MEDIANTE BEMOL MAIOR > TÔNICA

Compassos	Centro Tonal	Harmonia Estrutural	Comentários
1 ---- 8	Sol	Duas vozes: harmonia implícita	Solo e Violoncelo
9 ---- 16	Sol	I V ⁷ > I > IV \ sol pedal V \ sol pedal I >	Tutti
17 ---- 24	Sol	Duas vozes: harmonia implícita	Solo e Violoncelo
25 ---- 32	Sol	I VI V/II II V ⁷ I IV V I	Tutti
33 ---- 48	Sol	Minore: i iv VII VI > V ⁷ I V/V i ⁶ V ⁷ i iv VII VI > ii V ⁷ i	Solo e Violinos
49 ---- 62	Si	I > V > I > IV II V/V V	Solo e Violinos
63 ---- 78	Si	I ⁶ IV V I I ⁶ IV V I IV I IV I IV I ⁶ V ⁷ I IV I IV I IV I ⁶ V ⁷ I	Solo e cordas
79 ---- 94	Sol	Minore: i iv VII VI > V ⁷ I V/V i ⁶ V ⁷ i iv VII VI > ii V ⁷ I > (Maggiore)	Solo e Violinos
95 ---- 102	Sol	Duas vozes: harmonia implícita	Solo e Violoncelo
103 ---- 110	Sol	I V ⁷ > I > IV \ sol pedal V \ sol pedal I >	Tutti
111 ---- 118	Sol	Duas vozes: harmonia implícita	Solo e Violoncelo
119 ---- 126	Sol	I VI V/II II V ⁷ I IV V I	Tutti
127 ---- 150	Sol	I > V > I ⁶ V ⁷ I ⁶ V ⁷ I ⁶ V ⁷ I ⁶ V ⁷ I > V/V > V >	Solo e Violinos
151 ---- 158	Sol	Duas vozes: harmonia implícita	Solo e Violino primo
159 ---- 161	Sol	V >	Tutti cordas
162 ---- 180	Sol	V > I > V > I > II \ ré pedal > I > II > I ⁶ > II >	Solo e cordas
181 ---- 192	Sol	V > I ⁶ > V > I ⁶ > V	Solo e cordas
193 ---- 200	Sol	Duas vozes: harmonia implícita	Solo e Violoncelo

201 ---- 208	Sol	I V ⁷ > I > IV \ sol pedal V \ sol pedal I >	Tutti
209 ---- 216	Sol	Duas vozes: harmonia implícita	Solo e Violoncelo
217 ---- 224	Sol	I VI V/II II V ⁷ I IV V I	Tutti
225 ---- 229	Sol	V ⁷ I ⁶ V ₃ ⁴ V I	Tutti. Coda final

Tabela 9. Quadro qualitativo por seções de compassos do III movimento

Referências

A) Bibliografia

AGAWU, K. (1996). *Analyzing music under the new musicological regime*. Journal of Society for Music Theory, 2(4), p.1-9.

BACHELARD, G. *El racionalismo aplicado*. (I. Ramos, Trans.) Buenos Aires: Paidós, 1978.

BENT, I. *Plato - Beethoven: A Hermeneutics for Nineteenth-Century Music*. Indiana Theory Review, 16, 1995, p.1-33.

BLACKBURN, S. *Dicionário de Filosofia*. (D. Murcho, Ed., & D. M. outros, Trans.) Lisboa: Gradiva, 2007.

BROWN, M., & DEMPSTER, D. *The Scientific Image of Music Theory*. Journal of Music Theory, 1989, p.65-106.

CRAIG, A. C. *At the Origins of Music Analysis*. (U. o. Virginia, Ed.) New Haven, Connecticut, 2019.

DILTHEY, W. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2006.

DREYFUS, L. *Musical Analysis and the Historical Imperative*. Revista de Musicologia del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones, 16, 1993, p.407-419.

HERBIG, J. *La evolución del conocimiento: del pensamiento mítico al pensamiento racional*. Barcelona: Editorial Herder, 1996.

HYER, B. *Tonality*. (O. M. Online, Ed.), 2001. doi:<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28102>

KERMAN, J. *How We Got into Analysis, and How to Get out*. Critical Inquiry, 7(2), 1980, p. 311-331.

KOLLMANN, A. F. *An Essay on Musical Harmony according to the nature of that science and the principles of the greatest authors*. London: J. Dale., 1796.

KOYRÉ, A. *Estudios de História del Pensamiento Científico*. (E. P. Bustos, Trans.) México: Siglo XXI Editores, 1977.

MEDINA, G. *Hermenêutica da Composição? Reflexões sobre a criação musical*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

PALMER, R. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 2006.

POPPER, K. *En busca de un mundo mejor*. Barcelona: Paidós, 1996.

