



**NOVA FCSH**

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

# **O Violoncelo na Música Sacra em Portugal entre 1750 e 1834**

**Diana Gomes Vinagre**

**Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais (Musicologia Histórica), realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Rui Vieira Nery e sob a co-orientação da Doutora Cristina Fernandes**

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

**Lisboa, Fevereiro de 2021**

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente.  
O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas  
no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,



Lisboa, 22 de Fevereiro de 2021

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a  
designar.

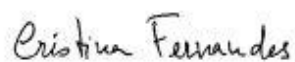
O orientador,

---

Lisboa, 22 de Fevereiro de 2021

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a  
designar.

A coorientadora.



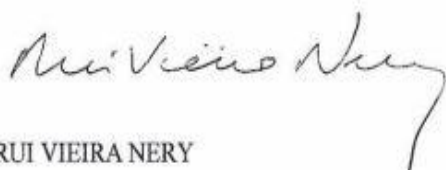
---

Lisboa, 22 de Fevereiro de 2021

## DECLARAÇÃO

Declaro que esta dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O Orientador



RUI VIEIRA NERY

Lisboa, 24 de fevereiro de 2021

**Ao meu pai, como tudo, desde sempre**

## RESUMO

Este trabalho tem por objectivo aprofundar o conhecimento do papel do violoncelo na música sacra portuguesa entre 1750 e 1834. Abordando as diferentes tipologias instrumentais com violoncelo, a pesquisa centra-se em obras nas quais o instrumento se emancipa da linha do baixo e assume um papel de natureza solística, nomeadamente em formações alargadas não orquestrais, características da prática das Capelas Reais e da Patriarcal de Lisboa a partir da segunda metade do século XVIII. Neste contexto destacam-se as obras com dois violoncelos e dois fagotes obrigados, recorrentes na produção dos compositores da corte. Este repertório, identitário da corte portuguesa e único entre os contextos europeus coevos conhecidos, não tinha sido ainda alvo de um estudo sistemático. Face à inexistência de um trabalho prévio detalhado sobre o violoncelo em Portugal, é feita uma contextualização histórica do mesmo na vida musical lisboeta, sendo abordados aspectos organológicos, o percurso formativo e socioprofissional dos intérpretes e o repertório solístico e de câmara, assim como questões relativas às práticas interpretativas, partindo de fontes musicais e documentais de vários arquivos, entre os quais se destacam os que albergam o espólio da Casa Real, e o arquivo da Irmandade de Santa Cecília.

**Palavras-chave:** música sacra portuguesa, violoncelo em Portugal, práticas históricas de interpretação

## ABSTRACT

This work aims to deepen the knowledge of the violoncello role in Portuguese sacred music between 1750 and 1834. Addressing the different instrumentations in which the cello is used, the research focuses on repertoire of a soloist nature, where the cello is emancipated from the bass line function, namely in extended non-orchestral formations, characteristic of the practice of the Royal Chapels and the Lisbon Patriarchal from the second half of the 18th century. In this context, the recurring practice of works with two cellos and two *obbligati* bassoons stand out among the production of the court composers. This repertoire, representative of the Portuguese court and unique amidst the contemporary European contexts, wasn't yet the subject of systematic investigation. In view of the lack of a comprehensive work on the violoncello in Portugal, an historical contextualization of the instrument in Lisbon's musical life is included in the dissertation. It addresses organological aspects, the formative and socio-professional status of the interpreters and the solistic and chamber repertoire, as well as performance practice related questions, based in musical and documental sources from various national archives, with special emphasis on those preserved at the Casa Real estate and the archive of the Irmandade de Santa Cecília.

**Key-words:** portuguese sacred music, violoncello in Portugal, historically informed performance practice.

## ÍNDICE

RESUMO .....	V
ABSTRACT .....	VI
SIGLAS E ABREVIATURAS .....	XII
INTRODUÇÃO .....	- 1 -
Parte I. Contextualização histórica do violoncelo em Portugal entre 1750 e 1834	- 13 -
1. O Instrumento .....	- 13 -
1.1. Terminologia .....	- 13 -
1.2. Organologia .....	- 17 -
1.2.1. Fontes relativas ao violoncelo, arco e cordas (ou organológicas coevas)	- 17 -
1.3. A construção de instrumentos em Portugal .....	- 23 -
1.3.1. Os violoncelos de factura portuguesa: Joaquim José Galvão e contemporâneos.....	- 25 -
2. Os Intérpretes .....	- 36 -
2.1. Antecedentes: a primeira metade do século XVIII .....	- 36 -
2.2. Percurso socioprofissional do intérprete: entre a Real Câmara e o circuito de trabalho independente .....	- 47 -
2.3. Violoncelistas activos em Lisboa: diferentes tipologias .....	- 59 -
2.3.1. Violoncelistas profissionais .....	- 59 -
2.3.2. Violoncelistas amadores .....	- 76 -
2.4. A prática do violoncelo fora de Lisboa .....	- 79 -
2.5. A formação .....	- 84 -
2.6. Três biografias.....	- 87 -
2.6.1. José Joaquim Felner .....	- 88 -
2.6.2. Fernando Biancardi .....	- 92 -
2.6.3. João Baptista André Avondano.....	- 98 -
2.7. Dicionário de Violoncelistas.....	- 115 -
3. Repertório solístico e de câmara de produção portuguesa .....	- 140 -
3.1. Repertório solístico .....	- 140 -
3.1.1. A obra de João Baptista André Avondano .....	- 142 -
3.1.2. O concerto de Pollicarppi .....	- 150 -
3.1.3. O Dueto de Pedro António Avondano .....	- 155 -
3.2. Repertório incompleto .....	- 158 -
3.2.1. O concerto de Pedro António Avondano.....	- 159 -

3.2.2. Sonata para cravo com rabecão obrigado .....	161 -
3.3. Repertório de câmara.....	162 -
3.3.1. Os trios concertantes de Pedro António Avondano .....	163 -
3.3.2. O Quarteto de Giuseppe Totti.....	165 -
3.3.3. Os Quintetos de José Palomino.....	167 -
Parte II. Repertório sacro e práticas interpretativas .....	171 -
1. Repertório com vozes e baixo contínuo .....	171 -
1.1. Repertório da Semana Santa.....	183 -
1.2. Música para o cerimonial fúnebre.....	189 -
2. A orquestra e outras instrumentações alargadas .....	193 -
2.1. O violoncelo na escrita orquestral.....	193 -
2.2. Árias com violoncelo obrigado .....	205 -
2.3. Formações alargadas com violas concertantes .....	208 -
2.3.1. José Joaquim dos Santos.....	209 -
2.3.2. Luciano Xavier dos Santos .....	213 -
2.4. Música para “Rabecões e instrumentos de vento” .....	215 -
3. O repertório com violoncelos e fagotes obrigados.....	218 -
3.1. Contextualização histórica.....	222 -
3.2. Tipos de escrita e instrumentações.....	248 -
3.2.1. Tutti .....	249 -
3.2.2. Árias .....	254 -
3.2.3. A linha do baixo .....	261 -
Rio de Janeiro .....	263 -
3.2.4. Timbales .....	275 -
3.3. Versões .....	278 -
3.3.1. Redução ao órgão.....	279 -
3.3.2. Versões com adição de mais instrumentos .....	285 -
3.3.3. Versões na obra de Marcos Portugal.....	288 -
3.4. Repertório com violoncelos e fagotes obrigados fora de Portugal .....	296 -
3.4.1. <i>In Festo Paschalis - In primis et secundis vesperis</i> .....	297 -
3.4.2. <i>Le Tre Ore dell’Agonia di N.S. Gesù Cristo</i> .....	299 -
3.4.3. A escrita para violoncelo obrigado no Brasil.....	302 -
4. Outras Instrumentações com violoncelo obrigado .....	306 -
4.1. Obras com violoncelo obrigado e órgão.....	311 -



4.2. Obras com dois violoncelos obrigados e/ou fagote.....	331 -
5. Práticas Interpretativas do violoncelo em Portugal entre 1750 e 1834.....	360 -
5.1. O violoncelo até 1750: contextualização organológica e estilística.....	361 -
5.2. Contacto e influência de contextos europeus coevos: circulação de músicos e repertório .....	364 -
5.3. Aspectos organológicos e de notação.....	373 -
5.3.1. A notação .....	378 -
5.4. Posição e forma de segurar o arco.....	381 -
5.5. Técnica da mão esquerda.....	395 -
5.6. Improvisação e baixo contínuo .....	396 -
5.7. Música de Conjunto.....	402 -
5.7.1. Constituição da orquestra .....	402 -
5.7.2. Disposição espacial dos efectivos orquestrais .....	406 -
CONCLUSÃO.....	412 -
FONTES E BIBLIOGRAFIA .....	419 -
1. Fontes musicais manuscritas.....	419 -
2. Fontes documentais manuscritas.....	431 -
4. Bibliografia .....	437 -
ÍNDICE DE FIGURAS.....	458 -
ÍNDICE DE TABELAS.....	472 -

## Vol. II

### ANEXOS

#### A. Transcrições musicais

AVONDANO, Pedro António

1. *Duetto di due Violoncelli del Sig<sup>re</sup> Pietro An.<sup>to</sup> Avondano* 3  
(D-B, Mus.ms. 935/20)

PUZZI, Antonio

2. *Kyrie da Messa a quatro voci con Violoncelli, Fagotti; Basso, ed Organo* 8  
(P-Lf, Ms.178/7)

3. *Domine Deus da Messa a quatro voci con Violoncelli, Fagotti; Basso, ed Organo* 31  
(P-Lf, Ms. 178/7)

4. *Qui Tollis da Messa a quatro voci con Violoncelli, Fagotti; Basso, ed Organo* 82

(P-Lf-Ms.178/7)	
5. <i>Quoniam da Missa a quatro voci con Violoncelli, Fagotti; Basso, ed Organo</i> (P-Lf, Ms. 178/7)	103
MIRANDA, António Joaquim de	
6. <i>Laudamus te da Missa a 4 concertatta com fagotes, violoncelos, organo e contrabasso</i> (P-La, 48-VI-13)	147
7. <i>Qui Tollis da Missa a 4 concertatta com fagotes, violoncelos, organo e contrabasso</i> (P-La, 48-VI-13)	157
PORTUGAL, Marcos	
8. <i>Quoniam da Missa Obligata a due violoncelli, e due fagotti, organo e Contrabasso</i> (P-La, 47-VII-31)	181
MIGONI, Francisco Xavier	
9. <i>Et incarnatus do Credo a quatro Vozes: Com Acompanhamento de Orgão, Violloncello, e Contra-baxo</i> (P-Ln, CN 4)	224
LIMA, Inácio António Ferreira de	
10. <i>Cumque injecissent, dos Responsórios que se cantão em 6.<sup>a</sup> f.<sup>ra</sup> Sancta, com acompanham.<sup>to</sup> d'Orgão, Violoncello, Fagotes obrigados Trompas e Basso</i> (P-Ln, MM 94/2)	233
OLIVEIRA, António da Silva Gomes e	
11. <i>Juravit Dominum do Dixit Dominus</i> (P-Lf, Ms.202/20)	238
<b>B. Fontes documentais relativas a João Baptista André Avondano</b>	<b>303</b>
1. Documento de entrada na Irmandade de Santa Cecília (P-Lisc&mf, Livro das Entradas dos Irmãos, fl. 47f)	304
2. Carta de José António de Sá Pereira e Meneses, Ministro Plenipotenciário em Nápoles, para D. Luís da Cunha Manuel, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, 9 de Agosto de 1768 (P-Lant, MNE, cx.779, ofício 33)	305
3. Carta de Nicolao Piaggio, cônsul em Génova, para D. Luís da Cunha Manuel, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, 26 de Dezembro de 1768 (P-Lant, MNE, cx. 275)	308
4. Carta de D. Luís da Cunha Manuel, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, para Vicente de Sousa Coutinho, Ministro Plenipotenciário em Paris, 18 de Julho 1769 (P-Lant, MNE, lv. 93)	310

5. Ofício de Vicente de Sousa Coutinho, Ministro Plenipotenciário em Paris, para D. Luís da Cunha Manuel, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, 7 de Agosto de 1769 312  
(*P-Lant*, MNE, lv. 678, ofício n.º 259)
6. Carta de D. Luís da Cunha Manuel, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, para Vicente de Sousa Coutinho, Ministro Plenipotenciário em Paris, 24 de Julho de 1770 314  
(*P-Lant*, MNE, lv.93)
7. Carta de D. Luís da Cunha Manuel, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, para Francisco de Melo e Carvalho, Ministro Plenipotenciário em Londres, 17 de Novembro de 1770 316  
(*P-Lant*, MNE, cx. 959)
8. Carta de D. Luís da Cunha Manuel, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, para Francisco de Melo e Carvalho, 15 de Abril de 1771 318  
(*P-Lant*, MNE, cx.959)
9. Ofício de Francisco de Melo e Carvalho para D. Luís da Cunha Manuel, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, 7 de Maio de 1771 321  
(*P-Lant*, MNE, cx.701, ofício n.º 19)
10. Ofício de Francisco de Melo e Carvalho para D. Luís da Cunha Manuel, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra de 22 de Maio de 1771 322  
(*P-Lant*, MNE, cx.701, ofício n.º 21)
11. Recibo de pagamento de bolsa de estudo, Londres, 30 de Dezembro de 1770 325  
(*P-Lant*, MNE, Cx. 700)
12. Recibo de pagamento de bolsa, Londres, 22 de Maio de 1771 326  
(*P-Lant*, MNE, Cx. 701)
13. Recibo de ajudas de custo, 3 de Outubro de 1771 327  
(*P-Lant*, Casa Real Cx. 3100)
14. Alvará de Casamento de João Baptista André Avondano 328  
(*P-Lant*, CEL, Sumários Matrimoniais, Maço 1043, p. 98, Maço 3 de 1773)
15. Pedido de patente de director 340  
(*P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1793, Cx. E03)
16. Manifesto de 1784 341  
(*P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director João Baptista António Avondano, Cx. M08, Maço 1784)
17. Assento de óbito 342  
(*P-Lant*, Registos Paroquiais, Lisboa, Lapa, Óbitos 3, ff. 203)

## SIGLAS E ABREVIATURAS

### Siglas usadas para a localização das fontes

<i>A-Wös</i>	Viena, Österreichisches Staatsarchiv
<i>B-Asj</i>	Antuérpia, De Collegiale en Parochiale Sint-Jacobskerk, Bibliotheek en Archief
<i>I-Bsp</i>	Bolonha (Itália), Archivio musicale della Basilica de San Petronio
<i>D-B</i>	Berlim, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
<i>DK-Kk</i>	Copenhaga, Nationalbibliotek; Københavns Universitetsbibliotek
<i>E-LPA</i>	Las Palmas de Gran Canaria, Archivo de Música de la Catedral
<i>GB-Lbl</i>	Londres, British Library
<i>P-BRad</i>	Braga, Arquivo Distrital
<i>P-BRs</i>	Braga, Arquivo da Sé
<i>P-EVc</i>	Évora, Arquivo da Sé
<i>P-Evp</i>	Évora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital
<i>P-La</i>	Lisboa, Biblioteca da Ajuda
<i>P-Lal</i>	Lisboa, Arquivo da Igreja de Nossa Senhora do Loreto de Nação Italiana
<i>P-Lant</i>	Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
<i>P-Lf</i>	Lisboa, Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal
<i>P-Lmm</i>	Lisboa, Museu da Música
<i>P-Ln</i>	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal
<i>P-Ln CN</i>	Lisboa – Biblioteca Nacional de Portugal, Área de Música (Fundo do Conservatório Nacional)
<i>P-Ln FCR</i>	Lisboa – Biblioteca Nacional de Portugal, Área de Música (Fundo do Conde de Redondo)
<i>P-Lsc &amp;mf</i>	Lisboa, Arquivo da Irmandade de Santa Cecília e Montepio Filarmónico
<i>P-Ltc</i>	Lisboa, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas
<i>P-VV</i>	Vila Viçosa, Museu Biblioteca da Casa de Bragança
<i>US-Wc</i>	Washington, D.C., The Library of Congress, Music Divisio

## Abreviaturas

A	contralto
<i>Ad.</i>	<i>Adagio</i>
admit.	admitido
<i>All.</i>	<i>Allegro</i>
<i>And.</i>	<i>Andante</i>
AR	Avisos Régios
Aut.	autógrafo
B	baixo
B	basso
Bc	baixo contínuo
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal
c.	cerca
cap.	capítulo
Cb	contrabaixo contrabasso
cit.	citado
Clno	clarino (trompete)
Cód.	códice
conc.	concertante, <i>concertato</i>
coord.	coordenação
Cor	trompa
CR	Capela Real
DG	Diário do Governo
cx.	caixa
ed.	edição
ex.	exemplo
F	frente
f.	folha, fólio
<i>fcs.</i>	<i>fac-simile</i>
Fg	fagote
Fl	flauta
fl.	falecido
freg.	freguesia

GL	Gazeta de Lisboa
ISC	Irmandade de Santa Cecília
lv.	Livro
M	Maior
M	Menor
M. Cap.	Mestre de Capela
MF	Montepio Filarmónico
MM	Manuscrito Musical
MNE	Ministério dos Negócios Estrangeiros
Ms	Manuscrito
n.	Nasceu
n.º	Número
Ob	Oboé
<i>obblig.</i>	<i>Obbligato</i>
ob.	Obrigado
Org	Órgão
part.	partitura
p. pp.	Página páginas
Perc	percussão
prat.	prateleira
RA	Relação Autógrafa (Marcos Portugal)
RC	Real Câmara
RMC	Real Mesa Censória
S	soprano
SC	São Carlos
Ss	seguintes
supl.	suplemento
s/c	sem cota
s/d	sem data
T	tenor
Tb	timbales
Tr	trompete
trad.	tradução

V	verso
Vl	violino
Vla	viola
Vlc	violoncelo
VV	vozes
vol.	volume

## INTRODUÇÃO

O destaque atribuído ao violoncelo na produção sacra portuguesa a partir de meados do século XVIII justificou a elaboração de um estudo sobre o repertório e as práticas interpretativas em Portugal entre 1750, data do início do reinado de D. José I, e 1834, data final do Antigo Regime e como tal da dissolução das Capelas Reais segundo o modelo absolutista. Abordando as diferentes tipologias instrumentais com violoncelo, a pesquisa centra-se em obras nas quais o instrumento se emancipa da linha do baixo e assume um papel de natureza solística, nomeadamente em formações alargadas não orquestrais, características da prática das Capelas Reais e da Patriarcal de Lisboa a partir da segunda metade do século XVIII.

A concepção inicial deste trabalho previa o aprofundamento do conhecimento do violoncelo em Portugal na segunda metade do século XVIII e início do século XIX partindo do estudo do repertório solístico, mas foi possível identificar num estágio inicial de pesquisa que a extensão da dispersão e escassez de fontes seria um obstáculo de dimensões significativas. Estas dificuldades não são exclusivas do violoncelo, mas transversais à investigação da música instrumental no país, em grande parte pela emancipação tardia do género, cuja prática se integrava noutros contextos de execução, como a liturgia e a música dramática, assim pelo facto do repertório, frequentemente de autoria dos próprios intérpretes, ter permanecido no domínio privado e não em arquivos institucionais. O plano secundário da música instrumental na vida musical portuguesa vai não só criar um défice de desenvolvimento numa comparação com outros contextos coevos nos quais o concerto integra de forma regular o quotidiano musical, como acresce ao desafio de identificação de fontes, situação que se irá manter até às primeiras décadas do século XIX.

Esta conjuntura será certamente o principal factor dissuasor da pesquisa desta temática, verificando-se a inexistência de trabalhos sistemáticos sobre os instrumentos de corda friccionada no século XVIII em Portugal, nomeadamente do violoncelo. À data de início desta pesquisa, os dados conhecidos sobre repertório e prática solísticos do violoncelo cingiam-se quase exclusivamente à figura de João Baptista André Avondano, autor da única obra solo de nível avançado identificada no período, *Quattro / Sonate / E Due Duetti / Per due Violoncelli / Dedicati / A Sua Maesta / Il Re di*



*Portugallo / Dal Sig.<sup>re</sup> Giov. Batista Andrea / Avondano / Virtuoso di Camera di Sua Maesta*, publicada em Paris e Lyon pelo *Bureau d'Abonnement de Musique*. Sobre o violoncelista, membro da Real Câmara, Sousa Viterbo tinha dado conta, no seu *Subsídios para a História da Música em Portugal* (1932: 71-73) do facto de este ter estudado na capital francesa com Jean-Pierre Duport em 1769. O estado da arte completava-se com bibliografia paralela, entre a qual se destacam o trabalho de Scherpereel sobre os instrumentistas da Real Câmara (1985), a pesquisa de Vanda de Sá sobre os circuitos de produção e circulação da música instrumental no final do Antigo Regime (2008) e a dissertação de Cristina Fernandes sobre o sistema produtivo de música sacra no contexto das capelas reais e da Patriarcal (2010). No entanto, sendo estes trabalhos de natureza generalista, os dados relativos ao violoncelo e aos intérpretes são consequentemente dispersos e pouco esclarecedores do ponto de vista da técnica, carecendo de detalhes de natureza instrumental.

Constatando-se que a escassez e natureza fragmentária das fontes poderiam comprometer a exequibilidade duma pesquisa centrada exclusivamente na dimensão solística do instrumento, verificou-se paralelamente que a relevância do violoncelo no contexto da música sacra coeva tornava o estudo deste repertório de maior pertinência e utilidade no conhecimento da prática do instrumento no período em Portugal. Dada a disponibilidade de um conjunto considerável de fontes musicais ainda por trabalhar, optou-se por redireccionar o objecto central da pesquisa para o papel desenvolvido pelo violoncelo no contexto da música sacra, privilegiando o repertório de carácter solístico para o instrumento.

Dado o profundo desconhecimento do violoncelo no período cronológico em estudo, uma contextualização histórica do violoncelo em Portugal permanecia essencial. Como tal, foi feito o enquadramento do instrumento na vida musical lisboeta sob uma perspectiva mais ampla antes de nos centrarmos de forma mais específica nos repertórios e práticas interpretativas do violoncelo no âmbito da música sacra. No que diz respeito ao século XVIII e inícios do século XIX, o estudo das práticas interpretativas do violoncelo em Portugal, tanto pela exiguidade de repertório como de fontes documentais, iconográficas e organológicas, está quase inteiramente dependente da identificação de pontos de ligação com contextos coevos que se encontram mais documentados. Consequentemente, o estudo biográfico dos intérpretes constitui-se

como basilar, tendo-se optado por bifurcar o âmbito da tese. Assim, a Parte I é dedicada ao contexto histórico do violoncelo no que respeita a aspectos organológicos, às personalidades e à produção de repertório solo, sendo a Parte II dedicada à abordagem das diferentes tipologias de repertório sacro e às práticas interpretativas.

Na segunda metade do século XVIII assistimos, no contexto da Patriarcal e das Capelas Reais ao surgimento de várias soluções instrumentais sem violinos que se tornarão recorrentes e identitárias da produção musical sacra da corte portuguesa. Entre as várias tipologias instrumentais destaca-se, no contexto deste trabalho, tanto pelo relevo solístico do violoncelo como pela extensão do *corpus* de obras conhecido, o repertório com dois violoncelos e dois fagotes obrigados. Identificado por Cristina Fernandes (2010) na sua tese de doutoramento e referenciado por António Jorge Marques no catálogo da produção sacra de Marcos Portugal (2012), este conjunto de obras, único entre os contextos europeus coevos pelas suas características e sistematização, não tinha sido ainda alvo de um estudo independente. Recorrente na Patriarcal e na Capela Real (que voltaram a reunir-se num mesmo espaço à semelhança de que sucedia no reinado de D. João V a partir de 1792) e também na Capela Real de Queluz no período compreendido entre sensivelmente o último quartel do século XVIII e as primeiras duas décadas do século XIX, este conjunto de obras constitui, tanto pela sua extensão como pelo papel solístico atribuído ao violoncelo, a fonte mais completa sobre a prática do instrumento no período.

O surgimento deste repertório será resultante de um conjunto de várias circunstâncias, sendo a mais determinante decorrente das especificidades estabelecidas aquando da elevação da Capela Real a Basílica Metropolitana Patriarcal. Quando em 1716 D. João V obtém o estatuto de Patriarcal para a sua capela pessoal, são tidas por modelo as práticas das capelas papais, em especial da capela *Giulia*, incluindo como premissa estrutural a execução privilegiada de repertório sacro apenas com vozes e baixo contínuo. Esta tradição foi mantida na Capela Patriarcal durante todo o seu período de existência, até 1834, estando o repertório sacro com orquestra reservado a ocasiões excepcionais do calendário litúrgico ou a celebrações dinásticas da Casa Real, como baptizados, aniversários e dias onomásticos. À medida que acontece a obsolescência da escrita para baixo contínuo na segunda metade do século XVIII, os compositores da Patriarcal contornam esta imposição através da emancipação do papel

dos violoncelos e dos fagotes, atribuindo-lhes partes obrigadas, e mantendo o contrabaixo e o órgão na linha do baixo.

No decorrer da pesquisa verificou-se a existência de outras instrumentações menos sistemáticas nas quais era também atribuído ao violoncelo um papel de relevância temática. Entre estas contam-se algumas formações aparentadas do repertório com violoncelos e fagotes, assim como obras com acompanhamento de órgão e um ou dois violoncelos, cuja prática se prolongará ao longo do século XIX. Apesar destas tipologias serem também testemunho da disseminação da escrita com violoncelo obrigado fora do âmbito das Capelas Reais e da Real Câmara noutros pontos do país, um estudo de abrangência nacional não seria exequível no contexto deste trabalho, constituindo-se como uma pesquisa independente futura. Pela disponibilidade de fontes e centralidade da capital na produção portuguesa, a presente pesquisa cingiu-se ao perímetro geográfico de Lisboa, abordando tanto o contexto das instituições musicais da corte como o dos circuitos de produção e circulação externos.

Ainda que o principal regulador na selecção de repertório tenha sido a natureza solística do instrumento, são também abordadas as restantes instrumentações nas quais o violoncelo tomava parte no contexto sacro, nomeadamente o baixo contínuo e as instrumentações orquestrais, assim como formações alargadas sem inclusão de violinos. No que respeita ao repertório com vozes e baixo contínuo, central na produção sacra portuguesa, importava perceber a instrumentação usada em Portugal na segunda metade do século XVIII. Além de uma pesquisa documental que revelou muito significativa, o processo passou pela análise de repertório, sendo de especial importância neste caso a existência de partes cavas. Na escrita orquestral sacra, a escrita para violoncelo não apresenta diferenças significativas relativamente ao repertório profano, sendo maioritariamente integrado no grupo do *basso*. Não obstante, uma recolha das obras principais do repertório permitiu identificar algumas árias solo para o instrumento que abordamos neste trabalho.

No conjunto de tipologias instrumentais alargadas sem violinos típicas da Patriarcal, verificou-se uma prevalência de partes obrigadas para violoncelo, com emancipação da linha do baixo, ainda que não adquira neste contexto os contornos identificados no repertório com “rabecões e fagotes”. No repertório com violas obrigadas, destacam-se o conjunto de obras de José Joaquim dos Santos e Luciano

Xavier dos Santos, distinguindo-se o último pela inclusão de flautas a par das violas. Nesta modalidade de escrita, ainda que a linha do violoncelo seja maioritariamente independente, a sua função distribui-se entre o baixo e o tenor, com diferentes graus de realce solístico. Comprovou-se também a introdução de linhas independentes para o violoncelo no repertório com “rabecões e ventos”, normalmente destinado a ocasiões de maior aparato e com utilização de efectivos numerosos. Neste caso, os violoncelos, com escrita a duas partes, são habitualmente os únicos responsáveis pelo acompanhamento das secções solo, funcionando como um concertino.

Para uma contextualização do violoncelo em Portugal no período em estudo foram consideradas três vertentes: a organologia, os intérpretes e o repertório. Num período em que o violoncelo e o arco são alvo de constantes alterações nos centros musicais europeus, importava perceber em que medida estas se repercutiram no contexto nacional, pela sua implicação directa na técnica instrumental e orientação estilística. Interessava também saber qual a disseminação do instrumento entre as diferentes tipologias de intérpretes, diferenciando entre os instrumentistas profissionais aqueles que se dedicavam exclusivamente ou maioritariamente ao violoncelo, e identificando a presença do instrumento na prática amadora. Uma pesquisa biográfica aprofundada de alguns dos violoncelistas mais activos no período, entre os quais se contam João Baptista André Avondano, permitiu um entendimento mais claro do percurso formativo e do percurso socioprofissional da classe em Portugal, tanto no contexto da corte como no circuito de trabalho independente. Através da investigação biográfica tentou-se também apontar hipóteses acerca das influências de músicos estrangeiros, tendo sido possível reunir dados de grande importância para o alargamento do espectro de relações musicais fora de Portugal.

A pesquisa de repertório foi feita a partir dos catálogos de arquivos nacionais inventariados, entre os quais se destacam aqueles que hoje albergam o espólio musical da Casa Real e a produção das Capelas Reais e da Patriarcal, como sejam a Biblioteca Nacional de Portugal, a Biblioteca da Ajuda, o Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa e a Biblioteca da Casa de Bragança em Vila Viçosa. Foram também consultados arquivos que se mostraram relevantes durante o processo de pesquisa, como os arquivos das Sés de Braga e Évora. Neste processo verificou-se um problema de localização das fontes decorrente primeiramente da catalogação inexistente ou incorrecta dos arquivos,

sendo este acrescido duma recorrente inventariação errónea da instrumentação, particularmente no que respeita ao repertório com dois violoncelos e dois fagotes obrigados ou outras instrumentações menos sistemáticas com violoncelo obrigado. Pelo facto de serem utilizados os instrumentos habituais do baixo contínuo, as partes dos violoncelos e fagotes são frequentemente listadas como tal, especialmente quando a fonte é constituída apenas por partes cavas. Apesar de ter sido feita uma pesquisa que abrangeu todo o repertório com violoncelo do período nos arquivos centrais para a investigação, como já referido, existe grande probabilidade de existirem obras por identificar relacionadas com esta tipologia instrumental em vários arquivos nacionais, sendo uma linha de pesquisa futura relevante.

A probabilidade de existência de um *corpus* de obras maior do que o identificado é corroborada pelas referências encontradas em vários documentos da época, tanto no que respeita ao repertório a solo como à música de conjunto. Encontramos descrições relativas à execução de obras não localizadas em fontes como o Diário do Mestre de Cerimónias da Capela Patriarcal, Francisco Jozé de Braga Lage (1817), os manifestos da Irmandade de Santa Cecília ou os Dicionários de José Mazza (1797) ou Ernesto Vieira (1900). Mesmo tendo em conta a probabilidade de extravio destes espécimes, o nível de discrepância entre as fontes e o repertório hoje conhecido, em articulação com a problemática referida relativa à inventariação de arquivos nacionais, parece expectável a sobrevivência de mais obras.

No que respeita ao repertório solo, a preservação dos manuscritos tem uma dificuldade acrescida pelo facto de estes se manterem tradicionalmente na posse dos intérpretes, frequentemente também compositores, e não em arquivos institucionais. Além da dependência de outros géneros e contextos musicais, a sua prática não foi institucionalizada através dum sistema formal de ensino, que só acontece aquando da expansão do Real Seminário da Patriarcal e se iniciam as aulas de instrumentos de orquestra, com uma classe conjunta de violoncelo e contrabaixo. A dispersão deste repertório é muito provável, não só em território português como no estrangeiro, sendo de notar que todas as obras instrumentais de carácter solístico se encontram hoje em arquivos fora do país. É o caso da obra de João Baptista André Avondano, que se encontra em Berlim, assim como dos trios concertantes de Pedro António Avondano, e do concerto de Policarppi em Copenhaga. O mesmo se aplica à música instrumental de

conjunto, sendo a única cópia conhecida dos concertos grossos de António Pereira da Costa, únicos no género na produção portuguesa, pertencentes à *British Library*, em Londres, e os Quintetos de José Palomino ao arquivo musical da catedral de Las Palmas de Gran Canaria. No decurso desta pesquisa foi possível identificar um dueto manuscrito para dois violoncelos de Pedro António Avondano, que se encontra em Berlim. Perante este cenário de dispersão internacional das fontes, mostra-se pertinente uma pesquisa dos circuitos de circulação dos espécimes conhecidos, não exequível no contexto deste trabalho pela sua morosidade.

O arquivo da Irmandade de Santa Cecília constituiu-se como central na pesquisa documental da dissertação, enquanto instituição à qual todos os músicos activos em Lisboa e região circundante deveriam estar afectos. Foi essencialmente a partir deste *corpus* documental que foi possível desenhar o universo de violoncelistas activos, assim como identificar padrões da associação do instrumento a diferentes tipologias de repertório e funções, assim como avaliar a progressão destes parâmetros no tempo. A par deste fundo, a documentação administrativa da Casa Real, que se guarda no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, foi também essencial para o entendimento do funcionamento das estruturas laborais e da produção e circulação de repertório. Tendo estes arquivos por base, foram consultados outros conjuntos documentais que se revelaram de importância, como o fundo do Ministério dos Negócios Estrangeiros, o Registo Geral de Testamentos ou os Inventários de Feitos Findos da Torre do Tombo, ou o Arquivo Histórico do Tribunal de Contas. A pesquisa de arquivo de fontes primárias foi completada com uma recolha de dados relativos ao violoncelo na bibliografia paralela contemporânea. Foram referenciais os trabalhos mencionados anteriormente de Scherpereel, Vanda de Sá e Cristina Fernandes, consistindo a restante bibliografia em trabalhos paralelos de diferentes áreas da musicologia e fontes secundárias, entre as quais se destacam os dicionários de Mazza e Vieira. Deve ser sublinhado que, sendo o ponto central do trabalho um estudo de repertório e das práticas interpretativas, a pesquisa em fundos documentais relativos ao contexto histórico do violoncelo e ao estatuto socioeconómico dos intérpretes, foi delimitada por um compromisso de gestão do tempo e priorização das diversas tarefas a empreender nas várias dimensões do trabalho.

No que respeita às práticas interpretativas do violoncelo, tivemos como centrais três trabalhos sobre a prática do violoncelo nos séculos XVIII e XIX, o artigo de Marc Vanscheeuwijck, *Violoncello and other Bass Violins in Baroque Italy* (2020), o livro de Valerie Walden, *One hundred years of violoncello: A history of technique and Performance Practice, 1740-1840*(1998), e a investigação de George Keenaway direccionada à prática do instrumento no período romântico, *Playing the Cello, 1780-1930* (2014). A bibliografia sobre técnica violoncelística incluiu também fontes primárias, centrada nos tratados e métodos de violoncelo de vários contextos europeus, e privilegiando as influências mais proeminentes no violoncelo em Portugal no período em análise, as escolas napolitana e francesa. Destacam-se também trabalhos sobre a prática improvisatória e realização do contínuo ao violoncelo (WATKIN,1996; BACCIAGALUPPI, 2006; BARBATI, 2019) e investigações sobre o repertório e a prática do instrumento em Nápoles (HALTON, 2002 e 2012; OLIVIERI, 2009). Entre as publicações recentes, revelaram-se de grande pertinência *Gli esordi del Violoncello a Napoli e in Europa* (ed. FABRIS, 2020) e o trabalho de Matteo Malagoli, *Il Violoncello in Chiesa: Um protagonista della musica sacra a Napoli* (2020).

## **Estrutura da Tese**

A dissertação estrutura-se em duas partes: numa primeira parte é feita uma contextualização histórica do violoncelo em Portugal no período, abordando aspectos relacionados com a terminologia e organologia do instrumento, o processo formativo e o estatuto socioprofissional dos intérpretes e a sua integração nas diferentes instituições e circuitos profissionais, sendo um capítulo final dedicado ao repertório solístico de produção nacional. A segunda parte é dedicada ao repertório sacro e à problemática das práticas interpretativas, sendo abordadas em diferentes capítulos as diferentes tipologias instrumentais com violoncelo, aprofundando aquelas nas quais o mesmo desenvolve um papel solístico. Num capítulo final é feito um estudo sobre as práticas interpretativas do violoncelo em Portugal no período, com base nas fontes musicais e documentais reunidas ao longo da pesquisa.

## **Parte I**

A leitura das fontes coevas encontra na imprecisão da nomenclatura utilizada um entrave substancial, sendo o termo arcaico “rabecão” utilizado em

referência tanto ao violoncelo como ao contrabaixo. O primeiro capítulo tenta, com base nas fontes primárias reunidas, musicais e documentais, assim como em dicionários e bibliografia coevas, esclarecer o contexto de utilização dos termos “rabecão” e “violoncelo”.

Neste capítulo é também abordada a problemática da organologia, através das referências à circulação e produção de violoncelos, arcos e cordas na bibliografia paralela existente. Perante a urgente necessidade de elaboração de um estudo sistemático sobre a construção de cordofones friccionados em Portugal nos séculos XVIII e XIX, e sem alguma pretensão de nos substituímos a este, foi realizado um levantamento e análise não especializada dos instrumentos sobreviventes identificados, assim como uma pesquisa em fontes documentais e bibliografia paralela sobre os construtores dos mesmos.

Num segundo capítulo são abordados os intérpretes e as personalidades influentes no desenvolvimento do violoncelo no período. Como introdução é apresentada uma contextualização breve sobre a prática do instrumento na primeira parte do século XVIII, tendo sido possível, não obstante a dificuldade acrescida ao acesso a fontes primárias, reunir alguns dados relevantes sobre a prática do instrumento neste período.

Tendo por objectivo a compreensão do percurso formativo e estatuto socioprofissional dos violoncelistas, foi abordada a situação laboral dos músicos ao serviço da corte assim como o trabalho free-lancer na capital, constituído maioritariamente pela organização de funções em contexto sacro, mas também pelo trabalho nos teatros da cidade. Analisam-se as diferentes tipologias de intérpretes, profissionais e amadores, assim como as estruturas de ensino e as referências reunidas sobre a prática do violoncelo noutros pontos do país. São apresentadas biografias detalhadas de três dos violoncelistas cujo percurso se destacou no contexto do trabalho, João Baptista André Avondano e Joaquim José Felner pelos seus percursos internacionais como bolseiros da corte, e Fernando Biancardi, primeiro violoncelo da orquestra da Real Câmara, cujo percurso é modelo duma carreira de sucesso no final do século XVIII em Lisboa. No capítulo final, é elaborado um dicionário dos violoncelistas identificados ao longo da pesquisa.



## Parte II

A segunda parte da tese aborda em diferentes capítulos as várias tipologias instrumentais com violoncelo identificadas em Portugal para acompanhamento das vozes: o baixo contínuo, a orquestra e outras instrumentações alargadas sem violinos, o repertório com dois violoncelos e dois fagotes obrigados, e outras formações com violoncelo obrigado. No que respeita ao repertório com baixo contínuo, como linha instrumental executada por uma formação flexível e decorrente de práticas regionais, o objectivo era identificar o grupo de instrumentos utilizados quer no eixo da Patriarcal/Capelas Reais como no circuito musical independente da capital. Constituindo esta tipologia de repertório a grande maioria da produção da Capela Patriarcal, o que impossibilita a verificação da totalidade de obras sobreviventes, foi feita uma selecção da produção dos compositores mais representativos da época, entre os quais se contam Giovanni Giorgi, David Perez, Marcos Portugal, António Leal Moreira e João José Baldi. Na pesquisa revelaram-se de igual importância quer as fontes musicais, como as fontes documentais relativas à execução deste repertório, nomeadamente os manifestos da Irmandade de Santa Cecília e os recibos de pagamentos e convocatórias da Capela Real.

O segundo capítulo trata os agrupamentos instrumentais de grandes dimensões, como a orquestra e algumas instrumentações alargadas sem violinos. Foi feita uma análise às principais obras orquestrais sacras do período, não se verificando a atribuição de um papel de relevância temática ao violoncelo observado noutras instrumentações. No entanto, foi possível identificar exemplos pontuais de relevância solística, como é o caso da obra de Ignácio António Ferreira de Lima, assim como algumas árias para violoncelo *obbligato*. Neste capítulo são ainda abordadas para formações alargadas sem violinos, características da produção da Patriarcal, como sejam as obras com violas obrigadas de José Joaquim dos Santos e de Luciano Xavier de Lima, ou a música para “rabecões e instrumentos de vento”.

O repertório com violoncelos e fagotes obrigados foi central no contexto deste trabalho, tanto pelo carácter solístico atribuído ao violoncelo na generalidade do *corpus* de obras identificado, como pela relevância que esta prática assume no contexto da Capela Real e Patriarcal da Ajuda e dos restantes contextos coevos. Neste terceiro capítulo, a partir dum levantamento de repertório, e em articulação com várias fontes

documentais, foi feita uma contextualização da prática do repertório, analisando as circunstâncias do seu aparecimento e o seu enquadramento no contexto da vida musical da corte. Seguidamente foram abordadas as diferentes tipologias de escrita, nuances de instrumentação e a problemática das práticas interpretativas. Sendo este repertório também testemunho da adaptabilidade e versatilidade decorrente da dimensão funcional desta música, são abordadas as diferentes versões musicais feitas a partir deste repertório e partindo deste repertório, destacando-se o caso da obra de Marcos Portugal.

O quarto capítulo reúne as obras identificadas com violoncelo obrigado que não adquiriram a sistematização identificada nas instrumentações acima referidas. Entre as diferentes formações optou-se por uma organização bipartida, distinguindo entre as obras com violoncelo obrigado e órgão, e as restantes instrumentações. O conjunto deste repertório extrapola na sua maioria o contexto da Patriarcal, sendo sintomático da disseminação do mesmo no contexto nacional.

O capítulo final trata, de forma mais específica, das questões relativas às práticas interpretativas, podendo ser feita uma distinção entre os aspectos relativos à técnica instrumental, como a posição e a forma de pegar no arco, a técnica das mãos esquerda e direita, e a improvisação, e a questões relacionadas com a prática do instrumento em contexto da música de conjunto. As questões técnicas foram tratadas tendo como ponto de partida fontes estrangeiras em articulação com dados recolhidos sobre o violoncelo e os instrumentistas em Portugal. A problemática relativa à inserção do violoncelo em contextos de execução, que passam pela disposição espacial dos músicos ou a dimensão dos diferentes efectivos instrumentais, teve por base documentação e bibliografia portuguesas. Ainda que este capítulo se debruce exclusivamente sobre as práticas de execução, o tema foi também abordado ao longo da tese em articulação com diferentes tópicos, nomeadamente em questões relacionadas com as diversas tipologias instrumentais.

Foram incluídos como anexo à tese um conjunto de transcrições exemplificativas da variedade de compositores, estilos de escrita e instrumentações seleccionadas entre o repertório estudado, incluindo o *Duetto* para dois violoncelos identificado de António Pedro Avondano. Não se trata de edições críticas, mas de transcrições informais, nas quais foram corrigidos erros e acrescentadas algumas sugestões editoriais assinaladas por parênteses. De entre as restantes fontes consultadas,

mostrou-se relevante a inclusão em *fac-simile* de alguns documentos biográficos relativos a João Baptista André Avondano, como o seu alvará de casamento e a sua certidão de óbito, uma selecção da correspondência entre D. Luís da Cunha Manuel e as legações diplomáticas em Nápoles, Génova, Paris e Londres respeitantes ao seu percurso enquanto bolseiro, assim como alguma documentação relativa ao seu vínculo com a Irmandade de Santa Cecília.

## Parte I. Contextualização histórica do violoncelo em Portugal entre 1750 e 1834

### 1. O Instrumento

#### 1.1. Terminologia

No período em estudo são utilizados dois termos para designação do instrumento, “rabecão” como forma mais arcaica e corrente, e “violoncelo”, importado posteriormente do italiano. Até meados do século XIX coexistem ambas as nomenclaturas, tendo “rabecão” sido gradualmente substituído pelo termo “violoncelo” (*violoncello, violonxelo, violonchelo*). Enquanto a referência a “violoncelo” não deixa dúvidas quanto ao instrumento em questão, o termo rabecão não é objectivo pelo facto de se aplicar também ao contrabaixo. Ainda que estivesse a uso as designações mais específicas de “rabecão grande” e “rabecão pequeno”, a sua utilização não se verifica na maior parte das fontes, originando frequentemente dúvidas na sua leitura. No conjunto documental trabalhado no contexto deste trabalho, não foi possível identificar um padrão consistente ou balizamento cronológico na adopção das diferentes nomenclaturas, com excepção duma tendência para a utilização da nova terminologia, “violoncelo”, em contextos mais eruditos. É o caso de fontes teóricas musicais, sendo a forma adoptada por José Mazza no seu *Dicionário* de c.1794, assim como por Francisco Ignácio Solano, que só refere o instrumento na última das suas obras teóricas, o *Exame Instrutivo sobre a Música*, de 1790, onde encontramos a única definição do termo na literatura coeva especializada. O autor, no que ele apelida de “breve catálogo de termos musicais”, diz que “Violon, Rabecão pequeno, ou Violoncello, são Synonimos”, e refere também que “Figolão, Rabecão grande, Contrebasso ou Contrabaixo, não he diversa cousa” (1790: 279-280). Apesar de “violon” ser referido como sinónimo de violoncelo, o único exemplo encontrado da sua utilização é relativo ao contrabaixo, em manuscritos do arquivo da Sé de Évora, datados provavelmente da primeira metade do século XIX<sup>1</sup>. Solano é também o único a fazer referência ao termo “figolão” como sinónimo de contrabaixo, não constando a palavra tanto em dicionários coevos como actuais.

No *Vocabulário* de Raphael Bluteau, publicado entre 1712 e 1728 não aparecem os termos “violoncelo” e “contrabaixo”, existindo apenas as entradas “rabeca” ou

---

<sup>1</sup> Ver capítulo 4 da Parte II desta tese, “Outras instrumentações com violoncelo obrigado”.

“rebeca”, com a sucinta descrição de “instrumento musical de 4 cordas que se ferem com hum arco de cerdas de cavallo”, sendo “rabecaõ” ou “rebecaõ”, indicado unicamente como sendo um instrumento de tamanho superior: *He mayor que Rabeca. Soni gravis barbitus*. Violoncelo é uma palavra de origem italiana, que significa “pequeno grande violino”; sendo o *violone* um grande violino, *violoncello* é um diminutivo de *violone*, o instrumento baixo da família do violino, um pequeno *violone*. A sua introdução no léxico português é feita através dos círculos musicais eruditos, sendo provavelmente a razão pela que, aquando da normalização dos termos violino e violoncelo, a nomenclatura arcaica portuguesa (“rabeca”, “rabecaõ”), vai passar a designar a versão popular destes instrumentos, como se verifica até hoje.

Até se dar esta transição, o que só acontece após o período temporal analisado neste estudo, a utilização do termo italiano é “violoncelo” é preterido, na maior parte das fontes conhecidas, em favor da designação “rabecaõ”. No conjunto da documentação da Irmandade de Santa Cecília predomina, em larga medida, o uso do termo rabecaõ para designar o violoncelo e o contrabaixo, sendo bastante rara a especificação entre os dois pela referência ao tamanho, “rabecaõ grande” e “rabecaõ pequeno”. Mesmo no final do período estudado, encontramos vários exemplos de utilização da nomenclatura portuguesa, como o pedido de entrada de André Zingrat, a 22 de Março de 1820, onde o próprio diz ter “exercitado os instrumentos de Rabecaõ, pequeno ou grande”<sup>2</sup>, ou a documentação relativa ao processo de admissão de Ângelo Cottinelli, que prestou prova a 24 de Janeiro de 1829, após um pedido de admissão<sup>3</sup> em que afirma ter estudado Rabecaõ Grande no Imperial Conservatório de Milão.

No mesmo conjunto documental, é usada quase exclusivamente a terminologia arcaica até ao século XIX, tendo o termo contrabaixo<sup>4</sup> (“contrabaxo”, “contrabasso”) sido adoptado correntemente antes de “violoncelo”. No início do século XIX, ainda coexistem ambas as designações de contrabaixo; Francisco José Calado<sup>5</sup> em 1805 e

---

<sup>2</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1820, Cx. E07.

<sup>3</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1829, Cx. E10.

<sup>4</sup> De ressaltar que o termo “contrabaxo”, ou “contrabasso”, pode ser também utilizado em referência à voz de baixo, tal como se vê num documento do Expediente, no qual João de Lima Castello Branco informa a que numa função dirigida por si na Semana Santa de 1774, se viu obrigado a incluir um cantor que não estava inscrito na Irmandade para executar a parte de “contrabaxo” (*P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1829, Cx. E10).

<sup>5</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1805, Cx. E07.

Francisco Tulli<sup>6</sup> em 1806, solicitam a admissão enquanto instrumentistas de “rabecão grande”, enquanto que em 1807 o pedido de João Giordani<sup>7</sup> é feito como executante de “contrabasso”.

O termo “violoncelo” aparenta ter sido introduzido mais tardiamente e com menor frequência que “contrabaixo” no contexto da documentação da Irmandade de Santa Cecília, sendo a diferenciação entre “rabecão pequeno” e “rabecão grande” também pouco habitual. No século XVIII são muito raros os exemplos encontrados nos manifestos com a designação violoncelo, mesmo nos documentos de autoria de violoncelistas, como é o caso de José da Silva Reis<sup>8</sup>, que usa o termo “rabecão”, ou de João Baptista André Avondano<sup>9</sup>, que recorre tanto a “rabecão” ou “rabecão pequeno”, mas nunca a “violoncelo”. Entre as exceções contam-se os manifestos<sup>10</sup> de Henrique José Felner de 1772, do Padre Bernardo de Couto e Miranda de 1788, de Francisco António da Gama de 1791 ou de Francisco Xavier Batista de 1792<sup>11</sup>.

Na restante documentação da Irmandade, encontramos uma das raras utilizações da denominação “violoncelo” num apontamento feito posteriormente ao documento de entrada de Pietro Casella, a 9 de Agosto de 1816, com as anotações “violoncelo” e “auzente”, datado provavelmente do momento no qual o músico terá partido do país.

---

<sup>6</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1806, Cx. E07.

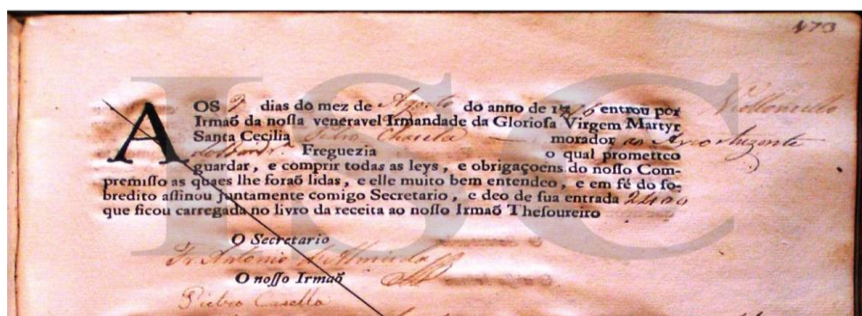
<sup>7</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1807, Cx. E07.

<sup>8</sup> *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director José da Silva Reis, Cx. M01, Maço. 1771.

<sup>9</sup> *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director João Baptista André Avondano, Cx. M08, Maço. 1784.

<sup>10</sup> Esta documentação foi estudada pormenorizadamente por Vanda de Sá no contexto da sua tese de doutoramento sobre os *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. Segundo a autora, estas fontes “registam, em primeira linha, a actividade dos músicos, com patente de Director, conferida pela Irmandade, os quais “contratam” os músicos necessários para as funções por si organizadas”. Estas funções, de natureza sacra na sua maioria, eram feitas “por conta de entidades colectivas de natureza socio-profissional, ermidas privadas ou casas particulares”, dando conta de “uma praxis religiosa e musical que acontece à margem das estruturas régias” (2008: 10-11). Scherpereel refere que estas declarações eram feitas em Novembro, por altura da festa de Sta. Cecília e incluíam o final do ano precedente bem como o ano em curso (1985: 43).

<sup>11</sup> *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director Henrique José Felner, Cx. M02, Maço de 1772; *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director Bernardo de Couto e Miranda (P.º), Cx. M10, Maço. 1788; *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director Francisco António da Gama, Cx. M11, Maço de 1791; *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director Francisco Xavier Batista, Cx. M12, Maço. 1788.



**Figura 1** - Pietro Casella, assinatura de entrada na ISC (P-Lisc&mf, Livro das Entradas dos Irmãos, fl. 173f).

Nas fontes relacionadas com as instituições régias, uma das primeiras utilizações do termo “violoncelo” consta de um Aviso de João António Pinto da Silva dirigido a Estevão Pinto de Morais Sarmiento em 19 de Dezembro de 1773, referente à contratação de António da Silva Freitas como “tocador de violetta, e violoncelo, por músico instrumentista da Sua Real Camera<sup>12</sup>”. Anteriormente, já se verificava a introdução da nomenclatura “contrabaixo”, como identificado por Manuel Carlos de Brito, que refere a sua utilização na documentação do Arquivo da Casa Real numa encomenda feita em 1767 por Pedro José da Silva Botelho a Piaggio, cônsul em Nápoles, de cordas e “cantinas”, incluindo primas de “contrabaxo” (1989: 157). Os termos violoncelo e contrabaixo eram também os utilizados pelos compositores da Real Câmara, sendo o termo adoptado mais comumente na segunda metade do século XVIII. Aparentemente, a terminologia moderna é mais adoptada mais cedo e mais recorrente no contexto da corte do que na Irmandade de Santa Cecília, no entanto, como também ressaltado por Brito, as formas anteriores continuaram a estar a uso pela Casa Real até depois da viragem do século, especialmente em documentação administrativa.

Uma das poucas fontes coevas onde o termo violoncelo é utilizado consistentemente é o *Dicionário* de José Mazza, que na entrada de José da Silva Reis o refere como “hum dos bons violoncelos do seu tempo (...)” ou classifica António Ribeiro como “hum dos milhores acompanhantes de violonxelo de seu tempo” (ALEGRIA, 1944/45: 17, 33). Encontramos esta designação também no anúncio de um concerto que teve lugar no Teatro do Salitre a 20 de Fevereiro de 1797, André

<sup>12</sup> *P-Lant*, Casa Real, Liv. 2997, f. 36v.

*Bolognese*, um italiano de 19 anos, também é identificado como tendo executado um “concerto de violoncelo do grande autor Mr. Du Port”<sup>13</sup>.

Verifica-se uma consistência nos diversos tipos de fonte na crescente utilização dos termos violoncelo e contrabaixo e a sua predominância a partir de meados do séc. XIX, assim como uma preferência pela mesma em contextos eruditos a partir da segunda metade do século XVIII. Aparte esta exceção, a forma arcaica é a adoptada na grande generalidade das fontes, mesmo durante o primeiro quartel do séc. XIX. Aparentemente o termo “contrabaixo” terá sido introduzido mais cedo e usado mais comumente do que “violoncelo” numa primeira fase, ainda que não seja expressiva a sua presença no conjunto das fontes consultadas.

## **1.2. Organologia**

### **1.2.1. Fontes relativas ao violoncelo, arco e cordas (ou organológicas coevas)**

Apesar de sabermos que o violoncelo fazia parte da vida musical portuguesa desde o início do século, nomeadamente através de fontes que testemunham a sua presença na Capela Real na década de 1720, a existência de fontes relativas aos instrumentos utilizados é exígua. A maior parte dos instrumentos sobreviventes do século XVIII é de autoria de Joaquim José Galvão, de quem conhecemos poucos dados biográficos, assim como dos restantes construtores coevos. Deve ser ressaltado que a inexistência de um estudo sistemático sobre a construção de instrumentos de corda friccionada em Portugal, inviabiliza qualquer conclusão sobre as especificidades organológicas em prática, tendo este capítulo por objectivo um levantamento de referências bibliográficas de natureza organológica e listagem dos instrumentos conhecidos, cujo estudo só pode ser aprofundado através de um estudo especializado.

A escassez de fontes e o número muito reduzido de espécimes sobreviventes levam-nos a acreditar que a importação seria a prática corrente na aquisição de violoncelos, assim como dos restantes instrumentos de corda friccionada. Manuel Carlos de Brito refere a importação de instrumentos no contexto da Casa Real, tanto para usufruto de membros da família Real como para os músicos da Real Câmara, sendo

---

<sup>13</sup> *P-Lant*, Real Mesa Censória n.º 2292/14.



por vezes os próprios músicos a tratarem das transações a expensas da Coroa<sup>14</sup>. Nos vários exemplos apresentados pelo autor não é mencionada a compra de violoncelos<sup>15</sup>, mas é documentada a compra de duas violetas de Jacob Steiner em 1766, através de correspondência com Niccolò Piaggio, cônsul em Nápoles. A presença em Portugal de muitos instrumentistas estrangeiros, que constituíam a maioria dos elementos da Real Câmara na segunda metade do séc. XVIII, facilitaria a chegada a Lisboa de instrumentos de factura estrangeira, nomeadamente italiana, tanto pela mão dos próprios como através do seu círculo de contactos. Este tipo de circulação dos instrumentos, processando-se numa esfera privada, não propicia a sobrevivência de fontes que a atestem, sendo este um cenário meramente hipotético.

A documentação que conhecemos não é suficientemente elucidativa sobre o mercado que supriria as necessidades dos violoncelistas activos no período, tanto no que concerne à produção de instrumentos em território nacional como à existência de artesãos que se encarregassem da manutenção dos mesmos. Se no primeiro caso poderíamos justificar esta ausência com a importação de instrumentos, no que respeita ao trabalho de reparação e manutenção, para o qual havia certamente uma grande demanda, podemos inferir certamente a sua existência, ainda que não documentada até ao momento.

As fontes conhecidas são poucas e dispersas, inserindo-se no contexto de outros estudos, entre os quais se destaca a tese de doutoramento de Vanda de Sá sobre os “Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820”. Através da análise de documentos como catálogos de vendedores, anúncios na imprensa, listas de leilões e tabelas alfandegárias, a autora identifica um fluxo crescente no comércio de instrumentos ao longo do período, particularmente a partir do séc. XIX, em grande parte fruto da “proliferação da prática musical doméstica”. No entanto, e estando o mercado direccionado essencialmente para suprir as necessidades da prática musical emergente no contexto burguês, as referências encontradas nesta documentação incidem na maior parte nos instrumentos que se inseriam neste contexto, com grande destaque para o piano. Relativamente aos instrumentos de cordas friccionadas, que não

---

<sup>14</sup> A título de exemplo, Bomtempo recebeu 13\$000 por um oboé que mandou vir de França em 1790 (BRITO, 1989: 161).

<sup>15</sup> Para informação relativa aos instrumentos em Portugal no século XVIII, ver BRITO, 1989: 157-167.

tinham ainda entrado na esfera da prática instrumental doméstica, as referências são incipientes, particularmente no que respeita ao violoncelo (2008: 334-362).

Até cerca de 1812, o comércio de instrumentos musicais na capital esteve nas mãos de dois instrumentistas da Real Câmara, que paralelamente à sua actividade enquanto músicos se estabeleceram no comércio de partituras e instrumentos: em 1792 o trompista João Baptista Waltmann, e o fagotista João Baptista Weltin a partir de 1798. Apesar de se dedicarem principalmente à venda e aluguer de partituras, a venda de instrumentos surge gradualmente nas suas actividades, particularmente a partir do séc. XIX. O mercado foi dominado por estes até 1813, altura em que começam a surgir, de forma mais ou menos permanente, outros pontos de venda, destacando de entres eles os de João Aldosser e Sobrinhos (1814), Francisco António Driesel (1817), Valentim Ziegler (1825) e Paulo Zancla (1825) (SILVA, 2008: 340-341). De uma forma geral, a venda de instrumentos era dominada pelo piano, preponderando as importações de Inglaterra, em paralelo com um declínio de procura de cravos. A par do piano, ainda que com muito menor representatividade, a harpa é um instrumento cuja demanda aumenta muito a partir de finais do séc. XVIII, fruto da grande evolução sofrida pelo seu mecanismo, assim como também pela “gradual valorização na linha de influência do salão francês, para além do forte impacte estético na riqueza ornamental de um salão cosmopolita e luxuoso” (SILVA, 2008: 350).

Além de alguma referência incipiente à entrada de rebecões nas tabelas alfandegárias, existindo a dúvida se o termo se refere ao violoncelo ou ao contrabaixo, Vanda de Sá refere uma venda em leilão do recheio de uma casa que inclui vários instrumentos, entre os quais constam “hum rebecão grande [contrabaixo]” e “dois ditos pequenos [violoncelos]<sup>16</sup>”. À semelhança do anúncio deste leilão, feito na Gazeta de Lisboa, eram frequentes as vendas de recheio de casas, que constituem uma das poucas fontes sobreviventes sobre a venda de instrumentos usados, uma vez que este tipo de transação seria de natureza privada quando não inserido num grande lote. Das listas destes leilões constam muitas vezes instrumentos de tecla, mas é raro encontrar instrumentos de dimensões menores.

---

<sup>16</sup> GL 243: 1820/10/09, cit. em SILVA, 2008: 353.

O primeiro anúncio tipo catálogo de venda de instrumentos é publicado em 1800, por João Baptista Waltmann, que publicita a venda de um “grande fornecimento de instrumentos” entre os quais se contam rabecas, violetas, “trompas e clarins de nova invenção, com suas caixas e sem ellas, e fagotes, serpentões e campainhas de nova invenção, e tudo o que he concernente à Musica Militar” (GL 17, 2.º supl.: 1800/04/29). Neste lote surge a primeira menção conhecida à venda de violoncelos, sem designação de origem dos mesmos:

(...) rebecões pequenos N.7 a 16000 reis. N.8 a 18000 reis. N.9 a 30400 reis: os tres referidos instrumentos tem escarvelhas, ponto e estandarte de ebano; as rabecas nos, 3 4 5 6 tem duas caixas muito bem feitas com fechaduras de latão; e igualmente as tem as violetas Nos 13 14 15, e os rebecões pequenos n.º 9 (SILVA, 2008: 337).

O facto de ser omissa informação relativa à origem ou detalhes de construção do instrumento, é provavelmente sinal de se destinarem a um público generalizado e não a profissionais<sup>17</sup>.

Não conhecemos arcos de factura portuguesa nem espécimes ou fontes relativas aos mesmos que nos elucidem sobre os modelos a uso no período. Uma vez que existiam músicos em constante circulação pela Europa, nomeadamente violoncelistas, é provável que o círculo de instrumentistas português estivesse a par das constantes inovações de que os arcos foram alvo na segunda metade do século XVIII, sendo expectável que os adquirissem a construtores estrangeiros. Neste sentido, a estadia de João Baptista André Avondano em Paris e Londres entre 1768 e 1771 estabelece uma relação directa entre os violoncelistas portugueses e os centros nevrálgicos onde tiveram lugar estas modificações organológicas do arco. No período no qual o violoncelista português se encontra nas capitais europeias, era já corrente o uso do arco de transição, com curvatura côncava da vara e o ângulo da ponta do arco superior<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> O contacto do comerciante português com o mercado francês é comprovado através de correspondência entre João Baptista Waltmann e os construtores de harpas e pianos Georges e Jacques Georges Cousineau, entre 1792 e 1793, relativa à compra de instrumentos aos construtores franceses. Waltmann enfatiza a sua preferência e o reconhecimento da qualidade dos instrumentos de factura francesa por oposição aos provenientes de Inglaterra, mais vulgares em Portugal pelo seu preço acessível (MILLIOT, 1997: 345-347).

<sup>18</sup> Este assunto é abordado mais pormenorizadamente no capítulo 5 da Parte II da tese, relativo às práticas de interpretação.

Nalguns anúncios de instrumentos já mencionados, é incluído o arco no lote de compra. Num anúncio do Diário do Governo de 1822, aparece o único anúncio de venda de arcos que encontramos, referindo “Rebecas e arcos vindos de Paris” na loja da “rua direita de S. Paulo 126, primeiro andar” (DG, supl. n.º 5, 17 de Janeiro de 1822 in ESPOSITO, 2016: 56). O Museu Nacional da Música possui nos reservados um conjunto de arcos pré-Tourte não identificados que poderão constituir uma fonte relevante após um estudo organológico.

À semelhança do que acontecia com os instrumentos, as cordas utilizadas em Portugal no século XVIII seriam também importadas, em grande ou total medida de Itália. Encontramos no Arquivo da Casa Real referências a encomendas de cordas de Nápoles, na correspondência entre Pedro Botelho e Nicolau Piaggio, cônsul em Génova. Numa carta de 1 de Março 1768<sup>19</sup>, ficamos a saber que a orquestra da Real Câmara usava cordas finas porque tocava numa afinação alta:

Tocante aos cantins de violino, de que eu fiquei aqui envergonhado com a orquestra d'el-rei, não posso deixar de tornar a encomendar a vossa mercê entre novamente nesta diligência, procurando haver duas dúzias de maços dos ditos cantins de violino, que sejam todos delgados e de dois fios, porque o tom da orquestra de Sua Majestade é um pouco alto, a que se chama tom autêntico, em termo musical, e esta é a razão porque aqui só servem os cantins delgados para poderem chegar ao tom. Bem entendido, porém, que estas cordas devem ser fortes e frescas (cit. em BRITO, 1989: 163).

Apesar de este ser um dado muito interessante relativamente ao diapasão utilizado em Lisboa, é difícil precisar em termos absolutos esta medida, primeiramente porque não é claro se a referência à afinação será relativa a Génova, e porque existiam não só regionalismos, mas também diferentes afinações mediante os contextos de execução, mesmo dentro da mesma cidade. A complexidade e extensão desta problemática obriga a um estudo aprofundado aplicado ao contexto português.

---

<sup>19</sup> *P-Lant*, Casa Real, Livro 2996, ff. 3v-5v.

Numa carta de 2 Maio<sup>20</sup> do mesmo ano é mencionada de novo a remessa de cordas de má qualidade, com um pedido não só de cordas de violino como também de cantinos (primeira corda) de contrabaixo.

Aqui fico esperando pelos 24 maços de cantinos de violino, de dois fios e fortes, para reparar os quebradiços que vieram da outra monção. As mais cordas que vieram, que são segundas e terceiras, podem servir. Os cantinos de contrabaixo já estou de posse deles.

Manuel Carlos de Brito refere uma outra encomenda citada neste conjunto documental, de “40 massos de primas de 3 fios, 10 massos de 2.<sup>as</sup> *que não sejam grossas* e 8 massos de terceiras brancas”, sem referência ao instrumento em questão (BRITO, 1989: 162-163).

Estas encomendas destinavam-se a músicos da Real Câmara, e eventualmente a membros da família real, estando também cordas disponíveis para venda nos estabelecimentos comerciais de instrumentos e partituras também, à semelhança do que acontecia no estabelecimento de J. B. Waltmann, que publicou na imprensa escrita 4 anúncios com essa informação a partir de 1794 (SILVA, 2008: 336).

Ernesto Vieira refere, no seu *Dicionário Biográfico*, António Zimmerman, fabricante de cordas para instrumentos estabelecido em Lisboa a partir do início do séc. XIX, tendo o mesmo publicado o seguinte anúncio na Gazeta de Lisboa em Janeiro de 1826:

Antonio Zimmermann, morador na rua da Boa-Vista n.º 69, 1.º andar, fabrica toda a qualidade de cordas de tripa para todos os instrumentos. Como também velinhas de cordas de rabeção de diferentes grossuras para a uretra, tudo por preços cómodos.

No *Diário do Governo* de 13 de Fevereiro de 1823 aparece um outro anúncio do mesmo artesão, com “cordas de tripa para todos os instrumentos que as precisão, e igualmente bordões para os mesmos instrumentos” (ESPOSITO, 2016: 55).

---

<sup>20</sup> *P-Lant*, Casa Real, Liv. 2996, ff. 8-9.

Segundo Vieira, o pai de Zimmermann teria dado entrada na Irmandade de Santa Cecília a 15 de Dezembro de 1772, assinando Augustino Simermann, o que o leva a concluir que este seria também construtor de cordas. No entanto, os estatutos da Irmandade de Santa Cecília não permitiam a entrada a artesãos<sup>21</sup> pelo que, ainda que Augustino Simermann pudesse ser construtor de cordas (e é provável que o fosse, sendo tradicionalmente geracional o processo de transmissão destes ofícios) seria quase certamente também músico, estatuto que lhe permitia integrar a Irmandade.

Vemos que era uma selo de qualidade a proveniência italiana das cordas, facto salientado em vários destes anúncios, como anuncia o Armazém de João Aldosser e Sobrinhos no Diário do Governo de 7 de Fevereiro de 1825, especificando que tem à disposição “Cordas de Itália para Rabeca” (ESPOSITO, 2016: 56) ou Zancla, que anuncia a venda de “cordas para todos os instrumentos, da Fabrica de Nápoles” (ESPOSITO, 2016: 58).

### **1.3. A construção de instrumentos em Portugal**

Na inexistência de um estudo organológico sistemático sobre os instrumentos de corda friccionada em Portugal nos séculos XVIII e XIX, sendo muito limitada e dispersa a informação que temos disponível sobre o assunto, tornou pertinente no contexto deste trabalho um estudo dos instrumentos sobreviventes e uma pesquisa documental eminentemente bibliográfica que, não pretendendo serem exaustivas nem suprir a necessidade de um trabalho aprofundado posterior, nos fornece uma perspectiva global do tema, de utilidade no contexto da presente tese, podendo fornecer pistas e constituir um ponto de partida para uma futura investigação.

O facto de ainda não ter sido empreendido um estudo sobre esta temática não será alheio o reduzido número de instrumentos conhecidos. Apesar da possibilidade de muitos instrumentos estarem perdidos e terem eventualmente saído do país, com grande probabilidade das etiquetas dos mesmos terem sido alteradas (prática muito comum no

---

<sup>21</sup> No *Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martir Santa Cecilia*, de 1749 pode ler-se que “... não serão admitidos por Irmãos senão os verdadeiros Professores da arte da Música, ou pessoas nobres, excluindo toda a pessoa que exercitar qualquer officio mecânico, ou mulheres que se ocupem em pratos baixos, e vis; se poderão porem admitir Letrados, Medicos, e Cirurgioes, não só pelo nobreza de seu exercício, como por poderem ser com ele uteis a Irmandade, o mesmo se diz dos Religiozos que se obrigarem a leis deste Compromisso”. Este documento manuscrito encontra-se nos reservados da Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln*, COD. 9002), podendo ser consultado em: <http://purl.pt/24981>.

decorrer dos séculos XIX e XX), a norma seria a importação de instrumentos. Não obstante, o circuito de construtores activos no período seria certamente maior do que o que hoje conhecemos. Mesmo que a importação de instrumentos fosse a prática corrente, seria imperativo que estivesse disponível mão de obra especializada que garantisse a manutenção de instrumentos, num mercado que não seria de dimensão diminuta, tendo em conta a quantidade de instrumentistas activos em Lisboa na época.

No que respeita à construção de instrumentos na primeira metade do século XVIII, há uma referência bibliográfica curiosa, que identifica Pedro Jorge Avondano, aquando da sua vinda para Portugal em 1711, como violinista e *luthier* (CETRANGOLO, 2008: 247). Não é referida a fonte original pelo autor, e como tal não foi possível verificar o seu contexto, no entanto, uma vez que não é conhecida nenhuma outra menção ao facto do violinista exercer também o ofício de violeiro e uma vez que estava ao serviço da Capela Real, é improvável que, ainda que eventualmente possuísse conhecimentos técnicos na área, nunca tivesse exercido a profissão caso estivesse habilitado para tal.

Também no primeiro catálogo do espólio que viria a ser o do Museu da Música, coordenado por Michel'Angelo Lambertini, é descrita a etiqueta duma guitarra com a seguinte inscrição: “João Jozé de Souza | Artista de Viola Franceza, e Ly- | ras; Rabeca, e rabeções. | Vende Cordas para os mesmos | Instrumentos. | Na Calçada dos Caldas N. 86”.

Esta é a única associação do violeiro com a construção de “rabeções” mas, não obstante, constitui uma pista para pesquisa futura (1914: 23). Num outro anúncio relativo ao construtor de 2 de Setembro de 1830 no Diário do Governo, não há descrição de instrumentos: “João José de Sousa, mestre violeiro, com loja na Rua da Magdalena” (ESPOSITO, 2016: 56).

No fundo da Casa das Rainhas existe ainda o registo da nomeação de “João Elvenich de Nação Alemã Mestre de fazer instrumentos de rabeca rabeções e cravos”<sup>22</sup> a 10 de Fevereiro de 1749, também por D. Mariana de Áustria (TUDELA, 2007: 8). Com base neste documento, vários autores identificaram Elvenich como violeiro, nomeadamente Sousa Viterbo e Lambertini. No entanto, um estudo posterior desta fonte

---

<sup>22</sup> *P-Lant*, Casa das Rainhas, Liv. 2 (UI 37), f. 175.

primária por Ana Paula Tudela, revela que provavelmente o ofício de João Elvenich seria o de afinador de instrumentos de tecla. A autora apoia esta teoria no facto de não serem conhecidos instrumentos de qualquer sorte da factura de Elvenich, assim como na circunstância de Mathias Bostem, que seria seu aprendiz e familiar, ter sido contratado a 18 de Dezembro de 1766 como Mestre de Cravos, encarregue de afinar os instrumentos da Ópera e da Real Câmara. O mesmo documento refere que essa função estava anteriormente a cargo de João Elvenich, falecido no terramoto, tendo estado o lugar por preencher nos 11 anos de premeio (2007: 9). Ana Paula Tudela refere também o facto de não ser possível na época a um oficial mecânico português, cuja especialização lhe era exigida nas posturas do Senado da Câmara e por regimento, ter dois ofícios, que neste caso seriam o de violeiro e o de oficial de cravos (2007: 10). Com base nas fontes conhecidas parece pouco provável que Elvenich tenha desenvolvido uma actividade significativa enquanto construtor de instrumentos de corda mas, mais uma vez, nenhuma hipótese pode ser excluída até ser conhecida mais documentação.

### **1.3.1. Os violoncelos de factura portuguesa: Joaquim José Galvão e contemporâneos**

Identificaram-se 5 violoncelos de factura portuguesa no período: três de Joaquim José Galvão, um de António Félix Dinis e outro de J. P. Hausz. Exceptuando um dos violoncelos de Galvão, que pertence ao espólio da Escola de Música do Conservatório de Lisboa, todos os outros instrumentos são da colecção do Museu Nacional da Música. Os violoncelos de Galvão encontram-se em exposição, e os instrumentos de Diniz e Hausz fazem parte dos reservados, carecendo de trabalho de reparação, particularmente o violoncelo de Hausz que, devido ao seu avançado estado de deterioração, não pode ser tocado.

Joaquim José Galvão foi o construtor mais importante no século XVIII em Portugal, estando identificados 7 instrumentos de sua autoria: 3 violoncelos, 3 violinos e uma viola, datados entre 1769 e 1789. Tal como acontece com os violoncelos, tampouco os restantes instrumentos foram alvo de um estudo organológico<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Decorre no momento um estudo dendrocronológico levado a cabo por Alexandra Lauw, no contexto da sua tese de doutoramento no Instituto Superior de Agronomia da Universidade de Lisboa, o qual pretende, através dum estudo da origem da madeira, balizar a data de construção dos instrumentos.



		Data	Localização	Proveniência
<b>Violino</b>	s/c	s/d	Propriedade Privada Madrid	Adquirido em Lisboa
	<i>P-Lmm</i> , MM74	1794	Museu Nacional da Música Lisboa	Colecção do Rei D. Luís, Palácio da Ajuda
	<i>P-Lmm</i> , MM75	1780	Museu Nacional da Música Lisboa	Colecção do Rei D. Luís, Palácio Nacional da Ajuda
<b>Viola</b>	<i>P-Lmm</i> , MM31	1780	Museu Nacional da Música Lisboa	
<b>Violoncelo</b>	<i>P-Lmm</i> , MM40	1769	Museu Nacional da Música Lisboa	Colecção do Rei D. Luís, Palácio Nacional da Ajuda
	<i>P-Lmm</i> , MM46	1781	Museu Nacional da Música Lisboa	Colecção de Alfredo Keil (?)
	s/c	1788-89	Conservatório de Lisboa	Doação de José Relvas

**Tabela 1** – Instrumentos sobreviventes de autoria de Joaquim José Galrão

A primeira menção encontrada ao nome Galrão é de Francisco de Sousa Viterbo no seu *Subsídios para a História da Música em Portugal* (1932: 239-240), no entanto, não se refere a Joaquim José mas a um outro construtor, Domingos Rodrigues Galrão. Sousa Viterbo apoia-se na documentação existente na Torre do Tombo relativa à Casa das Rainhas, que dá Domingos Rodrigues Galrão como nomeado a 12 de Dezembro de 1726 violeiro ao serviço da Rainha Consorte de D. João V, D. Mariana de Áustria<sup>24</sup>. Nos Registos de Chancelaria da Casa das Rainhas está documentada também a contratação do substituto, Joseph Fr. (Francisco?) a 5 de Julho de 1731, aquando da sua morte (OLIVEIRA, 2011: 71). Uma vez que este tipo de ofício era tradicionalmente transmitido no contexto familiar e pelo facto de o apelido Galrão ser pouco habitual, poderá haver alguma relação entre os dois, como refere Sousa Viterbo, sendo esta uma hipótese sem fundamento documental até à data.

A primeira referência bibliográfica identificada a Joaquim José Galrão é de Antoine Vidal em 1889, incluída numa página dedicada a Portugal no seu *La lutherie et*

<sup>24</sup> Esta fonte foi estudada em detalhe por Manuela Morilleau de Oliveira na sua tese de mestrado sobre as mulheres da família real portuguesa e a música entre 1640 a 1754, e revela-se muito rica em informação sobre os violeiros e mestres violeiros contratados pela corte, notando a autora uma intensificação na contratação dos mesmos a partir do reinado de D. Maria Ana de Áustria, existindo referências a 5 violeiros na documentação estudada (*P-Lant*, Livro I dos Registos de Alvarás e cartas de officios e mercês que fez a Rainha, f.115).

*les luthiers*, onde o autor elogia a qualidade do seu trabalho, em verniz amarelo, referindo os instrumentos da colecção de D. Luís, distinto violoncelista amador, que tem em sua posse também o violoncelo de A. Stradivarius que pertenceu anteriormente a P.-A. F. Chevillard, antigo professor do Conservatório (1889: 299). Em Portugal é de Ernesto Vieira a primeira menção (1900: I 447), que o considera como sendo um construtor muito hábil, activo em Lisboa no final do século XVIII, início do século XIX, mas apesar dos seus instrumentos serem muito procurados e com considerável valor comercial, refere que não conseguiu reunir informação biográfica sobre o construtor. Menciona um quarteto de instrumentos da colecção do Rei D. Carlos e o violoncelo de José Relvas da autoria do construtor, dando-o como vivo em 1825. Esta data, que será quase certamente incorrecta, deu origem a uma série de informação errónea em bibliografia posterior que teve por base a entrada do *Dicionário* de Vieira. É o caso de Willibald Lutgendorff em 1922 que baliza o período activo de Galrão entre 1769 e 1825, tecendo muitos elogios aos instrumentos do construtor português, que classifica como “muito limpo(s) e bem trabalhado(s), e que também se destaca(m) em seu tom nobre”, supondo esta descrição detalhada um conhecimento em primeira mão dos mesmos (1922: 156).

No *Dictionnaire Universel des Luthiers* de René Vannes (1951:120) surge uma situação curiosa, uma vez que o autor distingue dois construtores, Joachim Joseph Galram e Joachim José Galrao, entre os quais distribui os dados referidos em bibliografia anterior, considerando o último como um dos mais importantes violeiros portugueses, sendo os seus instrumentos de “bela factura segundo a escola italiana clássica”. Apesar de ser surpreendente e inequivocamente errada a hipótese da existência de dois construtores, é este autor o primeiro a referir a única fonte primária conhecida para o balizamento da morte do construtor: a etiqueta do violoncelo Diniz, que tem a seguinte inscrição, *Felis Antonio Dinis / fes em Caza da Viuva de Galram / Anno 1797*, informando-nos que Galrão teria já morrido em 1797, sendo muito provavelmente Diniz seu discípulo<sup>25</sup>.

William Henley, no seu *Universal Dictionary of Violin and Bow Makers* (Kent,1959/60: 68), tendo por referência os dois autores citados, incorre num erro ainda

---

<sup>25</sup> Antes de ter conhecimento desta fonte bibliográfica, tinha já conhecimento do facto pelo *luthier* Christian Bayon, colaborador do Museu da Música desde há muitos anos na reparação e manutenção dos instrumentos da colecção do museu, e a quem agradeço a disponibilidade e ajuda neste assunto.

maior: não só distingue entre dois construtores (Galvão e Galram) como atribui a um deles o primeiro nome de Ernesto, confundindo o biógrafo com o construtor. Chega mesmo a transcrever o texto duma suposta etiqueta dum instrumento que diria *Ernesto Galram Fecit Lisiponae 1825*, dando origem a um pseudo construtor. No entanto, Henley menciona também as boas violas de 16 polegadas, a madeira dos tampos de fibra ondulada e o uso de verniz amarelo por baixo duma camada fina de verniz vermelho, uma descrição detalhada que poderá indiciar um conhecimento directo da obra de Galvão e a possível circulação dos seus instrumentos fora do território nacional.

No testamento de Pedro António Avondano, aparece o nome Joaquim José como avaliador de uma violeta e um violino no valor de 14\$400 e 6\$400 rs. respectivamente, bem como de uma caixa “aonde se arrumam os dois estromentos” pertencentes ao compositor. Na sua tese de doutoramento, Iskrena Yordanova levanta a hipótese de o avaliador ser Galvão (2013: 75), pela raridade dos seus primeiros nomes mas, uma vez que no documento o avaliador é referido como “professor de música”, e Galvão, enquanto artesão, não poderia ter assinado um documento legal assumindo uma posição superior à sua, pelo que não é provável ter sido o construtor o responsável pela avaliação dos instrumentos. Apesar de Joaquim José não ser uma combinação de nomes comum, existem vários músicos homónimos nos registos da Irmandade de Santa Cecília.

Da autoria de Felix António Diniz são hoje conhecidos dois instrumentos do espólio do Museu da Música, um violino (*P-Lmm*, MM81) e o já referido violoncelo (*P-Lmm*, MM43). Apesar das menções bibliográficas ao construtor nas obras de Vieira, Lutgendorff e Vannes serem breves, poderão conter algumas pistas interessantes para futura investigação do seu percurso e obra. Ernesto Vieira refere um violino que não conhecemos, pertença à época de Ernesto Wagner e construído em 1825. Sendo o violino do Museu proveniente da colecção de Alfredo Keil<sup>26</sup>, e apesar da data da sua etiqueta não ser completamente legível, os seus primeiros dígitos são 17, pelo que este poderá ser um outro instrumento sobrevivente. Ainda que deva ser posta em causa seriedade do trabalho de Vannes tendo em conta a inexactidão na entrada referente a

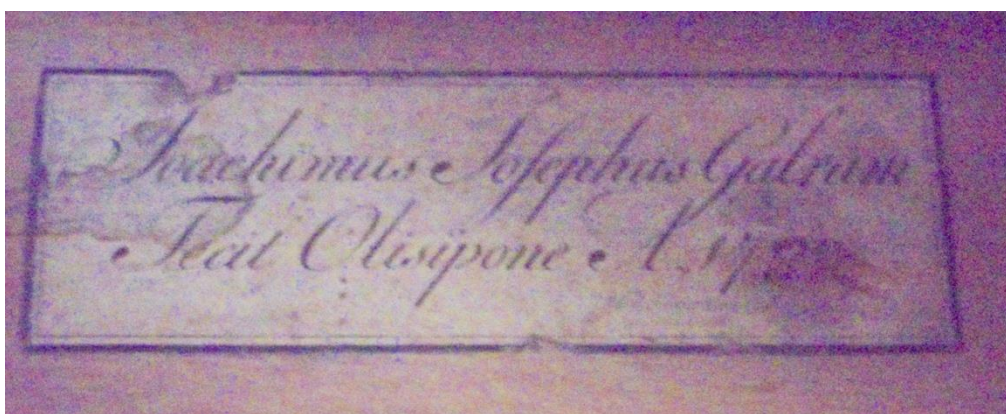
---

<sup>26</sup> No catálogo manuscrito da colecção de Alfredo Keil, começada em 1900, este instrumento aparece com o número de entrada 159.

Galvão, o autor refere a data da morte de Diniz em 1858, um dado que poderá ser de interesse averiguar a validade.

O violoncelo Galvão da colecção da Escola de Música do Conservatório de Música de Lisboa<sup>27</sup> pertenceu a José Relvas, que o deixou em testamento à instituição, após o usufruto do mesmo enquanto viva de Arminda D’Korth:

Lego ao Conservatório de Lisboa o violoncelo que tem sido atribuido a Galvão [Galvão], em poder da Senhora Dona Arminda D’Korth, para quem fica reservado o usufructo, entrando na posse daquele estabelecimento do Estado logo depois do falecimento desta Senhora, sendo este usufructo a exteriorização do meu muito afectuoso respeito pela Senhora Dona Arminda e do culto pela memória do meu querido amigo Doutor João D’Korth. O mesmo Conservatório ficará autorizado a escolher entre os meus instrumentos de corda aqueles que tiver em maior apreço, destinando-os a empréstimos aos seus alunos, digo, discipulos, de reconhecido mérito, que no principio da sua carreira artistica não disponham de meios suficientes para aquisição dum bom instrumento, cessando esses empréstimos logo que cessem os motivos que os justifiquem. Os meus testamenteiros darão conhecimento ao Conservatório deste legado e dos termos em que é instituido, fazendo-lhes entrega dos instrumentos escolhidos, logo depois da minha morte<sup>28</sup>.



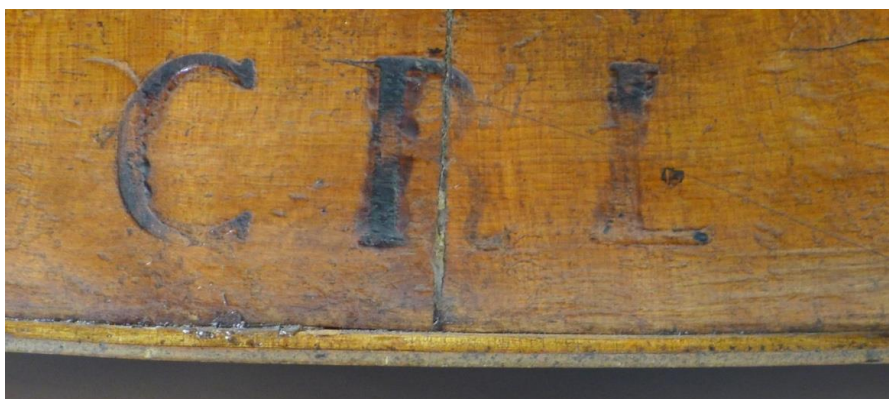
**Figura 2** - Etiqueta do Violoncelo Galvão da Colecção da Escola de Música do Conservatório de Lisboa

---

<sup>27</sup> Agradeço a Luís Sá Pessoa, professor de violoncelo da Escola de Música do Conservatório de Lisboa a amável disponibilidade e partilha de informação, assim como à instituição o empréstimo deste belíssimo instrumento durante um ano.

<sup>28</sup> Esta transcrição não é do testamento, mas do officio enviado pela Câmara Municipal de Alpiarça ao Conservatório Nacional em 1929, dando conhecimento do citado documento (*P-Lahe*, Maço 818, Conservatório Nacional de Música, correspondência recebida, 27 de Novembro de 1929).

O instrumento mais antigo conhecido da autoria de Galvão, distando um intervalo considerável de 11 anos em relação aos últimos espécimes da sua autoria, é o violoncelo de 1769 (*P-Lmm*, MM40), proveniente da colecção do Rei D. Luís no Palácio da Ajuda. O outro violoncelo da colecção do Museu da Música (*P-Lmm*, MM 46), pertencia à colecção de Alfredo Keil, tendo gravadas as iniciais “C.R.L.” (Conservatório Real de Lisboa) na ilharga inferior, fruto do período de acolhimento da colecção do Museu pela instituição<sup>29</sup>.

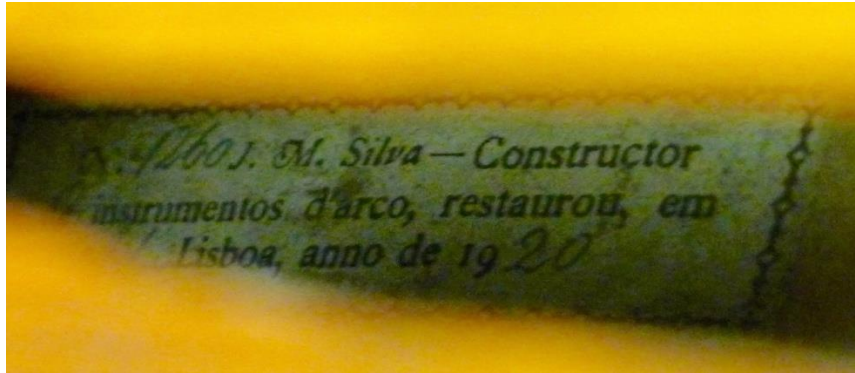


**Figura 3** – Detalhe da ilharga inferior do violoncelo da Colecção da Escola de Música do Conservatório de Lisboa

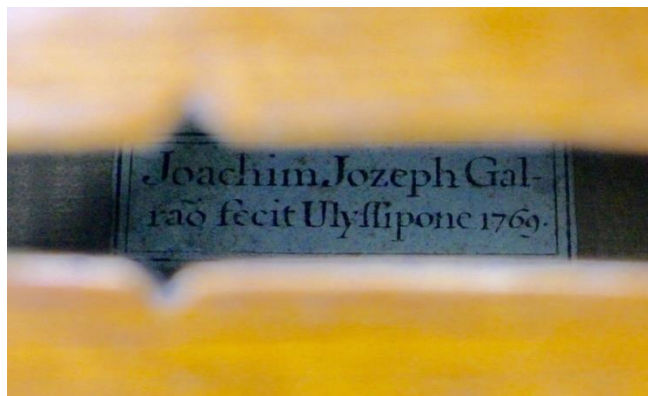
Todos os violoncelos de Galvão terão sofrido as mesmas alterações que a vasta maioria dos instrumentos deste período, adaptando-os ao estado final e actual do instrumento: o ângulo do braço foi aumentado através da inserção de um bloco de madeira na junção do braço com o topo do tampo superior do instrumento, criando uma maior tensão nas cordas e um subsequente aumento do volume sonoro e foi reduzido o diâmetro do braço, que permite maior agilidade na mão esquerda. Estas alterações visavam facilitar a abordagem à crescente exigência técnica que o repertório instrumental sofreu durante o século XIX, sendo raros os instrumentos que mantiveram a sua forma original. No violoncelo de 1781 (*P-Lmm*, MM 41), sobrevive inclusivamente a etiqueta do restauro, feito em 1920 por J. M. Silva.

---

<sup>29</sup> O complicado percurso que leva à criação do Museu da Música começa após a Instauração da República em 1911, por Michel'Angelo Lambertini. O espólio reunido ao longo dos anos esteve em diversas localizações: o Palácio das Necessidades, um apartamento cedido por Carvalho Monteiro na Rua do Alecrim, no Conservatório, na rua dos Caetanos, no Palácio Pimenta (hoje Museu da Cidade), na Biblioteca Nacional e no Convento de Mafra, até à criação do Museu da Música em 1994.



**Figura 4** – Etiqueta do restauro do Violoncelo Galrão de 1781, realizado por J. M. Silva em 1920



**Figura 5** – Etiqueta do Violoncelo Galrão de 1769

Após uma medição dos instrumentos, mesmo sendo complicado chegar a conclusões com um número tão reduzido de espécimes a estudo, o trabalho de Galrão aparentemente seguiu a tendência geral que se fazia sentir no resto da Europa; a redução das dimensões do instrumento, com a finalidade de facilitar a velocidade de execução e diminuir o tempo de resposta do instrumento, características que acompanhavam a tendência estética direcionada a um crescente virtuosismo instrumental, que se desenvolve exponencialmente durante o século XIX (Cf. Tabela 2).

Não é possível distinguir um estilo específico de construção que nos leve a associar estes instrumentos a uma escola concreta, mas há um detalhe comum a estes instrumentos que é pouco habitual: o ângulo lateral formado entre a reentrância da voluta e a cabeça é muito pequeno, sendo esta reentrância habitualmente maior na

generalidade dos instrumentos. Esta alteração é facilmente identificável numa comparação entre as fotos dos violoncelos de factura portuguesa, e um instrumento italiano, de Stradivari (figs. 6, 7 e 8). Este pormenor, que poderá parecer de pouca relevância, não tendo aparentemente repercussão na qualidade e emissão do som, revelou-se interessante pela possibilidade de identificar senão uma escola de construtores, pelo menos uma unidade estilística em Portugal na época. Efectivamente, este pormenor foi identificado também no violoncelo de Joannes Petrus Hausz que terá sido construído em Lisboa em 1750. Este foi um dos instrumentos já submetido ao estudo dendrocronológico em curso, tendo sido concluído que o anel mais recente na madeira é proveniente de uma árvore originária da Suíça, que ainda estaria viva em 1736, o que não inviabiliza que a data de construção assinalada na etiqueta do instrumento, 1750, esteja correcta.

	<b>Data</b>	<b>Comprimento total</b>	<b>Comprimento Corpo</b>	<b>Distância entre “efes”</b>	<b>Altura Braço</b>	<b>Comprimento ilhargas</b>	<b>Comprimento tampo</b>	<b>Comprimento corda vibrante</b>
<i>P-Lmm,</i> MM40	1769	122 cm	76,3 cm	17 cm	28,5 cm	Superior 12cm	Superior 35,9	70 cm
						Inferior 12,3 cm	Inferior 45,1cm	
<i>P-Lmm</i> MM46	1781	120,5 cm	75 cm	15, 2 cm	27,8 cm	Superior 12,8 cm	Superior 34,8 cm	68,9 cm
						Inferior 13,3 cm	Inferior 44cm	
Escola de Música do Conservatório de Lisboa	1788	120 cm	75,8 cm	14,6 cm	28 cm	Superior 12 cm	Superior 75, 8 cm	69 cm

**Tabela 2 -** Medidas dos violoncelos Galrão.

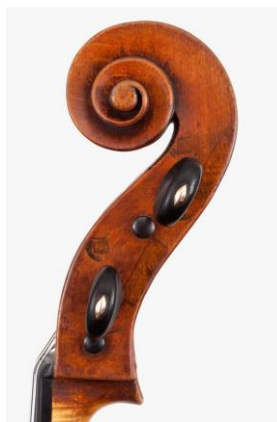




**Figura 6** - Perfil das cabeças dos violoncelos Galrão (*P-Lmm*, MM40 e MM46, Conservatório)



**Figura 7** – Perfil das cabeças dos violoncelos Hausz (*P-Lmm*, MM 43) e Diniz (*P-Lmm*, MM 44).



**Figura 8** – Perfil da cabeça do violoncelo "Marquis de Corberon", Antonio Stradivari, Cremona, 1726

Sobre Joannes Petrus Hausz<sup>30</sup> não foi encontrada nenhuma referência bibliográfica, mas poderá ter estado activo em Lisboa em meados do século e eventualmente ter tido Galrão como seu discípulo. É de ressaltar que esta é meramente uma hipótese apoiada na possibilidade de o formato da voluta representar a continuação de uma marca estilística e de o contacto entre dois artesãos contemporâneos ser expectável num meio tão pequeno. Apesar de este violoncelo não estar actualmente em condição de ser tocado, necessitando de uma intervenção de restauro profunda, mostra um domínio apurado de técnicas de construção, distinguindo-o dos restantes instrumentos construídos em Portugal no período, mesmo numa comparação com os violoncelos de Galrão. O contacto com Hausz poderia ser uma explicação para o percurso formativo do construtor, não tendo sido possível identificar até agora uma ligação com outro violeiro do qual Joaquim José pudesse ter sido discípulo.

Se não conhecemos os antecedentes da formação de Joaquim José Galrão, existe grande probabilidade da sua “escola” ter sido continuada por Felix António Diniz. Como referido, na etiqueta do violoncelo de sua autoria da colecção do Museu, é identificada a construção do violoncelo em casa da viúva de Galrão, onde estaria provavelmente localizada a oficina do mestre. É interessante notar que inclusivamente se encontram semelhanças entre o violoncelo de Diniz e o Galrão da colecção do Conservatório Nacional, o instrumento mais tardio de sua autoria. O *luthier* Christian Bayon acredita mesmo que poderão ser instrumentos do mesmo construtor, o que é provavelmente resultado de um tipo de prática habitual de construção conjunta dentro da mesma oficina, isto é, o mesmo instrumento ser alvo do trabalho de mais do que uma pessoa, ou evidenciar uma evolução do estilo de Galrão numa fase posterior do seu trabalho.



**Figura 9** – Etiqueta do Violoncelo Diniz (*P-Lmm*, MM 44).

---

<sup>30</sup> Christian Bayon identificou um violoncelo de autoria anónima, pertença de um particular em Lisboa, que acredita ter sido construído pela mesma pessoa que o violoncelo Hausz do Museu.

## 2. Os Intérpretes

### 2.1. Antecedentes: a primeira metade do século XVIII

A escassez de fontes relativas ao violoncelo em Portugal na primeira metade do século XVIII foi um dos factores determinantes no balizamento temporal desta tese, sendo estas quase inexistentes no período até 1750. Para esta circunstância contribuiu certamente o facto de muitos documentos se terem perdido no terramoto de 1755, mas numa contextualização mais global, deve ser tido em conta o facto do violoncelo, na forma como o conhecemos hoje e enquanto instrumento solista, surgir já nas últimas décadas do século XVII<sup>31</sup>, e da sua disseminação fora de Itália, o berço do instrumento, ter acontecido apenas nas primeiras décadas do século XVIII<sup>32</sup>. Apesar da proximidade musical entre Portugal e Itália, esta ligação estava centralizada nas cidades de Roma e Nápoles, o que poderá não ter propiciado a circulação de músicos e repertório tão imediata com aquele que foi o primeiro centro do violoncelo e do seu repertório solo, Bolonha<sup>33</sup>. Para a escassez de fontes na primeira metade do século, contribui também o facto dos fundos da Casa Real do arquivo da Torre do Tombo e o do arquivo da Irmandade de Santa Cecília, os conjuntos documentais centrais desta pesquisa, e incluírem apenas fontes posteriores ao terramoto.

Apesar de não ser possível datar a introdução do instrumento no contexto da corte, sabemos que o violoncelo fazia provavelmente já parte da orquestra da Real Câmara na primeira parte do século XVIII. Do *Rol dos Devotos* de 1720<sup>34</sup>, uma lista de músicos relativa a doações para construção duma igreja dedicada à Santa padroeira da

---

<sup>31</sup> A primeira obra solo de que temos conhecimento são os *Ricercari per il violoncelo solo* (I-Bsp, MM 79) de Domenico Gabrielli, compostos em Bolonha em 1689.

<sup>32</sup> Antes de se chegar à forma final do instrumento, que hoje identificamos como violoncelo, era utilizado uma versão de baixo da família do violino, destinado à música de conjunto. Estes instrumentos, hoje chamados de “baixo de violino” (ou mais comumente referidos em francês, *basse de violon*), variavam em tamanho, número de cordas e afinação, possuindo sempre dimensões demasiado grandes para permitir a agilidade necessária ao estabelecimento de repertório solo. É com a invenção do revestimento metálico para as cordas de tripa que, reduzido o comprimento das cordas graves, surge um instrumento de dimensões menores, adaptado à execução de repertório solístico.

<sup>33</sup> Foi na região de Bolonha que se deu o aparecimento das cordas revestidas a metal, sendo esta provavelmente uma inovação resultante da presença de um grupo de instrumentistas notáveis nas orquestras de *San Petronio* e da *Accademia Filarmonica*, e do mecenato do Duque de Este, violoncelista amador, num meio sedento de soluções organológicas que facilitassem e tornassem possível uma evolução técnica na abordagem ao instrumento (VANSCHÉEUWIJCK, 2020: 69).

<sup>34</sup> Este documento é referido por João Pedro de Alvarenga no seu artigo *Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, travelling and the Italianization of the Portuguese musical scene*, tendo a cota P-Lsc&mf, Diversos, G02.07, *Rol dos devotos q. daõ suas esmolos p<sup>a</sup> se fazer um sitial p<sup>a</sup> a capella da nossa sancta a glorioza Virgem S<sup>a</sup> Cecilia*, f. 7 f-v (2008: 20).

Irmandade de Santa Cecília, guardada hoje no arquivo da instituição, constam os nomes de três “tangedores de rabeção”: Francisco Xavier da Silva, António Basílio e Aleixo de Sousa<sup>35</sup>. Sendo a presença de três contrabaixos no efectivo da orquestra pouco provável, é natural que este grupo fosse constituído por dois violoncelos e um contrabaixo, instrumentação que se manterá na década seguinte, como veremos adiante. Francisco Xavier da Silva está na lista principal de membros da orquestra, podendo ser inferido que seria o primeiro violoncelo. Esta é a única referência encontrada a estes músicos, não sendo possível balizar o seu período de permanência ao serviço da corte.

Outra fonte relativa aos violoncelistas da Real Câmara é a lista dos músicos da orquestra em 1728, apresentada em 1732 por Johann Gottfried Walter no seu *Musicalischer Lexicon* (1732: 489). Nesta descrição são referidos dois violoncelistas: Laurenti, bolonhês, e Joan, catalão. Sobre este último não encontramos nenhuma referência, mas o violoncelista bolonhês é Ludovico Filippo Laurenti, um intérprete e compositor cujo percurso nos pode fornecer dados relevantes sobre a prática do violoncelo no período em Portugal.

Nascido em Bolonha a 28 de Maio de 1696, é oriundo de uma importante família de músicos daquela cidade, activos tanto na capela de *San Petronio* como na *Accademia Filarmonica*, e destacam-se como instrumentistas de cordas, nomeadamente no violino<sup>36</sup>. Lodovico era já um intérprete e compositor experiente quando vem para Lisboa, tendo publicado em 1721 um conjunto de doze sonatas para violoncelo e baixo contínuo e uma oratória da sua autoria, *La Morte di Maria Estuarda Regina di Scotia*, de 1718, com libreto de Giovan Battista Grappelli, executada diversas vezes no Oratório de *Santa Maria di Galliera*. Além de violoncelo, que era o seu instrumento principal, tocava também violino, que estudou com seu pai, Bartolomeo e um dos irmãos, Girolamo Nicolò, assim como tromba marina e viola de amor, entre outros instrumentos. Integra a orquestra de *San Petronio* em 1712, onde substitui o irmão

---

<sup>35</sup> *P-Lsc&mf*, Diversos, G02.07, *Rol dos devotos q. daõ suas esmolas p<sup>a</sup> se fazer um sital p<sup>a</sup> a capella da nossa sancta a glorioza Virgem S<sup>a</sup> Cecília*, f. 3 f-v (2008: 20).

<sup>36</sup> No seio da família, notabilizaram-se como violinistas Bartolomeo Girolamo (1644-1726), pai de Lodovico e precursor da dinastia de músicos na família e especialmente Girolamo Nicòlo (1678-1751), irmão do violoncelista que, além de virtuoso renomado, citado e elogiado por Joachim Quantz, Charles de Brosses e Giuseppe Tartini, foi um compositor prolífico, tendo sido aluno de Giuseppe Torelli e Giovanni Battista Vitali (VITALI: 2005).

Pietro Paolo como violista<sup>37</sup>, tendo ficado ao serviço até 1724. Estes dados encontram-se numa pequena biografia manuscrita do compositor presente nos Livros de Cronologia da *Accademia Filarmonica*<sup>38</sup>. Esta é uma fonte documental importante uma vez que disponibiliza dados biográficos bastante detalhados do compositor<sup>39</sup>. Relativamente à sua estadia em Lisboa, este documento refere:

(...) a 6 de Agosto do ano de 1722, transfere-se para Portugal onde se demora um período de oito anos, e meses (...) (teve) grande progresso na música, tanto de igreja como de teatro, e não só naquela metrópole, mas também nos Sete Reinos de Espanha, França, Holanda, Inglaterra; e especialmente em Paris, fez resplandecer a força do seu alto saber.

A sua permanência em Lisboa estará compreendida sensivelmente entre 1722 e 1730, e aparentemente terá sido reconhecido o seu mérito enquanto intérprete, estando em contacto com vários centros musicais durante o período em que trabalhou em Lisboa. Regressa a Bolonha com uma condição financeira favorável, que poderá decorrer não só do seu trabalho ao serviço da Família Real, mas também do sucesso que alcança nas suas incursões ao estrangeiro, e dedica-se ao ensino nas instituições mais importantes da sua cidade natal: os colégios de S. Luís, Montalto e *dei nobili*. Após esta data não existe muita informação sobre o seu percurso, à excepção de uma curta estada em Roma em 1753, após a qual regressa a Bolonha, onde morre em 1757.

As suas Sonatas, publicadas enquanto op.1 em 1721, são um objecto de trabalho muito interessante no contexto do violoncelo em Portugal no período, uma vez que não conhecemos repertório solo que tenha uma ligação tão directa com os músicos activos no período, tendo sido publicadas sob o título, *Suonate da Camera | pel Violoncelo e Basso | Dedicate | Al merito tre volte Singolare del Nobil Uomo | Il Signore | SICINIO PEPOLI | Conte del S.R.I., e di Castiglione, Baragazza, Sparvo, &c. | Del Grand*

---

<sup>37</sup> Existia uma grande variedade de termos usados para denominar o violoncelo ou outras versões similares de instrumentos baixo da família do violino. Viola era um dos termos usados, tornando possível que Lodovico tocasse violoncelo na orquestra em São Petrónio. Como exemplo temos as *28 Sonate à due Viole* de Rocco Greco de 1699 que, apesar do título, se destinavam ao violoncelo.

<sup>38</sup> Tomo III dos Livros de Cronologia da *Accademia Filarmonica*, p.503 fcs. in MASCAGNI: 1980.

<sup>39</sup> A informação relativa a este documento, assim como um fac-símile do mesmo, é apresentada na edição das Sonatas de 1980. Arnaldo Forni Editore, Bolonha, 1980, notas introdutórias de MASCAGNI, Medardo.

*Conseglio di ferrara, Nobile di Bologna, / Patrizio Veneto, e Romano / DA LODOVICO FILIPPO LAURENTI ACADÉMICO FILARMONICO / OPERA PRIMA*<sup>40</sup>. Foi dedicatário da obra o Conde Sicinio Pepoli, cravista diletante e grande mecenas, sob cuja proteção Lodovico foi admitido na *Accademia Filarmonica* a 20 de Maio de 1717<sup>41</sup>, com 24 votos favoráveis e um contra.

Laurenti cresceu e fez a sua formação em Bolonha, cidade berço do violoncelo, onde se concentravam os primeiros intérpretes/compositores responsáveis pela formação do repertório solo para o instrumento, e com os quais terá certamente tido contacto muito próximo, contando-se entre estes Domenico Gabrielli, Giuseppe Maria Jacchini e os irmãos Bononcini. Apesar de ser patente na sua obra uma maior consistência formal do que na produção da geração anterior, podemos ainda identificar padrões formais e estilísticos adoptados pelos seus antecessores, como os andamentos curtos e a estrutura em quatro andamentos (lento-rápido-lento-rápido), ou a abordagem de cariz improvisatório ao material temático. Há uma ligeira progressão de dificuldade ao longo das doze sonatas, mas o seu nível geral de dificuldade é médio, tornando-o acessível também a amadores.

Apesar de não serem conhecidos espécimes deste conjunto de sonatas em arquivos portugueses, Laurenti teria certamente esta música consigo quando veio para Lisboa em 1722, sendo bastante provável não só que fosse conhecida dos seus colegas, como também executada nas intervenções instrumentais a que os músicos de orquestra estavam obrigados.

O acesso a fontes relativas aos instrumentistas no contexto musical exterior à corte está mais dificultado, sendo o Dicionário de José Mazza<sup>42</sup> uma das fontes mais interessantes. O músico refere o nome de alguns violoncelistas, sendo um deles António

---

<sup>40</sup> Existem hoje dois exemplares conhecidos da obra, um em Bolonha, no Fundo Bentivoglio da *Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (I-Bca)* e outro em Viena, no Arquivo Musical da *Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn)*.

<sup>41</sup> Para mais detalhes biográficos sobre Lodovico e a família Laurenti, ver VITALI, Carlo (2005).

<sup>42</sup> José Mazza fazia parte de uma família de músicos vinda de Novi, à época parte da República de Génova, que se fixou em Lisboa na primeira metade do século XVIII, tendo nascido por volta de 1735. Foi violinista da Real Câmara, mas a sua actividade dividia-se também entre a composição e a escrita. Foi autor de um dicionário de Músicos que constitui uma das fontes mais importantes da segunda metade do século XVIII (CETRANGOLO, 2008: 248-249).

da Silva Alcântara<sup>43</sup>, um presbítero brasileiro, Mestre de Capela na Sé de Olinda, que terá vindo para Lisboa estudar “rabeção piqueno” com um religioso Carmelita Calçado, o Padre Frei Francisco. Um outro religioso citado é António Ribeiro, que segundo Mazza, terá sido um dos melhores acompanhantes de violoncelo do seu tempo, destacando de entre as suas composições, as Lições de Defuntos a 8 vozes. Sobre estes violoncelistas não encontramos mais alguma referência (ALEGRIA, 1944/45: 17-18), mas destaca-se a referência à prática do instrumento no contexto das ordens religiosas no período, que constitui uma pista válida para futura investigação.

Mazza refere um outro violoncelista, António Aires da Silva, nascido em Lisboa em 1700, e filho de Manuel Pereira Coutinho, e de Teresa da Silva e Távora. Tocava perfeitamente violino, “rabeção de 4” (violoncelo) e de 7 cordas (viola da gamba) e viola. Aires da Silva citado também na Biblioteca Lusitana, que refere os seus estudos em Paris em 1723<sup>44</sup>. Não é claro se terá estudado também música na capital francesa mas, se tal tiver sido o caso, é a primeira referência conhecida de formação musical de um músico português naquele país. Estudou também filosofia na Congregação do Oratório de S. Filipe Neri e recebeu em Coimbra o grau de Mestre em Artes. Além do seu trabalho de escrita nas humanidades, compôs várias obras musicais, entre as quais várias obras sacras como missas, salmos e ladainhas, de entre as quais se destaca um *Te Deum* que se cantou na Igreja de São Roque “com a assistência de Pessoas Reais”. Não é possível datar a sua morte, mas estava vivo ainda na altura da publicação da Biblioteca Lusitana, em 1747.

Relativamente à primeira metade do século XVIII, uma linha de pesquisa que pode ser interessante explorar é a da interacção com a igreja portuguesa em Roma, Santo António dos Portugueses, que teve em várias ocasiões mestres de capela que eram também violoncelistas, além de compositores reputados. O primeiro foi Giovanni Pietro Franchi (1650-1731), sacerdote, contrabaixista, violoncelista e compositor nascido em Pistoia que se encontrava há alguns anos em Roma como «Capo del Concerto» do Duque Rospigliosi. Franchi esteve a primeira vez ao serviço da corte portuguesa entre 1693 e 1697 e novamente entre 1700-1704. No ano seguinte é substituído por Flavio

---

<sup>43</sup> Segundo Mazza, este era também um compositor dotado, sendo autodidacta no contraponto. Ter-se-á retirado da vida religiosa e ido viver para Porto Calvo, no Brasil, “onde vive exercendo muitas virtudes” (ALEGRIA, 1944/45: 8).

<sup>44</sup> Alegria refere ainda as suas estadas em Alcalá e Valladolid (1944/45: 41).

Lanciani em 1705, músico polivalente que foi compositor, cantor, cravista, violoncelista e copista. Era mestre de capela de *Santa Maria in Trastevere* e trabalhou para as famílias Pamphili e Ottoboni. Tendo ambos escrito repertório para violoncelo solo, talvez possa ter existido a circulação deste repertório com a corte em Lisboa.

Existem fontes que atestam a presença em Lisboa em 1734 e 1735 de um dos mais importantes violoncelistas do período, Giovanni Maria Bononcini. Uma vez que Bononcini era também um dos compositores mais famosos na Europa na primeira metade do século XVIII, nomeadamente pela sua obra operática, é curioso que a sua estadia em Portugal não esteja documentada num número mais amplo de fontes, sendo provavelmente esta a razão pela qual este assunto que não foi alvo de uma investigação mais sistemática. No entanto, as fontes encontradas apresentam-se como válidas, justificando um estudo futuro.

A primeira referência a um possível contato do compositor com a corte portuguesa é encontrada na correspondência entre a Nunciatura Apostólica em Lisboa e a Santa Sé, aquando da execução de uma cantata de sua autoria no Paço Real a 21 de Novembro de 1719: (...) “hauendo Domencia sera goduto di sentire una bellissima Cantata à cinque uoci proposta dalla Regina, che riusci di tutta Loro sodisfazione posta in musica da Bononcino in Vienna.”<sup>45</sup>

A descrição não clarifica a forma como a obra chega a Portugal, mas demonstra que é por influência da rainha D. Maria Ana, que a música de Bononcini é introduzida na corte. Esta não é uma circunstância surpreendente, sendo provável que a própria D. Maria Ana tenha conhecido Bononcini em Viena antes da sua vinda para Portugal, uma vez que o compositor esteve ao serviço da corte austríaca entre 1697 e 1711, nos reinados de Leopoldo I e de José I, respectivamente pai e irmão da Rainha consorte portuguesa. Em 1719 Bononcini encontrava-se em Roma, tendo no ano seguido ido para Londres por ocasião da sua contratação pela *Royal Academy of Music*, ficando na capital inglesa, intermitentemente, até 1733, onde desenvolveu uma carreira de grande sucesso como compositor de ópera, estando a sua fama a par da de G. F. Haendel, com quem tem uma rivalidade assumida.

---

<sup>45</sup> vol. 75, f. 262, cit. em DODERER/FERNANDES, 1993: 93.



A primeira referência conhecida à presença do compositor em Portugal é encontrada neste mesmo conjunto epistolar, no qual duas cartas datadas de 8 e 15 de Junho de 1734, referem um Missa encomendada ao compositor pela Capela Real. Na primeira missiva é referida a encomenda da obra, e na segunda refere-se que a execução da mesma foi adiada para a manhã seguinte por uma agenda excessiva de eventos na data inicialmente programada.

8 de Junho de 1734

*[...] Essendosi ultimam." quà trasferito il famoso Mro di Cappella Bononcini e stato incaricato di metter in Musica la Messa, che si cantarà Domenica prossima del/a Pentecoste nella Cappella reale<sup>46</sup>.*

15 de Junho de 1734

*[...] Non pote cantarsi in d. • Mattina la gran Messa composta dai virtuoso Bononcini a causa del emolte funzioni Ecclesiastiche dei Canto de e Ore, che aurebbe resomo topro issol' Off.<sup>o</sup>, onde differitasi alia mattina seguente vi convenne numeroso Populo ad udirla, lodando il buon gusto dei Compositore<sup>47</sup>*

Outras referências à presença do violoncelista em Lisboa aparecem na correspondência o então representante diplomático austríaco na capital portuguesa, o Conde Conrad Adolph von Albrecht<sup>48</sup>, e Ignaz Johann von Wasner, representante da corte austríaca, mencionando a sua presença em Lisboa entre Agosto e Dezembro de 1735. A primeira<sup>49</sup> referência concerne a celebração de umas Vésperas na igreja dos Capuchinhos, a 1 de Agosto de 1735 durante as quais foi executada uma litania de autoria do compositor, interpretada por músicos da Capela Real, mencionando o facto de Bononcini se encontrar novamente em Lisboa. Segundo esta fonte, o compositor ter-se-ia ausentado do país no período entre Junho de 1734 e a data deste relato, Agosto de 1735.

---

<sup>46</sup>vol. 89, f. 463v cit. em DODERER/FERNANDES, 1993: 118.

<sup>47</sup> vol. 89, 467-468v, cit. em DODERER/FERNANDES, 1993: 118.

<sup>48</sup> Esta documentação encontra-se no Arquivo Estatal Austríaco, no Fundo da Casa Real, Correspondência com Portugal. (A-Wös, HHStA, Correspondência Portugal, Cx. 13, 1732-1737)

<sup>49</sup> A-Wös, HHStA, Correspondência Portugal, Cx. 13, 1732-1737, f. 358v.

A 7 de Agosto<sup>50</sup> é referenciada a execução de uma outra obra de Bononcini, desta feita uma cantata, por ocasião de uma festa em casa do Núncio Apostólico:

À noite houve uma Serenata composta pelo Sr. Bononcini no Núncio Papal M. Cavalieri, onde fui convidado por três dias. Havia dois canônicos portugueses, e alguns aristocratas assim como também os Embaixadores da Holanda e da França. O cônsul Sr. Wasner e vários wellischen?, o cônsul de Génova e outros estavam em casa do Núncio, e os melhores músicos da capela real como Tozi, Mussi e Frederici cantaram no concerto, e as composições do Sr. Bononcini foram especialmente aplaudidas e a música durou 3 horas com refrescos que foram passando<sup>51</sup>.

A terceira referência ao compositor, numa carta de 25 de setembro de 1735<sup>52</sup>, é relativa a um concerto em casa do embaixador holandês, ocorrido a 29 de Agosto. Aparentemente Bononcini movia-se maioritariamente nos círculos de estrangeiros, o que poderia explicar a ausência de menções ao mesmo no conjunto de fontes mais trabalhadas até à data, relativas a instituições portuguesas. Aparentemente existia um contacto próximo entre o violoncelista e o Núncio Apostólico, a quem acompanhou ao concerto, pelo que não é de excluir a possibilidade de Bononcini estar ao seu serviço. Nesta ocasião foram uma vez mais ouvidas obras de Bononcini, que o compositor teria escrito e visto interpretadas havia pouco tempo na corte em Viena.

A última referência<sup>53</sup> ao compositor aparece numa carta de 14 de janeiro de 1736, dando conta da execução de uma ópera em Dezembro de 1735, sendo a maior parte da obra da autoria do compositor.

Esta noite a ópera foi cantada em italiano por um certo músico italiano da corte real, com permissão do Rei e para entretenimento da nobreza local pela primeira vez. A ópera será apresentada 3 vezes por semana, Domingo, Terça-feira e Quinta-feira e os aristocratas portugueses comparecem em grande número mas, no entanto não se vê nenhuma mulher nobre outras quaisquer outras no teatro além das três que cantam. A maior parte da composição é do Sr. Bononcini que

---

<sup>50</sup> A-Wös, HHStA, Correspondência com Portugal, Cx. 13, 1732-1737, f. 360v

<sup>51</sup> Agradeço a Matthias Wiesner a tradução do texto original em alemão.

<sup>52</sup> *Id.*, f. 378r-387v

<sup>53</sup> A-Wös, HHStA, Correspondência com Portugal, Cx. 13, 1732-1737, fl. 467r-499v

era muito conhecido na corte de Viena e que está agora em Lisboa sem contrato com a corte desta vez.

Mais uma vez é indicada uma estadia anterior de Bononcini, indiciando que o compositor terá estado ausente entre 1734 e 1735 e que anteriormente teria tido um vínculo com a corte. Não existem outras fontes que atestem este vínculo de forma regular, mas talvez a referência se refira a encomendas de obras por parte da Casa Real, como é o caso da missa anteriormente mencionada.

A representação de ópera em questão é a já referida na missiva da Nunciatura Apostólica de 20 de Dezembro de 1735, a qual menciona também a direcção do compositor:

Martedì sera per la prima volta ando in Scena nel nuovo Teatro fatto eriggere dali' Impressario Paghetti nella gran Sala dai Palazzo di D. Guimara alia Piazza del/a Trinità l' Opera in Musica intitolata il =Farnace, ch' ebbe moltissimo applauso si' **per la buona direzione dei famoso Bononcini**, quale ritrovandosi qui ne ricevele congratulazioni dalla Nobiltà numerosa, che v' intervenne, si ancora per la vaghezza de/Teatro, quale benche picciolo attese le angustie dei sito, non hà lasciato di piacere per esser dipinto dai celebre pennello dei S.' Roberto Clerici Allievo dei Bibiena, e finalm."pI' abilità de Rappresentanti, che incontraronol' approvaz.'de Spettatori. Onde per sodisfare alia publica curiosità di questo Popolo si e risoluto l' Impressario sud.º di faria **rappresentare tre volte la settimana**, anche per rifarsi deli gravi spese impiegate in ta/Imprensa.<sup>54</sup>

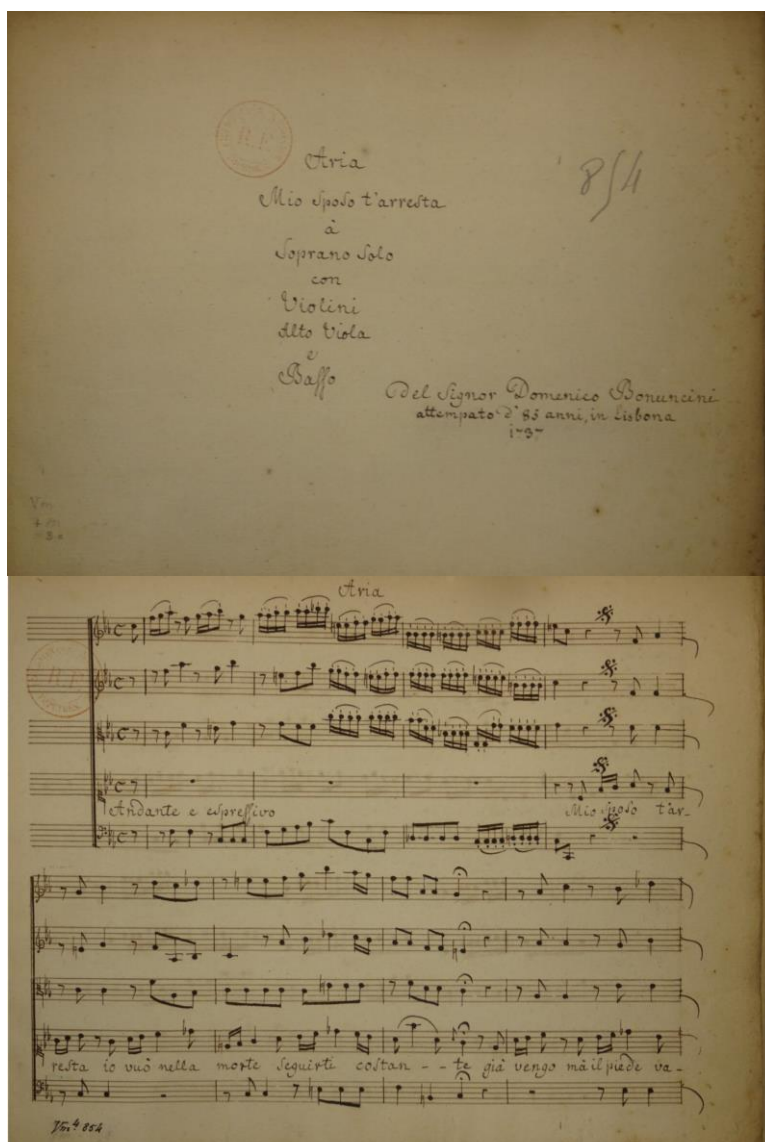
Nesta fonte é corroborada a frequência trissemanal das representações, comprovando tratar-se do mesmo evento. Trata-se da primeira apresentação pública de ópera italiana em Portugal, na 'sala dell'Academia alla Piazza della Trinità', segundo o libreto. Organizada pelo empresário Alessandro Maria Paghetti, terá tido por principal compositor o bolonhês Gaetano Maria Schiassi, que se encontrava em Lisboa desde Novembro, como o próprio afirma em carta de 3 de Dezembro ao padre Martini, na qual menciona também a presença em Lisboa no período de Bononcini (BRITO, 1989: 15). As fontes relativas à autoria da ópera são contraditórias<sup>55</sup>, parecendo o cenário mais

---

<sup>54</sup> vol. 90, ff. 375-375v, cit. em DODERER/FERNANDES, 1993: 124.

<sup>55</sup> José Maria Pedrosa Cardoso refere a representação de *Farnace*, em 1735, na Academia da Trindade como sendo da autoria de Bononcini (2020: 95).

provável que Schiassi tenha escrito a maior parte da obra e Bononcini contribuído com alguns excertos. Manuel Carlos de Brito refere a existência de um manuscrito da ária *Mio sposo t'arresta* do final do acto III de *Farnace* (fig. 10), na Biblioteca Nacional de França, com autoria de *Domenico Bononcini, attempato d'85 anni, in Lisbona 1737* (F-Pn, Vm<sup>4</sup> 854), para soprano solo, violinos I/II, viola e baixo. Apesar do erro no primeiro nome e na idade do compositor no frontispício da obra, a autoria do manuscrito é atribuída a Giovanni Bononcini na catalogação da biblioteca, assim como por Lindgreen (1972: 799).



**Figura 10** – *Mio sposo t'arresta* à Soprano Solo com Violini Alto Viola e Basso Del Signor Domenico Bononcini attempato d'85 anni, in Lisbona 1737, folha de rosto e primeira página (F-Pn, Vm<sup>4</sup> 854).

A estadia de Bononcini em Lisboa é ainda referida em duas fontes bibliográficas, havendo entre estas e as fontes citadas uma discrepância de datas. No *Dizionario Biografico degli Italiani* (FRAJESE, 1971: vol.12), o autor refere a actividade de Bononcini em Paris em Abril de 1733 e dá a vinda do compositor para Lisboa no final de 1735, e diz que “pelo que se sabe” o compositor seria professor de violoncelo do Rei, sendo o termo “professor” aqui aplicado com o sentido que lhe era dado à época, o de “músico”.

Na entrada do *Grove Music Online* relativa ao violoncelista, é acrescentado um novo dado na cronologia da biografia deste período, referindo a ida para Paris em Dezembro de 1733, antes da vinda para Lisboa, onde o compositor terá ficado até meados de 1736, quando se transfere para Viena. Estas duas fontes, apesar de referirem ambas a presença de Bononcini em Lisboa no período, não descrevem a actividade do compositor entre 1734 e 1735, pelo que não nos é possível saber com certeza se o compositor terá permanecido na capital portuguesa, ou no país. Esta última fonte refere que Bononcini escreveu e executou música durante este período nas capitais ibéricas, mas ressalva o facto de não ter escrito música dramática, afirmação que colide com os relatos encontrados nas duas fontes primárias mencionadas.

A estadia de Bononcini em Portugal é mencionada numa outra fonte, o primeiro tratado<sup>56</sup> conhecido para violoncelo, escrito por Corrette em 1741. No prefácio da sua obra, podemos ler logo no primeiro parágrafo: “*Depuis environ vingt cinq ou trente ans, on a quitté la grosse basse de Violon montée en Sol pour le Violoncelle des italiens, inventé par Bononcini présentement Maitre de Chapelle du Roi de Portugal (...)*” (1741: A).

A atribuição da criação do violoncelo a Bononcini é claramente incorrecta, decorrendo provavelmente do facto de o violoncelista ser um dos representantes do novo instrumento, chegado há pouco a França. A possibilidade de Bononcini ter sido Mestre de Capela em Lisboa é também posta de parte uma vez que a documentação da Casa Real, já estudada, referiria a ocorrência. No entanto, o facto de Corrette mencionar a presença do violoncelista em Lisboa, é mais um registo que, em conjunto com as fontes já citadas, vem reforçar a validade desta linha de investigação.

## 2.2. Percurso socioprofissional do intérprete: entre a Real Câmara e o circuito de trabalho independente

No período pós-terramoto temos acesso a um maior número de fontes primárias que permitem um conhecimento mais detalhado da vida musical portuguesa e dos seus agentes, em grande parte pela preservação dos arquivos institucionais da Casa Real e da Irmandade de Santa Cecília e Montepio Filarmónico. Não obstante, no domínio da música instrumental verifica-se ainda uma grande dispersão das fontes, resultante em grande medida da “emergência muito tardia do concerto público como espectáculo autónomo” (NERY, 2014: 19). A prática de repertório instrumental integrava os contextos paralelos da música dramática e da liturgia, onde assumia um papel de grande relevo. Esta ausência de um espaço de execução independente da música instrumental dificulta não só o acesso a fontes relativas ao repertório e contexto de execução do mesmo, como também a documentação relacionada com os instrumentistas.

As principais referências bibliográficas para o estudo dos violoncelistas e do seu percurso socioeconómico foram o trabalho de Joseph Scherpereel sobre “A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa entre 1764 e 1834<sup>57</sup>” (SCHERPEREEL, 1985) e a tese de doutoramento de Vanda de Sá sobre os “Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750 e 1820” (SILVA, 2008). As duas pesquisas complementam-se no sentido em que Scherpereel aborda o intérprete no contexto da corte e do trabalho institucional dependente, e Vanda de Sá trabalha principalmente documentação relacionada com o circuito de trabalho *free-lancer* em Lisboa e área geográfica circundante, através dum estudo sistemático dos manifestos<sup>58</sup> da Irmandade de Santa Cecília, o que nos permite uma visão abrangente da rede profissional dos violoncelistas activos no período. A bibliografia constou também de estudos de natureza diversa relacionados com a prática musical no período, literatura

---

<sup>57</sup> O autor, responsável por um importante trabalho de pesquisa no arquivo da Irmandade de Santa Cecília e do Montepio Filarmónico, recorre a outros arquivos institucionais relacionados com a Casa Real, estendendo-se a pesquisa ao Arquivo do Tribunal de Contas e ao Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, ao Erário Régio no que respeita ao período entre 1764 e 1822 e ao Arquivo Histórico do Ministério das Finanças para os períodos entre 1823 e 24 e 1827 e 34.

<sup>58</sup> Todos os músicos estavam obrigados à inscrição na Irmandade de Santa Cecília para realização da actividade profissional em Lisboa e área circundante, sendo este fundo documental constitui-se de grande importância no estudo dos instrumentistas e da sua actividade. Segundo o capítulo V do Compromisso de 1765 da instituição, os músicos aos quais era atribuída autorização para organização de funções através da obtenção da patente de director, deveriam apresentar anualmente um manifesto com a listagem das mesmas com informação dos intervenientes, pagamento e local. Este conjunto documental está disponível no período entre 1771 e 1832 (SCHERPEREEL, 1999: 37).

coeva como dicionários, tratados, crônicas e relatos de estrangeiros, que orientaram uma pesquisa de fontes primárias relevantes, destacando-se entre estas documentação diversa do arquivo da Irmandade de Santa Cecília e o fundo do Ministério dos Negócios Estrangeiros da Torre do Tombo.

O percurso profissional de maior prestígio a que um músico aspiraria no século XVIII era certamente a obtenção de um vínculo laboral com uma das instituições musicais sob tutela régia. Esta filiação permitia não só estabilidade profissional e económica, mas conferia a estes músicos uma posição de prestígio nos círculos musicais exteriores à corte, facilitadora do acesso a outras fontes de rendimento. Um violoncelista contratado pela Real Câmara tinha por principal função a participação nas actividades da orquestra, que se concentravam em grande medida na execução de repertório dramático, nomeadamente de óperas e serenatas. Os músicos tinham de atender a funções nos diferentes espaços régios, circulando entre a Ajuda, Queluz, Bemposta e Mafra, e pelas residências de férias da Família Real, Salvaterra de Magos e Vila Viçosa, assim como no circuito de igrejas adstritas à corte (FERNANDES, 2014: 233).

Os violoncelistas, enquanto instrumentistas do baixo contínuo, viam as suas obrigações acrescidas da participação frequente em funções na Capela Patriarcal, como testemunham as várias convocatórias e recibos de transportes da documentação da Casa Real. Enquanto que a orquestra era convocada para tomar parte apenas na celebração de festas religiosas de maior importância e dias festivos no contexto da Família Real, como casamentos, baptismos, aniversários e dias onomásticos, os violoncelistas, fagotistas e contraabaixistas juntavam-se aos músicos da Patriarcal em diversas ocasiões. Apesar da prática do baixo contínuo se encontrar em declínio à medida que nos aproximamos do final do século XVIII, a presença destes violoncelistas na Patriarcal não sofreu um decréscimo devido ao surgimento na segunda metade do século XVIII de algumas formações sacras instrumentais sem violinos específicas da Capela Patriarcal. Entre estas instrumentações, que serão abordadas em detalhe na Parte II desta tese, os violoncelistas têm um papel de destaque no repertório com dois violoncelos e dois fagotes obrigados, que adquire recorrência no contexto da corte entre as duas últimas décadas do século XVIII e o início do século XIX.

A ocorrência deste repertório terá sido o motivo pelo qual o salário dos principais violoncelistas da Real Câmara se encontrava bastante acima do da média dos restantes instrumentistas. Este privilégio é mantido durante o período de execução deste repertório, mas já não se verifica aquando da contratação de novos elementos no início do século XIX<sup>59</sup>. Enquanto o ordenado médio dos restantes músicos era 260\$450 rs., os violoncelistas<sup>60</sup> solistas recebiam o mesmo que o primeiro violino, 345\$600 rs. (SCHERPEREEL, 1985: 19, 25). Esta tendência continuar-se-á a verificar na primeira metade do século XIX na orquestra do Teatro de São Carlos, onde os salários do primeiro violoncelo e do primeiro contrabaixo se equiparam ou estão muito próximos dos do concertino, sendo também mais elevados do que a maioria dos solistas de sopros (BRITO/CYMBRON, 2008: 469).

Os instrumentistas que não conseguiam um almejado lugar ao serviço da corte, e que constituíam a maior parte dos músicos activos na capital, distribuíam a sua actividade entre a rede de trabalho *free-lancer* de cariz pontual e o trabalho nos teatros da cidade, que ofereciam um vínculo laboral com relativa estabilidade, ainda que temporária. A rede de trabalho fora da alçada real não era exclusiva dos instrumentistas *free-lancer* porque, apesar de a remuneração de um músico contratado pela Real Câmara permitir uma situação económica bastante confortável, são raros os casos em que estes músicos não desenvolvem uma actividade paralela neste circuito de trabalho independente<sup>61</sup>. Esta multiplicidade laboral permitiu a alguns dos músicos que dividiam a sua actividade entre os dois modelos contextos, constituir um património considerável<sup>62</sup>, que se podia traduzir, a título de exemplo, na propriedade de vários imóveis na cidade.

Tal como refere Joseph Scherpereel, este circuito de trabalho independente, do qual temos conhecimento em grande parte através dos já referidos manifestos do arquivo da Irmandade de Santa Cecília, era constituído quase inteiramente pela participação em funções de âmbito sacro, realizadas sob dois tipos de patrocínio: o

---

<sup>59</sup> É o caso de José António Lidres contratado em 1802 com um ordenado de 260\$400 rs e de João Giordani, que em 1812 começa o seu serviço com um salário de 172\$800 rs (SCHERPEREEL, 1985: 25, 26).

<sup>60</sup> Além dos violoncelistas, destacavam-se o salário do primeiro contrabaixo durante este período Miguel Jordão, assim como o dos trompetistas (SCHERPEREEL, 1985: 56).

<sup>61</sup> Numa análise dos solistas referidos nos manifestos da Irmandade de Santa Cecília entre 1771 e 1820, 69.38% são músicos da Real Câmara (SILVA, 2008: 106).

<sup>62</sup> A título de exemplo, ver a biografia de Fernando Biancardi no capítulo 2.6. desta tese, cujo percurso é paradigmático desta situação.



individual, por parte da nobreza, famílias ilustres ou do corpo diplomático, e o colectivo, levado a cabo por comunidades conventuais e associações (1999: 38). O autor distingue duas categorias alargadas de repertório nas funções sacras: o repertório “a capella”<sup>63</sup>, com 4 a 8 vozes solistas acompanhadas normalmente com órgão, podendo a este ser adicionados o violoncelo, o fagote ou o contrabaixo, sendo raros os casos em que o acompanhamento era feito apenas por instrumentos melódicos, e o repertório “de instrumentos”, que podia ter uma conjunto instrumental muito variável para o acompanhamento das vozes, com muita incidência nos grupos com violinos e baixo, sendo o violoncelo transversal nestas instrumentações. Um segundo violoncelo aparece normalmente quando os agrupamentos incluem mais de 10 instrumentistas (1999: 43, 44).

Exceptuando o Teatro de São Carlos, a música assumia um papel secundário nos restantes teatros de Lisboa mas, não obstante, havia habitualmente a presença de uma orquestra residente de dimensões reduzidas, que poderia ser reforçada por músicos externos em ocasiões especiais (ESPOSITO, 2016:107). Apesar de sabermos que era estabelecido com os elementos da orquestra um vínculo laboral com carácter estável, como acontecia no Teatro da Rua dos Condes ou no Teatro do Salitre, não sobrevivem muitas fontes que nos elucidem sobre os instrumentistas, o repertório ou as condições de trabalho destes músicos. A informação mais consistente relativa à presença do violoncelo nestas estruturas só está disponível no período temporal imediatamente posterior ao do presente estudo<sup>64</sup>. Será através de documentação de proveniência externa aos teatros que conseguimos reunir alguns dados dispersos sobre a presença do violoncelo neste contexto, seja através de anúncios da imprensa periódica ou referências em documentação institucional.

Apesar de se dedicarem maioritariamente à representação teatral, os vários teatros de Lisboa eram palco de espectáculos de natureza diversa, cujo espectro era direccionado para o público alvo de cada um deles. Entre os vários teatros de Lisboa destacam-se pela sua importância, o Teatro da Rua dos Condes, o Teatro do Salitre e o Teatro do Bairro Alto. Se no Teatro da Rua dos Condes (também chamado de “teatro

---

<sup>64</sup> No trabalho de Esposito sobre a actividade concertística em Lisboa entre 1822-1853, são apresentadas listas de concertos de nos teatros e em algumas sociedades de concertos, como é o caso da Academia Melpomenense, assim como elencos de algumas orquestras de teatros, mas são referentes quase na totalidade ao período posterior à baliza temporal desta tese (2016: 397-481).

nacional” ou “teatro português”, por se dedicar a repertório em língua portuguesa), o mais importante hierarquicamente, seria mais selectiva a escolha do tipo de espectáculos, um teatro mais popular como era o caso do Bairro Alto (também chamado de São Roque), prestava-se a apresentações de cariz mais popular e acessível ao público em geral (ESPOSITO, 2016: 101). O papel da orquestra cingia-se habitualmente a intervenções durante os espectáculos teatrais, na abertura e nos intervalos dos actos, assim como na “farça final” e, ainda que não constituíssem a atracção principal, as intervenções orquestrais representavam um elemento apelativo para o público, como comprovam anúncios da execução de sinfonias de reputados autores (ESPOSITO, 2016: 101). O papel da orquestra nos teatros adquiria especial relevância durante a Quaresma, quando a representação de oratória e dramas sacros substituíam os espectáculos interditos neste período litúrgico (ESPOSITO, 2014: 188).

As orquestras dos teatros, ainda que oferecessem a possibilidade da existência de um contrato, caracterizavam-se por alguma volatilidade na continuidade do trabalho, tanto por interrupções no funcionamento da estrutura como pelo facto de o vínculo contratual ser descontinuado invariavelmente entre temporadas por um período de férias, durante o qual os músicos não eram pagos. Esta inconstância no funcionamento dos teatros contribuirá também para a dispersão de fontes relativas aos mesmos<sup>65</sup>.

O aparecimento do Teatro de São Carlos<sup>66</sup> em 1793 como o primeiro grande teatro público de ópera, vem marcar o fim da representação operática nos teatros reais. Apesar de não ter sido construído com fundos da corte e da sua gestão estar nas mãos de empresários e não sob tutela governamental, o São Carlos desempenhava o papel de teatro Real. Tanto cantores como instrumentistas tinham contratos permanentes, o que não impedia que trabalhassem também fora do Teatro, havendo casos de músicos da Real Câmara que acumulavam funções nas duas instituições (BRITO/CYMBRON, 2008: 446, 449). Pelo facto da sua gestão não ser institucional e estar nas mãos de empresários a título individual, a continuidade do funcionamento do teatro sofreu sucessivas interrupções, fruto na sua maioria de insolvência dos gestores (ESPOSITO,

---

<sup>65</sup> Um importante trabalho de pesquisa sobre a actividade nos teatros de Lisboa tem vindo a ser desenvolvido pelo Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa mas, ainda que surjam fontes relativas à prática musical nestes espaços na decorrência deste trabalho, não constituem um conjunto documental significativo.

<sup>66</sup> Relativamente aos teatros de ópera e seu funcionamento, remetemos para o artigo de Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron, *Opera Orchestras in the 18th and 19th Centuries in Lisbon and Oporto*.

2016: 31). Tal como acontece no caso dos restantes teatros, a informação relativa aos violoncelistas activos no Teatro de São Carlos no período em questão é quase inexistente e decorrente de fontes externas à instituição.

O processo de autonomização da música instrumental dar-se-á gradualmente a partir do fim do século XVIII, mas só assistimos à efectivação de uma actividade concertística regular depois do fim do Antigo Regime<sup>67</sup>. No período temporal balizado na tese, a música instrumental estava integrada noutros géneros musicais e fenómenos sociais, quer no contexto sacro, incorporando a liturgia, como em contexto profano, como parte da música dramática (ópera, serenatas, oratória) e espectáculos artísticos variados (teatro, poesia, circo), assim como nos espaços de sociabilização privados e públicos (assembleias, clubes), tendo estes últimos sofrido um desenvolvimento exponencial no século XIX, como consequência da difusão das novas práticas de sociabilidade das quais a música era parte integrante (LOUSADA, 1998: 140). O processo de autonomização e transição para o espaço secular da música instrumental resulta da proliferação dos espaços de sociabilidade privados da burguesia, dos quais a música era parte integrante, num processo gradual que emerge na segunda metade do século XVIII (LOUSADA, 1998: 129) e que só se sedimentará ao longo da primeira metade do século XIX.

Tal como refere Rui Vieira Nery, a música instrumental tinha um “lugar de grande relevo no contexto da prática musical música litúrgica quotidiana, em especial em festas de maior projecção, quer nos momentos de entrada e saída da igreja, quer em situações intermédias como a Elevação da Hóstia ou a Comunhão” (NERY, 2014:19). Esta prática não é exclusiva de Portugal, sendo transversal a vários contextos europeus, mas assume uma importância acrescida no contexto nacional, seja pelo aparecimento tardio dos concertos públicos como pela “cultura de representação da monarquia vinculada ao esplendor do cerimonial religioso” (FERNANDES, 2014: 233). Alguns relatos de estrangeiros salientam algumas peculiaridades desta prática no contexto nacional, como a duração prolongada da música e o carácter nem sempre condizente entre a música e a solenidade da ocasião. Estes comentários prolongam-se durante um período temporal extenso, indo desde a sua referência por Beckford em 1797, a *lively*

---

<sup>67</sup> Até ao aparecimento da primeira sala de concertos pública, a Sociedade Filarmónica criada em 1822 por Domingos Bomtempo, os concertos públicos tinham lugar nos teatros e assembleias públicas, assim como em casas alugadas para o efeito (LOUSADA, 1998: 141).

*gigs and ranting minuets e indifferent vocal and instrumental music performed full gallop in the most rapid allegro*, até a descrição Julia Perdoe em 1833 de uma missa no mosteiro de Alcobaça onde o organista tocou valsas e a abertura da ópera *Semiramide* (NERY, 2014: 21). Através destes relatos intuímos que o intérprete teria liberdade na escolha do repertório, o que tornaria a liturgia também um palco para exprimir e experimentar com alguma liberdade o seu trabalho artístico individual.

No contexto da Patriarcal, apesar de se manter a presença da música instrumental nas funções religiosas, esta seria mais discreta do que nas restantes igrejas. A música instrumental estava presente na corte em várias ocasiões, não havendo necessidade que fosse incluída no serviço litúrgico para sua fruição, mas isto deve-se principalmente ao facto das cerimónias na Patriarcal obedecerem a um protocolo rigoroso, modelado do cerimonial romano, que não era vigente nas restantes igrejas. Esta rigidez do cerimonial litúrgico só se aplicava às capelas Reais e Patriarcal, sendo o procedimento relativo à inclusão de música instrumental na liturgia diverso nas funções decorridas no circuito de igrejas adstritas à corte (FERNANDES, 2014: 81, 233, 234).

Não há registo de concertos exclusivamente instrumentais nos espaços da corte, mas havia eventos designados por “Música da Câmara” que tinham lugar em salões e que, apesar de se constituírem maioritariamente por música vocal poderiam incluir também música instrumental, sendo quase sempre associados a “Dias de Gala” (FERNANDES, 2014: 80). Apesar de não ser conhecida documentação que refira o repertório executado nestas ocasiões, são frequentes as convocatórias que requerem a determinados instrumentistas que levem um “concerto” ou uma “sinfonia”, sendo estes termos aplicados de forma genérica para designar obras instrumentais. A introdução de música instrumental nestas funções teria um carácter flexível e funcional, não estando decidido de antemão um programa rigoroso, como prova uma convocatória relativa à festa de Santa Bárbara celebrada no Palácio de Queluz a 4 de Dezembro de 1796, onde existe a seguinte indicação: “levará consigo alguns concertos para tocar se se lhe determinar” (*P-Lant*, Casa Real, Cx. 3175 in FERNANDES, 2014: 80).

Muito do repertório executado nestas ocasiões seria da autoria dos próprios intérpretes, razão pela qual a grande maioria não terá chegado aos nossos dias. Podemos certamente imaginar que estas seriam ocasiões nas quais Ludovico Filippo Laurenti ou João Baptista André Avondano poderão ter apresentado algumas das suas sonatas na

corde. O repertório camerístico originário de Viena e Paris, que explorava instrumentações inovadoras como o quarteto de cordas e outras formações paralelas, popularizadas por compositores como Pleyel, Boccherini e Haydn tinham ampla circulação e aceitação na vida musical portuguesa da segunda metade do século XVIII, não sendo a Real Câmara excepção. A presença desta música na corte é comprovada por documentos de despesa do Real Bolsinho<sup>68</sup> relativos à compra de partituras em 1780 a João Baptista Waltmann de algumas obras de Boccherini (os trios op. 1, 2, 3, 4, 7, 9 e os quartetos op.1, 6, 10, 11, 12 e 13) e de Haydn<sup>69</sup> (os trios op. 1 e 2 e os quartetos op. 1, 5, 6, 7, 9 e 10). Em 1807 é adquirida também a partitura de um Quinteto com piano de Hummel<sup>70</sup>.

Pelo levantamento feito por Vanda de Sá nos manifestos da Irmandade de Santa Cecília entre 1771 e 1820<sup>71</sup> relativo à presença de música instrumental no circuito fora da corte, sabemos que a vasta maioria se dava em funções sacras e eminentemente em locais de culto. O volume de funções profanas é residual e provém do patrocínio quase exclusivo de personalidades ligadas às finanças e aos negócios, e não à aristocracia, podendo esta ser uma consequência de as casas nobres terem os seus próprios músicos contratados<sup>72</sup> (2008: 66, 69).

A presença da flauta e de António Rodil como solista nestes documentos é preponderante. Refira-se o facto de que das 1058 prestações contabilizadas, 405 são de flauta, sendo Rodil o intérprete em 305, ou seja, 28.82%, estando o flautista activo entre 1774 e 1788. Apesar de ter uma presença bastante menos significativa, o violoncelo é o instrumento que segue a flauta nesta lista, com 75 concertos contabilizados entre 1771 e 1814. No quadro abaixo vemos uma relação detalhada dos violoncelistas identificados, sendo os mais representativos Saverio Pietragrua em 29 concertos (2,73% da totalidade de concertos) e Fernando Biancardi (1.03%). Segundo Vanda de Sá, “o caso do

---

<sup>68</sup> *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3115 e 3116 in FERNANDES, 2014: 85.

<sup>69</sup> *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3115 in FERNANDES, 2014: 85.

<sup>70</sup> *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3237 in FERNANDES, 2014: 85.

<sup>71</sup> Dadas as lacunas apresentadas neste conjunto documental, estes números devem ser tidos apenas como referência e não como dados absolutos.

<sup>72</sup> Não são conhecidas muitas fontes relativas a músicos ao serviço regular de casas nobres, sendo uma das poucas referências encontradas no decurso deste estudo o documento de pedido de entrada na Irmandade de Santa Cecília do fagotista flamengo João Jacques Du Pont, a 14 de Maio de 1788, no qual se diz “Professor de Muzica no Instrumento de fagote, e assistente nas cazas do Duque do Cadaval” (*P-Lisc&mf* Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1788, Cx. E02).

violoncelo remete para um instrumento cuja presença é regular, mas discreta na sonoridade orquestral, verificando-se na segunda metade do século XVIII uma valorização das suas potencialidades como instrumento solístico” (2008: 123, 124).

<b>Nome</b>	<b>Data</b>	<b>N.º de concertos</b>	<b>Total</b>
Saverio Pietragrua	1782 1784 1786  1788 1790 1791 1795 1797 1798/1801	4 1 6 (+1?) 1 5 4 1 7	29
Fernando Biancardi	1771 1777 1784 1786 1788 1789	1 2 4 3 1	11
João Baptista André Avondano	1775 1779 1781	1 1 1	3
André Avelino Monteiro Lemos	1785	1	1
Vicente Beltrão	1785	1	1
Polcarpo José Faria Beltrão	1802 1808	1 1	2
José António de Azevedo Lidres	1787	1	1
Caetano José Soares	1814	1	1

**Tabela 3** – Referências a intervenções de violoncelo solo nos manifestos entre 1771 e 1816

Em funções dirigidas pelo Padre Bernardo de Coutto Miranda no Convento do Eloy por altura da Festa de Nossa Sr.<sup>a</sup> do Vale a 8 de Setembro, dá-se uma presença regular do violoncelo nos anos de 1771, 1775 e 1784, tendo sido executados concertos solo por Fernando Biancardi e João Baptista André Avondano (SILVA, 2008: 62).

Também no contexto profano o repertório instrumental de câmara aparenta assumir quase sempre um papel secundário, apesar das fontes serem muito exíguas e dispersas, especialmente no que respeita à sua execução em círculos domésticos e

privados. Os concertos públicos estão melhor documentados, através de anúncios na imprensa, mas deve ser ressaltado que, pela inexistência de imprensa especializada, o mais provável é que os eventos não fossem todos anunciados, sendo esta forma de divulgação da autoria dos próprios músicos ou integrando as rubricas usuais de espectáculos. Numa leitura das fontes deve ser tido também em conta que, durante o século XIX, a principal forma de publicidade de concertos seria o cartaz, que pela sua natureza efémera não terá sobrevivido (ESPOSITO, 2016: 65).

O repertório instrumental era quase sempre integrado no contexto da música dramática e das representações teatrais, através de secções orquestrais como aberturas ou sinfonias na existência de orquestra, ocorrendo estas nos intervalos dos actos. Como é referido num anúncio de um concerto com participação do violoncelista Saverio Pietragrua no Teatro do Salitre em 1818, durante a representação da Comédia *Clotilda*, informa-se que “nos intervallos haverá hum Solo de dois clarinetes, e outro de Violoncello (...)” (*GL* 284: 1818/12/01 in SILVA, 2008: 137). Nos concertos integrados na ópera e nas peças de teatros, com presença de orquestra, era interpretado repertório para solistas e orquestra, como no caso de um concerto do Teatro de São Carlos, onde “ (...) nos intervallos dos Actos se hade tocar algumas armoniozas Simphonias e Concertos de instrumentos obrigados, (...) por huma grandioza e augmentada Orquestra” (*P-Lant*, RMC, n.º 2292/5, cit. em SILVA, 2008: 134).

Enquanto a música instrumental fazia parte integrante dos espaços de sociabilização da nobreza e da burguesia típicos do Iluminismo noutros contextos europeus, em Portugal, a emergência destes palcos, além de tardia, não era direccionada para uma partilha intelectual e artística, tendo por finalidade primeira um tipo de entretenimento mais mundano, centrado no jogo e na dança<sup>73</sup> (LOUSADA, 1998: 132). Além da música de dança, o repertório executado nestes eventos seguia o gosto vigente, que no século XIX era dominado pelo repertório vocal ligeiro, de pendor rossiniano. Será por influência da comunidade de estrangeiros que a música instrumental de câmara começará a integrar os espaços de sociabilidade, em concertos nos quais amadores e profissionais começaram por partilhar o palco, num processo gradual que dará mais tarde origem ao concerto público. Entre as assembleias de estrangeiros onde domina a

---

<sup>73</sup> No período até 1834, Maria Alexandra Lousada assinala os salões da Marquesa de Alorna e de Francisca Possolo como uma excepção (1998: 132).

prática de música instrumental de origem austro-germânica contam-se as organizadas por Benedikt Klingelhofer, Stanley, Deron, os marqueses de Abrantes, o conde de Lumiães e o barão de Quintela (BRITO/CRANMER, 1990: 23).

A documentação apresenta muitas lacunas no que respeita ao repertório, nomeadamente de violoncelo, sendo um dos raros casos a referência a uma obra de Duport num concerto solo, aquando da reabertura do Teatro do Salitre, após obras de remodelação em 1797, no qual se apresenta um violoncelista bolonhês de 18 anos: “(...) hum concerto de violoncelo do grande autor Mr. Du Port executado pelo sr. André Bolonhese, italiano de idade de 18 anos, que a poco chegou a esta cidade, e confia dar um sumo gosto” (BRITO, 1989: 179).

O crescente número de espaços de sociabilidade que integravam a música veio diversificar o mercado de trabalho aos músicos activos em Lisboa, havendo alguns que se implicaram de forma mais directa neste processo. Entre os violoncelistas podemos destacar o nome de João Giordani, que fez parte dos concertos instrumentais organizados pelo comerciante sueco Deron, dedicados à execução de quartetos de quintetos de raiz austro-germânica, com compositores como Haydn, Mozart e Beethoven, sendo Caetano Giordani, irmão de João, o primeiro violino e o anfitrião o segundo violino (BRITO/CRANMER: 1990, 48).

O autor da crónica de 19 de Agosto de 1818, refere também a associação do violoncelista ao ciclo de concertos organizados pelo barão de Quintela, o mecenas mais importante da primeira metade do século XIX. Embora não teça uma opinião favorável, não é claro qual o alvo específico da crítica, se os Giordani ou os restantes intervenientes: “Desde então uma alternativa imperfeita é a que oferecem os concertos de amadores em casa do jovem Barão de Quintela, sob direcção dos dois Giordani. (...)” (BRITO/CRANMER: 1990, 48).

Os próprios músicos podiam agir como promotores de eventos, organizando concertos em seu benefício<sup>74</sup>. Estes concertos, cujo programa era normalmente constituído por uma mistura de música vocal e instrumental, era por vezes incluído nos contratos dos teatros com os músicos, que lhes concedia licença para organização dos

---

<sup>74</sup> Os benefícios não eram organizados exclusivamente por músicos, mas também por actores, bailarinos, orquestras, ou outro tipo de artistas (SILVA, 2008: 144).



mesmos. A única referência encontrada a um concerto em benefício de um violoncelista é relativa a Saverio Pietragrua, tendo o evento tido lugar em Guimarães, de onde o músico era natural, sendo referido pelo próprio num documento<sup>75</sup> do arquivo da Irmandade de Santa Cecília.

Nome	Data	Local	Instrumentação (ou outros solistas)	autor	Fonte
Saverio Pietragrua		Guimarães			
Saverio Pietragrua	1794	Assembleia Nova	Vlc, bdm		GL 53: 1793/12/31 e GL 1: 1794/01/07
Saverio Pietragrua		Beckford			
Saverio Pietragrua	1796	Palácio D. José Lobo (Boa Vista)	VI, vlc, guit. Ing.		GL 50: 1795/12/15 2.º supl.
Andre Bolonhese	1797	T. Salitre	VI, vlc	Duport	ANTT, RMC no 2292/14
Policarpo Jozé Faria Beltrão (R.C.: 1802-1812)	1811	T. Salitre			GL 21: 1811/01/24
?	1815	T. Salitre		Um solo de vlc	GL 9: 1815/ 01/11
“(…) a Comedia <i>Clotilda</i> , nos intervallos haverá hum Solo de dois clarinetes, e outro de Violoncello, e o intervallo <i>O Morgado Ensacado</i> (…)”	1818	T. Salitre			GL 284: 1818/ 12/01
Casal Fenzi: José Fenzi e mulher cantora [Erminia Fenzi?]		TSC (sala nobre)	V, vlc		GL 141: 1819/06/17

**Tabela 4** – Referências a concertos com violoncelo solo

Alguns músicos ampliaram a sua fonte de rendimento através da incursão em actividades orbitais à música, como o comércio de partituras e instrumentos, ou a gestão de salas de espectáculo e a organização de concertos e bailes, mas não temos registo de nenhum violoncelista que tenha empreendido alguma destas carreiras. A forma mais acessível de ampliar as possibilidades laborais dos músicos na capital era através do circuito de aulas privadas, o qual floresceu a partir da segunda metade do século XVIII

<sup>75</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1800, Cx. E04.

e principalmente nas primeiras décadas do século XIX, graças a uma crescente difusão da prática instrumental em contexto doméstico por executantes amadores (SILVA, 2008: 354). No caso do violoncelo, sendo um instrumento emergente enquanto solista e fora do grupo de instrumentos mais populares na prática doméstica, como a guitarra, a flauta, o cravo e o piano, o ensino não seria uma saída profissional consistente. O primeiro anúncio que conhecemos na imprensa escrita é do violinista e violoncelista João Luiz Oliveira Cossoul e data de 1831. Apesar de não invalidar a existência de outros casos anteriores, efectuados a partir de contacto pessoal que seria a forma mais corrente de contratação, leva-nos a intuir que esta seria uma actividade ainda com pouca expressão no contexto português.

### **2.3. Violoncelistas activos em Lisboa: diferentes tipologias**

#### **2.3.1 Violoncelistas profissionais**

Durante a segunda metade do século XVIII assistimos a uma gradual transição no sentido da especialização instrumental, que virá a ocorrer de forma mais consistente a partir da segunda metade do século XIX. Até então era habitual a polivalência instrumental por parte dos intérpretes, sobretudo entre instrumentos da mesma família, sendo raros os músicos que se dedicassem exclusivamente a um instrumento. De notar que esta pluralidade instrumental, em conjunto com o carácter fraccionário das fontes, dificulta a identificação do instrumento principal de cada músico, circunstância a ser tida em conta na leitura dos dados apresentados seguidamente. Acontece de forma menos habitual que na carreira de um instrumentista haja uma equiparação entre a prática e domínio de dois instrumentos, verificando-se esta dualidade apenas na execução de violoncelo e contrabaixo entre os casos estudados. A natureza essencialmente funcional da música não terá sido um factor alheio a esta prática, uma vez que a necessidade constante de instrumentistas seria promotora de um certo grau de improvisação no quotidiano, assim como de algum pragmatismo no grau de exigência técnico. É imaginável que o violoncelo fosse dos instrumentos mais vezes executado por outros instrumentistas; em primeiro lugar por executar o baixo e ser o mais portátil entre os outros instrumentos desta linha, mas também por não representar dificuldades técnicas maiores na execução de uma parte simples, em grande parte devido à sua

ergonomia, principalmente a um músico que domine outro instrumento de cordas. Uma vez que a presença do violoncelo era transversal à prática musical da época<sup>76</sup>, é provável que a oferta de instrumentistas não suprisse as necessidades do mercado, como atestam algumas fontes que serão apresentadas adiante.

### **Identificamos 3 tipos distintos de executantes de violoncelo:**

- Instrumentistas que têm o violoncelo por instrumento principal (podendo ou não ter tocado ocasionalmente outro instrumento)
- Instrumentistas que dividiam a sua actividade entre o violoncelo e outro instrumento de forma equiparada
- Instrumentistas que tocaram violoncelo ocasionalmente, tendo outro instrumento como principal

No conjunto dos instrumentistas que tinham no violoncelo o seu instrumento principal não verificamos uma tendência para a multiplicidade instrumental; entre a grande maior parte dos violoncelistas de carreira não há registos de execução de outros instrumentos, à excepção daqueles que dividiam a sua actividade entre o violoncelo e o contrabaixo, situações que serão tratadas separadamente adiante. Esta circunstância pode ser resultante do facto de os instrumentistas existentes não suprirem a oferta de mercado e, por conseguinte, não necessitarem de alargar a sua actividade profissional a outros instrumentos. A escassez de violoncelistas poderá também justificar o elevado número de intérpretes de outros instrumentos que tocaram também violoncelo.

<b>Nome</b>	<b>Outros instrumentos</b>	<b>Vínculo com a ISC</b>	<b>Vínculo profissional</b>
AVONDANO, João Baptista André	violino, viola	1758-1828	RC: 1765-1828
ALMEIDA, Cláudio António (f. c.1787)	órgão, violino	1756-1787	Patriarcal: antes de 1750 -

<sup>76</sup> No artigo de Scherpereel sobre o patrocínio e “performance practice” em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e início do século XIX, o autor refere o violoncelo como sendo uma presença transversal nas instrumentações usadas nas funções sacras (1999: 44-45).

			? (cantor)
BELTRÃO (BELTRAM), Vicente Carlos	violino, viola, contrabaixo	1780-1791	
FARIA (BELTRÃO), Policarpo José de (1779?-)	violoncelo	violino, soprano	1791-1832
LEMONS, André Avelino Monteiro de	violino, viola		1766-1825
LIDRES, José António de Azevedo (f. c.1829)	contrabaixo	1766-1829	Basílica de Santa Maria: 1774 RC: 1802-1828

**Tabela 5** – Violoncelistas que tocaram outro instrumento

<b>Nome</b>	<b>Vínculo com a ISC</b>	<b>Vínculo profissional</b>
BIANCARDI, Fernando (f. 1808)	1756-1806	RC: 1764-1806
BIANCHI, Urbano	1816-?	SC: 1825-?
CASELLA, Pietro	1816-1832	
DELFINO, Alessando	1807-1809, 1814	SC: 1807-?
FELNER, José Joaquim (f. c.1802)	1779-1802	
GOBERTE, José		
LOYOLA, Inácio Xavier (f. 1795)	1781-1795	
NUNES, Manuel António		RC: 1802-1807
PIETAGRUA, Francisco Xavier (Saverio) (f. c.1802)	1780-1802	RC: 1779-1802
REIS, José da Silva (f. c.1780)	1756-1780	
SAINTONGE, Joan Libaud		1764-1771
SAMPIERI, André	1766-1767	1766-1774
SANTIAGO, José Joaquim		

**Tabela 6** – Violoncelistas que nunca tocaram outro instrumento

A quase exclusividade dos músicos que dividiam a sua actividade entre o violoncelo e outro instrumento eram também contrabaixistas, situação expectável pela proximidade organológica entre os dois. A problemática decorrente da terminologia comum entre os dois instrumentos, sendo frequente a ausência da diferenciação entre "rabecão pequeno" e "rabecão grande" nas fontes estudadas, cria frequentemente dificuldades de identificação do instrumento em causa e subsequente análise dos dados

recolhidos. Não obstante, existem casos nos quais é possível identificar uma prática equiparada dos dois instrumentos.

Nos 13 casos identificados de violoncelistas que dividiam de forma paritária a sua actividade entre dois instrumentos, apenas encontramos dois casos nos quais este segundo instrumento não é o contrabaixo, o de António Galdino das Neves, que tocou violoncelo e timbales na orquestra do São Carlos, e o de António da Silva Freitas, contratado pela Real Câmara como violetista, violoncelista e compositor de música de dança. Relativo a este último, encontramos num documento da Casa do Infantado no Arquivo da Torre do Tombo, um documento<sup>77</sup> onde o instrumentista, no mesmo mês, é referido como intérprete dos dois instrumentos, enquanto que nas funções do dia de Nossa Sr.<sup>a</sup> da Conceição tocou violoncelo, na festa de Sta. Bárbara aparece como violetista.

Os restantes 11 instrumentistas eram contrabaixistas/violoncelistas, representando cerca de uma terça parte do total dos violoncelistas de carreira, que somam um total de 30. Um dos casos mais paradigmáticos é o de André Avelino Monteiro, que esteve ao serviço da Real Câmara entre 1799 e 1822 e era muito requisitado também no circuito externo à corte nos dois instrumentos. No arquivo da Casa Real, encontramos documentos que atestam a sua actividade na orquestra repartida entre os dois instrumentos, como é o caso de uma convocatória<sup>78</sup> de 21 de Junho de 1800, na qual existe a nota "com violoncelo" a seguir ao seu nome. Muito documentada está também a actividade regular de João Giordani nos dois instrumentos, ainda que aparentemente se tenha concentrado no violoncelo numa fase posterior da sua carreira. Filho de Miguel Giordani, primeiro contrabaixo da Real Câmara, começa a sua carreira muito cedo na orquestra do São Carlos no mesmo naipe do seu pai, passando depois para os violoncelos. Aquando da expansão do Seminário da Patriarcal ao ensino de instrumentos de orquestra, em 1824, João Giordani foi nomeado professor das duas classes, violoncelo e contrabaixo. O seu domínio dos dois instrumentos é referido pelo cronista do *Allgemeine musikalische Zeitung* num artigo de 26 de Junho de 1816: “Entre os músicos portugueses em Lisboa merecem ser mencionados os seguintes: João

---

<sup>77</sup> P-Lant, Casa do Infantado, maço 588, *Rols das funções q. S. Mag.<sup>e</sup> manou fazer no mês de Dezbr.<sup>o</sup> do prez.<sup>le</sup> anno de 1778*, cit. em PIREZ, 1926: 82-83.

<sup>78</sup> P-Lant, Casa Real, Cx. 3184.

Giordani e Caetano Soares (o primeiro toca também muito bem o contrabaixo) (...)” (BRITO/CRANMER, 1990: 40).

Outro caso no qual é clara a execução corrente dos dois instrumentos é o de André Zentgrat, instrumentista de origem germânica, que no seu pedido de entrada na Irmandade de Santa Cecília refere ser instrumentista de “rabeção pequeno” e “rabeção grande”, tendo sido admitido por exame a 22 de Março de 1820<sup>79</sup>. Este será provavelmente o músico que é referido como o “Alemão” em vários dos manifestos apresentados à Irmandade de Santa Cecília. É inclusivamente referido como o “alemão em rabeções” num manifesto de Ricardo Jozé Carrilho (SILVA, 2008: anexo A).

Nos instrumentistas deste grupo que pertenceram à Real Câmara, não encontramos nota de pluri-instrumentalidade no contexto da instituição real, exceptuando o caso do já citado André Avelino Monteiro, sendo provável que os lugares ocupados em cada naipe obedecessem a uma maior estabilidade no seio da instituição, e a prática do segundo instrumento se desenvolvesse maioritariamente em contextos externos.

<b>Nome</b>	<b>Instrumentos principais</b>	<b>Outros instrumentos</b>	<b>Vínculo com a ISC/MF</b>	<b>Vínculo profissional</b>
BELTRÃO (BERTRAND, BELTRAM), Vicente Carlos	violoncelo, contrabaixo	violino, viola, contrabaixo, violoncelo	1780-1791	
COUTINHO, António Pedro da Cunha Feio (f. 1805) (António Pedro da Cunha)	violoncelo, contrabaixo	violoncelo, contrabaixo	1756-1806	1764-1805
ELLER (HELLER), João Frederico (f. c.1801)	violoncelo, contrabaixo	contrabaixo	1769-1801	1782-1800
FARIA, Inácio Ângelo Freire de	violoncelo, contrabaixo	violino, contrabaixo	1782-1802	
FARIA Vicente Freire de (f. c.1811)	violoncelo, contrabaixo	violino, viola, órgão contrabaixo, violoncelo	1760-1811	Basílica de Santa Maria: 1753-1762
FREITAS, António da Silva	Viola	violino, viola, órgão, trompete, soprano	1760-1791	RC: 1773-88

<sup>79</sup> P-Lisc&mf, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1820, Cx. E07.

Nome	Instrumentos principais	Outros instrumentos	Vínculo com a ISC/MF	Vínculo profissional
GIORDANI, João (1793-1860)	violoncelo, contrabaixo	violino, viola, contrabaixo	ISC: 1807-1833 MF: 1834-1860	RC, SC: 1812-1834 CP: 1831? - 1834?
LEMOS, André Avelino Monteiro de	violoncelo, contrabaixo	violino, viola, contrabaixo	1766-1825	1799-1822
NEVES, António Galdino das	timbales, violoncelo	Timbales	ISC: 1832-33, 1842 MF: 1842-1865	SC: Violoncelo
SABATINI, Bartolomeo (f. c.1781)	violoncelo, contrabaixo	violoncelo, contrabaixo	1758-1781	RC: 1764-1781
SILVA, António Manuel Caetano da Cunha e (f. 1861)	violoncelo, contrabaixo		1806-1834 MF: 1834-1861	SC: cb, s/d
SILVA, Joaquim José	violoncelo, contrabaixo	contrabaixo, violoncelo, trombone	1773-1814	
ZENTGRAF (ZINGRAT), André (f. c.1825)	violoncelo, contrabaixo	violoncelo, contrabaixo	1820-1825	

**Tabela 7** – Instrumentistas que dividiam a sua actividade entre o violoncelo e o outro instrumento

De entre o grupo de executantes ocasionais de violoncelo, o subgrupo mais expressivo é o dos instrumentistas de cordas, que constituem 68 num total de 92 casos; a grande maioria eram violinistas/violetistas, e habitualmente não estendem a sua actividade à execução de instrumentos de outras famílias. Era prática corrente os violinistas tocarem viola, pelo que é muito difícil identificar os violetistas que, neste período, não tocavam violino. O único caso inequívoco encontrado no contexto deste estudo é o de António da Silva Freitas, já referido a propósito dos instrumentistas que dividiam a sua actividade entre o violoncelo e outro instrumento. A fonte na qual nos apoiamos é o seu contrato de entrada<sup>80</sup> ao serviço da Real Câmara, um documento ao qual temos acesso no caso de poucos músicos, referindo a contratação para os dois instrumentos. Com base no conhecimento desta prática, não foram feitas distinções entre possíveis violetistas e violinistas no quadro abaixo apresentada.

<sup>80</sup> *P-Lant*, Casa Real, Liv. 2997, f. 36v.

Nome	Instrumento Principal	Outros Instrumentos	Vínculo com a ISC/MF	Vínculo profissional	Obs.
ANTÓNIO JOSÉ (f. 1784)	Violino	violino	1763-1784	RC: 1764-1783	
ADAM, José Maximiliano	Violino	violino, canto	1795-1812		
AGUIAR, António José (f.1815)	Violino	violino, trompa, tenor	1779-1815		
ARAÚJO, José António Soares de (f. 1802)	Violino	violino, soprano, contralto	1760-1802		ISC: em 1801 adquire o estatuto de “pobre”.
ARAÚJO, Miguel Soares de (f. 1788)	violino?	violino, trompa	(1763) -1788		ISC: Entrada antes de 1755, “irmão antigo”. A partir de 1785 ficou aliviado de pagar.
AVONDANO, João Baptista (f. 1828)	Violino	violino, viola	1758-1828	RC: 1765-1828	
BRUZONI (BROZONI), Carlos	Violino	violino	1767-1797		
CASTELO BRANCO, João de Lima (f. c.1776)	contrabaixo	contrabaixo	1756-1777		ISC: Pedido de socorro da viúva, Anna Maria Caetana, em 1786.
CASTRO, António Joaquim (f. c.1823)	Violino	violino, contrabaixo	1794-1823		
COELHO, Estanislau Borges	Violino	violino, viola	1761-1797	RC: 1767-1797	
COELHO, Joaquim Borges	Violino	violino	1756-1776		



Nome	Instrumento Principal	Outros Instrumentos	Vínculo com a ISC/MF	Vínculo profissional	Obs.
COUSSOL, João Luís Olivier (sénior) (m.1863)	Violino	violino, viola	ISC: 1826-1832 MF: 1836-1863	SC: violinista	
CUNHA, José António	Violino	violino	1797-1833		
FARIA, Inácio Ângelo Freire de (f. 1802)	violino?	violino, contrabaixo	1782-1802		
FARIA, João Crisóstomo de	?	órgão, cravo, violino, contrabaixo	1761-1802		
FARNEZE, Joaquim José	violino?	violino, viola, contrabaixo	1761-1797		
FELNER, Inácio (Xavier) José (f. c.1813)	Violino	violino, viola	1767-1813	RC: 1771-1812	
FELNER, João Valentim (f. c.1795)	Violino	violino, viola	1756-1795	RC: 1764-1795	
FERREIRA, Manuel Joaquim	Violino	violino, soprano, contralto, tenor	1769-1812	Basílica de Santa Maria: 1775-1807 (cantor).	
FREITAS, Eusébio da Silva	Violino	violino, órgão, soprano, tenor	1782-1796		Filho de António da Silva Freitas
FRANCHI, Luís Leopoldo	contrabaixo	contrabaixo	1789-1802		Aluno de Miguel Giordani.
GODFROY, Francisco Jacques (f. c.1814)	violino?	violino, contrabaixo	1783-1814		
GUSMÃO, José Raimundo Quelhas	violino?	violino, viola, órgão, trompa, baixo	1781-1814		
LEBLANC, Venâncio José	Violino	violino	1781-1831		ISC: 1831, nobreza
LEITÃO, João de Deus	violino?	violino, viola, trompa, tenor	1767-1791		ISC: Aliviado de pagar em 1791.

Nome	Instrumento Principal	Outros Instrumentos	Vínculo com a ISC/MF	Vínculo profissional	Obs.
LEITE, João Florêncio da Costa	Violino	violino	1778-1791 (foi para o Maranhão)		
LEMOS, José Faustino de (f. 1847)	violino?	violino, viola, trompa, trompete, timbales	1783-1834	RC: 1815-1832	
LIDRE, João de Deus	Violino	violino, viola	1766-1802		
LIMA, Bento da Costa (f. c.1778)	Violino	violino	1761-1778		
LIMA, Henrique José	Violino	violino, viola, contrabaixo	1760-1811		ISC: No Livro de Entradas vem a indicação, “ausentou-se, demente”.
LOPES, João <sup>81</sup> (f. c.1794)	Violino	violino	1763-1794		
MARIANO, Carlos	Violino		1775: pedido de admissão.		ISC: No seu pedido admissão diz ser estrangeiro e tocar rabeça e rabeção.
MARCELLI, Filipe <sup>82</sup> (f. 1809)	trompete, contrabaixo	violino, contrabaixo, trompete	1763-1810	RC: 1770-1810	Organização de funções nas Sete Casas entre 1785 e 1802 (SILVA, 2008: anexo A)
MARRA, Paulino José	Violino	violino, viola	1794-1833		ISC: Em 1832 fica habilitado como

<sup>81</sup> Segundo Cristina Fernandes, foi admitido no Seminário da Patriarcal a 12 de Agosto de 1785, sendo natural de Miranda do Corvo, talvez castrado e proveniente do Seminário de Vila Viçosa. Foi para músico da Bemposta, ficando a assistir no Seminário por Ordem de S. A. tendo o mesmo que qualquer outro seminarista (2010: 241).

<sup>82</sup> Poderia estar envolvido no negócio de aluguer de partituras, uma vez que, nas convocatórias da Real Câmara, são frequentes, junto ao seu nome, indicações como: “Que traga a Missa e o *Te Deum*” (FERNANDES, 2010: 211).