RIERA, G. J. M. La interpretación del repertorio histórico a través de la hermenéutica filosófica. Revista Música Hodie, Goiânia, V.15 - n.2, 2015, p.214-219

Partituras

**Concerto per il Flauto
Traversiere e Strumenti de
David Perez (1711-1778)**

Concerto

Per il Flauto Traver:^r e Strum:^{ti}

I

Transcrição: Márcio Páscoa

David Perez
(1711-1778)

Allegro

Traversier Obligato

Violino I

Violino II

Viola

Basso

6

9

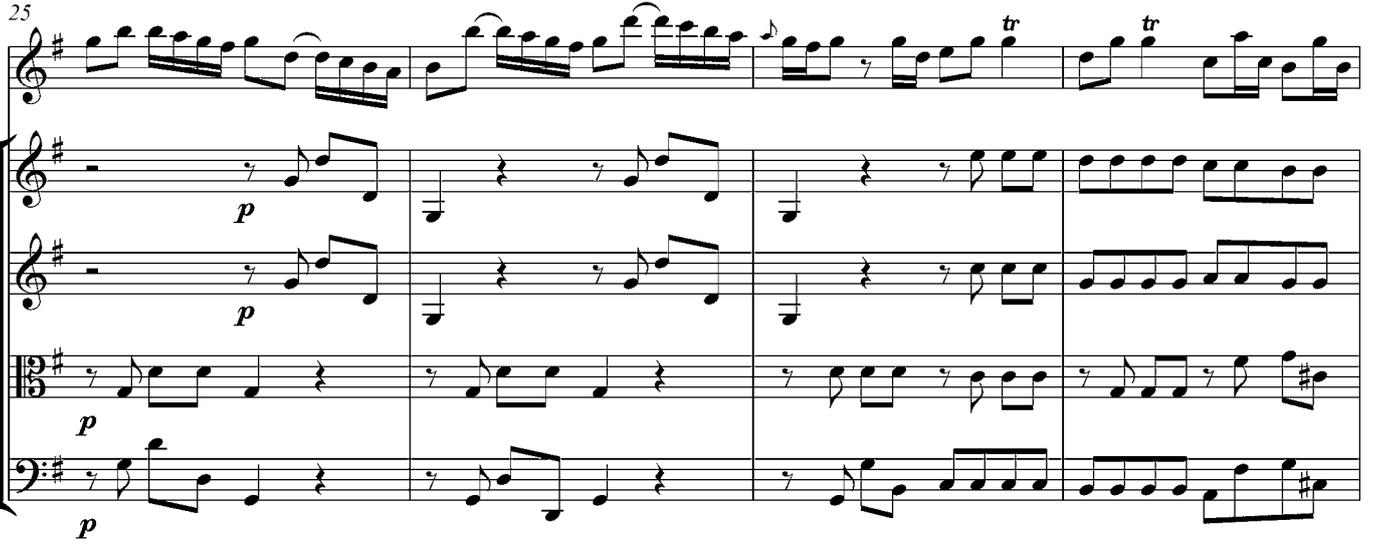
12

16

20

solo

25



p *p* *p* *p* *tr* *tr*

29



tr *tr*

33



tr

37

tr *tr* *tr* *tr*

p

p

dolce

42

p *tr* *p* *tr*

46

tr *tr* *tr* *tr*

50 *Tutti*

Musical score for measures 50-54. The score is in G major and 2/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Cello/Double Bass, and Bass. The dynamics are marked *f* (forte) and *p* (piano). The music is in a *Tutti* tempo. The first system (measures 50-51) is marked *f*. The second system (measures 52-53) is marked *p*. The third system (measures 54) is marked *f*.

55

Musical score for measures 55-58. The score is in G major and 2/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Cello/Double Bass, and Bass. The dynamics are marked *f* (forte) and *p* (piano). The music is in a *Tutti* tempo. The first system (measures 55-56) is marked *f*. The second system (measures 57-58) is marked *p*. Trills (*tr*) are present in the Violin I and II parts in measures 57 and 58.

59

Musical score for measures 59-62. The score is in G major and 2/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Cello/Double Bass, and Bass. The dynamics are marked *p* (piano). The music is in a *solo* tempo. The first system (measures 59-60) is marked *p*. The second system (measures 61-62) is marked *p*. Trills (*tr*) are present in the Violin I and II parts in measures 59 and 60.

64

Musical score for measures 64-68. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment with four staves. The piano part includes treble and bass clefs. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

69

Musical score for measures 69-73. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment with four staves. The piano part includes treble and bass clefs. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

74

Musical score for measures 74-78. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment with four staves. The piano part includes treble and bass clefs. Dynamics include piano (*p*).