Nome	Instrumento Principal	Outros Instrumentos	Vínculo com a ISC/MF	Vínculo profissional	Obs.
					“pobre”.
MASCARANHAS, Duarte de Sousa	violino?	violino, viola, timbales, soprano, contralto	1822-1832	SC: timbales, viola	
MAZZA, José (f. 1797)	Violino	violino	1756-1797	RC: 1764-1797	
MAZZA, Teodoro José	violino?	violino, contrabaixo, trompa, fagote	1761-1787		
MORIANI, Carlos José	Violino	violino	1776-1797		
OLIVEIRA, Joaquim José	Violino	violino, viola, tenor	1784-1789		
OLIVEIRA, Joaquim José Rebello	violino	violino, viola	1773-1833		
PAIXÃO, José Joaquim de Oliveira	violino	violino, contralto, tenor baixo, compositor	1777-1814		ISC: No documento da sua entrada, aparece a nota “ausente para a Madeira”.
PALOMINO, José	violino	violino, viola	1774-1808	RC: 1774-1807	
PEZZANA, Caetano	contrabaixo	contrabaixo	1816-?		
PEZZANA, Vicente	contrabaixo	contrabaixo	1816-?		
PRADO, Manuel da Silva	violino	violino	1756-1767		
ROCHA, Francisco Joaquim (f. c.1832)	Violino	violino	1780-1832	RC: 1801-1831	
ROLO, Manuel Moreira (f. 1788)	Violino	violino	1777-1781		
ROMERO, Gonçalo Auzie	Violino	violino, viola	1763-1795	RC: 1764-1795	
SABATER, Henrique José Nunes (f. c.1805)	Violino	violino, viola, oboé, soprano	1778-1805		Filho de António Luís Nunes

Nome	Instrumento Principal	Outros Instrumentos	Vínculo com a ISC/MF	Vínculo profissional	Obs.
SABATINI, António	contrabaixo	contrabaixo	1777-1797	RC: 1781	
SAMPIERI, André	contrabaixo?	contrabaixo	1766-1767	RC: 1766-1774	
SANTIAGO, José Joaquim	?	?	1764-1767		
SANTOS, Francisco José (f. c.1777)	Violino	violino, órgão, tenor	1760-1777		
SANTOS, Jacinto José dos (f. c. 1822)	Violino	violino	1812-1822 (m.)		ISC: No documento da sua entrada, aparece a nota, Músico em “Santarém, de onde é natural”.
SANZ, José Miguel (f. c.1856)	Violino	violino, viola	1801-1828, 1842 MF: 1834-1856	RC e SC: s.d. (1.º violino)	Natural de Cádiz.
SILVA, António da (Fonseca da) (f. c.1788)	Violino	violino, viola	1756-1788	RC: 1773-1788 (vla, vlc)	
SILVA, António Manuel Caetano da Cunha e (f. c. 1861)	contrabaixo	contrabaixo	1806-1834 MF: 1834-1861	SC: s.d. (contrabaixo).	
SILVA, Joaquim de (da)	Violino	violino	1798-1814		
SILVA, Joaquim José	?	contrabaixo, trombone	1773-1814	SC: s.d.	
SILVEIRA, José Luís	Violino	violino, viola	1769-1802	RC: 1801-02	
SOUZA, Jacinto Roque de	violino?	violino, contrabaixo	1766-1767		ISC: No documento da sua entrada aparece a nota, “depois foi para Santarém”.
SOUZA, Joaquim José (f. 1857)	contrabaixo	contrabaixo	1802-1833 MF: 1842-1857	SC: s/d, 1.º contrabaixo	

Nome	Instrumento Principal	Outros Instrumentos	Vínculo com a ISC/MF	Vínculo profissional	Obs.
TISNADO, Vicente José Rodrigues	violino?	violino, trompa	1783-1802		
TONIOLI, António	violino	violino	1769-1776		
TONIOLI, Jerónimo	contrabaixo	contrabaixo	1769-1782		
VIEIRA, Manuel José das Neves (f. c.1833)	contrabaixo?	contrabaixo	1788-1833	RC: s.d.	
ZENTGRAF, André (f. c.1825)	contrabaixo	contrabaixo	1820-1825		

**Tabela 8** – Executantes ocasionais de violoncelo – instrumentistas de cordas

Os restantes elementos deste grupo distribuem-se em número aproximado entre instrumentistas de sopro e cantores, e alguns organistas e compositores. Apesar de ser pouco frequente os instrumentistas de sopro tocarem instrumentos de cordas, vemos que alguns casos identificados tratam-se de executantes particularmente versáteis. Como se verifica com Miguel Kayzeller, que tocou contrabaixo, trompa, timbales e fagote, além do violoncelo, ou de dois membros da família Knerler, Miguel e Filipe José. Segundo os registos da Irmandade de Santa Cecília, o primeiro chegou a tocar oboé, flauta, fagote e trompa e o segundo viola, contrabaixo, oboé, fagote, clarim, trompa e violoncelo, além de ter cantado as vozes de alto e baixo.

Um caso interessante no que respeita à polivalência instrumental dos instrumentistas de sopro, nomeadamente de instrumentos de metal, está relacionado com os músicos contratados para a Banda Real por D. João V em 1724, vindos da Holanda e da Alemanha<sup>83</sup>. De entre este grupo de 16 trompetistas e 2 timbaleiros havia vários que tocavam outros instrumentos de diversas famílias, inclusivamente *rabecão*, tendo sido esta multidisciplinaridade instrumental um factor influente na sua contratação, como patente no processo que antecede a mesma e que está documentado na correspondência entre o Secretário de Estado Diogo Mendonça da Corte Real e o diplomata em Haia, João Gomes da Silva, 4.º Conde de Tarouca. Nas directivas para a contratação o monarca diz que estes devem “não só tocar os timbales, e trombetas mas rabecões, rabecas, oboés, flautas, cornetas de caça, e outros instrumentos” (DODERER, 2003: 19), advertindo à necessidade de estes trazerem consigo os demais instrumentos que tocarem.

Quer S. Majestade que os Trombetas e Timbaleiros que manda vir que tragam todos os instrumentos que souberem tocar antes demais do que de menos porque não tenham cá desculpa de que não há, como Trombetas, Violinos, e Violões, Baxões, Hautbois, e Flautas, todos os mais que souberem tocar ainda que aqui se não expressão seus nomes porque de todos lhe mandaram usar e bom será que se achem com eles (DODERER, 2003: 23).

Podemos comprovar pela relação das 13 caixas de bagagem, que estes músicos trouxeram efectivamente consigo os instrumentos, entre os quais se contam 4

---

<sup>83</sup> Ver o artigo “A constituição da Banda Real na corte Joanina (1721-24)”, DODERER, 2003: 7-34.

rabecões, assim como livros de música com sonatas de Corelli, Valentini, Vivaldi, Faco, Albinoni e Abbaco (DODERER, 2003: 31). Este é um dos casos no qual não nos é possível saber com certeza se a palavra “rabecão” designa o violoncelo ou o contrabaixo, mas provavelmente haveria violoncelistas entre os nomes citados. Na lista dos instrumentistas estão identificados entre os trompetistas alguns como tocadores de rabecão, mas os seus nomes não foram encontrados noutras fontes.

“Lista dos Trombetas e Timbaleiros que vão para o serviço de Sua Magestade que deus guarde”

2. João Ploninger. Católico. Rabeca, Rabecão, Talhe, e Cors de Chasse. É mui destro na solfa.

7. João Grinhagen. Luterano. Rabeca, Rabecão, Flauta doce, e Baxão. É mui destro.

10. Zacharias Mutthesig. Luterano. Rabeca, rabecão, e talhe?.

12. Geremias Langraf. Luterano. Rabeca e rabecão.

14. Samuel Kral. Luterano. Rabeca e rabecão. (DODERER, 2003: 32)

Como é referido por Doderer no seu artigo, “nada sabemos sobre a sua permanência a longo prazo, e materiais arquivísticos com indicações sobre a composição dos diferentes corpos dos músicos da corte não se conseguiram até hoje localizar”, pelo que actividade destes músicos tanto no contexto da Banda Real como fora da mesma, está por esclarecer, assim como a clarificação da existência de um propósito específico ao requerimento de execução doutros instrumentos.

Nome	Instrumento principal	Outros instrumentos	Vínculo com a ISC/MF	Vínculo profissional
BLAYEK, Manuel Francisco (f. 1795)	trompa?	violino, trompa	1760-1795	
CASTELLI, José	oboé	violino, oboé, tenor	1765-1801	
GONZALES (Gonçalves), António Maria (f. c.1855)	clarinete	clarinete, timbales	ISC: 1814-1834, 1842 MF: 1834-1855	RC/SC: 1827-1834
KAYZELLER, Miguel	trompa?	contrabaixo, trompa, timbales, fagote	1757-1791	
KNERLER, Filipe José	trompa	oboé, flauta, fagote, trompa	1775-1811	

Nome	Instrumento principal	Outros instrumentos	Vínculo com a ISC/MF	Vínculo profissional
KNERLER, José António (f. 1805)	trompete	viola, contrabaixo, oboé, fagote, trombeta/clarinho, trompa, contralto, baixo	1773-1802	
LACOSTER A (LAXOSTERA), Jacques de	clarinete?	contrabaixo, clarinete	1805-1807	
LOFORTE, Epifânio (f. c.1809)	trompete	violino, trompa, trombeta/clarino	1763-1809	RC: 1770-1808
PINCK, Fernando Luís	trompete	violino, viola, trompa, trompete	1761-1797	RC: 1770-1797

**Tabela 9** – Executantes ocasionais de violoncelo – Instrumentistas de sopros

O número de cantores e/ou compositores, que tocaram violoncelo tem alguma expressão, montando a um total de 12, sendo sete deles cantores da Basílica de Santa Maria, e dois da Patriarcal. É de notar que não encontramos no conjunto dos cantores grande diversidade entre os instrumentos tocados, sendo que apenas dois aparecem a dado momento também como executantes de violino. De entre o grupo dos cantores destaca-se o do compositor e teórico Francisco Inácio Solano e o caso de João Isidoro, cantor da Patriarcal, para quem o pai, Luís Teodoro pede, a 4 de abril de 1803<sup>84</sup>, que lhe seja alargada a licença que tem como cantor à de violoncelista. É um pedido feito com urgência uma vez que João Isidoro já se tinha comprometido a ir tocar numa função da Semana Santa e não queria faltar ao compromisso, dada a dificuldade em encontrar violoncelistas.

<sup>84</sup> “...deu palavra hum dos p.<sup>a</sup> hir com elle esta Semana S.<sup>ta</sup> e pella muita falta q. há de q.<sup>m</sup> toque este Instr.<sup>o</sup> fica o d.<sup>to</sup> d.ono? sem ter q.<sup>m</sup> possa substituir lhe esta falta, e como não pode ir sem ser irmão...” (*P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1803, Cx. E04).



Nome	Instrumento principal	Outros instrumentos	Vínculo com a ISC	Vínculo profissional	Observações
CASTRO, Joaquim António (f. c.1814)	Canto	violino, canto	1790-1814	Carmo/ Esperança: 1801-?	
ESPADA, José Inácio	Canto	canto (tenor, baixo)	1776-1786	Basílica de Santa Maria: 1776-1786	
FARNEZI, Cláudio José (f. c.1803)	canto (tenor)	canto (soprano, tenor)	1756-1803	Basílica de Santa Maria: 1760-1803	
FRADE, João Luís de Silveira (f. c. 1817)	canto	violino, órgão, canto (soprano, contralto, tenor)	1768-1817	Basílica de Santa Maria: 1793-1817	
GRANATE TELLES de QUEIROGA, Ludgero (f. c.1826)	canto (tenor), órgão	canto (tenor)/órgão	1803-1826	Basílica de Santa Maria/Beneficiado: 1816-1820	Em 1816 substituiu Baldi na Bemposta, acumulando as funções de organista e cantor. (FERNANDES, 2010: 110)
LIMA, Lucas? de Santa Ana (f. c.1793)	canto (baixo)	canto (baixo)	1767-1793	Patriarcal: 1770-1793	
MADREDEDEUS, Isidoro João	canto (baixo)	violino, trompa, canto (baixo)	1786-1822	Basílica de Santa Maria: 1776-1780	
MESQUITA, José Agostinho	órgão, contrabaixo	órgão, contrabaixo	1756-1801	Ajuda: 1782-1787 (órgão)	Morador em casa do Conde de Ega.
OLIVEIRA, José Joaquim Fernandes de	canto (tenor)			Patriarcal: 1768-depois de 1807	Admitido na Patriarcal em 1768 na folha dos músicos italianos, sendo a partir de 1806 Mestre de Capela (FERNANDES, 2010:

Nome	Instrumento principal	Outros instrumentos	Vínculo com a ISC	Vínculo profissional	Observações
					225).
PEREIRA, João Paulo (f. c. 1847)	canto (soprano, tenor)	canto (soprano, tenor)	1802-1842	Basílica de Santa Maria: 1820-1834	ISC: “Riscado por não querer assinar o novo compromisso, sem ficar a dever coisa alguma a 9 Agosto de 1839”.
REIS, Simão Ricardo (f. c. 1794)	canto (baixo)		1790-1794		
SILVA, António José da (f. c.1802)	canto	violino, soprano, tenor	1782-1802		
SOLANO, Francisco Inácio (f. 1800)	Teórico	tenor, teórico	1756-1800		
TEODORO, Luís	Canto		1803-?		
VALLE, Francisco Mateus de Azevedo	canto (tenor)	canto (tenor)	1766-1797, 1799	Basílica de Santa Maria/Beneficiado: 1779-1803	Clérigo em 1787.

**Tabela 10** – Executantes ocasionais de violoncelo – (cantores, organistas, compositores, outros)

### 2.3.1. Violoncelistas amadores

As fontes relativas à prática de música por amadores são muito residuais no período em estudo. Apesar de se observar uma crescente oferta de lições particulares nos periódicos a partir de 1790, esta refere-se em larga medida aos instrumentos populares no âmbito da música doméstica, nos quais não se incluem instrumentos de corda friccionada. Este mercado direcciona-se nas décadas subsequentes para o ensino das cordas dedilhada, canto e ao cravo, que dá gradualmente lugar ao forte-piano, tendo o violoncelo sido introduzido neste grupo apenas no final do período temporal estudado nesta tese (SILVA, 2008: 367).

No entanto, existem algumas referências à prática do violoncelo entre as classes mais altas, nomeadamente na nobreza e na classe burguesa estrangeira residente em Portugal. Este grupo, oriundo de contextos onde a música instrumental fazia já parte integrante da prática musical em círculos privados, particularmente em países de tradição austro-germânica, será em grande medida responsável pela introdução no país da prática deste repertório, nomeadamente o camerístico (BRITO/CRANMER: 1999, 23).

Apesar de não termos conhecimento da prática de amadores entre a classe média e a burguesia portuguesa, o único anúncio que conhecemos de lições de violoncelo na imprensa periódica da época é explicitamente dirigido à classe trabalhadora. É o violinista e violoncelista Luís Cossoul, que tinha sido aluno de Kreutzer no Conservatório de Paris, e que se dedicava também a espectáculos de malabarismo com música, quem publica o seguinte anúncio no Diário do Governo de 25 de Janeiro de 1831:

João Luiz Oliveira Cossoul, professor de Rebecca e Rebecão pequeno, tem a honra de participar ao respeitável publico desta Capital, que abriu huma aula de muzica em sua casa, na rua da Horta Secca, N. 18, 4.º andar, aonde ensina muzica, e a tocar rebecca e rebecão pequeno, pelo methodo do Real Conservatorio de Paris, e por preços mui commodos. – Cossoul se lembrou de abrir esta aula, não só pela comodidade dos preços, como também por sêr ás horas abaixo indicadas, que a maior parte dos Senhores amadores de muzica se acharão desembaraçados dos seus negócios e empregos: a aula se acha aberta ás Terças

feiras, Quintas feiras, e Sabbados, das 6 até 9 horas da noite.” (ESPOSITO, 2016: 54).

No seu trabalho sobre a vida concertística em Lisboa no período liberal, Francesco Esposito refere o facto de Cossoul ter apresentado, em vários espectáculos no ano de 1830, dois alunos malabares, sendo provável que a sua actividade de ensino não se limitasse exclusivamente à música, ao contrário do que refere Ernesto Vieira no seu dicionário<sup>85</sup>.

Os únicos relatos conhecidos de violoncelistas amadores emergem de círculos sociais de um estrato mais elevado, nos quais o contacto com os professores era feito de forma directa e não através de anúncios na imprensa. Balbi refere no seu *Essai Statistique* o facto do Barão de Quintela tocar violoncelo, apesar de este não ser o seu instrumento de eleição, mas a trompa (NERY, 2014: 29). Os concertos instrumentais em casa do Barão sob organização dos irmãos Giordani, Caetano e João, são referidos no *Allgemeine musikalische Zeitung*, numa crónica de 19 de Agosto de 1818, pouco elogiosa à qualidade dos mesmos: “(...) uma alternativa imperfeita é a que oferecem os concertos de amadores em casa do jovem Barão de Quintela, sob direcção dos dois Giordani” (BRITO/CRANMER: 1990, 48).

Vemos que estes concertos de amadores, nos quais participavam também profissionais, entre os quais se contavam os próprios irmãos Giordani, tiveram alguma continuidade no tempo, sendo referidos novamente numa crónica de 20 de Novembro de 1822. Durante o Inverno tocam-se em sua casa todos os sábados sinfonias e concertos, com profissionais e amadores, sob direcção dos irmãos Giordani, onde o Barão toca violoncelo, violeta ou trompa, e também canta.

O repertório executado nestes concertos não se restringia à música de câmara, sendo referida na mesma crónica a execução do *Requiem* de Bomtempo a 18 de outubro de 1821, com profissionais da Capela Real e da Patriarcal, onde o Barão também tocou,

---

<sup>85</sup> O biógrafo menciona também o facto de que o músico se tinha refugiado em Espanha durante o período de D. Miguel. Esposito sugere ser mais provável que, sendo Cossoul miguelista, tenha preferido afastar-se da cidade durante o período da vitória das tropas de D. Pedro, regressando somente após alguns anos, em 1836, como se subentende por um anúncio publicado no *L'abeille* de 30 de Julho desse ano (ESPOSITO, 2016: 54).

não sendo especificado o instrumento, sendo provável que repertório orquestral de maiores dimensões integrasse o programa destas reuniões.

Balbi cita também João Paulino como violoncelista amador, não tendo sido encontrada qualquer outra fonte que o refira (NERY, 2014: 29). Ernesto Vieira refere vários casos de violoncelistas amadores, como Ignácio Miguel Hirsch, cuja biografia nos fornece dados interessantes do ponto de vista da prática performativa. Hirsch começou por tocar flauta, sendo presença habitual tanto nos concertos da “Philharmonica” de Bomtempo como nas festas do Conde de Farrobo, do qual era guarda-livros. Foi aluno de João Giordani e Vieira refere que: “Tinha muita facilidade na execução, distinguindo-se principalmente em acompanhar as lamentações que se cantam nos ofícios da Semana Santa, acompanhamento improvisado<sup>86</sup> que lhe permitia dar largas a uma exuberante fantasia” (1900: 491).

Nas crónicas do *Allgemeine musikalische Zeitung*, que constituem uma fonte muito rica no que se refere à prática da música instrumental no contexto privado, são referidos os concertos organizados por Driesel em sua casa, nos quais este tocava violoncelo. Eram reuniões semanais dedicadas sobretudo à prática de música de câmara apesar de haver referências também a repertório orquestral. Havia uma predileção pela música com flauta, sendo mencionadas obras para diversas formações, como quartetos de cordas, sonatas e obras com piano, com incidência no repertório de origem austro-germânica (BRITO/CRANMER: 1990, 53). Apesar de as referências a violoncelistas específicos nestas crónicas não serem muitas, intuímos pela descrição do repertório apresentado nos vários espaços dos quais a execução musical era parte integrante, que a prática do instrumento, pelo menos no que respeita ao repertório de câmara, faria já parte habitual deste círculo de amadores.

Existem ainda algumas menções breves a amadores noutras fontes, como é o caso de Scherpereel, que identifica no arquivo da Irmandade de Santa Cecília referências a um Inácio e a José António Júlio de Sousa, ambos amadores, “curiosos”.

---

<sup>86</sup> Sobre a utilização do violoncelo enquanto instrumento solista e a prática improvisatória descrita por Vieira nestas ocasiões existem poucas referências no contexto profissional, apesar de existirem fontes, documentais e musicais que nos levam a intuir que esta seria uma tradição, especialmente patente no repertório da Semana Santa, que se estende desde finais do século XVIII até às primeiras décadas do século XIX.

## 2.4. A prática do violoncelo fora de Lisboa

Não foi possível alargar o âmbito geográfico deste estudo a contextos fora da capital, tanto por uma dispersão das fontes e ausência de catalogação de vários arquivos locais como por questões de gestão do tempo de elaboração da tese. Com exceção do contexto musical portuense, que sabemos ser merecedor de um estudo sistemático, não temos noção de qual seria a disseminação do violoncelo no resto do país. No entanto, foram recolhidas algumas referências dispersas no decorrer da pesquisa que nos pareceram merecedoras de menção para pesquisa futura.

Na primeira metade do século, é mencionado o nome de Manuel Cardoso como contratado para tocar rabelo e “cantar algum papel que o Mestre de Capela lhe der” na Sé de Viseu, a 21 de Outubro de 1724. Ainda nos registos da Sé de Viseu, aparece o nome do P.º Diogo de Miranda, o qual recebe 14\$000 rs. do Cabido a 28 de Agosto de 1727 para se aperfeiçoar no estudo do rabelo, designando-o o mesmo despacho como músico da Sé. Apesar de não ser claro se o instrumento em questão nos casos referidos seria o violoncelo ou o contrabaixo, esta fonte indica a presença de instrumentos melódicos do baixo contínuo em serviço regular nas catedrais fora do contexto da capital (JOAQUIM, 1944: 64, 66).

Foram encontradas duas referências sobre a prática de violoncelo no Minho que constituem uma pista importante para investigação futura sobre a presença do violoncelo no norte do país na segunda metade do século XVIII. Um dos violoncelistas mais requisitados em Lisboa na segunda metade do século XVIII, Saverio Pietragrua (f. 1802), não só era natural de Guimarães, como terá feito aí a sua formação, e transitado para a capital apenas aquando do seu ingresso na Real Câmara, a 18 de Outubro de 1779. Na documentação relativa ao processo de entrada na Irmandade de Santa Cecília de Manoel António da Costa Nino, violinista e presbítero secular do hábito de São Pedro, há uma carta de recomendação<sup>87</sup> de Pietragrua, na qual este se diz natural de Guimarães e conterrâneo do requerente, o qual participou na sua beneficência na cidade natal. Nesta carta, de 5 de Junho de 1788, o violoncelista afirma que “o conheço de Guimarães, e lá exercitava esta arte, e tocou no meu Benefício, porém cá nesta cidade não sei, nem me consta que tenha exercitado (...)”. Consequentemente o violoncelista

---

<sup>87</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1788, Cx. E02.

estaria activo em Guimarães antes da mudança para a capital, tendo a referida beneficência, concerto cujos lucros revertiam em favor do músico em questão, tido lugar antes da sua vinda para Lisboa.

Um outro violoncelista natural do Minho activo na primeira metade do século XIX em Lisboa é Caetano José Soares, o qual, segundo o documento<sup>88</sup> relativo ao seu pedido de entrada na Irmandade de Santa Cecília, 29 de Maio de 1800, terá nascido em Lamego. Seria provavelmente de descendência nobre, uma vez que integra a Presidência dos Fidalgos na referida instituição a partir de 1816. Também no caso de Soares, não é claro onde terá feito a sua formação, mas o facto de à época da sua entrada na Irmandade não ter habitação própria e viver em casa do “Recibidor de Malta”, pode indiciar uma chegada recente a Lisboa.

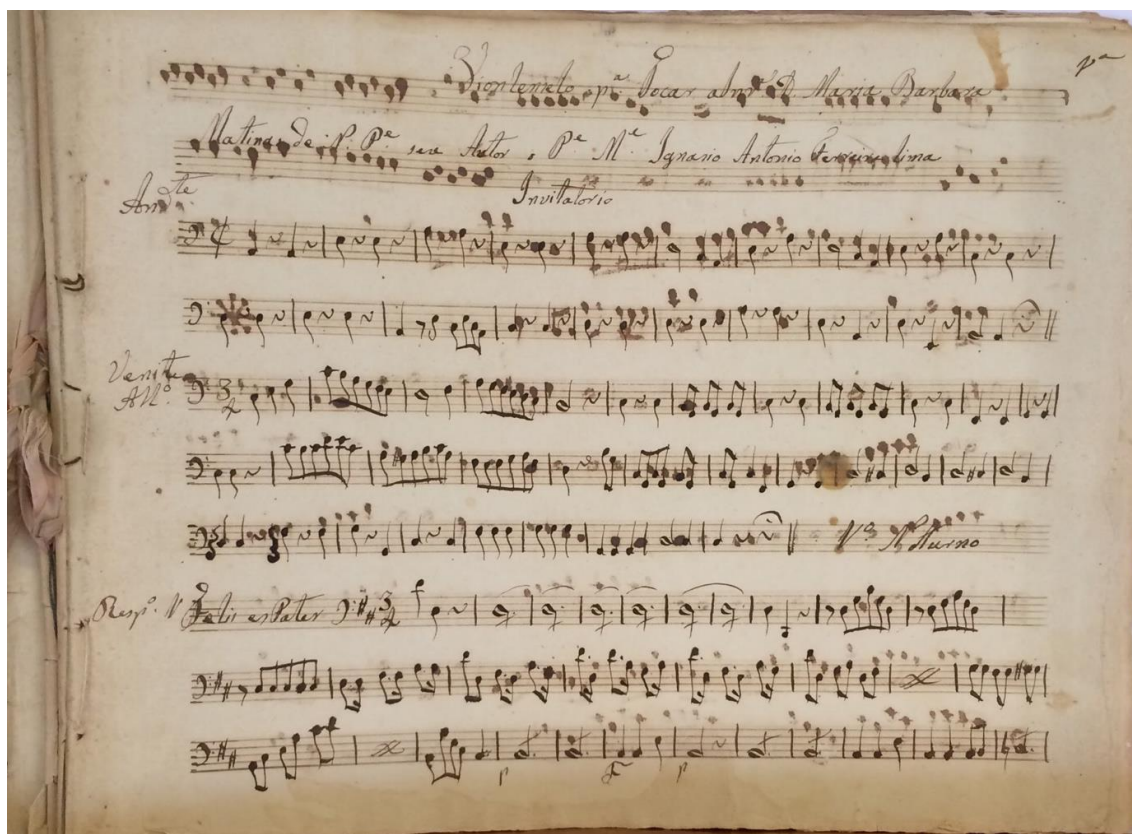
No seio duma de músicos oriunda de Espanha e muito activa no Porto no século XIX, encontramos o violoncelista João António Ribas, nascido em Ferrol em 1799. Filho de José Ribas, combate com o pai, como flautim, na divisão espanhola de Napoleão. Voltando ao Porto, tem aulas de violoncelo com Fenzi (ver entrada correspondente no dicionário de violoncelistas no capítulo 2.7) e de violino com João Machado de Paiva. Em 1818, torna-se director da orquestra do Teatro de S. João e dez anos mais tarde, em 1828, emigra para a Galiza com a família, onde pouco depois consegue um lugar de trompista na Catedral de Santiago de Compostela. Depois de um ano na Galiza, vai para a orquestra do Teatro Real em Madrid, como quarto contrabaixo, tornando-se primeiro violoncelo na temporada seguinte, ganhando pouco depois o lugar de professor de violoncelo no Conservatório, e escreve nesse período um método de violoncelo que ali foi adoptado. Em 1835 regressa ao Porto (VIEIRA, 1900: II, 252).

Através da obra de Inácio José de Lima (f.1818) e de outros manuscritos com partes relevantes de violoncelo do Arquivo da Sé de Évora, que serão tratadas na Parte II desta tese, identificamos na cidade a presença de violoncelistas com grande domínio instrumental. Como foi assinalado por Filipe Mesquita de Oliveira, que tem vindo a estudar a obra do compositor, existem várias obras da sua autoria, para diferentes instrumentações, que incluem partes de violoncelo obrigado bastante rebuscadas

---

<sup>88</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1800, Cx. E04.

(OLIVEIRA, 2014: 254, 257). Os vários espécimes manuscritos sobreviventes destas obras são, além disso, testemunho duma colaboração estreita e evolutiva entre o compositor e o intérprete, não sendo raras as alterações tanto na partitura como nas partes cavas, assim como modificações visíveis do texto musical com vista a uma maior complexidade da parte do violoncelo. Na Torre do Tombo, encontramos uma outra obra de Inácio José de Lima indiciadora da prática do instrumento na região, nomeadamente no contexto conventual. É a parte cava de violoncelo de uma Matinas com especificação da intérprete, "Sr.<sup>a</sup> D. Maria Bárbara".



**Figura 11** - Violoncelo para tocar a Sr.<sup>a</sup> D. Maria Bárbara Matinas de N. P.<sup>e</sup> e seu Autor, P.<sup>e</sup> M.<sup>e</sup> Ignacio Antonio Ferreira Lima (P-Lant)

A prática instrumental nos conventos femininos é descrita noutras fontes, nomeadamente em relatos de estrangeiros, sendo este o único contexto da prática do instrumento por mulheres no século XVIII. Carl Ruders, capelão da Embaixada sueca e autor de uma série de cartas que constituem uma importante fonte da prática musical no



país na viragem para o século XIX, relata uma experiência em 1799 no Convento de Santa Joana, em Lisboa.

Foram três noites consecutivas de linda Música sagrada nas igrejas dos conventos.

Na noite de Sexta-Feira Santa, que é a última, assisti eu ao concerto dado pelas freiras do convento de Santa Joana. Através das grades do coro não se viam senão religiosas velhas e feias. Imagino que as puseram à frente de propósito, para que as novas, com os seus encantos físicos, não perturbassem aquele solene recolhimento (RUDERS, 1981: 46, in NERY, 2014: 22).

Alguns anos mais tarde, o viajante inglês Thomas Ashe presencia um concerto com uma orquestra de freiras constituída por 30 elementos:

I accompanied him to the principal nunnery or convent, where the concert was to be held. Numerous spectators occupied the chapel, and the orchestra of the performers was in front of the large hall or study of the nuns, raised about 20 feet above the level of the chapel, and separated from it, but not obscured, by a range of iron bars. The performers consisted exclusively of nuns. They were thirty in number, and besides the instruments common to their sex, they played on violins, the French horns, and flutes. The instrumental was judiciously supported by vocal music; and were it not that the general effect was somewhat injured to an English eye by the appearance of flutes and violins in female hands, the concert might be said to be enchanting (ASHE: 1813, 189-190 in NERY, 2014: 22).

A prática musical das freiras não se confinava ao repertório sacro, como relata John W. Webster num livro de 1821 dedicado sobretudo à ilha de S. Miguel nos Açores, onde descreve um concerto assistido durante a visita a um convento, ressaltando a destreza técnica das instrumentistas: “They do not confine themselves to sacred music, nor to those instruments only, which, in most other countries, are seen in the hands of females, but perform with rapidity and taste on all that usually compose a full orchestra” (WEBSTER, 1821: 80 cit. in SILVA, 2008: 61-62).

Muito provavelmente esta situação seria replicada em muitos dos conventos portugueses, tanto masculinos como femininos, que desta forma se constituem como centros únicos de ensino colectivo de instrumentos de orquestra no país até à introdução desta prática no Seminário da Patriarcal em 1824. Tendo em conta a possível quantidade alargada de executantes reunidos nestes contextos, é expectável que se tenha desenvolvido um nível instrumental de qualidade elevada em alguns destes instrumentistas.

No Museu Nacional da Música existe uma lista manuscrita intitulada “Catálogo dos instrumentos antigos e modernos da colecção Keil (e objectos antigos Musicais)” no qual está indicado como n.º 202 um violoncelo de Giovanni Grancino, um dos mais importantes construtores italianos do século XVIII. Este instrumento, do qual não se encontrou nota em mais nenhuma fonte, é indicado no documento como sendo provavelmente proveniente de um convento de freiras, sendo descrito como de “forma elegante – factura italiana, verniz amarelado dourado, ou alaranjado. São ainda acrescentadas as seguintes notas:

[etiqueta] *Giovanni Grancino in contrada / Largha dimilano al segno / della corona 1702.*

A etiqueta está rasgada em diversos sítios, mas pode-se compor, e deduzindo pouco que certa??, o mais importante que é nome e a data. Os ff são bons e rasgados. Comp.- 1,18m-larg. -0,42 cm – altura das costilhas 0,11m-. Tem caixa-estojo próprio. O typo deste instrumento é de menor proporção que o usual. Consta que pertenceu a um convento de freiras, em Portugal.

Uma vez que a colecção Keil foi comprada pelo estado português, este instrumento deveria fazer hoje parte do espólio do Museu Nacional da Música, mas infelizmente deve ter sido perdido entre as várias contrariedades sofridas por esta colecção ao longo das várias dezenas de anos decorridas até à abertura do actual espaço museológico.

## 2.5. A formação

A única instituição formal de ensino de música existente em Portugal durante o século XVIII era o Real Seminário de Música da Patriarcal, o qual, criado em 1713, tinha por missão suprir as necessidades da Capela Patriarcal através da formação de cantores, compositores e instrumentistas de tecla, com uma importante carga curricular centrada na prática do acompanhamento e do baixo contínuo. Como refere Cristina Fernandes, a estrutura do Seminário "apoiava-se no modelo de formação de meninos de coro das grandes catedrais e cortes europeias, (e) precede em 3 anos a instituição oficial do Patriarcado", sendo uma escola de modelo eclesiástico, onde a maioria dos alunos estava num regime de internato, apesar da existência de alguns alunos externos (2010: 354).

O ensino de instrumentos de corda decorria na esfera privada, e na maior parte dos casos provavelmente no meio familiar e entre colegas de profissão, sendo um dos motivos para a inexistência de produção de material didático, assim como da circulação muito restrita de repertório solístico. Será através de uma reestruturação do Seminário da Patriarcal em 1824 que surge a primeira escola de ensino formal de instrumentos de orquestra, tendo estes sido introduzidos através dos novos estatutos, a 3 de Novembro desse ano. Neste momento nem todos os instrumentos tinham uma classe independente, como foi o caso do violoncelo, cujo professor, João Giordani, leccionava também contrabaixo (FERNANDES, 2010: 361). A criação do Conservatório dar-se-á já fora do âmbito temporal deste estudo, em 1835, pela mão de Almeida Garret e João Domingos Bomtempo, tendo João Giordani continuado a leccionar a disciplina de violoncelo na nova instituição.

A falta de instrumentistas de orquestra em território nacional, em grande parte devido à ausência de estruturas de ensino, fez com que durante o século XVIII e até meados do século XIX, as orquestras portuguesas tenham dependido da contratação de estrangeiros. A chegada a Portugal de cantores e instrumentistas do exterior, maioritariamente vindos de Itália, tem início durante o reinado de D. João V, acabando muitos destes músicos por se fixar definitivamente no país. Estabeleceram-se assim algumas famílias de músicos que se mantiveram activas por várias gerações em Lisboa, tanto na Real Câmara como em círculos externos à corte, destacando-se entre estas os casos dos Avondano, dos Mazza, dos Felner, e dos Biancardi.

A inexistência de uma estrutura formal de ensino, e a necessidade de desenvolvimento artístico e de contacto com contextos musicais mais desenvolvidos, levou vários músicos portugueses a Itália para continuação dos seus estudos, nomeadamente a Roma e Nápoles. É bem conhecido o patrocínio real a vários alunos da Patriarcal. Enquanto que as bolsas a compositores eram recorrentes, não se conhecem até à data instrumentistas de orquestra a quem tenha sido dado este privilégio, sendo os únicos casos identificados até à data o dos violoncelistas João Baptista André Avondano e José Joaquim Felner<sup>89</sup>. Este apoio excepcional poderá ser resultado duma escassez de violoncelistas na capital, para os quais sabemos existir uma grande demanda.

O período formativo destes dois violoncelistas em Nápoles, e particularmente o percurso de João Baptista André, que se alargou ao contacto com Galeotti em Génova, e Jean-Pierre Duport em Paris e Londres, constitui a fonte mais significativa sobre a prática performativa do violoncelo em Portugal no período, sendo o único contacto que conseguimos estabelecer entre violoncelistas portugueses e contextos dos quais a prática do instrumento está documentada. Este assunto será tratado detalhadamente, numa perspectiva da prática performativa na Parte II desta tese.

O ensino privado de música foi uma prática muito restrita até ao final do século XVIII, cingindo-se ao círculo dos músicos profissionais, tanto no contexto familiar como entre colegas de profissão, e ao contexto da alta nobreza. A prática de aulas particulares num contexto social mais abrangente só começará a desenvolver-se a partir da segunda metade do século XVIII que, segundo Vanda de Sá, surge como consequência dos “novos modelos de sociabilidade emergentes (...), aos quais está associada a prática da música instrumental”, primeiramente na burguesia e depois na classe média (2010: 354). Começam a surgir anúncios de aulas privadas na imprensa periódica, primeiramente no *Hebdomadário Lisbonense* e, a partir de 1800, na *Gazeta de Lisboa*. A autora ressalva que a alta nobreza contratava os professores por meio de uma rede interna de referências e recomendações e não por anúncios de jornal, tendo estes por público alvo a burguesia e a classe média.

Desta forma, os anúncios refletem a prática instrumental doméstica dominante nestes círculos, destacando-se a prática dos instrumentos de corda dedilhada, para os

---

<sup>89</sup> Biografias detalhadas dos dois bolseiros serão apresentadas no seguimento da tese.

quais surge paralelamente uma produção significativa de material didático adequado às necessidades deste mercado crescente. Entre os instrumentos populares conta-se também o canto e os instrumentos de tecla, entre os quais o cravo dá progressivamente lugar ao forte-piano. As referências a instrumentos de corda friccionada, e nomeadamente ao violoncelo, surgem mais tardiamente, sendo o primeiro anúncio de que temos nota de Luís Coussoul, de aulas de violino e violoncelo, publicado a 25 de Janeiro de 1831 no Diário do Governo:

João Luiz Oliveira Cossoul, professor de Rebecca e Rebecão pequeno, tem a honra de participar ao respeitável publico desta Capital, que abriu huma aula de muzica em sua casa, na rua da Horta Secca, N. 18, 4.º andar, aonde ensina muzica, e a tocar rebeca e rebecão pequeno, pelo methodo do Real Conservatorio de Paris, e por preços mui commodos. – Cossoul se lembrou de abrir esta aula, não só pela comodidade dos preços, como também por sêr ás horas abaixo indicadas, que a maior parte dos Senhores amadores de muzica se acharão desembaraçados dos seus negócios e empregos: a aula se acha aberta ás Terças feiras, Quintas feiras, e Sabbados, das 6 até 9 horas da noute (ESPOSITO, 2016: 54).

Tal como refere Esposito, Coussoul mostra inequivocamente ter em mente o mercado, e, portanto, as exigências, dos amadores, a quem se dirige claramente não só este anúncio, mas de forma geral todos os publicados na imprensa escrita.

Apesar de não existir literatura didática relativa ao violoncelo de produção portuguesa, sabemos que os tratados e métodos coevos estavam disponíveis em Portugal pouco depois da sua publicação original, disponibilizados através do comércio livreiro em Lisboa. Sobrevivem dois catálogos de João Baptista Waltmann que incluem não só material didático mas também uma grande quantidade de música a solo, proveniente na sua maioria de Paris e Viena. Num catálogo<sup>90</sup> de 1795 aparece o *Méthode pour le violoncelle* de Joseph Bonaventure Tillière, de c. 1775, publicado em Paris por Bailleux, além de uma extensa lista de repertório de câmara e a solo dos compositores mais proeminentes do período, entre os quais se contam muitos violoncelistas. Waltmann publica um outro catálogo, indicado como n.º 9, dedicado exclusivamente a tratados e métodos pedagógicos. Este documento, intitulado “Methodos e Tratados de

---

<sup>90</sup> P-Lant, RMC, Cx.27, Doc.29, cit. em ALBUQUERQUE, 2004: 139- 168.

Composição, e Princípios para Todos os Instrumentos do armazém de João Baptista Waltmann<sup>91</sup>”, foi publicado por volta de 1803 e inclui duas obras para violoncelo, sendo uma delas aquela que seria tida como referência à época, o método do Conservatório de Paris. Publicado sob o título *Méthode de violoncelle et de basse d’accompagnement*, em 1804, é escrito em co-autoria por Pierre Baillot (1771- 1842), Jean Henry Levasseur (1764- 1826), Charles-Simon Catel (1773-1830) e Charles-Nicolas Baudiot (1773-1849). A outra obra para violoncelo listada é um tratado de Joseph Muntz-Berger (1769-1844).

Com exceção dos tratados para instrumentos de tecla e de corda dedilhada, a literatura pedagógica de produção portuguesa é muito residual ou quase inexistente no período. No que respeita aos instrumentos de corda friccionada, destaca-se a obra de Pedro Lopes Nogueira, “Consta este livro de toda a casta de Lisões que servem para se fazer estudo na rabeca: ao que se seguem todos os tons varias cadencias, diferentes Arpeggios, e outras curiosidades” (*P-Ln*, MM 4824). Esta obra, constituída quase totalmente por exercícios musicais de grande virtuosismo para o instrumento, não tem conteúdo de texto.

## **2.6. Três biografias**

No contexto da pesquisa biográfica acerca dos violoncelistas activos em Portugal na segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX, destacam-se três personalidades pela importância do seu percurso, justificando uma atenção mais detalhada: Joaquim José Felner, Fernando Biancardi e João Baptista André Avondano. Este último é, sem dúvida, a figura maior do instrumento no período em estudo, pela autoria da única obra de nível avançado conhecida do repertório coevo para violoncelo solo. Avondano integra pela sua obra a lista dos nomes maiores da história da música em Portugal, mas o seu percurso formativo reveste-se de particularidades não menos interessantes na perspectiva do estudo da carreira dos instrumentistas e das práticas performativas. João Baptista André Avondano e Joaquim José Felner são os únicos violoncelistas, tanto quanto sabemos, que desenvolveram um percurso formativo fora do país enquanto bolseiros reais. Esta circunstância é diferenciadora não só no conjunto

---

<sup>91</sup> *P-Ln*, Fundo do Ex-I.P.P.C. s/c, cit. em ALBUQUERQUE 2004: 169-174.

dos violoncelistas, mas entre os instrumentistas de orquestra, entre os quais não conhecemos situações similares até ao século XIX, sendo até então o patrocínio real exclusivo de alunos do Seminário da Patriarcal. Fernando Biancardi não terá tido contacto com outros contextos europeus, mas a sua carreira representa o paradigma do músico de sucesso na Lisboa setecentista, tendo desenvolvido uma intensa actividade musical tanto ao serviço da corte como no circuito de trabalho independente na capital, o que lhe permitiu atingir, no final da sua carreira, uma situação económica muito acima da média dos seus colegas. À semelhança da maioria dos instrumentistas activos na segunda metade do século XVIII em Portugal, estes músicos são oriundos de famílias de músicos estrangeiros instalados em Portugal desde a primeira metade de setecentos, contratados pela corte durante o reinado de D. João V.

### 2.6.1. José Joaquim Felner

Os Felner foram uma das raras famílias de músicos estrangeiros de origem germânica que se instalaram em Lisboa durante o século XVIII. Provavelmente oriundos da Alemanha, é da década de 1730 a referência mais antiga à sua presença em Portugal. Na segunda metade do século a maior parte dos elementos da família eram violinistas<sup>92</sup>, sendo José Joaquim aparentemente o único violoncelista. O seu pai, João Valentim Felner, foi violinista da Real Câmara desde 1764 até à data da sua morte, a 10 de agosto de 1795, sendo através do seu testamento<sup>93</sup> e do Inventário de Feitos Findos<sup>94</sup> que conseguimos reconstituir o núcleo familiar do violoncelista. João Valentim foi casado com Teresa Maria Joaquina Felner, com quem teve 6 filhos: Marianna Roza do Patrocínio, Ignácio Xavier Felner, Bernardo Josué, Felner, António Firmino(?) Felner e Jozé Joaquim Felner. No processo está incluída uma declaração de todos os filhos

---

<sup>92</sup> Da lista dos músicos da Real Câmara apresentada por Scherpereel no seu livro sobre os instrumentistas desta instituição entre 1764 e 1834, constam quatro membros da família Felner: Henrique José Felner (1764-1801), Inácio Xavier Felner (1771-1802), João Valentim Felner (1764-1795) e Tomás José Felner (1764-1766), sendo os três primeiros referidos pelo autor como violinistas. Todos eles ganhavam o ordenado médio auferido pelos membros da orquestra da Real Câmara, 260\$450 reis (SCHERPEREEL: 1985, 23 e 57).

No artigo de Maria Adelaide Salvador Marques (1965: 205-208) sobre os músicos da Real Câmara no reinado de D. José I, é referida a documentação da Real Mesa Censória (*P-Lant*, RMC, maço 241) relativa ao processo de Henrique José Felner, que possuía uma biblioteca de tamanho considerável à época, com 145 livros, maioritariamente escritos em português.

<sup>93</sup> *P-Lant*, Feitos Findos, Registo Geral de Testamentos, Maço 435, n.º 17.

<sup>94</sup> O Inventário de Feitos Findos era obrigatório na circunstância da existência de filhos menores de 25 anos à data da morte.

homens, que declaram prescindir da herança para usufruto da mãe e da irmã solteira enquanto estas forem vivas.

Sobre a família Felner não foi ainda efectuado um estudo sistemático, sendo os dados a que temos acesso exíguos e dispersos. Num artigo de Ana Paula Tudela sobre os construtores de cravos João Elvenich e Mathias Bostem, encontramos algumas referências biográficas relevantes relativas ao processo de justificação do casamento e óbitos de João e Ana Josefa Bostem em 1766. Os testemunhos de três elementos da família Felner nesta documentação, João Valentim Felner, Henrique José Felner e Tomás José Felner<sup>95</sup>, permite-nos reunir alguns dados biográficos da família, que mantinha relações de proximidade com os construtores alemães (TUDELA, 2007-2008: 11, anexo A: 31, 32).

Sabemos que Felner foi aluno do Conservatório de Nossa Sr.<sup>a</sup> do Loreto em Nápoles na década de 1770, mas não temos dados relativos à data do seu ingresso na instituição, sendo as fontes conhecidas relativas ao momento do seu regresso a Lisboa. Numa carta de 5 de Abril de 1779<sup>96</sup>, João António Pinto da Silva escreve ao cônsul em Nápoles, João Piaggio<sup>97</sup>, transmitindo o pedido do pai do violoncelista, João Valentim Felner, que o seu filho, que se encontrava na cidade como bolseiro da corte, regresse a Lisboa:

No Conservatório de Nossa Sra. do Loreto de Nápoles se acha **Jozé Joaquim Felner**, a quem a Rainha Nossa Sra. permite a licença para poder recolher-se para esta corte, e nesta conformidade lhe poderá V.M. fazer o Aviso necessário, ficando por esta forma cessando, desde que embarcar a Penção com que ahi se lhe assite: seu Pay João Valentim Felner me pede que mande ordem para V.M. lhe poder ahi dar vinte, athe vinte, e quatro mil reis, para fazer algum vestuario para a viagem. E V.M. lhe poderá por pronta a mesma quantia, que com o seu Aviso, será logo entregue nesta corte a quem determinar.

---

<sup>95</sup> João Valentim Felner tinha à data do testemunho 50 anos, pelo que terá nascido c.1710 e era morador ao Pombal, em Santa Isabel. Estava em Portugal há mais de trinta anos, uma vez que conhecia o casal Bostem antes do seu casamento, referindo ser amigo e visita regular da casa da família. Henrique José Felner tinha 49 anos, nascido c.1711 e era também ele morador ao Pombal, em Santa Isabel. Tomás José Felner era morador na Rua da Madre de Deus, freguesia de Santa Isabel, e contava à data 43 anos, tendo nascido c.1723.

<sup>96</sup> *P-Lant*, Casa Real, Liv. 2989, f.44v.-45f

<sup>97</sup> Esta fonte foi apresentada pela primeira vez por Cristina Fernandes na sua tese de doutoramento (2010: 337-338).



Também a mesma Senhora foy servida conceder licença ao Clarim da sua Real orquestra Nicola LoForte, para se poder recolher à sua terra. E attendendo Sua Majestade aos annos que elle aqui serviu, houve por bem mandar-lhe dar seis mil, e quatrocentos reis de esmola, e que V.M. lhos satisfaça nessa cidade, os quaes começará a vencer do dia do seu embarque deste Porto e nesta forma o deverá V.M. incluir nas folhas das maes pensões que ahi se pagam. (...)

Nossa Senhora da Ajuda, 5 de Abril de 1779

João António Pinto da Silva

O pedido de João Valentim Felner relativo ao regresso do filho a Lisboa é acedido, como vemos no seguimento da correspondência entre a corte e o cônsul, a 3 de Setembro<sup>98</sup> desse mesmo ano:

(...) Pelo que pertence a Jozé Joaquim Felner, não he Sua Majestade obrigada a fazer-lhe as despesas para o seu regresso; porém por pura compaixão, e por attender ao merecimento de seu Pay, he servida que V.M. contribua para o seu transporte para esta corte, com toda a economia, na certeza de que a mesma Senhora lhe faz esta mercê puramente por Esmolla, e como tal se não deve abusar para se fazerem despezas que não são precisas e necessárias. (...)

Nossa Sra. da Ajuda, 13 de Setembro de 1779

João António Pinto da Silva

O regresso de José Joaquim à capital portuguesa ocorre durante os dois meses seguintes, uma vez que data de 16 de Novembro de 1779 o seu pedido de prova de admissão<sup>99</sup> à Irmandade de Santa Cecília, a qual solicita à Mesa referindo o facto de ter estudado em Nápoles. A acta da mesma prova é de 3 de Dezembro<sup>100</sup>, tendo sido admitido com catorze votos afirmativos e um negativo, sendo examinado por Fernando Biancardi e Cláudio António de Almeida, ambos violoncelistas. Infelizmente, tal como

---

<sup>98</sup> *P-Lant*, Casa Real, Liv. 2989, p.48f

<sup>99</sup> *P-Lisc&mf*, Livro [1º] de Termos, fl.15v

<sup>100</sup> *P-Lisc&mf*, Livro [1º] de Termos, fl.16f

sucedem em muitos documentos similares no arquivo da Irmandade, não é discriminado o repertório executado. No mesmo dia José Joaquim assina o Livro de Entradas da Irmandade<sup>101</sup>, onde é tido como morador ao Pombal, freguesia de São Mamede. Apesar da origem germânica da família, assina o Livro de Entradas com uma versão italianizada do seu nome: Giuseppe Gioachino Felner.

Não temos muita informação referente à vida profissional de Felner em Lisboa, o que se deverá em grande medida à sua aparente morte prematura, em 1802. Não obstante, o seu nome consta de algumas fontes, como é o caso de um Manifesto de Bernardo de Couto e Miranda<sup>102</sup> onde é referido um concerto a 13 de Dezembro de 1782. Neste concerto, que teve lugar na Igreja de São Julião, o efectivo foi de 5 vozes, com acompanhamento de 4 violinos, violoncelo, fagote, sendo que António Rodil<sup>103</sup> tocou oboé e foi solista também num concerto de flauta. Cada um dos músicos recebeu 960 reis, com excepção de Rodil, que além dos 960 recebeu mais 2400 pelo concerto a solo, tendo recebido um total de 3360 reis. Ainda que não tenham sido encontradas outras referências a Felner no arquivo da Irmandade, é provável que o músico tenha estado activo no circuito de trabalho independente da capital uma vez que não consta na lista de músicos ao serviço da corte, sendo frequente a omissão do nome dos intérpretes nestes documentos pela sua natureza burocrática.

De alguma forma surpreendente é o facto de Felner não ter sido contratado para a orquestra da Real Câmara aquando do seu regresso a Lisboa. O patrocínio da corte a bolseiros no estrangeiro era habitualmente um investimento da coroa na formação de músicos para as suas diversas estruturas musicais, pelo que a contratação dos mesmos ocorria normalmente no regresso ao país. Uma vez que as fontes relativas à Real Câmara são dispersas, é difícil excluir completamente a possibilidade de José Joaquim ter, de alguma forma, colaborado em algum momento com a instituição mas, uma vez que o seu nome não foi encontrado em nenhuma das listas de pagamentos, convocatórias, ou outra documentação, está praticamente posta de parte a possibilidade

---

<sup>101</sup> *P-Lisc&mf*, Livro das Entradas dos Irmãos, fl.87v

<sup>102</sup> A descrição deste Manifesto está no anexo da tese de doutoramento de Vanda de Sá (SILVA, 2008: anexo A, 45).

<sup>103</sup> António Rodil, flautista e oboísta de origem espanhola, esteve activo em Lisboa na segunda metade do século XVIII e foi, em larga medida, o solista instrumental mais requisitado do período. Tal facto foi comprovado por Vanda de Sá na sua tese de doutoramento apresentada à Universidade de Évora em 2008: Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal (1750-1820), através dum estudo exaustivo dos Manifestos da Irmandade de Santa Cecília (2008: 99).

de ter estado ao serviço da mesma de forma regular. Podemos imaginar que esta situação não se deva ao valor de Felner enquanto instrumentista, mas pelo facto de, na altura, o naipe de violoncelos da orquestra da Real Câmara estar completo e não haver necessidade da integração de outro elemento. Efectivamente, no período em que o violoncelista regressa a Portugal, o naipe de violoncelos integrava já três instrumentistas que gozavam de um estatuto privilegiado: Fernando Biancardi, Xavier Pietagrua e João Baptista André Avondano. A 24 de Abril de 1801, José Joaquim Felner casa com Alexandrina Bárbara do Nascimento na paróquia de Santa Isabel<sup>104</sup> e segundo os registos da Irmandade de Santa Cecília, morre do ano seguinte<sup>105</sup>.

Ainda que as fontes conhecidas até à data relativamente à actividade de Felner em Lisboa após o seu regresso de Nápoles sejam diminutas, seguramente que durante o período em que esteve activo, o seu contacto com a comunidade de violoncelistas terá sido necessariamente um meio de difusão do conhecimento adquirido em Nápoles, tanto directa como indirectamente. Os dados recolhidos até à data serão seguramente importantes na continuação dum estudo sobre este e outros violoncelistas que nos permitam ter um conhecimento mais específico sobre a influência directa do contacto com outros contextos e sobre a forma como estes se repercutiram na abordagem ao instrumento à época. Detalhes sobre a possível influência da escola napolitana na prática do violoncelo em Portugal serão tratados na Parte II desta tese.

### **2.6.2. Fernando Biancardi**

Fernando Biancardi pode ser visto como o paradigma duma carreira de sucesso no contexto dos instrumentistas activos em Lisboa na segunda metade do século XVIII. Tanto quanto sabemos permaneceu em Portugal toda a sua vida, tendo construído uma carreira sólida e de mérito reconhecido tanto na Real Câmara como nos circuitos musicais externos à corte. Os Biancardi eram uma das famílias de músicos mais activas no século XVIII em Lisboa e, apesar de não termos acesso a dados relativos à naturalidade do violoncelista, é provável que tenha nascido já em Portugal, uma vez que

---

<sup>104</sup> *P-Lant*, Registos Paroquiais/Baptismos, Lisboa, Freguesia de Santa Isabel, Liv. 09-C, f.223.

<sup>105</sup> Esta informação, contida numa base de dados feita por Joseph Scherpereel, nunca publicada, foi-me gentilmente cedida pela Dr.ª Ana Paula Tudela, responsável pelo Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília e Montepio Filarmónico.

a família estaria em Lisboa desde o início do século. No seu artigo sobre a presença de Domenico Scarlatti em Portugal, João Pedro d'Alvarenga refere aquele que poderá ter sido o primeiro membro da família em Portugal, D. Luigi Biancardi. Segundo os relatos da Nunciatura Apostólica em Lisboa, este sacerdote tenor, oriundo de Nápoles, terá chegado à corte a 20 de Agosto de 1720<sup>106</sup>. Um outro membro da família, contemporâneo de Fernando, foi João Baptista Biancardi, não tendo sido possível averiguar qual o nível de parentesco entre os dois. João Baptista esteve ao serviço da Real Câmara entre 1764 e 1801, auferindo o salário médio entre os instrumentistas da orquestra, 260\$450 rs. Scherpereel refere os registos de 1802, onde é dada Maria Thereza de Jezus Biancardi como sua viúva, tendo António Biancardi por procurador. Este autor, com base no estudo dos manifestos da Irmandade de Santa Cecília, classifica João Baptista como tendo a violela como instrumento principal (1985: 19, 49, 57).

O violoncelista assina o Livro de Entradas da Irmandade de Santa Cecília a 21 de Novembro de 1756, sendo à época morador à Cotovia, freguesia de Santa Isabel<sup>107</sup>, e ficará ligado à instituição até ao final da sua carreira. Este terá sido o início da sua vida activa enquanto profissional, uma vez que era obrigatório o ingresso na congregação aos músicos que exercessem trabalho remunerado em Lisboa e arredores. Como não existem fontes relativas às contratações da Real Câmara anteriores a 1764, é deste ano o primeiro registo do seu vínculo com a instituição mas, tendo em conta o facto da sua integração na Irmandade ter sido em 1756, que o músico tenha começado o seu trabalho na corte anteriormente<sup>108</sup> (SCHERPEREEL, 1985). Até à sua entrada ao serviço da Real Câmara, Biancardi terá desenvolvido trabalho de cariz independente, actividade que irá manter ao longo da sua carreira paralelamente ao seu vínculo com a corte, como testemunham as diversas menções ao seu nome nos manifestos da Irmandade de Santa Cecília. Apesar de esta documentação ter início apenas em 1771, a sua actividade até então seria provavelmente similar à registada posteriormente. Esta documentação revela que o violoncelista teve uma demanda significativa enquanto solista no contexto dos

---

<sup>106</sup> Ver o artigo de Joao Pedro D'Alvarenga, Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianisation of the Portuguese Musical Scene in Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death (2008:17-68).

<sup>107</sup> *P-Lisc&mf*, Livro das Entradas dos Irmãos, fl. 21f

<sup>108</sup> A principal fonte utilizada por Scherpereel para reconstituir a lista dos músicos da orquestra da Real Câmara neste período foi a documentação do Erário Régio, instituição que administrava a receita e despesa do Tesouro Real. Foi criado em 1761 para substituir a anterior Casa dos Contos do Reino, que não se encontrava funcional desde o terramoto de 1755. Esta documentação encontra-se hoje no Arquivo Histórico do Tribunal de Contas.

instrumentistas da época, estando referenciado como tal em 11 ocasiões<sup>109</sup>. Entre os violoncelistas seus contemporâneos na Real Câmara, Xavier Pietragrua foi o mais activo enquanto solista, perfazendo um total de 29 actuações, e João Baptista André Avondano, é referenciado no mesmo papel em apenas 3 ocasiões<sup>110</sup>.

Apesar de ter sido bastante activo na Irmandade, fazendo parte da mesa em vários anos<sup>111</sup>, realizado serviço de tesouraria, e participando como examinador em provas de admissão<sup>112</sup>, Fernando Biancardi nunca solicitou a patente de Director, que lhe daria permissão para organizar ele próprio funções. Provavelmente pelo facto de o seu volume de trabalho em funções organizadas por outros músicos ser muito expressivo, nunca teve necessidade de empreender esta actividade em nome próprio. A título de exemplo vemos que seu primo João Biancardi<sup>113</sup> teve uma actividade prolífica enquanto director, e Fernando era presença regular nas funções por ele organizadas.

Biancardi integra a Real Câmara até 1806, dois anos antes da sua morte e, como nos mostram os registos de vencimentos, durante todo o período em que esteve ao serviço da corte gozou de um estatuto privilegiado, enquanto solista do naipe. O ordenado da maioria dos instrumentistas da orquestra era de 260\$450 e Biancardi, juntamente com os outros violoncelistas solistas, recebeu sempre 345\$600, valor equiparado apenas ao que ganhavam o primeiro violino, os clarins, e o primeiro contrabaixo, Miguel Giordani<sup>114</sup>, mantendo-se estes valores praticamente inalteráveis ao

---

<sup>109</sup> No Manifestos do Arquivo da Irmandade de Santa Cecília existem registos nos anos de 1771, 1777, 1784, 1786, 1788 e 1789 (SILVA, 2008: 66).

<sup>110</sup> Remetemos uma vez mais para o trabalho de Vanda de Sá, que apresenta um quadro referenciando a presença dos vários instrumentistas solistas citados nos Manifestos entre 1771 e 1834 (SILVA, 2008: 108-112). De salguardar que estes documentos tinham como primeira função a regulação dos aspectos contabilísticos das funções, sendo a informação musical frequentemente muito escassa ou inexistente mesmo no que respeita ao nome dos intervenientes, tendo estes números um valor indicativo e não absoluto.

<sup>111</sup> Segundo os registos da Irmandade, Fernando Biancardi fez parte da Mesa nos seguintes anos: 1765, 1779-1782, 1784, 1788-1790.

<sup>112</sup> A título de exemplo, Biancardi foi, juntamente com o também violoncelista Cláudio António de Almeida, examinador da prova de admissão de José Joaquim Felner, a 3 de Dezembro de 1779 (*P-Lisc&mf*, Livro [1<sup>o</sup>] de Termos, fl.16f.).

<sup>113</sup> João Baptista Biancardi foi violinista e violonista da Real Câmara entre 1764 e 1801 (SCHERPEREEL, 1985: 19). Ao serviço da corte neste período esteve, como organista da Patriarcal, outro membro da família, homónimo do anterior e provavelmente seu pai (FERNANDES, 2010: 280).

<sup>114</sup> Além de Fernando Biancardi, os outros violoncelistas que ganhavam o mesmo salário eram João Baptista André Avondano e Xavier Pietragrua. Os dois primeiros receberam o mesmo valor durante todo o tempo de serviço na corte, mas no caso de Pietragrua, deu-se o caso, bastante vulgar na Real Câmara, de o seu ordenado ter sido aumentado. Aquando da sua contratação, em Outubro de 1779, ganhava 288\$000 rs., passando a receber 345\$000 rs. a partir de 1790. O ordenado dos restantes violoncelistas contemporâneos de Biancardi na Real Câmara era o do valor médio auferido pelos restantes elementos da

longo do período a que temos acesso a esta informação, entre 1764 e 1832. Exceptuando o caso do primeiro violino, cujo ordenado reflete a responsabilidade da função de liderança na dinâmica orquestral, os restantes casos de ordenados acima da média serão consequência de alguma escassez de músicos destes naipes mas também, no caso dos violoncelos e do contrabaixo, será decorrente do papel que estes instrumentos desenvolvem no baixo contínuo.

A relevância dos instrumentistas deste grupo vai manter-se em Portugal durante o período em estudo, mesmo com o gradual desaparecimento da escrita para baixo contínuo. Na orquestra da Real Câmara, sendo a maior parte da produção dramática, os recitativos secos continuam a constituir uma parte substancial da ópera como das serenatas, sendo a escrita de recitativos acompanhados ainda residual durante o século XVIII em Portugal. Na Capela Patriarcal<sup>115</sup>, além de continuarem em vigor até 1834 as práticas modelares romanas de execução do repertório sacro essencialmente com vozes e baixo contínuo, o violoncelo terá um papel de cariz solístico em várias instrumentações sem violinos ao longo da segunda metade do século XVIII e primeiras décadas do século XIX<sup>116</sup>, continuando este grupo de instrumentos em grande demanda para execução de repertório sacro. Ao contrário do que poderia ser expectável, a relevância do papel dos violoncelistas não só não decresce como poderá ter sido incrementada, pelo facto de o papel solístico do instrumento no contexto dos novos repertórios ser de maior exigência técnica.

A frequente integração de Fernando Biancardi e dos seus colegas do baixo contínuo em funções da Capela Patriarcal é evidente pelo grande número de convocatórias a estes músicos, como foi o caso da Semana Santa de 1795.

Sua Majestade he servida que os Muzicos Instrumentistas abaixo declarados se achem aonde abaixo se diz, nos dias referidos; para o que lhe hirão seges na forma do costume; a saber...

---

orquestra: Joan Libaud Saintonge (1764-1771), António Pedro da Cunha (Feio Coutinho) (1756-1806), António Fonseca da Silva (1773-1788), Policarpo José de Faria Beltrão (1802-1812), Manuel António Nunes (1802-1807), André Avelino Monteiro (1799-1822) e José António de Azevedo Lidres (1802-1828) (SHERPEREEL, 1985: 19-37).

<sup>115</sup> Entre 1755 e 1792, os termos Capela Real e Patriarcal remetem para dois locais distintos. A partir de 1792, data em que a Patriarcal se transfere para a Capela Real da Ajuda, as fontes da época nem sempre são sistemáticas, surgindo designações como Patriarcal da Ajuda, Capela Real, Real Capela Patriarcal, Basílica Patriarcal e outras para se referirem à mesma instituição. Neste trabalho adoptaremos a designação Real Capela Patriarcal para o período pós-1792.

<sup>116</sup> Este repertório será abordado no capítulo 3 da Parte II desta tese.

**Na Real Capela de Queluz pelas duas horas e meia da tarde nos dias 1, 2, 3 de Abril para os Officios da Semana Santa**

Miguel Jordã [cb] 2 seges a 2400 cada huma = 4\$800

Nicolao Heredia [fag] Paulo de Torres [fag]

**E para Queluz também pelas duas horas e meia da tarde, no dia 3 de Abril**

Fernando Biancardi [vlc] 1 sege - \$800

Saverio Pietragrua [vlc]

E todos cinco os Instrumentistas assim, se acharão em **Queluz domingo de Pascoa**, que se contam 5 de Abril, pelas nove horas da manhaa, para tocarem à Missa que se hade cantar 3 seges – 2\$400

**Instromentistas que hae-de vir tocar nos Officios da Semana Santa na tarde dos dias 1, 2 e 3 à Santa Igreja Patriarcal, aonde se devem achar pelas duas horas e meya da tarde; para o que lhe hirão Seges.**

João Baptista Weltim – com fagote; e hyra buscar na mesma sege o outro companheiro que lhe disser Nicolao Heredia [fag], com o qual tocará todos os referidos dias.

1 sege – 2\$400

T: 10\$400

Nossa Senhora da Ajuda, 30 de Março de 1795<sup>117</sup>

No seu livro sobre os músicos da Real Câmara, Scherpereel utiliza o caso de Biancardi como exemplo do rendimento anual de um músico que na segunda metade do século XVIII dividiu a sua actividade entre a Real Câmara e o trabalho independente. Na temporada de 1780-1781 os honorários totais do músico perfazem um total de 430\$300 rs, sendo 75\$000 rs. provenientes de trabalho ocasional e os restantes 345\$600 rs do seu vencimento na Real Câmara. O total auferido enquanto free-lancer refere-se à sua participação em 32 missas, 5 vésperas, 3 matinas, 2 sextas, 1 procissão e 3 novenas<sup>118</sup>, sendo 10\$000 deste valor relativos à direcção<sup>119</sup> de algumas cerimónias,

---

<sup>117</sup> *P-Lant*, Casa Real, Cx. 317.

<sup>118</sup> De ressaltar que estes registos relativos ao trabalho independente dos músicos, que têm como fonte os manifestos da Irmandade de Santa Cecília, devem ser considerados como indicativos, estabelecendo um mínimo das funções em que terão participado. Dada a natureza pouco minuciosa da informação indicada

sendo que o director ganhava habitualmente o dobro dos restantes elementos (Scherpereel, 1985: 110). Os registos da décima<sup>120</sup> desse ano, listam o património mobiliário do violoncelista como constituído por três casas: uma na Rua do Alecrim, uma outra, com loja, na Rua do Norte, e uma terceira na Rua Larga de São Roque<sup>121</sup>. Biancardi não vivia em nenhuma destas casas, pagando uma renda anual de 72\$000 rs. pela mesma casa em que viviam os Bomtempo (SCHERPEREEL, 1985: 110, 112). Se tivermos em conta que o violoncelista terá ainda mais de vinte anos de vida profissional activa, vemos que existia a possibilidade de um violoncelista activo em Lisboa na segunda metade do século XVIII, especialmente com as regalias adquiridas pelo estatuto de solista, constituir um património considerável e atingir uma situação económica bastante confortável.

Apesar da data de morte de Fernando Biancardi ser por vezes dada como sendo em 1810<sup>122</sup>, o seu testamento<sup>123</sup> refere a data de 17 de Fevereiro de 1808. Habitualmente os músicos profissionais trabalhavam até à data da sua morte mas, no caso de Biancardi, vemos que tanto nos registos da Real Câmara como nos da Irmandade o seu nome deixa de ser referido a partir de 1806, o que pode indiciar uma doença que impedisse o trabalho ou simplesmente uma decisão voluntária de reforma, uma situação privilegiada que não estava ao alcance da grande maioria dos músicos. A maior parte dos instrumentistas teria de trabalhar até ao final da vida, sendo frequentes os pedidos de ajuda financeira<sup>124</sup>, ditos “de socorro”, em momentos de doença e falta de emprego entre os documentos da Irmandade de Santa Cecília. A sua mulher, Micaela Teresa de

---

nestes documentos, onde frequentemente não são referidos o nome dos intérpretes, provavelmente Biancardi terá participado em mais funções do que as que podemos assinalar com certeza.

<sup>119</sup> Esta informação contrasta com as fontes recolhidas da Irmandade, uma vez que Biancardi nunca solicitou a patente de director para obtenção da licença de organização de funções, podendo estes dados o ser relativos a situações excepcionais.

<sup>120</sup> Quando relançado em 1762 por D. José I, a Décima consistia num imposto que incidia sobre Prédios, Offícios e Ordenados, constando da documentação informação sobre o proprietário, os habitantes e os arrendatários dos imóveis. Esta documentação, com registos entre 1762 e 1834, está no Arquivo Histórico do Tribunal de Contas.

<sup>121</sup> (SCHERPEREEL, 1985: 112).

<sup>122</sup> É habitual encontrar pequenas anotações no Livro de Entradas dos irmãos da Irmandade de Santa Cecília, normalmente relativas a alterações da sua situação. Na entrada de Biancardi está anotada a data de 1810 como sendo a do seu falecimento, daí ter surgido este equívoco relativamente à data da sua morte (Livro das Entradas dos Irmãos, fl. 21f.).

<sup>123</sup> *P-Lant*, Registo Geral de Testamentos, Liv. 359, f. 198-199

<sup>124</sup> Encontra-se de momento em curso um estudo sobre o estatuto sócio-profissional do músico em Portugal, através do projecto PROFMUS, com informação disponível em <http://www.inetmd.pt/index.php/investigacao/projetos/9648-profmus-ser-musico-em-portugal-a-condicao-socio-profissional-dos-musicos-em-lisboa-1750-1985>.



Santa Fausta<sup>125</sup>, morre a 14 de Março de 1809, na Rua Larga de São Roque. Foi sepultada no Convento dos Religiosos de Nossa Senhora do Carmo, tendo por herdeiro Theodoro Jozé Biancardi. O casal não teve filhos, sendo João Baptista Biancardi herdeiro de ambos.

### 2.6.3. João Baptista André Avondano

João Baptista André Avondano conquista um lugar na história da música portuguesa através autoria daquela que é a única obra conhecida de nível superior do repertório para violoncelo solo até à primeira metade do século XIX em Portugal, um conjunto de sonatas e duetos para violoncelo publicados em Paris em 1771. A sua relevância não se cinge ao contexto da literatura para violoncelo mas assume um grande destaque no contexto da música instrumental setecentista portuguesa, da qual conhecemos um número muito reduzido de obras, com excepção da música para instrumentos de tecla. Esta circunstância bastaria para que o compositor fosse objecto de um estudo aprofundado, mas no decorrer deste estudo verificou-se que também o seu percurso biográfico se reveste-se singularidades muito relevantes para um melhor entendimento da prática do instrumento em Portugal no século XVIII.

No seguimento da contratação de vários músicos estrangeiros para a Real Câmara por D. João V no início do século XVIII, estabelecem-se em Lisboa várias famílias de músicos, maioritariamente italianas, que farão parte da vida musical portuguesa por várias décadas. De entre estas famílias, os Avondano são a que mais se destaca, tanto pelo elevado número de membros activos na vida musical portuguesa<sup>126</sup>, como pela notoriedade atingida por alguns destes. Tanto quanto sabemos, o primeiro membro da família em Portugal foi Pedro Jorge Avondano<sup>127</sup> (1692-1755?), violinista genovês que integra a Real Câmara em 1711, tendo sido um dos seus filhos, Pedro

---

<sup>125</sup> *P-Lant*, Registo Geral de Testamentos, Liv. 361 (Este livro encontra-se de momento desaparecido).

<sup>126</sup> Segundo Yordanova, pelo menos oito membros da família integraram a Real Câmara no século XVIII (YORDANOVA, 2013: 56).

<sup>127</sup> Pedro Jorge (Pietro Giorgio) Avondano vem de Génova para Lisboa em 1711, quando entra ao serviço da Real Câmara, vindo a casar em 1715 com Maria Luísa Lompré (ou Lompret), de origem francesa. Não sabemos muito sobre a sua carreira, mas Ernesto Vieira cita algumas obras de sua autoria datadas de 1721 e 1722, e Johann Gottfried Walter refere-o como primeiro violino da orquestra da corte em 1728, no seu *Musicalischer Lexicon* (YORDANOVA, 2013: 55-56).

António Avondano<sup>128</sup> (1714-1782) o elemento da família que veio a alcançar maior reconhecimento, não só em Portugal como também no estrangeiro. Além do núcleo constituído em torno de Pedro Jorge, existiam outros polos da família Avondano em Lisboa, não tendo sido ainda possível estabelecer com exactidão o grau de parentesco entre estes.

Um deles está situado numa casa da rua Bela Vista<sup>129</sup>, propriedade de João Francisco Avondano (f. 1794), violinista da Real Câmara e tio de João Baptista André, sendo provavelmente primo de Pedro António. É nesta casa que o violoncelista vive, à guarda de seu tio, quando vem para Lisboa aos oito anos, e terá sido provavelmente esta a sua morada durante toda a vida. Os seus avós, João Baptista Avondano e Ângela Catarina, eram naturais de Novi, na República de Génova, onde nasceram os seus dois filhos, João Francisco Avondano e Jacomo André Avondano, pai de João Baptista André. O violoncelista nasce e é baptizado entre 1743 e 1744, na paróquia de São Nicolau em Novi, sendo filho do primeiro casamento de Jácomo André Avondano com Joana Marenchi<sup>130</sup>. Mais tarde, em data por determinar, o pai de João Baptista André juntar-se-á ao filho em Lisboa, ficando a viver também ele na casa da Rua da Bela Vista até à data da sua morte, em 1788<sup>131</sup>. Terá vindo para Lisboa já viúvo, casando uma segunda vez com Francisca Avondano, que não lhe sobrevive. Não temos dados sobre a actividade profissional de Jácomo, mas a ausência de fontes leva-nos a crer que provavelmente não seria músico.

Pouco tempo após a vinda de João Baptista André para Lisboa, entre 1751 e 1752, poderá ser o seu nome que aparece no Rol de Desobrigas da Igreja do Loreto<sup>132</sup>, em 1753. Não é referido o seu nome completo, sendo a menção a um João Baptista Avondano de Génova, mas existe a possibilidade de ser o violoncelista uma vez que neste período Avondano tinha já atingido os oito anos, idade a partir da qual se tornava obrigatório o processo de desobrigas.

---

<sup>128</sup> Sobre a vida e obra de Pedro António Avondano ver a tese de doutoramento de Iskrena Yordanova (2013) sobre a oratória em Portugal.

<sup>129</sup> A rua da Bela Vista pertence à freguesia de Santos até 1770 passando a partir daí a integrar a freguesia da Lapa.

<sup>130</sup> Segundo Alvará de Casamento de João Baptista André, Joana Marenchi nasceu e foi baptizada na freguesia de Novi, República de Génova, sendo já falecida à data de redacção do referido documento, a 24 de Abril de 1773 (*P-Lant*, Câmara Eclesiástica de Lisboa, Sumários Matrimoniais, maço 1043, p. 98).

<sup>131</sup> *P-Lant*, Registos Paroquiais, Lisboa, Lapa, Óbitos 3, ff. 203

<sup>132</sup> Este documento encontra-se fac-similado nos Anexos desta tese.

Nada sabemos sobre os seus primeiros anos de vida em Lisboa, mas imaginámos que, à semelhança do que era prática comum, terá feito a sua formação musical no seio da família, complementando-a provavelmente com aulas de violoncelo com outros membros da Real Câmara, uma vez que não são conhecidos outros violoncelistas entre os Avondano.

Existe a possibilidade de João Baptista André ter frequentado o Seminário da Patriarcal, a única instituição formal de ensino em Portugal, ainda que o seu nome não conste nas listas conhecidas de alunos desta instituição, à semelhança de casos conhecidos de outros instrumentistas<sup>133</sup>. A 30 de Maio de 1763 dá entrada na Irmandade de Santa Cecília<sup>134</sup> e, apesar da inscrição na Irmandade ser normalmente indicadora do início da actividade profissional, não encontramos nenhuma fonte que substancie esta ocorrência neste período, sendo que ainda em 1763 ou no ano seguinte, João Baptista André vai para Nápoles, dando início a um percurso formativo inédito entre instrumentistas portugueses. Apesar de serem frequentes as idas de bolseiros reais para Itália, nomeadamente para Nápoles, estes eram quase exclusivamente alunos da Patriarcal, constituindo-se como organistas, cantores e compositores. O caso de Avondano é inédito não só por este não integrar o grupo de alunos do Seminário da Patriarcal e tocar um instrumento de orquestra, mas pela diversidade geográfica do seu percurso de bolseiro, que incluiu a estadia em quatro cidades e três países distintos, estabelecendo relações com contextos europeus fora de Itália, nomeadamente França e Inglaterra.

É o próprio João Baptista André quem relata o seu percurso como bolseiro no depoimento que consta do seu pedido de Alvará de Casamento<sup>135</sup>, a 14 de Abril de 1773. Este documento, que contém também o depoimento como testemunha de seu tio, João Francisco<sup>136</sup>, fornece-nos dados biográficos muito relevantes, sendo a fonte que nos permitiu identificar o local de nascimento e a data da sua vinda para Lisboa. A

---

<sup>133</sup> Na sua tese de Doutoramento, Cristina Fernandes refere a frequência de 50 alunos externos em 1761 (2010: 365).

<sup>134</sup> *P-Lisc&mf*, Livro das Entradas dos Irmãos, fl. 47f

<sup>135</sup> *P-Lant*, CEL, Sumários Matrimoniais, Maço 1043, p. 98 (Maço 3 de 1773), cit. em NEMÉSIO, 2016. A documentação relativa a estes processos de casamento integra os Sumários Matrimoniais do fundo da Câmara Eclesiástica de Lisboa, hoje no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>136</sup> “Forão Testemunhas João Francisco Avondano cazado e morador na Rua da Bella Vista desta freg<sup>a</sup> e Antonio Luis de Couto solteyro e morador na freguezia de Santa Ingracia desta Cidade” (*P-Lant*, Reg. Par., Lisboa, Lapa, Cas. 1, fls. 61v).

existência deste documento deve-se precisamente ao facto de João Baptista André não ter nascido em Portugal, sendo necessário quando era impossível dar provas fidedignas do estado livre dos noivos através da apresentação de certidões de baptismo e de desobriga pascal nos três anos antecedentes (NEMÉSIO: 2016, 189). Esta documentação, contendo depoimentos tanto dos nubentes como de pessoas das suas relações, podem ser uma fonte de informação muito valiosa no estudo biográfico de indivíduos neste período, como acontece no caso de João Baptista André Avondano. O violoncelista declara que “...de sua pátria veio para esta Cidade aos 8 anos sem lá mais tornar, e na mesma se demorou até à idade de 19 anos, indo para Nápoles por ordem de Sua Majestade onde esteve perto de quatro anos, indo para a Cidade de Paris onde esteve catorze meses, e daí passou a Londres onde esteve nove meses vindo em direitura para esta Cidade onde se acha haverá dois anos, e não tem estado em mais terra alguma por tempo considerável posto que tenha discorrido por toda a Itália, e que é solteiro, livre e desimpedido como tem deposto...” .

Uma fonte preciosa para a reconstituição em detalhe do percurso de estudo de João Baptista André é a correspondência diplomática entre a corte, na pessoa do então Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra<sup>137</sup>, D. Luís da Cunha Manoel<sup>138</sup>, com as legações nas várias cidades por onde o violoncelista passou. Esta documentação, pertencente ao Fundo do Ministério dos Negócios Estrangeiros do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, não só corrobora os dados relatados por João Baptista André no texto acima transcrito, como a completa com dados de cariz musical. É bem patente neste conjunto epistolar que todo o seu percurso foi acompanhado de perto pela coroa, sendo demonstrada grande atenção e cuidado tanto ao trabalho que desenvolvia como ao seu bem-estar. O número de cartas com referência a João Baptista André é bastante assinalável, sendo relevante não só no contexto dum estudo sobre o violoncelista, como constitui uma fonte importante no entendimento do estatuto do músico no período e da relação do mesmo com as estruturas institucionais e patronais.

---

<sup>137</sup> Cargo que substitui, em 1736, o anteriormente denominado de Secretário de Estado.

<sup>138</sup> D. Luís da Cunha Manoel, sobrinho do Embaixador D. Luís da Cunha, manter-se-á no cargo entre 1756 e 1777 (FARIA, 2008: 268, 288).

<b>NÁPOLES</b> José António de Sá Pereira e Meneses - Ministro Plenipotenciário	
Lisboa - Nápoles	Nápoles - Lisboa
<b>5 de Julho de 1768</b> ( <i>P-Lant</i> , MNE, cx.959)	
	<b>9 de Agosto de 1768</b> ( <i>P-Lant</i> , MNE, cx.779, ofício 33)

<b>GÉNOVA</b> Nicolao Piaggio - Cônsul	
Lisboa - Génova	Génova - Lisboa
	<b>28 de Novembro de 1768</b> <b>26 de Dezembro de 1768</b> ( <i>P-Lant</i> , MNE, cx. 275)

<b>PARIS</b> Vicente de Sousa Coutinho - Enviado Especial Ministro Plenipotenciário, Embaixador desde 1772	
Lisboa - Paris	Paris - Lisboa
<b>18 de Julho 1769</b> ( <i>P-Lant</i> , MNE, lv.93)	
	24 de Julho de 1769 ( <i>P-Lant</i> , MNE, lv.678, ofício n.º 248)
	7 de Agosto de 1769 ( <i>P-Lant</i> , MNE, lv.678, ofício n.º 259)
	9 de Outubro 1769 ( <i>P-Lant</i> , MNE, lv.678, ofício n.º 257)
<b>24 de Julho de 1770</b> ( <i>P-Lant</i> , MNE, lv.93)	
	13 de Agosto de 1770 ( <i>P-Lant</i> , MNE, lv. 679, ofício n.º304)
	3 de Setembro de 1770 ( <i>P-Lant</i> , MNE, lv.679, ofício n.º 307)
	10 de Setembro de 1770 ( <i>P-Lant</i> , MNE, lv.679, ofício n.º 308)

<b>LONDRES</b> Francisco de Melo e Carvalho - Enviado Especial Ministro Plenipotenciário	
Lisboa - Londres	Génova - Londres
<b>11 de Julho de 1770</b> <b>17 de Novembro de 1770</b> ( <i>P-Lant</i> , MNE, cx.959)	
<b>26 de Janeiro de 1771</b> <b>15 de Abril de 1771</b> ( <i>P-Lant</i> , MNE, cx.959)	
	<b>7 de Maio de 1771</b>

	( <i>P-Lant</i> , MNE, cx.701, ofício n.º19) <b>21 de Maio de 1771</b> ( <i>P-Lant</i> , MNE, cx.701, ofício n.º 22) <b>22 de Maio de 1771</b> ( <i>P-Lant</i> , MNE, cx.701, ofício n.º 21)
<b>27 de Maio de 1771</b> ( <i>P-Lant</i> , MNE, cx.959)	
	<b>17 de Setembro de 1771</b> ( <i>P-Lant</i> , MNE, cx.701, ofício n.º 39)

**Tabela 11** - Correspondência entre D. Luís da Cunha Manoel e as legações em Nápoles, Génova, Paris e Londres

João Baptista André vai para Nápoles com 19 anos, entre 1763 e 1764, tendo estudado num dos quatro Conservatórios da cidade. Na correspondência entre a corte de Lisboa e o Ministro Plenipotenciário em Nápoles, José de Sá Pereira<sup>139</sup>, encontramos duas cartas já do período final da estadia de João Baptista André na cidade, tratando precisamente dos detalhes da sua eminente partida e dando conta do processo de escolha do seu próximo professor. D. Luís da Cunha Manoel escreve ao Ministro a 5 de Julho de 1768<sup>140</sup> indagando sobre a presença do violoncelista em Nápoles e o decurso dos seus estudos, dando ordem para que, caso se verifique um aproveitamento positivo, lhe seja dado o apoio necessário no processo de mudança para o novo destino. Pelo teor da carta deprendemos que esta é a primeira vez que o assunto é tratado entre as duas partes, o que justifica o facto de não termos encontrado referências anteriores a João Baptista André. A resposta de José de Sá Pereira demonstra a sua proximidade com o violoncelista, o qual vivia na sua casa há mais de um ano pelo facto do diplomata ter considerado ser do interesse do músico não continuar no regime de internato no Conservatório: “Depois de haver favorecido ainda dentro do Conservatório a João Baptista Avondano, tocador de rabeção, eu me resolvi a dar-lhe cama, e meza em minha casa ha mais de hum anno; por ver, que elle se achava em circunstâncias, mais de aproveitar ao Conservatório, que de aproveitar-se nelle.”<sup>141</sup>

<sup>139</sup> José António de Sá Pereira e Meneses, 1.º Visconde de Alverca e 2.º Conde de Anadia, foi Ministro Plenipotenciário em Nápoles em diferentes períodos: 1764-86, 1788-98 e 1802-07, tendo anteriormente estado em missão diplomática em Haia, Londres e Viena (FARIA, 2008: 247).

<sup>140</sup> *P-Lant*, MNE, Cx.959, Carta de 5 de Julho de 1768.

<sup>141</sup> *P-Lant*, MNE, Cx.779, ofício 33.

Na mesma carta atesta o bom aproveitamento do violoncelista, não só no estudo do instrumento, mas também das matérias teóricas, “contraponto”, e diz que Avondano “toca(r) já com bastante gosto, com capacidade para imitar tudo o bom, que ouvir aos outros”. Dedicar um parágrafo à pesquisa que o próprio fez sobre os diferentes professores de violoncelo em Itália, demonstrando o seu empenho pessoal no assunto, tendo optado por um professor sediado em Génova, Steffano Galeotti<sup>142</sup>.

Além de ter tratado pessoalmente da tarefa de encontrar um novo professor para João Baptista André, D. José de Sá Pereira trata do processo da ida do violoncelista para Génova directamente com o Cônsul, Nicolao Piaggio. Não temos acesso à correspondência entre os dois diplomatas, mas o Cônsul dá conta a D. Luís do que lhe tinha sido transmitido pelo Ministro em Nápoles, de onde Avondano saiu a 5 de Dezembro, acrescentando sobre o último que era “ Sonador de Rabecão, o qual tinha em hum de quelles Conservatórios o seu estudo, e que Vossa Ex.<sup>a</sup> já o fez assentar para esse Real Serviço da Horquestra de El Rey Nosso Senhor, com tanto porém que viesse à qui a se perfeioar da baixo deste Galeotti célebre Professor de Rabecão<sup>143</sup>”. A carta de 26 de Dezembro de Piaggio para Luís dá-nos conta da chegada a Génova do violoncelista a 14 desse mês, através de Roma e das aulas diárias com Galeotti, todas as manhãs. Apesar de a sua estadia em Génova ter durado apenas seis meses, o contacto de João Baptista com Galeotti parece ter sido bastante intenso.

A escolha de Paris como destino seguinte de João Baptista André é surpreendente e inédita entre os casos conhecidos de bolseiros portugueses neste período, mas coerente no cenário da evolução do violoncelo na Europa. Enquanto que na primeira metade do século foram os violoncelistas italianos os principais agentes do desenvolvimento da técnica e do repertório do instrumento, tendo sido responsáveis pela sua disseminação noutros contextos europeus, na segunda metade do século, a capital francesa afirma-se como o novo centro de desenvolvimento não só do violoncelo mas dos instrumentos de corda em geral. A confluência de uma escola emergente de instrumentistas franceses e a constante presença dos intérpretes mais importantes da época, vão tornar a capital francesa no centro mais prolífico de exploração dos

---

<sup>142</sup> Praticamente desconhecido hoje em dia, mesmo entre os violoncelistas, foi um nome bastante importante à época. Destaca-se entre os seus contemporâneos pelo estilo inovador da sua utilização do arco, muito inventivo e inovador, cuja influência é patente na obra de João Baptista André, na qual identificamos a incorporação de elementos característicos de Galeotti<sup>142</sup>.

<sup>143</sup> *P-Lant*, MNE, Cx. 275, Carta de 28 de Novembro de 1768.

instrumentos de corda, traduzindo-se não só numa abundante produção de repertório e material didático, como também numa constante tentativa de evolução organológica. A chegada a Paris do violoncelista português é antecipada por D. Luís da Cunha Manoel ao Ministro Plenipotenciário, D. Vicente da Sousa Coutinho<sup>144</sup>, numa carta de 18 de Julho de 1769<sup>145</sup>.

(...) Também ordena S. Mag.de, que chegando a essa cidade hum moço, que creyo se chama Pedro Antonio Avondano, o qual se achava em Génova instruhindo-se no toque de Rabecão com Hum Porfessor dele, muito célebre, que ali havia, e agora hé falecido, por cuja razão o ditto Avondano tomou a resolução de passar a essa cidade de Pariz a continuar o seu Estudo com um Porfessor, que dizem ahi haver tambem celebre no mesmo Instromento.

O ditto Avondano logo buscará a V. S.<sup>a</sup>, ao qual, como digo, V. S.<sup>a</sup> socorrerá por conta de S. Mag.de, com o que necessário for para o seu sustento, bem entendido, que isto hé uma esmola, que S. Mag.de lhe fas, e que deve ser com toda aquella moderação, que V. S.<sup>a</sup> entender, para o (...)? sustento do ditto tal moço chamado fulano Avondano, porque no nome próprio não estou agora muito certo.

(..)

Palácio de Nossa Senhora D'Ajuda a 18 de julho de 1769

D. Luís da Cunha Manuel refere a morte de Galeotti como tendo sido o motivo da mudança de João Baptista André para Paris mas este será um dado incorrecto, uma vez que não esteja datada com certeza a morte do músico italiano, os estudos existentes apontam tal ter sucedido na década de noventa<sup>146</sup>. O professor célebre a que se refere D. Vicente da Sousa Coutinho na carta é Jean-Pierre Duport<sup>147</sup> (1741-1818), que seria provavelmente o violoncelista mais famoso na capital francesa no período, juntamente

---

<sup>144</sup> Vicente Roque José de Sousa Coutinho Monteiro Paim nasceu em Lisboa em 1726 e morre em Paris em 1792, onde exerceu funções diplomáticas desde 1763, como Enviado Especial Ministro Plenipotenciário até 1772 e, a partir de então, Embaixador. Tinha estado em Turim enquanto Enviado Especial Ministro Plenipotenciário entre 1762 e 1763 (FARIA, 2008: 287).

<sup>145</sup> *P-Lant*, MNE, Liv.93, Carta de 18 de Julho de 1769.

<sup>146</sup> VOLPE, 1998: vol.51, acedido a 15 de fevereiro de 2019 em <http://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-galeotti>.

<sup>147</sup> Apesar de não haver fontes concretas da ligação dos violoncelistas franceses com o famoso italiano, é evidente tanto nas suas obras como nalguns dados biográficos a influência recíproca entre estes, pelo que um encontro tenha sido quase certo. É através da influência do Duport que Boccherini se tornará, mais tarde, compositor de música de câmara para a corte da Prússia, mantendo o cargo por 12 anos.



com o seu irmão Jean-Louis mais novo<sup>148</sup>. Jean-Pierre era presença habitual nos *Concerts Spirituel* desde 1761 e, no ano anterior à chegada de Avondano a Paris, os dois irmãos tinham actuado pela primeira vez juntos no famoso ciclo de concertos, a 12 de fevereiro de 1768<sup>149</sup>, contando Jean-Louis 19 anos.

Durante o período de Paris, Avondano é citado em oito das cartas da correspondência entre D. Luís da Cunha Manoel e D. Vicente de Sousa Coutinho, nas quais não existem menções de nota a pormenores musicais além da continuidade das aulas com Duport, mas observa-se uma mudança drástica no juízo pessoal de João Baptista André pelo diplomata; depois da exaltação inicial exagerada das qualidades do violoncelista, o qual “não tem muito que aprender com os dois Professores de Paris, porque várias pessoas que o ouvirão na minha presença o achão já, se não superior, igual ao melhor delles<sup>150</sup>”, aquando da sua partida Avondano é alvo de críticas extremamente duras, sendo descrito como “moço de curta capacidade”, mesmo que “todas as pessoas inteligentes de música lhe achao o espírito da sua profissão ainda que seja muito inferior ao do Mestre com que aqui se exercitou sublime naquele instrumento<sup>151</sup>”. Não sabemos quais as circunstâncias que motivaram a alteração da atitude do embaixador, mas é provável que este julgamento esteja condicionado por aspectos pessoais, uma vez que não há justificação musical destas críticas.

O tom em que terminam as cartas de D. Vicente será continuado em toda a correspondência relativa ao próximo destino de João Baptista: Londres. Em 1769 Jean-Pierre Duport muda-se para a capital inglesa e o violoncelista segue o professor com o propósito de continuar os seus estudos. Esta mudança é, tal como acontecera nas ocasiões precedentes, apoiada e acompanhada pela corte, como patente na correspondência entre D. Luís da Cunha Manuel e o embaixador em Londres, D. Francisco de Melo e Carvalho<sup>152</sup>. Estes documentos não nos fornecem detalhes musicais da estadia de Avondano na capital inglesa, não havendo qualquer referência às aulas com Duport ou a qualquer tipo de actividade profissional remunerada, mas tratam

---

<sup>148</sup> Jean-Pierre Duport foi também professor do seu irmão Jean-Louis (1749-1819), autor dum tratado que sistematiza pela primeira vez a técnica moderna da mão esquerda do violoncelo, *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite de l'Archet*, de 1806.

<sup>149</sup> Sobre os irmãos Duport, ver *La Música em torno a los hermanos Duport*, TURINA, 2016.

<sup>150</sup> *P-Lant*, MNE, Liv. 678, ofício n.º 259 de 7 de Agosto de 1769.

<sup>151</sup> *P-Lant*, MNE, Liv. 678, ofício n.º 304 de 13 de Agosto de 1770.

<sup>152</sup> Francisco de Melo e Carvalho foi Enviado em Copenhaga entre 1768 e 69, tendo depois estado em Londres como Enviado Especial Ministro Plenipotenciário, entre 1770 e 1773 (FARIA, 2008: 247).

sobretudo de problemas relativos à alegada má conduta de João Baptista e ao seu conseqüente regresso forçado a Lisboa.

Se não houve reacção por parte de D. Luís da Cunha aos comentários negativos proferidos sobre João Baptista por D. Vicente, ao longo da correspondência relativa ao período de Londres é notório que a reputação do violoncelista em Lisboa tinha sido alvo de suspeitas instigadas por terceiros, alterando a atitude do Ministro do Reino em relação ao violoncelista e ao seu estatuto de bolseiro.

Carta de 17 de Novembro de 1770<sup>153</sup>

(...) Fico na certeza de ser já chegado a essa cidade Abundano, ao qual V.S. dirá, que S. Mag. não deixa de estar informado por várias partes da pouca aplicação, que ele tem ao essencial da vida, que voluntariamente quis tomar, da qual o fundamento hé saber solfa na ultima perfeição, pois sem o contraponto por mais que se aplique ao Instrumento que toca, hade fazer muito má figura quando aqui chegar, .....o Espanhol que aqui se acha tocando Rabecão na Orquestra de S. Mag. , o qual sendo insigne no toque do dito Instrumento, hé um excelente compositor; à vista do qual perderá desvanecimento que a S. Mag. Consta elle tem, e que muito mal lhe faz....para o seu adiantamento. V.S. me diga tudo isto como aqui se acha, porque logo que a S. Mag. constar, que ele não se aplica a saber fundamentalmente a solta, lhe não mandará assistir com couza alguma mais assistência, que já tenho ditto a V.S. athé onde deve chegar na conformidade que V.S. também escreveu a D. Vicente Sousa Coutinho, e V.S. terá sempre o cuidado de examinar o adiantamento que elle tem, ou não tem nos seus estudos.

O espanhol a que se refere D. Luís poderá ser Joan Libaud Saintonge<sup>154</sup>, sendo o único violoncelista estrangeiro ao serviço da Real Câmara na altura e, apesar das ameaças, Saintonge sairá da Real Câmara quando Avondano entra ao serviço em 1771. Não temos dados que nos elucidem sobre a proveniência ou veracidade das críticas relativas ao laxismo do violoncelista no estudo teórico mas, através das suas sonatas, vemos que este possuía os conhecimentos necessários que lhe permitiam compor não só com correcção mas com uma qualidade e complexidade técnicas de alto nível.

---

<sup>153</sup> *P-Lant*, MNE, Cx. 959, Carta de 17 de Novembro de 1770.

<sup>154</sup> Restam dúvidas sobre a sua ascendência. Dados biográficos mais detalhados no capítulo x.

Durante todo o período da sua estadia em Londres, a correspondência de D. Francisco de Melo e Carvalho é marcada por uma antipatia constante e crescente pelo violoncelista. As críticas, de raiz pessoal e profissional, são de tal forma hiperbolizadas que torna difícil destringer a linha entre a natureza pessoal e profissional das mesmas. Diz o embaixador que “a sua malfundada presunção, e vaidade o fará sempre ignorante e medíocre na sua arte<sup>155</sup>”, e “que elle nesta Terra em nada se adiantou: que em lugar de aprender, ensinava que se considera o mais hábil na sua Arte, ainda que sem fundamento algum; e que está mesma vaidade o faz hum pouco insolente, defeito geral em todos os da sua profissão<sup>156</sup>”.

Na sequência deste processo, D. Luís ordena o regresso do violoncelista a Lisboa numa carta de 15 de abril de 1771<sup>157</sup>. A animosidade do embaixador em relação ao violoncelista faz com que, mesmo após o regresso de João Baptista André a Lisboa, o Embaixador se dê ao cuidado de escrever ao Ministro do Reino para o informar sobre boatos que corriam em Londres, numa carta de 17 de Setembro de 1771<sup>158</sup>:

Constame com toda a certeza que João Baptista André Avondano, que El Rey Nosso Senhor foi servido sustentar tão generosamente nos Países Estrangeiros, e que tomou o Seu Serviço; escreveo a vários seus amigos nesta Corte: que Lisboa não era já o que foi d'antes: que os Professores de Música ao Serviço de Sua Magestade, não são pagos há mais de seis annos: que só espera o seu inteiro pagamento, para se retirarem do Serviço; e que assim, a sua intenção era de voltar a Londres. Ainda que esta matéria he pouco importante, julguei dever informar a V. Ex.<sup>a</sup>, para que o dito Avondano não fique isento da reprehensão que merece a sua ousadia e ingratição.

Uma explicação possível para o comportamento que era visto como insolência por parte de D. Francisco de Melo, poderá ser resultado do contacto de Avondano com o meio musical londrino e duma tentativa de afirmação da sua individualidade artística e profissional. Ao longo da segunda metade do século XVIII, Londres era provavelmente a capital que oferecia uma maior variedade de oportunidades de emprego a um músico *free-lancer*, uma vez que a “mudança para uma competição mais aberta em vários tipos

---

<sup>155</sup> P-Lant, MNE, Cx.959, officio n.º 19 de 7 de Maio de 1771.

<sup>156</sup> P-Lant, MNE, Cx.701, officio n.º 21 de 22 de Maio de 1771.

<sup>157</sup> P-Lant, MNE, Cx.959, Carta de 15 de Abril de 1771.

<sup>158</sup> P-Lant, MNE, Cx.701, officio n.º 39 de 17 de Setembro de 1771.

de emprego começou muito mais cedo em Inglaterra” (ROHR, 2011: 41). Ao contrário do que acontecia noutros países, nomeadamente em Portugal, não havia uma centralização da vida musical na corte, e os privilégios normalmente associados a este vínculo contratual não se aplicavam, sendo os salários equiparados entre a corte e os teatros. Os instrumentistas de orquestra beneficiavam de uma demanda crescente à medida que a classe média, cada vez mais próspera, “adoptava as práticas da elite cultural através da frequência a concertos, compra de instrumentos e partituras e aulas particulares”, como refere Deborah Rohr no seu livro sobre as carreiras dos músicos britânicos entre 1750 e 1850 (2001: 9). Além do mecenato directo e indirecto por parte da burguesia, também a nobreza desenvolvia um importante papel no patrocínio cultural, ainda que a partir do primeiro quartel do século XVIII este já não tomasse proporções equiparadas ao do patrocínio real, como acontecia até então. O mecenato da nobreza continuava quer através de concertos privados, aulas particulares e do apoio financeiro e de gestão de várias instituições musicais, que florescia no período, sendo frequente a cooperação com outros tipos de mecenato em projectos de maior dimensão. Este contexto justifica que Londres tenha sido o destino escolhido por muitos músicos estrangeiros para desenvolverem a sua carreira a partir da segunda metade do século XVIII, entre os quais se contam os nomes de violoncelistas como Salvatore Lanzetti e Giacomo Cervetto. Havia mesmo uma preferência do mercado por músicos estrangeiros, que lhes valia uma antipatia generalizada por parte dos músicos britânicos. Perante um cenário com possibilidades profissionais até aí desconhecidas a João Baptista André, é possível que o músico tenha relegado o estudo para segundo plano e investido na exploração de novas opções laborais.

Contrariamente ao que poderiam fazer acreditar as ameaças de D. Luís da Cunha sobre o facto de não existir necessidade de violoncelistas na Real Câmara, pouco após a sua saída de Londres, a 20 de Maio de 1771, João Baptista André entra ao serviço da corte, a 1 de Julho do mesmo ano<sup>159</sup>, com o mesmo ordenado do primeiro violoncelo Fernando Biancardi, 345\$600 rs.<sup>160</sup>. Todos os problemas de que se revestiu a estadia e consequente regresso de João Baptista André de Londres não interferiram com o

---

<sup>159</sup> Segundo Scherpereel, a sua entrada foi decretada a 10 de Julho de 1771 (1985: 19).

<sup>160</sup> No ano em que João Baptista André entra na Real Câmara, os restantes violoncelistas eram: António Pedro da Silva Feio Coutinho, e Joan Libaud Saintonge, que sai do serviço nesse mesmo ano. Este último poderia ser o espanhol a que se refere D. Luís da Cunha Manuel na correspondência dirigida ao embaixador em Londres.

reconhecimento do seu mérito aquando da contratação, o que evidencia que as suas qualidades seriam notórias e acima de qualquer suspeita.

Enquanto músico da Real Câmara, João Baptista André Avondano integrava a orquestra na execução de repertório profano, constituído maioritariamente por ópera e serenatas, sendo provavelmente responsável pela execução dos recitativos *seccos*, e tinha uma participação muito activa em funções da Patriarcal, nomeadamente para execução do repertório com dois violoncelos e dois fagotes solistas. A sua presença no grupo de instrumentistas seleccionado para execução destas obras, está amplamente documentada em fontes como as convocatórias ou os recibos de transporte e aluguer de seges, como é o caso do seguinte documento referente à Semana Santa de 1784:

Abril de 1784<sup>161</sup>

Alugueres de Seges para os Fagotes e Rabecoens que vieram aos Officios da Semana Santa Nicolao Heredia		
4a, 5a e 6a fr. De tarde		2400
Joze Francisco Sabater		[idem]
Miguel Jordam	4a, 5a e 6a fr. De tarde	2400
Biencardi	Só na 6a de tarde	800
João Baptista André		[idem]
Aos dittos Fernando Biencardi, e João Baptista André, a titullo de Amendoas, pelo trabalho da ditto Tarde		12800
		Total = 18400

Nota: os dous Fagottes e Rabecão grande recebem 12\$800 cada hum por mão do Beneficiado Jozé Rebello.

No Fundo da Casa Real, além das convocatórias para a Capela Patriarcal, ou dos recibos para aluguer de seges, existem outros documentos referentes às diversas funções dos músicos e logística da instituição que referem o violoncelista, como é o caso duma lista do grupo de instrumentistas que participaram na prova do tenor Afferri no Paço da

---

<sup>161</sup> *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3132, cit. em FERNANDES, 2010: 450.

Ajuda, a 22 de Agosto de 1771 ou um recibo de Avondano pelo pagamento de ajudas de custo, de 3 de Outubro de 1772<sup>162</sup>. Um outro documento datado de Setembro de 1796, dá-nos conta de uma ida às termas do violoncelista para a qual recebeu ajudas de custo: A João Baptista André Avondano, rabecão pequeno, de ajuda de custo para ir tomar banhos de Agoa das caldas = 19\$200 <sup>163</sup>

À semelhança do que acontecia com a maior parte dos músicos ao serviço da Real Câmara, João Baptista André não trabalhava exclusivamente para a corte, complementando a sua actividade profissional com trabalho de carácter esporádico, independente. Como já referido, este tipo de trabalho era regulamentado pela Irmandade de Santa Cecília, onde o violoncelista estava inscrito desde 1763. A sua relação com a instituição durará até ao final da vida, como acontecia com a grande maioria dos músicos, tendo sido eleito Membro da Mesa entre 1782 e 1796, e obtido a Patente de Director entre os anos de 1781 e 1800. No arquivo da Irmandade subsistem apenas os seus manifestos entre os anos de 1784 e 1787, não sendo possível saber se os documentos relativos aos restantes anos se extraviaram ou se simplesmente o violoncelista não dirigiu funções apesar de possuir a patente. Os manifestos<sup>164</sup> redigidos nesses anos pelo violoncelista permitem-nos verificar que as funções por ele organizadas tiveram todas lugar na Igreja da Lapa, freguesia onde habitava, sendo consistente nos vários anos os períodos do calendário religioso em questão: Semana Santa, Trezena<sup>165</sup> e dia de Santo António, Lausperene e Novena de S. José. Apesar de nunca referir o repertório executado, a instrumentação era quase sempre constituída por vozes, violinos, violoncelo e contrabaixo, com esporádica inclusão de sopros, não havendo nenhuma menção ao repertório nem à inclusão de música instrumental.

	Local	Data/Festa	Instrumentação
<b>Manifesto de função isolada 1784</b>	Igreja de Nossa Sr. <sup>a</sup> da Lapa	7 de Julho	4 VV 4 vl 1 Vlc

<sup>162</sup> *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3100, cit. em FERNANDES, 2010: 243.

<sup>163</sup> *P-Lant*, Casa Real, Cx.3132, cit. em FERNANDES, 2010: 340.

<sup>164</sup> Estes documentos encontram-se transcritos na sua totalidade nos anexos desta tese.

<sup>165</sup> A trezena de Santo António consiste nas orações cantadas e com acompanhamento instrumental que se fazem em louvor do Santo nos treze dias antecedentes à sua festa (COTA, 2014: 575-576). Sobre a prática musical ligada ao culto Antoniano na Casa Real e na Igreja de Santo António no século XVIII, consultar COTA: 2014.

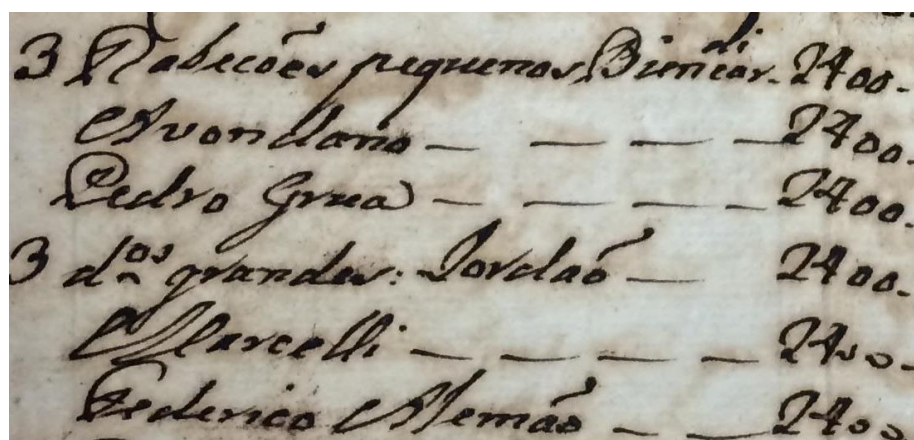
	Local	Data/Festa	Instrumentação
			1 Cb 2 cor
<b>Manifesto de 1784</b> <sup>166</sup>	Igreja de Nossa Sr. <sup>a</sup> da Lapa	Junho Trezena de Sto. António	VV? 2 vl 1 vlc
		13 de Junho Missa e Sexta de Sto. António	VV? 4 vl 1 vlc 1 cb
		Novena de São José	4 VV 4 vl 1 vlc
		Semana Santa (de 4. <sup>a</sup> a domingo)	4/6 VV 4 vl 1 vlc 1 vb 2 cor 2 ob
<b>Manifesto de 1785</b>	Igreja de N. Sr. <sup>a</sup> da Lapa	2 Lausperenes (6 missas cada)	2 VV 4 vl 1 vlc
		Novena de S. José	4 VV 2 vl 1 vlc
		Seis Domingos do Espírito Santo	4 VV 2 vl 1 vlc (No último domingo são incluídos mais instrumentistas, entre os quais o flautista A. Rodil)
		Missa e Sexta de Sto. António	6 VV 4 vl 1 fl 1 fg
<b>Manifesto de 1786</b>	Igreja de N. Sr. <sup>a</sup> da Lapa	2 Lausperenes na Lapa (6 missas cada)	4 VV 2 vl 1 vlc
		Seis Domingos do Espírito Santo	4 VV 2 vl 1 vlc
		Dia da Trindade	3 VV 4 vl 1 vlc
		Novena de S. José	4 VV 2 vl

<sup>166</sup> *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director João Baptista André Avondano, Cx. M08, Maço. 1784.

	Local	Data/Festa	Instrumentação
			1 vlc
		Missa do Dia do Coração de Jesus	4 VV 2 vl 1 vlc
		Trezena de St.º António e Missa	4 VV 2 vl 1 vlc ?
<b>Manifesto de 1787</b>	Igreja de N. Sr.ª da Lapa	Lausperene (3 dias )	3 VV 2 vl 1 vlc
		Domingo de Páscoa	4 VV 2 vl 1 vlc
		Domingo de Trindade	4 VV 2 vl 1 vlc
		Trezena e Missa de Sto. António	4 VV 2 vl 1 vlc

**Tabela 12** - Manifestos apresentados por João Baptista André Avondano entre 1784 e 1787

No Arquivo da Igreja do Loreto, João Baptista André aparece na lista de pagamentos dos músicos que participaram na realização de um *Te Deum* e Matinas, a 12 e 13 de Novembro de 1785. Entre os restantes músicos estão os violoncelistas Fernando Biancardi, e Xavier Pietragrua e os contrabaixistas Jordão (Giordani), Marcelli e Frederico Alemão.



**Figura 12** – Livro de pagamentos do Arquivo da Igreja do Loreto

(P-Lal, ISSIL/GF, liv. 1785)



Precisamente antes de deixar Paris, em Setembro de 1770, João Baptista André viu publicada uma obra sua pelo *Bureau d'Abonnement de Musique*<sup>167</sup>. Intitulada *QUATTRO | SONATE | E DUE DUETTI | Per due Violoncelli | DEDICATI | A Sua Maesta | Il Re di Portugallo | Dal Sig.<sup>re</sup> Giov. Batista Andrea | AVONDANO | Virtuoso di Camera di Sua Maesta*, aparece datada de 13 de Setembro no catálogo de 1770 da casa de edição, incluída na secção de *Pièces p.<sup>r</sup> vio<sup>celle</sup> ou basson*. No catálogo de 1770 não existe menção de opus, mas no catálogo subsequente, de 1772, a obra é referida como opus 1, sendo esta reinclusão em catálogo provável sinal da boa aceitação do público. Não sobrevive nenhum exemplar destas obras em Portugal, estando as fontes conhecidas no arquivo da Biblioteca Estadual de Berlim. Os duetos subsistem apenas na edição impressa, existindo também manuscritos de três das sonatas, uma delas com duas versões<sup>168</sup>.

Através destas obras podemos constatar que João Baptista André era, além de um violoncelista de grande desenvoltura técnica, um compositor com domínio técnico e conhecimento da escrita de estilo galante. As sonatas e duetos possuem um nível de dificuldade bastante elevado, utilizando frequentemente o registo mais agudo do violoncelo, e recorrendo a técnica de arco muito elaborada e inventiva. O violoncelista terá certamente executado estas obras nos momentos em que apresentou como solista em Lisboa ao longo da sua carreira, da qual temos nota através dos manifestos da Irmandade de Santa Cecília. Entre 1771 e 1820, os violoncelistas mais frequentes apontados como solistas foram Xavier Pietragrua e Fernando Biancardi, sendo João Baptista André mencionado em três ocasiões nos anos de 1775, 1779 e 1781<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> O *Bureau d'Abonnement de Musique* foi fundado em 1765 pelo flamengo Antoine de Peters em sociedade com o violinista e compositor Jean-Baptiste Miroglio. Pretendia ser uma alternativa às famosas casas livreas, sendo possível não só comprar partituras, tanto de edição própria como de outros editores, como alugar as mesmas, sob uma subscrição anual 24l. Depois de períodos de actividade intermitentes, fecha definitivamente as portas em 1783 (JOHANSSON, 1955: 21). Em anexo à obra de Johansson, sobre os editores de música franceses na segunda metade do séc. XVIII, existem catálogos fac-similados, sendo os citados, de 1770 e 1772, constituindo os Fcs.18 e 19.

<sup>168</sup> Para mais detalhes sobre a obra de Avondano ver o capítulo seguinte da tese.

<sup>169</sup> Na sua tese de doutoramento, Vanda de Sá refere o manifesto de Bernardo de Couto e Miranda, do qual consta uma função no Convento de S. Eloy, a 8 de Setembro de 1775, na qual João Baptista André foi solista, "*João Baptista fez concerto na Sexta a que fez só 1200*" [1200 solo], sendo o conjunto instrumental constituído por 5 vl, 1 vlc, 1 fl, 1 ob e cb. A 4 de Dezembro de 1779, dia de St.<sup>a</sup> Bárbara, numa função dirigida por Domingos Barzi que incluiu missa e Sexta, na freguesia do Castelo, João Baptista André foi também um dos solistas, "*Jozé Palomino por ter tocado o concerto – 4000/ (...). Paolo e Castelli – 6400/ ao Paolo pelo concerto – 800/ João Bautista André Avondano toccou o concerto – 4000*" (SILVA, 2008: Anexo A).

A 24 de Abril de 1773 João Baptista André casa com Maria Inês do Carmo de Oliveira<sup>170</sup> na Igreja da Lapa, paróquia onde ambos residiam, não tendo deixado descendentes. Quando morre tem por morada a mesma casa na Rua da Bela Vista, propriedade de seu tio João Baptista, sendo provável que este tenha sido o seu único domicílio em Portugal.

## 2.7. Dicionário de Violoncelistas

O presente dicionário tem por objectivo uma compreensão abrangente e plural da prática do instrumento no período em Portugal, tendo sido incluídas biografias de alguns violoncelistas activos num período cronológico anterior ao do enquadramento desta tese que se revelaram pertinentes numa compreensão histórica da evolução da prática do instrumento, assim como de violoncelistas com contacto mais perene com o contexto nacional, mas cuja presença no país poderá constituir-se como pista para futuras investigações.

### **André, “Bolonhês” (c. 1779-?)**

Provavelmente originário de Bolonha, é citado num documento<sup>171</sup> como tendo participado num concerto no Teatro do Salitre, após este ter sofrido obras de remodelação, a 20 de Fevereiro de 1797, tendo executado um concerto de Duport. No mesmo concerto participou como solista João Gabriel Legras, violinista da Real Câmara entre 1790 e 1807. Teria chegado a Lisboa recentemente, com 18 anos de idade. Não foram encontradas mais referências a este violoncelista, inclusivamente no Arquivo da Irmandade de Santa Cecília, sendo provável que estivesse de passagem por Lisboa.

---

<sup>170</sup> *P-Lant*, Reg. Par., Lisboa, Lapa, Cas. 1, fls. 61v. Foram recebidos pelo Prior Nuno Henriques Dorta. “Forão Testemunhas João Francisco Avondano cazado e morador na Rua da Bella Vista desta freg<sup>a</sup> e Antonio Luis de Couto solteyro e morador na freguezia de Santa Ingracia desta Cidade. E outras muitas pessoass que presentes estavam de que fiz este assento que assignei com as ditas testemunhas. Era ut supra. = *O Par<sup>o</sup> Nuno Henriques Dorta = João Franc<sup>o</sup> Avondano = Antonio Luiz do Coito*

<sup>171</sup> *P-Lant*, RMC n. 2292/14. O excerto que se refere ao violoncelista é o seguinte: “....hum concerto de violoncelo do grande autor Mr. Du Port executado pelo sr. André Bolonhese, italiano de idade de 18 anos, q a pouco chegou a esta cidade, e confia dar um sumo gosto.” (BRITO, 1989: 178).

### **BASÍLIO, António**

Dos poucos executantes de “rabeção” da orquestra da corte que conhecemos na primeira metade do século XVIII, ficando a dúvida se o seu instrumento seria o violoncelo ou o contrabaixo. Aparece no Rol de Devotos<sup>172</sup> de 1720 e apesar de ser incerta a baliza temporal na qual integrou a orquestra, terá estado ao serviço desde antes de 1717 e até pelo menos 1720. Este documento lista as doações feitas feitos músicos inscritos na Irmandade de Santa Cecília para construção de uma igreja em honra de Santa Cecília.

### **BIANCARDI, Fernando (f.1808)**

Um dos principais violoncelistas activos em Lisboa na segunda parte do século XVIII. Integrou a Real Câmara entre 1764 e 1806 e pertenceu à Irmandade de Santa Cecília entre 1756 e 1808. Pela importância e particularidade do seu percurso, é incluída a sua biografia detalhada no capítulo anterior, para o qual remetemos.

### **CARDOSO, Manuel**

Entrou ao serviço da Sé de Viseu a 21 de Outubro de 1724 para tocar rabeção e “cantar algum papel que o Mestre de Capela lhe der”, auferindo o salário de 60\$000 reis. Não é claro se seria violoncelista ou contrabaixista (JOAQUIM, 1944: 64).

### **CASELLA, Pedro (Pietro)**

Natural de Itália, efectua o seu pedido de entrada na Irmandade de Santa Cecília em 1816<sup>173</sup>. Assina o Livro de Entradas<sup>174</sup> a 9 de Agosto desse mesmo ano, sendo à época morador ao Arco da Bandeira. Ficará vinculado à Irmandade até 1832, tendo-se provavelmente ausentado então do país, uma vez que na sua Entrada vem anotada a indicação “ausente”.

---

<sup>172</sup> *P-Lisc&mf*, Docs. Diversos, G02.07, *Rol dos devotos q. daõ suas esmolos p<sup>a</sup> se fazer um sítial p<sup>a</sup> a capella da nossa sancta a glorioza Virgem S<sup>a</sup> Cecilia*, f. 7 f-v. Este documento lista as doações feitas feitos músicos inscritos na Irmandade de Santa Cecília para construção de uma igreja em honra de Santa Cecília. Neste documento são citados outros dois “tangedores de rabeção”, António Basílio e Aleixo de Sousa, f.3 (ALVARENGA, 2008: 20).

<sup>173</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1816, Cx. E06.

<sup>174</sup> *P- Lisc&mf*, Livro das Entradas dos Irmãos, f.173.

### **CASTELO BRANCO, João de Lima (f. c.1777)**

Dividia a sua actividade entre o violoncelo e o contrabaixo, sendo o último provavelmente o seu instrumento principal. Assina o Livro de Entradas da Irmandade de Santa Cecília a 20 Setembro de 1756<sup>175</sup>, sendo então morador no Campo de Santa Clara, freguesia de St.º Estêvão. Estará ligado à Irmandade até à sua morte, a 6 de Agosto de 1776. Foi casado com Anna Maria Caetana de Aguiar, que ficou habilitada na Irmandade em 22 de Outubro de 1774.

### **COSSOUL, João Luís Olivier (sénior) (f.1863)**

Artista multifacetado de origem francesa, estudou violino com Kreutzer no Conservatório de Paris, sendo incerta a data da sua chegada a Portugal. Enquanto músico, a sua actividade terá sido distribuída equitativamente entre o violino e o violoncelo. Estendia a sua actividade a espectáculos de fusão de música com uma série de actividades de cariz circense, como o malabarismo e a prestidigitação, os quais eram muito populares, sendo Cossoul dos músicos mais activos no período na capital<sup>176</sup>.

Este tipo de espectáculo, nos quais Cossoul dividia muitas vezes o palco com Eugenio Robertson, parece ter dominado os primeiros anos de actividade do músico francês em Lisboa. A primeira notícia encontrada refere-se a uma actuação de “habilidades Indias do malabar Louis Cossoul” numa notícia no Diário do Governo a 3 de Dezembro de 1823 (VIEIRA, 1900: I, 311).

A sua entrada na Irmandade de Santa Cecília a 24 de outubro de 1826 marca uma nova etapa na sua carreira musical, uma vez que lhe é imposta pela confraria a obrigação de deixar de apresentar “exercícios de Jogos de Mãos nem de Ingolir espadas ou fazer equilíbrios”. Será no Teatro do Bairro Alto que Cossoul se apresentará pela primeira vez após esta nova etapa, integrando um espectáculo de teatro declamado com a sua mulher à harpa. Aparece como violinista e violoncelista em vários Benefícios no Teatro da Rua dos Condes entre 1827 e 1828, sendo possível que nessa altura já se tivesse tornado elemento interno do teatro (ESPOSITO, 2016: 106, 107).

---

<sup>175</sup> *P-Lisc&mf*, Livro das Entradas dos Irmãos, liv.1, f. 2v.

<sup>176</sup> A fonte bibliográfica de referência para a biografia apresentada foi o livro de Francesco Esposito relativo ao período compreendido entre 1822-1853, “Um movimento musical como nunca houve em Portugal”, *Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal* (2016: 47, 53, 54, 106, 107).

Apesar da proibição da Irmandade, tornamos a encontrar Cossoul numa participação enquanto malabar em três espectáculos a 18, 21 e 25 de Abril de 1830 no Teatro de São Carlos. O programa era dividido em duas partes, sendo a primeira designada “academia instrumental”, na qual a sua filha Sofia de quatro anos e meio tocava harpa, e a segunda constituída por “Jogos Orientaes”, executados pelo próprio Cossoul e pelos seus “jovens discípulos Julio e Paulo, de idade de onze, e oito anos”:

Os jogos Orientaes serão nesta última noite em grande numero, e divididos em três partes; os principaes que são inteiramente novos são os seguintes: o ovo sobre huma palha, o equilíbrio luminoso subindo huma escada, e tocando ao mesmo tempo violoncelo; este muito dificultoso equilíbrio será executado por Julio<sup>177</sup> (...) (ESPOSITO, 2016: 53, 54).

A pluralidade da actividade de Cossoul estende-se também ao ensino, sendo dele o primeiro anúncio conhecido na imprensa periódica a aulas de violoncelo, no *Diário do Governo* de Janeiro de 1831:

João Luiz Oliveira Cossoul, professor de Rebecca e Rebecão pequeno, tem a honra de participar ao respeitável publico desta Capital, que abriu huma aula de muzica em sua casa, na rua da Horta Secca, N. 18, 4.º andar, aonde ensina muzica, e a tocar rebecca e rebecão pequeno, pelo methodo do Real Conservatorio de Paris, e por preços mui commodos. – Cossoul se lembrou de abrir esta aula, não só pela comodidade dos preços, como também por sêr ás horas abaixo indicadas, que a maior parte dos Senhores amadores de muzica se acharão desembaraçados dos seus negócios e empregos: a aula se acha aberta ás Terças feiras, Quintas feiras, e Sabbados, das 6 até 9 horas da noite.

Ernesto Vieira, refere que o músico se tinha refugiado em Espanha durante o período de governação de D. Miguel (1900: II, 429). No entanto, Esposito sugere ser mais provável que, sendo Cossoul miguelista, tenha preferido afastar-se da cidade durante o período da vitória das tropas de D. Pedro, regressando somente após alguns anos, em 1836, como se subentende por um anúncio publicado no *L'abeille* de 30 de Julho desse ano. A segunda teoria parece mais fidedigna, e em concordância com a cronologia conhecida do vínculo associativo de Cossoul, uma vez que é dado como ausente na Irmandade de Santa Cecília entre 1832, altura em que desvinculou, tendo

---

<sup>177</sup> Anúncios do *Diário do Governo* de 14, 21, 24 e 27 de Abril de 1830.

entrado para o Montepio Filarmónico em 1836, instituição à qual pertenceu até ao final da sua vida, em 1863.

**COUTINHO**, António Pedro da Cunha Feio (f.1805)

Dos poucos instrumentistas que se terá dedicado unicamente ao violoncelo no período. Esteve inscrito na Irmandade de Santa Cecília desde 1756 até à sua morte, tendo feito parte da mesa em 1776 e 1802. Assinou o Livro de Entradas<sup>178</sup> a 2 de Outubro de 1756, sendo dado à data como morador ao Pombal, freguesia de Santa Isabel.

Fez parte da Real Câmara entre 1764 e 1805, tendo como colegas de naipe João Baptista André Avondano, Xavier Pietragrua e Fernando Biancardi. Seria o elemento que menos se destacava no naipe, traduzindo-se esta hierarquia na diferença salarial que havia entre os restantes colegas e António Pedro Coutinho, que recebia o salário da maioria dos instrumentistas da orquestra.

Nos documentos da Irmandade é dado como falecido no primeiro trimestre de 1805, sendo nos trimestres seguintes beneficiária a sua viúva, Anna Luiza Fiúza de Sequeira (SCHERPEREEL, 1985: 21).

**DELFINO**, Alessandro

Violoncelista de origem italiana cujo nome aparece também na sua versão portuguesa, Alexandre Delfim. Esteve em Lisboa por dois curtos períodos, tendo integrado a orquestra do Teatro de São Carlos. A 6 de Outubro de 1807 efectua o seu pedido de Entrada na Irmandade de Santa Cecília, apresentando-se como italiano e “Músico de Câmara do Imperador da Rússia, actualmente ao serviço do Real Theatro de S. Carlos”<sup>179</sup>. Aparece nos registos da Irmandade de Santa Cecília entre 1807 e 1809, e novamente em 1814, tendo provavelmente estado ausente do país entretanto. Assina o Livro de Entradas<sup>180</sup> a 6 de Outubro, tendo por morada a Rua dos Sapateiros, freguesia de St.<sup>a</sup> Justa.

---

<sup>178</sup> P- *Lisc&mf*, Livro das Entradas dos Irmãos, Liv. 1, f. 9v.

<sup>179</sup> P-*Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1807, Cx. E04.

<sup>180</sup> P- *Lisc&mf*, Livro das Entradas dos Irmãos, Liv. 1, f. 157.

O seu nome é referido enquanto solista num concerto de beneficência de José Ferlendis, conceituado intérprete de oboé e corne inglês e músico da Real Câmara desde 1804, que teve lugar numa sala próxima do Teatro de São Carlos a 28 de Janeiro de 1808. Este é um dos raros casos em que temos acesso ao programa detalhado dum concerto público, tendo sobrevivido o pedido de impressão manuscrito da “Notícia do Benefício de hum Concerto de Música de José Ferlendis<sup>181</sup>”. O documento refere tratar-se de um concerto vocal e instrumental, e que Ferlendis “não omittio diligencia alguma, não só pela escolha das pessoas, como das Peças de Muzica p. a fazer hum recreio digno da geral aprovação”. Apesar de o programa ser bastante detalhado na descrição das obras executadas, tendo sido apresentadas obras de Haydn, Pleyel, Paisiello e Farinelli, entre outros, a peça de violoncelo é designada por “Hum Terceto de Violoncello, executado por Delfino”, o que poderá indicar ser a obra da autoria do próprio intérprete (FERNANDES, 2014: 88-89).

#### **FARIA (Beltrão), Policarpo José de (c.1779-?)**

Terá começado a sua actividade profissional muito cedo, uma vez que o seu pedido de entrada<sup>182</sup> na Irmandade de Santa Cecília é feito por seu pai, de quem era aluno de música instrumental e vocal, a 17 de Dezembro de 1791, contando Policarpo na altura 12 anos de idade. No mesmo dia assina o Livro de Entradas<sup>183</sup>, estando registado como morador na Rua da Oliveira, freguesia dos Anjos. Nos registos da Irmandade há nota que terá tido actividade também como soprano e violinista. Esteve ao serviço da Real Câmara entre 27 de Novembro de 1802 e 1812, altura em que foi para o Brasil (SCHERPEREEL, 1985: 22, 38). Teria provavelmente o papel de *tutti*, uma vez que o seu salário não se equiparava ao dos violoncelistas principais da orquestra, auferindo o salário médio dos restantes membros da orquestra, 260\$450 rs.

Sobre a sua actividade musical em Lisboa temos poucas referências, à excepção da sua participação como solista num concerto no Teatro do Salitre, anunciado na Gazeta de Lisboa a 24 de Janeiro de 1811: "Policarpo José Beltrão, Músico do P. R.N.S. em obséquio ao Beneficiado, tocará um concerto de rabeção pequeno, em cujo

---

<sup>181</sup> *P-Lant*, RMC, Cx, 64, cit. em FERNANDES, 2014: 88.

<sup>182</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa Expediente Recebido, Maço do ano de 1790, Cx. E03.

<sup>183</sup> *P-Lisc&mf*, Livro das Entradas dos Irmãos, Liv. 1, f. 119v.

instrumento é insígne"<sup>184</sup>. Fez parte da Mesa da Irmandade em 1801 e 1812 e esteve ligado à Instituição até 1832, presumível data da sua morte.

**FELNER, José Joaquim (f. c.1802)**

Oriundo de uma família de músicos de origem provavelmente germânica, é um dos dois casos conhecidos de bolseiros no estrangeiro. Não existem muitas fontes relativas à sua actividade profissional em Lisboa, provável consequência de uma morte precoce. Pela especificidade do seu percurso, justificou-se uma biografia detalhada no capítulo anterior desta tese.

**FENZI, Vincenzo? Vittorio?**

Não há relato da sua estadia em Portugal com excepção da citação por um dos cronistas do *Allgemeine musikalische Zeitung* a 26 de Junho de 1816, que refere que “não há aqui nenhuns músicos estrangeiros que se distingam (...) à excepção de Fenzi, que toca muito bem violoncelo e que tem igualmente produzido muito como compositor.” (BRITO/CRANMER, 1990: 40).

Vieira refere também um violoncelista de apelido Fenzi, que diz residir no Porto após a Guerra Peninsular, professor de João António Ribas, tratando-se provavelmente de outra pessoa (1900: II, 252). Vanda de Sá cita o anúncio de concerto no Salão Nobre do Teatro de São Carlos, 1819, de José? Fenzi e da mulher, cantora, (Ermínia Fenzi?) publicado na Gazeta de Lisboa 141, a 17 de Junho de 1819 (2008: anexo A).

**FRANCHI, Luís Leopoldo**

Apesar de ter tocado violoncelo teria o contrabaixo como instrumento principal, tendo sido aluno de Miguel Jordão, como refere no seu pedido de entrada na Irmandade de Santa Cecília, a 2 de Julho de 1789. À data era morador na Rua do Sacramento, freguesia da Lapa, declarando-se filho de Laureto e Praxedes Franchi, tendo por testemunhos Andre Lenzi e José Luis Silveira. É admitido como Irmão no ano seguinte,

---

<sup>184</sup> *Gazeta de Lisboa* 21: 1811/01/24, cit. em SILVA, 2008: anexo A.



tendo assinado o Livro de Entradas a 2 de Julho de 1790<sup>185</sup>. Fez parte da Real Câmara entre 1789 e 1802.

### **Frei Francisco**

Religioso carmelita calçado, citado por Mazza como professor de “rabeção piqueno” de António da Silva Alcântara<sup>186</sup> em Lisboa.

### **FREITAS, António da Silva (f.1791?)**

Aparece também referenciado como António de Freitas da Silva. Esteve ao serviço da Real Câmara<sup>187</sup> como violoncelista, violetista e compositor de música de dança para os Teatros Reais entre 1773 e 1788 (SCHERPEREEL, 1985: 32). Apesar de ter sido contratado como instrumentista e compositor, auferia o mesmo ordenado que a maioria dos elementos da orquestra, 260\$450 rs. Foi Irmão em Santa Cecília entre 1760 e 1791, provável data da sua morte, tendo feito parte da Mesa em 1765 como presidente e em 1781. A sua multidisciplinaridade é comprovada pelos registos da Irmandade, onde aparece como tendo tocado violino, viola, órgão, trompete e cantado a voz de soprano. Pelo que transparece tanto na documentação da Casa Real como na do arquivo da Irmandade, a viola seria o seu instrumento principal, apesar de haver fontes que documentam a sua actividade nos dois instrumentos na orquestra da Real Câmara. No ano de 1778, foi convocado para tocar violoncelo na Festa de N. Sr.<sup>a</sup> da Conceição em Queluz, e viola na festa de Sta. Bárbara<sup>188</sup> (PIRES, 1926: 82-83).

A sua actividade enquanto compositor é referida também por José Mazza, que menciona sonatas para vários instrumentos, salmos e uma missa a 4 vozes (ALEGRIA, 1944/45: 15) das quais não é conhecida a localização. Na sua entrada no Livro da Irmandade de Santa Cecília<sup>189</sup>, é dado como morador da freguesia de São José, aparecendo em nota referências aos seus casamentos, em primeiras núpcias com

---

<sup>185</sup> *P-Lisc&mf*, Livro de Entradas dos Irmãos, Liv. I, f.109v

<sup>186</sup> ver entrada de ALCÂNTARA, António da Silva.

<sup>187</sup> O registo da sua contratação encontra-se num Aviso de João António Pinto da Silva dirigido a Estevão Pinto de Morais Sarmiento em 19 de Dezembro de 1773: “tocador de violetta, e violoncelo, por músico instrumentista da Sua Real Camera; com obrigação de tocar qualquer dos ditos instrumentos, e compor a Música das Danças, que forem necessárias para os Reais Theatros do mesmo Senhor” (*P-Lant*, Casa Real, liv. 2997, f. 36v).

<sup>188</sup> *P-Lant*, Casa do Infantado, maço 588, *Rols das funções q. S. Mag.<sup>e</sup> manou fazer no mês de Dezbr.<sup>o</sup> do prez.<sup>te</sup> anno de 1778.*

<sup>189</sup> *P-Lisc&mf*, Livro das Entradas dos Irmãos, Liv.1, f.31v

Isabelita Teresa, de quem ficou viúvo, voltando a casar com Maria Rita Rosa, habilitada por despacho da Mesa a 25 de Setembro de 1790.

### **GIORDANI, João (1793-1860)**

Foi um dos violoncelistas mais notáveis na primeira metade do século XIX em Portugal, destacando-se também como compositor e no exercício de funções institucionais ligadas à música. Nasce em Lisboa a 23 dezembro de 1793, sendo filho de um dos mais importantes músicos da Capela Real, o italiano Miguel Giordani<sup>190</sup>, primeiro contrabaixo da Real Câmara e da orquestra do Teatro de São Carlos. O seu irmão, Caetano Giordani, era violinista, tendo integrado também a orquestra da Real Câmara. Começa a sua carreira enquanto contrabaixista, instrumento que terá um lugar equiparável ao do violoncelo no seu percurso. Efectua o seu pedido de entrada na Irmandade de Santa Cecília<sup>191</sup> em 1807, aparecendo nos registos da instituição como tendo tocado também violino e viola. Estará ligado à Instituição até 1833, e seguidamente filia-se no Montepio Filarmónico, com o qual manterá o vínculo até à data da sua morte, em 1860.

Segundo Ernesto Vieira, teria catorze anos quando substitui o pai na orquestra após a morte do mesmo em 1810, passando mais tarde para o lugar de primeiro violoncelo. Estas datas entram em conflito com a informação que nos é fornecida por Scherpereel no seu livro sobre os músicos da Real Câmara, que data a entrada de João Giordani ao serviço da corte em 1812. Mesmo não podendo comprovar com exatidão a

---

<sup>190</sup> Numa carta de 11 de Maio de 1767 de F. para Nicolau Piaggio, cônsul em Génova, são tratados os pormenores da viagem para Lisboa e contratação de Michelle Giordani: “Foi Sua Majestade servido mandar vir de Nápoles um professor de rabeção grande, por nome Michaelle Giordani, o qual mandou ajustar pelo seu Ministro José de Sá Pereira, que reside naquela Corte, e isto por seis lisboninas por mês. E como Sua Majestade tem dele precisão, me ordena avise a vossa mercê da sua parte, para que tanto que aí lhe for o dito sujeito remetido pelo dito ministro, vossa mercê lhe faça as despesas da jornada de Nápoles até essa cidade, e daí a passagem do mar, que será o mais breve que for possível, cuja despesa é o mesmo senhor servido que vossa mercê a lance na lista de outras, que vossa mercê manda pela Secretaria de Estado a esta Corte, e que vossa mercê mo enviará em direitura a mim.” (*P-Lant*, Casa Real, liv. 2996, f. 1). Ernesto Vieira, na entrada do seu Dicionário dedicada a João Jordani, dá-o como 1.º contrabaixo da Real Câmara e da orquestra do São Carlos até à sua morte, em 1810, acrescentando que “casou em Lisboa com uma menina muito nova, com quem teve dois filhos, João e Caetano, que aportuguesaram o apelido quando o pai morreu, para Jordani.” (1900: 556). O biógrafo data a entrada do contrabaixista na Real Câmara a 12 de Junho 1777, dado erróneo tanto à luz da fonte acima apresentada como pela informação recolhida por Scherpereel, que confirma 1767 como o ano da contratação de Miguel Jordani (1985: 25).

<sup>191</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1807, cx. E03. Na documentação do processo estão incluídas duas cartas de recomendação, uma do Padre José Nicolau da Silva e outra de Eugenio José Farneze.

data da sua entrada na Real Câmara, o certo é que assume um papel de bastante relevância muito cedo, tendo provavelmente na altura tanto um domínio elevado do instrumento assim como suficiente maturidade musical para um lugar desta responsabilidade. Fez parte da orquestra do São Carlos e da Real Câmara até 1834. Talvez por ter entrado ao serviço muito novo, o seu salário está abaixo da média do dos restantes músicos da orquestra, ganhando sempre 172\$800 rs, com exceção de um período entre 1829 e 1832, no qual o seu salário se equipara ao do da maioria dos colegas, 260\$400 rs. (1985 :25). Em 1831 é incluído na lista dos «Músicos que actualmente servem na Capella da Santa Igreja Patriarchal», da qual anteriormente só faziam parte cantores e organistas, sendo o primeiro violoncelista a assumir este cargo (FERNANDES, 2018: 275).

Vieira destaca a sua “sonoridade grande e bela”, característica que vai transmitir aos alunos, nomeadamente a Sérgio Silva, um dos violoncelistas mais importantes da geração seguinte. As suas qualidades instrumentais tanto no violoncelo como no contrabaixo são referidas também por um cronista do *Allgemeine musikalische Zeitung* num artigo de 26 de Junho de 1816, no qual é mencionado também o seu irmão, sendo sublinhado o empenho profissional de João Giordani:

Entre os músicos portugueses em Lisboa merecem ser mencionados os seguintes: João Giordani e Caetano Soares (o primeiro toca também muito bem o contrabaixo); (...) Caetano Giordani, violinista, possui talento e habilidade: tornar-se-ia um excelente instrumentista se quisesse ser tão assíduo como o seu irmão violoncelista (BRITO/CRANMER, 1990: 40).

Aquando da expansão do Seminário da Patriarcal ao ensino de instrumentos de orquestra, em 1824, João Giordani torna-se professor de violoncelo e contrabaixo, sendo Tito Mazoni o professor de violino. Mais tarde, tornar-se-á professor do Conservatório aquando da sua fundação.

Apesar de não ser referido em nenhuma fonte bibliográfica a ausência do país do violoncelista, Francesco Esposito localizou o nome de João Giordani em libretos de algumas óperas representadas no norte de Itália entre 1829 e 1833. As óperas em questão são: *Urania, cantata rappresentata nel Teatro di Trieste la sera del 12 febbraio 1829 natalizio di sua maesta Francesco Primo imperatore d’Austria composta*

da Giuseppe Lugnani..., Trieste, Weis, *Annibale in Torino, melodrama serio per musica in 2 atti da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnovale del 1831* (...) Turim, presso Onorato (1831), *Caritea Regina di Spagna: melodrama serio da rappresentarsi nell'I R. Teatro alla Scala l'autunno dell'anno 1832*, Milão, Luigi di Giacomo Pirola, 1832, *L'ultimo giorno di Pompei: drama seria per musica da rappresentarsi nell Teatro Eretenio di Vecenza la state del 1833*, Vicenza, Tipografia Tremeschin, 1833. Fica por confirmar a sua participação numa quarta ópera em Trieste a 12 de fevereiro de 1829 (*Urania, cantata rappresentata nel Teatro di Trieste la sera del 12 febbraio 1829 natalizio di sua maesta Francesco Primo imperatore d'Austria composta da Giuseppe Lugnani...*, Trieste, Weis). O autor excluí a possibilidade de se tratar de um homónimo do violoncelista, uma vez que o nome é grafado na sua versão portuguesa. No entanto, estes dados colidem com informação vinculada noutras fontes relativas ao vínculo do músico com a Real Câmara. Segundo Scherpereel, o único período no qual o violoncelista vê o seu salário aumentado na Real Câmara é precisamente aquele em que estaria presumivelmente em Itália, entre 1829 e 1832. É também neste período, em 1831, que o violoncelista vê alargado o vínculo laboral com a coroa, através da sua contratação para a Patriarcal. O próprio autor identifica um problema de colisão de datas relativas à primeira ópera na qual Giordani é identificado, a 12 de Fevereiro de 1829, uma vez que uma notícia no Diário do Governo de 28 de Fevereiro de 1829, atesta a presença do músico em Lisboa no período. Apesar de estes não serem dados impeditivos da efectiva presença de Giordani em Itália no elenco destas óperas, havendo mesmo a possibilidade de este ter efectuado várias viagens entre os dois países, será necessária uma pesquisa mais aprofundada para clarificação da situação. Esposito levanta a hipótese de a viagem do violoncelista ter um cariz político, por possível associação do mesmo com os princípios liberais. Não encontramos fontes relativas à actividade política e ideológica de João Giordani, mas não seria caso único entre os músicos da época, tendo vários sido obrigados ao refúgio político, como foi o caso de João Domingos Bomtempo (ESPOSITO, 2016: 112).

Desenvolveu também uma carreira consistente enquanto compositor, sendo considerado competente mas pouco inspirado pelos seus pares. Vieira refere um comentário do clarinetista Canongia à sua música, como sendo “música velha em papéis novos”. Não obstante, foi um compositor prolífico, tanto em música profana como sacra. Muitas das suas composições destinavam-se aos alunos do Conservatório, mas a

maior parte da sua produção é resultante do seu posto enquanto Mestre de Capela da Sé de Lisboa. Ernesto Vieira fornece-nos uma lista bastante extensa de obras suas que, aparentemente, e apesar do seu conservadorismo, deveriam ter boa aceitação por parte do público, uma vez que conseguiram perdurar no tempo, sendo algumas delas ainda executada à data que Vieira escreve o seu dicionário, em 1900. Destacam-se na sua produção profana muitos bailados para o São Carlos e para o teatro do Conde de Farrobo, tendo escrito para este último também uma ópera, "Emília ou os efeitos do desprezo" (1900: 556).

Entre a sua produção sacra, Vieira lista salmos de vésperas para dois coros masculinos e 4 órgãos (apresentados em Mafra em 1825), dezassete missas, muitas delas com orquestra (sendo uma muita executada não só em Lisboa, mas também nas províncias e no Brasil), cinco jogos de matinas para semana santa, um Miserere, Matinas da Epifania, de S. Vicente e do Natal, todas com orquestra, duas sequências, muitos Salmos de vésperas, várias novenas (nomeadamente uma de S. Caetano escrita para alunos do Conservatório, Nossa Senhora dos Mártires, Ascensão, Nossa Senhora do Carmo, S. Roque), uma trezena de St.º António, um *Libera me* a 4 vozes e grande orquestra, escrito para as exéquias anuais da Irmandade de Santa Cecília, um grande *Te Deum* e outros menores, diversos motetes e ladainhas. Esta lista constitui um conjunto de obras considerável, que ainda não foi alvo de um estudo nem nos foi possível localizar na totalidade. Várias das suas obras encontram-se na Biblioteca Nacional de Portugal, na Biblioteca do Palácio de Mafra e no Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

No Conservatório de Lisboa conserva-se uma gravura do seu retrato, da autoria de Caggiani. Falecido a 4 de setembro de 1860.

### **GOBERTE, José**

Natural de Torrecà, Catalunha, assina o seu nome no livro de Entradas da Irmandade de Santa Cecília na versão original Josef Gubert<sup>192</sup>. É dos poucos instrumentistas que aparece apenas como violoncelista nos registos da Irmandade. O seu pedido de admissão, a 26 de Junho de 1818, é aceite mediante a condição do pagamento

---

<sup>192</sup> *P-Lisc&mf*, Livro das Entradas dos Irmãos, Liv.1, f.179v

duma multa de 12.000 rs., o que indicia que estaria a trabalhar antes desta data de forma irregular. À data era morador na Calçada da Ajuda, freguesia de N. Sr.<sup>a</sup> da Ajuda. Segundo os registos da Irmandade terá morrido em Portugal em data incerta.

#### **HIRSCH, Ignácio Miguel**

Violoncelista amador de ascendência alemã nascido em Lisboa, viveu durante a primeira metade do século XIX. Segundo Ernesto Vieira foi “um dos mais notáveis e entusiastas amadores que brilharam na *Philharmonica* de Bomtempo e nas festas do Conde de Farrobo, do qual era guarda-livros”. Antes de se dedicar ao violoncelo era flautista, tendo sido primeiro flauta na orquestra organizada por Bomtempo, e estudado depois violoncelo com João Giordani. O biógrafo refere que tinha muita facilidade na execução, "distinguindo-se principalmente em acompanhar as lamentações que se cantam nos ofícios da semana santa, acompanhamento improvisado que lhe permitia dar largas a uma exuberante fantasia" (1900: 491). Esta referência de Vieira é de grande interesse do ponto de vista da prática interpretativa na primeira metade do século XIX, testemunhando a forma como a improvisação integrava a execução do repertório sacro com violoncelo obrigado no período. Este assunto será tratado com maior detalhe na Parte II desta tese.

#### **IZIDORO, João**

Cantor da Patriarcal que tocava também violoncelo. No arquivo da Irmandade de Santa Cecília sobrevive um documento interessante relativo ao seu pedido de entrada, que se processou de forma pouco ortodoxa. João Izidoro era já membro da Irmandade enquanto cantor e, a 4 de Abril de 1803, o seu pai, Luis Theodoro, faz o pedido para a sua entrada como rabeção pequeno, pedindo urgência pelo facto do filho se ter comprometido em ir tocar a uma Semana Santa, dizendo haver “muita falta de quem toque este instrumento”. Não foram encontradas mais fontes relativas ao percurso de João Izidoro enquanto violoncelista.

#### **LEMOS, André Avelino Monteiro de**

Por vezes referido apenas como André Avelino. Segundo Scherpereel, André Avelino Monteiro de Lemos esteve ao serviço da Real Câmara entre 1799 e 1822,

provavelmente como *tutti*, auferindo aquele que era o ordenado da maioria dos músicos da orquestra, 260\$450 rs (1985: 27). Tocava contrabaixo e violoncelo, embora seja provável que o primeiro fosse o seu instrumento principal.

As únicas fontes relativas ao músico encontram-se na documentação do arquivo da Irmandade de Santa Cecília, instituição à qual pertenceu entre 1766 e 1825, e onde existem registos de ter tocado também violino e viola. Pertenceu à presidência dos Instrumentistas e dos Fidalgos, pelo que teria ascendência nobre. Fez parte da Mesa nos seguintes anos: 1776-80, 1788, 1795, 1805 e 1813. É referenciado como solista no manifesto 1785 de Francisco Jozé de S. Próspero, Mestre de Capela do Convento de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> da Graça, numa cerimónia no dia de Santa Luzia na Igreja de São Julião, tendo recebido mais 800 rs por tocar um concerto (SILVA, 2008: anexo A, 62).

**LIDRES, José António de Azevedo (f.1828/9)**

Violoncelista bastante activo em Lisboa na primeira metade do século XIX. Deve ter começado a sua carreira profissional em 1766, ano em que dá entrada na Irmandade de Santa Cecília<sup>193</sup>. À data era morador na rua Direita de S. Lourenço, freguesia de S. Lourenço, assinando o documento apenas como José António Azevedo, pelo que é provável que tenha usado esta forma do seu nome noutras ocasiões. Pertenceu à Mesa da instituição nos anos de 1797 e 1810.

Entra ao serviço da Real Câmara a 27 de Novembro de 1802 e assina os registos até ao segundo trimestre de 1828, tendo por seus procuradores Francisco Joaquim da Rocha e João Jordani. Até à sua entrada ao serviço da coroa, deverá ter exercido actividade como *free-lancer*, da qual é exemplo um manifesto de Eleutherio Jozé Martins relativo ao ano de 1786, no qual é referido como tendo sido solista numa função que se realizou na Igreja de St.º Estêvão, pela qual recebeu um total de 1560 rs, sendo 1600 rs relativos à execução do solo (SILVA, 2008: anexo A, 45). Segundo Scherpereel, tem como herdeira a sua filha Gertrudes Maria da Piedade.

---

<sup>193</sup>P-Lisc&mf, Livro das Entradas dos Irmãos, Liv.1, f. 61.

### **LOYOLA, Inácio Xavier (f.1795)**

Não temos outra notícia sobre este violoncelista além do seu vínculo com a Irmandade de Santa Cecília, onde assinou o Livro de Entradas<sup>194</sup> a 11 de setembro de 1781. Era à época morador na Rua da Barroca, freguesia da Encarnação e permanece como Irmão até 1795, provável data da sua morte. Nos registos da Irmandade não há nota de ter tocado outro instrumento além do violoncelo.

### **LUDEGERO**

O seu nome é citado num documento<sup>195</sup> do Expediente de 1808 da Irmandade de Santa Cecília relativo ao tratamento inadequado sofrido por alguns músicos por parte de Francisco Caetano, por ocasião de uma função dirigida pelo último na Aldeia de Paio Pires. A queixa é apresentada à Irmandade por António do Nascimento, sendo referidos como rabeções Ludegero e Joaquim José.

### **MARIA BÁRBARA**

Violoncelista a quem é destinada a parte de violoncelo dumas Matinas de Ignácio António Ferreira de Lima, tendo sido provavelmente religiosa numa ordem na região de Évora. Na dita parte pode ler-se: "Violoncelo para tocar a Sr.<sup>a</sup> D. Maria Bárbara | Matinas de N. P.<sup>e</sup> e seu Autor, P.<sup>e</sup> M.<sup>e</sup> Ignacio Antonio Ferreira Lima".

### **MARIANO, Carlos**

O único registo que encontramos de Carlos Mariano é o seu pedido de admissão<sup>196</sup> à Irmandade de Santa Cecília, a 11 de Agosto de 1775, no qual afirma ser estrangeiro e tocar “rabeça e rabeção”, não sendo possível esclarecer se o termo se refere ao violoncelo ou ao contrabaixo.

### **MENDES, Jacob Franco**

Violoncelista holandês de origem portuguesa condecorado com a Ordem de Cristo por D. Pedro V. Segundo Ernesto Vieira, é originário de uma família judia que se

---

<sup>194</sup> *P-Lisc&mf*, Livro das Entradas dos Irmãos, Liv.1, f. 91v

<sup>195</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1808, Cx. E05.

<sup>196</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1775, Cx. E01.



refugiou em Amsterdão e é agraciado pelo Rei por ocasião de uma visita a Lisboa durante a qual não se apresentou em concerto (1900: II, 82).

**MIRANDA, Diogo de (P.<sup>e</sup>)**

O seu nome aparece nos documentos da Sé de Viseu estudados por Manuel Joaquim. A 28 de Agosto de 1727, o Cabido dá-lhe 14\$000 rs. Para se aperfeiçoar no estudo do rabecão, designando-o no mesmo despacho como músico da Sé (1944: 66).

**MONTEIRO, André Avelino**

Esteve ao serviço da Real Câmara entre 1799 e 1822, sendo dos poucos instrumentistas que aparentemente distribuía a sua actividade em igual medida entre o contrabaixo e violoncelo, recebendo o salário médio da generalidade dos instrumentistas, 260\$450 rs. (SCHERPEREEL, 1985: 25). Numa convocatória<sup>197</sup> de 15 de Junho de 1800 para uma Missa de São João, juntamente com o nome de Saverio Pietragrua, aparece o nome de André Avelino Monteiro com a nota "com violoncelo", indiciando que tocava habitualmente os dois instrumentos na Real Câmara.

**NEVES, António Gualdino das (f.1865)**

O único violoncelista referenciado também como timbaleiro. Deveria possuir um domínio igualmente elevado dos dois instrumentos uma vez que assume as duas funções na orquestra do São Carlos. Esteve inscrito na Irmandade de Santa Cecília entre 1832 e 1833 e a partir de 1842 no Montepio Filarmónico, onde manteve o vínculo até à sua morte em 1865.

**NUNES, Joaquim António**

Ernesto Vieira refere António Joaquim Nunes como compositor, organista e pianista além de violoncelista, tendo-se estabelecido no Porto em 1800 segundo registos encontrados pelo biógrafo no arquivo da Irmandade de Santa Cecília (1900: II 135).

Encontramos outra menção ao seu nome por Scherpereel, que cita a referência de Balbi à presença do violoncelista em Lisboa, tendo partido em 1807 ou 1808 para o

---

<sup>197</sup> *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3184.

Brasil e regressando em 1817, altura na qual o seu nome reaparece nos registos e onde permanece até 1828. Scherpereel dá-o como irmão de Manuel António Nunes (1989: 52).

**NUNES, Manuel António (c.1777-?)**

Violoncelista português que pertenceu à Real Câmara entre 1802 e 1807, sendo provável que tenha estado em Espanha no período anterior à sua entrada ao serviço da corte. Era genro do violinista e compositor espanhol José Palomino, com quem veio para Lisboa, sendo na altura ambos contratados pela Real Câmara. Entra ao serviço a 27 de Novembro de 1802, com o ordenado médio auferido pelos instrumentistas da orquestra, 260\$450 rs. Segundo Scherpereel é irmão de Joaquim António Nunes (1989: 52) (Ver **NUNES, Joaquim António**). É referido por Balbi, que no seu *Essai Statistique* o define como um "bom violoncelista em Lisboa" (NERY, 2014: 29).

Aquando da ida da Família Real para o Brasil, Manuel António acompanha o sogro quando este assume o cargo de Mestre de Capela da Catedral de Las Palmas. Na sua chegada a Las Palmas, José Palomino redige um *Plan de reforma para el mejoramiento de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia*, no qual exalta a importância do papel do violoncelo na orquestra, referindo-o como *una de las cabezas principales* da mesma, equiparando a sua relevância ao posto do primeiro violino. O compositor destaca o violoncelo não só enquanto instrumento de baixo, mas também na crescente utilização na voz de tenor, recurso bem patente na sua escrita orquestral. Palomino refere Manuel António Nunes como um professor de violoncelo cujo talento era já conhecido em Las Palmas, assim como o tinha sido enquanto *primero de cámara de su instrumento del Príncipe Regente de Portugal* (SIEMENS, 1980: 299-300).

**PAULINO, João**

Violoncelista amador, referenciado por Balbi (NERY, 2014: 29).

**PIETAGRUA, Francisco Xavier (Saverio) (f.1802)**

Um dos violoncelistas mais importantes na segunda metade do século XVIII em Lisboa. Alcançou um lugar de destaque tanto no contexto da Capela Real como no

circuito musical externo à corte, desenvolvendo uma actividade muito intensa, nomeadamente como solista.

Provavelmente de ascendência italiana, é natural de Guimarães onde terá feito a sua formação<sup>198</sup>. A primeira nota que temos de Pietragrua em Lisboa é aquando da sua entrada para a Real Câmara, a 18 de Outubro de 1779<sup>199</sup>. No período em que esteve ao serviço da corte, Pietragrua fez parte de um grupo de violoncelistas que beneficiava de um estatuto especial no seio da orquestra, sendo esta circunstância comprovada pelo ordenado bastante acima da média que auferiam. À semelhança do que acontece com os seus colegas, o seu nome é mencionado frequentemente em convocatórias para Patriarcal na documentação da Casa Real.

Uma vez que a sua entrada na Irmandade de Santa Cecília se dá em 1780<sup>200</sup> é natural que tenha vindo para a capital apenas aquando do seu contrato com a corte, no ano anterior. No arquivo desta instituição existem várias fontes que comprovam a actividade profícua de Pietragrua no círculo musical da capital, sendo o seu nome frequentemente citado nos manifestos. Nestas ocasiões apresentava-se regularmente como solista, como relata uma notícia na Gazeta de Lisboa de Janeiro de 1794 relativa a um concerto ocorrido no dia 7 desse mês na Casa da Assembleia Nova, em benefício das antigas administradoras da Casa da Assembleia das Nações, no qual Pietragrua foi solista<sup>201</sup>. Integra a Real Câmara até 1802, data provável da sua morte.

---

<sup>198</sup> Na documentação relativa ao processo de entrada na Irmandade de Santa Cecília de Manoel António da Costa Nino, violinista e presbítero secular do hábito de São Pedro, há uma carta de recomendação de Pietragrua, na qual este se diz natural de Guimarães e conterrâneo do requerente. O violoncelista afirma que Manoel Nino participou na sua beneficência, antes da sua vinda para Lisboa. Nesta carta, de 5 de Junho de 1788, o violoncelista afirma que “o conheço de Guimarães, e lá exercitava esta arte, e tocou no meu Benefício, porém cá nesta cidade não sei, nem me consta que tenha exercitado (...)”. Consequentemente o violoncelista estaria activo na sua terra Natal antes da mudança para a capital (*P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1788, Cx. E02).

<sup>199</sup> Aquando da sua entrada na Real Câmara, por decreto de 18 de Outubro de 1779, ganha 288\$000, subindo o ordenado para 345\$ a partir de 1790. Sendo os casos de aumento de ordenado a músicos da Real Câmara bastante raros e, uma vez que o vencimento inicial de Pietragrua era já bastante acima da média, esta equiparação ao que ganhavam os seus colegas mais antigos, como Biancardi e Avondano, vem comprovar o reconhecido mérito do violoncelista. Em 1803, após a sua morte, são pagos 155\$250 rs, provenientes do segundo e terceiro trimestres de 1802, a João Joze Comange, credor da sua viúva (SHERPEREEL, 1985: 29).

<sup>200</sup> *P-Lisc&mf*, Livro de Entradas dos Irmãos, Liv.1, fl.90.

<sup>201</sup> “Terça-feira 7 de corrente se ha de fazer um concerto vocal e instrumental na Casa da Assembleia Nova em benefício das antigas administradoras da Casa da Assembleia das Nações, no qual cantarão A. Ferracuti. L. Bertocci, e D. Caporalini: e tocarão a solo X. Pietragrua no rabecão, e J. Nonnini no mandolino” [2.º supl. N.º 53], *Gazeta de Lisboa*, nº I, 4 de Janeiro de 1794.

## QUINTELA, Barão de

Balbi refere no seu *Essai Statistique* o facto do Barão de Quintela tocar violoncelo, apesar de este não ser o seu instrumento de eleição, mas a trompa. Os concertos instrumentais em casa do Barão sob organização dos irmãos Giordani, Caetano e João, são referidos no *Allgemeine musikalische Zeitung*, numa crónica de 19 de Agosto de 1818, pouco elogiosa à qualidade dos mesmos: “(...) uma alternativa imperfeita é a que oferecem os concertos de amadores em casa do jovem Barão de Quintela, sob direcção dos dois Giordani” (BRITO/CRANMER: 1990, 48).

Vemos que estes concertos de amadores, nos quais participavam também profissionais, entre os quais se contavam os próprios irmãos Giordani, tiveram alguma continuidade no tempo, sendo referidos novamente numa crónica de 20 de Novembro de 1822.

## REIGNABLE, Hugh (1759-1785)

Oriundo de uma família de músicos inglesa com ascendência austríaca sediada em Edinburgo, Hugh Reignable foi aluno de seu cunhado, o eminente violoncelista Johann Schetky. Faz a sua estreia em Londres em 1777 tendo desenvolvido uma carreira concertística de sucesso. Muitas das suas obras foram publicadas a título póstumo, sendo frequentemente atribuídas erroneamente a seu pai, Joseph Reignable. Em 1784 viaja para Lisboa com seu irmão Alexander Reignable por motivos de saúde, onde vem a morrer no ano seguinte.

A estadia dos irmãos Reignable em Lisboa está documentada num diário<sup>202</sup> de autoria de Alexander, pianista. Neste documento são mencionados vários momentos de interacção com a vida musical lisboeta, não sendo sempre claro se Hugh, fragilizado fisicamente, terá tomado parte dos mesmos. É referido um concerto público a 8 Janeiro de 1785 e uma apresentação uma semana mais tarde para a Família Real, após a qual recebem como presente uma quantia em dinheiro. Numa lista de rendimentos presente

---

Sobre os concertos públicos em Lisboa na segunda metade do séc. XVIII e inícios do séc. XIX ver BRITO, 1989: 167-187 e SILVA, 2008: 127-178.

<sup>202</sup> Este documento, com o título *Journal of a Journey to Lisbon: Memorandum Book (US-Wc, MS, 1784-5)*, encontra-se em manuscrito na Biblioteca do Congresso de Washington, nos Estados Unidos da América, para onde Alexander Reignable se muda em 1786, instalando-se em Nova Iorque e tendo permanecido no país até ao final da sua vida (HOPKINS, 2001).

neste documento, existe também referência a uma quantia proveniente do ensino, não estando discriminado a qual dos irmãos se destinava. Hugh Reinagle morre em Lisboa a 19 Março 1785 (WALDEN, 1998: 28).

**REIS, José da Silva (f.1779?)**

José Reis foi aparentemente um violoncelista e compositor muito apreciado pelos seus pares, ainda que sobrevivam poucas fontes que documentem o seu percurso profissional. Esteve inscrito na Irmandade de Santa Cecília<sup>203</sup> entre 1756 e 1779, provável data da sua morte. Ernesto Vieira dá-o como tendo pertencido à Capela Real, mas no estudo feito por Scherpereel sobre os instrumentistas da instituição não aparecem registos relativos ao violoncelista. Segundo Mazza, era natural de Lisboa e sacerdote *in minoribus*, sendo, além de um dos melhores violoncelistas do seu tempo, compositor de salmos, responsórios e árias (ALEGRIA, 1944/45: 33).

Ernesto Vieira refere a carta laudatória escrita por José Reis a Francisco Solano na sua obra *Nova Instrução Musical*, na qual o autor se refere ao violoncelista como “sábio contrapontista”. O biógrafo data a morte do músico em 1779, citando documentação do arquivo da Irmandade de Santa Cecília, a qual não nos foi possível localizar (1900: II, 249).

**RIBAS, João António (1799-)**

Membro duma família de músicos oriunda de Espanha e muito activa no Porto no século XIX, nasce em Ferrol em 1799, sendo filho de José Ribas, mestre de música militar. Combate com o pai, como flautim, na divisão espanhola de Napoleão. Voltando ao Porto, tem aulas de violoncelo com Fenzi e de violino com João Machado de Paiva. Em 1818, torna-se director da orquestra do Teatro S. João. Dez anos mais tarde, em 1828, emigra para a Galiza com a família, onde pouco depois consegue um lugar de trompista na Catedral de Santiago de Compostela. Depois de um ano na Galiza, vai para a orquestra do Teatro Real em Madrid, como quarto contrabaixo, tornando-se primeiro violoncelo na temporada seguinte, ganhando pouco depois o lugar de professor de

---

<sup>203</sup> *P-Lisc&mf*, Livro de Entradas dos Irmão, Liv.1, f.10. Neste documento existem os seguintes apontamentos nas bordas laterais da página: “2 de Outubro de 1756, faleceu este Irmão”, e “foi aliviado de pagar a 11 de Agosto de 1779”, o que indicará estar à época em dificuldades financeiras.

violoncelo no Conservatório, instituição para a qual escreve um método de violoncelo. Em 1835 regressa ao Porto (VIEIRA, 1900: II, 252).

### **RIBEIRO, António**

A única referência que temos de António Ribeiro é do dicionário de José Mazza, que o descreve da seguinte forma: “Presbítero, hum dos milhores acompanhantes de violoncelo de seu tempo, entre as suas composições as de maior nome são as lições de defuntos a 8 vozes faleceu no século de 700” (ALEGRIA, 1944/45: 17).

### **ROMBERG, Bernhard**

Um dos violoncelistas mais importantes da segunda parte do século XVIII e primeira metade do século XIX, tendo sido marcante na história do instrumento o seu tratado de 1841. Esteve de passagem em Lisboa em 1799, não nos sendo possível determinar a extensão do período que permaneceu na cidade, segundo referência numa crónica do *Allgemeine musikalische Zeitung* de 9 de Outubro de 1799 (BRITO/CRANMER, 1989: 31).

### **SAINTONGE, Joan Libaud**

Violoncelista de origem espanhola ou francesa, que pertenceu à Real Câmara entre 1764 e 1771, onde ganhava um ordenado de 260\$450 rs, o mesmo da maioria dos membros da orquestra. Não sabemos quando terá chegado a Portugal, mas a primeira fonte que o refere é a sua entrada na Irmandade de Santa Cecília<sup>204</sup>, a 21 de Novembro de 1756, sendo à época morador ao Pombal, freguesia de Santa Isabel.

A saída de Saintonge da Real Câmara em 1771 coincide com a entrada de João Baptista André Avondano, não nos sendo possível saber se os dois eventos tiveram alguma ligação directa. No seu artigo sobre os músicos da Real Câmara, Maria Adelaide Marques refere a Relação de Livros de Saintonge enviados à Real Mesa Censória, em

---

<sup>204</sup> *P-Lisc&mf*, Livro de Entradas dos Irmãos, Liv.1, fl.17v

1769<sup>205</sup>. A sua biblioteca era constituída por 20 volumes, sendo que nenhum era de música.

**SAMPIERI, André**

Dá entrada na Irmandade de Santa Cecília<sup>206</sup> a 21 de Julho de 1766, sendo morador no Forno do Tijolo, freguesia de St.<sup>a</sup> Isabel. No mesmo ano entra ao serviço da Real Câmara, onde esteve até 1774, auferindo um ordenado bastante acima da média dos restantes instrumentistas, equiparado ao do primeiro violino (SCHERPEREEL, 1989: 32).

**SANTIAGO, José Joaquim**

Violoncelista inscrito na Irmandade de Santa Cecília entre 1764 e 1767, provável data da sua morte. Não foram encontradas mais fontes relativas ao mesmo.

**SILVA, António Aires da**

Segundo a Biblioteca Lusitana, nasce em Lisboa a 15 de Abril de 1700, sendo ainda vivo aquando da publicação da obra, em 1747. Filho de D. Manuel Pereira Coutinho e de Teresa da Silva e Távora, tocava violino, violoncelo, viola da gamba e flauta, sendo o único caso conhecido de um estudante em Paris na primeira metade do século XVIII, onde esteve em 1723. Estudou filosofia na Congregação do Oratório de São Filipe Neri e recebeu o grau de mestre em Artes em Coimbra. Era compositor e a sua obra teve aparentemente boa recepção por parte do público. Mazza fala de um *Te Deum* que se cantou na Igreja de São Roque “com a assistência de pessoas reais”, e Alegria refere outras obras sacras, como missas, salmos e ladainhas (ALEGRIA, 1944/45: 41). Mereceu também uma entrada do Dicionário de Ernesto Vieira, que reitera a informação que consta na Biblioteca Lusitana (1900: II, 301).

---

<sup>205</sup> As obras listadas perfazem um total de 20 volumes entre obras de religião, teatro, poesia, história, literatura e gramática, sendo algumas destas da autoria de Metastasio, Rousseau e Camões (*P-Lant*, Real Mesa Censória maço 243, citado em MARQUES, 1965: 214).

<sup>206</sup> *P-Lisc&mf*, Livro de Entradas dos Irmãos, Liv.1, f.58

**SILVA, António Manuel Caetano da Cunha e (1788-18)**

Nasce em Lisboa a 13 de Dezembro de 1788, sendo filho de Joaquim José da Silva, de quem terá sido aluno. No seu pedido de entrada na Irmandade de Santa Cecília<sup>207</sup>, de 19 de Dezembro de 1805, diz tocar “rabcão pequeno” e ser filho de Joaquim José da Silva, membro da Irmandade, sendo a motivação para o início da sua actividade profissional a necessidade de ajudar nas despesas familiares. Neste documento assina Manuel Caetano, pelo que é provável que seja também mencionado com esta forma do seu nome. A sua carreira enquanto instrumentista dividiu-se entre o violoncelo e o contrabaixo. Vieira refere o facto de ter sido um bom intérprete dos dois instrumentos, tendo ocupado durante muitos anos o lugar de segundo contrabaixista na orquestra do São Carlos. Esteve inscrito na Irmandade de Santa Cecília até 1834, e do Montepio Filarmónico a partir de então e até à data da sua morte, em 1861. Foi casado com Felizarda Maria do Narciso, que ficou habilitada em seu nome na Irmandade em 1867. Foi um dos fundadores da Associação Música 24 de Junho. Morre em Lisboa a 21 de Setembro de 1861 (1900: 295).

**SILVA, Francisco Xavier**

Membro da orquestra da Capela Real pelo menos entre 1717 e 1720. Referido como “tangedor de rabcão” no Rol de Devotos<sup>208</sup> de 1720.

**SILVA, João Isidoro da Fonseca de**

Violoncelista inscrito na Irmandade de Santa Cecília entre 1803 e 1834.

**SILVA, José Joaquim**

Violoncelista e contrabaixista, nasceu em Lisboa em 1750 onde vem a morrer em 1820-21. Pai de António Manuel Caetano Cunha e Silva.

---

<sup>207</sup> *P-Lisc&mf*, Livro de Entradas dos Irmãos, Liv.1, f. 151v

<sup>208</sup> *P-Lisc&mf*, Docs. diversos, G02.07, *Rol dos devotos q. daõ suas esmolos p<sup>a</sup> se fazer um sital p<sup>a</sup> a capella da nossa sancta a glorioza Virgem S<sup>a</sup> Cecilia*, f.3, citado em ALVARENGA, 2008: 20.



## **SOARES, Caetano José**

Caetano José Soares foi um dos violoncelistas mais requisitados em Lisboa no primeiro quartel do século XIX. Natural de Lamego, foi admitido na Irmandade de Santa Cecília em 1800 e esteve vinculado à Instituição até 1834, integrando a partir de 1816 a Presidência dos Fidalgos, o que significa que tinha um título nobiliárquico. Fez parte da Mesa entre 1812 e 1813. Sobrevive no arquivo da Irmandade o seu pedido<sup>209</sup> de exame para admissão, efectuado a 29 de Maio de 1800, onde consta viver à época em São José, na casa do “Recebidor da Religião de Malta”. Foi aprovado em exame "no instrumento de rabeção", mas não são mencionados detalhes da prova.

No artigo de 26 de Junho de 1816 do *Allgemeine musikalische Zeitung*, o cronista menciona o violoncelista, dizendo que “entre os músicos portugueses em Lisboa merecem ser mencionados os seguintes: João Giordani e Caetano Soares”, no contexto de uma crítica muito negativa sobre a situação musical em Lisboa (BRITO/CRANMER, 1989: 40).

Integrou a orquestra do São Carlos e é citado regularmente nos manifestos do arquivo da Irmandade de Santa Cecília, de que é exemplo a sua participação como solista numa função na Festa do Santíssimo Sacramento, em 1814 na Freguesia de St.<sup>a</sup> Maria, em Beja, da qual foi Director António Joaquim de Castro (SILVA, 2008: anexo A,130).

## **SOUSA, Aleixo**

Membro da orquestra da Capela Real pelo menos entre 1717 e 1720. Referido como tangedor de rabeção no Rol de Devotos<sup>210</sup> de 1720 (ALVARENGA, 2008: 20).

## **ZINGRAT, André**

O único caso encontrado de um pedido de entrada na Irmandade de Santa Cecília como violoncelista e contrabaixista, a 22 de março de 1820, declarando no documento ser alemão e viver na rua Direita de S. Paulo, n.º 44. Anexo ao pedido está

---

<sup>209</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1800, Cx. E04.

<sup>210</sup> *P-Lisc&mf*, Docs. diversos, G02.07, Rol dos devotos q. dão suas esmolas p<sup>a</sup> se fazer um sital p<sup>a</sup> a capella da nossa sancta a glorioza Virgem S<sup>a</sup> Cecilia, f. 7 f-v citado em ALVARENGA, 2008: 20.

uma carta de recomendação de Joaquim António Rebello, que o diz de bons costumes e não saber de ele ter participado anteriormente em funções. Foi aprovado em exame, sobre o qual não foram especificados detalhes. Assina o Livro de Entradas<sup>211</sup> a 22 de maio de 1820.

Será provavelmente o músico que é referido como “o Alemão” em vários manifestos da Irmandade de Santa Cecília, como é o caso do documento relativo às funções dirigidas por António da Silva Freitas a 28 e 29 de Julho de 1773 (SILVA, 2008: anexo A, 1). Segundo os registos da Irmandade, terá morrido em 1825.

**ZUCHELLI, António Pedro**

Iniciou a sua formação no Seminário da Patriarcal em 1816, tendo efectuado um pedido de Entrada na Irmandade para dar aulas de instrumentos em 1832. Terá morrido em 1833, segundo os registos da instituição.

---

<sup>211</sup> *P-Lisc&mf*, Livro de Entradas dos Irmãos, Liv.1, f. 184v

### 3. Repertório solístico e de câmara de produção portuguesa

#### 3.1. Repertório solístico

O facto de só sobreviverem três obras do repertório a solo para violoncelo insere-se na problemática mais abrangente do conhecimento incipiente que temos sobre a música instrumental em Portugal no período em estudo, sobre a qual está ainda por fazer um trabalho sistemático, nomeadamente no que respeita aos instrumentos de corda friccionada. Como foi já oportuno referir, existem vários factores determinantes e transversais à prática de música instrumental no país, como seja a emergência tardia do concerto público e da autonomização da música instrumental, a ausência do ensino formal do instrumento e conseqüente inexistência de literatura pedagógica, o gosto dominante pela música vocal, assim como o facto da autoria deste repertório ser frequentemente dos próprios intérpretes, podendo tornar a sua notação desnecessária ou informal<sup>212</sup> e a permanência dos manuscritos em arquivos privados e menos acessíveis. No caso do violoncelo, estes factores são potenciados pela circunstância de, na segunda metade do século XVIII, o repertório a solo se encontrar ainda num processo de desenvolvimento e consolidação no contexto nacional, estando a sua prática menos disseminada do que outros instrumentos.

Não obstante esta conjuntura, acreditamos que a produção e circulação de repertório solo para violoncelo de autores portugueses ou residentes em Portugal no período não se traduz no número de obras hoje conhecidas. Além de menções específicas em fontes primárias a obras não localizadas, existem dados relativos à presença consistente do violoncelo na vida musical enquanto solista em diversos contextos, possuindo os violoncelistas da Real Câmara um papel de destaque entre os membros da orquestra.

Até à data, as únicas obras para violoncelo solo identificadas no período são as *Quattro Sonate e Due Duetti per due Violoncelli* de João Baptista André Avondano, editadas em Paris em 1770, o *Concerto per violoncello obbligato* com acompanhamento de cordas e baixo contínuo da autoria de Antonio Policarppi e o *Duetto di due Violoncelli*, identificado no decorrer deste trabalho e atribuído a Pedro António

---

<sup>212</sup> Beckford menciona a execução de uma obra de autoria própria por parte de Saverio Pietragrua: “Pedro Grua tocou no violoncelo, com infinito gosto, um solo original seu.” (BECKFORD, 2009: 137).

Avondano. Todas as obras se encontram em arquivos estrangeiros, factor indicador da possível dispersão de repertório desconhecido, tanto em arquivos nacionais como fora do país<sup>213</sup>.

<b>Autor</b>	<b>Obra</b>	<b>Data</b>	<b>Editora/Local</b>	<b>Fonte/Cota</b>
AVONDANO, Pedro António (1714-1782)	<i>Duetto Di due Violoncelli Del Sig.<sup>re</sup> Pietro An.<sup>to</sup> Avondano</i>	s/d		Partitura manuscrita D-B, Mus.ms. 935/20
AVONDANO, João Baptista André	<i>Quattro Sonate E Due Duetti Per due Violoncelli Dedicati A Sua Maesta Il Re di Portogallo Dal Sig.<sup>re</sup> Giov. Batista Andrea Avondano Virtuoso di Camera di Sua Maesta</i>	1770	<i>Bureau d'Abonnement de Musique, Paris</i>	Partitura impressa D-B, KHB E-122  Partitura manuscrita Sonata II: D-B, Mus.ms.935/23 Sonata III: D-B, KHM 123 Sonata IV: D-B, KHM 124 e D-B, Mus.ms. 935/22
POLLICARPPI, Antonio	<i>Concerto Per violoncello obbligato con Violini e, basso Del Sig.<sup>re</sup> Antonio Pollicarppi</i>	s/d		Partes cavas manuscritas DK-Kk, mu 7501.2432

**Tabela 13** – Repertório identificado para violoncelo solo entre 1750 e 1834

Enquanto que entre as Sonatas e Duetos de J.B.A. Avondano e o Duetto de P. A. Avondano existe uma proximidade de estilo, inserindo-se as duas obras numa escrita de tipo clássico, corrente em Portugal no período, o concerto de Antonio Pollicarppi assenta em modelos formais barrocos, descontextualizados estilisticamente dos padrões vigentes na segunda metade do século XVIII no país. Apesar da inclusão do concerto de Pollicarppi no conjunto de obras portuguesas do período, pela sua associação até à data ao cantor e compositor José António Policarpo da Silva (1745-1803), subsistem muitas dúvidas sobre esta atribuição autoral, que serão abordadas no seguimento deste capítulo. A utilização de modelos de composição arcaicos pode também ser resultado não de uma

<sup>213</sup> Seria especialmente relevante um estudo sobre a proveniência destas obras que nos permitisse identificar os circuitos de circulação deste repertório.

escolha musical, mas de pouca familiaridade com o instrumento por parte de um amador, de um estudante ou de um compositor pouco brilhante.