78

Musical score for measures 78-81. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth notes, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include 'f' (forte) in the right hand and 'f' in the left hand starting in measure 80.

82

Musical score for measures 82-86. The score is in G major and 2/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics 'p' (piano). The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and dynamics 'p'.

87

Musical score for measures 87-90. The score is in G major and 2/4 time. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'p' (piano) in the left hand starting in measure 89.

91

Musical score for measures 91-94. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The first staff has a rapid sixteenth-note run. The second and third staves have a similar texture. The fourth and fifth staves are more rhythmic. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte) with accents.

95

Musical score for measures 95-99. The score continues with various textures. The first staff has a melodic line with trills (*tr*). The second and third staves have rhythmic patterns. The fourth and fifth staves have a steady bass line. Dynamics include *p* (piano) and *p* (piano) with accents, and *p assai* (piano assai).

100

Musical score for measures 100-103. The score features a melodic line with trills (*tr*) in the first staff. The second and third staves have rhythmic patterns. The fourth and fifth staves have a steady bass line.

105

Musical score for measures 105-108. The score is written for a piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves: a single treble staff for the right hand and three staves (treble, alto, and bass) for the left hand. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

109

Musical score for measures 109-112. The score continues from the previous system. The right hand has a more melodic and flowing line, while the left hand continues with a supportive accompaniment. The notation includes various note values and rests.

113

Musical score for measures 113-116. The right hand features a prominent melodic line with some grace notes and slurs. The left hand accompaniment is consistent with the previous measures, providing harmonic support.

118

tr tutti

Musical score for measures 118-122. The score consists of five staves: two treble clefs, one alto clef, and two bass clefs. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. Measure 118 features a trill (tr) on the first staff, marked *tutti*. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages in the upper staves and more rhythmic accompaniment in the lower staves.

123

Musical score for measures 123-125. The score consists of five staves: two treble clefs, one alto clef, and two bass clefs. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages across all staves, creating a highly textured and energetic section.

126

Musical score for measures 126-130. The score consists of five staves: two treble clefs, one alto clef, and two bass clefs. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The music continues with dense sixteenth-note patterns. Trills (tr) are indicated in the upper staves. The texture remains dense and rhythmic.

II

Grave

Musical score for measures 1-3. The score is in 12/8 time and B-flat major. It features five staves: a vocal line with trills (tr) and a piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. The tempo is marked 'Grave'. The piano part is marked 'sempre piano'.

Musical score for measures 4-6. The score continues from the previous system. It features five staves: a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. The tempo remains 'Grave'. The piano part is marked 'sempre piano'.

Musical score for measures 7-9. The score continues from the previous system. It features five staves: a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. The tempo remains 'Grave'. The piano part is marked 'sempre piano'. The score concludes with a forte (f) dynamic marking.

10

solo

13

tr *tr*

for

p *for* *p*

16

p *for*

p *for*

19

Musical score for measures 19-21. The score is written for five staves: Treble Clef 1, Treble Clef 2, Treble Clef 3, Bass Clef 1, and Bass Clef 2. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 19 starts with a rest in the first staff, followed by a melodic line. Measure 20 features a piano (*p*) dynamic marking. Measure 21 concludes with a melodic phrase in the first staff and a chordal structure in the others.

22

Musical score for measures 22-24. The score continues with five staves. Measure 22 features a complex melodic line in the first staff with many sixteenth notes. Measure 23 shows a melodic phrase in the first staff and a rhythmic pattern in the others. Measure 24 ends with a melodic phrase in the first staff and a chordal structure in the others.

25

Musical score for measures 25-27. The score continues with five staves. Measure 25 features a melodic phrase in the first staff with a trill (*tr.*) on the final note. Measure 26 shows a melodic phrase in the first staff and a rhythmic pattern in the others. Measure 27 ends with a melodic phrase in the first staff and a chordal structure in the others.

28

tr

piano

piano

piano

piano

III

Allegro con brio

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the melody, followed by two treble clef staves and one bass clef staff. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

11

The second system of the musical score consists of four staves. It continues the piece from measure 11. The melody in the top staff includes trills, indicated by the 'tr' marking. The accompaniment in the lower staves maintains the rhythmic pattern established in the first system.

22

The third system of the musical score consists of four staves. It begins at measure 22. The melody in the top staff has a 'solo' marking above it, indicating a solo passage. The accompaniment in the lower staves continues with the established rhythmic pattern.

33

Measures 33-42 of a musical score. The score is written for five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs), and a separate bass clef staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system.

43

Measures 43-51 of a musical score. The score is written for five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs), and a separate bass clef staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#). The music continues with intricate melodic and rhythmic patterns across all staves.

52

Measures 52-61 of a musical score. The score is written for five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs), and a separate bass clef staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Trills are indicated by the abbreviation *tr.* above certain notes in the upper staves.

61

Musical score for measures 61-71. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a melodic line with many sixteenth notes. The middle two staves (treble clef) have a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bottom two staves (bass clef) have a bass line with eighth notes and rests.

72

Musical score for measures 72-81. The score continues in G major and 3/4 time. The melodic line in the top staff becomes more active with sixteenth-note patterns. The accompaniment in the middle and bottom staves remains consistent with the previous system.

82

Musical score for measures 82-91. The score continues in G major and 3/4 time. The melodic line in the top staff features a mix of eighth and sixteenth notes. The accompaniment in the middle and bottom staves continues with eighth notes and rests.

solo

93

104

114

124

tutti

tutti

f

tutti

134

solo

145

tutti

153

tutti

solo

165

175

185

Musical score for measures 185-194. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). Measure 185 features a trill (tr) on the first staff. The music is primarily melodic in the upper staves and accompaniment in the lower staves.

195

Musical score for measures 195-205. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The music continues with melodic lines in the upper staves and accompaniment in the lower staves.

206

Musical score for measures 206-215. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). Measure 206 features a trill (tr) on the first staff. The music continues with melodic lines in the upper staves and accompaniment in the lower staves.

216

Musical score for measures 216-226. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom three staves). The piano part consists of a steady eighth-note bass line and a more active treble line with sixteenth-note patterns. Measure 216 shows a vocal rest. Measures 217-226 contain the main vocal melody and piano accompaniment.

227

Musical score for measures 227-234. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom three staves). The piano part continues with a steady eighth-note bass line and a treble line with sixteenth-note patterns. Measure 227 shows a vocal rest. Measures 228-234 contain the main vocal melody and piano accompaniment. Trills (tr) are marked above the vocal notes in measures 230 and 231.

235

Musical score for measures 235-244. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom three staves). The piano part continues with a steady eighth-note bass line and a treble line with sixteenth-note patterns. Measure 235 shows a vocal rest. Measures 236-244 contain the main vocal melody and piano accompaniment. Trills (tr) are marked above the vocal notes in measures 236, 237, and 238.

Partituras

**Concerto per Violoncello
Obligato con Violini e
Basso dell Sigre: Antonio
Pollicarppi (1686-c.1770)**

Concerto per Violoncello obbligato

con Violini e Basso

Transcrição: Maíra Dessana

I

Antonio Pollicarppi

Allegro

Violoncello
Violino I
Violino II
Violino III
Basso

5

(dolce) *f* *tr*
dolce *f*
dolce *f*
dolce *f*
dolce *f*

9

dolce *f*
dolce *f*
dolce *f*
dolce *f*
dolce *f*

12

dolce *f* *dolce* *f* *dolce* *f* *dolce* *f* *dolce* *f* *dolce* *f*

15

dolce *f* *dolce* *f*

20

solo

dolce *f* *dolce* *f* *dolce* *f* *dolce* *f*

24

27

30

33

(dolce)

36

dolce

39

(dolce)

42

46

50

55

Musical score for measures 55-59. The score consists of five staves: two bass clefs and three treble clefs. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings 'f' and 'dolce' alternating across the staves.

60

Musical score for measures 60-63. The score consists of five staves: two bass clefs and three treble clefs. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps. A 'solo' marking is present above the first staff in measure 63.

64

Musical score for measures 64-66. The score consists of five staves: two bass clefs and three treble clefs. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps. The first staff has a 13-measure rest.

67

Musical score for measures 67-69. The top staff is a 12/8 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lower staves (treble and bass clefs) show sustained notes with long horizontal lines indicating ties or sustained sounds across the measures.

70

Musical score for measures 70-72. The top staff continues the 12/8 time signature and key signature with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lower staves show sustained notes with long horizontal lines, similar to the previous system.

73

Musical score for measures 73-75. The top staff continues the 12/8 time signature and key signature with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lower staves show sustained notes with long horizontal lines, similar to the previous systems.

76

Musical score for measures 76-78. The top staff is in 12/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a continuous eighth-note pattern. The other four staves (treble and bass clefs) are empty with a dash in the first measure of each.

79

Musical score for measures 79-81. The top staff continues the eighth-note pattern from measure 76. The other four staves are empty with a dash in the first measure of each.

82

Musical score for measures 82-84. The top staff continues the eighth-note pattern. The other four staves are empty with a dash in the first measure of each. The system ends with a double bar line and repeat signs in the top and bottom staves.

85

Musical score for measures 85-87. The score is written for five staves: two bass staves (left and right) and three treble staves (left, middle, and right). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staves have a more melodic line, while the treble staves are dominated by rapid sixteenth-note passages.