### 3.1.1. A obra de João Baptista André Avondano

A obra de João Baptista André destaca-se notoriamente das restantes, constituindo-se como referência não só no contexto do repertório para violoncelo, mas também na generalidade da música instrumental portuguesa do período. Este conjunto de sonatas e duetos revelam um violoncelista de grande virtuosidade que estaria, a julgar pela sua obra, ao nível técnico dos mais renomados intérpretes da época. A complexidade destas obras pressupõe não só um domínio de excelência do instrumento como também uma formação sólida de técnicas de composição por parte do violoncelista.

As “QUATTRO | SONATE | E DUE DUETTI | Per due Violoncelli | DEDICATI | A Sua Maesta | Il Re di Portugallo | Dal Sig.<sup>re</sup> Giov. Batista Andrea | AVONDANO | Virtuoso di Camera di Sua Maesta”, foram publicadas pelo *Bureau d'Abonnement de Musique*<sup>214</sup>, aparecem no catálogo do *Bureau d'Abonnement de Musique* a 13 de Setembro de 1770, na secção de *Pièces p.<sup>r</sup> vio<sup>celle</sup> ou basson*. Neste catálogo é mencionado apenas o nome do compositor, sem mais detalhes mas, no catálogo subsequente de 1772, a obra torna a ser incluída, desta feita com informação do preço e apresentada como op.1, o que parece ser indicador da sua boa aceitação por parte do público. A publicação da obra acontece mesmo antes do violoncelista partir de Paris para Londres, em Setembro de 1770. O único exemplar conhecido desta edição encontra-se na *Berlin-Preussigerkulturbesitz*, assim como quatro manuscritos de três das sonatas, sendo dois deles da Sonata IV. Os duetos subsistem apenas na edição impressa.

---

<sup>214</sup> O *Bureau d'Abonnement de Musique* foi fundado em 1765 pelo flamengo Antoine de Peters em sociedade com o violinista e compositor Jean-Baptiste Miroglio. Pretendia ser uma alternativa às famosas casas livreiras, permitindo não só a compra de partituras, tanto de edição própria como de outros editores, como o aluguer das mesmas, sob uma subscrição anual de 24 luíses. Depois de períodos de actividade intermitentes, fecha definitivamente as portas em 1783 (JOHANSSON, 1955: 21).

<b>Obra/Tonalidade</b>	<b>Andamentos</b>	<b>Extensão</b>	<b>Fontes</b>
Sonata I/ sib M	<i>Andantino</i>	Mi5	D-B, KHB E-122
	<i>Largo assai</i>	Lá4	
	<i>Minuetto</i>	Fá4	
Sonata II – Sib M	<i>Andantino</i>	Fa4	D-B, KHB E-122 D-B, Mus.ms.935/23 <i>Sonata   per il   Violoncello.   di Avondano</i>
	<i>Larghetto</i>	Sol4	
	<i>Allegretto</i>	Dó5	
Sonata III	<i>Andantino</i>	Lá4	D-B, KHB E-122 D-B, KHM 123 <i>Sonata   per il Violoncello   del Sigr. Avondano</i>
	<i>Largo</i>	Si4	
	<i>Minuetto</i>	Dó5	
Sonata IV	<i>Allegro</i>	Dó5	D-B, Mus.ms. 935/22 <i>Sonata   à Violoncello Solo, e Basso.   del Sig<sup>r</sup> Avondano</i>  D-B, KHM 124 <i>Sonata   à Violoncello solo, e Basso   Del Sigr. Avondano</i>
	<i>Largo</i>	Lá4	
	<i>Tempo di Minuetto</i>	Lá4	
Dueto I	<i>Andantino</i>	Si4	D-B, KHB E-122
	<i>Largo</i>	Do4	
	<i>Allegro assai</i>	Mi4	
Dueto II	<i>Andantino</i>	Si4	D-B, KHB E-122
	<i>Largo</i>	Do4	
	<i>Allegro</i>	Do4	

**Tabela 14** – Repertório identificado para violoncelo solo entre 1750 e 1834

Apesar da generalidade da obra se distinguir por um elevado nível de dificuldade, as sonatas representam nitidamente um desafio maior para o intérprete destinando-se provavelmente a profissionais, enquanto que os duetos teriam por público um espectro mais alargado de executantes, sendo exequíveis por estudantes avançados ou amadores de nível superior. A própria notação dos duetos, na clave de sol à oitava superior, prática usual na segunda metade do século XVIII<sup>215</sup>, amplia o espectro de

<sup>215</sup> Segundo Valerie Walden, enquanto o repertório de violoncelo foi dominado pelos instrumentistas italianos, até c.1760, era adoptado na generalidade o seu método de notação, com várias claves de dó notadas na oitava real. A partir da década de 1760 Jean-Pierre Duport, professor de Avondano em Paris, começa a utilizar a clave de sol com execução à oitava superior, o que tornava o repertório de violoncelo acessível aos violinistas, sendo este o método o mais corrente por volta de 1780. Na viragem do século

executantes a violinistas. Por outro lado, a edição impressa das sonatas, utiliza claves de dó na 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup> linhas e clave de sol à oitava superior, provavelmente pelo facto de a sua especificidade técnica as incompatibilizar com uma possível execução ao violino.

O estilo de escrita de João Baptista André insere-se numa estética marcadamente galante<sup>216</sup>. O seu discurso é marcado por uma grande ligeireza e elegância, sem grandes contrastes harmónicos ou temáticos, criando paisagens sonoras de longa duração, num estilo fluído e transparente. São quase inexistentes os momentos dramáticos ou a alternância súbita de afectos, o que o afasta esteticamente de compositores com influência do *Empfindsamkeit*, assim como de vários compositores portugueses coevos nos quais são patentes algumas características desta corrente. Em João Baptista André está ausente uma dimensão patética e contemplativa, como testemunha a pouca importância que os andamentos lentos assumem na sua obra; além de serem poucos, nunca lhes é atribuída a segunda repetição, o que cria um desequilíbrio evidente com os movimentos rápidos no conjunto de cada obra.

Por oposição a longas linhas melódicas depuradas, a abordagem temática de João Baptista caracteriza-se por uma ornamentação profusa, sendo raros os momentos *cantabile*. Neste ponto podemos identificar um paralelismo com a escrita de Boccherini, mais do que com o estilo do seu professor em Paris, Jean-Pierre Duport, cuja influência na obra do violoncelista português se traduz num ideal de transparência e virtuosismo elegante, típicos da escola francesa. Não identificamos na sua obra elementos típicos do virtuosismo da música italiana, como grandes contrastes, momentos de bravura ou elementos rítmicos mais variados e extremos. É interessante notar que os três violoncelistas, nascidos todos na década de 1740, quase coincidiram em Paris quando o violoncelista italiano visita a cidade em 1768<sup>217</sup>, à qual João Baptista chegará uns meses mais tarde, em 1769. Apesar de não haver fontes que atestem um contacto directo entre

---

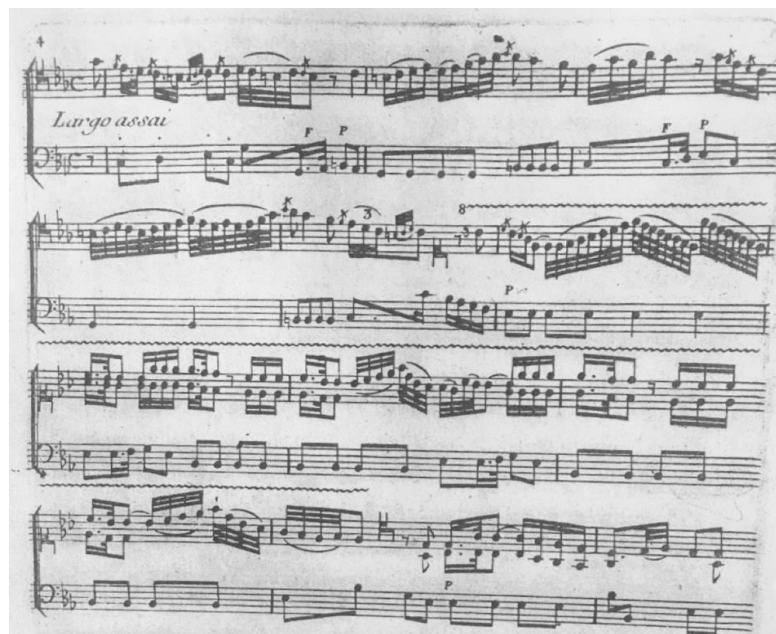
esta opção começa a ser controversa, alegando os opositores que o método gerava muita confusão por não ser adoptado de forma transversal e há um retorno à notação na oitava real, num movimento encabeçado por Bernhard Romberg (1998: 75-77).

<sup>216</sup> Aplicamos aqui o conceito de música galante com base na definição de Sheldon numa fase inicial do movimento, identificada pelo autor como período galante, distinto numa corrente posterior, tida como estilo galante, na linha do movimento do *Sturm und Drang* e no qual se inserem compositores como C. P. E. Bach e mais tarde Haydn. Enquanto que no estilo galante há uma exploração dos limites estéticos barrocos, regida pela teoria dos afectos descartiana, o período galante caracteriza-se pela transparência e naturalidade, evitando o excessivo envolvimento emocional (1975: 240-270).

<sup>217</sup> O último concerto do violoncelista italiano será no *Concert Spirituel* a 20 de Março de 1768, onde interpretou uma sonata de sua composição, tendo provavelmente partido para Espanha no mês seguinte (TURINA, 2016: 29).

J.P. Duport e Boccherini neste período, este encontro terá sido quase inevitável, uma vez que ambos frequentavam os mesmos círculos musicais, nomeadamente no *Concert Spirituel*, onde *Boccherini* foi recebido com grande curiosidade. A admiração do violoncelista francês por Boccherini é conhecida, e este será em grande parte responsável pelo vínculo laboral entre este último e a corte da Prússia<sup>218</sup>.

Os elementos boccherinianos são particularmente identificáveis nos andamentos lentos, nos quais longas linhas *cantabile* são preteridas em favor de melodias muito ornamentadas e com articulação rebuscada, criando um ambiente etéreo, de veia “impressionista”, de que é exemplo um dos andamentos mais bonitos das sonatas, o *Largo assai* da Sonata I.



**Figura 13** – J. B. A. Avondano, *Sonata I, Largo assai*  
(D-B, KHB E-122)

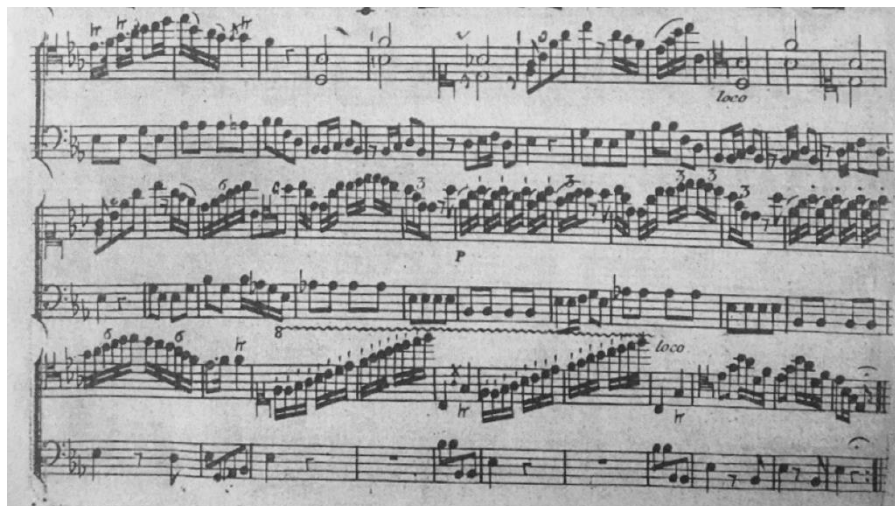
Tal como acontece com a música de Boccherini, e também em algumas obras de Duport, o virtuosismo de João Baptista assenta em grande medida na exploração profusa da tessitura mais aguda do violoncelo, por vezes em secções longas e conjugada

---

<sup>218</sup> Em 1774, Jean-Pierre Duport entra ao serviço de Frederico o Grande da Prússia como primeiro violoncelo da ópera e professor de violoncelo do Príncipe Frederico Guilherme II, tendo, aquando da subida deste último ao trono, em 1786 assumido funções de superintendente de música de câmara. Será em grande parte devido à recomendação de Duport que Boccherini é contratado como compositor de música de câmara da corte da Prússia desde 1783 até à morte do Rei, em 1798, tendo composto 56 obras durante esse período (WALDEN, 1998: 12, 16-17).



com figurações rápidas, sendo claro um conhecimento detalhado da geografia total da escala do instrumento. Este traço estilístico está patente em todas as sonatas, mas o primeiro movimento da Sonata I é um exemplo particularmente expressivo, sendo também aquele em que a tessitura do violoncelo atinge a nota mais aguda em toda a sua obra, o mi5.



**Figura 14** – J. B. A. Avondano, *Sonata I, Andantino*  
(D-B, KHB E-122)

As tessituras médias não são muito exploradas, e os graves aparecem principalmente em algumas passagens de cordas dobradas, frequentemente com elementos marciais.



**Figura 15** – J. B. A. Avondano, *Sonata III, Minuetto*  
(D-B, KHB E-122)

O recurso a andamentos de dança e variações com figuras descritivas e imitativas, assim como a efeitos especiais e elementos caricaturais ou cômicos, são frequentes na escrita de Avondano como meio de eleição para a criação de contrastes sonoros e pictóricos, sendo a opção em três dos andamentos finais das quatro sonatas.

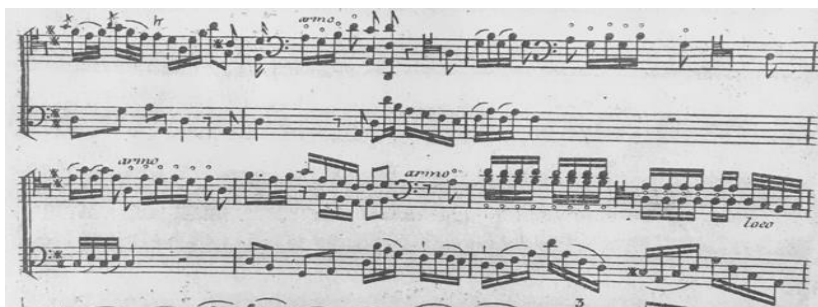
Este tipo de andamentos, aparentados das *galanteries* das suites para teclado, são também um elemento de inspiração galante (SHELDON, 1975: 254). Também Jean-Pierre Duport, nas suas Sonatas op. 1 de 1766, as únicas publicadas antes da obra de Avondano, recorre à mesma estrutura formal; cinco das seis sonatas têm andamentos finais em forma de Minueto, sendo quatro destes temas com variações.

Além dos frequentes elementos marciais, muitos destes andamentos têm características de natureza cômica ou de efeito surpresa, com é o caso de uma inversão dos papéis entre as linhas no *Minuetto* da Sonata III, a qual permite ao violoncelo a exibição de complicados padrões de arpejos em 3 cordas como acompanhamento à melodia no baixo.



**Figura 16** – J. B. A. Avondano, *Sonata III, Minuetto*, variação 5  
(D-B, KHB E-122)

Ou o segundo andamento da Sonata III, na qual utiliza de forma consistente harmónicos, alguns em cordas dobradas, para criar um efeito de imitação em eco.



**Figura 17** - J. B. A. Avondano, *Sonata III, Largo*  
(D-B, KHB E-122)

O título da obra, *Quattro Sonate e due Duetti Per due Violoncelli*, poderá induzir a uma interpretação errónea da constituição instrumental do acompanhamento. Apesar da referência a dois violoncelos e do facto da linha do baixo não estar cifrada, sabemos que era prática comum enunciar no frontispício das obras uma instrumentação simplificada, mais apelativa ao grande público, pelo que, ainda que tanto as sonatas como os duetos possam ser tocados apenas com dois violoncelos, deve ser aplicado a estas obras o mesmo critério usado para escolha dos instrumentos do baixo em repertório coevo. A liberdade de eleição dos instrumentos do baixo contínuo mantém-se durante a segunda metade do século XVIII e era transversal a todos os contextos musicais, estando a escolha da instrumentação dependente não só de factores artísticos como de contingências do contexto de execução. Tendo em conta a prática habitual deste repertório em contexto profano, o instrumental para acompanhamento seria habitualmente o cravo e o violoncelo, mas em Portugal, sabendo que este repertório seria executado também em contexto litúrgico, o cravo seria substituído nestas ocasiões pelo órgão.

Nos duetos é explorada uma diversidade maior de afectos; talvez por se destinarem a um público mais generalista, não foram concebidos pelo compositor como uma montra do seu virtuosismo. Além de a extensão usada nos duetos ser mais reduzida, também a tessitura média das obras é mais grave. O material temático reparte-se entre solos acompanhados em alternância de papéis entre os dois instrumentos, e solos em duo, nos quais o material temático está invariavelmente em intervalos de terceira.

O andamento inicial do dueto II será provavelmente aquele que mais nos remete para uma sensação de *cantabile* através de uma articulação em linhas suaves, sendo o

único trecho no qual existe o uso sistemático e regular de ligaduras em ambas as vozes. Ainda assim, não é nunca introduzido o *cantabile* por recurso a notas de valor longo ou temas extensos, sendo o material temático sempre de curta duração e alvo de ornamentação.



**Figura 18** - J. B. A. Avondano, *Duetto II, Andantino*  
(D-B, KHB E-122)

No andamento final do Duetto II, surge pela única vez em toda a obra um momento de maior dramatismo, tanto por contraste dinâmico e densidade harmônica como pelo acompanhamento virtuoso em 3 cordas.

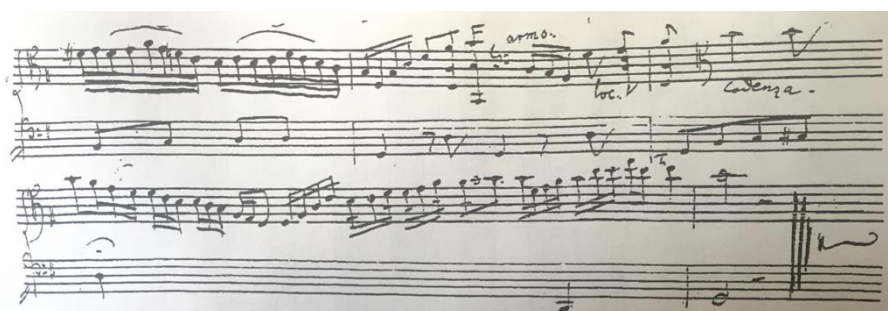


**Figura 19** - J. B. A. Avondano, *Duetto II, Allegro*  
(D-B, KHB E-122)

Além da edição impressa da obra completa, existem quatro manuscritos de 3 das sonatas, todos do arquivo da *Berlin-Preussigekulturbesitz*, estando dois deles

catalogados como sendo da autoria de Pedro António Avondano, o manuscrito da sonata II (*D-B*, ms. 935/23) e um dos manuscritos da sonata IV (*D-B*, ms. 935/22). O erro pode ser decorrente do facto de os títulos das obras só referirem o apelido do compositor, mas poderá estar também relacionado com a proveniência dos manuscritos e a sua eventual chegada ao arquivo da biblioteca conjuntamente com obras de Pedro António.

No manuscrito da Sonata III existe uma cadência escrita para o *Largo*, de dificuldade técnica inferior às sonatas, não aparentando ser da autoria do compositor.



**Figura 20** – J. B. A. Avondano, *Sonata III, Largo*  
(*D-B*, KHM 123)

### 3.1.2. O concerto de Pollicarppi

O manuscrito do concerto de Policarpo encontra-se desde 1937-38 na Dinamarca, no arquivo da *Kongelige Bibliotek* de Copenhaga, sendo proveniente da coleção privada dos Barões de Løvenskjold. Esta família dinamarquesa/norueguesa de origem alemã, obtém o seu título nobiliárquico em 1738, não sendo conhecidos registos de alguma ligação da mesma com Portugal (SBAFFI, 2017: 2). A instrumentação do concerto, cujo manuscrito subsiste em partes cavas, é para violoncelo solo, violino I/II/III e baixo, tendo a atribuição autoral por base o texto do frontispício dos concertos, onde se lê *Basso | Concerto Per Violoncello obbligato | con Violini e Basso | dell Sigre: | Antonio Pollicarppi (DK-Kk, mu 7501.2432)*.

Em Portugal dois Policarpas entre os músicos conhecidos no período: José António Policarpo da Silva (1745-1803) e Policarpo José de Faria Beltrão<sup>219</sup> (c. 1779-c.1832). José António Policarpo da Silva foi um dos cantores mais destacados da

<sup>219</sup> Para informação mais detalhada sobre o percurso do violoncelista, ver entrada no Dicionário de Violoncelistas no capítulo anterior desta tese.

Patriarcal, tendo desenvolvido também actividade enquanto compositor, sendo a sua produção quase exclusivamente vocal<sup>220</sup>, e não se conhecendo referência a ter tocado violoncelo. Policarpo José de Faria Beltrão<sup>221</sup> (c. 1779-c.1832) era violoncelista e dividiu a sua carreira entre Lisboa e o Rio de Janeiro<sup>222</sup>, tendo integrado a orquestra da Real Câmara entre 1802 e 1832 como *tutti*. A possibilidade da autoria deste concerto ser atribuída a um destes músicos é altamente improvável, desde logo pelo desajuste estilístico com a produção coeva em Portugal. O concerto para violoncelo insere-se claramente numa escrita arcaica, de modelo barroco, que exclui mesmo a possibilidade de ser uma obra de juventude de José Policarpo da Silva, e muito menos uma obra datada da primeira metade do século XIX, período de actividade de Policarpo José de Faria Beltrão. Mas além da incoerência estilística com o contexto português pós-1750, também a qualidade da obra afasta a possibilidade da sua integração na produção profissional portuguesa setecentista. Esta obra apresenta tanto deficiências técnicas de composição como uma abordagem simplista ao violoncelo, que nos levam a crer que não só será uma obra da primeira metade do século XVIII, como provavelmente de autoria de um amador, ou dum iniciante.

O problema da atribuição autoral deste concerto foi já abordado por Edoardo Sbaffi. Classificando o concerto como uma obra virtuosística, o autor advoga que a obra não poderia ser senão de um dos violoncelistas eminentes no período em Lisboa, sendo justificada esta possibilidade com a hipótese de o nome de José Policarpo na fonte se referir à posse do manuscrito e não à autoria da obra. É reforçada esta teoria pelo facto de o nome do autor estar grafado numa caligrafia diferente do resto do texto. No contexto deste trabalho não pareceram válidos os argumentos utilizados pelo autor. Por um lado, não foi identificado um procedimento similar para referenciar a posse de uma

---

<sup>220</sup> Muitas das suas obras são de natureza didática, destinando-se à sua actividade como professor de canto, encontrando-se hoje em manuscrito na Biblioteca da Ajuda e na Biblioteca Nacional de Portugal, onde também encontramos a única obra instrumental de sua autoria, uma *Marcha e contradança com dois violinos e flauta obrigada (P-Ln, MM 6003)*, datada de 1800. Uma das suas obras foi impressa em 1787 em Lisboa por Milcent *La Primavera. Composizione Poetica del Celebre Abbate Pietro Metastasio Poeta Cesareo. Posta in nove Musicali Notturni. A Due voci, e Basso (P-La, 137-II-5, no 1)* (PACHECO, 2013).

<sup>221</sup> Para informação mais detalhada sobre o percurso do violoncelista, ver entrada no Dicionário de Violoncelistas no capítulo anterior desta tese.

<sup>222</sup> A escassa informação que temos do violoncelista revela um percurso de relativo sucesso, do qual é prova uma notícia relativa à sua participação num concerto no Teatro do Salitre, a 11 de Novembro de 1811, na qual é apresentado como “Policarpo José Beltrão, Músico do P. R. N. S. em obséquio ao Beneficiado, tocará um concerto de rabeção pequeno, em cujo instrumento é insigne” (GL 21: 1811/01/24). Integrou a Real Câmara mas não estaria entre o grupo dos solistas no naipe, como se comprova tanto pelo facto de auferir um salário mais baixo do que o de outros colegas, como pelo seu nome não constar com a mesma frequência nas convocatórias para funções na Patriarcal. Para informação mais detalhada sobre o músico, consultar entrada no dicionário apresentado no capítulo anterior.

partitura, sendo a atribuição autoral no frontispício das obras prática corrente e integrada nos códigos notacionais coevos. Relativamente à possibilidade de a autoria ser de um virtuoso do instrumento pelo seu elevado nível de dificuldade técnica, esta é rapidamente dissolvida numa comparação entre este concerto e a obra de João Baptista André Avondano, tanto em termos de qualidade como de dificuldade técnica. Na eventualidade da sua autoria ser de um violoncelista, tratar-se-ia de um amador ou de um iniciante, sendo inverosímil a sua atribuição a um dos violoncelistas da Real Câmara.

Numa abordagem superficial ou feita por um não-violoncelista, a obra poderá dar uma ilusão de virtuosidade, pela utilização de posições agudas e figurações rápidas, mas uma leitura mais atenta revela muitas fragilidades, tanto instrumentais como ao nível de técnica de composição.



**Figura 21** – Basso | Concerto Per Violoncello obbligato | con Violini e Basso | dell Sigre: | Antonio Pollicarppi. (D-K, Kk- mu 7501.2432)

É provável que o manuscrito, em partes cavas, não tenha sido utilizado, uma vez que inclui erros significativos que estariam necessariamente assinalados na circunstância de uma execução, como a falta de compassos. Numa análise global, a obra

caracteriza-se por uma abordagem temática e harmónica muito simplista e, apesar de o segundo e terceiro andamentos serem correctos do ponto de vista de escrita, o primeiro andamento apresenta graves problemas de condução harmónica.

É particularmente surpreendente o facto de o acompanhamento dos solos ser feito invariavelmente pelos três violinos e nunca pelo baixo. O recurso ao acompanhamento por instrumentos agudos nos solos ocorre na literatura coeva de forma esporádica, para criação de contraste sonoro através de uma atmosfera de maior fragilidade, mas não é conhecido outro exemplo em que a sua aplicação seja sistemática durante toda a obra. Este tipo de instrumentação, além de dificultar a clareza da linha solista pela proximidade de tessitura com o acompanhamento, cria pela ausência de uma linha grave de baixo, dificuldades de afinação e inibição sonora do violoncelo solo, cujo volume se sobrepõe facilmente ao do acompanhamento; é um tipo de orquestração com pouca probabilidade de ser escolhido por um violoncelista.

No primeiro andamento são particularmente visíveis os problemas estruturais da obra. O material temático cinge-se a uma repetição motívica simples de arpejos e escalas, sem segundo tema atribuído ao solista. A tessitura do violoncelo atinge o ré4, que pressupõe o uso do polegar, mas restringe-se a posições básicas, sem exploração do registo agudo, revelando pouco à vontade com esta secção do instrumento. Além de vários erros na partitura, existem muito problemas de harmonia que denunciam fragilidades por parte do compositor, muito claras na secção cadencial do final do andamento.



**Figura 22** – Antonio Pollicarppi, *Concerto Per Violoncello obbligato*, pc vlc solo, *Allegro* (DK-Kk, mu 7501.2432)





**Figura 23** – Antonio Pollicarppi, *Concerto Per Violoncello obbligato, Allegro* (DK-Kk, mu 7501.2432)

O andamento lento apresenta uma melodia *cantabile*, sendo exploradas as possibilidades expressivas do instrumento através do cromatismo, de notas longas, ou da utilização de intervalos de 6.<sup>a</sup> menor ascendentes. A escrita é perfeitamente idiomática para o instrumento, sendo talvez o andamento mais consistente do concerto do ponto de vista violoncelístico, ainda que inserido num esquema formal e harmónico pouco desenvolvido.



**Figura 24** - Antonio Pollicarppi, *Concerto Per Violoncello obbligato, Andantino* (DK-Kk, mu 7501.2432)

Utilizando uma forma de dança em compasso ternário, o *Allegro assai* final é provavelmente o mais interessante do ponto de vista temático e formal, ainda que o tema inicial seja claramente remanescente do material apresentado no andamento inicial. É também o que apresenta um nível de dificuldade maior para o violoncelista, nomeadamente neste solo:



**Figura 25** – Antonio Pollicarppi, *Concerto Per Violoncello obbligato, Allegro assai*  
(DK-Kk, mu 7501.2432)

Ainda que este concerto possa ser um documento relevante para a conhecimento e contextualização da prática do violoncelo no período, caso se estabeleça de futuro uma relação autoral com Portugal, enquanto objecto artístico apresenta várias fragilidades que o tornam uma obra de qualidade menor no contexto da produção musical coeva.

### 3.1.3. O Dueto de Pedro António Avondano

No arquivo musical da Biblioteca Estatal de Berlim, além da obra de João Baptista André encontramos outras obras de grande relevância para o estudo do violoncelo em Portugal no século XVIII de autoria de Pedro António Avondano; dois quartetos concertantes para flauta, violino e violoncelo com acompanhamento de baixo, um concerto de violoncelo incompleto, e um dueto para dois violoncelos que foi identificado no decorrer desta pesquisa<sup>223</sup>. De entre estas obras, o dueto é a única obra

---

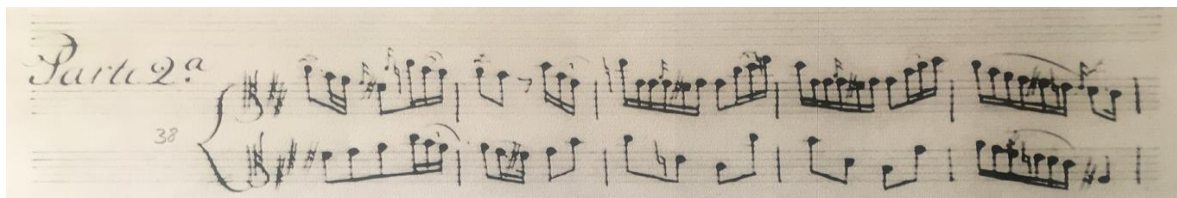
<sup>223</sup> Encontra-se no mesmo arquivo o manuscrito da oratória “A morte de Abel” (D-B Mus. ms. 931), de Pedro António Avondano, na qual a ária de Eva *Qual diverrà quel fiume* inclui dois violoncelos obrigados com uma parte solística proeminente, onde é explorada a tessitura aguda do instrumento (YORDANOVA, 2013: 100).

do repertório para violoncelo solo que sobrevive na íntegra, sendo a única que abordaremos nesta secção. As restantes obras serão tratadas no seguimento do presente capítulo.

Como já foi oportuno referir, existem no catálogo desta biblioteca dois manuscritos erroneamente atribuídos ao compositor de duas das sonatas incluídas na edição impressa da obra de João Baptista André Avondano, equívoco provavelmente decorrente de estes exemplares referirem apenas o apelido do autor. Uma vez que no manuscrito do dueto é citado o nome completo do compositor, *Duetto | Di due Violoncelli | Del Sig<sup>re</sup> Pietro An.<sup>10</sup> Avondano*, não temos motivos para duvidar da sua atribuição autoral.

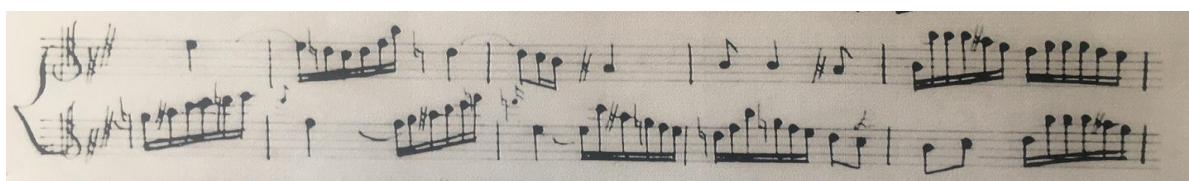
Numa comparação entre a escrita de Pedro António com a de João Baptista André, verificamos que, ainda que partilhem uma linha estética similar, de características galantes, João Baptista André denota um afastamento mais marcado da herança barroca, sendo a expressão e contraste de afectos menos marcada, com exploração dum virtuosismo elegante e profusamente ornamentado, que trabalha para a criação de uma atmosfera marcada por uma grande leveza. As obras de Pedro António, apesar de se inserirem em cânones de escrita de pendor clássico, apresentam reminiscências de uma escrita enraizada nos modelos retóricos barrocos e uma maior incorporação de elementos dramáticos, que nos remetem para a linha estilística do *Empfindsamkeit*.

Enquanto João Baptista André mantém nos seus duetos a estrutura em três andamentos, tal como faz nas sonatas, o *Duetto* de Pedro António é apresentado em dois andamentos. A ausência de um andamento central lento, é compensada por um maior lirismo e carga dramática no movimento inicial, características que não encontramos nos duetos de João Baptista. Existem muitas similaridades nos aspectos formais de escrita dos dois compositores, com alternância entre solos acompanhados e secções em duo, mas na obra de Pedro António encontramos uma maior inventividade nestas estruturas. No que respeita às figuras de acompanhamento, enquanto que João Baptista André mantém habitualmente o mesmo desenho dentro de cada secção, recorrendo frequentemente ao modelo do baixo de Alberti, Pedro António adopta recursos mais variados, criando uma interação mais complexa entre os dois instrumentos.



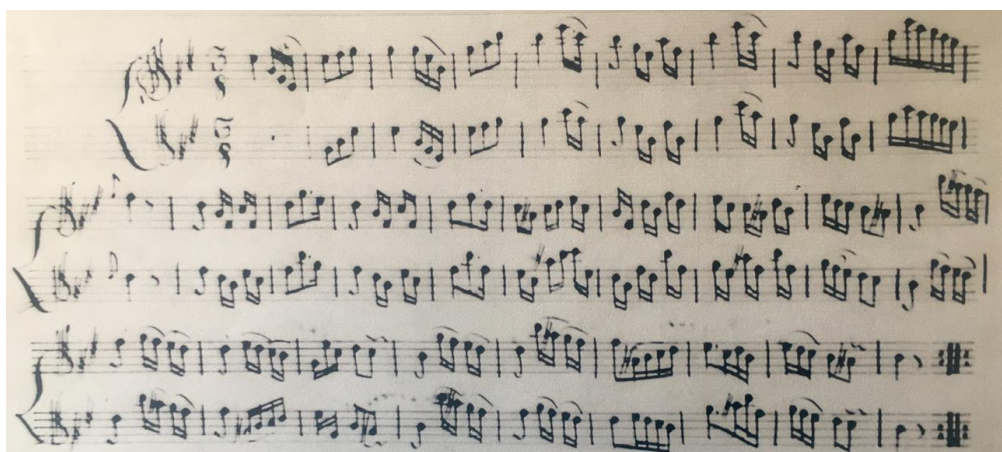
**Figura 26** – Duetto | Di due Violoncelli | Del Sig<sup>re</sup> Pietro An.<sup>10</sup> Avondano, Andantino moderato (D-B, Mus.ms. 935/20)

Apesar do nível elevado de dificuldade técnica da obra, sendo explorada sobretudo a tessitura superior do instrumento, verificamos que, em detrimento do virtuosismo, Pedro António valoriza a faceta *cantabile* do instrumento, que explora mais do que uma vez em diálogo próximo entre as duas linhas, como vemos no exemplo abaixo.



**Figura 27** – Duetto | Di due Violoncelli | Del Sig<sup>re</sup> Pietro An.<sup>10</sup> Avondano, Andantino moderato (D-B, Mus.ms. 935/20)

O andamento final é, à semelhança do que acontece nas obras de J. B. A. Avondano, e em muitas obras deste período, um minueto, caracterizando-se pela leveza e ausência de momentos de tensão presentes no primeiro andamento. Escrito em grande parte com solos em terceiras dos dois violoncelos, a tessitura vai até ao ré4.



**Figura 28** – Duetto | Di due Violoncelli | Del Sig<sup>re</sup> Pietro An.<sup>10</sup> Avondano, sem indicação de andamento (D-B, Mus.ms. 935/20)

Apesar de a obra se intitular *Dueto*, e a partitura só conter as partes dos violoncelos, poderá dar-se o caso de estar em falta uma parte de baixo, uma vez que as cadências finais nunca são perfeitas e, eventualmente pela ausência da raiz do baixo, os acordes aparecem muitas vezes invertidos<sup>224</sup>. Tal como se dá o caso nas sonatas de João Baptista, o facto da denominação da obra remeter apenas para o duo solista, poderia dever-se a uma estratégia de venda.

### 3.2. Repertório incompleto

Existem mais dois manuscritos relevantes no contexto do repertório solo para violoncelo no período, mas que infelizmente se encontram incompletos: uma sonata para cravo e violoncelo obrigado, da qual está perdida a parte de violoncelo de autoria de Frei António de São Joaquim Almeida, do arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal, e o já referido concerto da autoria de Pedro António Avondano, do arquivo musical da Biblioteca Estatal de Berlim, do qual sobrevivem apenas as partes de violoncelo e de baixo.

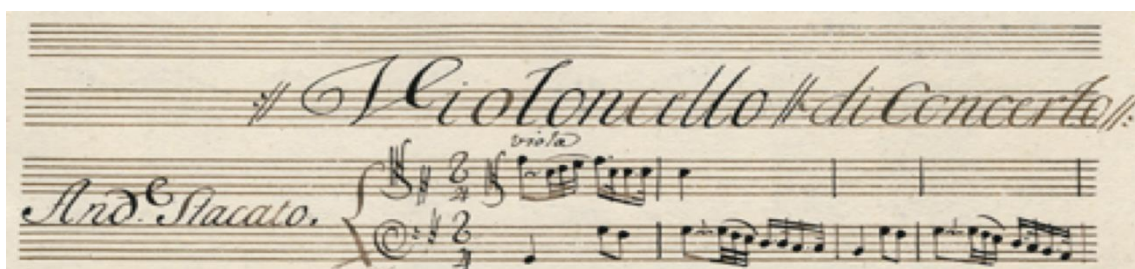
Compositor	Obra	Tipo de fonte	Cota	Andamentos
ALMEIDA, Frei António de São Joaquim	<i>Sonata Para Cravo com Rabecão/ Obrigado Composta por   F.<sup>r</sup> Antonio de S. Joaquim Almeida</i>	pc mm: cr (pc de vlc perdida)	<i>P-Ln</i> , MM 262//4	<i>Allegro assai</i> <i>Adagio</i> <i>Rondó</i> <i>Allegro</i>
AVONDANO, Pedro António (1714-1782)	<i>Concerto di   Violoncello   obbligato   Com Violini e Basso.   Del Sig.<sup>re</sup> Pietro Antonio Avond.<sup>o</sup></i>	pc mm: vlc solo, b (p.c. vl I/II? e vla perdidas)	<i>D-B</i> , Mus. Ms 935/15	<i>Andante</i> <i>Stacato</i> <i>Andantino</i> <i>Alegretto</i> ( <i>Moderato</i> )

**Tabela 15** – Repertório incompleto identificado para violoncelo solo entre 1750 e 1834

<sup>224</sup> Agradeço ao colega Miguel Jalôto ter-me alertado para esta possibilidade aquando dum estudo conjunto da obra.

### 3.2.1. O concerto de Pedro António Avondano

Do concerto de Pedro António Avondano sobrevivem apenas a parte cava de violoncelo solo na qual está incluída a linha do baixo, e uma parte cava de baixo. Não é impossível ser feita uma reconstituição da obra, mas total inexistência de material temático da orquestra impossibilita um resultado com validade histórica. A única referência que temos à constituição da orquestra é relativa à existência de viola, através de um pequeno apontamento no início da parte de violoncelo solo, uma vez que na folha de capa o concerto é descrito apenas com acompanhamento de violinos e baixo: *Concerto di | Violoncello | obbligato | Com Violini e Basso*. Na parte de violoncelo solo encontramos uma pequena secção em branco no meio de uma frase (fig. 18), que levanta a possibilidade não do extravio das partes em falta, mas da interrupção e não finalização do processo de composição.

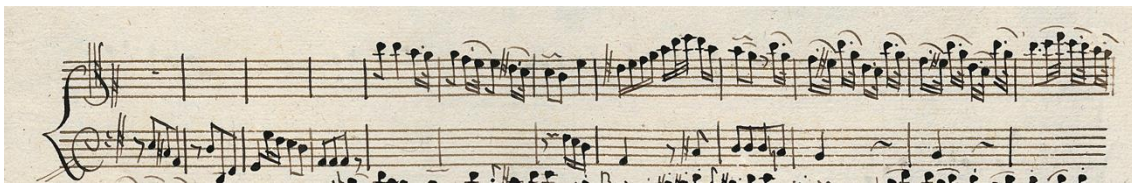
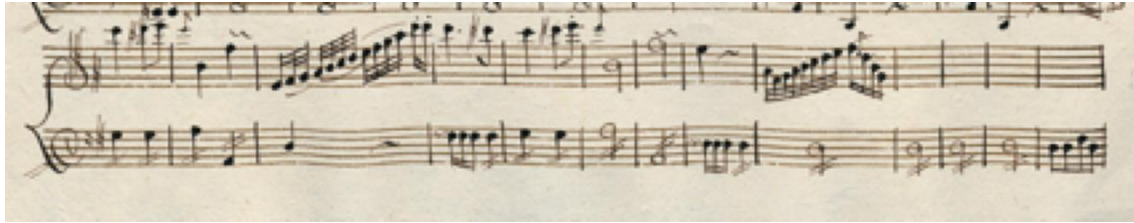


**Figura 29** – Concerto di | Violoncello | obbligato | Com Violini e Basso. | Del Sig.<sup>re</sup>

Pietro Antonio Avond.<sup>o</sup>, pc vlc e basso (D-B, Mus. Ms 935/15)

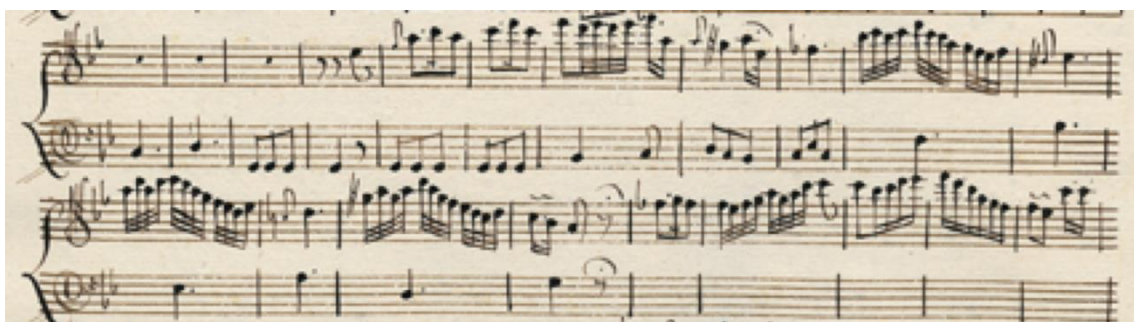
A divisão formal é em três andamentos, existindo uma pequena incongruência entre as partes na designação do último movimento, indicado na parte de baixo como *Allegretto moderato*, e na parte de violoncelo como *Allegretto*. Apesar de ser uma obra de dificuldade técnica elevada, é muito idiomática e menos desafiante tecnicamente do que as obras de câmara concertantes do mesmo compositor, sobre as quais falaremos adiante. A escolha da tonalidade de sol maior é um factor relevante nesta adaptabilidade ao instrumento, possibilitando a utilização da 3.<sup>a</sup> corda solta, o sol, como baixo, sendo as posições mais habituais da tonalidade coincidentes com harmónicos naturais, facilitando as passagens a posições agudas. A extensão utilizada é também inferior à utilizada nos Trios concertantes, estando na generalidade da obra limitada ao mi<sup>4</sup>, apenas com uma subida lenta até ao sol<sup>4</sup>. Isto pode explicar o uso exclusivo da clave de dó na 4.<sup>a</sup> linha, enquanto que nos quartetos aparece também a clave de sol escrita à oitava superior.

À semelhança do que acontece no seu *Dueto* a escrita é eminentemente galante, mas nesta obra Pedro António incorpora também elementos de maior dramatismo, recorrendo a figurações mais pungentes, como é o caso do cromatismo, que encontramos em várias ocasiões, mesmo nos andamentos rápidos.



**Figura 30** – P. A. Avondano, *Concerto di Violoncello obbligato*, pc vlc e basso, *Andante Stacato* (D-B, Mus. Ms 935/15)

Ao contrário do que é habitual em Pedro António, o segundo andamento deste concerto não é um andamento *cantabile*, mas antes uma siciliana fluida, com recurso ao tipo de ornamentação típico da obra de João Baptista André, em que a estrutura essencial da linha melódica é esbatida tanto pela ornamentação profusa como por detalhes de articulação, que nos remetem a uma espécie de “impressionismo”.



**Figura 31** – P. A. Avondano, *Concerto di Violoncello obbligato*, pc vlc e basso, *Andantino* (D-B, Mus. Ms 935/15)

### 3.2.2. Sonata para cravo com rabeção obrigado

A sonata de Frei António de São Joaquim Almeida, que se encontra em manuscrito na Biblioteca Nacional de Portugal, sob o título “Sonata | Para Cravo com Rabeção | Obrigado | Composta por | F.<sup>r</sup> Antonio de S. Joaquim Almeida” (*P-Ln-M.M.262//4*), é o único exemplo de repertório para violoncelo e instrumento de tecla sem baixo contínuo que temos neste período. O frontispício tem um carimbo no qual se pode ler “Arouca”, de onde será proveniente o manuscrito, e de onde não se conhecem outras fontes relativas à prática de violoncelo. Esta obra já não se enquadra no género de sonata a solo com acompanhamento de baixo contínuo de tradição barroca, mas na tipologia da sonata para teclado com um instrumento melódico obrigado<sup>225</sup>, precursora da sonata a duo típica do romantismo, na qual o piano e o instrumento melódico têm papéis de importância equiparada<sup>226</sup>. Apesar de não estar datada e de não serem conhecidos dados biográficos do compositor, esta será provavelmente uma obra de finais do século XVIII, ou início do século XIX, altura da introdução desta tipologia de escrita em Portugal.

Inicialmente, este género de sonata começa por atribuir ao instrumento melódico um papel secundário, funcionando como apoio harmónico e reforço sonoro da parte solística do teclado mas, gradualmente e à medida que o repertório evolui, é atribuído maior relevo ao instrumento melódico até se dar uma equiparação solística entre os dois. Tendo apenas acesso à parte de cravo, não nos é possível saber qual a relevância solística do violoncelo, ainda que sejam claramente identificáveis secções de acompanhamento na parte do cravo, as quais se traduziriam inevitavelmente em intervenções solísticas do violoncelo. Estes trechos caracterizam-se pela presença frequente de um acompanhamento com baixo de Alberti e surgem em alternância sistemática com secções motívicas, que seriam provavelmente mimetizadas pelo violoncelo (figs 20 e 21).

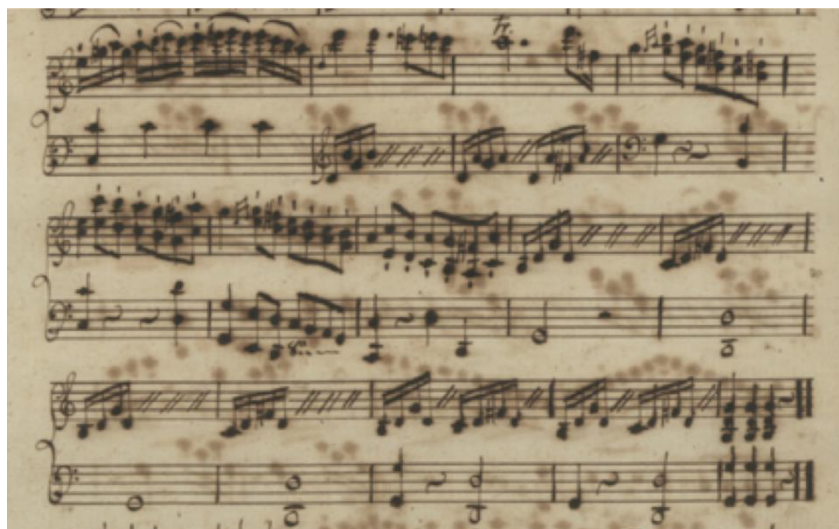
---

<sup>225</sup> Em Portugal, encontramos algumas obras similares para cravo e violino, da autoria de Pedro Anselmo Marchal: a “Sonata favorita: arranjada para cravo com acompanhamento de violino”, impressa em 1794 e uma Coleção de minuets e rondós arranjados para cravo ou piano com acompanhamento de flauta ou rebeça, editados na década de 1790 pela Real Fábrica e Armazém de Música. Existe também um anúncio de abertura a subscrição de uma obra a 15 de Março de 1793, que não chegou a ser impressa, um “Quarteto de cravo com acompanhamento de duas rebeças e hum rabeção” que, apesar de ter uma instrumentação alargada, se insere na mesma tradição (ALBUQUERQUE, 2006: 117, 301).

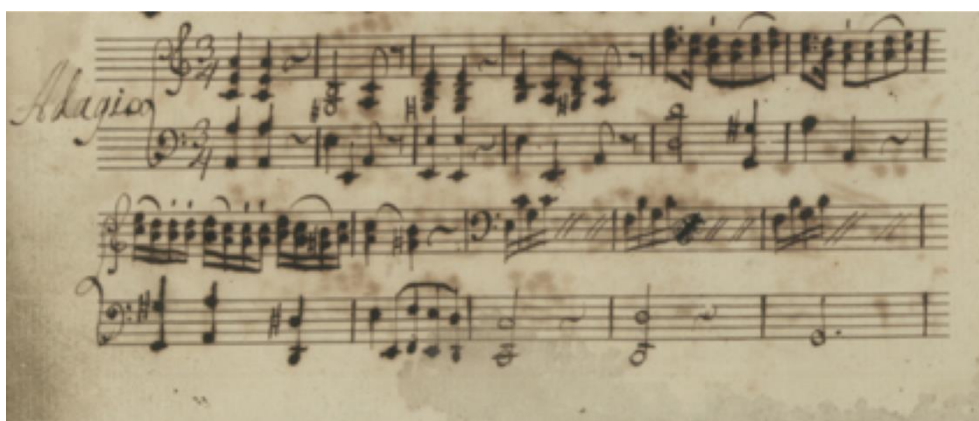
<sup>226</sup> Na literatura de violoncelo, o primeiro exemplo de obras com piano de câmara são as sonatas op.5 de Beethoven, escritas em 1796.



A relevância desta obra, apesar de não ser conhecida a parte do violoncelo, reside no facto de expandir o conhecimento sobre os diferentes géneros de repertório utilizado em Portugal no período, assim como indicar a presença no Convento de Arouca da prática do violoncelo num nível solístico, sendo mais uma pista importante para investigação futura.



**Figura 32** – F. São Joaquim de Almeida, *Sonata para cravo e rabeção obrigado, Allegro assai* (P-Ln, MM 262//4)



**Figura 33** – F. São Joaquim de Almeida, *Sonata para cravo e rabeção obrigado, Adagio* (P-Ln, MM 262//4)

### 3.3. Repertório de câmara

Tendo em conta o número reduzido de obras para violoncelo solo, revela-se pertinente uma análise de repertório de câmara no qual o papel do violoncelo se reveste

de interesse solístico para um entendimento mais amplo da escrita coeva para o instrumento. Nesta perspectiva, foram seleccionadas obras de três compositores activos em Lisboa na segunda metade do século XVIII: Pedro António Avondano, José Palomino e Giuseppe Totti.

Compositor	Obra	Data Local	Cota Fonte	Instrumentação
AVONDANO, Pedro António (1714-1782)	<i>Trio Violino Flauto, e Violoncello   Tutti Obbligati   Del Sig.<sup>re</sup> Pietro Antonio Avondano (Sib M)</i>	s/d	D-B, Mus. Ms 935/16 pc	fl ob vl ob vlc ob bc
	<i>Trio [Quarteto] Violino, Flauto, e Violoncello.   Tutti Obbligati   Del Sig.<sup>re</sup> Pietro Antonio Avondano. (Lá M)</i>	s/d	D-B, Mus. Ms 935/17 pc	fl ob vl ob vlc ob bc
PALOMINO, José (1755-1810)	<i>Quintetos   Per Due Violini, Due Violette, e Basso.   BASSO   Fatti per divertimento d'il Ex.<sup>mo</sup> Signore   Conte di Fernan Nugnes   Da   D. Giuseph Palomino   Musico de la Camera di S. M. F. Anno 1780</i>	1780	E-LPA, C.30-c.3 pc	cr/fp vl I/II vla vlc
	<i>Concerto   o sia Quintetto per Cembalo   o Piano Forte   Com due Violini, Violette, e Basso   de   Giuseppe Palomino   anno   1785</i>	1785	P-Ln, M.M. 209//1 pc	
TOTTI, Giuseppe (17?- 1832/33)	<i>Quarteto   Par   Due Violini, Viola,   e Violoncello.   Del   Sig.<sup>re</sup> Giuseppe Toti   em 1793</i>	1793	P-Ln, FCR ms 216.46 part, pc	vl I/II vla vlc

**Tabela 16** – Selecção de obras de música de câmara escritas em Portugal entre 1750 e 1834

### 3.3.1. Os trios concertantes de Pedro António Avondano

Pedro António Avondano escreve dois trios concertantes para flauta, violino e violoncelo com acompanhamento de baixo contínuo que se encontram em manuscrito no arquivo musical da Biblioteca Estatal de Berlim, sendo este o único exemplar conhecido das obras. São também o único exemplo no repertório português de obras de câmara concertantes, um tipo de obra muito popular na segunda metade do século XVIII, que tinha por objectivo a demonstração virtuosística dos instrumentos, sendo transversal a várias formações de câmara. As partes concertantes eram por definição um desafio técnico para os instrumentistas e a parte de violoncelo destas obras não é excepção. Comparativamente com o concerto incompleto para violoncelo solo do compositor, acima referido, os quartetos são de uma complexidade técnica superior, explorando amplamente a tessitura superior do instrumento e posições agudas em várias

cordas, assim como golpes de arco e cruzamentos de cordas elaborados. Ainda assim, encontram-se num nível de dificuldade inferior ao das sonatas de João Baptista André.

Os desafios técnicos são por vezes produto de alguma falta de idiomatismo, sendo frequentes saltos para posições agudas não preparados, como acontece no *Allegro* inicial do quarteto em lá maior.



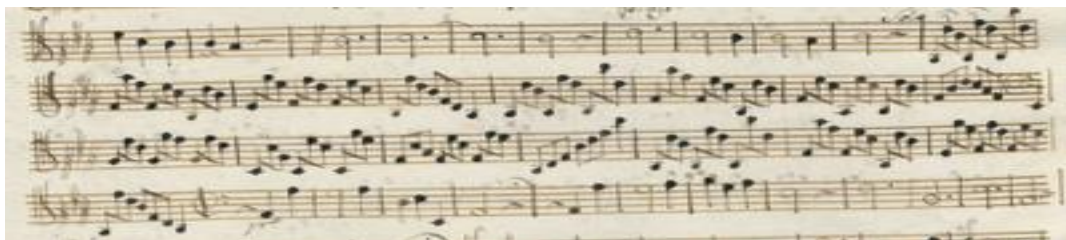
**Figura 34** – P. A. Avondano, “Trio Concertante em Lá M”, *Allegro*  
(D-B, Mus. Ms 935/17)

Ou no andamento final do quarteto em Sib M:



**Figura 35** – P. A. Avondano, “Trio Concertante em Sib M”, *Allegro con spirito*  
(D-B, Mus. Ms 935/16)

Algumas passagens mais virtuosas incluem também cruzamentos de cordas desafiantes, como é o caso das variações do *Minuetto* do Trio em lá maior.

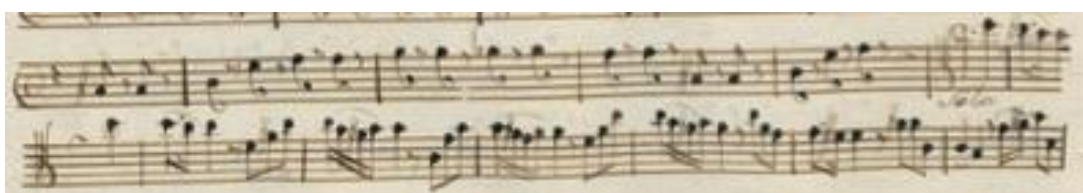


**Figura 36** – P. A. Avondano, “Trio Concertante em Lá M”, *Minuetto*  
(D-B, Mus. Ms 935/17)

Os andamentos lentos caracterizam-se por linhas iniciais longas e pungentes, no registo agudo.



**Figura 37** – P. A. Avondano, “Trio Concertante em Sib M”, *Andantino* (D-B, Mus. Ms 935/16)



**Figura 38** – P. A. Avondano, “Trio Concertante em Lá M”, *Largo ma non tanto* (D-B, Mus. Ms 935/17)

### 3.3.2. O Quarteto de Giuseppe Totti

Apesar de o quarteto de cordas ser uma forma amplamente divulgada e popular por toda a Europa na segunda metade do século XVIII, e de sabermos que obras deste repertório circulavam em Portugal, nomeadamente através do trabalho de Haydn, Pleyel ou Boccherini, não são conhecidas obras compostas em Portugal no período, à excepção do quarteto de Giuseppe Totti<sup>227</sup>.

Giuseppe Totti (f. 1832/1833) desenvolveu uma importante carreira como cantor, tendo vindo para Portugal em 1779, quando integra a Capela Real da Ajuda como soprano. Aparentemente faz a sua formação em composição com João de Sousa Carvalho, acabando por se converter num compositor prolífico e obter, em 1800, o lugar de Mestre de Música de Suas Altezas. O seu contrato com a corte contemplava a escrita

---

<sup>227</sup> Não incluímos nesta apreciação o conjunto de quartetos da autoria de João de Almeida Mota, compositor português que esteve a maior parte da sua vida ao serviço da corte espanhola, não havendo fontes que evidenciem a presença deste repertório em Portugal no período.

de música religiosa, centrando-se a sua produção neste tipo de repertório (FERNANDES, 2010: 403).

O quarteto encontra-se em manuscrito na Biblioteca Nacional de Portugal, numa partitura autógrafa em forma de esquisso, assim como em partes cavas<sup>228</sup>, com a seguinte inscrição no frontispício *Quarteto / Par / Due Violini, Viola, / e Violoncello./ Del / Sig.<sup>re</sup> Giuseppe Toti / em 1793*. A existência das partes cavas é sintomática da provável execução da obra.

Ainda não encontramos na escrita de Toti a emancipação do papel do violoncelo da sua função de baixo, processo que ocorrerá gradualmente, na generalidade deste repertório, ao longo da sua metade do século. O violoncelo mantém-se na linha de baixo, frequentemente em colcheias repetidas, escalas e arpejos e intervenções muito breves e esporádicas de material melódico. A única exceção é um solo numa das variações concertantes do segundo andamento, *Tempo di Minuetto*, onde a extensão do



violoncelo vai até ao dó4, numa linha virtuosística em movimento contínuo de fusas.

**Figura 39** – G. Toti, “Quarteto de cordas”, *Tempo di Minuetto*  
(P-Ln, FCR ms 216.46)

<sup>228</sup> Com a cota P-Ln, FCR ms. 216.46, a obra pode ser consultada no seguinte endereço: <http://purl.pt/28915>.

### 3.3.3. Os Quintetos de José Palomino

José Palomino<sup>229</sup>, violinista espanhol cuja carreira se desenvolveu quase exclusivamente em Portugal é, tanto quanto sabemos, dos compositores mais prolíficos de música instrumental de produção nacional no último quartel do século XVIII e início do século XIX. Nasce em Madrid em 1755 numa família de músicos e vem muito jovem para Lisboa na companhia do seu irmão Francisco Mariano, também ele violinista. Entra ao serviço da Real Câmara por decreto de 12 de Março de 1774 e é admitido na Irmandade de Santa Cecília a 21 de Março de 1774<sup>230</sup> (SCHERPEREEL, 1985: 28). Após a ida da Família Real para o Brasil, Palomino aceita o cargo de Mestre de Capela da Catedral de Las Palmas, nas Canárias, onde vem a falecer pouco depois, em 1810<sup>231</sup>.

Durante os mais de trinta anos que viveu em Lisboa manteve uma actividade muito prolífica, sendo dos músicos mais requisitados tanto no contexto da corte como no circuito de trabalho independente. É frequentemente citado como solista nos manifestos da Irmandade de Santa Cecília assim como noutras fontes. Uma deles é o diário de William Beckford, através do qual vemos que o músico estava familiarizado com o repertório de câmara vienense, sendo referida, a 17 de Junho de 1787, a música “encantadora” de Haydn, tocada por [Pietro] Rumi, [José] Palomino e mais dois outros músicos (FERNANDES, 2010: 337).

De sua autoria estão em manuscrito no arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal três obras instrumentais: o *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso* em sol maior, de 1785 (P-Ln, M.M. 209//1), o *Duetto de Cembalo, e Violino*, em SibM (P-Ln, M.M. 247//7) e um dos único exemplos de concertos para violino e orquestra do período, de 1804. Os seus quintetos com duas violas, escritos em 1780 sob o título *Quintetos | Per Due Violini, Due Violette, e Basso. | Fatti per divertimento d'il Ex.<sup>mo</sup> Signore | Conte di Fernan Nugnes | Da | D. Giuseph Palomino | Musico de la Camera di S. M. F. Anno 1780 (E-LPA, C.30-c.3)* revestem-se de maior interesse no contexto deste trabalho. A obra é dedicada ao embaixador

---

<sup>229</sup> Para informação detalhada sobre o percurso musical de Palomino em Portugal, ver FERNANDES: 2013.

<sup>230</sup> *P-Lisc&mf*, Livro das Entradas dos Irmãos, I fl.79.

<sup>231</sup> Sobre o trabalho de José Palomino nas Canárias, ver SIEMENS: 1980.

espanhol em Lisboa, o Conde de Fernan Nuñes, encontrando-se hoje em partes cavas manuscritas no Arquivo de Música da Catedral de Las Palmas de Gran Canaria (tab.5).

<p><b>Quinteto I em Lá M</b>  <i>All.º mod.º ma com brio, Minuetto – Allegro (Trio), Largo, Rondó- All.º brillante</i></p>
<p><b>Quinteto II em Fá M</b>  <i>All.º ma non molto, And.º sempre sotto voce, All.º assai</i></p>
<p><b>Quinteto III em sol menor</b>  <i>All.º mod.º, Minuetto, Adagio, Allegro Presto</i></p>
<p><b>Quinteto IV em Mib M</b>  <i>And.º com moto, Minuetto- All.º Piu tosto, And.º Largo, All.º Presto</i></p>
<p><b>Quinteto V em dó m</b>  <i>All.º Comodo, And.º, Presto</i></p>
<p><b>Quinteto VI em Ré M</b>  <i>Largo, All.º Spiritoso, Minuetto: Presto, And.º: Variazione, All.º Presto</i></p>

**Tabela 17** – José Palomino, quintetos com 2 violas

Ao contrário do que vimos no quarteto de Totti, no qual o violoncelo mantém o seu papel tradicional de baixo, com excepção de um grande solo num andamento em variações, Palomino não se limita a uma alternância entre secções solísticas e de acompanhamento, mas trata o violoncelo de uma forma mais plástica e flexível, resultando em partes mais complexas e refinadas, em direcção ao que será o tipo de escrita nestas formações de câmara nas décadas seguintes, no qual as funções tradicionais de cada instrumento se vão diluindo, criando novas dinâmicas.



**Figura 40** – J. Palomino, “Quinteto I em Lá M”, Largo, pc vlc  
(E-LPA, C.30-c.3)



**Figura 41** – J. Palomino, “Quinteto VI em Ré M”, *Allegro spiritoso*, pc vlc  
(E-LPA, C.30-c.3)

Ao facto de Palomino conferir ao violoncelo um papel de relevo não será alheia a circunstância de o seu género ser um dos violoncelistas da Real Câmara. Manuel Nunes<sup>232</sup> esteve ao serviço da corte entre 1802 e 1807, altura na qual acompanha o sogro no seu novo posto em Las Palmas. É o próprio Palomino que exalta o talento de Nunes no seu *Plan de reforma para el mejoramiento de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia*, um documento escrito aquando do início das suas funções na Catedral espanhola. Esta fonte deixa bem clara a sua visão sobre o papel do violoncelo na orquestra, referindo-o como *una de las cabezas principales* da mesma, equiparando-o em importância ao posto do primeiro violino. O compositor sublinha a sua relevância não só enquanto instrumento de baixo, mas também na crescente utilização que tem como voz de tenor, recurso bem patente na sua escrita orquestral (SIEMENS, 1980: 299-300). Apesar de esta descrição se referir à escrita orquestral, é também aplicável, talvez de forma mais enfática, ao seu repertório de câmara.

Também no seu *Concerto / o sia Quintetto per Cembalo / o Piano Forte / Com due Violini, Violetta, e Basso*<sup>233</sup>, em sol maior, datado de 1785, existem dois pequenos solos de violoncelo no primeiro andamento, *Allegro*, nos quais é explorada a faceta melódica do instrumento, com cromatismo e uma linha longa com ligaduras (P-Ln, M.M. 209//1).

---

<sup>232</sup> Para mais detalhes sobre o violoncelista consultar a entrada no Dicionário no capítulo X

<sup>233</sup> Este manuscrito pode ser consultado em <http://purl.pt/23593>.





**Figura 42** – J. Palomino, “Quinteto”, *Allegro*, pc vlc  
(P-Ln, M.M. 209//1)

## Parte II. Repertório sacro e práticas interpretativas

### 1. Repertório com vozes e baixo contínuo

Desde a elevação da Capela Real de Lisboa ao estatuto de Patriarcal em 1716 que a música sacra escrita no contexto da corte se centrava sobretudo no repertório para vozes e baixo contínuo. Esta tradição está directamente ligada ao facto de se terem seguidos modelos das Capelas Papais, com destaque para as práticas da Capela *Giulia*, onde este era o principal efectivo utilizado. Na corte portuguesa não se manteve esta exclusividade, mas a grande maioria do repertório sacro, até à dissolução das capelas reais nos moldes do Antigo Regime em 1834 foi, efectivamente, escrito para esta formação. As obras com uma instrumentação mais alargada, orquestral, destinavam-se a ocasiões de maior solenidade no calendário litúrgico, ou a dias de celebração no seio da família real, como nascimentos, aniversários e dias onomásticos<sup>234</sup>.

A produção de repertório para vozes e baixo contínuo constituía-se, portanto, como a tarefa principal dos compositores ao serviço da Patriarcal, sendo testemunho desta prática o extenso número de obras sobrevivente. Atendendo apenas à produção de Giovanni Giorgi<sup>235</sup>, o compositor que escreve de forma mais sistemática para a Patriarcal e para a Capela Real em meados do século XVIII, existem 307 obras para vozes e órgão no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, que alberga a quase totalidade da sua produção em Portugal (SPADARO, 2017: 67). A obrigação de escrita deste repertório não era poupada a nenhum dos compositores ao serviço da corte, verificando-se mesmo no caso de Niccolò Jommelli cujo contrato, de 1769, previa o envio de uma ópera séria e outra cómica e “qualche composizione senza stromenti per la Capella Reale”<sup>236</sup>. Numa outra carta, de 10 de Julho do mesmo ano, o director dos teatros reais refere que “vuol Sua Maestà Fedelissima che Vossa Segnoria si meta a lavorare per la Cappella in musica senza strumenti”, reforçando a relevância desta

---

<sup>234</sup> Sobre a produção de música sacra em Portugal no final do Antigo Regime remetemos para o trabalho de Cristina Fernandes (2010).

<sup>235</sup> Sobre a produção sacra de G. Giorgi em Portugal, ver a tese de doutoramento de Cristiana Spadaro, “Os motetos de Giovanni Giorgi. Edição crítica de vinte motetos compostos para a Basílica Patriarcal e Capela Real de Lisboa” apresentada na Universidade de Évora em 2017.

<sup>236</sup> Carta de 13 de Junho de 1769 para o director dos teatros reais, João Diogo Botelho, em Marita McClymonds (1980: 453, cit. em FERNANDES, 2010: 456-457).

incumbência e insinuando que o compositor estaria em falta com as suas obrigações. Até à dissolução da Capela Patriarcal em 1834, serão mantidas as directivas relativas à instrumentação do baixo contínuo, ainda que esta coexista com outras formações e seja alvo de adaptações, como veremos adiante.

No contexto deste trabalho interessa-nos sobretudo perceber qual seria a instrumentação adoptada no repertório com baixo contínuo, nomeadamente no que respeita ao papel do violoncelo. O processo de pesquisa depara-se com algumas contrariedades decorrentes das fontes musicais incompletas e lacónicas e da escassez de fontes documentais, escassas e omissas quanto ao assunto. No período temporal entre 1750 e 1770, não foi mesmo possível identificar nenhuma fonte que testemunhe de forma inequívoca o uso do violoncelo no conjunto de instrumentos do contínuo, uma vez que os principais conjuntos documentais conhecidos, tanto no que respeita à Patriarcal como à actividade independente dos músicos na capital, só sobrevivem depois de 1770. Mesmo os vários tratados de baixo contínuo coevos<sup>237</sup>, relativos quase exclusivamente a instrumentos de tecla, não referem a inclusão de instrumentos melódicos na instrumentação.

Não restam dúvidas de que o órgão seria o único instrumento harmónico utilizado no repertório sacro da segunda metade do século XVIII (a tiorba estava já em desuso no período em questão, assim como a harpa<sup>238</sup>), tanto na Capela Patriarcal como nos contextos externos à corte. Em relação a Lisboa não foram mesmo encontradas referências à utilização do cravo nos períodos litúrgicos nos quais o órgão era tradicionalmente desaconselhado, como a Quaresma e o Advento<sup>239</sup>. No conjunto de

---

<sup>237</sup> Entre os vários tratados consultados, contam-se entre os mais relevantes o *Compendio Musico ou Arte Abreviada, Em que se contém as regras mais necessárias da Cantoria, Acompanhamento e Contraponto* de Manoel Moraes Pedrosa, editado em Coimbra em 1751, *Nova Instrução Musical ou Theorica Practica de Musica Rhythmica* de Francisco Ignácio Solano, impresso em Lisboa em 1764, assim como os seus trabalhos didáticos posteriores, 1779 e 1790, e o *Compendio de Muzica Theorica e Practica, que Contém Breve Instrução para Tirar Muzica, Liçoens de Acompanhamento em Órgão, Cravo, Guitarra*, editado em 1806 no Porto, de Fr. Domingos de São Jozé Varela.

<sup>238</sup> Aparentemente, a harpa era um instrumento bastante usado na primeira metade do século XVIII, pelo menos na região de Lisboa, tendo em conta os diversos harpistas citados no Rol de devotos da Irmandade de Santa Cecília de 1720: João da Silva, António Antunes, Luís Alves, o Padre João de Deus, o Padre Fr. Francisco Xavier, “arpista do Carmo”, e o Padre António Pereira, “Arpista da Capela de sua alteza [Infante D. António]”. Neste documento são citados também António Cardoso “guitarra” e Ilário Gomes “Violla” (*P-Lsc Docs. do Cofre, Rol dos devotos q. dão suas esmolos p<sup>a</sup> se fazer um sítial p<sup>a</sup> a capella da nossa sancta a glorioza Virgem S<sup>a</sup> Cecília*, in ALVARENGA, 2008: 20).

<sup>239</sup> Segundo o Concílio de Trento (1542-1563), nas celebrações do Advento, Quaresma e Liturgia dos Defuntos, era banido o uso do órgão, com excepção do *Gloria* da Missa de Quinta-Feira Santa e do *Gloria* da Missa de Sábado Santo. Apesar de algumas destas limitações terem sido atenuadas por determinações posteriores, manteve-se sempre a prerrogativa de banir da música sacra elementos reconhecíveis do repertório profano (CASTAGNA, 2002: 11, 22).

obras consultadas<sup>240</sup>, no que concerne ao tipo de escrita para órgão, verificou-se que ainda que exista uma tendência progressiva ao longo da segunda metade do século XVIII à adopção de partes obrigadas, tornando-se estas mais correntes a partir do início século XIX, a escrita para baixo cifrado mantém-se até à segunda metade do século XIX<sup>241</sup>, coexistindo frequentemente as duas opções numa mesma obra.

A problemática relativa à constituição do grupo do baixo contínuo restringe-se aos instrumentos melódicos adicionados ao órgão; o violoncelo, o fagote e o contrabaixo. No caso específico do funcionamento das estruturas musicais da corte portuguesa, deve ser tido em conta o facto de os únicos instrumentistas ao serviço da Patriarcal serem os organistas e da presença de demais músicos estar sujeita à convocação dos mesmos à orquestra da Real Câmara, procedimento que não agilizava a sua inclusão corrente neste repertório. Não obstante podemos comprovar pelas convocatórias e pelos recibos de pagamento de transporte, que violoncelistas, fagotistas e contrabaixistas eram frequentemente solicitados para a Patriarcal.

A quase totalidade destas obras sobreviveram apenas em partes cavas para vozes e órgão (ou *basso contínuo*), pelo que esta seria com probabilidade a instrumentação mais habitual, mas tal não invalida a presença ocasional dos instrumentos melódicos na execução deste repertório, mesmo na inexistência de partes cavas específicas. Era prática corrente estes instrumentistas ladear o organista por forma a conseguirem ler pela mesma parte, como está documentado tanto em Portugal como na generalidade dos diferentes contextos coevos. Numa reprodução dos festejos do duplo matrimónio real do futuro rei D. João VI e D. Carlota Joaquina e de seu irmão, o então Infante D. Gabriel com D. Mariana Victória, Infanta de Portugal, em 1785 (fig. 43), atribuída a Domenico Muzzi<sup>242</sup>, vemos dois violoncelistas localizados em cada um dos flancos do cravo, sendo este posicionamento possível também ao contrabaixo e ao fagote, os quais teriam ainda maior facilidade de leitura nesta posição ao órgão, no qual o teclado e a estante

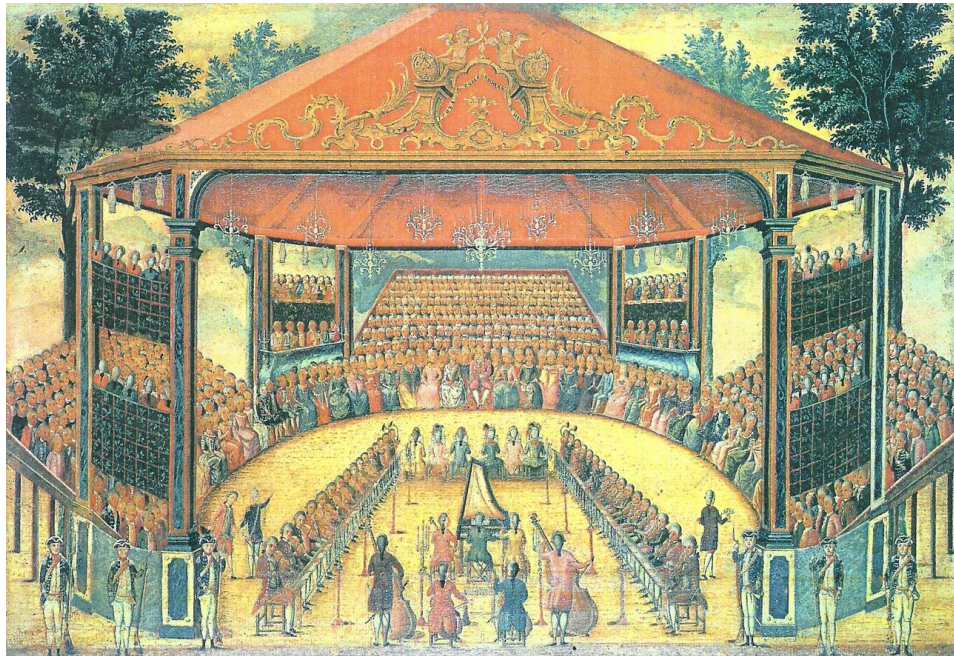
---

<sup>240</sup> Na impossibilidade de consulta da integralidade do repertório com baixo contínuo do período em questão, foi feita uma selecção de obras dos compositores mais relevantes e influentes na produção sacra no período balizado para estudo, entre os quais se contam: David Perez, Giovanni Giorgi, João Cordeiro da Silva, António Leal Moreira, Luciano Xavier dos Santos, João José Baldi, Giuseppe Totti, Antonio Puzzi e Marcos Portugal.

<sup>241</sup> A título de exemplo podemos referir as *Matinas de 5.ª feira santa*, de João José Baldi, obra que sobrevive em partes cavas na Biblioteca Nacional de Portugal numa cópia de 1857, mencionando a posse sucessiva do espécime por várias instituições: Convento do Paraíso (Évora), Convento de Nossa Senhora da Saudação (Amarante), e Convento de S. João (Setúbal), (*P-Ln*, MM 9//11). Este documento, anteriormente pertencente à colecção de Ernesto Vieira, é testemunho da presença da prática de baixo contínuo num espectro geográfico abrangente até quase ao século XX.

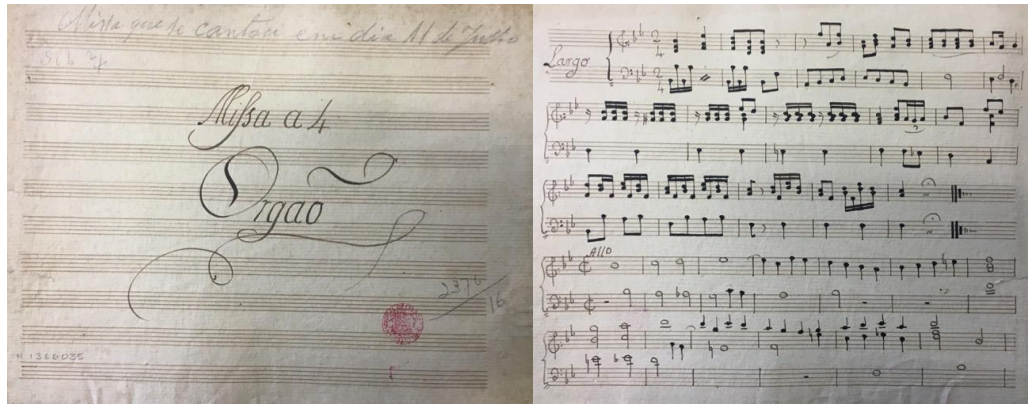
<sup>242</sup> Pintura atribuída a Domenico Muzzi. Proveniente da Colecção Maria Keil, pertencente ao espólio do Palácio Nacional de Queluz.

estão habitualmente mais altas. A leitura pela mesma parte de vários músicos teria uma motivação prática pelo facto de poupar cópias desnecessárias da música, mas seria também decorrente de espaços exíguos de execução, como é o caso do coro alto das igrejas.

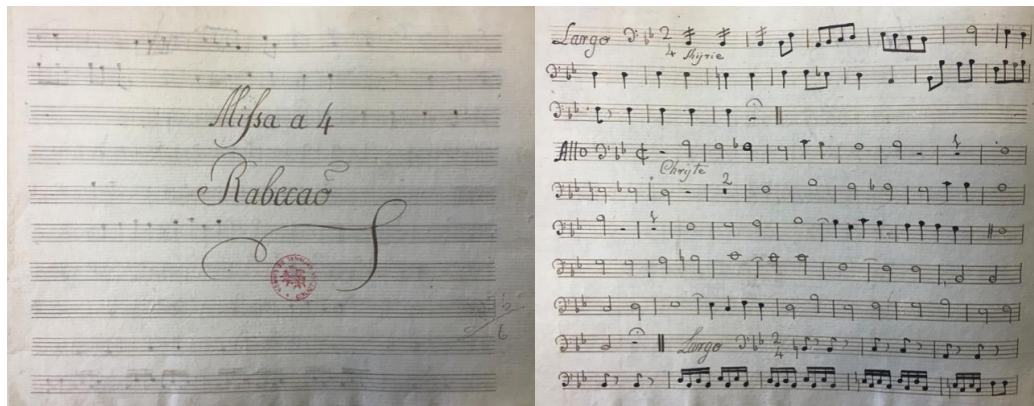


**Figura 43** – Domenico Muzzi, Proveniente da Coleção Maria Keil, pertencente ao espólio do Palácio Nacional de Queluz.

Entre o escasso conjunto identificado de partes cavas destinadas a instrumentos melódicos de contínuo, a terminologia utilizada impossibilita frequentemente a identificação da instrumentação em questão, seja pela utilização do termo “ravecão”, aplicável ao violoncelo e ao contrabaixo, como pela indicação generalista *Basso*. É o caso da Missa de João José Baldi, da qual sobrevivem duas partes cavas instrumentais; uma de órgão, incompleta (fig. 44), e outra para ravecão (fig. 45), sendo incerto se destinada a violoncelo ou a contrabaixo (*P-Ln*, MM 2376//1-16).



**Figura 44** – João José Baldi, Missa, pc org (P-Ln, MM 2376//1-16)



**Figura 45** – João José Baldi, Missa, pc rabecão (P-Ln, MM 2376//1-16)

Foram identificadas algumas obras com partes específicas para contrabaixo: uma missa de autoria de António Leal Moreira, com partes instrumentais para órgão cifrado e “contrebase” (P-Ln, CN 14), e as “Matinas da Sr.<sup>a</sup> da Conceição”, de João José Baldi, a quatro vozes, cuja fonte inclui uma parte cava de órgão com alternância de escrita obrigada e baixo contínuo e, outra de “Contra Basso”, da qual só sobrevive o 1.º Responsório (P-Ln, FCR 14//13).

Entre os poucos exemplos de partes cavas conhecidos com a indicação “violoncelo” em repertório da Real Câmara, estão duas obras do italiano Antonio Tedeschi<sup>243</sup> (1702-1770), datadas provavelmente entre 1763 e 1770. O moteto *Tua est*

<sup>243</sup> Natural da região de Nápoles, Antonio Tedeschi chega a Lisboa em 1733, onde fica até à sua morte em 1770. Começa a compor para a Real Câmara após o Terramoto, sendo provável uma intensificação desta produção após a morte de Giovanni Giorgi, em 1762. Está em fase de finalização uma tese de doutoramento sobre o compositor da autoria de Fernando Miguel Jalôto, intitulada «Antonio Tedeschi (1702-1770) – ‘Doutíssimo Professor Músico de Sua Majestade’: Percurso biográfico; perfil artístico;

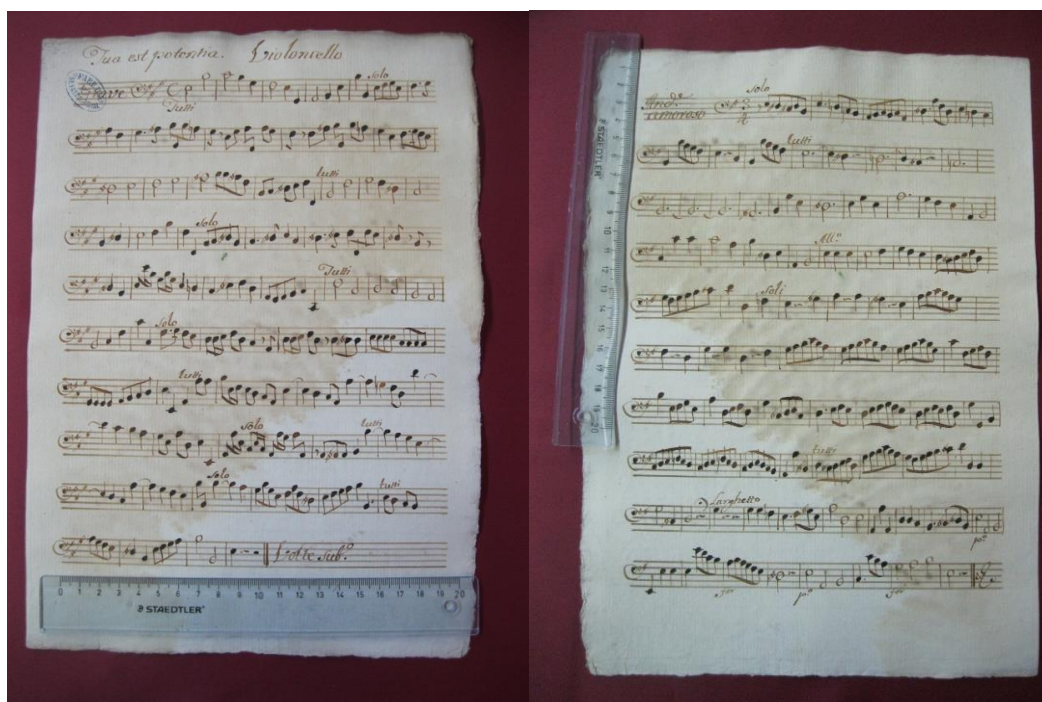
*potencia* (pro pacem) *per il lunedì di Carnavale*, originário de um conjunto com vários jogos de partes de datações distintas, entre as quais se contam dez de baixo não cifradas, a maior parte com a indicação "contrabasso", existindo também algumas partes de "Guiam instrumental", sendo esta a única para violoncelo. Também o *Salve Regina III TED 06.14*, agrega um conjunto de duas partes de violino I, duas partes de violino II, uma parte de viola, uma parte de violoncelo e duas partes de órgão, presumivelmente todos originários da Capela Real da Ajuda. Neste último verificamos que existe já a inserção de secções em clave de dó na 4.<sup>a</sup> linha, indicativas por si da utilização do violoncelo (figs. 46 e 47).



**Figura 46** – Antonio Tedeschi, *Salve Regina III TED 06.14* (P-Lf, 224/13)

---

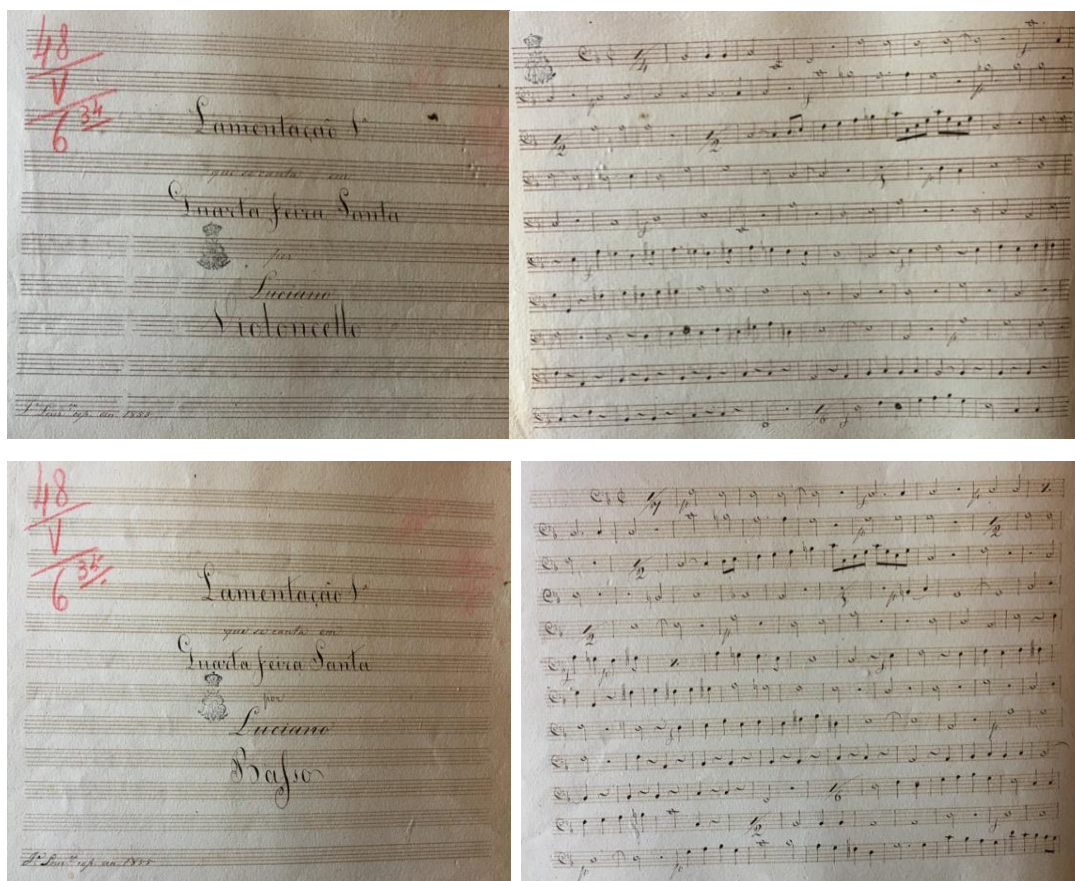
estudo e análise da obra», remetendo para trabalhos já publicados pelo mesmo para mais detalhes sobre o compositor: «Antonio Tedeschi: Sanctæ Patriarchalis Ecclesiæ Regius Cantor. An Italian Musician at the Court of John V», em *John V of Portugal and his Roman Dream*, ed. Portuguese Studies on the First Half of the Eighteenth Century, editado por Pilar Diez del Corral Corredoira, e “A música de Antonio Tedeschi (1702-70) para a festa de Nossa Senhora das Dores: Contexto litúrgico, fontes, circulação e questões estilísticas.”, RPM. Agradeço ao colega Miguel Jalôto a advertência para a existência destas fontes, assim como a generosa partilha dos materiais.