88

Musical score for measures 88-91. The score is written for five staves: two bass staves (left and right) and three treble staves (left, middle, and right). The key signature is two sharps (F# and C#). The music continues with complex rhythmic patterns. In measure 90, there is a change in the bass line, marked with a sharp sign (#). The treble staves show a mix of sixteenth-note runs and longer note values.

92

Musical score for measures 92-95. The score is written for five staves: two bass staves (left and right) and three treble staves (left, middle, and right). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo marking "Adagio" is placed above the right-hand bass staff. The music becomes more melodic and slower in pace. The bass staves feature a steady, rhythmic accompaniment, while the treble staves have more prominent melodic lines with some slurs and accents.

II

Andantino

Musical score for measures 1-4. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a steady bass line in the left hand and a more active right hand with frequent trills (tr) and slurs. The tempo is marked 'Andantino'.

5

Musical score for measures 5-8. The score continues with four staves. The right hand features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and trills. The left hand maintains a consistent accompaniment. The tempo remains 'Andantino'.

9

Musical score for measures 9-12. The score continues with four staves. The music becomes more dynamic, with a forte (*f*) marking appearing in measures 10 and 11. Trills (tr) are used prominently in the right hand. The tempo remains 'Andantino'.

13

17

21

24

Musical score for measures 24-26. The system includes a bass line with sixteenth-note runs and sixteenth-note chords, and three treble staves with eighth-note accompaniment. Measure 24 has a fermata over the first eighth note. Measures 25 and 26 have sixteenth-note chords marked with a '6'.

27

Musical score for measures 27-31. The system includes a bass line with eighth-note accompaniment and trills, and three treble staves with eighth-note accompaniment. Measures 27-30 have eighth-note accompaniment. Measure 31 has a fermata over the first eighth note.

32

Musical score for measures 32-35. The system includes a bass line with eighth-note accompaniment and sixteenth-note runs, and three treble staves with eighth-note accompaniment. Measures 32-35 have eighth-note accompaniment.

Musical score for page 35, featuring five staves. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *tr* (trill). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

The score consists of five staves. The top staff is a bass clef. The middle three staves are treble clefs. The bottom staff is a bass clef. The key signature is three sharps. The first measure of the first staff has a *f* marking. The first measure of the second staff has a *tr* marking. The first measure of the third staff has a *tr* marking. The first measure of the fourth staff has a *tr* marking. The first measure of the fifth staff has a *f* marking. The second measure of the second staff has a *f* marking. The second measure of the third staff has a *f* marking. The second measure of the fourth staff has a *f* marking. The second measure of the fifth staff has a *f* marking. The third measure of the second staff has a *tr* marking. The third measure of the third staff has a *tr* marking. The third measure of the fourth staff has a *tr* marking. The third measure of the fifth staff has a *f* marking. The fourth measure of the second staff has a *tr* marking. The fourth measure of the third staff has a *tr* marking. The fourth measure of the fourth staff has a *(tr)* marking. The fourth measure of the fifth staff has a *f* marking.

III

Allegro Assai

Musical score for measures 1-10. The score is in 3/8 time and consists of five staves. The top staff is the bass clef, and the other four are treble clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Trills (tr) are marked in the second, third, and fourth staves.

11

Musical score for measures 11-20. The score continues with five staves. The key signature remains two sharps. The music is highly rhythmic, with frequent sixteenth and thirty-second notes. A trill (tr) is marked in the second staff.

21

Musical score for measures 21-30. The score continues with five staves. The key signature remains two sharps. The music is highly rhythmic, with frequent sixteenth and thirty-second notes.

30

40

solo

52

tr tr tr

63

tr tr tr tr 3

74 solo

tr (tr) (tr) (tr)

85

tr tr tr

98

tr tr tr tr tr tr

p
p
p

109

3 tutti

f
f
f

118

Musical score for measures 127-136. The score is in G major and 3/4 time. It features a bass line with eighth notes and rests, and three treble staves with sixteenth-note patterns and triplet runs.

Musical score for measures 137-144. The score is in G major and 3/4 time. It features a bass line with eighth notes and rests, and three treble staves with sixteenth-note patterns and triplet runs. Trills (tr) are marked above the final notes of measures 137, 140, and 143.

Musical score for measures 145-154. The score is in G major and 3/4 time. It features a bass line with eighth notes and rests, and three treble staves with sixteenth-note patterns and triplet runs. Trills (tr) are marked above the first notes of measures 145, 146, and 147.

152

Musical score for measures 152-159. The score is in 12/8 time and G major. The first staff (piano) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second, third, and fourth staves (strings) play a simple rhythmic accompaniment of quarter notes with rests.

160

Musical score for measures 160-169. The score is in 12/8 time and G major. The first staff (piano) has a triplet pattern. The second, third, and fourth staves (strings) play a rhythmic accompaniment. The word "tutti" is written above the piano staff at measure 160. Dynamics "f" and "tr" are indicated.

170

Musical score for measures 170-179. The score is in 12/8 time and G major. The first staff (piano) has a rhythmic accompaniment. The second, third, and fourth staves (strings) play a rhythmic accompaniment.

180

solo

Musical score for measures 180-190. The system consists of five staves. The top staff is in bass clef with a 3/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a 'solo' marking above it. The middle three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#), providing harmonic support. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#), providing a bass line. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic motifs.

191

Musical score for measures 191-200. The system consists of four staves. The top staff is in bass clef with a 3/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line. The middle three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#), providing harmonic support. The music continues with rhythmic patterns and melodic motifs.

201

solo

Musical score for measures 201-210. The system consists of four staves. The top staff is in bass clef with a 3/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a 'solo' marking above it. The middle three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#), providing harmonic support. The music continues with rhythmic patterns and melodic motifs.

210

219

226

234

Musical score for measures 234-242. The score is written for five staves: two bass staves and three treble staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several rests and dynamic markings throughout the passage.

243

Musical score for measures 243-248. The score is written for five staves: two bass staves and three treble staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with a similar rhythmic complexity, featuring many sixteenth and thirty-second notes. There are several rests and dynamic markings throughout the passage.

249

Musical score for measures 249-256. The score is written for five staves: two bass staves and three treble staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with a similar rhythmic complexity, featuring many sixteenth and thirty-second notes. There are several rests and dynamic markings throughout the passage.

Partituras

**Concerto de Violino a Solo
de José Palomino
(ca.1753-1810)**

Concerto a Violino Solo

Transcrição: Gustavo Medina

I

Allegro

José Palomino (ca.1753-1810)

Musical score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for Trompa I, Trompa II, Violino solo, Violino I, Violino II, Violoncelo, and Contrabaixo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Violino solo part begins with a piano (*p*) dynamic. The Trompa parts have rests in the first measure.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score includes parts for Trompa I, Trompa II, Violino solo, Violino I, Violino II, Violoncelo, and Contrabaixo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Violino solo part begins with a forte (*f*) dynamic. The Trompa parts have rests in measures 5 and 6. Measure numbers 5 and 7 are indicated above the staves.

19

p

p

24

f

p

42

Musical score for measures 42-47. The score is written for a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measures 42-43 show rests in all staves. From measure 44, the upper treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The middle two treble staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines. The lower bass staff contains a simple bass line with quarter and eighth notes.

48

Musical score for measures 48-53. The score is written for a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measures 48-49 show rests in all staves. From measure 50, the upper treble staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and triplets. The middle two treble staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines. The lower bass staff contains a simple bass line with quarter and eighth notes.

53

Musical score for measures 53-57. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a guitar part with a melodic line. The piano part includes several triplet markings. The guitar part has a melodic line with some grace notes and slurs.

58

Musical score for measures 58-62. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a guitar part with a melodic line. The piano part includes several triplet markings. The guitar part has a melodic line with some grace notes and slurs. A dynamic marking *p* is present at the bottom of the page.

63

Musical score for measures 63-65. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano introduction with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff containing a bass line. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal part has a simple melody with rests. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

66

Musical score for measures 66-70. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano introduction with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff containing a bass line. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal part has a simple melody with rests. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

tutti

f

tutti

f

tutti

f

72

solo

p

solo

solo

solo

p

p

77

p

solo

80

Musical score for measures 80-84. The score is written for a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 80-81) shows mostly rests. The second system (measures 82-84) contains the main musical activity. The upper treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 82. The middle treble staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The lower treble staff continues the rhythmic accompaniment. The lower bass staff provides a harmonic foundation with quarter and eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 82.

85

Musical score for measures 85-89. The score is written for a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 85-86) shows mostly rests. The second system (measures 87-89) contains the main musical activity. The upper treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 87. The middle treble staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The lower treble staff continues the rhythmic accompaniment. The lower bass staff provides a harmonic foundation with quarter and eighth notes.

88

Musical score for measures 88-92. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a vocal part with a melodic line. Dynamics include *tutti* and *f*.

93

Musical score for measures 93-97. The score continues in G major and 2/4 time. The piano part has a more active role with sixteenth-note patterns. Dynamics include *f*.

98

103

108

Musical score for measures 108-113. The score is written for a grand piano with four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex texture with sixteenth-note runs and chords. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note patterns. Dynamic markings include *f*, *p*, and *solo*. The piece concludes with a final chord in measure 113.

114

Musical score for measures 114-119. The score is written for a grand piano with four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex texture with sixteenth-note runs and chords. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note patterns. Dynamic markings include *f*, *p*, and *solo*. The piece concludes with a final chord in measure 119.