**Figura 47** – Antonio Tedeschi, *Moteto Tua este potentia (pro pacem) per il lunedì di Carnevale TED 08.23 (P-Lf, 224/4)*

Em algumas das obras com partes de baixo para vários instrumentos, comprova-se a existência de pequenas diferenças entre as mesmas, como acontece na “Lamentação 1.<sup>a</sup> que se canta em 4.<sup>a</sup> feira santa” de Luciano Xavier dos Santos, em manuscrito na Biblioteca da Ajuda. Desta obra existe uma parte de violoncelo e outra de *basso* (fig. 48), verificando-se secções nas quais o violoncelo toca sozinho e outras nas quais a sua parte não é a do *basso*, mas completa a harmonia em homorritmia com a mesma (P-La, 48-V-6<sup>34-35</sup>). Estas micro instrumentações inserem-se no processo de emancipação gradual dos instrumentos melódicos do baixo.





**Figura 48** – Luciano Xavier dos Santos, *Lamentação 1.ª que se canta em 4.ª feira santa*, pc: vlc, b (P-La, 48-V-6<sup>34-35</sup>)

Na Capela Patriarcal, parece existir uma tendência de inclusão de dois fagotes para execução do baixo contínuo nos períodos da Semana Santa e do Dia dos Fiéis Defuntos durante a década de 1770, como atestam documentos de despesa<sup>244</sup> do tesoureiro relativos ao aluguer de seges para estes instrumentistas.

Documentos de despesa do tesoureiro – Contas Diversas

**1770**

*Alugueres extraordinários [alugueres de seges]*

Fagotes para a Semana Santa	2\$400
S. João em Quelux	19\$200
S. Pedro em Quelux	19\$200
Matinas de Sta. Anna do Bomsucesso	6\$200
Dia de Sta. Anna do Bomsucesso	19\$200
Todos os dias da Novena de S. Anna	—
<b>Fagotes em dia de Defunctos</b>	<b>1\$600</b>
Seges a Sauveterre para a Liçam do Principe	105\$600
(...)	

<sup>244</sup> P-Lant, Casa Real, Cx. 3100 (1770-776) in FERNANDES, 2010: 124.

Encontramos exemplos análogos nos anos de 1771, 1772, 1774, 1776 e 1778<sup>245</sup> sendo que, a partir de 1779<sup>246</sup>, o grupo de instrumentistas convocado para a Semana Santa é alargado a dois fagotes, dois violoncelos e um contrabaixo.

### 1779

#### *Aluguéis de seges para os Ofícios da Semana Santa[na Capela da Ajuda]*

1 sege para o cantor Filippe Viotti [baixo, Patriarcal], dous dias e meyo	4\$000
1 dita para <b>dous Fagotes</b> , trez meyos dias	2\$400
1 dita para <b>o rabecam</b> Miguel Jordam	2\$400
1 dita para <b>dous rabecoens piquenos</b> , hua tarde	\$800
Total: 9\$600	

(...)

Aos dous violoncelos que vieram á Ajuda Sexta-feira de Paixam 12\$800  
(João Baptista André e Fernando Biancardi)

No caso desta última formação, o repertório já não seria de vozes e baixo contínuo, mas antes um tipo de escrita que se desenvolveu na Patriarcal ao longo das últimas décadas do século XVIII, com partes obrigadas para dois violoncelos e dois fagotes, e que se tornará numa tradição no contexto da corte. Este repertório, que será tratado detalhadamente no seguimento desta tese, insere-se num conjunto de várias soluções instrumentais inovadoras desenvolvidas pelos compositores da Patriarcal ao longo da segunda metade do século XVIII e início do século XIX. Poucas adquiriram a sistematização da escrita com dois violoncelos e dois fagotes, existindo obras com instrumentações “experimentais” que não perduraram ao longo do tempo. É o caso do repertório para vozes, órgão e dois fagotes obrigados, sendo possível que a presença de dois fagotistas na Patriarcal se dê também para execução deste repertório e não exclusivamente a obras com baixo contínuo. Apesar de só terem sido identificadas até à data três obras com esta instrumentação<sup>247</sup>, da autoria de António da Silva Gomes e

---

<sup>245</sup> Os documentos relativos a todos os anos encontram-se sob a mesma cota: *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3100, 1770-1776.

<sup>246</sup> *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3112 in FERNANDES, 2010: 449.

<sup>247</sup> As 3 obras identificadas encontram-se no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal: *Beatus Vir* (*P-Lf*, Ms. 202/11), *Dixit Dominus* (*P-Lf*, Ms. 202/17) e *Confitebor* (*P-Lf*, Ms. 202/13), tendo as três a nota *Originale d'António da Silva nell'anno 1793* no canto superior direito da primeira página. Com acompanhamento de órgão e um fagote, existe em manuscrito na Biblioteca Nacional de Portugal a “Missa de Requiem a 4 vozes com acompanhamento.º d’Orgão, e Fagotte” de David Perez (*P-Ln*, MM 204).

Oliveira, é possível que este repertório tenha sido mais frequente no período, sendo testemunho do processo de emancipação gradual dos instrumentos do baixo que terá na formação com dois violoncelos e dois fagotes obrigados uma prática estabilizada e mais duradoura. Não obstante o facto do repertório com violoncelos e fagotes se ter instituído como a prática corrente na escrita obrigada para instrumentos graves, as convocatórias a dois fagotes continuaram nas décadas seguintes, como refere Braga Lage relativamente ao Dia de Todos os Santos de 1792.

Sua Eminência levantando-se o Collegio disse *Pater Noster Credo Sancto*, e feito sinal comecaram os Muzicos Vespuras às tres e tres quartos: e porque S. Alteza ordenou que os Responsórios fossem de Muzica conforme o costume desta Capella que nunca o foi donde a primitiva da Capella Patriarcal **se ajuntarão ao órgão dous fagotes** como se praticava nos maes annos nesta Capella da Ajuda, e *Magnificat* foi cantada hum ramo de cantochão, o outro chamado de fabordão com **órgão e fagotes** e assim o *Benedictus* e os Responsórios de Música e o maes na forma da Capella Patriarcal, as orações de Vésperas e Laudes as disse Sua Ema (...) acabou-se às seis e quarenta minutos vindo a durar perto de tres horas<sup>248</sup> (...).

Fora do contexto da corte, os manifestos da Irmandade de Santa Cecília constituem uma fonte valiosa para clarificação das instrumentações em prática<sup>249</sup>. Ainda que a maior parte destes documentos não seja clara na identificação dos instrumentos, entre os casos excepcionais de descrição pormenorizada dos intervenientes foi possível reunir dados esclarecedores sobre a prática do repertório com baixo contínuo em Lisboa e área circundante no período.

Embora a escolha da instrumentação do baixo contínuo obedecesse em grande parte à tradição intrínseca a cada contexto, havia uma adaptabilidade aos diferentes tipos de cerimónia, espaços e recursos humanos, sendo testemunho desta variedade e flexibilidade a pluralidade instrumental descrita nos manifestos da Irmandade. Tal como refere Scherpereel e à semelhança do que acontecia na Patriarcal, as funções só vozes ou vozes com baixo contínuo, têm o acompanhamento mais frequente do órgão solo,

---

<sup>248</sup> *Diario Historico, e Liturgico das Funçoens que se tem feito na Real Capella de N<sup>a</sup> Senhora d'Ajuda depois que existe ahi a Santa Igreja Patriarcal desde o Anno de 1792 ache 1816*, f.48.

<sup>249</sup> Ressalva-se o facto de não ter sido consultada a integralidade deste conjunto documental, sendo as fontes apresentadas resultantes duma selecção de exemplos que se tentou ser representativa do balizamento temporal a estudo.

sendo o número de vozes geralmente entre quatro e oito (1999: 38). Uma das possibilidades instrumentais verificadas, ainda que muito rara, é o acompanhamento das vozes apenas por um instrumento melódico, violoncelo ou fagote, sendo esta provavelmente não uma opção artística, mas resultante da impossibilidade de inclusão do órgão, circunstância que não ocorreria na Patriarcal. Nem todas as igrejas dispunham de órgão, sendo frequentes as referências ao pagamento do aluguer do órgão positivo nos manifestos. As funções em contextos privados e domésticos ou em espaços exíguos também poderiam colocar estas limitações instrumentais, como poderá ter sido o caso da referida no Manifesto<sup>250</sup> de António Diniz relativo aos anos de 1771 e 1772, da execução de uma ladainha numa casa particular, na qual o violoncelista António de Freitas, era o único baixo<sup>251</sup>.

***Huma Ladainha em huma Caza***

***as Olarias em q. Me derão*** \_\_\_\_\_ 2\$880

**Vozes**

Bernardo Faustino \_\_\_\_\_ 480

Anastácio Joze da Conceção \_\_\_\_\_ 480

Gracia Inocêncio \_\_\_\_\_ 480

António Diniz \_\_\_\_\_ 480

**Baxo**

António de Freitas \_\_\_\_\_ 480

St.<sup>a</sup> Cecília \_\_\_\_\_ 100

Parte de director \_\_\_\_\_ 380

2\$880

---

<sup>250</sup> *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director António Dinis, Cx. M01, Maço 1771.

<sup>251</sup> Em agrupamentos instrumentais com outros instrumentos, geralmente de dois violinos com ou sem oboés, é mais frequente a circunstância do violoncelo ser o único instrumento do baixo, mas não nos é possível concluir se o repertório em questão seria para baixo contínuo ou música de câmara ou orquestral. Através dos manifestos do P.<sup>o</sup> Bernardo de Couto e Miranda, que utiliza a nomenclatura violoncelo e contrabaixo nos seus relatórios de funções, é possível saber com certeza que esta instrumentação foi utilizada pelo mesmo em várias ocasiões, nomeadamente no ano de 1788, quando, entre outros exemplos, vemos que foram utilizados três violinos e um violoncelo para acompanhar cinco cantores numa Missa a 7 de Março na Igreja de S. Lázaro (*P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director Bernardo de Couto e Miranda (P.<sup>o</sup>), Cx. M10, Maço 1788).

Entre as instrumentações sem órgão<sup>252</sup> encontramos também exemplos da combinação de violoncelo e contrabaixo<sup>253</sup>, como aconteceu numa função na Igreja de N.ª S.ª do Carmo em 1792, referida no manifesto<sup>254</sup> de Francisco Xavier Baptista, com Beltrão ao violoncelo e o seu filho ao contrabaixo, acompanhando oito vozes.

***Hum Libera me na Igreja de N.ª Sr.ª  
do Carmo por 800 cada pessoa***

Vozes

Sopranos Joaq. <sup>m</sup> Felix	800
O P.º António Luis	800
Joze Joaq. <sup>m</sup> Chances	800
João Nunes	800
Joze Cláudio	800
Leutério	800
Prospero	800
An. <sup>to</sup> Luís	800

Violoncelo

Beltrão	800
---------	-----

Rabecão gr.<sup>de</sup>

F.º do d. <sup>to</sup>	800
Director	800
Soma	8800

Encontramos também o acompanhamento com violoncelo e fagote, sem órgão<sup>255</sup>, num manifesto<sup>256</sup> de 1788 do Padre Bernardo de Couto e Miranda, que diz ter dirigido “Em a 2.ª e 4.ª fr.ª da Semana Santa Duas Missas de Lausperene no Recolhim.”<sup>to</sup>

<sup>252</sup> Encontramos vários registos do acompanhamento com violoncelo e contrabaixo sem órgão no repertório sacro napolitano, nomeadamente no repertório da Semana Santa (MALAGOLI, 2020: 29-170).

<sup>253</sup> Como já referido anteriormente, a leitura destas fontes, pela sua natureza burocrática e não musical, deverá ter em conta a possibilidade de algumas imprecisões. Neste caso, sendo o manifesto em causa de Francisco Xavier Baptista, cravista e organista, a ausência do instrumento poder-se-á dever ao facto de do pagamento das suas funções como instrumentista estar incluída nos honorários de director, e que os eventuais gastos com o aluguer de um instrumento, por vezes indicados nos manifestos, não se justificassem caso a igreja possuísse um órgão.

<sup>254</sup> *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director Francisco Xavier Batista, Cx. M12, Maio 1788.

<sup>255</sup> Ressalvamos mais uma vez a possibilidade de omissão de dados nestas fontes, uma vez que, ainda que muitos manifestos assinalem a inclusão nas funções de músicos que participavam graciosamente, é possível que a instituição tivesse órgão e que um organista a serviço regular da mesma não tenha sido incluído na listagem do manifesto.

<sup>256</sup> *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director Bernardo de Couto e Miranda (P.º), Cx. M10, Maio 1788.

das Convertidas”, nas quais seis cantores tiveram por acompanhadores Vicente ao violoncelo e Nicolao (Herédia) ao fagote.

Exceptuando o acompanhamento com órgão solo, a combinação de órgão e violoncelo parece a mais recorrente, sendo muitos os exemplos encontrados referentes a ocasiões diversas do calendário litúrgico. Quase tão frequente é a formação constituída por órgão e fagote e, assim como o recurso a órgão, violoncelo e fagote. O facto de a maioria destes instrumentistas tocarem mais de um instrumento (com casos frequentes de violoncelistas/contrabaixistas, e também cantores/violoncelistas), não possibilita a identificação exacta da maior parte dos conjuntos instrumentais destes documentos. Desta forma não podemos tirar ilações absolutas da leitura destas fontes, sendo apenas possível constatar que o órgão solo era efectivamente a forma de acompanhamento mais frequente, mas que existia bastante flexibilidade de adaptação a diferentes contextos, patente na variedade de soluções instrumentais identificadas.

### **1.1. Repertório da Semana Santa**

O que resta indubitável na análise dos Manifestos é a presença reforçada do grupo de baixos no período da Semana Santa e nas cerimónias fúnebres<sup>257</sup>, sendo claro que esta tradição se prolonga, pelo menos, durante a baliza cronológica do presente estudo. Ao longo da Semana Santa encontramos diferentes instrumentações, havendo um padrão de relação directa entre a importância das funções e o número de instrumentos utilizado, com uma especial ênfase no Ofício da Sexta-feira Santa. Nesta ocasião era por vezes executado repertório policoral, com diferentes soluções instrumentais para acompanhamento de cada coro, como podemos ver no Manifesto<sup>258</sup> de 1771 de Frei André de Santa Anna, mestre de capela no Convento de S. Domingos em Lisboa. Durante a Quaresma, as funções de domingo foram só de vozes e órgão e na Quarta e Quinta-feiras Santas, um violoncelo é adicionado a este grupo.

---

<sup>257</sup> Segundo Scherpereel, nas formações com violinos, as violas substituem os mesmos nos períodos da Semana Santa, Dia dos Fiéis Defuntos e ocasiões fúnebres, sendo recorrente a instrumentação com seis violas, duas flautas e baixos a partir de 1799 (1999: 44).

<sup>258</sup> *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director André de Santa Anna (Fr.), Cx. M01, Maço 1771.

### ***Domingos da Quaresma***

#### 4 vozes

O P.º Pedro António	6\$000
Joaquim António	4\$000
Eleutério da Gama	4\$000
O P.º Cantor Mor	\$000

#### Orgão

O P.º Fr. António de N. Snr.ª dos Mártires	\$000
Mestre de Capela e P.º Cantor Mor	\$000
S.ª Cezilia	\$500
Soma tudo	14\$500

### ***Semana Santa***

#### ***Officio da Quarta fr.ª***

#### 4 vozes

João Caetano	3\$200
Jozé António Suares	3\$200
João Precópio	3\$200
O P.º Cantor Mor	\$000
<u>Rabecão</u> [violoncelo] Jozé da Silva	1\$600
Órgão: Jozé de Mesquita	2\$000
S.ª Cezilia	\$100
Soma todo o Officio da Quarta fr.ª	13\$300

#### ***Officio da Quinta fr.ª***

#### 5 vozes

Jozé de Almeida	3\$200
Francisco Xavier	3\$200
Jozé António Suares	3\$200
João Precópio	3\$200
O P.º Cantor Mor	3\$200
Somão as Vozes	12\$800
<u>Rabecão</u> Jozé da Silva	1\$600
Órgão Jozé de Mesquita	2\$000
S.ª Cezilia	\$100
Somão os instrumentos	3\$700
Emportou todo o officio da Quinta fr.ª	16\$500

No mesmo documento, vemos que na Sexta-feira Santa, exceptuando a Paixão executada a quatro vozes a solo, o número de baixos aumenta exponencialmente no Ofício e no *Miserere*, neste caso a quatro coros.

***Offício da sesta fr.<sup>a</sup>***

**Primeiro Coro**

4 vozes

Eleutério da Gama	3\$200
Jozé António Suares	3\$200
João Precópio	3\$200
O P.º Cantor Mor	3\$200
Somão as vozes	9\$600
<u>Rabecão</u> [violoncelo] Jozé da Silva	1\$600
<u>Orgão</u> Jozé de Mesquita	2\$000
Somão os instrumentos	3\$600
Soma o prim.º Coro	13\$200

**Segundo Coro**

4 vozes

O P.º Joaquim Nicolao	2\$400
Jozé de Almeida	2\$400
Francisco Xavier	2\$400
Manoel da Assumpção	2\$400
Somão as vozes	9\$600
<u>Rabecão</u> [violoncelo] António Pedro	1\$200
<u>Rabecão</u> [contrabaixo] Vicente	1\$200
Somão os instrumentos	2\$400
Soma o segundo coro	12\$000

*Miserere*

**Primeiro Coro**

4 vozes

O P.º Fr. Bartholomeu	\$960
O P.º Fr. Leonardo	\$960
O P.º Fr. António Pedro	\$960
Joaquim António	\$960



<u>Orgão</u> Jozé de Mesquita	\$000
Soma o primr.º Coro	3\$840

### **Segundo Coro**

#### 4 vozes

O P.º Fr. Antonio Monis	\$960
Eleuterio da Gama	\$000
<u>Jozé</u> Antonio Suares	\$000
O P.º Cantor Mor	\$000
<u>Rabecão</u> [violoncelo] António Pedro	\$000
<u>Rabecão</u> [violoncelo] Jozé da Silva	\$000
Soma o segundo Coro	\$960

### **Terceiro Coro**

#### 4 vozes

O P.º Fr. João Pereira	\$960
O P.º Fr. Francisco Matheus	\$960
Jozé de Almeida	\$000
Francisco Xavier	\$000
<u>Rabecão</u> [contrabaixo] Vicente	\$000
Soma o Terceiro Coro	1\$920

### **Quarto Coro**

#### 4 vozes

O P.º Fr. Jozé Antonio	\$960
O P.º Fr. Joaquim Nicolao	\$000
Manoel da Assumpção	\$000
João Precópio	\$000
<u>Rabecão</u> [contrabaixo?] Jozé António	
S.ª Cezilia	\$100
Carreto do Cravo	\$200
Soma o Quarto Coro	2\$220
Soma toda a Semana Santa	71\$290

No Manifesto<sup>259</sup> de Frei André de Santa Anna do ano seguinte, 1772, é seguido o mesmo modelo de instrumentação no período da Semana Santa; os Ofícios de Quarta e Quinta-feira Santas, a cinco e quatro vozes respectivamente, foram acompanhados por violoncelo (José da Silva Reis) e órgão (Manuel Francisco), a Paixão de Sexta-feira foi a quatro vozes *a capella*, o Ofício da Sexta-feira foi a dois coros, cada um de quatro vozes, sendo o primeiro acompanhado por violoncelo (José da Silva Reis) e órgão (Manuel Francisco), e o segundo por fagote (José Francisco) e contrabaixo (Vicente). O *Miserere* teve 4 coros com a seguinte instrumentação: o primeiro a quatro vozes e órgão (Manuel Francisco), o segundo a quatro vozes e violoncelo (José da Silva Reis), o terceiro com três vozes e fagote (José Francisco) e o quarto com três vozes e contrabaixo (Vicente).

Na década seguinte, o Manifesto<sup>260</sup> do Padre Bernardo de Couto e Miranda de 1788, é também uma fonte relevante desta prática na Semana Santa, referindo funções em várias igrejas, nas quais é preponderante a presença do grupo de contínuo constituído por órgão, violoncelo e fagote. No Domingo de Ramos, na Freguesia de S. Julião, o Texto foi dito a quatro vozes, mais o Bradado, acompanhados por dez vozes e a Turba<sup>261</sup>, com órgão, fagote (Nicolao Herédia) e violoncelo (Ignácio [Solano?]). Na Quinta-feira Santa, a Missa foi a 6 vozes com órgão, tendo-se a estes juntado um violoncelo (Vicente) para o Ofício. Na Sexta-feira Santa, à semelhança do Domingo de Ramos, o texto foi dito por seis pessoas, com dez vozes e a “Turba” com órgão (Manuel Francisco), violoncelo (Ignácio [Solano?]) e fagote (Nicolao Herédia). Nas funções que dirigiu no mesmo período na Igreja de São José, Bernardo de Couto e Miranda utiliza a mesma instrumentação na Missa de Quinta-feira Santa, onde 6 cantores são acompanhados por órgão (P.<sup>e</sup> Julião), fagote (Paulo [Torres Penha?]) e violoncelo (Vicente), enquanto na Igreja de S.<sup>ta</sup> Maria Madalena, o contínuo é constituído por dois violoncelos e órgão na Missa de Quinta-feira Santa.

---

<sup>259</sup> *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director André de Santa Anna (Fr.), Cx. M02, Maço 1772.

<sup>260</sup> *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director Bernardo de Couto e Miranda (P.<sup>e</sup>), Cx. M10, Maço 1788.

<sup>261</sup> Segundo a tradição do canto polifónico da Paixão em Portugal, o Texto designa “os ditos dos personagens da Paixão (à excepção de Cristo), incluindo pessoas singulares e também as falas da multidão, ou de grupos de personagens”, o Bradado, geralmente mais agudo, refere-se ao tratamento polifónico das frases correspondentes aos personagens da Paixão (excepto Cristo)”, sendo a Turba um sub-tipo do Bradado, relativo às “frases polifónicas correspondentes apenas aos personagens colectivos da Paixão: Judeus, soldados, discípulos, etc.”. A tipologia portuguesa seguia a forma da “Paixão Responsorial”, com alternância entre cantochão e polifonia, não se conhecendo nenhum exemplo de polifonia integral (CARDOSO, 2006: 186, 194, 211).

*Na Freguezia de S.<sup>ta</sup> Maria Magdalena*  
*Missa da 5.<sup>a</sup> fr.<sup>a</sup>*

<u>Organista</u> M. <sup>el</sup> Fran. <sup>co</sup>	\$800
<u>Violoncellos</u> Biencarde e Ign. <sup>cio</sup>	1\$600
<u>Vozes</u>	
Claudio	\$800
Sanches	\$800
S. <sup>ta</sup> Anna	\$800
Nunes	\$800
Prospero	\$800
O P. <sup>e</sup> Maia	\$800
O P. <sup>e</sup> Bernardo	\$800
Direcção, e S. <sup>ta</sup>	\$900
[TOTAL]	8\$900

A tradição de utilização de dois violoncelos e órgão no período da Semana Santa em repertório escrito especificamente para esta formação, com partes obrigadas para os violoncelos, está documentada até ao final do século XIX<sup>262</sup>. Com base nas fontes conhecidas não nos é possível inferir se os casos identificados nos Manifestos se referem à utilização dos violoncelos enquanto instrumentos do contínuo ou como solistas, mas encontramos várias referências a esta instrumentação nestes documentos. Bernardo de Couto e Miranda, no mesmo ano de 1788<sup>263</sup>, utilizou esta formação noutras ocasiões que não a Semana Santa, como na “1.<sup>a</sup> Oitava do Natal em S. Estevão”, com José do Espírito Santo ao órgão e Fernando Biancardi e Estanislao [Borges Coelho] ao violoncelo, a acompanhar sete vozes e, na Quarta-feira de Cinzas, na Missa de Lausperene, apenas com dois violoncelos, Vicente e Ignácio [Solano?], e seis cantores.

---

<sup>262</sup> Para informação detalhada sobre este repertório ver o capítulo “Outras instrumentações com violoncelo obrigado” no seguimento da tese.

<sup>263</sup> *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director Bernardo de Couto e Miranda (P.<sup>e</sup>), Cx. M10, Maio 1788.

## 1.2. Música para o cerimonial fúnebre

A relação estreita entre a música para o cerimonial fúnebre e instrumentos graves está bastante documentada<sup>264</sup>, sendo testemunho desta tradição não só as várias obras conhecidas destinadas a esta ocasião, assim como diversas menções em fontes primárias. É o caso do Ofício das Exéquias pelo Conde de Villanova em Santos, referido no rol das funções dirigidas pelo Frei António Pedro de Lima em 1771<sup>265</sup>. Apesar de o autor não especificar os instrumentos e nomear apenas os músicos, as atribuições abaixo são uma possibilidade provável tendo em conta os dados conhecidos sobre os executantes em questão, sendo a formação constituída por cinco vozes, quatro violoncelos e dois contrabaixos.

### *Ofissio de Exéquias pello Conde de Villanova na freg.<sup>a</sup> de S.<sup>tos</sup>*

Fernando Biencarde [violoncelo]	1200
D. André [violoncelo]	1200
Felippe [contrabaixo]	1200
Sabatino [contrabaixo]	1200
Anastacio [violoncelo]	1200
Claudio [violoncelo]	1200
M. <sup>el</sup> dos Santos [canto]	1200
Policarpo [canto]	1200
P. <sup>e</sup> Ant. <sup>o</sup> Moniz [canto]	1200
Fr. Ant. <sup>o</sup> Pedro [canto/violoncelo?]	1200
P. <sup>e</sup> Bartholomeu [canto]	1200
Parte de Director	1200
S. <sup>ta</sup> Cecília	100
[TOTAL]	15700

Excepcionalmente, o exemplo citado não refere fagotes, mas estes eram habitualmente incluídos neste género de repertório, como aconteceu em Junho do

---

<sup>264</sup> Ver os capítulos que tratam respectivamente sobre o repertório com violoncelos e fagotes obrigados e outras instrumentações com violoncelo obrigado.

<sup>265</sup> *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director António Pedro de Lima (Fr.), Cx. M01, Maço 1771.

mesmo ano<sup>266</sup>, numa cerimónia na qual Frei André de Santa Anna foi responsável pela direcção. O facto de se tratar de uma cerimónia referente a uma alta personalidade eclesiástica, D. Aleixo de Miranda Henriques, Bispo do Porto, explica a utilização de uma formação de dimensão superior à média, constituída por dezasseis vozes, quatro ou cinco violoncelos, dois ou três contrabaixos e quatro fagotes, sendo de notar a ausência de órgão nos dois exemplos referidos.

*Officio q. se fes pella Alma do Ex.<sup>mo</sup>  
e A.<sup>mo</sup> Snr. Bispo do Porto D. Fr. Alei-  
Xo de Miranda Henriques*

(...)	
[16 vozes]	1\$600 [cada]
Somão as vozes	25\$600
Rabecão O P. <sup>c</sup> Fr. Pedro de S. <sup>ta</sup> Maria [violoncelo?]	1\$600
Rabecão [violoncelo] Fernando Biencarde	
Rabecão [violoncelo] D. André	
Rabecão [violoncelo] Jozé da Silva	
Rabecão [violoncelo?] Claudio Antonio	
Rabecão [violoncelo/contrabaixo?] Miguel Suares	
Rabecão [contrabaixo] Vicente	
Fagote Francisco Iredia	
Fagote Nicolao Iredia	
Fagote João Baptista	
Fagote Miguel Cazila	
M. <sup>c</sup> de Capp. <sup>a</sup> O P. <sup>c</sup> Cantor Mor	\$
S. <sup>ta</sup> Cezilia	\$100
Somão os instrumentos	17\$700
Soma tudo	43\$300

Num exemplo mais tardio, de 1798, relativo também a uma Missa de Exéquias, citado no Manifesto<sup>267</sup> de António de Almeida, um coro de 24 elementos é

<sup>266</sup> *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director André de Santa Anna (Fr.), Cx. M01, Maço. 1771.

<sup>267</sup> *P-Lsc&mf*, Manifestos das Funções. Róis do director António de Almeida, Cx. M13, Maço 1798.

acompanhado por órgão, fagote, e “rabecões a d.º”, o que significará provavelmente dois violoncelos e dois contrabaixos.

*22 de Dezembro (1798)*

*Huma missa de Cappella*

*d’Exequias*

24 Vozes a 1600	38\$400
4 Rabecões a d.º	6\$400
2 Organista, e Fagote	3\$200
Direcção. Grátis	\$000
4 seges p. <sup>a</sup> os q. vierão d’Ajuda	8\$640
e gurgetas por todo o dia a 2100	
Director	2\$160
Somma	58\$800

Em cerimónias de maior solenidade, o grupo dos baixos poderia ser amplamente incrementado, como foi o caso exuberante das Exéquias de D. João V em Vila Viçosa a 15 e 16 de Fevereiro de 1751. Segundo o autor da relação<sup>268</sup>, as Matinas, o Invitatório e as primeiras lições de cada Nocturno, assim como os responsórios das Absoluções, foram de “suavíssima música da Capella repartida em três coros, nos quais cantavam entre todos sessenta vozes, acompanhadas de bastantes rabecões, baixões, cravos e arpa” (PAULA, 2017: 75). Outro relato desta cerimónia aparece na Gazeta de Lisboa, referindo que D. João da Silva Ferreira, Bispo de Tânger e Deão da Capela, mandou vir para além dos músicos da vila, outros de regiões vizinhas, totalizando doze instrumentos de contínuo, entre cravos, rabecões e baixões.

Na tarde de 15 do corrente se fizeram as exéquias do Fidelissimo Rey D. Joam o V. de gloriosa memoria na Capela dos Paços Reaes desta vila com assistência das Comunidades Religiosas, Clero, e Nobresza. (...) A Musica foy admirável; porque além dos Musicos da vila, mandou S. Excelencia vir muitos de fora, e se viam dozes instrumentos de Cravo, Rabecoens, e bayxoens. Tudo se executou com notável esplendor fúnebre e bom acerto” (GZL, 02 de Março de 1751, No. 9 p. 172, in PAULA, 2017: 75).

---

<sup>268</sup> Relação das Exequias que pela Alma do Fidelissimo Senhor Rey D. Joaõ V.... p. (7), in PAULA, 2017: 75.

Já no período final de existência da Capela Patriarcal dá-se a contratação de um violoncelista e de um trombonista, quando até então estavam ao serviço da mesma apenas cantores e organistas. Os livros de ponto impressos em 1831<sup>269</sup>, descrevem o seguinte rol de músicos na Capela Patriarcal: quarenta e três cantores (cinco tipes, oito contraltos, treze tenores, catorze baixos), seis cantores «dispensados», cinco organistas «em actual serviço» e um dispensado e dois instrumentistas - o violoncelista João Jordani e o trombonista Lepuld Smit<sup>270</sup>.

Sabemos que prática de realização do contínuo pelo violoncelo foi corrente durante os séculos XVIII e XIX em vários contextos europeus e, apesar de não estar amplamente descrita em fontes primárias, nomeadamente em tratados, pesquisas recentes têm vindo a aprofundar esta problemática<sup>271</sup>. Como acima referido, os tratados de baixo contínuo em Portugal cingem-se a abordar a prática dos instrumentos harmónicos, não sendo nunca mencionada a articulação destes com o violoncelo, mesmo nos capítulos reservados aos recitativos. Não obstante, é provável que esta prática fosse conhecida dos violoncelistas portugueses, tendo sido encontrado apenas uma evidência da mesma; uma parte cava cifrada da Missa e Credo em si bemol de António Leal Moreira. Trata-se de um conjunto de partes cavas do arquivo da Sé de Évora, datadas de 1799 e atribuídas ao compositor (BERNARDES, 2015: 72).

---

<sup>269</sup> Livro dos Pontos, em que devem ser multados os Ilustríssimos e Reverendíssimos Monsenhores Mitrados, Protonotários, Subdiáconos, Acolytos da Santa Igreja Patriarcal, que não assitem às Horas e mais Funções nos meses de Janeiro, Fevereiro, Março, Abril, Maio, Junho do Anno de M. DCCC. XXXI (Lisboa, Typografia Patriarcal, 1831). P-Lf, s/c, in FERNANDES, 2018: 275.

<sup>270</sup> Nos Manifestos da Irmandade de Santa Cecília, vemos a inclusão do trombone surgir nos agrupamentos instrumentais a partir de 1812 (SCHERPEREEL, 1999: 50).

<sup>271</sup> Este assunto será desenvolvido no capítulo sobre a prática de interpretação no capítulo final desta tese.

## 2. A orquestra e outras instrumentações alargadas

### 2.1. O violoncelo na escrita orquestral

A partir da segunda metade do século XVIII, assistimos à progressiva obsolescência da escrita com baixo contínuo e ao aparecimento do modelo da orquestra clássica, que Spitzer e Zaslav definem como a primeira configuração orquestral normativa e estável. Os autores identificam esta relativa continuidade como assente em três aspectos: a instrumentação (incluindo tipicamente violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, flautas, oboés, trompas, fagotes e instrumentos de tecla), a organização interna caracterizada pela escrita a quatro partes para as cordas (duas partes de violinos, uma de viola e *basso*) e duos de sopros, geralmente com partes individuais, e a preservação da proporção entre os diferentes grupos de instrumentos, independentemente do tamanho da orquestra<sup>272</sup> (SPITZER/ZASLAW, 2004: 307).

O grupo do *basso* distingue-se dos restantes pelo facto de integrar vários instrumentos: violoncelo, contrabaixo, teclado (cravo, órgão, fortepiano) e fagote<sup>273</sup>, sendo a proporção entre estes, variável e decorrente de práticas regionais<sup>274</sup>. Ao longo do período em que vigora este modelo orquestral, até às primeiras décadas do século XIX na generalidade dos diversos contextos europeus, o *basso* sofre um processo de transformação que levará à emancipação dos instrumentos melódicos e à progressiva exclusão do instrumento de teclado<sup>275</sup>, sendo clara a tendência para um decréscimo da proporção dos baixos no tecido orquestral ao longo do período. Até 1790, autores como Scheibe, Avison e Quantz advogam que os baixos devem constituir mais de um quarto da orquestra, enquanto fontes mais tardias recomendam que violoncelos, contrabaixos e fagotes constituam apenas um quarto do total de músicos. Esta ocorrência deve-se tanto

---

<sup>272</sup> Durante o período entre 1740 e 1815, a proporção média da constituição da orquestra variava entre os seguintes valores: violinos, 50% a 70%, violas, 10 % a 15%, violoncelos e contrabaixos, 20% a 30%, sendo a percentagem dos sopros menos estável, indo desde 20% em orquestras grandes a mais de 50% em orquestras pequenas (SPITZER/ZASLAW, 2004: 308).

<sup>273</sup> A partir de c.1740 a viola da gamba baixo e o *basse de violon* já não integravam o grupo dos baixos na orquestra na generalidade dos contextos europeus (SPITZER/ZASLAW, 2004: 309).

<sup>274</sup> De uma forma geral, verifica-se uma tendência nas orquestras italianas para um maior peso dos violinos e dos contrabaixos, com uma presença menor de sopros e violoncelos, e em França para uma preponderância dos baixos, com um número de violoncelos bastante maior do que o dos contrabaixos (SPITZER/ZASLAW, 2004: 329).

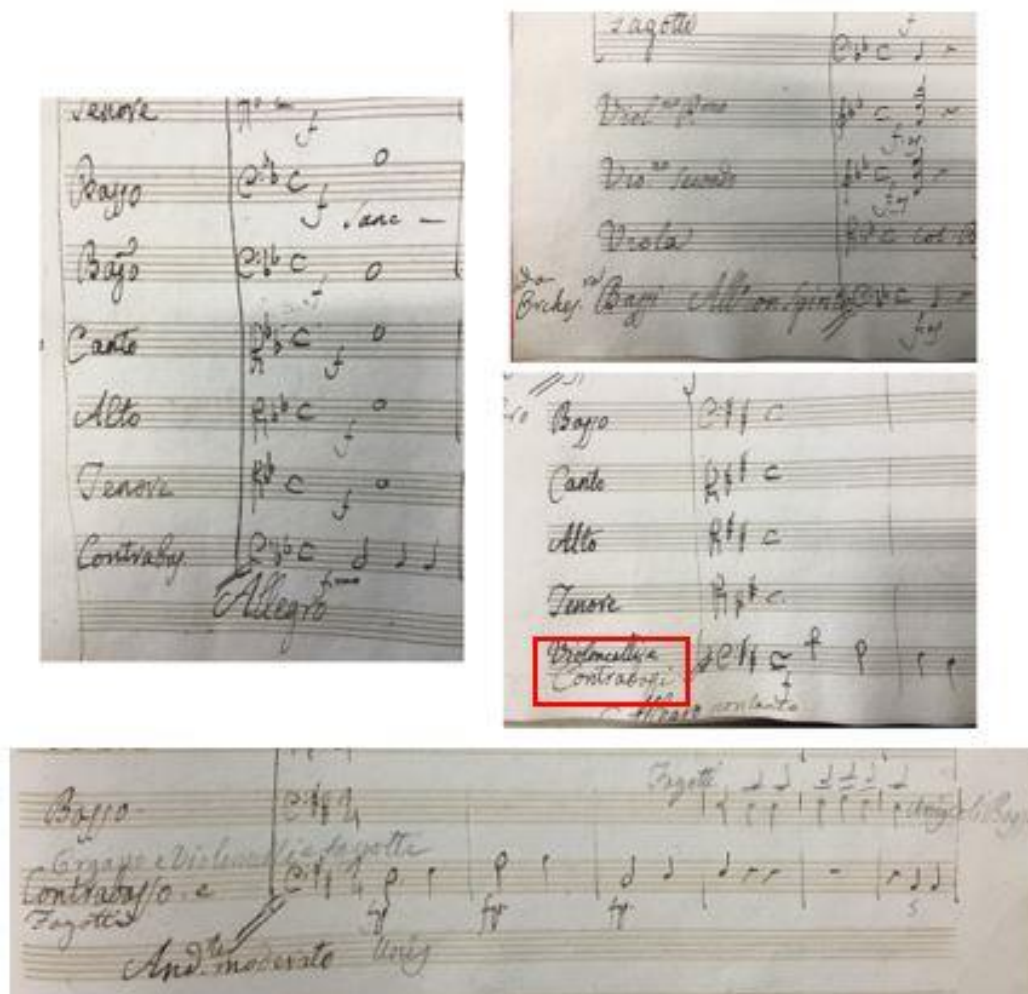
<sup>275</sup> A utilização do cravo na música dramática manter-se-á até ao início do século XIX, altura em que este ou desaparece da constituição das orquestras ou é substituído, num número reduzido de casos, pelo fortepiano. Na execução de repertório orquestral como sinfonias e concertos, verifica-se um abandono da sua utilização já nas décadas de 1760 e 1770 (SPITZER/ZASLAW, 2004: 313).



ao facto de o grupo dos sopros sofrer um incremento, como ao abandono do baixo contínuo e progressiva introdução de partes independentes para o violoncelo como instrumento *obbligato* na linha de tenor, assim como para o fagote, que se une ao grupo dos sopros, habitualmente em duo (SPITZER/ZASLAW, 2004: 324).

Até ao estabelecimento de linhas independentes para estes instrumentos, existem muitas variantes de escrita e instrumentação do *basso*, introduzidas mais frequentemente por micro instrumentações notadas na própria parte, mas também pela adição de novas linhas. Em Portugal, este processo só estará sedimentado em meados do século XIX e não se verifica, durante esta baliza temporal, uma diferenciação assinalável entre o tratamento do violoncelo no repertório orquestral sacro e profano; o violoncelo insere-se no *basso* na grande maioria do repertório sem atribuição de uma linha independente, sendo-lhe destinadas pequenas passagens melódicas esporádicas, normalmente introduzidas pela clave de dó na 4.<sup>a</sup> linha. No entanto, em algumas instrumentações alargadas não orquestrais, sem violinos, específicas do repertório sacro português da segunda metade do século, é identificável uma emancipação mais precoce do violoncelo da linha do baixo.

Na maioria das obras portuguesas consultadas, a fluidez do instrumental do *basso* é claramente patente nas fontes, sendo a notação muitas vezes omissa e pouco clara. Acontece frequentemente a atribuição da linha geral dos baixos aos “violoncelos” ou “contrabaixos”, sofrendo a mesmas alterações de designação ao longo da mesma obra, como é o caso da partitura manuscrita do *Te Deum a 8. Voci | com Strumenti* de Giuseppe Totti, 1795 (*P-Ln*, FCR 216//73), onde encontramos em alternância os termos “basso”, “contrabassos” ou “violoncelli e contrabassi” em andamentos *tutti* semelhantes, nos quais a instrumentação se mantém. Neste mesmo exemplar existe uma nota feita posteriormente com uma rectificação da instrumentação indicada inicialmente, “contrabasso e fagotti”, com a indicação “Organo e Violoncelli e Fagotti” (fig. 49).

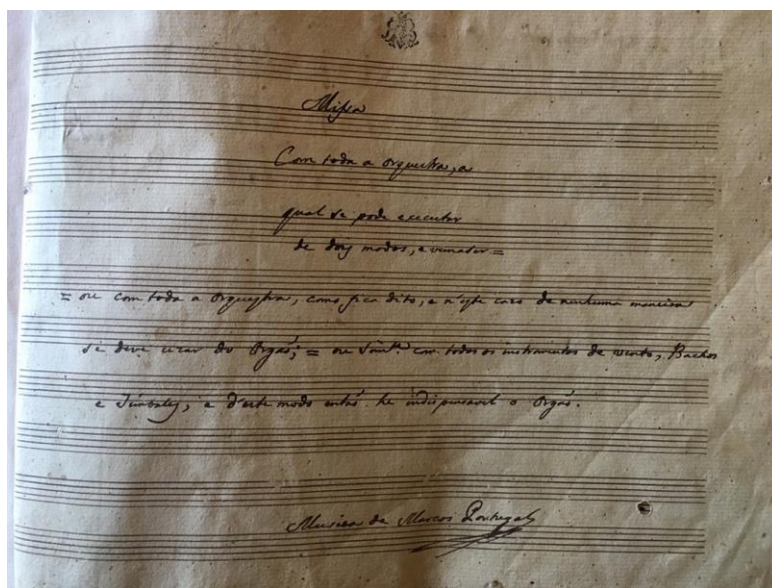


**Figura 49** – Giuseppe Totti, *Te Deum*,  
(P-Ln, FCR 216//73)

A existência destas variantes é facilmente verificável através de vários detalhes recorrentes num grande número de obras, seja na partitura ou nas partes cavas, como a existência de cifras<sup>276</sup> quando a instrumentação indicada é de “violoncelos e contrabaixos”, ou em partes de violoncelo nas quais surge a indicação “violoncello solo”. Este laxismo na notação da instrumentação denota não só flexibilidade nas opções interpretativas pela não imposição de um modelo único, sendo também provavelmente uma consequência da proximidade entre compositor e intérprete e partilha de códigos de execução, sendo estes dados relevantes numa leitura das fontes musicais.

<sup>276</sup> A possibilidade de as cifras se destinarem à realização do contínuo no violoncelo em contexto orquestral é improvável, tanto mais quando não foram identificadas fontes que atestem a prática de realização harmónica ao violoncelo no contexto português.

Enquanto que a presença do órgão se mantém no repertório sacro com baixo contínuo e vozes, assim como em instrumentações de conjunto variadas, na música orquestral a sua incorporação no grupo do *basso* será progressivamente dispensada. Marcos Portugal é peremptório na exclusão do órgão aquando da presença de toda a orquestra, referindo-o em alguns manuscritos, como é o caso da folha de rosto de uma Missa escrita em 1814 no Rio de Janeiro, hoje na Biblioteca da Ajuda (P-La, 44-XV-II) (fig. 50).



**Figura 50** – Marcos Portugal, “Matinas de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> Conceição”, Missa / *Com toda a orquestra, a / qual se pode executar / de dois modos, e (...?) / = ou com toda a orquestra, como fica dito, e neste caso de nenhuma maneira / se deve usar o órgão, = ou Som.<sup>te</sup> com todos os instrumentos de vento, Barchos / e timbales, e deste modo então he indispensavel o Orgão* (P-La, 44-XV-II)

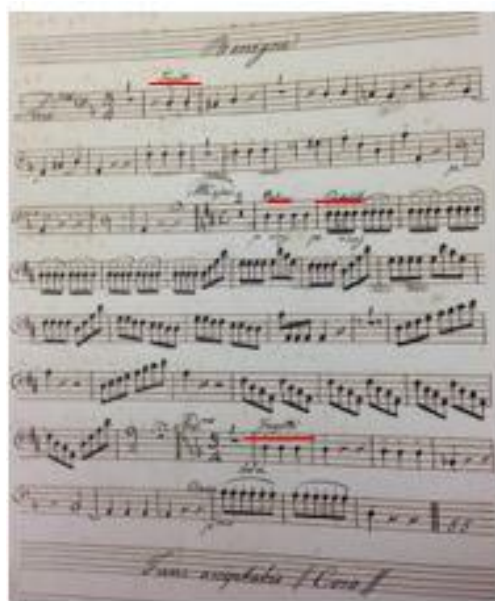
Nesta advertência está patente a dimensão funcional destas obras, pensadas de raiz para diversas possibilidades instrumentais, referindo-se Marcos Portugal neste caso a uma versão da obra para a formação de sopros e baixos, característica da Capela Patriarcal e de cerimónias dinásticas no âmbito da corte, onde a presença do órgão se mantinha, à semelhança do que acontecia noutras formações instrumentais alargadas similares, que serão abordadas nos capítulos seguintes. Os modelos estéticos clássicos, pautados por um ideal de transparência, levaram a uma simplificação da linha de baixo,

assim como a uma maior amplitude da cadência harmónica das obras, podendo a presença do órgão e a realização do contínuo contribuir para o turvamento da clareza melódica. Juntamente com a progressiva autonomia harmónica das partes dos violoncelos e contrabaixos, e complexidade da textura orquestral, a presença do órgão na orquestra torna-se redundante. Mas, enquanto que a música orquestral está já claramente alinhada com os ideias do classicismo, à imagem do que acontece com a música dramática, as restantes formações sacras mantêm um maior conservadorismo formal e de linguagem, no qual a presença do órgão era ainda não só justificada como relevante enquanto fundamento da harmonia. Transversal a todo o repertório da segunda metade do século na escrita para órgão é a progressiva passagem do baixo contínuo para a escrita obrigada, que se tornará a norma a partir do início do século XIX<sup>277</sup>.

A introdução de duas linhas independentes para os fagotes e a sua associação ao naipe das madeiras é provavelmente a primeira alteração a sistematizar-se neste processo de emancipação dos instrumentos do baixo contínuo. Não obstante, o fagote continuará a integrar a linha dos baixos quando não lhe é atribuído um papel independente, mesmo quando a partitura é omissa a este respeito. Em Portugal, esta prática é verificável em vários manuscritos que, não incluindo os fagotes na instrumentação inicial, o referenciam ao longo da obra, seja na partitura como em partes cavas de outros instrumentos. Entre os exemplos identificados, veja-se o caso do *Miserere* a 5 para a Semana Santa de Luciano Xavier dos Santos, do Arquivo da Sé de Braga, do qual a parte cava de violoncelo refere não só a intervenção dos fagotes, mas também detalha a restante instrumentação dos baixos (*P-BRs*, Semana Santa, RM/SS/120 – RV/SS/149 cx. 05).

---

<sup>277</sup> Para mais detalhes sobre este assunto ver capítulo sobre o repertório com violoncelos e fagotes obrigados.



**Figura 51** – Luciano Xavier dos Santos, Miserere a 5 para a Semana Santa, pc vlc  
(P-BRs, Semana Santa, RM/SS/120 – RV/SS/149 Cx. 05)

Já no século XIX dá-se a introdução no grupo dos baixos do trombone<sup>278</sup> que, de alguma forma, vem substituir o fagote quando este integra o grupo dos sopros, com partes independentes. Na obra de João José Baldi encontramos vários exemplos da inclusão do trombone no grupo do *basso* já com uma parte independente, ainda que a sua linha divirja da do baixo apenas em pequenos detalhes, como variações melódicas ou curtos solos, como vemos no *Ne recorderis*, do Responsório de Finados do compositor (*P-Ln*, CN 492) (fig. 52).

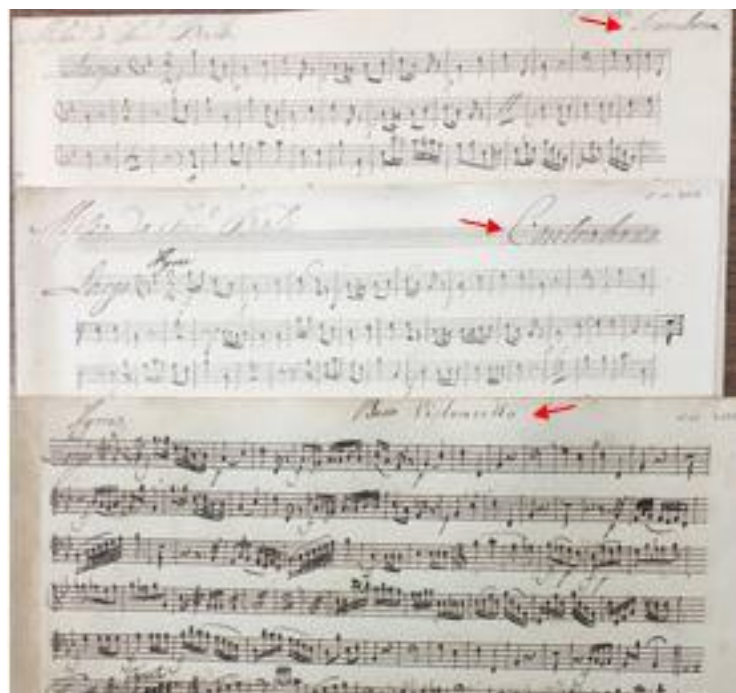


<sup>278</sup> Este assunto foi já referido no capítulo anterior, sobre o repertório com baixo contínuo.



**Figura 52** - João José Baldi, Responsório de Finados, Ne recorderis (P-Ln, CN 492)<sup>279</sup>.

Mesmo que a norma fosse a introdução de alterações subtis entre as diferentes partes para instrumentos graves, encontramos exemplos de obras nas quais estas partes são mais individualizadas e idiomáticas, podendo mesmo atingir um nível de grande refinamento entre elas, como é patente no *Kyrie* da Missa de Baldi através de uma comparação entre as partes cavas de contrabaixo, trombone e violoncelo (fig. 53).



**Figura 53** – João José Baldi, Missa, *Kyrie*, pc: tb, cb, vlc (P-Ln, CN 499)

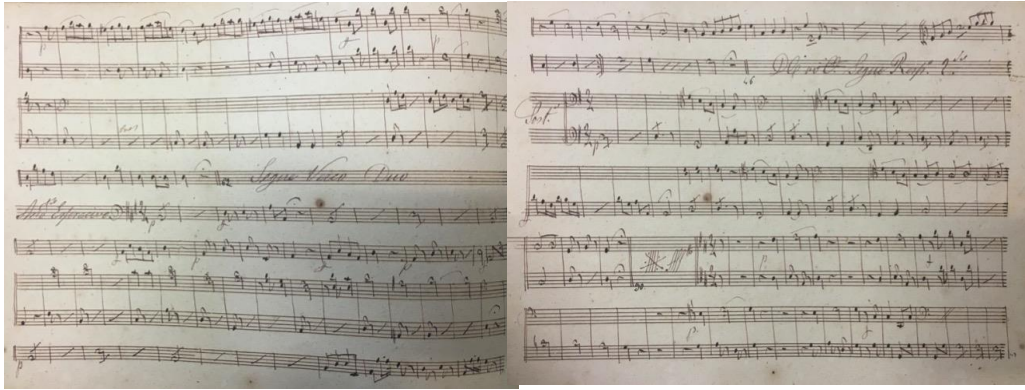
<sup>279</sup> Os pentagramas correspondem, no sentido ascendente, às partes de contrabaixo, trombone e violoncelo.

No que respeita ao violoncelo, o processo até à sistematização de uma linha independente será mais longo e irregular do que no caso do fagote. Esta transição dá-se gradualmente, passando pela introdução de breves elementos temáticos reservados ao violoncelo na linha do baixo, que num primeiro estágio podem consistir em fragmentos de apenas algumas notas ou figurações rítmicas distintas, evoluindo depois para secções solísticas mais longas e elaboradas. Estes solos são normalmente na região mais aguda da tessitura dos baixos, e estão frequentemente na clave de dó na 4.ª linha, podendo ter ou não a indicação “violoncelo” ou “violoncelo solo” (fig. 54). Alguns destes trechos podem ser bastante agudos, eliminando seguramente a possibilidade da sua execução pelo contrabaixo (fig. 54).



**Figura 54** – Marcos Portugal, *Matinas da Conceição da Virgem Maria Senhora Nossa* (P-Ln, FCR 168//87-1).

No decorrer deste processo há exemplos excepcionais de obras com escrita consistente de partes individuais distintas para violoncelo e ou *basso* (ou contrabaixo), sendo estes casos isolados e não se verificando uma escrita sistemática de partes individuais para violoncelo por qualquer dos compositores do período em Portugal. Marcos Portugal, que na generalidade integra o violoncelo no grupo dos baixos e, mesmo quando escreve partes individuais para violoncelo e contrabaixo não introduz entre estas diferenças significativas, atribui consistentemente ao violoncelo o papel de tenor nas *Matinas da Conceição | da | Virgem Maria Senhora Nossa | A quatro Vozes com Instrumental*, como podemos verificar nestes excertos das partes cavas de violoncelo e contrabaixo da obra (fig. 55). O 3.º Responsório desta obra, não se tratando de uma ária com violoncelo obrigado, começa com um solo de violoncelo que se repete várias vezes ao longo do andamento (fig. 56).



**Figura 55** – Marcos Portugal, *Matinas da Conceição da Virgem Maria Senhora Nossa* (P-Ln, FCR 168//87-2)



**Figura 56** – Marcos Portugal, “*Matinas da Conceição da Virgem Maria Senhora Nossa*”, Responsório 3.º (P-Ln, FCR 168//87-2)

Nos *Matutine de Morti* / *Invitatorio* / *Concertate com Violini Basso* (P-Ln, MM 271) de Luciano Xavier dos Santos encontramos outro exemplo de uma parte independente consistente para o violoncelo na linha de tenor. No final da obra há um Verso a 3 com acompanhamento de dois violoncelos e baixo, sendo a única ocasião com independência entre os dois violoncelos (fig. 57).





**Figura 57** – Luciano Xavier dos Santos, Matinas do Ofício de Defuntos, Requiem aeternae (P-Ln, MM 271)

Mesmo em obras de compositores activos no período final de balizamento temporal desta tese, inseridos numa linha de escrita de raiz romântica, como é o caso de João Domingos Bomtempo ou Joaquim Casimiro Júnior, apesar de se verificar uma maior independência entre as partes de violoncelo e contrabaixo, não identificamos exemplos significativos de emancipação entre os dois instrumentos.

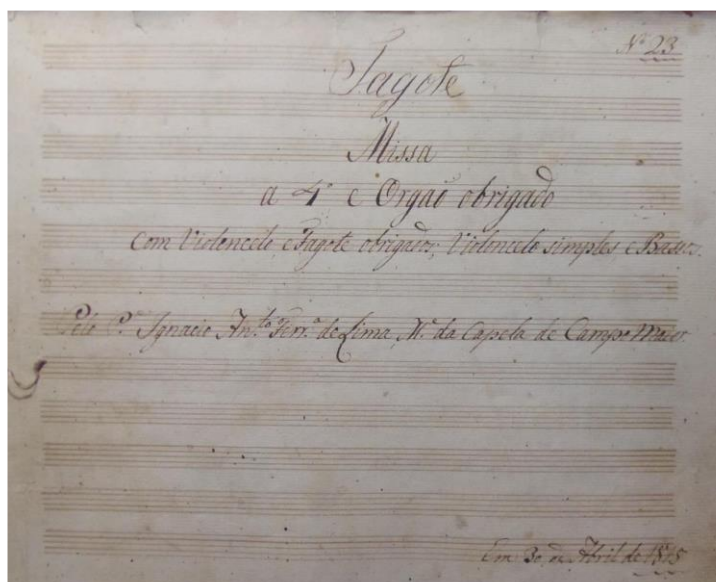
O compositor com uma abordagem mais original e complexa ao violoncelo na música orquestral sacra portuguesa do período é Ignácio António Ferreira de Lima (f. 1818). Nomeado mestre da claustra e da capela da Sé de Évora em 1816, dois anos antes da sua morte, grande parte do seu espólio ficou a cargo da instituição, pertencendo hoje ao Arquivo da Sé de Évora e tendo vindo a ser estudado por Felipe Mesquita de Oliveira<sup>280</sup> (OLIVEIRA, 2014: 254). Este *corpus* de obras agrupa não só a produção do compositor em Évora mas também obras escritas anteriormente, destinadas nomeadamente ao exercício do seu anterior cargo como Mestre da Praça de Campo Maior ou provenientes do período em que esteve no Mosteiro de Belém, enquanto monge jerónimo. Consequentemente, encontramos espécimes da mesma obra com diferentes datações que testemunham a constante adaptabilidade deste repertório a diferentes contextos e personagens, patente em apontamentos à margem das partituras e

---

<sup>280</sup> Agradeço a Filipe Mesquita de Oliveira a generosa disponibilidade e partilha das fontes musicais, assim como do material relativo à comunicação “A formação orquestral durante o período final do Antigo Regime no contexto dos fundos musicais da Sé de Évora, o testemunho da obra de Ignácio António Ferreira de Lima”, apresentada no “Colóquio Internacional Música Instrumental no Mundo Ibérico, 1760-1820 Lisboa”, na Fundação Calouste Gulbenkian, a 14 de Junho de 2013.

partes cavas, assim como em frequentes diferenças entre as duas fontes (OLIVEIRA, 2014: 256).

O conjunto de fontes da sua Missa n.º 23, da qual sobrevive a partitura e partes cavas, dá-nos conta desta plasticidade, nomeadamente no que concerne às partes dos instrumentos do baixo. A partitura é de uma versão orquestral de 6 de Setembro de 1816, designada “Missa a 4 | Com Violinos, Oboes, Trompas, Viola, Fagote, Violoncello | e Baxos”, mas uma outra versão da obra terá ocorrido anteriormente, como testemunha a folha de rosto da parte cava de fagote, com data de 30 de Abril de 1815 (fig. 58), e intitulada “Missa | a 4 e Órgão obrigado | Com Violoncelo e Fagote obrigados, Violoncelo simples e Bassus” (OLIVEIRA, 2014: 257).



**Figura 58** – Ignácio António Ferreira de Lima, *Missa a 4*, n.º 23, pc fg  
(P-EVc, Manuscritos Avulsos, n.º 23)

Desta versão sobrevive apenas uma parte conjunta de fagote e violoncelo obrigados, estando perdidas as partes de violoncelo simples e do baixo, existindo na versão posterior uma outra parte, de violoncelo concertante. Identificam-se assim três níveis distintos de complexidade na linha do baixo entre as diferentes versões desta obra: uma mais estrutural, feita pelo violoncelo simples e pelo baixo, outra mais complexa, integrando elementos do baixo com pequenos apontamentos temáticos, destinada ao fagote e violoncelo obrigados (na versão de 1816) e a parte

de violoncelo concertante, assumidamente virtuosística. Como é patente pela primeira página desta parte cava (fig. 59), trata-se de uma linha de grande complexidade e virtuosismo, sem par em repertório similar. Tem também a peculiaridade de ser o único exemplo de literatura para violoncelo em Portugal onde é utilizada a clave de dó na 3.<sup>a</sup> linha, sendo provavelmente uma opção resultante do gosto pessoal do intérprete, uma vez que noutras obras o compositor utiliza a clave na 4.<sup>a</sup> linha, como é o caso dos Responsórios para as Quinta e Sexta-feiras Santas (*P-Ln*, MM 94//1 e MM 94//2).



**Figura 59** – Ignácio António Ferreira de Lima, *Missa a 4*, n.º 23, pc vlc conc  
(*P-EVc*, Manuscritos Avulsos, n.º 23)

Este é um exemplo não só da constante mutação e maleabilidade deste repertório, mas também de uma estreita colaboração entre intérprete e compositor. Destinando-se com certeza a um violoncelista virtuoso, esta parte difere em grande medida da partitura, tendo sido alvo de várias alterações, como podemos ver pelas várias zonas rasuradas e acrescentadas (fig. 60).



**Figura 60** – Ignácio António Ferreira de Lima, “Missa a 4”, n.º 23, pc vlc conc (P-EVc, Manuscritos Avulsos, n.º 23)

## 2.2. Árias com violoncelo obrigado

Os casos identificados de obras orquestrais com árias para violoncelo obrigado não se inserem numa linha de progressiva emancipação da parte de violoncelo, tratando-se de andamentos excepcionais no contexto de peças nas quais o papel temático do instrumento na globalidade da obra é incipiente. É o caso do *Te Deum a 8. Voci / com Strumenti*<sup>281</sup> de Giuseppe Totti, escrito para a celebração do nascimento de D. António Príncipe da Beira na Igreja de N. S.<sup>a</sup> do Loreto, a 15 de Abril de 1795. Com escrita policoral, a obra tem a seguinte instrumentação: dois violinos, duas violas, dois oboés, duas flautas, dois fagotes, duas trompas, dois trompetes e *bassi*, os quais, não sendo a parte cifrada, poderiam ou não incluir o órgão. A ária com violoncelo *obbligato* é o solo de tenor, *Te per ordem*, com instrumentação reduzida (vl I/II, vla, cor I/II, *contrabassi*) e curtas intervenções corais, sendo a forma bipartida em formato ABA. O *Largo* inicial tem uma introdução de violoncelo solo com acompanhamento de orquestra de bastante virtuosismo, com uma amplitude melódica que alcança o dó4 e figuração rápida em escalas, sendo a presença do violoncelo mais preponderante nesta secção do que no movimento central, *Allegro com Spiritu*. No movimento rápido é clara a intenção de diversificar os padrões de acompanhamento do violoncelo, consistindo tanto em

<sup>281</sup> Este manuscrito encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal sob a cota *P-Ln*, FCR 216//73, podendo ser consultado em linha no seguinte endereço: <http://purl.pt/32941>.

imitação melódica, como em motivos de acompanhamento ao estilo de baixo de Alberti, com variações rítmicas (fig. 61).



**Figura 61** - Giuseppe Totti, *Te Deum a 8. Voci com Strumenti, Te per ordem* (P-Ln, FCR 216//73)

À semelhança do que acontece no *Te Deum* de Totti, também no *Te Deum*<sup>282</sup> de Luciano Xavier dos Santos o violoncelo é incluído sempre na parte de baixo, com excepção de pequenos trechos melódicos em clave de dó na 4.<sup>a</sup> linha que, apesar de não terem nenhuma nota relativa à instrumentação, se destinariam a ser executados apenas

<sup>282</sup> O manuscrito autógrafa do *Te Deum* faz parte da colecção da Biblioteca Nacional de Portugal, sendo consultáveis em linha em <https://purl.pt/30826> (P-Ln, MM 4955). De notar o manuscrito se encontra muito descolorado e de difícil leitura nas digitalizações.

pelos violoncelos. A obra, de 1764, tem oito partes vocais: dois violinos, duas violas, dois fagotes, dois trompetes, duas trompas, dois oboés e *basso* (*P-Ln*, MM 4955). A linha do baixo está cifrada, indicando a inclusão de órgão no grupo dos baixos, sendo provável que o fagote se juntasse a estes nos andamentos em que a sua parte independente é *tacet*.

A instrumentação do solo de tenor *Per singulos Dies* inclui dois violinos, viola, duas trompas e *basso*, com algumas intervenções corais. Na linha de baixo encontramos a nota “senza contrabasso”, pelo que a linha seria feita pelo órgão e possivelmente pelo fagote. A tessitura do violoncelo é pouco ampla, não excedendo o lá4, sendo todo o andamento *cantabile* e sem recortes de virtuosismo. Nas secções com a voz solista o violoncelo nunca tem um papel de acompanhamento, interagindo sempre com material temático da voz.





**Figura 62** – Luciano Xavier dos Santos, Te Deum, Per singulos Dies  
(P-Ln, MM 4955)

A escrita de partes para dois violoncelos recorrente em instrumentações alargadas não orquestrais, típicas do repertório sacro, é transposta em ocasiões excepcionais ao repertório orquestral. Na Missa em mi bemol maior<sup>283</sup> para a aclamação de D. Maria I escrita por António Leal Moreira em 1777 (*P-Ln*, FCR 134//4-a/b), o *Cum sancto spiritu* tem partes a solo para o duo de violoncelos, ainda que na generalidade da obra a sua função seja a de baixo. Apesar da Missa ter duas partes distintas de baixo, uma partilhada por violoncelos e contrabaixos, e outra para o órgão, no *Credo* existe apenas uma pauta geral para os baixos. Na fuga inicial do *Cum Sancto Spiritu* existem duas partes de violoncelo independentes, mas sem o destaque solístico que lhes é atribuído no *Amen* que se segue. Escrito numa sequência ininterrupta de semicolcheias em 3/8, é interessante notar a independência temática entre as duas linhas de violoncelo, que não se limitam ao movimento paralelo frequente neste tipo de passagem, mas apresentam vários momentos em diálogo entre si e com as outras vozes (fig. 63).



**Figura 63** – António Leal Moreira, “Missa em Mib M”, *Cum sancto Spiritu*, pc vlc (*P-Ln*, FCR 134//4-a/b)

<sup>283</sup> Esta obra foi abordada por Ricardo Bernardes na sua tese de doutoramento, “Estudo das Características Estilístico-musicais das Missas de António Leal Moreira (1758-1819): A Missa para a Aclamação de D. Maria I (1777)” (2015), a qual inclui uma transcrição da obra.



Fora do contexto sacro, encontramos uma outra ária com dois violoncelos obrigados na oratória<sup>284</sup> *A Morte de Abel*, de Pedro António Avondano (1714-1782), Trata-se da ária de Eva, *Qual diverrà quel fiume*, escrita para cordas, duas trompas, dois violoncelos e baixo. Numa forma tripartida ABA, inicia por um *Moderato* em 3/8 com uma escrita galante, com o duo de violoncelos em diálogo com as trompas. A tessitura atinge o dó4, em arpejos de alguma dificuldade técnica no violoncelo I, sendo a articulação com o violoncelo II em movimento paralelo ou em imitação de curtas frases. No curto *Allegro* da parte B, os dois violoncelos fazem um movimento perpétuo de semicolcheias, quase sempre em uníssono (fig. 64).



**Figura 64** – P. A. Avondano, “A Morte de Abel”, *Qual diverrà quel fiume*, ed. Iskrena Yordanova (2013: vol. II, 49)

### 2.3. Formações alargadas com violas concertantes

Partes independentes para um ou dois violoncelos surgem no contexto de formações não orquestrais sem violinos características da Capela Patriarcal, nomeadamente aquelas com violas concertantes. O destaque dado ao violoncelo nestes casos não se insere no processo de emancipação do mesmo na escrita orquestral clássica, sendo antes uma prática paralela que irá cair em desuso na primeira metade do século XIX, quando o repertório orquestral substituiu definitivamente as várias soluções instrumentais adoptadas na segunda metade do século XVIII no contexto da corte portuguesa. Inserem-se neste grupo as obras com violas concertantes<sup>285</sup> de José Joaquim

<sup>284</sup> Para informação mais detalhada consultar a tese de Doutoramento de Iskrena Yordanova, com a edição crítica da obra (2013).

<sup>285</sup> Encontramos duas outras obras com violas obrigadas, mas que se tratam de exemplos isolados no contexto do trabalho dos seus compositores. São elas a *Lectio 3.ª in Sabbato Sancto*, op.3, de José Francisco Xavier Baxixa, para 2 violas, 2 sopranos e baixo (sem designação de instrumento), datada de

dos Santos e de Luciano Xavier dos Santos, os dois compositores identificados com produção sistemática para esta formação.

### 2.3.1 José Joaquim dos Santos

As obras com violas solistas tornam-se recorrentes na década de 1780<sup>286</sup> e destinam-se maioritariamente ao período da Semana Santa, ainda que a sua utilização se estenda a outras ocasiões do calendário litúrgico<sup>287</sup>. José Joaquim dos Santos foi o compositor mais prolífico neste tipo de repertório, tendo escrito um ciclo completo para a Semana Santa<sup>288</sup>, com três Lamentações (para Quarta, Quinta e Sexta-feiras Santas), três jogos de Responsórios<sup>289</sup> (para Quinta, Sexta e Sábado Santos), e um Miserere<sup>290</sup>. É também autor de um *Stabat Mater* de 1792, uma das raras obras de conjunto impressas no período, para um trio de solistas composto por dois sopranos e baixo, com acompanhamento de duas violas e baixo.

Este conjunto de obras caracteriza-se pela escrita para quatro vozes concertantes com acompanhamento de duas violas solistas e baixo, existindo em algumas obras a adição de uma segunda linha de baixo, com maior ou menor independência, destinada ao violoncelo e/ou fagote. A escrita para as vozes de José Joaquim dos Santos é quase

---

1802 e em partitura manuscrita na Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln*, MM 746), e a *Lamentação 2.<sup>a</sup> que se canta na 5.<sup>a</sup> f.<sup>ra</sup> S.<sup>ta</sup>*, de António Luiz Miró, para contralto solo, duas violas, dois violoncelos, flauta, clarinete e baixo, com data de 4 de Abril de 1846 (ALVARENGA, 1997: notas introdutórias ao cd dos Segréis de Lisboa do *Miserere* e do *Stabat Mater* de José Joaquim dos Santos). Esta última obra sobrevive manuscrita na Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln*, MM 192-7) em partitura e partes cavas, que nos permitem perceber que o baixo seria executado pelo contrabaixo, permitindo-nos comprovar a flexibilidade existente na execução destas obras no que respeita aos papéis do violoncelo e do fagote, sendo que a parte que na partitura se destina ao violoncelo II, corresponde a uma parte cava de fagote.

<sup>286</sup> Segundo Scherpereel, nos Manifestos da Irmandade de Santa Cecília é distinguível um padrão na presença de violas nos períodos do Dia dos Fiéis Defuntos e da Semana Santa, sendo recorrentes instrumentações com seis violas, duas flautas e baixos a partir de 1799 (1999: 47, 59).

<sup>287</sup> De autoria de Marcos Portugal encontramos algumas obras de carácter pastoral como as 03.16 Matinas de Natal e as 03.15 Matinas de Sexta Feira Santa Si b M, segunda versão, de 1813 (FERNANDES, 2010: 454).

<sup>288</sup> A totalidade destas obras encontra-se em manuscrito na Biblioteca Nacional de Portugal: *Lamentação Pr.<sup>a</sup> p.<sup>a</sup> se Cantar na 4.<sup>a</sup> fr.<sup>a</sup> Santa*, de 1788, (partes cavas: *P-Ln*, CN 137//5), *Lamentação: Que se canta na 5.<sup>a</sup> Fr.<sup>a</sup> S.<sup>ta</sup>*, (partitura: *P-Ln*, MM 4876//1-11, *P-Ln*, CN 137//5 – partes cavas: *P-Ln*, CN 54//1), *Lamentações que se Cantam na 6.<sup>a</sup> Fr.<sup>a</sup> S.<sup>ta</sup> a 4 vozes* (partitura e partes cavas: *P-Ln*, MM 4875//1-9), Responsórios de 5.<sup>a</sup> feira Santa (*partes cavas: P-Ln*, CN 100//4, *P-Ln*, CN 56//1), Responsórios de 6.<sup>a</sup> feira Santa (partes cavas: *P-Ln*, CN 100//6, *P-Ln*, CN 54//1), Responsórios de Sábado Santo (partitura: *P-Ln*, MM 4903, partes cavas: *P-Ln*, CN 100//5), *Miserere a 4. Concert.<sup>o</sup> | Com Violetas, Violoncelo, e Basso*, de 1793 (partitura: *P-Ln*, CN 134//2, partes cavas: *P-Ln*, CN 134//4).

sempre concertante; não existindo alternância entre andamentos *tutti* e árias, a instrumentação não sofre alterações entre andamentos. A única exceção são os *Responsórios de Sábado Santo* (*P-Ln*, MM 4903), com alguns versos a duo ou trio, onde o compositor dispensa a linha do violoncelo e fagote, e cinge o acompanhamento às duas violas e baixo.

Do seu *Stabat Mater* sobrevive, além da versão impressa, um manuscrito (*P-Ln*, MM 1806), sendo as fontes algo contraditórias no que respeita à instrumentação do baixo. No frontispício da versão impressa lemos *Stabat Mater a três Vozes, Dois Supranos, Baxo, com duas Violetas e Violoncelo*<sup>291</sup>, enquanto que na versão manuscrita<sup>292</sup> a instrumentação é descrita no título como “para violetas, e baixo”, alternando a designação da linha grave ao longo da partitura entre *basso* e *contrabasso*, muito provavelmente por casualidade. A atribuição da linha do baixo ao violoncelo na versão impressa será uma simplificação da instrumentação, tornando-a mais acessível e apelativa a um público alargado, mas na própria partitura encontramos informação contraditória a este respeito: uma indicação “viol. solo” (fig. 65), num trecho com clave de dó na 4.<sup>a</sup> linha no *Cujus animam* denuncia a presença de um outro instrumento na linha do baixo. Acontecem outras pequenas intervenções na clave de dó na 4.<sup>a</sup> linha que se destinariam ao violoncelo, e curtas passagens nas quais o baixo intervém no mesmo plano temático das violas (fig. 66) mas, na generalidade, a linha de baixo do *Stabat Mater* mantém-se num registo de fundamento harmónico.



**Figura 65** – José Joaquim dos Santos, *Stabat Mater*, *Cujus animam* (*P-Ln*, MP 484)

<sup>291</sup> A Real Fábrica da Impressão de Música, Francisco Domingos Milcent, Lisboa, 1792 (*P-Ln*, MP 484).

<sup>292</sup> Este exemplar, hoje na Biblioteca Nacional de Portugal, é proveniente da Biblioteca do Conservatório, tendo sido pertença de Francisco Xavier Migoni (1811-1861) (*P-Ln*, MM 295).



**Figura 66** – José Joaquim dos Santos, *Stabat Mater, Facme plagis*  
(P-Ln, MP 484)

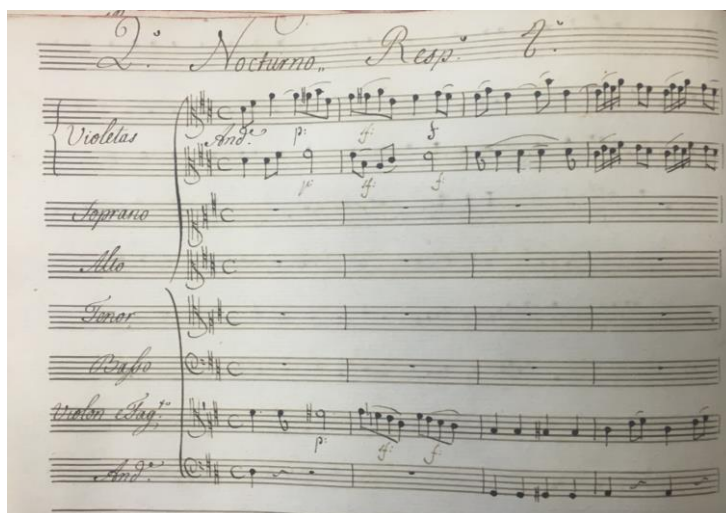
Apesar de a opção instrumental só com violoncelo ser perfeitamente possível e válida, não seria a eleita em circunstâncias ideais. O acompanhamento estaria provavelmente a cargo do violoncelo e do contrabaixo, não sendo claro a partir da análise das fontes se a presença do órgão, no conjunto das obras de José Joaquim dos Santos, seria indispensável. Em todo o conjunto de manuscritos existe apenas uma parte cava destinada ao órgão, não cifrada, e nenhuma das partes de *basso*, em partitura ou parte cava, estão cifradas. Podemos imaginar que a presença de órgão não seria obrigatória na execução deste repertório, talvez por uma tradição remanescente da antiga proibição do órgão nas funções da Semana Santa<sup>293</sup>.

Em todas as obras destinadas à Semana Santa, José Joaquim dos Santos atribui um papel independente ao violoncelo, mas o grau de autonomia desta voz é bastante variável. No *Miserere* e nas *Lamentações*, ainda que exista uma linha de violoncelo independente da do *basso*, as diferenças entre as duas não são assinaláveis, podendo ser feito um paralelo com o papel do violoncelo na generalidade da música orquestral do período; mantém-se habitualmente na linha de baixo com atribuição de breves trechos melódicos, habitualmente introduzidos pela clave de dó na 4.ª linha. Por outro lado, no conjunto de Responsórios para Quinta, Sexta e Sábado Santos, a linha destinada a violoncelo e/ou fagote, ainda que se una ao baixo em várias secções, algumas das quais à oitava, tem claramente uma função mais próxima do papel de tenor e adquire um peso

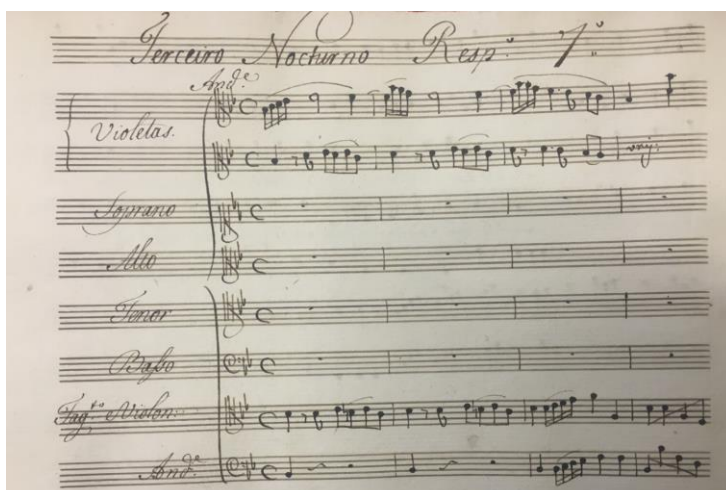
---

<sup>293</sup> No contexto napolitano, em que o acompanhamento das vozes com *basso* e violoncelo *obligato* constitui uma tradição no repertório sacro até ao início do século XX, particularmente em obras escritas para a Semana Santa, existem muitas fontes que comprovam a ausência do órgão na instrumentação elegida (MALAGOLI, 2020: 29-150).

temático distintivo. Nas passagens melódicas, esta voz tanto introduz material melódico independente (fig. 67), como reforça a linha da segunda viola (fig. 68).



**Figura 67** – José Joaquim dos Santos, 2.º Nocturno, 4.º Responsório de Sábado Santo  
(P-Ln, MM 4903)

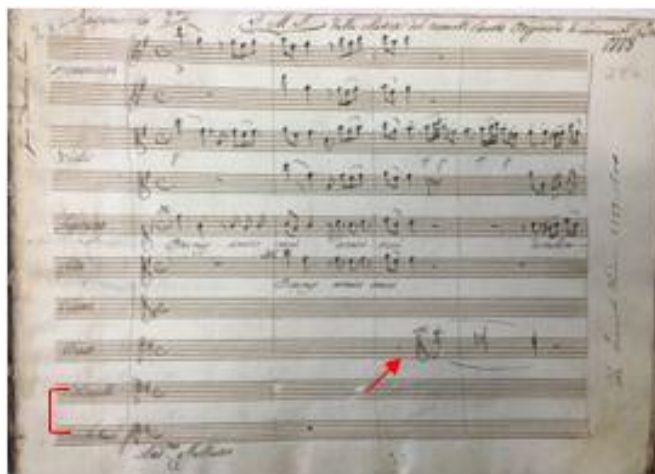


**Figura 68** – José Joaquim dos Santos, 3.º Nocturno, 7.º Responsório de Sábado Santo  
(P-Ln, MM 4903)

Esta linha está indicada em quase todas as fontes como sendo para *violoncello e fagotto*, mas é provável que pudesse ser executada apenas por um dos instrumentos, como nos leva a intuir um conjunto de partes cavas das Lamentações de Sexta-feira Santa (P-Ln, CN 54//1), que inclui uma parte destinada apenas ao violoncelo.

### 2.3.2. Luciano Xavier dos Santos

De autoria de Luciano Xavier dos Santos existem algumas obras com violas concertantes, mas a sua instrumentação mais frequente inclui introduz outros instrumentos agudos obrigado, as flautas, sendo a formação destas obras de duas flautas, duas violas, dois violoncelos e baixo. Na Biblioteca Nacional de Portugal sobrevive a partitura manuscrita de um conjunto incompleto de Responsórios para as Matinas de Sexta-feira Santa<sup>294</sup> de 1778 no qual estão em falta o primeiro e o último responsórios. Escrito para quatro vozes, duas flautas, duas violas, dois violoncelos e contrabaixo (*contrabassi*) em linhas independentes, o papel dos violoncelos é, na maior parte da obra, o de tenor, ainda que em alguns andamentos acompanhe o contrabaixo na parte de *basso*. Logo início da obra é clara a independência entre as partes e a inventividade do compositor na forma de trabalhar a texturar orquestral: o baixo está ausente e os violoncelos entram em duo apenas a meio do terceiro compasso, num registo agudo (fig. 69). Ao longo da obra continuamos a observar uma grande variedade nas formas de interação entre violoncelos e *basso* (fig. 70).



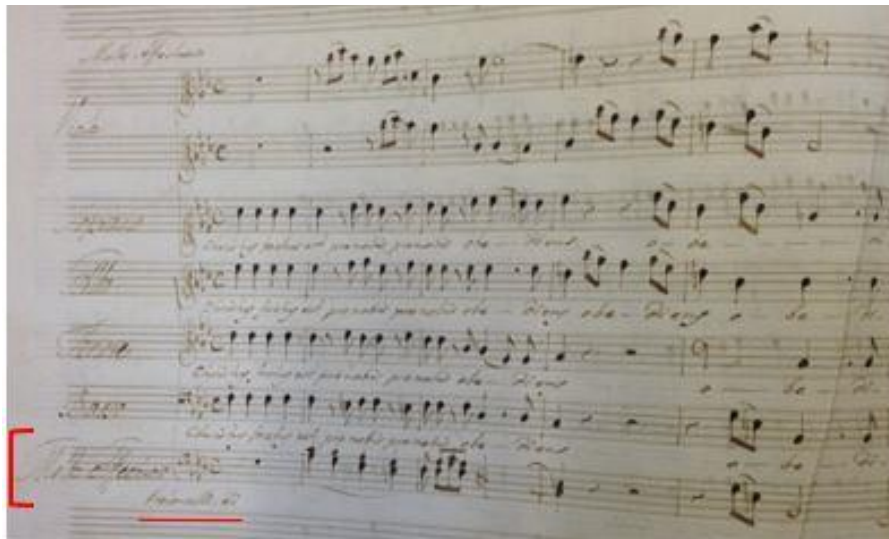
**Figura 69** – Luciano Xavier dos Santos, “Responsórios para as Matinas de Sexta-feira Santa”, Responsório II (P-Ln, MM 282)



**Figura 70** – Luciano Xavier dos Santos, “Responsórios para as Matinas de Sexta-feira Santa” (P-Ln, MM 282)

<sup>294</sup>Este manuscrito pode ser consultado em linha em <https://purl.pt/32877> (P-Ln, MM 282).

No conjunto de obras com violas concertantes, especialmente as de Luciano Xavier dos Santos, verifica-se uma grande variedade de instrumentações dentro do contexto das obras. Possivelmente pelo facto de serem formações menos ortodoxas e enraizadas nos cânones, existisse maior espaço e liberdade para a experimentação. Um exemplo desta maleabilidade é o *Miserere* para a Semana Santa de Luciano Xavier dos Santos, escrito para duas violas, duas flautas, 2 fagotes, dois violoncelos e baixo (órgão e contrabaixo), ao longo do qual encontramos quase todas as combinações instrumentais possíveis entre este grupo de instrumentos; andamentos sem violas, acompanhamento das vozes só com os baixos, ou só com os violoncelos e o baixo, ou andamentos nos quais o baixo é feito só pelos dois violoncelos solo sem baixos (*P-BRs*, Semana Santa, RM/SS/120 – RV/SS/149, Cx. 05). Na generalidade da obra, o violoncelo tem uma só parte, e faz mais frequentemente a linha de tenor, com conteúdo temático, sendo poucos os andamentos nos quais se junta ao baixo geral. Um dos poucos momentos com dois violoncelos solo é uma ária para dois tenores, *Libera me*, com acompanhamento apenas dos violoncelos e baixo.



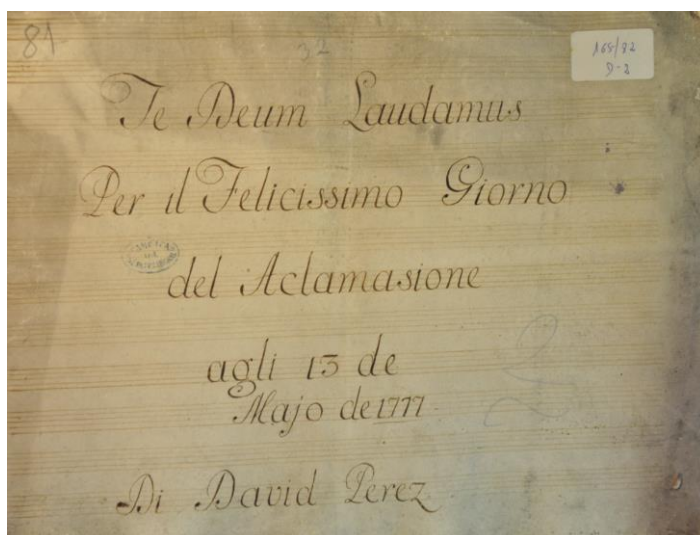
**Figura 71** – Luciano Xavier dos Santos, *Miserere para a Semana Santa* (*P-BRs*, Semana Santa, RM/SS/120 – RV/SS/149, Cx. 05)

Este conjunto de *Misereres* para Quarta, Quinta e Sexta-feiras Santas sobrevive numa cópia com partitura e partes cavas, assinada “Ferreira” e com data de 1825, testemunhando, juntamente com outras obras de instrumentações similares neste e noutros arquivos nacionais, a longevidade e difusão geográfica deste tipo de repertório.

A título de exemplo, estão os vários exemplares de obras para a Semana Santa com violas de José Joaquim dos Santos no Arquivo da Sé de Évora, também em cópias datadas provavelmente do século XIX.

#### 2.4. Música para “Rabecões e instrumentos de vento”

Outra tipologia de repertório associado à Real Câmara com partes de violoncelo *obligato* era a música para “Rabecões e instrumentos de vento”, que Cristina Fernandes identifica como obras para sopros e cordas graves destinadas a ocasiões de alta importância, como aclamações ou anúncios de nascimentos reais (2010: 455). Além de outros géneros<sup>295</sup>, era frequentemente usado o *Te Deum* “de corte” para esta instrumentação, de entre os quais se destaca o *Te Deum* de David Perez para a aclamação de D. Maria I em 1777 (fig. 72), do qual a partitura e as partes cavas manuscritas pertencem ao arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa (*P-Lf*, Ms.165/82). Este é um caso no qual a existência das partes cavas é de extrema relevância para a compreensão da obra e execução do repertório, sendo que a partitura não inclui as linhas dos dois violoncelos *obligati*, existentes apenas em parte cava, além de o surpreendente número de partes cavas nos indicar um número de executantes inesperadamente elevado.



<sup>295</sup> Como por exemplo a segunda versão das Matinas da Epifania em Dó M (03.07), de Marcos Portugal, datadas de 1812 (FERNANDES, 2010: 455).