119

Musical score for measures 119-121. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a piano (*p*) dynamic marking. The music includes a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes in the subsequent measures. The bass line consists of quarter notes and eighth notes.

122

Musical score for measures 122-124. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern in the first two measures, including sixteenth notes and eighth notes. The music concludes with a final melodic phrase in the third measure.

125

Musical score for measures 125-128. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The grand staff has mostly rests in the upper staves.

129

Musical score for measures 129-132. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The grand staff has mostly rests in the upper staves. A dynamic marking *p* is present in the piano part.

Musical score for page 135, measures 135-140. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves. The first two staves are empty. The third staff (treble clef) contains the main melody, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and ending with a quarter note G4. The fourth staff (treble clef) contains a piano accompaniment with quarter notes G4-A4-B4-C5. The fifth staff (treble clef) contains a piano accompaniment with quarter notes G4-A4-B4-C5. The sixth staff (bass clef) contains a piano accompaniment with quarter notes G3-A3-B3-C4. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Musical score for page 141, measures 141-146. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves. The first two staves are empty. The third staff (treble clef) contains a melody with eighth notes G4-A4-B4-C5. The fourth staff (treble clef) contains a piano accompaniment with eighth notes G4-A4-B4-C5. The fifth staff (treble clef) contains a piano accompaniment with eighth notes G4-A4-B4-C5. The sixth staff (bass clef) contains a piano accompaniment with eighth notes G3-A3-B3-C4. Dynamics include *p* (piano).

145

Musical score for measures 145-149. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and includes a vocal line (treble clef). The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with slurs and a fermata at the end of the phrase. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

150

Musical score for measures 150-154. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and includes a vocal line (treble clef). The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with slurs and a fermata at the end of the phrase. The piano accompaniment includes triplets in the right hand and chords in the left hand.

154

Musical score for measures 154-157. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The upper staves are mostly empty, indicating rests for the melodic lines.

158

Musical score for measures 158-161. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The upper staves are mostly empty, indicating rests for the melodic lines.

162

tutti

Musical score for measures 162-166. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass part with a simpler accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *tutti*.

167

Musical score for measures 167-171. The score continues the piano and bass parts from the previous page. The piano part has a more melodic line with slurs. Dynamics include *p* and *f*.

173

Musical score for measures 173-179. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs) and a bass line. The vocal line is in the top staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the third measure of the piano part.

180

Musical score for measures 180-186. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs) and a bass line. The vocal line is in the top staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings of *f* (forte) and *solo* are present. The *f* marking appears in the second measure of the piano part, and the *solo* marking appears in the fifth measure of the vocal line and the fifth measure of the piano part.

Musical score for measures 185-190. The score is written for a grand piano with four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 188. The left hand provides accompaniment with chords and eighth-note patterns. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Musical score for measures 191-196. The score is written for a grand piano with four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The right hand features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 194. The left hand has a bass line with chords and eighth notes. Dynamics include *p* (piano).

196

Musical score for measures 196-198. The score is written for a grand piano with four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The first two staves are mostly empty, with rests. The third staff (right hand) contains a melodic line starting with three triplet eighth notes, followed by a continuous sixteenth-note pattern. The fourth staff (left hand) contains a few notes, including a half note and a quarter note.

199

Musical score for measures 199-201. The score is written for a grand piano with four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The first two staves are mostly empty, with rests. The third staff (right hand) contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some slurs. The fourth staff (left hand) is mostly empty, with rests.

202

Musical score for measures 202-207. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a right hand with a rhythmic pattern of eighth notes and a left hand with a simple bass line. The vocal line enters in measure 203 with a melodic phrase. Dynamics include *f tutti* and *solo*. The key signature has one sharp (F#).

208

Musical score for measures 208-213. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a right hand with a rhythmic pattern of eighth notes and a left hand with a simple bass line. The vocal line enters in measure 208 with a melodic phrase. Dynamics include *f* and *p*. The key signature has one sharp (F#).

213

Musical score for measures 213-215. The score is written for a grand piano with four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and some slurs. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with mostly quarter notes and rests.

216

Musical score for measures 216-219. The score is written for a grand piano with four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p* (piano). The middle staff (likely for the right hand) has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a dynamic marking of *p*. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *p* and some rests.

220

Musical score for measures 220-224. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano (p) dynamic marking at the beginning of measure 220. The music features a complex melodic line in the upper voice, with a forte (f) dynamic marking in measure 223. The bass line provides a steady accompaniment.

225

Musical score for measures 225-229. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a forte (f) dynamic marking at the beginning of measure 225. The music features a complex melodic line in the upper voice, with a forte (f) dynamic marking in measure 228. The bass line provides a steady accompaniment.

Musical score for measures 230-234. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and a double bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a fermata over the first measure. From measure 230, the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic is marked *f* (forte) and the instruction *tutti* is present. The score concludes with a double bar line at the end of measure 234.

II

Largo

The first system of the musical score consists of five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is 3/4. The music features a variety of dynamics, including piano (*p*) and forte (*f*), with some passages marked *f p*. The top three staves have melodic lines with slurs and ties, while the bottom two staves provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score continues the piece. It also consists of five staves in the same clef and time signature arrangement. The dynamics continue to vary, with *f*, *p*, and *f p* markings. The melodic lines in the upper staves are more active, featuring slurs and ties, while the bass staves maintain a steady accompaniment.

33

pizz

pizz

pizz

38

arco

arco

p

arco

44

p f *p* *f*

49

f *tutti* *f* *tutti* *f* *tutti* *tutti* *f* *tutti* *f* *tutti*

subito il Rondó

III

Rondó

1-9: Musical score for the first system of 'Rondó'. It features a piano introduction with a solo in the right hand and a solo in the left hand. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include 'solo', 'f', and 'tutti'.

10-18: Musical score for the second system of 'Rondó'. This system contains the main theme of the piece. It features a solo in the right hand and a solo in the left hand. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include 'solo' and 'p'.

40

50

61

70

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

79

arco arco

89

maggiore
solo

solo solo solo solo

99

tutti
f
tutti
f

tutti
f
tutti

tutti
f
tutti

tutti
f
tutti

arco *f*

109

solo

solo

solo

solo

solo

solo

solo

p

solo

119

Musical score for measures 119-128. The score is written for a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The first system shows a melodic line in the upper right hand and a more active line in the lower right hand, both marked *f*. The lower left hand has a steady accompaniment. The second system continues this texture. The third system shows a change in dynamics, with the upper right hand moving to *solo* and the lower right hand to *p* (piano). The lower left hand remains *f*. The fourth system shows the upper right hand still *solo* and the lower right hand *p*, while the lower left hand remains *f*.

129

Musical score for measures 129-136. The score is written for a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a melodic line in the upper right hand and a more active line in the lower right hand. The upper right hand features rapid sixteenth-note passages. The lower right hand has a steady accompaniment. The lower left hand has a steady accompaniment.

137

Musical score for measures 137-144. The score is written for a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a melodic line in the upper right hand and a more active line in the lower right hand. The upper right hand features rapid sixteenth-note passages. The lower right hand has a steady accompaniment. The lower left hand has a steady accompaniment.

144

150

157

166

Musical score for measures 166-174. The score is written for three staves in treble clef and two staves in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper treble staff, with a steady eighth-note accompaniment in the middle treble staff. The bass staves are mostly empty, with some rests and a few notes in the final measures.

175

Musical score for measures 175-184. The score is written for three staves in treble clef and two staves in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper treble staff, with a steady eighth-note accompaniment in the middle treble staff. The bass staves are mostly empty, with some rests and a few notes in the final measures. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the middle treble staff.

183

Musical score for measures 183-188. The score is written for three staves in the upper system and two staves in the lower system, all in G major. The upper system consists of a treble clef staff with a melodic line of eighth notes, and two piano accompaniment staves. The lower system consists of two bass clef staves. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the upper staff and sustained chords in the piano accompaniment.

190

Musical score for measures 190-195. The score is written for three staves in the upper system and two staves in the lower system, all in G major. The upper system consists of a treble clef staff with a melodic line, and two piano accompaniment staves. The lower system consists of two bass clef staves. The music features a melodic line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *solo*.

200

tutti *solo*

tutti *solo*

tutti *solo*

f *solo*

tutti *solo*

tutti *solo*

f *solo*

tutti *solo*

f *p* *solo*

f *solo*

210

tutti

tutti

f *tutti*

tutti

f *tutti*

f

Musical score for page 220, featuring piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The score is arranged in four systems, each with two staves. The first system uses a grand staff (treble and bass clefs). The second system uses two treble clefs. The third system uses a treble and bass clef. The fourth system uses two bass clefs. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte) or *ff* (fortissimo).

Novembro de dois mil e vinte, trezentos e nove anos desde o nascimento de David Perez, duzentos e setenta e cinco anos desde o nascimento de José António Policarpo e duzentos e sessenta e sete anos desde o nascimento de José Palomino.



para conhecer mais a editoraUEA e suas publicações, acesse o site
e nos siga nas redes sociais
editora.uea.edu.br

ueaeditora



Para mais informações sobre o Laboratório de Musicologia e História Cultural da Universidade do Estado do Amazonas, entre em contato pelo e-mail:

musicologia@uea.edu.br