**Figura 72** – David Perez, *Te Deum Laudamus*  
(P-Lf, Ms.165/82)

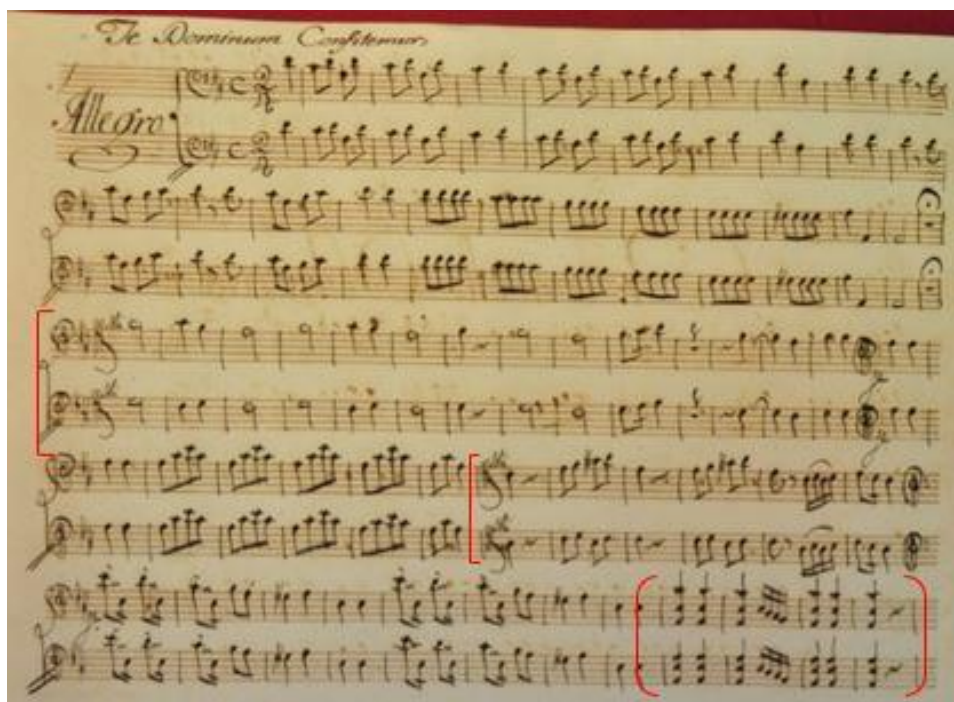
Este conjunto inclui, além da parte cava dos *violoncelli obbligati* (em duas pautas), seis partes de *basso*, sem designação de instrumentos e sem cifras, duas partes de órgão cifradas, e as seguintes partes individuais de sopros: *Trombe Lunghe Prima di Concerto e di Ripieno*, *Trombe Lunghe Seconda di Concerto e di Ripieno*, *Tromba da Caccia Prima di Concerto e di Ripieno*, *Tromba da Caccia Seconda di Concerto e di Ripieno*. Partindo do princípio de que este conjunto seja a totalidade de partes utilizadas, os dois coros terão sido acompanhados no mínimo por: quatro trompetes, quatro trompas, dois órgãos, dois violoncelos e doze baixos (contrabaixos/violoncelos).

Na partitura existem apenas duas partes de cada instrumento de sopro, mas pelas partes cavas percebemos que terão sido utilizados pelo menos dois trompetistas e dois trompistas (caso não houvesse mais de um músico a ler pela mesma parte), sendo que a única diferença entre as partes de *Concerto* e de *Ripieno* é que estas últimas não tocam curtos trechos de solos vocais no *Te ergo*. Relativamente aos instrumentos utilizados para a linha do baixo, que difere da do órgão apenas num número reduzido de compassos, é provável que fosse uma combinação de violoncelos e contrabaixos. Ainda que na partitura esta linha seja atribuída aos *Contrabassi*, a já assinalada flexibilidade na designação e instrumentação da linha do baixo torna provável que a parte fosse assegurada pelo grupo habitual de violoncelos e contrabaixos, principalmente se

tivermos em conta o elevado número de instrumentos utilizado nesta ocasião e a provável dificuldade em reunir doze contrabaixistas.

As duas partes de órgão têm o mesmo texto musical e estão ambas completamente cifradas, a única diferença entre as duas é o facto de uma incluir no frontispício a indicação *basso*, o que poderá indicar que esta parte se destinaria ao organista que tocasse apenas com o *ripieno*, nos *tuttis*.

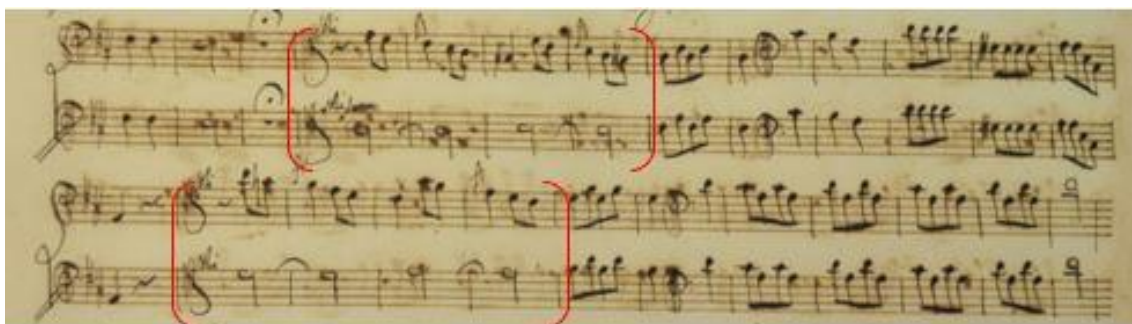
As partes de violoncelo obrigado, visto estarem notadas no mesmo exemplar, seriam executadas por um músico por parte. Os violoncelos solistas tocam com o baixo nas secções *tutti*, por vezes com algumas variações rítmicas ou introdução ocasional de acordes (fig. 73), e são responsáveis pelo acompanhamento das vozes nos solos, a maioria dos quais sem linha de baixo. A tessitura destas partes mantém-se na região média/alta do instrumento, sendo que mesmo nas secções de acompanhamento em que os violoncelos estão sozinhos, não transitam para a tessitura mais grave, estando estas secções todas escritas na clave de dó na 4.<sup>a</sup> linha.



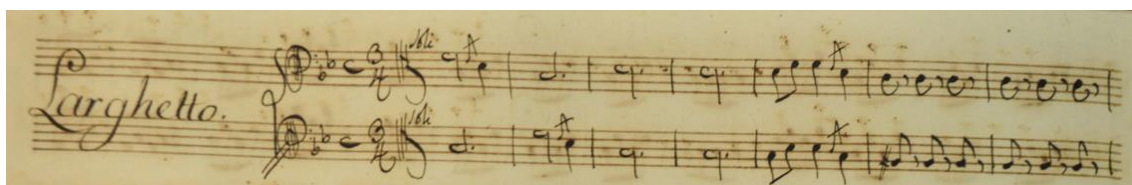
**Figura 73** – David Perez, *Te Deum*, pc *Violoncelli obbligati*  
(P-Lf, Ms.165/82)

Entre os dois violoncelos, a escrita nas secções solísticas é quase exclusivamente em intervalo de terceira, com algumas excepções, nas quais é introduzido diálogo

melódico entre as duas linhas, ou o segundo violoncelo sustenta a melodia do primeiro violoncelo com notas em valores longos (figs. 73 e 74).



**Figura 74** – David Perez, Te Deum, pc Violoncelli obbligati  
(P-Lf, Ms.165/82)



**Figura 75** – David Perez, Te Deum, Te ergo, pc Violoncelli obbligati  
(P-Lf, Ms.165/82)

### 3. O repertório com violoncelos e fagotes obrigados

Desde a elevação da Capela Real de Lisboa ao estatuto de Patriarcal, em 1716, que a música sacra escrita no contexto da corte se centrava sobretudo no repertório para vozes e baixo contínuo. Esta tradição está directamente ligada ao facto de se terem seguido modelos das Capelas Papais, com destaque para as práticas da Capela *Giulia*, onde este era o principal efectivo utilizado. Na corte portuguesa não se manteve esta exclusividade, mas a grande maioria do repertório sacro, até à dissolução das capelas reais nos moldes do Antigo Regime em 1834 foi, efectivamente, escrito para esta formação. As obras com uma instrumentação mais alargada, orquestral, destinavam-se a ocasiões de maior solenidade no calendário litúrgico, ou a dias de celebração no seio da família real, como nascimentos, aniversários e dias onomásticos. Dentro deste contexto surge, por volta da década de setenta do século XVIII um repertório que, continuando a

utilizar os instrumentos do baixo contínuo, vai reorganizar o seu papel e criar um novo tipo de escrita que se irá manter de forma sistemática por várias décadas.

Tal como refere Cristina Fernandes na sua tese de doutoramento, “a inexistência de um livro de referência com prescrições claras sobre a utilização do repertório polifónico e em estilo concertante (...) nos serviços litúrgicos acabaria por potenciar uma maior flexibilidade de opções” (2010: 440). Assim, na segunda metade do século XVIII, à medida que a prática do baixo contínuo cai em desuso e se instauram novos modelos de escrita de raiz clássica, surge um tipo de repertório<sup>296</sup> específico, não só no contexto da Patriarcal como também no âmbito dos restantes contextos europeus. De forma bastante inventiva, os compositores da corte vão atribuir novos papéis aos instrumentos do baixo contínuo, numa tentativa de assimilar a escrita orquestral clássica. As partes dos instrumentos melódicos, violoncelos e fagotes, tornam-se independentes da linha de baixo e adquirem um papel solístico, com partes obrigadas, mantendo-se o baixo no órgão e no contrabaixo. A escrita para esta formação torna-se sistemática, sendo conhecido um *corpus* de obras bastante representativo, com autoria maioritária de compositores ao serviço das Capelas Reais e da Patriarcal, embora esta prática tenha extrapolado para outros contextos.

O principal propulsor para o aparecimento deste repertório parece ter sido a necessidade de adaptação a novos modelos formais e estilísticos que se vinham impondo desde há algumas décadas, não só nos restantes contextos europeus como também em Portugal. No entanto, houve uma confluência de vários factores que concorreram para o aparecimento e sistematização desta prática ocorrente no contexto da Capela Patriarcal.

A atribuição de papéis solísticos a instrumentos graves em determinados períodos de especial consternação do calendário litúrgico era uma prática recorrente na música napolitana, não sendo desconhecida dos compositores da Patriarcal. Durante todo o século XVIII a música portuguesa apoia-se nos modelos musicais italianos, sendo especialmente patente a influência da música napolitana. Esta ascendência é fortalecida pela presença de David Perez em Lisboa entre 1752 e 1778, como Compositor e Mestre de Música dos Infantes, como também pela contratação de

---

<sup>296</sup> Este repertório foi identificado por Cristina Fernandes na sua tese de doutoramento, tipificando-o como c) numa classificação dos repertórios em uso na Capela Patriarcal (2010: 453-454).

Niccolò Jommelli como compositor<sup>297</sup> da corte entre 1769 e 1774, sendo a obra destes autores tida como modelo da produção sacra em Portugal (FERNANDES, 2010: 223). Não só o estudo do repertório napolitano fazia parte integrante da formação destes compositores no Seminário da Patriarcal (2010: 400), como muitos dos bolseiros reais completaram a sua formação nos conservatórios napolitanos, integrando mais tarde o grupo de professores da instituição<sup>298</sup>. Como exemplo desta prática em Portugal temos os *Matutini dei Morti*<sup>299</sup>, e o *Requiem* a 4 vozes com acompanhamento de órgão e fagote obrigado de David Perez, sendo provável que também em Lisboa a utilização do fagote com uma ou duas linhas independentes fosse habitual antes do aparecimento da instrumentação final com violoncelos e fagotes solistas. O mestre de cerimónias da Patriarcal, Francisco Jozé Braga Lage, refere no seu Diário várias destas ocasiões e na documentação da Casa Real da Torre do Tombo existem menções, em 1770, de “Alugueres extraordinários” de seges pagos, nos quais constam “Fagotes para a Semana Santa- 2\$400” e “Fagotes em dia de Defunctos - 1\$600” (*P-Lant*, Casa Real, Cx. 3100), repetindo-se sistematicamente este tipo de despesas nos anos seguintes (FERNANDES, 2010: 458). Os fagotes seriam usados inicialmente para reforçar a linha do baixo nas rubricas em que o órgão não era aconselhado, ou seja, no tempo da Semana Santa e no Ofício do Dia dos Fiéis Defuntos, sendo provável que esta prática tenha evoluído para a escrita de uma linha independente, precursora da escrita obrigada usada de forma sistemática na instrumentação com violoncelos e fagotes.

O facto desta prática ter surgido em ocasiões litúrgicas como a Semana Santa e o Dia de Fiéis Defuntos teve seguramente uma motivação retórica, pela força pictórica que a tonalidade escura destes instrumentos confere a momentos de particular gravidade e tristeza. No entanto, e como já referido, não será alheia a este recurso instrumental a tradição que desaconselhava a utilização do órgão durante a Semana Santa, o Dia dos Fiéis Defuntos e o Advento, sendo a utilização dos instrumentos melódicos do baixo contínuo uma forma de reforçar o baixo realizado pelo cravo ou outro instrumento

---

<sup>297</sup> Jommelli nunca esteve em Lisboa, sendo o seu contrato apenas para composição de obras que seriam enviadas para a corte portuguesa.

<sup>298</sup> Entre os antigos alunos que integraram o corpo docente, Cristina Fernandes refere os nomes de João Sousa Carvalho e Jerónimo Francisco de Lima em 1767, assim como Brás Francisco de Lima e Camilo Cabral em 1775 (2010: 374).

<sup>299</sup> Existem três versões desta obra, que foi apresentada pela primeira vez em 1770 no Santuário de Nossa Sra. do Cabo, numa versão só com acompanhamento de órgão (FERNANDES, 2010: 104). Referimo-nos ao manuscrito da Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln*, MM.204), que pode ser consultado em linha no seguinte endereço: <http://purl.pt/29539>.

harmónico com menos volume e possibilidade de sustentação de som que o órgão. Mesmo na circunstância desta regra ser já obsoleta e não ter necessariamente um carácter de obrigatoriedade, esta prática poderia ser remanescente desta tradição, mantendo-se a utilização dos instrumentos melódicos mesmo quando o órgão não era já banido nestas ocasiões.

A opção pela introdução de duos de instrumentos nesta formação terá por base o enriquecimento harmónico da textura e uma maior consistência do volume sonoro, mas poderá ter surgido também por influência duma outra especificidade do contexto napolitano, a escrita para dois violoncelos solistas. Nápoles foi, na primeira metade do século XVIII o mais importante centro europeu de desenvolvimento do violoncelo. Para tal contribuíram a presença na cidade dos primeiros violoncelistas virtuosos<sup>300</sup>, que virão a ser os responsáveis pela disseminação do instrumento noutros contextos europeus, em simultaneidade com compositores que vão associar o instrumento ao estilo galante e *cantabile* do repertório vocal. O violoncelo torna-se um dos instrumentos mais usados enquanto solista ao lado da voz e esta associação está directamente relacionada com o exponencial desenvolvimento técnico do instrumento no período. No contexto desta prática, começam a ser recorrentes as árias com um e dois violoncelos obrigados, dos quais temos vários exemplos não só na obra de violoncelistas/compositores, mas também de alguns dos mais importantes compositores do início do século XVIII, como Alessandro Scarlatti, Nicollò Porpora e Leonardo Leo<sup>301</sup>. No entanto, o primeiro exemplo conhecido de dois violoncelos obrigados na música vocal vem de Nápoles, mas não pela mão de um compositor italiano; é G. F. Handel na sua Serenata *Acis, Galatea e Polifemo*, na ária de Galatea *Se m' mai oh caro*, datada de 16 de Junho de 1708, escrita aquando da visita do compositor a terras transalpinas<sup>302</sup>, o primeiro a utilizar esta instrumentação.

A implementação deste repertório, dada a complexidade técnica de muitas das obras, só foi possível graças à presença na Real Câmara de instrumentistas capazes de

---

<sup>300</sup> Entre os quais se contam os nomes de Francesco Supriani e Francesco Alborea (conhecido por Francischello) (OLIVIERI, 2020: 105).

<sup>301</sup> Entre os muitos exemplos da utilização desta instrumentação, podemos destacar obras como a ária “Con troppo fiere imagina” da ópera *L'Agrippina*, de Porpora (1708) e a serenata *Filli, Clori, Tirsi* (1716) de Alessandro Scarlatti, na qual existem três árias com dois violoncelos obrigados. No contexto português encontramos nestes moldes a já citada ária de Eva *Qual diverrà quel fiume*, da oratória de Pedro António Avondano, a *Morte d'Abel* (D-B, Mus. ms. 931).

<sup>302</sup> O compositor volta a usar dois violoncelos solo no segundo andamento do seu *Concerto Grosso op.3 n.º 2 em si maior*, HWV 313.

corresponder às dificuldades instrumentais exigidas, sendo a destreza técnica destes músicos certamente responsável pelo desenvolvimento do repertório, produto duma relação de proximidade entre compositor e intérprete. O reconhecimento da qualidade destes instrumentistas é espelhado no facto de auferirem um ordenado equiparado ao do primeiro violino, muito acima do ordenado médio dos restantes elementos da orquestra<sup>303</sup>. Esta circunstância, já referida na Parte I desta tese, deve-se em grande parte ao papel solístico do violoncelo no grupo do baixo contínuo, mas a sua compensação monetária manter-se-á até ao século XIX provavelmente também devido ao papel de destaque neste repertório. O mesmo não se aplica, no entanto, ao vencimento dos fagotistas, que auferiam aquele que era o ordenado médio dos instrumentistas da orquestra da Real Câmara. Esta diferença de remuneração dever-se-á ao facto dos fagotistas não assumirem um papel da mesma responsabilidade do violoncelo no baixo contínuo mas possivelmente também pelo seu papel ser de menor destaque solístico no contexto destas obras.

Não podemos saber até que ponto cada uma destas circunstâncias contribuiu para o aparecimento da escrita para violoncelos e fagotes pelos compositores da Patriarcal, mas o seu conjunto terá criado a conjuntura propícia ao desenvolvimento desta instrumentação tão particular, assim como à sua continuação no tempo. Juntamente com estes, não deve ser desprezado um outro factor de ordem mais mundana; o facto de esta “recriação” duma orquestra clássica implicar custos mais modestos do que a utilização da orquestra completa, o que levou à utilização deste repertório em muitas situações de maior aparato, nomeadamente no período em que a Corte se encontrava no Brasil<sup>304</sup>.

### **3.1. Contextualização histórica**

O processo de pesquisa para identificação deste repertório passou por uma busca em catálogos impressos e digitais de vários arquivos portugueses assim como também de alguns arquivos que se mostraram relevantes fora do país, e em bases de dados de repertório, das quais se destaca o RISM. Esta pesquisa foi dificultada pelo facto de

---

<sup>303</sup> Sobre este assunto ver: Parte I desta tese.

<sup>304</sup> Um exemplo será a utilização deste repertório na execução do *Te Deum* do dia 31 de Dezembro nos anos de 1808, 1811 e 1813, ocasião na qual era habitual a presença da orquestra (LAGE).

muitos arquivos nacionais, nos quais seria relevante uma pesquisa, não possuem um catálogo e não ter sido possível, no contexto deste trabalho e pela morosidade do processo, uma verificação do seu espólio. Mesmo entre os arquivos catalogados, sabendo-se de casos em que essa inventariação é inexata e/ou incompleta, não deve ser excluída a possibilidade da existência de obras não identificadas. Consequentemente, a identificação de repertório baseou-se nos arquivos que foram tratados e dispõem de catálogos ou inventários, dando prioridade aos que albergam o espólio musical da Casa Real, pela sua ligação com a génese deste repertório e pelo papel central que a instituição tinha na vida musical portuguesa no período em causa, destacando-se o Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal, a Biblioteca da Ajuda, a Biblioteca Nacional de Portugal e o Museu Biblioteca da Casa de Bragança em Vila Viçosa. Dada a particularidade desta instrumentação, verificaram-se também erros de catalogação gerados pela circunstância das partes obrigadas serem tratadas como sendo do baixo contínuo, o que implica uma verificação deste tipo de obras na pesquisa deste repertório. As fontes das quais dispomos, documentais e musicais, indicam a probabilidade da existência de mais obras para esta instrumentação além das identificadas até ao momento, justificando-se um trabalho de pesquisa de repertório posterior ao presente.

Não é possível balizar com precisão o período temporal de escrita e execução destas obras. Além da maior parte dos manuscritos não estarem datados, foram identificadas incongruências entre a data das cópias com a data de composição, como é o caso da *Messa Obbligata a due violoncelli, e due fagotti, organo e Contrabasso*<sup>305</sup> de Marcos Portugal, da qual existe um manuscrito na Biblioteca da Ajuda datado de 1812 tendo sido escrita para a Real Capela de Queluz entre 1788 e 1789, segundo o catálogo da obra religiosa do compositor de autoria de António Jorge Marques (2012: 345-351). O conjunto da obra de António da Silva Gomes e Oliveira Outro suscita também dúvidas de datação, uma vez que todas as suas obras conhecidas para este repertório, assim como três outras para vozes, dois fagotes obrigados e órgão, estão indicadas como sendo de 1793<sup>306</sup>. Parecendo pouco provável uma produção tão extensiva do mesmo

---

<sup>305</sup> Existe uma partitura da obra na Biblioteca da Ajuda (*P-La*, 47-VII-31) e outra no Museu Biblioteca da Casa de Bragança em Vila Viçosa (*P-VV*, B.Maço LVIII-1), onde encontramos também um conjunto de partes cavas (*P-VV*, B. Maço XLIX-2).

<sup>306</sup> No catálogo do Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal, onde estão estes manuscritos, há a indicação que os mesmos serão autógrafos.



tipo de repertório no mesmo ano, é natural que tenham sido copiadas obras anteriores na mesma ocasião e que esta não seja a data da sua criação. Exceptuando o caso da obra de Marcos Portugal, alvo de diversos estudos, nomeadamente através do catálogo extensivo da sua obra religiosa, a ausência de um estudo biográfico de muitos destes compositores dificulta a inserção deste repertório no contexto da sua obra e da cronologia musical coeva, e a sua conseqüente datação. Para uma tentativa de enquadramento cronológico deste repertório no contexto da Capela Patriarcal, as fontes mais relevantes são a documentação logística da Casa Real (Fundo da Casa Real da Torre do Tombo) que inclui registos de convocatórias e recibos de pagamentos e de transportes, assim como o Diário<sup>307</sup> de Francisco Joze Braga Lage, Beneficiado e Primeiro Mestre das Cerimónias da “Real Capela da Santa Igreja Patriarcal”. Estas fontes, apesar de nos fornecerem informação relevante relativa à prática deste repertório, raramente contêm a descrição das obras ou detalhes musicais que permitam a identificação das mesmas. Relativamente à prática deste repertório fora do contexto das estruturas da corte e instituições com patrocínio régio, as fontes documentais são muito reduzidas, não nos permitindo obter uma cronologia da prática, constituindo-se a documentação relativa à Casa Real como referencial. Apesar de não serem fontes elucidativas relativamente ao repertório, são documentos de extrema importância na contextualização da prática desta instrumentação no contexto da Capela Real, sendo possível perceber através de Braga Lage, a recorrência do repertório com violoncelos e fagotes obrigados e a sua distribuição ao longo do calendário litúrgico.

---

<sup>307</sup> *Diario Historico, e Liturgico das Funçoens que se tem feito na Real Capella de N<sup>a</sup> Senhora d’Ajuda depois que existe ahi a Santa Igreja Patriarcal desde o Anno de 1792 ache 1816 (P-BRad, Ms. 692).*

<b>Data/Local</b>	<b>Festa</b>	<b>Género</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Compositor /Obra</b>	
5 Janeiro 1793 Capela Patriarcal	Véspera de Dia de Reis	Matinas Missa Vésperas	<i>toque de órgão fagotes rabecoens piquenos e hum grande (vlcs, fgs, cb, org)</i>		[Fl.52v]
Março 1793 Capela Patriarcal	Quarta-feira de Cinzas	Matinas Lamentação Responsórios <i>Miserere</i>	<i>órgão, e rabecões e fagotes (vlcs, fgs, cb, org)</i>		[Fl.65]
29 Abril 1793 Capela Patriarcal	Nascimento da Infanta	<i>Te Deum</i>	<i>rabecoens, e instrumentos de vento (vlcs, cb, sopros)</i>	João Cordeiro <i>Te Deum</i>	[Fl.68]
4 Maio 1793 Capela Patriarcal	Nascimento da Infanta	Vésperas	<i>Vésperas de Muzica e rabecões (vlcs, fgs, cb, org)</i>		[Fl.69v]
5 Maio 1793 Capela Patriarcal	Quinto Domingo de Páscoa	Missa <i>Te Deum</i>	<i>rabecoens, timballes e instrumentos de vento (Vlcs, cb, timp, sopros)</i>		[Fl.69v]
31 Outubro 1 Novembro 1793 Capela Patriarcal	Véspera e Dia de Todos os Santos	Responsórios	<i>rabecoens piquenos e grandes. (Vlcs, fgs?,cb)</i>		[Fl.79]
31 Outubro 1794 Capela Patriarcal	Véspera de Todos os Santos	Matinas Responsórios	<i>Muzica e instrumentos de vento, e rabecoens (vlcs, cb, sopros)</i>		[Fl.91]
23 Fevereiro 1795 Capela Patriarcal	Segunda Feira depois do Domingo de Paixão	<i>Te Deum</i>	<i>canto de orgão, e rabecoens (vlcs, cb, fgs?, org)</i>		[Fl.96v]
24 Abril 1796 Capela Patriarcal	Despedida da Senhora do Cabo. Quarto Domingo dedicado à fugida da Senhora	Missa	<i>instrumentos de vento, rabecoens e timballes (vlcs, cb, sopros, timp)</i>	João Cordeiro	[Fl.116]

<b>Data/Local</b>	<b>Festa</b>	<b>Género</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Compositor /Obra</b>	
20 Maio 1797 Queluz	Coração de Jesus	<i>Te Deum</i>	<i>fagotes rabecoens e órgão e timbales</i> (vlcs, fgs, cb, org)	João Cordeiro	[Fl.126v]
13 Outubro 1798 Patriarcal	Nascimento do Infante (12 de Outubro) Dia de Sto. Eduardo	Te Deum	<i>Órgão rabecoens e fagotes</i> (vlcs, fgts, cb?, org)		[Fl.153]
24/25 Setembro 1799 Patriarcal		Missa	<i>Rabeçoens e fagottes além do órgão</i> (vlcs, fgts, cb?, org)	David Perez <i>Missa Grande</i>	[Fl.174v]
5 julho 1801 Patriarcal	Morte do Príncipe António (11 de Junho)	<i>Te Deum</i>	<i>Órgão, rabecoens e fagottes</i> (vlcs, fgs, cb?, org)		[Fl.221v]
22 Julho 1801 Patriarcal	Acção de graças pela Paz com Espanha		<i>Rabecões e órgão</i> (vlcs, fgs?, cb?, org)	João Cordeiro <i>Missa</i>	[Fl.228v]
30 Outubro 1801 Patriarcal	Acção de graças pela Paz com França	Te Deum	<i>timbales, e instrumentos de vento, e rabecoens</i> (vlcs, cb, sopros, timp)		[Fl.228v]
2 Outubro 1808 Capela Patriarcal		Missa	<i>Rabecoens e fagotes com huma bella armonia</i> (vlcs, fgs, cb?, org)		[Fl.273]
31 Dezembro 1808 Capela Patriarcal	São Silvestre	<i>Te Deum</i>	<i>Rabecoens e fagotes com órgão</i> (vlcs, fgs, cb?, org)		[Fl.274v]
31 Dezembro 1811 Capela Patriarcal			<i>Vozes, rabecões e org.</i> (vlcs, fg?, cb?, org)		[Fl.292]
31 Dezembro 1813 Capela Patriarcal		<i>Te Deum</i>	<i>Muzica de coreto, e rabecões e fagotes</i> (vlcs, fgs, cb?, org)		[Fl.293v]

**Tabela 18** - Referências no Diário de Braga Lage ao repertório com violoncelos e fagotes

Pelo que nos é possível inferir, a utilização da instrumentação com violoncelos e fagotes terá sido sistemática a partir da década de c.1780 até cerca de 1820, sendo o período de produção mais prolífico entre 1790 e 1810. Uma vez que as fontes disponíveis carecem de pormenores musicais, torna-se difícil distinguir entre a execução do baixo contínuo e deste repertório, sendo provável que a transição entre os dois tenha sido gradual. Este processo terá começado pela introdução de uma segunda linha de baixo ornamentada, prática provavelmente originária da improvisação<sup>308</sup>, e posteriormente notada. No contexto português, como acima referido, a introdução desta linha suplementar de baixo terá sido inicialmente feita pelos fagotes, primeiro a solo e mais tarde em duo<sup>309</sup>. Uma prática similar com violoncelos será expectável no período, apesar de não termos encontrado exemplos que o corroborem neste período, sendo a escassez de fontes provavelmente resultante da natureza improvisatória<sup>310</sup> da prática, pelo menos num primeiro estágio do processo. Testemunho desta prática é a *Feria 6.<sup>a</sup> in Parasceve. Lectio 6.<sup>a</sup> A Duo, com Violoncello obbligato, ed Organo, | e Corni, in Cantina, non obbligati* (P-Ln, MM 490), de José Maurício (1752-1815), escrita em Coimbra em 1812, sendo um exemplo notado do que poderia ser a prática corrente de realização do contínuo conjuntamente pelo órgão e pelo violoncelo.

---

<sup>308</sup> A prática de improvisação ao violoncelo não está muito documentada, mas existem algumas fontes que nos indicam a sua existência. Ernesto Vieira refere especificamente a sua prática no repertório da Semana Santa na entrada do seu Dicionário referente a Ignácio Miguel Hirsch, que diz distinguir-se “principalmente em acompanhar as lamentações que se cantam nos ofícios da semana santa, acompanhamento improvisado que lhe permitia dar largas a uma exuberante fantasia”. Ainda que referente a período posterior, no início do séc. XIX, esta seria a continuação duma prática anterior (1900: 491). Uma biografia mais detalhada deste violoncelistas por ser consultada na Parte I desta tese.

<sup>309</sup> No Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal sobrevivem três salmos: o *Beatus Vir | Originale d'Antonio da Silva nell'anno 1793* (P-Lf, Ms. 202/11), o *Confitebor | Originale d'Antonio da Silva nell'anno 1793* (P-Lf, Ms. 202/13) e o *Dixit Dominus | Originale d'Antonio da Silva nell'anno 1793* (P-Lf, Ms. 202/17).

<sup>310</sup> Sobre a prática de improvisação e realização do baixo contínuo ao violoncelo, ver o artigo de David Watkin *Corelli's Op.5 Sonatas: 'Violino e violone o cimbalò'?* (1996: 645-663).

<b>Compositor</b>	<b>Obra</b>	<b>Cota</b>	<b>Tipo de fonte</b>	<b>Data Local</b>	<b>Festa</b> <b>Género</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Outras versões</b>
ESPÍRITO SANTO, José	<i>Responsórios de Sto. António</i>	<i>P-Ln</i> , MM 301 <i>P-Lf</i> , 175/10A/D3	part pc	1809	St.º Ant. Responsórios	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org	
MIRANDA, António Joaquim	<i>Missa a 4 Vozes</i>	<i>P-La</i> , 48-VI-13 <i>P-La</i> , 48-IV-19 <sup>1-24</sup>	part pc	s/d	Missa	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org	
MOREIRA, António Leal	<i>Beatus vir</i>	<i>P-Lf</i> , Ms. 145-38	part pc	s/d	Salmo	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org, timb	pc: vla I/II, cb, fl I/II, cl I/II, fg I/II, cor I/II, tp I/II, tb, org
	<i>Confitebor</i>	<i>P-Lf</i> , Ms. 145/41	part pc	s/d	Salmo	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org, timb	pc: vla I/II, vlc I/II, cb, fl I/II, cl I/II, fg I/II, cor I/II, org
	<i>In exitu Israel</i>	<i>P-La</i> , 47-VII-34 <sup>38-55</sup>	part pc	s/d	Salmo	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org, timp	pc: SATB, vla I/II, vlc I/II, cb, fl I/II, cl I/II, cor I/II, tp I/II, tb, org, timp
	<i>Laudate Dominum</i>	<i>P-Lf</i> , Ms.145/50	part	s/d	salmo	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org, timb	
	<i>Magnificat</i>	<i>P-Lf</i> , 145/5	part pc	s/d	Cântico	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org, timb	p.c.- vla I/II, fl I/II, cl I/II, fg I/II, cor I/II, org
	<i>Responsórios de Sto. António</i>	<i>P-Ln</i> , 300-2 <i>P-Lf</i> , 175/10A/D3	part pc	1809	St. António Responsórios	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org	
OLIVEIRA, António da Silva Gomes e	<i>Dixit Dominus</i>	<i>P-Lf</i> , Ms.202/20	part pc	1793	Salmo	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org	
	<i>Missa</i>	<i>P-Lf</i> , Ms. 202/7/D7	part pc	1793	Missa	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org	

<b>Compositor</b>	<b>Obra</b>	<b>Cota</b>	<b>Tipo de fonte</b>	<b>Data Local</b>	<b>Festa</b> <b>Gênero</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Outras versões</b>
	<i>Nisi Dominus</i>	<i>P-Lf</i> , Ms. 202/22/E1	part pc	1793	Salmo	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org	
PORTUGAL, Marcos	<i>01.08 Missa</i>	<i>P-La</i> , 47-VII-31 <i>P-VV</i> , B. Maço LVIII-1, XLIX-2	part pc	1807 (Queluz, 1788/89)	Missa	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org	V1 de 8 (Real Capela de Queluz, 1788/1789)
MARCOS PORTUGAL (anón. em cat.)	<i>05.09 Lauda Sion Salvatorem</i>	<i>P-La</i> , 47-VII-33	part	1813 Rio de Janeiro	Sequência Corpo de Deus	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org, timp	V2 de 4 (V1, Rio de Janeiro, 1813) -VV org.
PORTUGAL, Marcos (anón. em cat.)	<i>Beatus vir</i> (das 02.33- Vésperas de S. Francisco Dó M)	<i>P-La</i> , 44-XV-36	part	1812 Rio de Janeiro	Salmo 111	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org, timp	Versão não catalogada (4 V em cat.)
PORTUGAL, Marcos (anón. em cat.)	<i>Confitebor</i> (das 02.33 Vésperas de S. Francisco Dó M)	<i>P-La</i> , 44-XV-37	part	s/d	Salmo 110	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org, timp	Versão não catalogada (4 V em cat.)
PORTUGAL, Marcos	02.35 Vésperas do Natal Dó M	<i>P-AL</i> (AUT) (Alcainça)	part	1812 Rio de Janeiro			V1- mm Alcainça com 2 versões (vlc/fg e orq)
PORTUGAL, Marcos (anón. em cat.)	<i>Dixit Dominus</i>  (das 02.35 Vésperas do Natal Dó M)	<i>P-La</i> , 44-XV-38	part	s/d	Salmo	VV vlc I/II, fg I/II, cb, org, timp	
	<i>Laudate Dominum</i>	<i>P-La</i> , 44-XV-39	part	1812 Rio de Janeiro			

<b>Compositor</b>	<b>Obra</b>	<b>Cota</b>	<b>Tipo de fonte</b>	<b>Data Local</b>	<b>Festa Género</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Outras versões</b>
	<i>(das 02.35 Vésperas do Natal Dó M)</i>						
	Laudate Pueri <i>(das 02.35 Vésperas do Natal Dó M)</i>	<i>P-La, 44-XV-40 (cat. Anon.) P-Lf, FSPL 175/23, D.3</i>	part		Salmo 112 Lá M		V3 de 6 versões (V1, 6 org, 1807)
PORTUGAL, Marcos (anón. em cat.)	02.26 Magnificat <i>(das 02.35 Vésperas do Natal Dó M)</i>	<i>P-La, 44-XV-41</i>					V1
PORTUGAL, Marcos	02.32 Vésperas de N. S. <sup>a</sup> Ré M	<i>P-Ln, FCR 168//97 P-VV, B. Maço L-1 (1), LII-1, LII-2, LII-3 (1), LIV-1 (1)</i>		1803			V1 de 6, todas de outros autores
	<i>Nisi Dominus a 4 (das 02.32 Vésperas de N. S.<sup>a</sup> Ré M)</i>	<i>P-VV, Maço LIII-1</i>	part pc	1800 Queluz	Salmo 126	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org	V1 de 6, todas de outros autores
	<i>Lauda Jerusalem a 4 (das 02.32 Vésperas de N. S.<sup>a</sup> Ré M)</i>	<i>P-VV, Maço LIII-2</i>		1800 Queluz	Salmo 147		
	<i>Laudate pueri</i>	<i>P-Ln, CR 399 e</i>	part			VV, vlc I/II, fg I/II,	“...pode cantar-se só

Compositor	Obra	Cota	Tipo de fonte	Data Local	Festa Género	Instrumentação	Outras versões
	<i>Dominum</i> (das 02.32 Vésperas de N. S. <sup>a</sup> Ré M)	395 <i>P-Lf, FSPL</i> 175/25, D.4				cb, org	<i>com o órgão...</i>
	02.10, <i>De Profundis</i>	<i>P-VV, B. Maço</i> LV-2 (1) <i>P-VV, B. Maço</i> LV-2 (1)- partitura e p.c.	part pc		Salmo 129	VV, vlc I/II, fg I/II, org	V1 de 2
	02.14 <i>Dixit Dominus</i>	<i>P-VV, Maço</i> XLIX-3 <hr/> <i>P-Lf, FSPL</i> 175/18, D3		1803			
	02.16 <i>In exitu Israel</i>	<i>P-La, 47-II-</i> 37 <sup>2</sup> (AUT) <i>P-La, 48-IV-28</i> <sup>2</sup>		1802 Queluz (1813)	Salmo 113		
	02.28 <i>Memento Domine David</i>	<i>P-VV, B. Maço LI-</i> 3 (1) (AUT) <i>P-VV, B. Maço LI-</i> 3 (1)		1800 Queluz	Salmo 131		V1 de 2 (V2 não é de MP)  Mesmas vésperas que salmo 02.10 <i>De profundis</i>
	Responsórios <i>Sto. António</i> 2.º Nocturno- 2.º/ 3.º Resp. 3.º Nocturno-	<i>P-Ln, MM 300//3-</i> 4 e 6 <i>P-Lf, Ms. 175/10</i>	part pc	1809			



<b>Compositor</b>	<b>Obra</b>	<b>Cota</b>	<b>Tipo de fonte</b>	<b>Data Local</b>	<b>Festa Gênero</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Outras versões</b>
	1º /2º Resp.						
	<i>Veni Sanctae Spiritus</i> , SibM	<i>P-La</i> , 44-XV-15		1812,1813? Rio de Janeiro	Sequência de Pentecostes		V2 de 2
PUZZI, Antonio de Pádua	Te Deum a 4	<i>P-Ln</i> , FCR 172//2	part pc	s/d	Missa	VV, vlc I/II, fg I/II, cb?, org	
	<i>Messa a quatro voci</i>	<i>P-Lf</i> , Ms.178/7	part pc	1793	Missa	VV, vlc I/II, fg I/II, cb, org	

**Tabela 19** – Repertório com dois violoncelos e dois fagotes obrigados

Até ao momento foram identificadas 22 obras com esta instrumentação, existindo de várias mais de um espécime, e sendo muitas delas alvo de versões pela adição de instrumentos, habitualmente de violas e sopros. Metade das obras são salmos, distribuindo-se as restantes entre diferentes géneros, como missas, responsórios, sequências, vésperas e *Te Deum* (tab. 20).

<b>Missa</b>	<b>Responsório</b>	<b>Salmo</b>	<b>Sequência</b>	<b><i>Magnificat</i></b>	<b>Vésperas</b>	<b><i>Te Deum</i></b>	<b>Total</b>
4	1	11	2	1	2	1	22
18%	4%	50%	10%	4%	10%	4%	

**Tabela 20** – Percentagem de géneros musicais no repertório com dois violoncelos e dois fagotes

Mesmo durante a segunda metade do século XVIII não podem deixar de observados os modelos adoptados aquando da criação da Patriarcal, tendo sido as principais directrizes mantidas até à extinção da Capela Real e Patriarcal em 1834. No entanto, muitas destas regras nunca foram especificadas por escrito, sendo a sua transmissão de carácter oral e permitindo que algumas práticas tenham sofrido algumas alterações ao longo do período por forma a contornar a sua natural obsolescência, sem transgredir as directrizes principais da Patriarcal (FERNANDES, 2010: 433, 438-439). Esta margem de flexibilidade esteve na origem do repertório com violoncelos e fagotes que, apesar de emancipar estes instrumentos da linha do baixo, consegue manter o tradicional formato de escrita para vozes e instrumentos do baixo contínuo.

O facto de “não se conhecer nenhuma fonte que estabeleça de forma sistemática uma relação directa entre a hierarquia da festa e a quantidade ou género de música utilizada, relativa à Patriarcal, concede alguma liberdade na escolha de repertório para as diferentes datas e celebrações litúrgicas mantendo linhas gerais de procedimento, sendo o repertório com fagotes e violoncelos recorrente em funções de 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> ordem<sup>311</sup>, utilizando-se mesmo em festas tão importantes como a Conceição e o Natal

---

<sup>311</sup> Segundo André Cardoso, aquando da transferência da corte para o Rio de Janeiro, estabeleceu-se uma relação directa entre a importância da Festa e o tamanho do efectivo utilizado, sendo a orquestra destinada a festas de 1.<sup>a</sup> ordem e a instrumentação com violoncelos e fagotes reservada às de 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> ordens (2001: 42-42).

(FERNANDES, 2010: 451-453). Em dias de especial solenidade do calendário litúrgico, ou em celebrações no contexto da família Real de especial relevância, era normalmente utilizada a orquestra, mas podia também suceder que a mesma Festividade fosse alvo de várias celebrações no mesmo dia em diferentes localizações, sendo utilizados vários efectivos instrumentais adaptados a cada espaço ou prática, como aconteceu, por exemplo, no Dia de Santo António de 1799, no qual a orquestra se apresenta na Igreja do Santo, e a instrumentação com violoncelos e fagotes acompanha a função na Capela Real de Queluz (FERNANDES, 2010: 458).

Tanto no *Diário* de Braga Lage como na documentação da Casa Real são vários os exemplos que aludem à presença recorrente desta formação em períodos específicos do calendário litúrgico. No entanto, estas menções contrastam com a ausência destas obras na lista do repertório conhecido, nomeadamente nos dois períodos aos quais este repertório está mais associado numa primeira fase: a Semana Santa e o Dia dos Fiéis Defuntos. Sobre a Semana Santa de 1793, Braga Lage narra o seguinte no seu *Diário*:

Na Quarta-feira de Trevas, depois de completa, se cantarão as Matinas na Capela, presente Sua Eminência e Suas Altezas na tribuna, estando a capela armada de roxo, e a música, não somente se cantarão a primeira Lamentação mas os Responsórios (que na Patriarcal eram de cantochão desde a premitiva, e Benedectus da mesma forma de canto de psalmo) e o Benedictus de fá bordão como lhe chamam antigamente e o Miserere de Muzica, toda ella acompanhada de órgão, e rabeções e fagotes, principiando-se as quatro e vinte e acabando as sete e meya (Lage 1817:65).

A documentação da Casa Real atesta a utilização desta instrumentação em várias convocatórias e recibos, do qual é exemplo o seguinte, referente à Semana Santa de 1795, entre 1 e 3 de Abril, sendo especificadas as funções de sexta-feira santa, sábado Aleluia e domingo de Páscoa, nas Capelas de Queluz e da Patriarcal (na Ajuda):

**P-Lant, Casa Real, Cx. 3173**

Sua Majestade he servida que os Muzicos Instrumentistas abaixo declarados se achem aonde abaixo se diz, nos dias referidos; para o que lhe hirão seges na forma do costume; a saber...

**Na Real Capela de Queluz pelas duas horas e meia da tarde nos dias 1, 2, 3 de Abril  
para os Offícios da Semana Santa**

Miguel Jordã [cb]

2 seges a 2400 cada huma = 4\$800

Nicolao Heredia [fag]

Paulo de Torres [fag]

**E para Queluz também pelas duas horas e meia da tarde, no dia 3 de Abril**

Fernando Biancardi [vlc] 1 sege - \$800

Saverio Pietragrua [vlc]

E todos cinco os Instrumentistas assima, se acharão em **Queluz domingo de Pascoa**, que se contam 5 de Abril, pelas nove horas da manhaa, para tocarem à Missa que se hade cantar 3 seges – 2\$400

**Instrumentistas que hae-de vir tocar nos Offícios da Semana Santa na tarde dos dias 1, 2 e 3 à Santa Igreja Patriarcal, aonde se devem achar pelas duas horas e meya da tarde; para o que lhe hirão Seges.**

João Baptista Weltim – com fagote; e hyra buscar na mesma sege o outro companheiro que lhe disser Nicolao Heredia [fag], com o qual tocará todos os referidos dias.

1 sege – 2\$400

T: 10\$400

Nossa Senhora da Ajuda, 30 de Março de 1795

Como testemunho da presença do grupo de violoncelistas no repertório da Semana Santa na Patriarcal, existem também registos de “amêndoas”, um pagamento extra que era efectuado aos músicos neste período. A título de exemplo há uma menção em 1784 (*P-Lant*, Casa Real, Cx. 3132) e outra em 1789: “Aos dous Violloncelos Fernando Biencardi e João Baptista André que vierão tocar à Capella da Ajuda em Sexta-feira da Paixão, a título de amêndoas, a 6\$400 cada hum – 12\$800.” (*P-Lant*, Casa Real, Cx. 3153). Encontramos também indícios da presença deste repertório em funções da Semana Santa fora do contexto da corte, através dos Manifestos pertencentes ao arquivo da Irmandade de Santa Cecília, já referidos anteriormente.

Braga Lage refere as celebrações do Dia dos Fiéis Defuntos acompanhadas por esta formação nos anos de 1793 e 1794, tendo sido no primeiro ano executados Responsórios com violoncelos e contrabaixo (a omissão dos fagotes poderá ser um

lapso) na Véspera e Dia de Todos os Santos [Fl.79] e, no ano seguinte, na Véspera do Dia de todos os Santos, Matinas e Responsórios numa versão da instrumentação com adição de sopros, tendo a cerimónia durado 2 horas e 45 minutos [Fl.91].

Mesmo tendo em conta que em algumas das ocasiões em que esta instrumentação é mencionada nas fontes se refiram a um reforço da linha de baixo e não necessariamente ao repertório com violoncelos e fagotes obrigados, na maior parte dos casos as descrições são inequívocas, sendo quase uma certeza a existência de repertório perdido. Se por um lado há referências que nos indicam apenas a data e a festa em causa, outras há em que são referidas obras específicas que não foram localizadas

O mesmo sucede com as obras referidas a propósito de outras ocasiões do calendário litúrgico e de algumas celebrações dinásticas. É o caso de uma Missa e *Te Deum* de João Cordeiro executado em Abril de 1797 por ocasião do nascimento da Infanta Maria Isabel, na Capela de Queluz, às quais se refere Braga Lage como “Missa e *Te Deum* de instrumentos, fagotes, rabeções e órgão e timbales” com música de João Cordeiro [Fl.126] (FERNANDES, 2010: 506). Sendo também mencionado um *Te Deum* de David Perez por ocasião do nascimento do Infante D. Pedro de Alcântara, ocorrido a 12 de Outubro de 1798 em Queluz, com acompanhamento de “órgão, rabeções e fagotes” [Fl.144] (FERNANDES, 2010: 507).

Com efeito, apesar de os primeiros relatos da presença desta instrumentação na Patriarcal se centrarem no período da Semana Santa e do Dia dos Fiéis Defuntos, há uma tendência gradual, à medida que se aproxima o limiar do século XIX, de alargamento da utilização deste repertório a outras datas do calendário litúrgico, sendo clara uma consistência em determinadas festas como a Trezena e Dia de Santo António, uma celebração de tradição particularmente expressiva na execução deste repertório<sup>312</sup>. Neste caso, contamos com alguns manuscritos sobreviventes, destacando-se um volume com Responsórios para o Dia de Santo António de autoria de José do Espírito Santo e

---

<sup>312</sup> Esta tradição vai perdurar até pelo menos c.1830, ainda que com modificações de instrumentação, como comprovam as *Matinas para Santo António | a 4 Concertadas | Com acompanhamento de 2 Violoncellos, e Orgão Obrigado | Muzica do Sr. P.e F.r Manoel Gaspar | Religiozo do Convento da Graça| anno de 1830 (P-Ln, M.M. 105//8)* Segundo Ernesto Vieira, antigo dono deste manuscrito, Frei Manuel Gaspar, religioso do Convento da graça, era famoso pelas suas composições para a Semana Santa e Dia de Santo António nas Igrejas da Graça e S. Vicente, com dois violoncelos obrigados, escritas por encomenda da Câmara Municipal, tendo sido interrompida a sua execução já no final do século XIX por falta de verba (VIEIRA, 1900: 455-456).

Oliveira, António Leal Moreira e Marcos Portugal executados a 13 de Junho de 1809, na Patriarcal, em acção de graças pela Restauração da Cidade do Porto (MARQUES, 2012: 505-507)<sup>313</sup>. Apesar de estes serem os únicos Responsórios conhecidos para esta celebração, esta prática é atestada pelas recorrentes convocatórias ao grupo de violoncelos, fagotes e contrabaixo referentes à celebração do Dia do Santo, a 13 de Junho, para a Capela Real de Queluz, referentes aos anos de 1795, 1798, 1799 e 1800<sup>314</sup>. No Arquivo da Irmandade de Santa Cecília existe um documento interessante de 1810 que testemunha esta prática fora do contexto da Capela Real e Patriarcal.

Nós abaixo assinados Procuradores da Festa do Glorioso S.to António colocado na Parochial Igreja da Freguesia de São José desta Cidade de Lisboa.

Attestamos que no presente ano ajustámos com o R. do P. e mestre Fr. Bernardo do Rozario a Música para a festividade do mesmo Santo no dia oito do corrente compondo-se de oito vozes, e dois Rabecões; e porque as esmolas não chegaram para as despesas necessárias determinamos ultimamente se fizesse com as pessoas seguintes a saber:

Fr. Matheus do Carmo, Bento Xavier, P.e Jozé da Patriarcal, o seu companheiro Baltazar. Domingos Xavier da Bemposta, o Nicolao da Patriarcal, rabecão grande o Neves, e pequeno o Caetano, todos pagos a mil e duzentos reis, com a expressa condição de não se admitir outra alguma pessoa em lugar do nomeador, e que no caso de se acharem o ocupador avisasse o mesmo P.e M.e Director, Clérigos capazes para cantarem a Missa de cantochão. E que por ser verdade todo o referido (...).

Lisboa, 18 de Julho de 1810<sup>315</sup>

É provável que a redução instrumental a que se refere o documento seja relativa à ausência dos fagotes, testemunhando a constante adaptabilidade desta instrumentação às diferentes circunstâncias logísticas e orçamentais.

Verifica-se também uma recorrência na utilização deste repertório para execução do *Te Deum*, o que revela a adaptabilidade e integração desta instrumentação às diferentes necessidades litúrgicas da Patriarcal, inscrevendo-se o *Te Deum* em acção de

---

<sup>313</sup> (MARQUES, 2012: 505-507) A partitura encontra-se num volume na Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln*, MM 300/1-6) existindo também um conjunto de partes cavas incompletas no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal (*P-Lf*; Ms. 175/10A).

<sup>314</sup> As convocatórias podem ser consultadas em *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3173 (1795), Cx. 3177 (1798), Cx. 3181 (1799) e Cx. 3183 (1800) (FERNANDES, 2008: 88).

<sup>315</sup> *P-Lisc&mf*, Mesa, Expediente Recebido, Maço do ano de 1810, Cx. E05.

graças, de natureza laudatória e jubilatória, numa esfera retórica muito afastada daquela que teria sido a motivação inicial da utilização dos instrumentos graves como enaltecedores de períodos de especial consternação. Como consequência da partida da Família Real para o Brasil, esta instrumentação é adoptada também para a celebração de acção de graças do Dia de São Silvestre, apesar de neste caso não se inserir na tradição do Grande Te Deum<sup>316</sup> português, sendo provavelmente uma opção de recurso, não se justificando o fausto da prática anterior na ausência da corte.

Inicialmente praticado pelos jesuítas na Igreja de São Roque, este costume foi adoptado pelos sucessivos monarcas durante o século XVIII, passando a realizar-se na Capela da Ajuda a partir da expulsão dos Jesuítas do país pelo Marquês de Pombal. São resultado desta tradição o grande número de *Te Deum* escritos pelos mais reconhecidos compositores da época em estilo policoral, para coro, solistas e orquestra, entre os quais se contam João de Sousa Carvalho, António Teixeira, Luciano Xavier dos Santos (1764), Fr. José de Santo António (1767), Jerónimo Francisco de Lima, Brás Francisco de Lima (1782), António Leal Moreira (1786), António da Silva Gomes e Oliveira (1795), Marcos Portugal (1800) e Giuseppe Totti (1802). Segundo Cristina Fernandes esta prática manteve-se até à partida da Família Real para o Brasil, em 1807, e é precisamente este o acontecimento que espoleta a utilização de meios mais modestos nesta celebração. Se por um lado o orçamento da Patriarcal seria reduzido nesta época, a ausência da Família Real limitava a necessidade de representação simbólica do poder que estava na natureza desta celebração. A primeira menção do recurso à instrumentação com fagotes e violoncelos nesta ocasião é de 1808, tendo-se armado “o throno para a exposição do Sacramento na capella mor, porem não se fizeram corettos para a Muzica instrumental que a não houve e somente no coretto vozes, rabecões e fagottes com órgão” [Fl.274v]. A tentativa de recriar o aparato de que se revestia esta celebração anteriormente através desta instrumentação mais modesta é clara na nota de Braga Lage, quando diz que o *Te Deum* se celebrou “com toda a pompa que se podia fazer sendo somente a Muzica de vozes, rabecões e órgão mas com o Colegio paramentado e exposição na capella mor, tudo à custa da Patriarchal”. A mesma solução

---

<sup>316</sup> Como descrito por José Maria Pedrosa Cardoso, o “Grande Te Deum” português do século XVIII decorria no dia de São Silvestre, em acção de graças pelos benefícios recebidos no ano transacto, numa cerimónia marcada por grande ostentação e aparato. Centrada no *Te Deum*, a função era constituída por uma estrutura em quatro partes, caracterizada pela alternância entre cantochão e secções de polifonia policoral concertante, sendo provavelmente a cerimónia mais aparatosa do calendário litúrgico no século XVIII (2020: 91, 101).

instrumental é referida no Dia de São de São Silvestre em 1811, com *Muzica de vozes, rabecões e órgão* [Fl.292], assim como em 1813, sendo o *Te Deum* de *Muzica de coreto, e rabecões e fagotes a custa da Patriarchal...* [Fl.293v]. O facto de o mestre de cerimónias não referir a presença dos fagotes na cerimónia de 1811, não inibe que se refira à mesma tipologia instrumental<sup>317</sup>.

No relato de Braga Lage vemos que a interpretação de *Te Deum* com esta instrumentação não se cingia ao Dia de São Silvestre, tornando-se recorrente noutras ocasiões. É o caso de algumas datas comemorativas da Família Real, nomeadamente a celebração do nascimento do infante D. Pedro a 12 de Outubro de 1798, havendo um *Te Deum* com “fagotes, rabecões e órgão” no dia seguinte, 13 de Outubro, Dia de São Eduardo [Fl.153], assim como também por ocasião da morte do Príncipe António a 11 de Junho de 1801 [Fl.221v]. O *Te Deum* também é referido por Braga Lage como tendo sido feito com violoncelos e fagotes em algumas celebrações de cariz político em 1811: a 22 de Julho em acção de graças pela paz com Espanha e a 30 de Outubro em acção de graças pela Paz com França [Fl.228v] sendo a função realizada na Capela Patriarcal. Também se recorreu a esta instrumentação em momentos litúrgicos importantes como o Coração de Jesus, sendo desta feita utilizada uma versão com adição de sopros<sup>318</sup>, provavelmente devido à solenidade da celebração, que teve lugar no Capela de Queluz a 20 de Maio de 1797 [Fl.126v].

Mais uma vez, as várias referências de Braga Lage à execução do *Te Deum* com esta instrumentação não se coadunam com o facto de só conhecermos uma obra deste género, o *Te Deum*<sup>319</sup> de Antonio Puzzi, sendo este um indício que haverá outras obras do género que não sobreviveram ou se encontram perdidas, originais para esta instrumentação ou em versões adaptadas de obras para outras formações.

Este é um repertório eminentemente ligado à Capela Patriarcal, e pelas fontes a que tivemos acesso seria interpretado quase exclusivamente no circuito das Capelas

---

<sup>317</sup> Como referido por António Jorge Marques, “é possível que o autor se quisesse referir ao instrumental mais utilizado de violoncelos, fagotes e órgão”, uma vez que o mesmo “parece indicar que era esse o costume na Capela Real da Ajuda, por esta altura a funcionar juntamente com a Sé Patriarcal” (MARQUES, 2012: 282).

<sup>318</sup>As versões da instrumentação com violoncelos e fagotes com acrescento de sopros serão tratadas mais adiante neste capítulo.

<sup>319</sup> *Te Deum a 4 Concertado / Com Violoncellos, Fagottes, e Basso / Do Snr. Antonio Puzzi, (P-Ln, FCR 172//2).*



Reais, nomeadamente na Ajuda, em Queluz, na Patriarcal (a funcionar na Ajuda a partir de 1792), em Vila Viçosa, e eventualmente, apesar de não termos registos que o confirmem, na Bemposta e em Maфра, assim como também no circuito de igrejas e conventos com patrocínio Real.

Existe grande probabilidade de uma prática tão enraizada no quotidiano da música na corte ter extrapolado o âmbito das suas instituições musicais, mas dada a natureza dispersa das fontes, não conhecemos as proporções que terá tido a disseminação do repertório. Seria complicado reunir um grupo de violoncelistas e fagotistas apto à execução deste repertório fora do contexto da Real Câmara, o que terá dificultado a execução do mesmo na sua instrumentação original e originado versões instrumentais aparentadas com instrumentário reduzido noutros contextos. Fora da capital foi identificada a substituição dos violoncelos e fagotes por outros instrumentos obrigados, ou a utilização de outros tipos de combinações instrumentais com raiz na tipologia usada na Patriarcal. São conhecidas algumas obras com combinações instrumentais alternativas de ocorrência isolada, que incluem normalmente um violoncelo e/ou um fagote obrigados, ou dois violoncelos. Este tipo de instrumentação decorrente do modelo com os dois duos de violoncelos e fagotes será tratado pormenorizadamente no seguimento desta tese.

Tendo este repertório surgido no contexto da Capela Patriarcal e não existindo um conjunto de fontes significativo sobre a sua prática fora da corte, os principais compositores do conjunto de obras conhecido fazem parte dos contratados da Real Câmara. Como refere Cristina Fernandes, não se aplica à corte portuguesa o modelo de centralização da produção musical no Mestre de Capela, havendo uma distribuição de funções mais alargada dentro das estruturas musicais da corte portuguesa. A maioria da música escrita para os serviços religiosos não estava a cargo dos principais compositores da Real Câmara, com exceção das festividades mais importantes que coincidiam com dias de Gala na corte ou efemérides da família real (FERNANDES, 2010: 224), existindo também a possibilidade de haver encomendas a compositores fora do contexto da corte. Tal poderá ser o caso da Missa<sup>320</sup> de António Joaquim de Miranda,

---

<sup>320</sup> *Missa | a 4 concertatta | Com Fagotes, Violoncelos, | Organo e Contrabasso | Do Snr. António Joaquim de Miranda (P-La, 48-VI-13).*

do espólio da Biblioteca da Ajuda, um compositor sobre o qual conhecemos apenas o documento relativo ao pagamento de uma obra escrita para a Patriarcal em 1802:

A António Joaquim de Miranda Santo da despesa que fez em a Cópia da Muzica que compôs para a função do Sr. Infante D. Pedro de Alcântara  
Recebi do Illmo. Senhor João Diogo de Barros Leitão e Carvalhosa, dezasete mil e cento, de cópia da Ladainha que se fez para o Serenissimo Snr. Infante D. Pedro Carlos  
Hoje, 10 de Dezembro 1802  
São 17100<sup>321</sup>

O compositor mais prolífico neste repertório foi Marcos Portugal (1762-1830), sendo a sua obra de uma extensão bastante superior à de qualquer outro compositor, com um total de 14 obras, escritas entre 1788 (1789) e 1813. É também o único compositor cuja produção sacra foi alvo de um trabalho de pesquisa sistemática, o que nos permite conhecer o que será provavelmente a totalidade da sua obra para esta formação. A presença das obras para violoncelos e fagotes obrigados adquire um peso alargado no conjunto da sua obra pelo facto de ter sido alvo de várias versões. Marcos Portugal foi um caso de especial popularidade, tanto em Portugal como fora, graças a uma estadia de grande sucesso em Itália entre 1792 e 1800, tendo a sua produção sofrido uma disseminação extensa e sem par entre os seus contemporâneos. O conhecimento que temos da sua obra e dos circuitos de circulação da mesma permite-nos a contextualização dos mecanismos produtivos dos compositores coevos, revelando-se uma fonte de grande importância no conhecimento da prática geral deste repertório.

Organista da Capela Patriarcal a partir de 1782, Marcos Portugal é aumentado a 3 de Setembro de 1787 quando as suas funções são acrescidas “não só (d)o exercício de tocar o Órgão, mas também o de compor a Muzica para melhor serviço da mesma Santa Igreja” (*P-Lpa*, Avisos Régios, 1787<sup>322</sup>). A suas funções enquanto compositor na estrutura da corte vão sofrer nova alteração em 1807, ano em que a família real parte

---

<sup>321</sup> *P-Lant*, Casa Real, Cx. 320.

<sup>322</sup> Neste documento, citado por Cristina Fernandes, são incluídos na mesma medida António da Silva Gomes e Oliveira e José do Espírito Santo, dois outros compositores de obras para esta instrumentação (*P-Lpa*, Avisos Régios, 1787) (FERNANDES, 2008: 226).

para o Brasil, sendo-lhe concedido o título de Compositor da Real Câmara, ligado à composição de repertório profano (principalmente óperas e serenatas). O compositor será responsável pela introdução desta instrumentação no Brasil<sup>323</sup> aquando da sua transferência em 1811 para a corte no Rio de Janeiro, onde este repertório adquire também uma prática sistemática, sendo adoptado por compositores locais, como o é o caso de José Maurício<sup>324</sup>. Para a Capela Real do Rio de Janeiro, o compositor vai escrever quatro obras originais e adaptar várias do repertório com acompanhamento de seis órgãos.

O conjunto da sua obra, pela sua extensão no tempo, e multiplicidade de contextos contactados, apresenta um tipo de escrita flexível, que se vai adaptando às diferentes circunstâncias. Apesar disso há uma homogeneidade estilística caracterizada por uma escrita de tipo orquestral, com partes instrumentais que, apesar de inventivas, não recebem um tratamento tão individualizado ou minucioso como acontece em obras de outros compositores. A sua escrita para órgão, que passa do baixo cifrado para uma linha obrigada, tem uma temporização bipartida em 1802, como identificado por António Jorge Marques (MARQUES, 2008: 281)

António Leal Moreira foi dos compositores mais renomados na segunda metade do século XVIII em Portugal. Ao contrário de outros colegas do Seminário da Patriarcal, Leal Moreira nunca saiu de Lisboa para estudar fora do país, mas conseguiu construir uma carreira constante e de sucesso, contando a sua produção com um número significativo não só de obras sacras mas também de música dramática e instrumental. Quando termina os seus estudos em 1775, torna-se primeiro Ajudante dos Mestres do Seminário, passando em 1787 a Mestre efectivo, detendo também o cargo de compositor da Patriarcal e da Real Câmara (FERNANDES, 2008: 378-379). A escrita de Leal Moreira neste repertório caracteriza-se por uma centralização na parte de órgão, que é sempre obrigada, sendo as restantes partes um complemento desta estrutura central. Este tipo de orquestração facilita a adaptação do repertório ao acompanhamento

---

<sup>323</sup> No contexto brasileiro existia, mesmo antes da ida da corte para o Rio de Janeiro, uma prática com alguma tradição de escrita de partes obrigadas para o violoncelo em repertório com vozes e baixo contínuo. A título de exemplo temos várias obras do compositor mineiro José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, como a “Missa a 4 Vozes para Quarta-Feira de Cinzas com violoncelo obrigado e órgão” de 1778 (*BR-Ma*, BP-MIG-06) e o “Tractus para o Sábado Santo, a 4 vozes, violoncelo obrigado e acompanhamento” (*BR-Ma*, BP-MIG-09).

<sup>324</sup> A presença deste repertório no contexto brasileiro será tratada no seguimento deste capítulo.

reduzido ao órgão, parecendo clara a exploração pelo compositor duma liberdade criativa de escrita organística não disponível noutros repertórios.

António da Silva Gomes e Oliveira é um compositor ainda relativamente desconhecido, mas que à luz do conjunto de obras da sua autoria para o repertório com violoncelos e fagotes obrigados, se constata ser merecedor de um estudo alargado dada a qualidade inegável do seu trabalho. Assinou o Livro de Entradas da Irmandade de Santa Cecília em 1774, o que supõe que a sua idade rondasse os 20 anos e, segundo Ernesto Vieira, estaria ainda vivo em 1813 (VIEIRA, 1900: vol. II, 297). Foi organista da Capela Real da Ajuda a partir de 1780, “com obrigação de Compositor” a partir de 1787 (*P-Lpa*, Avisos Régios, 1787). Cristina Fernandes refere o facto de não ter sido aluno da Patriarcal e ser desconhecido o seu processo de formação (2010: 280).

É o compositor mais inventivo na escrita para esta instrumentação, explorando ao máximo as potencialidades e particularidades de cada instrumento, transfigurando a função tradicional dos mesmos no baixo contínuo. Ao contrário de outros autores, cuja escrita consiste, em maior ou menor grau, em variações assentes num padrão pré-definido, Gomes e Oliveira assume um estilo inovador, assumindo técnicas de composição idiomáticas e intrínsecas à instrumentação. Evidencia-se a sua escrita desafiante para o violoncelo, com partes de grande complexidade técnica com uma predominância no registo agudo, mesmo em figuração não melódica ou solista. Estas passagens, muitas vezes de escrita pouco idiomática para o instrumento, revestem-se de características de escrita tipicamente utilizadas pelos violinos na escrita orquestral clássica.

Antonio de Pádua Puzzi<sup>325</sup> era filho do cantor italiano Tadeu Puzzi, baixo da Capela Patriarcal, e veio para Portugal em 1768<sup>326</sup> aquando da contratação de seu pai pela corte portuguesa. Terá nascido cerca de 1762, uma vez que no Livro de Matrículas do Seminário da Patriarcal se diz que entrou em 1776 na Instituição aos 14 anos de idade. Dá entrada na Irmandade de Santa Cecília em 1782, e nesse mesmo ano é admitido ao serviço da corte, como cantor com voz de Baixo, na Capela Real da Ajuda. Em 1804 são alargadas as suas funções à composição, ficando “com obrigação de

---

<sup>325</sup> Agradeço a Cristina Fernandes a gentil partilha da informação biográfica de António Puzzi.

<sup>326</sup> Ernesto Vieira refere a data da vinda de Tadeu para o serviço da Capela Patriarcal em 1768 (1900: vol. II, 271).

escrever e compor a Muzica que se lhe ordenar”, e em Novembro do ano seguinte, o Príncipe Regente nomeia-o “Mestre de Música da Real Basílica de Mafra (...), com obrigação de ensinar aquela Arte, e de compôr todas as Peças de Muzica que se lhe determinar”. Grande parte da sua obra destina-se precisamente aos seis órgãos de Mafra, estando parte desse espólio na Biblioteca da Basílica de Mafra. Na documentação do Arquivo da Casa Real existe menção a uma estadia de alguns anos em Inglaterra, em período não determinado. Deve ter falecido em 1819 ou 1820, pois um Aviso Régio de 31 de Janeiro de 1820, no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa em São Vicente de Fora, refere que "Cipriana Rosa Puzzi, viúva de Antonio Puzzi passa a receber tença de 10\$000 cada ano"<sup>327</sup>.

A sua produção para esta formação conta com uma Missa datada de 1793 da qual sobrevivem a partitura e as partes cavas no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa e um *Te Deum* que não está datado do espólio da Biblioteca Nacional de Portugal. É provável que este último seja de data anterior à Missa, sendo a escrita para órgão do *Te Deum* de baixo cifrado, uma prática habitualmente anterior à escrita obrigada utilizada na Missa. Ambas as peças revelam não só um elevado domínio técnico de composição, mas também um espírito inovador e pautado por contrastes tímbricos e formais requintados, situando-as entre as obras mais bem conseguidas para esta formação, particularmente a Missa.

Da autoria de José do Espírito Santo Oliveira (1755-1819) só conhecemos uma obra, o Primeiro Nocturno dos *Responsórios de Santo António*<sup>328</sup>, datados de 1809. Depois de ter feito a sua formação no Seminário da Patriarcal, onde chegou a desempenhar funções lectivas enquanto ajudante dos Mestres do Seminário em 1774, entrou ao serviço da Capela Patriarcal como organista em 1775 tendo alargado as suas funções a compositor em 1787. Segundo Cristina Fernandes, foi o organista a atingir um ordenado mais alto nesta função e, no final da sua carreira, em 1808, é dispensado da

---

<sup>327</sup> P-Lant, Casa Real, Lv. 933: *Livro Terceiro dos Assentamentos das Mercês que se pagao pelo Particular desde 27 de Setembro de 1800 athe 1817*, ff. 111v, 131v.

<sup>328</sup> *Responsórios a quatro | Com Fagottes e Violonchellos | e Orgão | Para a Festividade de S.<sup>to</sup> Antonio | P.<sup>to</sup> Nocturno do Snr.<sup>e</sup> | Jozé do Espirito Santo (P-Ln, MM 301).*

presença na Capela Patriarcal, exercendo apenas na Capela do Palácio de Queluz<sup>329</sup> (FERNANDES, 2008: 281). A sua produção musical centrou-se na produção religiosa.

Entre os compositores que escreveram apenas numa ocasião para esta instrumentação estão António Joaquim Miranda, sobre o qual não encontramos qualquer notícia biográfica. Não sendo mencionado entre os alunos do Seminário da Patriarcal nem nos registos do Arquivo da Casa Real, não terá tido nenhum vínculo à corte, ainda que esta circunstância não iniba a possibilidade de a obra ter sido fruto de uma encomenda da Patriarcal.

O elevado nível artístico do grupo de violoncelistas e fagotistas da Real Câmara terá sido um dos factores que desencadeou e potenciou este repertório. Estando a presença destes músicos na Patriarcal obrigada a convocatórias dos mesmos à orquestra da Real Câmara, é possível identificar em grande parte o grupo de instrumentistas envolvidos na execução deste repertório. Os violoncelistas que partilhariam o lugar de primeiro violoncelo e cujos nomes são recorrentes nas fontes são, por ordem de antiguidade na orquestra: Fernando Biancardi, João Baptista André Avondano e Xavier Pietragrua, sendo provável que o primeiro funcionasse como chefe de naipe. Ocasionalmente surgem outros nomes, nomeadamente a partir da morte de João Baptista André, sendo este aparentemente substituído por André Avelino Monteiro, também contrabaixista.

No que respeita aos fagotistas activos no período não dispomos de informação detalhada, sendo as referências conhecidas fruto de investigações paralelas e de carácter fragmentário. No conjunto de referências reunidas relativas à execução deste repertório, entre o *Diário* de Braga Lage e a documentação do Fundo da Casa Real da Torre do Tombo, apesar de não haver muitas menções aos nomes dos fagotistas, os instrumentistas citados e o correspondente número de referências são os seguintes: Nicolau Herédia (seis), Paulo de Torres (seis), João Baptista Weltin (três), Felipe Jozé Knerler (duas) e Francisco Sabater (uma). O duo constituído por Nicolau Herédia e Paulo de Torres é o que aparece de forma mais consistente nas referências à execução do repertório com violoncelos e fagotes. Todos os instrumentistas citados pertenciam à Real Câmara, com excepção de Felipe Jozé Knerler, verificando-se a necessidade

---

<sup>329</sup> *P-Lant*, Patriarcal - Papéis Diversos, Maço 10, Cx. 243 (1744-1834), n.º 2. Para informação mais detalhada sobre o percurso biográfico destes músicos remetemos para a Parte I deste trabalho.

esporádica de contratação de músicos em períodos de maior demanda, como a Semana Santa e o Dia dos Fiéis Defuntos. Nestas ocasiões era por vezes necessária a presença deste grupo de músicos em mais de um local, como foi o caso no Dia de Todos os Santos e no Dia de Fiéis Defunto a 1 e 2 de Novembro de 1792, com funções paralelas na Capela de Queluz e na Capela Patriarcal<sup>330</sup>. A dupla habitual constituída por Nicolau Herédia e Paulo de Torres compareceu na função na Capela de Queluz, enquanto que João Baptista Weltim e Felipe Jozé Knerler estiveram na Capela Patriarcal. Segundo a documentação, a presença de Nicolau Herédia nesta instrumentação terá sido constante até à sua partida para o Brasil em 1810 (SCHERPEREEL, 1989: 37). Até 1790, seria acompanhado por Jozé Francisco Sabater e, a partir de 1790, altura em que Paulo de Torres (Penha) entra ao serviço, talvez em substituição de Sabater, é constante a presença dos dois. Scherpereel refere 1809 como data da morte de Paulo Torres, o que significa que, a partir de 1810, com a partida dos Herédia para o Rio de Janeiro, a presença dos fagotes na Real Câmara ficou muito fragilizada.

Segundo Vanda de Sá, apesar de o fagote ser um instrumento com presença regular nos conjuntos instrumentais, não tinha uma presença muito expressiva enquanto instrumento solista, sendo preterido em função de outros instrumentos emergentes nesta função, como o violoncelo, o oboé ou o corne inglês<sup>331</sup>. Existem algumas referências a apresentações a solo, tanto no contexto da orquestra da Real Câmara como no circuito externo à corte, sendo Nicolau Herédia<sup>332</sup> o instrumentista mais requisitado e aquele que seria provavelmente o primeiro fagote da Real Câmara<sup>333</sup>. Por ocasião de uma função com a participação da orquestra da Real Câmara na Capela de Queluz no Dia de Santa Bárbara, a 4 de Dezembro de 1796, é pedido na convocatória aos fagotistas (entre outros instrumentistas) que levem consigo a partitura de um concerto para tocar, sendo nesta ocasião os músicos em causa Nicolau Herédia e Paulo de Torres<sup>334</sup>.

---

<sup>330</sup> *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3165.

<sup>331</sup> No conjunto de 1058 prestações instrumentais registadas nos manifestos entre 1771 e 1820, apenas em 35 delas o fagote se apresentou enquanto instrumento solista (SILVA, 2008: 125).

<sup>332</sup> Segundo Ernesto Vieira, os Herédia eram uma família de músicos originários da cidade de Málaga, tendo vindo para Portugal provavelmente em 1764, quando se inscreveram na Irmandade de Santa Cecília (1900: 490). Acompanham a Família Real aquando da sua ida para o Brasil (SCHERPEREEL, 1989: 37).

<sup>333</sup> Numa convocatória relativa à participação em Funções da Semana Santa entre 1 e 3 de Abril de 1795 na Capela da Patriarcal, a dupla de fagotes é constituída por João Baptista Weltim e outro fagotista “a designar por Nicolao Heredia”, o que revela ser este último o responsável pela direcção do naipe (*P-Lant*, Casa Real, Cx. 3173).

<sup>334</sup> *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3175.

No Manifesto de Manuel de Subtil Alberto há referência a uma função no convento da Penha de França, a 21 de Setembro de 1776, na qual foram solistas o flautista António Rodil e Nicolau Herédia, sendo este facto mencionado a propósito dos pagamentos: “D. António Rodil que tocou concerto de flauta - 2400, D. Nicolau Heredia solo de Fagote – 1600”. A 8 de dezembro de 1778, voltamos a encontrar os mesmos solistas, na Igreja da Conceição Nova, numa função organizada por Bernardo de Couto e Miranda (SILVA, 2008: Anexo A). Em contexto profano, Vanda de Sá menciona a referência da Gazeta de Lisboa em 1791, da interpretação da Sinfonia Concertante para fagote e trompa de François Devienne por João Baptista Weltin<sup>335</sup> ao fagote e João Baptista Waltman na trompa (GL 20: 1791/05/17 in SILVA, 2008: 165). Além da obra de Devienne, compositor com uma obra extensa para o fagote, sabemos que chegava a Lisboa com relativa rapidez a produção musical de outros contextos europeus, inclusivamente no que respeita à literatura pedagógica. Como exemplo está o Método de Etienne Ozi (1754- 1813), publicado em Paris em 1788, apresentado da seguinte forma no catálogo de 1795 de Waltmann, “Methodo de fagote, tam precioso para os professores, como para os Discipulos, com Lições e Duos faceis e agradaveis; ahi se achará a escala do fagote antigo e moderno”.

No contrabaixo, o único nome mencionado nas fontes é o de Miguel Giordani<sup>336</sup> (ou Jordão), primeiro contrabaixista da Real Câmara e da Ópera Real desde 1 de setembro de 1767<sup>337</sup>, sendo o seu contrato decretado a 28 de Setembro do mesmo ano, com um ordenado mensal de 28\$800 rs. Natural de Andrea, Bari, teve dois filhos, João Giordani<sup>338</sup>, violoncelista e contrabaixista, e Caetano Giordani, violinista, ambos membros da Real Câmara. Vieira data a morte de Miguel Jordão a 1810, mas esta informação é provavelmente errónea, uma vez que Scherpereel diz que nesse ano Caetano Jordão é o seu procurador e, em 1811, a sua folha é assinada pelo seu filho

---

<sup>335</sup> João Baptista Weltin, que integrou a Real Câmara entre 1792 e 1824, estabeleceu-se também como comerciante de instrumentos de música e partituras a partir de 1798.

<sup>336</sup> Segundo Scherpereel ele próprio nunca se chamou senão Michele Giordano, e mais tarde Miguel Jordão, sendo Giordani a forma adoptada pelos seus filhos (1985: 25).

<sup>337</sup> Esta informação é revelada por Scherpereel no seu livro sobre os Instrumentistas da Orquestra da Real Câmara, existindo uma referência errónea da sua chegada a Lisboa a 12 de Junho de 1777, no *Dicionário* de Ernesto Vieira, o qual apresenta uma biografia do contrabaixista na entrada relativa ao filho do mesmo, o violoncelista e contrabaixista João Giordani. Vieira refere também que o contrabaixista recebeu uma gratificação de 12 *lisbonine* para a viagem que os descendentes ainda conservariam à época (1900: 556).

<sup>338</sup> Uma biografia detalhada de João Giordani, que foi também um compositor de renome e Director do Conservatório de Música de Lisboa, pode ser consultada na lista de biografias apresentadas na Parte I deste trabalho.



João. O mais provável terá sido que Miguel tenha deixado de trabalhar em 1810, mas que a data da sua morte seja mais tardia. Em 1823, a sua viúva, D. Anna Agostinha Giordani recebe os ordenados que não tinham sido liquidados em 1807 e 1808 (544\$320 rs).

Miguel Giordani foi primeiro contrabaixo da orquestra da Real Câmara e da orquestra do São Carlos durante toda ou quase toda a sua carreira, e gozava de um reconhecimento inegável, como comprovado por relatos coevos e pelo prestígio demonstrado na Real Câmara através do seu ordenado, equiparado ao dos primeiros violoncelos e do primeiro violino, situação única entre os contrabaixistas da Instituição.

### 3.2. Tipos de escrita e instrumentações

No período compreendido sensivelmente entre o último quartel do século XVIII e a primeira metade do século XIX verifica-se, no domínio da música sacra, a escrita para várias combinações de instrumentos graves obrigados<sup>339</sup> por parte de compositores portugueses. No contexto deste estudo, entre este conjunto de obras, identificamos na instrumentação com dois violoncelos e dois fagotes uma consistência diferenciadora, que se reflete não só num *corpus* de obras mais vasto e prática prolongada no tempo, como numa maior homogeneidade estilística. Este facto dever-se-á em grande parte à associação deste repertório com a Capela Patriarcal e à consequente estabilidade humana e logística necessárias a esta sistematização. Tendo em conta estas especificidades, optou-se por uma tipificação independente desta formação, sendo as restantes instrumentações que incluam violoncelo obrigado tratadas num capítulo posterior.

Este repertório define-se por um núcleo duro de dois violoncelos, dois fagotes, e órgão. Esta instrumentação é transversal a todo o *corpus* de obras conhecido, estando o contrabaixo presente na quase totalidade das obras, e os tímpanos em cerca de um terço delas. Independentemente da instrumentação adoptada, existem quase sempre variações no contexto de cada obra entre os vários andamentos através da extinção de linhas,

---

<sup>339</sup> O conjunto destas instrumentações tem sido designada noutros trabalhos como “baixo expandido” ou “baixo emancipado” (ver BERNARDES, 2016 e PAULA, 2019).

sendo excepção um número residual de obras mais curtas, constituídas por um andamento único. Estas modificações na instrumentação devem-se em grande parte à necessidade de adaptabilidade do volume sonoro do acompanhamento às diferentes combinações vocais, mas são também uma forma de criação de diversos planos expressivos e cromáticos através da variedade de texturas instrumentais. Neste capítulo será feita a identificação das diferentes instrumentações presentes no *corpus* de obras reunido, e tratada a problemática relativa à execução das mesmas. Uma vez que o volume de fontes não é suficientemente consistente para podermos inferir procedimentos padrão, é necessária uma análise individualizada das obras, sendo na generalidade possível identificar alguma consistência no contexto da produção de cada compositor.

### 3.2.1. Tutti

Os andamentos com *tutti* vocal são acompanhados sem excepção pelo *tutti* instrumental, sendo estes também os únicos andamentos nos quais há inclusão de tímpanos. Podemos distinguir dois tipos de escrita nestes andamentos: um de natureza orquestral, no qual os instrumentos são tratados como uma unidade e onde há uma potenciação das possibilidades sonoras desta instrumentação, alcançada sobretudo através da homofonia das vozes, e outro no qual há uma exploração mais ampla das possibilidades expressivas e cromáticas desta combinação instrumental, intercalando secções de *tutti* com momentos mais camerísticos.

A concepção mais orquestral desta instrumentação, que estaria provavelmente ligada a uma tentativa de adaptar o repertório a ocasiões de maior aparato, está patente de forma mais expressiva nas obras de Leal Moreira e de Marcos Portugal, sendo estes também os únicos compositores a utilizar os tímpanos. Como exemplo temos a entrada do *Beatus vir* (*P-Lf*, 145/38) de Leal Moreira, com uma entrada *forte* em homofonia de todos os instrumentos, sublinhado o momento de pompa pela figuração rítmica pontuada, recorrente neste tipo de secções (fig. 76). Num momento posterior do andamento, assistimos a um crescendo sonoro e a um adensamento textural, com a sobreposição de vários motivos vocais mimetizados pelos instrumentos, que acompanham o soprano no tema principal (fig. 76).

Figura 76 – António Leal Moreira, Beatus vir  
(P-Lf, Ms. 145-38)

No caso da obra de Marcos Portugal, existe uma tendência a um tipo de escrita mais exuberante e orquestral, sendo visível uma maior prevalência destes elementos nas obras escritas após a sua instalação no Rio de Janeiro. A tentativa de dotação das obras duma dimensão de maior grandiosidade por parte de Portugal não se restringe ao repertório com fagotes e violoncelos, e foi identificada como transversal à sua obra no período por António Jorge Marques (2012:283). No Brasil, o compositor tinha a seu cargo a escrita de música para as funções de maior importância no calendário litúrgico, as de primeira ordem, tendo optado por fazer várias adaptações de obras destinadas originalmente para as vozes dos monges arrábidos e os seis órgãos de Mafra, tanto para orquestra como para a instrumentação com violoncelos e fagotes. Segundo Marques, houve nestas versões uma evolução do estilo numa tentativa de “potenciar a encenação do Poder Real”, que se traduzem, segundo o autor, no acréscimo ou aumento das introduções instrumentais, na modificação rítmica e melódica de linhas vocais, e alteração de estrutura frásica, formal e harmónica (2012: 54-55). Muitas destas alterações eram motivadas pela adaptação a diferentes cantores e tipos de vozes, com vista à exploração do virtuosismo técnico.

Na Sequência *Lauda Sion Salvatorem* de c.1812, o compositor recorre não só à homofonia, mas também a uma outra forma de ampliação do volume sonoro que lhe é característico, a repetição de colcheias ou semicolcheias dentro da estrutura homofónica, que neste caso se verifica na linha dos violoncelos (fig. 77).





**Figura 77** – Marcos Portugal, *Lauda Sion salvatorem*  
(*P-La*, 47-VII-33)

A tentativa de emular uma estrutura instrumental mais exuberante também se verifica em obras sem utilização de tímpanos, sendo este também um recurso de eleição de António José Miranda em vários dos andamentos corais da sua Missa, na qual temos como exemplo claro de homofonia total temos a entrada do *Sanctus* (fig. 78).



**Figura 78** – António José Miranda, Missa, *Sanctus*

(P-La, 48-VI-13)

Por oposição à concepção orquestral do repertório, existem obras que utilizam de forma inovadora diferentes aglomerados instrumentais, explorando os limites sonoros da instrumentação em ambos os extremos dinâmicos. O caso mais paradigmático será o da obra de António da Silva Gomes e Oliveira, que reorganiza de forma estrutural os papéis dos diferentes instrumentos, libertando-se de maneira preempatória das suas funções prévias no contexto do baixo contínuo. Como exemplo paradigmático podemos ver a introdução da sua *Missa*, com uma entrada em *pianíssimo*

dos fagotes a solo, e o restante acompanhamento em entradas progressivas, primeiro do contrabaixo e depois dos violoncelos, prescindindo mesmo da presença do órgão,



habitualmente indissociado do contrabaixo (fig. 79).



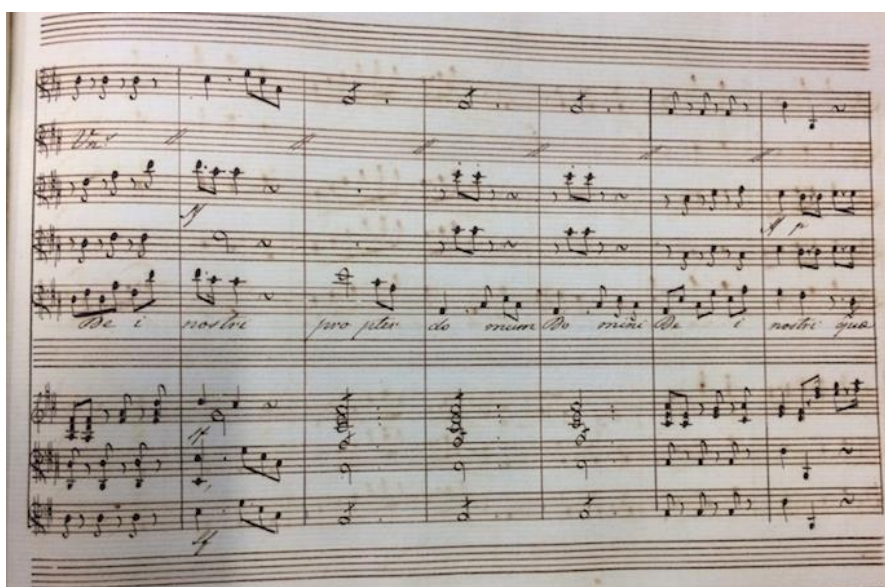
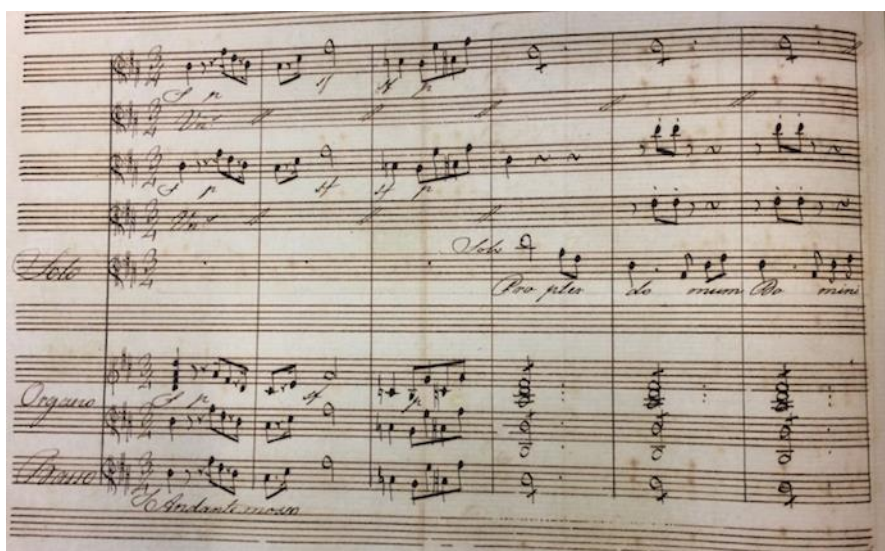
**Figura 79** – António da Silva Gomes e Oliveira, Missa, *Gloria* (P-Lf, Ms. 202/7/D7)

### 3.2.2. Árias

As árias são quase sempre acompanhadas por uma instrumentação reduzida, com excepção dos quartetos vocais, nos quais pode ocorrer também o acompanhamento do *tutti* instrumental<sup>340</sup>. À semelhança do que acontece nas secções corais, esta opção é mais habitual nas obras dos compositores que utilizam esta instrumentação numa perspectiva mais orquestral, Marcos Portugal e Leal Moreira. No *Laetatus sum* das

<sup>340</sup> Remetemos para o *Domine Deus* da Missa de António Puzzi, para dois sopranos e dois baixos solos, nos exemplos musicais anexos (P-Lf, MM 178/7).

*Vésperas de Nossa Senhora* em ré maior de Marcos Portugal, o *Propter domum Domini*, um solo de baixo, o acompanhamento compreende todas as linhas (fig. 80).

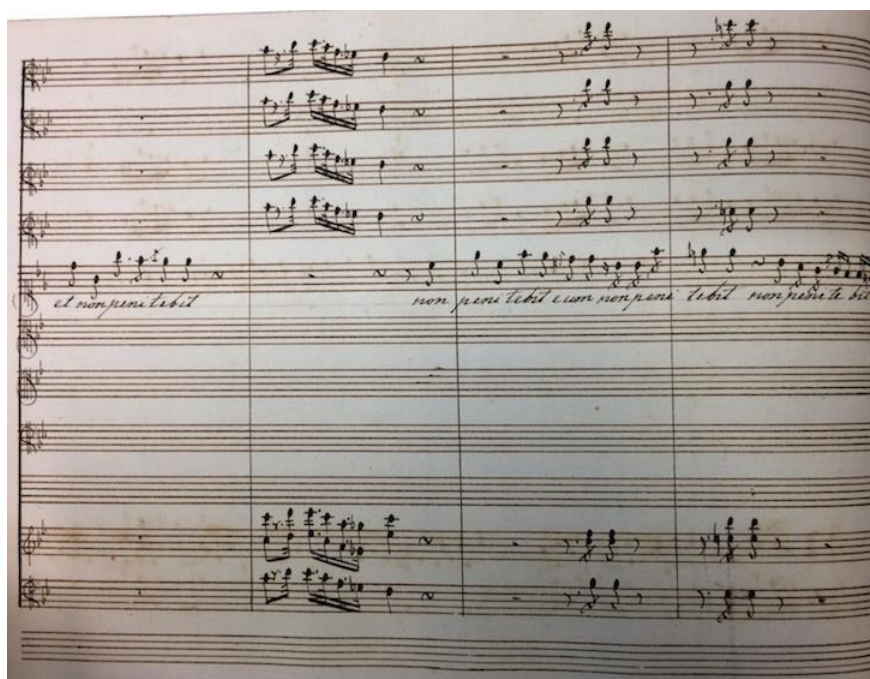
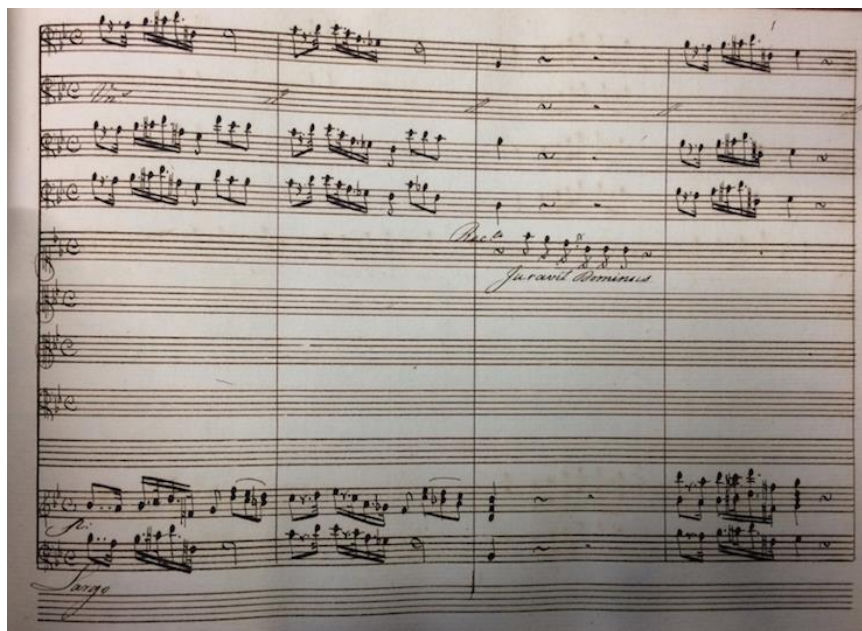


**Figura 80** – Marcos Portugal, *Vésperas de Nossa Senhora* em Ré M, *Laetatus sum, Propter domum Domini* (P-Ln, FCR 168//97)

Nas árias a uma e duas vozes, os exemplos com acompanhamento de todas as vozes ocorrem frequentemente no seguimento de recitativos acompanhados, os quais surgem com alguma recorrência nestas obras. Estes recitativos, habitualmente utilizados como introdução a árias, podem também constituir um andamento independente, ocasiões nas quais o coro acompanha por vezes o *tutti* instrumental. O *Juravit Dominum*



das Vésperas de Nossa Senhora em ré maior de Marcos Portugal é um solo de soprano no qual um breve recitativo precede a ária (fig. 81). À semelhança do que constatamos neste exemplo, a instrumentação é habitualmente mantida em andamentos similares, com este tipo de estrutura bipartida<sup>341</sup>.



<sup>341</sup> Nos anexos à tese, ver como exemplo de alteração de instrumentação entre o recitativo e a ária, ver *Qui Tollis* da Missa de António Joaquim de Miranda (*P-La*, 48-VI-13), situação na qual os fagotes são acrescentados na ária.



**Figura 81** – Marcos Portugal, Vésperas de Nossa Senhora em Ré M, *Juravit*  
(P-Ln, FCR 168//97)

É de sublinhar a introdução através deste repertório de recitativos no repertório litúrgico português, até então exclusivos da música profana. Os recitativos são sempre acompanhados, com uma voz solista e o *tutti* instrumental, com ou sem coro. Na música

profana coeva, apesar da presença dos recitativos acompanhados ser já uma presença constante, o recitativo *secco* era ainda dominante<sup>342</sup>.

Como exemplo temos o *Qui tollis* da Missa de António Joaquim de Miranda, na qual um solo de violoncelo introduz o recitativo de tenor, ao qual se seguirá uma ária acompanhada pelo *tutti* instrumental e por intervenções curtas do coro, em jeito de recitativo acompanhado (fig. 82)<sup>343</sup>.



**Figura 82** – António Joaquim Miranda, *Missa a 4, Qui Tollis*  
(P-La, 48-VI-13)

As árias são quase sempre acompanhadas por uma instrumentação reduzida, feita através da supressão de linhas, dos violoncelos ou dos fagotes. Esta opção é uma forma de adaptação instrumental às vozes, tanto no que respeita ao volume sonoro como à transparência da textura. Não encontramos uma correlação entre árias para uma determinada voz solista e um acompanhamento específico, de violoncelos ou fagotes, ou prevalência na generalidade do repertório de árias com acompanhamento de um dos pares de instrumentos<sup>344</sup>.

O *Laudamus te* da Missa de António Miranda<sup>345</sup> é uma ária para dois sopranos com acompanhamento de fagotes na qual são eliminadas as vozes dos violoncelos, que se juntam ao baixo. É criada uma associação inicial por imitação entre dois blocos

<sup>342</sup> A título de exemplo ver a tese de doutoramento de Pedro Castro sobre as serenatas de João de Sousa Carvalho, onde é atestada a presença dominante dos recitativos *seccos* nas obras profanas do compositor (CASTRO, 2016: 160-161).

<sup>343</sup> Esta ária encontra-se na totalidade nos anexos musicais desta tese.

<sup>344</sup> Remetemos para os anexos da tese para exemplos de andamentos com estas instrumentações.

<sup>345</sup> Este andamento encontra-se nos anexos musicais da tese.

solistas, formados pelo soprano I e o fagote I, e pelo soprano II e o fagote II. Esta miscigenação entre vozes e instrumentos é um recurso pouco habitual, sendo mais frequente a oposição entre o material solístico vocal e o instrumental que será, de resto, utilizada na continuação desta ária.

O mesmo processo de eliminação de vozes é usado no *Qui Tollis* da Missa de Antonio Puzzi, para soprano solo, sendo desta feita o acompanhamento obrigado feito pelos violoncelos, com exclusão dos fagotes e estando o baixo assegurado pelo contrabaixo e pelo órgão.

Nos dois exemplos apresentados, incluídos na íntegra em anexo à tese, encontramos duas possibilidades distintas do papel dos instrumentos cujas linhas foram suprimidas: a transição para a linha do baixo, como acontece aos violoncelos na ária de Miranda ou o *tacet*, no caso dos fagotes no *Qui tollis* de Puzzi. Nestes dois casos não houve dúvidas quanto ao papel destes instrumentos pela existência de partes cavas, mas nas obras das quais a única fonte é a partitura, levantam-se dúvidas devido ao facto da notação ser frequentemente omissa neste ponto.

Tendo em conta a prática decorrente da normativa tácita dos modelos barrocos, seria expectável a transição para a linha de baixo a partir do momento em que uma parte obrigada é interrompida. No entanto, constatamos que essa prerrogativa não se observa neste repertório, sendo variável o procedimento em casos análogos, e muitas vezes deliberada a intenção de transfiguração do papel tradicional destes instrumentos e adopção de novos modelos estruturais por parte dos compositores. Na ausência de indicações no suporte escrito, e não tendo sido identificada uma prática sistemática que se possa aplicar de forma transversal ao repertório, o processo de decisão deve ter em consideração cada situação individualmente, atendendo quando possível à prática característica de cada compositor, sendo aparente alguma consistência de estilo nos casos conhecidos. À semelhança do que acontecia no período, deve ser contemplado o contexto específico de cada execução, considerando as características vocais e instrumentais, as condicionantes acústicas e outros elementos relevantes.

Um exemplo claro do papel essencial das partes cavas no esclarecimento da prática de execução deste repertório é a obra de Puzzi. Tanto no *Te Deum* como na *Missa*, não é referida na partitura a passagem para a linha de baixo dos instrumentos suprimidos, no entanto, as partes cavas permitem-nos perceber que esta é uma

característica transversal à sua obra; sempre que as suas linhas são eliminadas, violoncelos e fagotes transitam para o baixo. O *Qui Tollis* da Missa, um solo de soprano com acompanhamento de violoncelos, de textura delicada e com longas linhas *cantabile*, levaria à exclusão dos fagotes no baixo numa leitura apenas da partitura, mas no entanto, a parte cava inclui o fagote na linha do baixo.



**Figura 83** – Antonio Puzzi, Missa, *Qui tollis*, (P-Lf, Ms.178/7)



**Figura 84** – Antonio Puzzi, Missa, *Qui tollis*, pc fg (P-Lf, Ms.178/7)

### **3.2.3. A linha do baixo**

A problemática relativa à instrumentação e execução da linha do baixo não se limita à sua integração pelos violoncelos e fagotes quando as suas linhas são suprimidas, englobando também questões relativas aos papéis do contrabaixo e do órgão. Sendo este um período de transição estético e de evolução dos modelos de escrita, e estando em causa o carácter emergente e experimental deste repertório, é natural que se observem práticas não transversais ao repertório, as quais se tornam mais opacas devido às lacunas notacionais referidas. Na prática do baixo contínuo a escolha dos instrumentos estava sujeita às tradições instituídas em contextos específicos, relacionadas com o tipo de repertório, o período temporal, ou a área geográfica, sendo esta de natureza flexível e adaptável às circunstâncias e gosto musical. O repertório em análise subverte esta premissa pela emancipação dos violoncelos e fagotes da linha do baixo, mas também por um reequacionamento das funções do órgão e do contrabaixo, explorando uma pluralidade inédita na utilização destes instrumentos.

A questão mais estrutural é referente à inclusão do contrabaixo em obras nas quais este não é formalmente incluído na instrumentação. O contrabaixo está presente na quase totalidade das obras e, apesar de partilhar com o órgão a função de baixo e fundamento da harmonia, as suas linhas são, na maior parte das obras, independentes. Esta diferenciação adquire graus muito distintos entre as obras estudadas, e está em grande parte relacionada com o tipo de escrita atribuído ao órgão; à medida que esta se afasta do baixo contínuo e se torna obrigada, amplia-se o nível de independência dos papéis dos dois instrumentos.

As obras sem contrabaixo são raras e estarão, mediante o que nos é possível inferir estilisticamente, no período inicial de escrita do repertório, o que nos leva a concluir que esta ausência possa ser reminiscente da prática de notação de tradição barroca. Sendo dispensada a especificação do instrumentário do baixo, estava subentendida a inclusão do contrabaixo. Ainda que não seja observado este pressuposto tácito na escrita das partes dos violoncelos e dos fagotes, talvez este conceito se continuasse a aplicar no que respeita aos instrumentos da linha de baixo, existindo alguns indícios nas fontes que corroboram esta possibilidade.

Os únicos compositores com obras que não incluem o contrabaixo são António Puzzi, sendo uma das suas duas obras sem contrabaixo, e Marcos Portugal, que das dez obras que escreveu para esta formação, metade têm parte de contrabaixo, estando neste número incluídas todas as que escreveu num período mais tardio, no Rio Janeiro. Uma destas obras, as Vésperas de N.<sup>a</sup> Senhora em ré maior, não é clara quanto à presença do contrabaixo. Escrita para a Real Capela de Queluz em 1800 ou 1803, tem como fonte mais completa entre as sobreviventes o manuscrito da Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln*, FCR 168//97) que inclui todo o jogo de vésperas com excepção do *Magnificat*, perdido nesta versão. Neste manuscrito não é inicialmente mencionado o contrabaixo, tanto no frontispício como na instrumentação da primeira página da partitura, mas encontramos indicações da sua presença ao longo da obra. No *Propter Domus* do *Laetatus sum* é introduzida uma linha abaixo da do órgão com a indicação *Basso* que se mantém até ao final desse andamento, sendo depois abandonada. Esta linha torna a aparecer no *Qui e mittit* do *Lauda Jerusalem*, com a indicação *Basso*, mas desta feita sem música notada, e apenas na página inicial do andamento. Tendo em conta o facto de que o contrabaixo era uma presença constante no repertório coevo e a existência destas indicações, ainda que esporádicas, parece provável que a sua inclusão na totalidade da obra estaria implícita. Podemos imaginar que a omissão inicial seja um esquecimento, e que as indicações pontuais seriam por precaução, certificando a presença do instrumento, mas parece pouco provável que existisse um preciosismo de instrumentação no sentido de incluir o instrumento apenas em alguns andamentos dada a natureza e função do contrabaixo. Esta hipótese é suportada pelos restantes exemplares manuscritos sobreviventes de excertos da obra, incluindo todos o contrabaixo<sup>346</sup>

<b>Obra</b>	<b>Data</b>	<b>Local</b>	<b>Cb</b>
<i>01.08 Missa</i>	1788/89	Queluz	sim
<i>02.10 De Profundis</i>	1800	Queluz	não
<i>02.28 Memento Domine David</i>	1800	Queluz	não
02.16 In exitu Israel	1802	Queluz	não
<i>02.14 Dixit Dominus</i>	1803	St. <sup>a</sup> Maria Maior?	sim
02.32 Vésperas de N. <sup>a</sup> Senhora em ré M	(1800) 1803	Queluz	

<sup>346</sup> São estes o *Nisi Dominus* (*P-VV*, Maço LIII-1), o *Lauda Jerusalem* (*P-VV*, Maço LIII-2, *P-Ln*, CR 395) e o *Laudate pueri Dominum* (*P-Ln*, CR 399, *P-Lf* FSPL 175/25, D.4).

<b>Obra</b>	<b>Data</b>	<b>Local</b>	<b>Cb</b>
03.01 Responsórios <i>Sto. António</i>	1809	Patriarcal	não
02.35 Vésperas do Natal dó M	1812	Rio de Janeiro	sim
05.09 <i>Lauda Sion Salvatorem</i>	1813	Rio de Janeiro	sim
05.18 <i>Veni Sanctae Spiritus</i> , Sib M.	1812,1813?	Rio de Janeiro	sim

**Tabela 21** – Inclusão do contrabaixo nas obras com dois violoncelos e dois fagotes de Marcos Portugal

Deparámo-nos com uma problemática semelhante nos “Responsórios de Santo António”, escritos para a Patriarcal em 1809, em acção de Graças pela Restauração da Cidade do Porto, por José do Espírito Santo, António Leal Moreira e Marcos Portugal. Esta obra encontra-se completa num volume pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln*, MM 300//3-4), no qual apenas os responsórios de autoria de Portugal (5.º, 6.º e 7.º) não incluem o contrabaixo. O 2.º Responsório do 2.º Nocturno, *Amavit eum Dominus*, existe também num manuscrito autógrafo, actualmente na Biblioteca da Ajuda, do qual tampouco consta o contrabaixo. Parecendo pouco provável que numa execução completa da obra o contrabaixo fosse utilizado parcialmente, intuímos que esta tenha sido uma simplificação da notação, evitando uma parte adicional de baixo que replicaria a mão esquerda do órgão, apesar de na prática o instrumento tomar parte na execução.

Além das obras de Marcos Portugal, o *Te Deum* de Puzzi é a única obra conhecida sem parte de contrabaixo (fig. 85), sendo que a outra obra do compositor, uma Missa de 1793 inclui o instrumento. Apesar de também não existir parte<sup>347</sup> de contrabaixo no conjunto de partes cavas sobreviventes da obra, também neste caso encontramos na partitura indicadores da sua presença. Em alguns andamentos é incluída uma linha vazia com clave de fá na chaveta que engloba a totalidade das vozes (figs. 86, 87, 88). Ainda que na maior parte das vezes esta linha não tenha música escrita, no *Dignare Dominum*, um solo de alto, é notada uma linha alternativa de baixo durante alguns compassos. A necessidade de notação da possível linha de contrabaixo neste local específico acontece provavelmente pelo facto de o órgão ter um solo e existir a

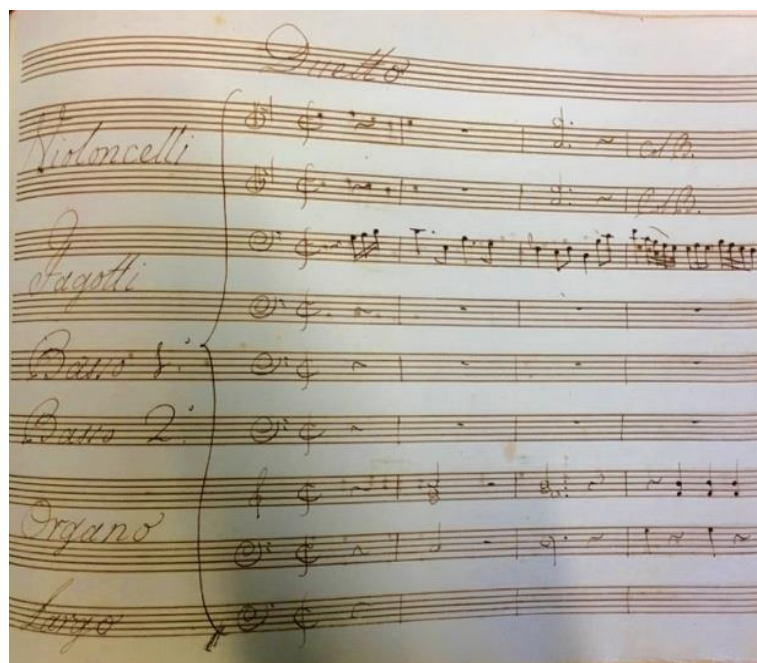
<sup>347</sup> Existem fontes iconográficas indicativas de que em Portugal, à semelhança do que acontecia noutros contextos, o contrabaixista poderia estar posicionado ao lado do órgão e ler pela sua partitura, (ver capítulo X).



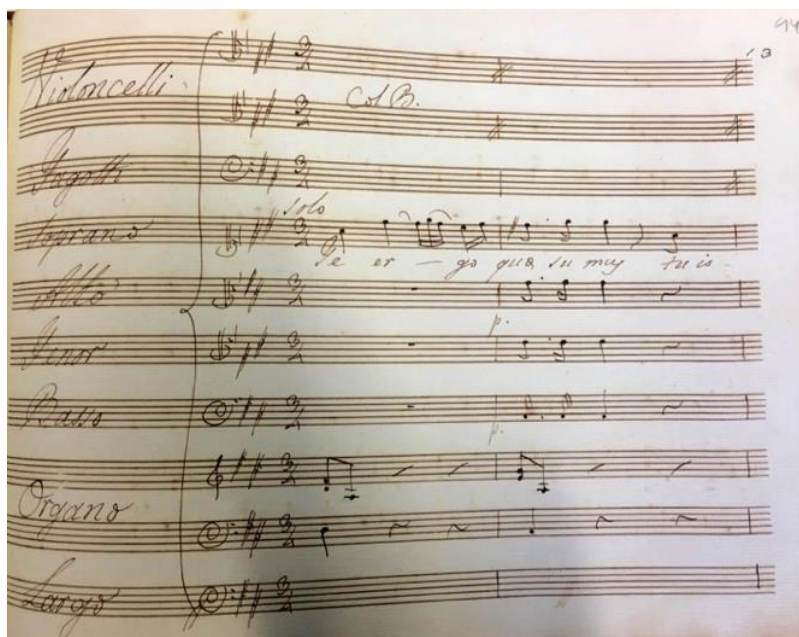
necessidade de o contrabaixo assegurar a linha de baixo. Estes indícios levam-nos a acreditar que a presença do contrabaixo nesta obra estaria subentendida mesmo com a ausência de notação na partitura.



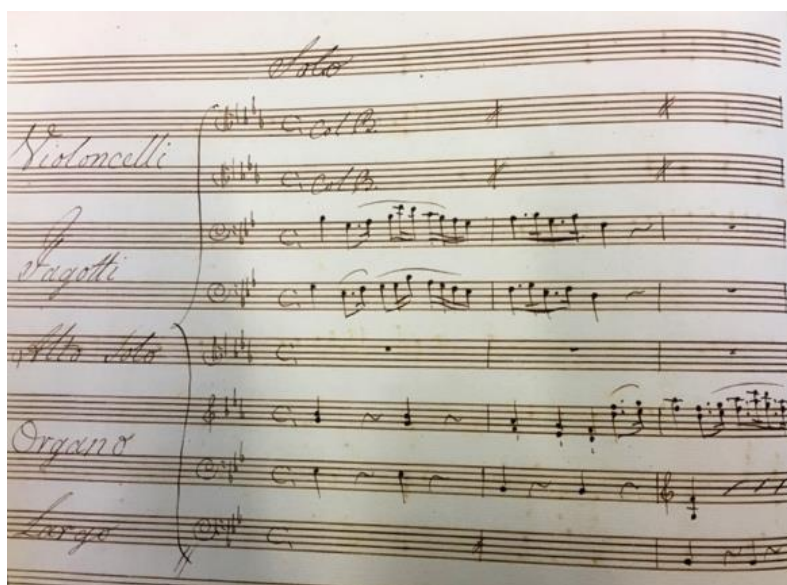
**Figura 85** – Antonio Puzzi, *Te Deum*  
(P-Ln, FCR 172//2)



**Figura 86** – Antonio Puzzi, *Te Deum, Tu devicto mortis*  
(P-Ln, FCR 172//2)



**Figura 87** – Antonio Puzzi, *Te Deum, Te Ergo*  
(P-Ln, FCR 172//2)

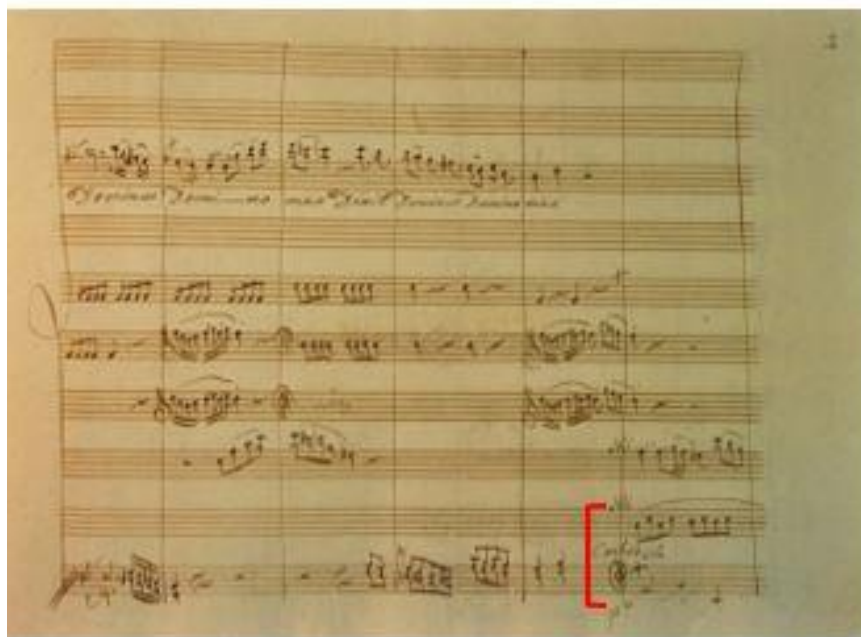


**Figura 88** – Antonio Puzzi, *Te Deum, Dignare Dominum*  
(P-Ln, FCR 172//2)

Na generalidade do repertório, a partilha do mesmo pentagrama pelo contrabaixo e pelo órgão na partitura é recorrente mesmo quando estes não mantêm a mesma linha ao longo da obra, observando-se esta situação tanto em obras com baixo cifrado como nas que utilizam a escrita obrigada. As indicações de mudança de

pentagrama durante os andamentos são frequentes em muitos manuscritos, ocorrendo em todas as linhas instrumentais. Geralmente as mudanças de linha são assinaladas por notas textuais como *coll'violoncello*, *coll'fagote* ou *basso* mas também podem ser indicadas apenas com cruces nas linhas entre as quais se opera a transição. No *Dixit Dominus* de António da Silva Gomes e Oliveira, durante um solo do órgão, a transição do contrabaixo para a parte de primeiro violoncelo é notada através de uma cruz (fig. 89).





**Figura 89** – Antônio da Silva Gomes e Oliveira, *Dixit Dominus*  
(P-Lf, Ms.202/20)

Sobre a presença do contrabaixo na prática deste repertório, as fontes de arquivo da Casa Real são também relevantes e esclarecedoras, nomeadamente através das convocatórias e recibos de transporte de músicos e instrumentos relativos à Patriarcal. Nestes documentos é clara a presença constante de um contrabaixista entre os músicos

mencionados, nomeadamente o italiano Miguel Giordani. Este conjunto de dados leva-nos a acreditar que o contrabaixo seria uma presença recorrente na execução destas obras, mesmo quando não consta da instrumentação notada, sendo este um procedimento remanescente da prática performativa do baixo contínuo.

Ainda que assistamos a uma individualização dos papéis do contrabaixo e do órgão no conjunto deste repertório, estes instrumentos continuam a partilhar como principal função a sustentação da harmonia, pelo que as suas linhas se mantêm interdependentes. No seu processo de emancipação, o factor mais determinante parece ser, mesmo tendo em conta a diversidade de estilos dos vários compositores, o tipo de escrita atribuído ao órgão; a independência das partes é maior à medida que é abandonado o baixo contínuo e se transita para a escrita obrigada. O declínio da prática do baixo contínuo na escrita para órgão e a introdução de novos modelos foi um processo gradual, facilmente testemunhado neste repertório, o qual se constitui como uma plataforma privilegiada para a exploração de novas possibilidades do instrumento no tecido orquestral. No restante repertório sacro, no qual o órgão acompanha sozinho as vozes, tanto com escrita de baixo contínuo como obrigada, não pode libertar-se da sua função de baixo, sendo as possibilidades de assumir um papel solístico mais limitadas. As partes obrigadas definem-se pelo facto de serem completamente escritas pelo compositor, com atribuição de uma linha a cada mão, inibindo a prática improvisatória inerente ao baixo contínuo. Surge assim a possibilidade para emancipação do órgão da linha de baixo pela atribuição de material temático, apesar de esta não ser necessariamente uma consequência desta prática.

Identificamos duas abordagens distintas no que respeita ao tipo de escrita obrigada para o órgão: as partes obrigadas que se cingem à realização do baixo, não atribuindo material temático ao órgão, e aquelas nas quais são exploradas novas possibilidades de interacção com as restantes linhas, traduzindo-se numa alternância entre a função de baixo e secções solísticas ou temáticas. No conjunto de obras consultadas, distinguimos três tipos distintos de tratamento da parte de órgão (tab. 22):

- Escrita para baixo cifrado
- Escrita mista
- Escrita para órgão obrigado

<b>Compositor</b>	<b>N.º de obras</b>	<b>Bc</b>	<b>misto</b>	<b>Ob</b>
ESPÍRITO SANTO, José	1		1	
MIRANDA, António Joaquim	1	1		
MOREIRA, António Leal	6			6
OLIVEIRA, António da Silva Gomes e	3	3		
PORTUGAL, Marcos	10	3	2	5
PUZZI, António	2	1		1
<b>Total</b>	23	8	3	12
<b>Total percentual</b>	100%	35%	13%	52%

**Tabela 22** – Tipologia de escrita para órgão nas obras com dois violoncelos e dois fagotes obrigados

O facto de não nos ser possível datar a grande maioria das obras, impossibilita a definição cronológica precisa entre as diferentes práticas, mas é aparente uma progressiva transição para a escrita obrigada, que será normativa também em repertórios similares a partir do início do século XIX. Pode ser tido como modelar o caso da obra de Marcos Portugal, a qual apresenta uma distinção muito clara entre o período de escrita para baixo contínuo e a mudança para a escrita obrigada. António Jorge Marques, contemplando a globalidade da sua produção, identifica o ano de 1802 como ponto de viragem, referindo o facto do compositor, nas versões feitas após esta data de obras anteriores, actualizar a parte de órgão, substituindo o baixo contínuo por uma parte inteiramente notada (2012: 281).

No *corpus* de obras consultadas, aquelas com partes obrigadas assumem destaque, constituindo metade do total, ainda que o número de obras com baixo cifrado seja significativo. A percentagem de obras nas quais encontramos ambos os estilos de escrita é reduzida, com uma clara consistência na utilização do baixo contínuo nas secções corais e da escrita obrigada nos solos. Apesar de nos referirmos a um *corpus* relativamente pequeno de obras, estes números espelham a tendência do período de transição no qual se inserem, sendo claro um trajecto que conduz ao estabelecimento da notação total da parte do órgão.

Do conjunto de 23 obras conhecidas<sup>348</sup>, são sete as que utilizam apenas o baixo contínuo, encontram-se no período inicial da prática deste repertório, até 1800. Consequentemente, existe grande probabilidade de que a única obra que não está datada, a *Missa* de António Joaquim de Miranda, se insira neste período temporal.

Compositor	Obra	Cota	Data
MIRANDA, António Joaquim de	<i>Missa</i>	<i>P-La</i> , 48-VI-13 <i>P-La</i> , 48-IV-19 1-24	s/d
PORTUGAL, Marcos	<i>De Profundis</i>	<i>P-VV</i> , B. Maço LV-2 (1) <i>P-VV</i> , B. Maço LV-2 (1)	1800
	<i>Memento Domine David</i>	<i>P-VV</i> , B. Maço LI-3 (1) <i>P-VV</i> , B. Maço LI-3 (1)	1800
OLIVEIRA, António da Silva Gomes e	<i>Dixit Dominus</i>	<i>P-Lf</i> , Ms. 202/20	1793
	<i>Nisi Dominus</i>	<i>P-Lf</i> , Ms. 202/22/E1	1793
	<i>Missa</i>	<i>P-Lf</i> , Ms. 202/7/D7	1793
PUZZI, António	<i>Missa</i>	<i>P-Lf</i> , Ms.178/7	1793

**Tabela 23** – Obras com escrita em baixo contínuo no repertório com dois violoncelos e dois fagotes obrigados

Apesar de nestas obras o papel do órgão ser eminentemente o de assegurar a linha do baixo, é possível detectar uma gradual tendência de atribuição de material solístico, através de indicações para dobrar as partes orquestrais, como no *Qui tollis* da *Missa* de Puzzi, ou por atribuição dum acompanhamento mais interventivo em árias a solo.



**Figura 90** – António Puzzi, *Missa*, *Qui Tollis* (*P-Lf*, Ms.178/7)

<sup>348</sup> Na análise destes dados deve ter sido em conta o facto de não nos ter sido possível consultar os espécimes originais de algumas obras de Marcos Portugal, que poderão ter sido alvo de alterações na parte de órgão nas cópias acedidas.

O exemplo dado pelas duas únicas obras de António Puzzi é interessante pelo facto de evidenciar a mobilidade na abordagem aos dois tipos de escrita; a *Missa* em Sib M<sup>349</sup>, de 1793, está toda escrita para baixo contínuo, e o *Te Deum*<sup>350</sup> com órgão obrigado. Atendendo à tendência verificada no restante repertório, o *Te Deum* terá sido composto num período posterior à *Missa*.

Nas obras com um estilo de escrita misto, é clara uma consistência na utilização do órgão obrigado nos solos e do baixo contínuo nas secções *tutti*, especialmente em secções marcadas pela homofonia das vozes, nas quais a função de baixo era unívoca. Em algumas obras, as introduções de baixo cifrado são muito curtas, por vezes de apenas dois compassos.

Estas secções são frequentemente assinaladas pela nota *consonanza*, indicando ao intérprete que deve tocar com a harmonia, ou seja, realizar o baixo contínuo. Por vezes estas notas são mais específicas, indicando também a tessitura da realização do contínuo; *consonanza base* refere-se a uma harmonização mais grave, enquanto que *consonanza alta* indica a utilização do registo agudo pela mão direita. Tendo em conta a natureza do órgão ibérico, com o teclado bipartido, esta diferenciação de tessitura tem um efeito potenciado no que respeita ao volume sonoro. O registo agudo é notoriamente mais forte do que o grave, existindo uma clara relação entre a especificação da tessitura com as dinâmicas; *consonanza base* era utilizada nas secções *piano* e *consonanza alta*<sup>351</sup> nos segmentos *forte* (fig. 91).

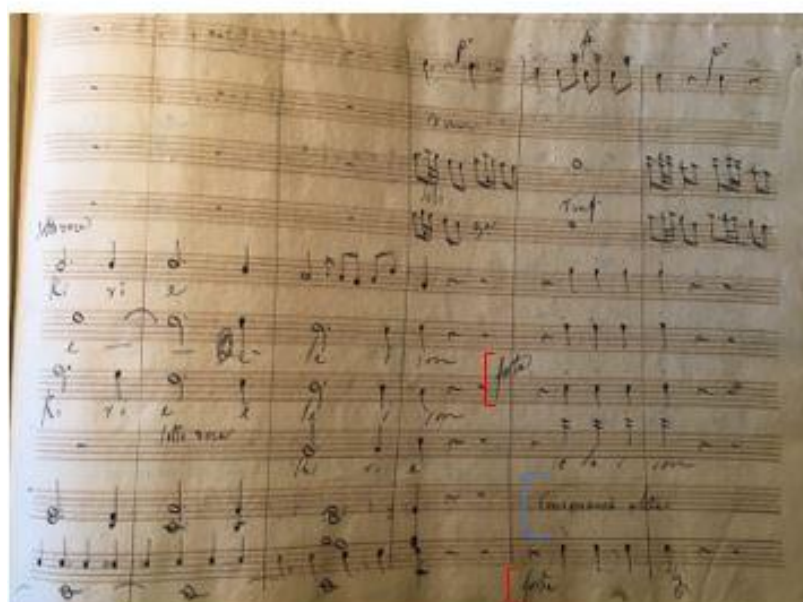
---

<sup>349</sup> *Messa a quatro voce con Violoncelli, Fagotti, Basso, ed Organo (P-Lf, Ms.178/7).*

<sup>350</sup> *Te Deum a 4 Concertado Com Violoncellos, Fagottes e Basso (P-Ln, FCR 172//2).*

<sup>351</sup> Não encontramos referências bibliográficas relativas à utilização destas indicações, mas agradeço ao Professor João Vaz, que me indicou a existência noutras obras do final do século XVIII do termo *consonanza*. Relativamente às especificações *consonanza base* e *consonanza alta*, não foi possível identificar outros exemplos da sua utilização no repertório coevo.





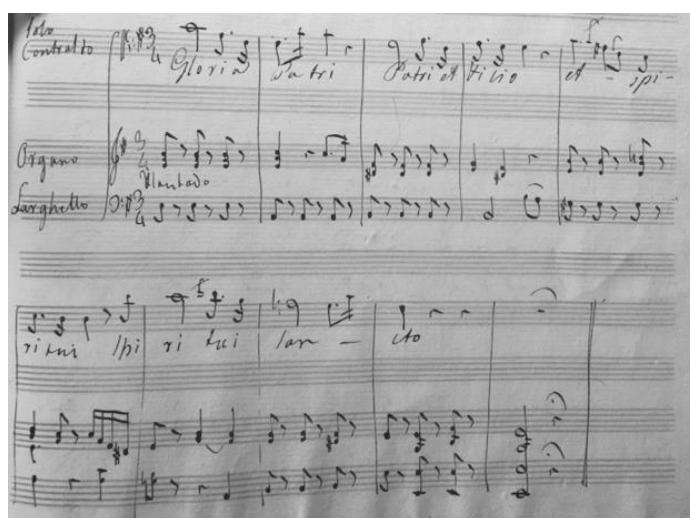
**Figura 91** – Marcos Portugal, Missa em Mib M, *Kyrie*  
(P-La, 47-VII-31)

A notação total da parte de órgão atribuída ao compositor um maior nível de controlo sobre a execução e permitia que fosse assumido pelo órgão um papel mais interventivo e equitativo tematicamente relativamente às linhas dos violoncelos e dos fagotes, no entanto, a existência de partes obrigadas não resulta necessariamente num papel mais preponderante do órgão ou num estilo de escrita mais moderno. Se alguns compositores exploraram esta nova possibilidade de forma inventiva atribuindo uma função renovada ao órgão, outros optaram por uma abordagem tradicional, mantendo o

seu papel de baixo, sendo a parte obrigada uma realização escrita do contínuo. Encontramos diferentes abordagens à parte de órgão obrigado, tendo a maior parte dos compositores um estilo pessoal, que pode ir desde uma maior ortodoxia e neutralidade com a permanência no papel do baixo, até concepções mais inovadoras, atribuindo-lhe uma posição de destaque solístico ou, pelo contrário, demitindo-o da sua anterior onnipresença.

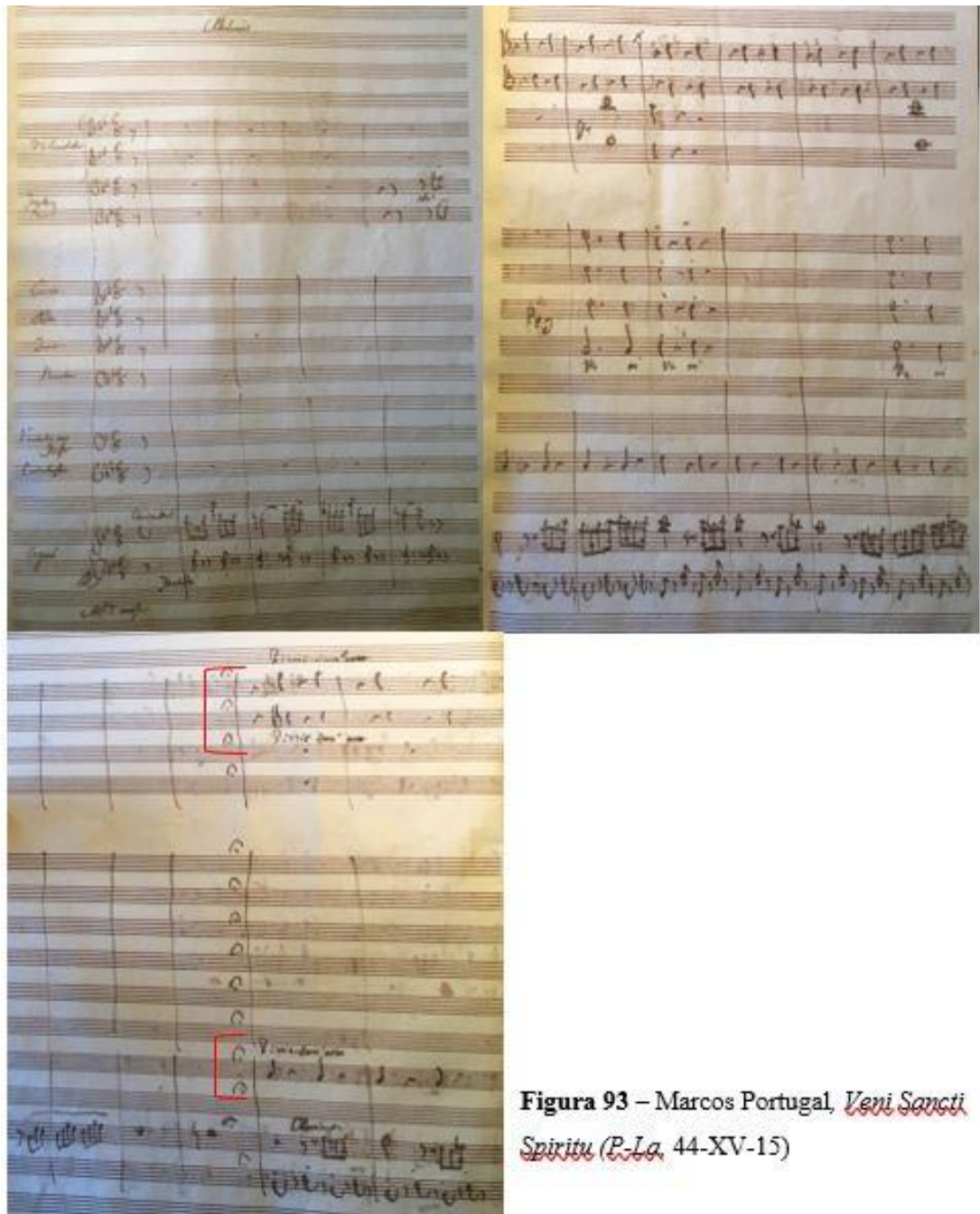
Antônio Leal Moreira é o único compositor que escreve exclusivamente partes obrigadas para o órgão, as quais assumem uma posição pivotal na estrutura, aparentando ser o ponto de partida para a escrita das restantes vozes. Mesmo na disposição das vozes na partitura, o órgão é central e delimita a fronteira entre as vozes e os restantes instrumentos, o que não é habitual nas restantes obras. Esta predominância do órgão, que assume frequentemente sozinho o acompanhamento de solos vocais, inibe a independência das restantes linhas; os violoncelos e os fagotes não têm um papel solístico proeminente, sendo as suas intervenções melódicas geralmente curtas e funcionando como preenchimento harmónico da linha do baixo ou dos solos de órgão. Este tipo de escrita facilita a conversão das suas obras a versões com acompanhamento apenas do órgão, o que poderá estar na origem desta opção estilística.

Existem alguns exemplos de árias acompanhadas pelo órgão solo, nas quais os restantes instrumentos têm *tacet*: o *Et misericordia* do *Magnificat* de Leal Moreira e o *Gloria Patri* do *Dixit Dominus* das Vésperas de Natal de Marcos Portugal (fig. 92).



**Figura 92** – Marcos Portugal, *Vésperas de Natal, Dixit Dominus, Gloria Patri*  
(P-La, 44-XV-36)

O desenvolvimento da escrita para órgão obrigado vem introduzir uma nova dimensão a este repertório, dando origem a possibilidades instrumentais muito interessantes, que Marcos Portugal explora de forma particularmente original e variada. Além de interações solísticas complexas entre os violoncelos e fagotes e o órgão, os instrumentos melódicos fazem um acompanhamento a solos de órgão, por vezes com recursos a elementos inesperados, como é o caso do acompanhamento em *pizzicato* numa secção do *Veni Sancti Spiriti* (fig. 93).



**Figura 93** – Marcos Portugal, *Veni Sancti Spiritu* (P.La. 44-XV-15)

Se em Leal Moreira e Marcos Portugal identificamos o órgão como central na estruturação e distribuição temática, na obra de António da Silva Gomes e Oliveira deparámo-nos com a situação inversa, fazendo-se notar o instrumento pela sua ausência, facilmente identificável no excerto abaixo da parte cava de órgão da sua Missa (fig. 94). O compositor demite o órgão da sua omnipresença enquanto fundamento da harmonia, restringindo em grande medida a sua presença aos *tuttis* e delegando sistematicamente o acompanhamento dos solos aos restantes instrumentos. A ausência do órgão nas secções solísticas obriga à presença contínua do contrabaixo, que assume um papel de maior relevância. A sua obra define-se por uma visão claramente mais camerística do repertório, mas também pela exploração requintada de soluções instrumentais e formais inovadoras.



**Figura 94** – António da Silva Gomes e Oliveira, Missa, pc org  
(P-Lf, Ms. 202/7/D7)

### 3.2.4. Timbales

No conjunto de 23 obras consultadas, oito (35%) incluem timbales, sendo os únicos compositores que recorrem a esta instrumentação Marcos Portugal e António

Leal Moreira, prescindindo este último dos timbales apenas numa obra, os Responsórios de Santo António. No entanto, a inclusão de tímpanos no repertório coevo era ainda alvo de uma prática improvisatória, pelo que é possível este estar integrado na execução mesmo quando não é incluído na instrumentação, especialmente em situações de maior aparato.

No caso de Marcos Portugal, e como podemos comprovar no quadro abaixo, esta prática circunscreve-se à sua produção no Rio de Janeiro, e será motivada pelo já referido facto de neste período se verificar na sua obra uma adaptação deste repertório no sentido de sublimação da representação poder real (MARQUES, 2012: 287), mas poderia ser também resultante da necessidade de notação num contexto em que a prática improvisatória não fosse corrente e familiar aos intérpretes.

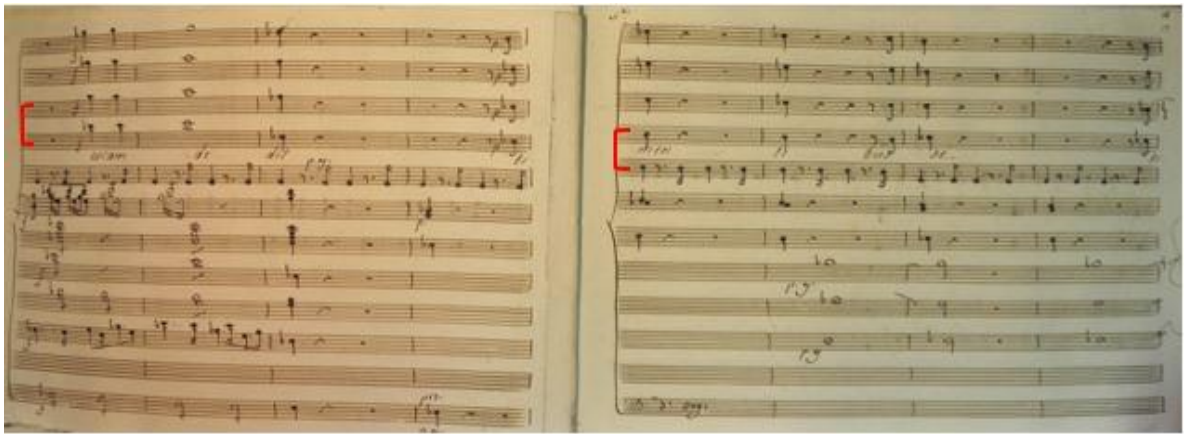
	<b>Obra</b>	<b>Data</b>	<b>Timbales</b>	<b>Local</b>
MOREIRA, António Leal	<i>Beatus vir</i>	s/d	Sim	?
	<i>Confitebor</i>	s/d	Sim	?
	<i>In exitu Israel</i>	s/d	Sim	?
	<i>Laudate Dominum</i>	s/d	Sim	?
	<i>Magnificat</i>	s/d	Sim	?
	<i>Responsórios de Sto. António</i>	1809	Não	?
PORTUGAL, Marcos	<i>01.08 Missa</i>	1788/89	Não	Queluz
	<i>02.10, De Profundis</i>	1800	Não	Queluz
	<i>02.28 Memento Domine David</i>	1800	Não	Queluz
	<i>02.16 In exitu Israel</i>	1802	Não	Queluz
	<i>02.32 Vésperas de N.ª Senhora em ré M</i>	1803	Não	
	<i>02.14 Dixit Dominus</i>	1803		
	<i>03.01 Responsórios Sto. António</i>	1809		
	<i>02.35 Vésperas do Natal em dó M</i>	1812	Sim	Rio de Janeiro
	<i>05.09 Lauda Sion Salvatorem</i>	1813	Sim	Rio de Janeiro
	<i>05.18 Veni Sanctae Spiritus, Sib M.</i>	1812,1813?	Sim	Rio de Janeiro

**Tabela 24** – Obras com timbales no repertório com violoncelos e fagotes obrigados

Esta instrumentação cinge-se às secções corais, nomeadamente aos momentos de clímax, que se caracterizam pela textura homófona e utilização de ritmos pontuados, nos quais os timbales funcionam como potenciadores do volume sonoro e da precisão

rítmica. Há uma clara tentativa de emular o efectivo orquestral, pelo que a sua utilização deveria estar reservada a obras que se destinassem a festas de maior relevância hierárquica, numa tentativa de sublimar a formalidade do momento.

As suas intervenções circunscrevem-se habitualmente aos andamentos iniciais e finais das obras, em secções corais ou introduções instrumentais em movimento paralelo com o texto. Mas encontramos exemplos muito pontuais de intervenções breves em diálogo com as restantes vozes ou de exploração de sonoridades mais refinadas. Um exemplo bastante interessante é o final do andamento inicial do *Confitebor* de Leal Moreira, uma passagem em piano, sobreposição de três motivos, na qual os timbales têm um papel de destaque (fig. 95).



**Figura 95** – António Leal Moreira, *Confitebor*  
(*P-Lf*, Ms. 145/41)

### 3.3. Versões

A renovação e adaptação de material existente é uma prática consistente e transversal na história da música, particularmente quando o repertório em questão é dotado de uma dimensão funcional, sendo paradigmático o caso da música religiosa. A regulação das práticas musicais no seio da Igreja Católica, além de observarem directivas eclesiásticas do Vaticano, susceptíveis de actualizações regulares, integravam-se em tradições e regras particulares de cada contexto, que no caso da Capela Patriarcal, obedeciam a uma complexa estrutura cerimonial. Pela profusão de funções religiosas às quais a Capela Patriarcal tinha de corresponder, não só nos espaços afectos à Família Real como na rede de igrejas externas à corte, e sabendo-se que a música preenchia uma parte significativa destes rituais, a reutilização de repertório era expectável, pressupondo uma transfiguração que obedecia a diferentes parâmetros de adequação. Como refere António Jorge Marques, há uma “adaptação da instrumentação à instituição e tipo de cerimónia a que se destina” (2012: 287), sendo prática corrente a existência de obras com várias possibilidades instrumentais, que podiam mesmo ser concebidas de raiz tendo em vista este propósito, sendo este procedimento constante durante todo o período em questão.

Apesar de esta ser uma prática identificada de forma generalizada no contexto português, o único caso estudado de maneira sistemática é o da obra de Marcos Portugal, não nos sendo possível inferir a extensão deste fenómeno no trabalho dos compositores coevos. No entanto, e ainda que a dimensão e disseminação da obra de Portugal seja ímpar no período em questão, a ocorrência de um processo similar, ainda que de menores dimensões, seria provavelmente transversal à produção nacional.

No repertório com violoncelos e fagotes obrigados podemos identificar duas formas distintas de adaptação: as que utilizam repertório escrito especificamente para esta formação e obtidas através de variações de instrumentação, e as que são decorrentes da permutação do texto musical escrito originalmente para outras instrumentações, uma prática só identificada até à data nas versões de obras orquestrais

para a cerimónia fúnebre de compositores como D. Perez, N. Jommelli e W. A. Mozart<sup>352</sup> e na obra de Marcos Portugal.

No que respeita às versões que partem de repertório original para esta formação, reconhecemos duas modalidades:

- Redução do acompanhamento ao órgão (e contrabaixo)
- Adição de outros instrumentos (sopros)

### 3.3.1. Redução ao órgão

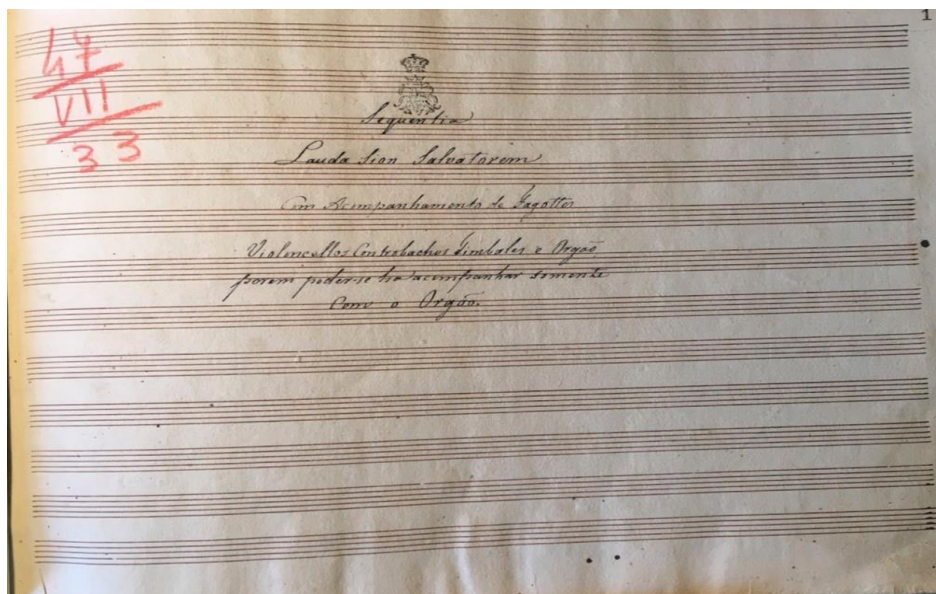
A versão mais recorrente seria a redução do acompanhamento ao órgão, com ou sem contrabaixo. Este tipo de adaptação poderia ou não ser objecto de uma nova partitura, mas aparenta ser uma prática maioritariamente improvisatória e transversal ao *corpus* de obras. Os exemplos conhecidos de versões notadas são quase exclusivamente referentes à obra de Marcos Portugal, sendo na sua maioria de data mais tardia e encontrados em arquivos fora de Lisboa. Estas circunstâncias indiciam que estas seriam versões que visavam em grande parte a adaptação a meios instrumentais mais modestos, provavelmente pela dificuldade em reunir o grupo de violoncelistas fora da corte, especialmente tendo em conta a exigência técnica do repertório. Não encontramos fontes documentais que descrevam esta prática improvisatória, mas as partituras são uma evidência clara da sua recorrência. Sendo a improvisação e as técnicas de acompanhamento intrínsecas às competências dos organistas no período, uma prática desta natureza, estando já instituída como tradição, seria passível de não ser notada.

A possibilidade de escolha entre as duas instrumentações é por várias vezes referida no título das obras, como acontece várias vezes na obra de Marcos Portugal. É o caso da *Sequentia Lauda Sion Salvatorem | Com Acompanhamento de Fagottes | Violoncellos, Contrabachos, Timbales e Órgão | podem poder-se há acompanhar somente | com o Orgão* (fig. 96) (P-La, 47-VII-33).

---

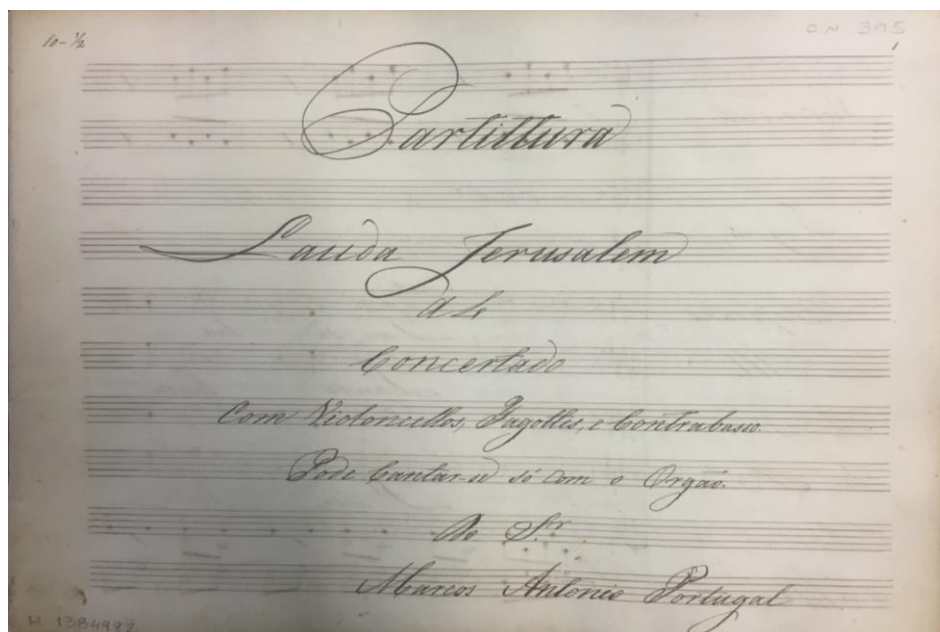
<sup>352</sup> Estas obras serão abordadas no capítulo subsequente desta tese.





**Figura 96** – Marcos Portugal, *Lauda Sion Salvatorem*  
(P-La, 47-VII-33)

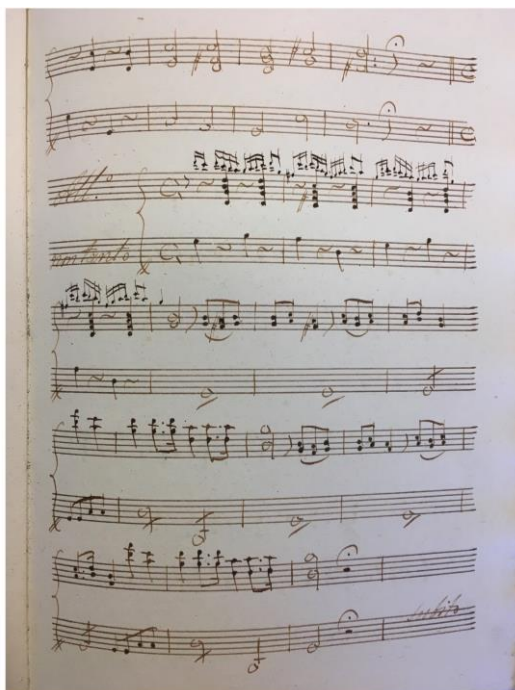
Também em cópias avulsas de dois salmos das Vésperas de N.ª Senhora em ré maior, o *Lauda Jerusalem* e o *Laudate pueri Dominum*, é ressaltado no frontispício o facto de que “Pode cantar-se só com o Orgão” (P-Ln, CN 395 e P-Ln, CR 399 18//7)



**Figura 97** – Marcos Portugal, *Lauda Jerusalem* (P-Ln, CN 395) e o *Laudate pueri Dominum* (P-Ln, CR 399 18//7), folhas de rosto.

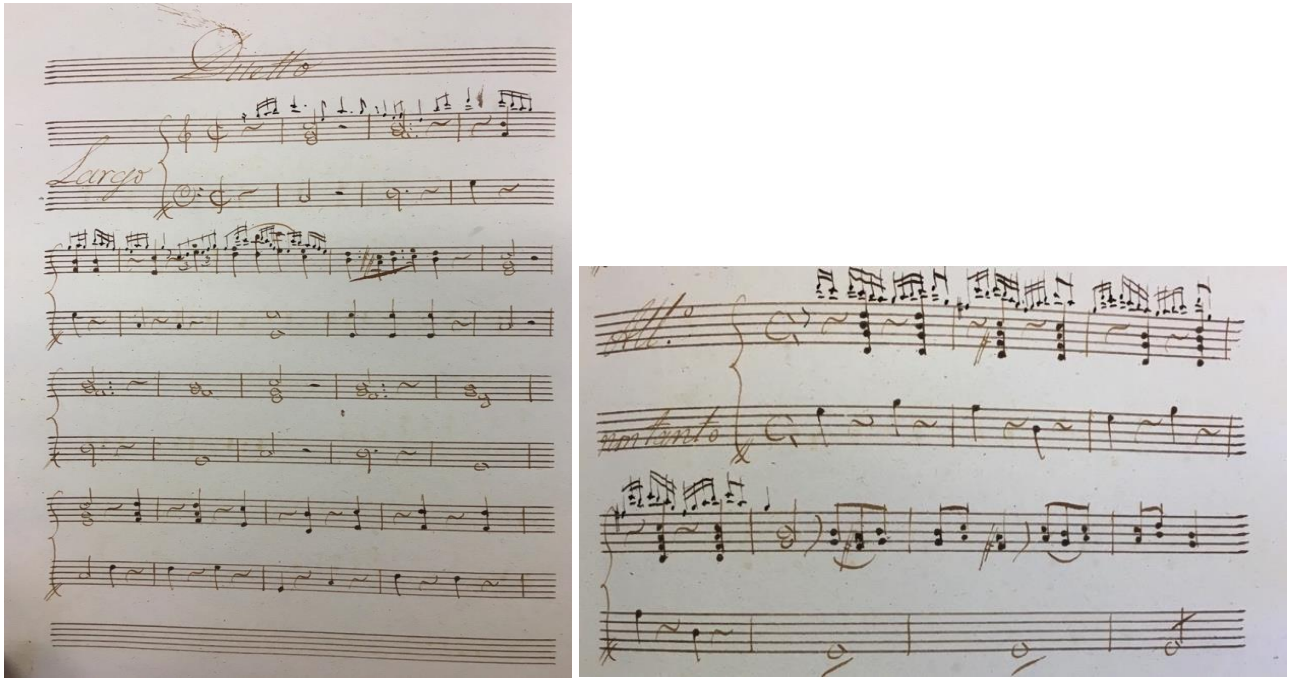
Além de encontrarmos vários exemplos deste tipo de descrição nas partituras, existem indícios desta decorrência na própria notação. Várias partes cava de órgão incluem anotações das partes dos instrumentos obrigados, dando-se também o caso de existirem duas partes cava na mesma obra, uma com o texto original e outra com o acrescento destes apontamentos<sup>353</sup>. Estas anotações seriam provavelmente da autoria dos intérpretes, tendo de maneira geral a aparência de esquisso, feito posteriormente e com uma caligrafia distinta da original.

Um exemplo bastante expressivo deste tipo de prática é o *Te Deum* de Antonio Puzzi (*P-Ln*, FCR 172//2) cuja parte cava de órgão tem apontamentos das partes dos violoncelos e fagotes ao longo de toda a obra (fig. 99). Estas indicações tornam-se mais necessárias quando a escrita para órgão não é obrigada mas de baixo contínuo, como é o caso. Mesmo assim não são extensivas as anotações das partes dos instrumentos melódicos, sendo expectável a existência nestas versões de uma simplificação das intervenções dos mesmos, eliminando secções menos substanciais, como curtas intervenções nos solos vocais.



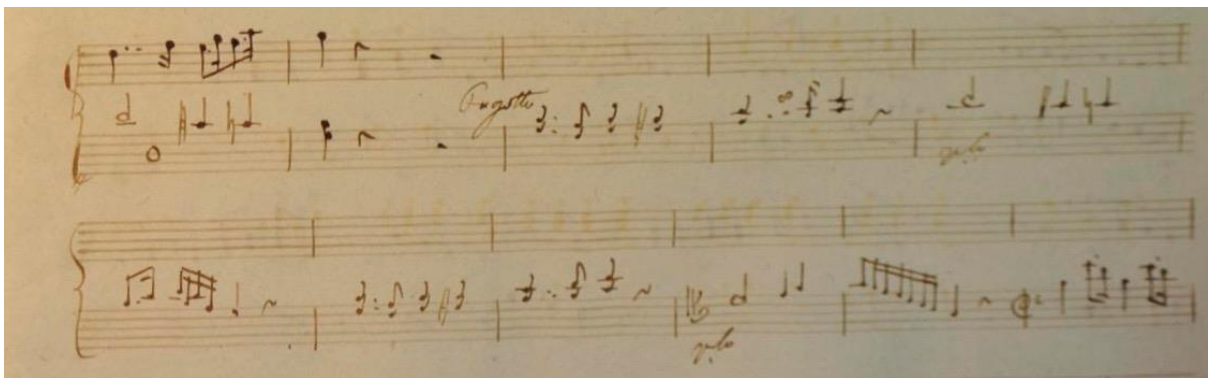
**Figura 98** – Antonio Puzzi, *Te Deum*, *Aperuisti credentibus*,  
(*P-Ln*, FCR 172//2)

<sup>353</sup> Ver MARQUES, 2012: 81-106.



**Figura 99** – Antonio Puzzi, *Te Deum, Tu devicto mortis, pc org* (P-Ln, FCR 172//2)

Mesmo na obra de Leal Moreira, centralizada na parte do órgão, presente quase ininterruptamente e detendo o material temático estrutural, o que facilita a execução sem os fagotes e os violoncelos, encontramos exemplos similares, como no *Beatus vir* (fig. 100) (P-Lf, 145/38).



**Figura 100** – António Leal Moreira, *Beatus vir* (P-Lf, 145/38).

Ainda que estas anotações apareçam quase exclusivamente nas partes cavas, existem exemplos análogos em partituras, como no verso do Primeiro Responsório do

Segundo Nocturno dos *Responsórios de St.º António*<sup>354</sup>, *Justum deduxit Dominus*, para alto solo, de António Leal Moreira, onde o solo de violoncelo, escrito em clave de dó na quarta linha, aparece transposto para clave de sol na parte de órgão, indicando a execução da parte solística pelo organista (P-Ln, MM 300-2).



**Figura 101** – António Leal Moreira, Responsórios de St.º António, Nocturno II, 1.º Responsório, *Justum deduxit Dominus*, (P-Ln, MM 300-2)

Como é visível no manuscrito, o apontamento em questão foi feito numa linha deixada em branco imediatamente acima da parte de órgão, uma ocorrência frequente em várias obras deste repertório, sendo utilizada com o mesmo fim noutros casos. Apesar de ser apenas uma hipótese, esta disposição da partitura poderia ter por fim facilitar a inserção destas anotações na circunstância de ser necessária uma alteração à parte.

Encontramos em obras mais tardias a utilização de notação detalhada da redução do órgão, que poderá ser consequência tanto da obsolescência do repertório como do gradual declínio da improvisação enquanto parte integrante das competências do intérprete setecentista. Nas *Matinas para Santo António | a 4 Concertadas | Com*

<sup>354</sup> Os *Responsórios a quatro | Com Fagottes e Violonchellos | e Orgão | Para a Festividade de S.º Antonio*, da autoria de José do Espírito Santo, António Leal Moreira e Marcos Portugal encontram-se em partitura manuscrita na Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln, MM 300/1-6), estando disponível uma cópia digital em <http://purl.pt/825>. As partes cavas encontram-se no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa (P-Lf, 175/10A/D3).

*acompanhamento de 2 Violoncellos, e Orgão*<sup>355</sup> de Fr. Manoel Gaspar, o compositor escreve duas partes distintas de órgão, acrescentando a seguinte nota na primeira página: *NB. Quando tocão os 2 Violoncellos, serve o | Orgao N. 1 e quando não tocão os Violoncellos | serve o órgão N.º 2 (P-Ln, MM 105//8)*. Um exemplo mais tardio é uma versão do *Te deum a 4 Vozes | e dois Violoncelos Baxo | e Organo*<sup>356</sup> de António José Soares, da qual existe uma parte de órgão com a seguinte indicação no frontispício: *Te Deum a 4 Vozes | Reduzido só a Orgao e | por Francisco Peres. E | Composto pelo | Sr. Antonio Joze Soares | Pertence à | Capella Real de Villa Viçozza | 1879 (P-VV, B-XCVIII-2)*. Apesar de estes serem exemplos de obras sem fagotes e apenas com dois violoncelos, podemos considerar que a prática de redução ao órgão seria similar, visto tratar-se de uma instrumentação decorrente ou paralela da formação original.

Abaixo temos como exemplo da prática de notação de versões com redução do acompanhamento ao órgão o caso de uma das obras de maior popularidade e disseminação na obra de Portugal, a Missa em mib maior da qual, entre os espécimes conhecidos distribuídos por vários arquivos nacionais, é identificada uma baliza temporal até 1913 (tab. 25).

---

<sup>355</sup> *O manuscrito das Matinas para Santo António | a 4 Concertadas | Com acompanhamento de 2 Violoncellos, e Orgão | Muzica do Snr. P.º F.º Manoel Gaspar | Religiozo do Convento da Graça | anno de 1830 (P-Ln, MM 105//8)* é proveniente da colecção de Ernesto Vieira. Apesar de esta obra não ter partes de fagotes, insere-se na mesma tradição de escrita, e o facto de ser mais tardia do que a maior parte do repertório em questão e não se inserir no contexto da Patriarcal pode explicar que houvesse necessidade de notar uma prática que anteriormente se produzia naturalmente, por um conhecimento tácito dos códigos em vigor.

<sup>356</sup> António José Soares, *Tedeum a 4 Vozes | e dois Violoncelos Baxo | e Organo | Do S.º Antonio Joze Soares | Capella Real de V.ª V.ª (P-VV, B-XCVIII-1)*. Apesar de não estar referido no título da obra, a instrumentação contempla também uma parte de trombone. Todo o conjunto de manuscritos desta obra é muito interessante pois, além de incluir a já referida versão só com acompanhamento de órgão, existem duas partes de órgão, uma delas com apontamentos das partes dos violoncelos, sendo também o único exemplo de partes cavas para obóes I/II e violinos I/II como alternativa aos violoncelos.

Instrumentação	Autor	Data/Local (proveniência)	Fonte	Cota	Notas
SATB conc, b, org	anón.	(Fábrica)	Apógrafo, pc	<i>P-VV</i> , B. Maço LVII-1, XLIX-2	
	P. <sup>e</sup> Moreira	1806; 1819	Apógrafo, part, excertos	<i>P-EVc</i> , (01 a 11) – Missa-II-69	Nota no frontispício: “casim se achou em caza do P. <sup>e</sup> M. <sup>ra</sup> em 1819 Perdigão”
			Apógrafo pc, excertos (mesmo copista da partitura)	<i>P-EVc</i> , Missa-II-69	
		1868		<i>P-EVp</i> , Cód. CLI/1-10, N.º 2	
				<i>P-FAs</i> , Ms. 123-014	Joaquim José Cardoso (posse)
		Seminário Patriarcal		<i>P-Lf</i> , FSPS, 69/5, K.3	J. Banha (posse)
				<i>P-Ln</i> , FCN, CN 391	António Gaspar d’Azevedo (posse)
				<i>P-Ln</i> , FCN, CN 560	
	Celestino Rosado Pinto	1913		<i>P-Sp</i> , ECRP, D.C.R.P.5	

**Tabela 25** – Versões com redução de acompanhamento ao órgão da *01.08 Missa em Mib m* de Marcos Portugal

### 3.3.2. Versões com adição de mais instrumentos

As versões decorrentes da adição de outros instrumentos seriam uma forma de adequar este repertório a cerimónias de maior aparato e solenidade, dotando esta formação de uma massa sonora de cariz orquestral. Os únicos compositores conhecidos a utilizar este recurso são Marcos Portugal e António Leal Moreira. Este último recorre a esta instrumentação na maioria das suas obras, em cujas fontes existem as partituras com a instrumentação base e os instrumentos adicionais em partes cavas, sendo estas de caligrafia distinta e provavelmente de datação posterior. Na obra de Marcos Portugal testemunhamos o mesmo processo, descrito por António Jorge

Marques da seguinte forma: “(...) muitas vezes esta instrumentação servia de base para um instrumental mais alargado, sendo os outros instrumentos de orquestra acrescentados mais tarde”. Mas o compositor recorria a diferentes processos de concepção destas versões, destacando-se o exemplo sintomático do autógrafo das Vésperas do Natal em dó maior, que contém a versão 1, de 1812 e a versão 2, de 1815, correspondendo esta ao instrumental mais alargado. Apesar de terem sido escritas em datas distintas, o manuscrito é conjunto porque, quando compôs a versão 1, o compositor deixou espaço na partitura para os instrumentos da versão alargada, sugerindo que essa era prática comum (MARQUES, 2012: 280). O próprio compositor descreve a prática na sua Relação Autógrafa referindo-se à entrada 123, correspondente a umas Vésperas com acompanhamento de dois violoncelos, dois fagotes, contrabaixo e órgão, às quais “além do órgão, acrescentou o seu author (...) um acompanhamento completo de todo o instrumental” (RA 123) (MARQUES, 2012: 278).

Apesar de os compositores poderem perspectivar a possibilidade de várias versões aquando do momento de composição, a prática corrente seria provavelmente feita através do acréscimo posterior dos restantes instrumentos, tendo em conta o facto de na grande maioria das obras estes constarem apenas das partes cavas. No conjunto da obra de Leal Moreira, esta teoria é reforçada pelo facto das duas fontes, a partitura e a partes cavas, serem sempre de copistas distintos. Nas suas obras encontramos três tipos de instrumentação decorrentes deste processo: no *Confitebor tibi* são acrescentadas violas e madeiras, no *Magnificat*, a esta formação são adicionadas trompas e, em duas obras, o *In Exitu Israel* e *Beatus Vir*, são acrescentadas violas, madeiras, metais e timbales, sendo excluídos os violoncelos.

<b>Obra</b>	<b>Cota</b>	<b>Partes cavas</b>
<i>In exitu Israel</i>	<i>P-La</i> , 47-VII-34 <sup>38-</sup> 55	vla I/II, vlc I/II, cb, fl I/II, cl I/II, cor I/II, tp I/II, tb, org
<i>Confitebor tibi D.º a 4. Concertº</i>   <i>Com acompanhamº d'Orgão,</i> <i>Violoncellos, Fagottes,  </i> <i>Timbales. e Contrabacho.   Do</i> <i>Sr.   Antonio Leal Morº</i>	<i>P-Lf</i> , Ms. 145/41	vla I/II, vlc I/II, cb, fl I/II, cl I/II, fg I/II, cor I/II, org
<i>Psalmos   Beatus Vir   A 4</i> <i>Concertº   Com acompanhamº</i> <i>de Orga, Violoncellos,</i> <i>Fagottes,   Timbales   e</i> <i>contrabacho.   Do Srº Antonio</i> <i>Leal Moreira</i> <sup>357</sup>	<i>P-Lf</i> , Ms. 145-38	vla I/II, cb, fl I/II, cl I/II, fg I/II, cor I/II, tp I/II, tb, org
<i>Magnificat a 4 Concertato com</i> <i>acompanhamento de Órgão  </i> <i>Violoncelos   Fagotes  </i> <i>Timbales e Contrabaixo</i>	<i>P-Lf</i> , 145/5	vla I/II, fl I/II, cl I/II, fg I/II, cor I/II, org

**Tabela 26** - Versões para outras instrumentações das obras de A. Leal Moreira para dois violoncelos e dois fagotes obrigados

No caso de Leal Moreira, este tipo de versão adquire contornos distintos dos utilizados por Marcos Portugal, na medida em que este último prescinde habitualmente do órgão aquando da instrumentação alargada, enquanto que Leal Moreira o mantém. É importante notar que estas versões nunca incluem violinos e não consistem em versões orquestrais, inserindo-se antes na linha das obras com violas de José Joaquim dos Santos. Cristina Fernandes classifica-as como obras de tipo d), “obras vocais com violetas concertantes e outras orquestrações sem violinos<sup>358</sup>”, destacando o repertório para a Semana Santa e o Ofício de Fiéis Defuntos, nomeadamente as já referidas obras de José Joaquim dos Santos, e as obras de carácter pastoral de Portugal<sup>359</sup>, como as 03.16, V1 Matinas de Natal e as 03.15 Matinas de Sexta Feira Santa Si b M, V2, (1813). Esta instrumentação distingue-se duma outra categoria determinada pela autora como “música com sopros e rabeções”, na medida em que a presença dos metais nas obras com violas se restringe habitualmente às trompas, o que lhe confere uma sonoridade menos impactante que a da primeira, a qual tem por origem a música de fanfarra, de

<sup>357</sup> Nos anexos desta tese está incluída a transcrição desta obra

<sup>358</sup> Esta tipologia de repertório será abordada no seguimento desta tese.

<sup>359</sup> Além de José Joaquim dos Santos e Marcos Portugal, também João Cordeiro dos Santos e Luciano Xavier dos Santos foram autores de várias obras para esta instrumentação.



exterior. Qualquer uma das versões referidas de autoria de Leal Moreira pode ser inserida na categoria de obras com violas concertantes.

Relativamente à obra de Marcos Portugal, António Jorge Marques identifica este tipo de versão com adição de mais instrumentos como “pequeno instrumental”, tendo como base a designação dada pelo próprio compositor na Relação Autógrafa das suas obras. É considerada a instrumentação de dois violoncelos, dois fagotes e órgão como formação geradora, à qual são normalmente acrescentados o contrabaixo, flauta I e II, clarinete I e II, trompa I e II, trompete I e II e timbales, sendo possível a supressão de uma ou duas flautas e dos trompetes I e II, e os seguintes acréscimos: violino I e violino II ou viola I e II (e nunca ambos), clarinete I (2) e clarinete II (2) em vez de clarinete I e II. Esta tipologia está circunscrita ao período entre 1811 e 31 de Março de 1816, na Capela Real do Rio de Janeiro, sendo identificada como de tipo 3, com a instrumentação de violoncelos e fagotes por base, à qual são acrescentados outros instrumentos posteriormente. Como exemplo sintomático desta prática, é referido o autógrafo das Vésperas de Natal em Dó M (02.35), que contém a versão 1, de 1812, e a versão 2, de 1815, na qual o instrumental acrescentado consiste em vl I e II, cl I e II, cor I e II, tr I e II e fl. António Jorge Marques refere que “o importante a reter é que quando compôs a V1, o compositor já deixou espaço na partitura para os instrumentos da V2, sugerindo que essa era prática comum” (2012: 281-282).

### **3.3.3. Versões na obra de Marcos Portugal**

Este tipo de versões só está documentado na obra de Marcos Portugal, sendo uma prática muito recorrente e diversificada no contexto da sua obra religiosa, com quase metade das obras adaptadas a outras instrumentações. No catálogo da sua música religiosa, António Jorge Marques identifica seis tipos de versões no contexto da obra do compositor, sendo dois seguintes relativos à instrumentação com violoncelos e fagotes:

- Tipo 2 – Obras compostas para a Basílica de Mafra, para as vozes masculinas dos monges beneditinos e 5/6 órgãos adaptadas para vozes mistas, 2 violoncelos,

2 fagotes e órgão (com ou sem contrabaixo e timbales). Contam-se neste tipo seis obras<sup>360</sup>, datadas entre 1812 e 1813.

- Tipo 3- Obras compostas para vozes mistas, 2 violoncelos, 2 fagotes e órgão (com ou sem contrabaixo e timbales) adaptadas para vozes mistas e orquestra, por vezes a orquestra não inclui violinos, ou violinos e violas, e nestes casos o órgão é sempre utilizado. As quatro versões<sup>361</sup> datam de 1811-1821 (2012: 278-279).

Ainda que o caso de Marcos Portugal seja único no contexto da época, pelo volume de obras e abrangência da sua disseminação, esta seria, em maior ou menor grau, uma prática transversal aos compositores activos no período.

---

<sup>360</sup> Estas obras são as seguintes no catálogo do compositor: 02.13 V1/V3; 02.23 V1/V3; 02.26 V1/V2; 05.09 V1/V2; 05.18 V1/V2; 05.19 V1/V2 (MARQUES, 2012: 278).

<sup>361</sup> 01.08 V1/V3 (sem vl e vla+org); 02.35 V1/V2 (sem vla+org), 05.09 V2/V3 (sem vl+org); 05.19 V2/V3 (sem vl+org) (MARQUES, 2012: 278).

<b>OBRA</b>	<b>VERSÕES</b>	<b>DATA / LOCAL</b>	<b>INSTRUMENTAÇÃO (TIPO)</b>	<b>AUTOR</b>	<b>NOTAS</b>
01.08 Missa em Sib, V1	<b>V1</b>	<b>1788/1789- Queluz</b>	<b>SATB conc., vlc I/II, fg I/II, cb, org</b>	<b>Marcos Portugal, AUT</b>	
	V2		SATB conc., b, org	Marcos Portugal	
	V3	Rio de Janeiro ?	Orq., baseada na V1	Marcos Portugal, AUT	
	V4		SATB conc., orq.	Marcos Portugal	
	V5	1820, Mosteiro Sta. Clara, Porto	SSAB, 2 org	Ant. da Silva Leite ?	
	V6		SATB conc., orq., baseada na V3	Marcos Portugal	
	V7		STB conc., org	Joze Joaquim de Almeida	
	V8		ATB conc., org?	Marcos Portugal	Só Credo.
02.10 <i>De Profundis</i> , V1	<b>V1</b>	<b>(1800) Queluz</b>	<b>SATB conc., vlc I/II, fg I/II, org</b>	<b>Marcos Portugal, AUT</b>	
	V2		TBBB conc., 5 org.	Autoria alheia	
02.13 <i>Dixit Dominus</i> Dó M, V3	V1	1807, Mafra	B.B, TTBB conc., 6 org.	Marcos Portugal, AUT	
	V2		TTBB conc., org	António José Soares	
	<b>V3</b>		<b>SATB conc., orq.</b>	<b>Marcos Portugal, AUT</b>	<b>Vide 02.35 V1</b>
	V4		SATB conc., orq.	Marcos Portugal, AUT	Vide 02.35 V2
	V5	1822, Patriarcal	SATB conc., vlas + sopros.	António José Soares	
	V6		SATB conc., org.	Marcos Portugal	
02.14 <i>Dixit Dominus</i> Ré M, V1	<b>V1</b>	<b>Sta. M.<sup>a</sup> Maior</b>	<b>SATB conc., vlc I/II, fg I/II, cb, org</b>	<b>Marcos Portugal, AUT</b>	
	V2		SATB conc., org	Marcos Portugal	Baseada na V1
	V3		SATB conc., orq.	Joaquim Casimiro Júnior	
02.16 <i>In Exitu Israel</i> Ré M, V1	<b>V1</b>	<b>1802/Queluz</b>	<b>SATB conc., vlc I/II, fg I/II, org</b>	<b>Marcos Portugal</b>	
	V2	Mafra	TBBB, 5 org	Marcos Portugal	
02.23 <i>Laudate Pueri</i>	V1	1807/Mafra	TTBB conc., 6 org.	Marcos Portugal,	

<b>OBRA</b>	<b>VERSÕES</b>	<b>DATA / LOCAL</b>	<b>INSTRUMENTAÇÃO (TIPO)</b>	<b>AUTOR</b>	<b>NOTAS</b>
Lá M, V3				AUT	
	V2		TTBB conc., org	António José Soares	
	V3		<b>SATB conc., vlc I/II, fg I/II, org, timp</b>	<b>Marcos Portugal, AUT</b>	<b>Vide 02.35 V1</b>
	V4		SATB conc., orq	Marcos Portugal, AUT	Vide 02.35 V2
	V5	Patriarcal	SATB conc., orq	José Marques e Silva	
	V6		SATB conc., org	Marcos Portugal	
02.26 <i>Magnificat</i> Fá M, V2	V1	1807, Mafra	TTBB? Conc., org	Marcos Portugal, AUT	Versão perdida.
	V2		<b>SATB conc., vlc I/II, fg I/II, cb, org, timp</b>	<b>Marcos Portugal, AUT</b>	<b>Vide 02.35 V1</b>
	V3		SATB conc, orq	Marcos Portugal, AUT	Vide 02.35 V2
02.28 <i>Memento Dominum David</i> Dó M, V1	V1	<b>1800, Queluz</b>	<b>SATB conc, vlc I/II, fg I/II, b</b>	<b>Marcos Portugal, AUT</b>	
	V2		TBBB conc, 5 org	Autoria alheia	
02.32 <i>Vésperas N. Senhora Ré</i> M, V1	V1	<b>1800 (1803), Queluz</b>	<b>SATB conc, vlc I/II, fg I/II, b, org</b>	<b>Marcos Portugal, AUT</b>	<b>Magnificat perdido (V2)</b>
	V2	1820	SATB conc, 2 org.	António da Silva Leite	Baseada na V1.
	V3	1822, Mafra	TTBB conc, 4 org.	Frei João da Soledad.	Baseada na V1.
	V4		SATB conc, vlas+sopros	Fr. José Marques e Silva	Baseada na V1.
	V5		SATB conc, org.		Baseada na V1.
	V6	1853	SATB conc, orq	Joaquim Casimiro Júnior	Dixit Dominus de 02.14, V3
02.35 <i>Vésperas do Natal</i> Dó M, V1	V1	<b>1812, Rio de Janeiro</b>	<b>SATB conc, vlc I/II, fg I/II, org, timp</b>	<b>Marcos Portugal, AUT</b>	
	V2	1815, Rio de Janeiro	SATB conc, orq	Marcos Portugal, AUT	

<b>OBRA</b>	<b>VERSÕES</b>	<b>DATA / LOCAL</b>	<b>INSTRUMENTAÇÃO (TIPO)</b>	<b>AUTOR</b>	<b>NOTAS</b>
03.01 <i>Amavit eum Dominus</i> Sib M, <i>Iste est Dó M</i> , <i>In medio Ecclesiae</i> MibM		1809, Patriarcal	SATB conc, vlc I/II, fg I/II, org	Marcos Portugal	Resp. Sto. António
05.09 <i>Lauda Sion</i> LáM, V2	V1	1807, Mafra	TTBB conc, 6 org.	Marcos Portugal, AUT	
	<b>V2</b>	<b>1813, Rio de Janeiro</b>	<b>SATB conc, vlc I/II, fg I/II, org, timp</b>	<b>Marcos Portugal, AUT</b>	
	V3	Rio de Janeiro	SATB conc, vlc I/II, fg I/II, org, timp + Sopros	Marcos Portugal, AUT	Baseada na V2.
	V4	Lisboa	SATB conc, orq	Joaquim Casimiro da Silva	Baseada na V1.
05.18 <i>Veni Sancti Spiritus</i> Sib M, V2	V1	1807, Mafra	TTBB conc, 6 org.	Marcos Portugal, AUT	
	<b>V2</b>	<b>1812, Rio de Janeiro</b>	<b>SATB conc, vlc I/II, fg I/II, org, timp</b>	<b>Marcos Portugal, AUT</b>	
05.19 <i>Victimae Paschalis</i> Dó M, V2	V1	1807, Mafra	TTBB conc, 6 org.	Marcos Portugal, AUT	
	<b>V2</b>	<b>1813, Rio de Janeiro</b>	<b>SATB conc, vlc I/II, fg I/II, org, timp</b>	<b>Marcos Portugal, AUT</b>	<b>Não sobreviveu nenhum espécime. Serviu de base à V3.</b>
	V3	1813, Rio de Janeiro	SATB conc, vlc+ sopros	Marcos Portugal, AUT	
	V4	Mafra	TTBB conc, vlc, b, cor I/II, tr I/II, tb, org	Fr. João da Soledad	

**Tabela 27** – Versões para outras instrumentações das obras de M. Portugal para dois violoncelos e dois fagotes obrigados

As versões realizadas a partir de obras escritas para os seis órgãos de Mafra e as vozes masculinas dos monges arrábidos concentram-se no período inicial da estadia de Marcos Portugal no Rio de Janeiro, entre 1811 e 1814, num total de 13 versões que perfazem 46.4% do trabalho do compositor no período. Estas versões são motivadas em grande parte pela necessidade de adaptação aos cantores e tipos de vozes disponíveis, não se limitando necessariamente à modificação de tessitura através da simples transposição, mas passando muitas vezes pela reestruturação do perfil rítmico-melódico, harmónico e frásico. Estas obras refletem também o desenvolvimento de um estilo potenciador da encenação do poder real, que nestas versões é claro através da inserção ou aumento da introdução instrumental (MARQUES, 2012: 283).

Apesar de o próprio compositor ter sido prolífico na prática de adaptação das obras, existindo obras das quais escreve mais de uma versão, a maior parte das versões não são da autoria de Marcos Portugal<sup>362</sup>. Um exemplo bastante expressivo desta prática são as Vésperas de Nossa Senhora em ré maior. Escritas originalmente para a instrumentação com violoncelos e fagotes para a Capela de Queluz em 1800, estas vésperas foram alvo de 6 versões, todas de compositores diferentes, sendo uma delas de autoria do próprio Marcos Portugal (MARQUES, 2012: 480-488). António Jorge Marques refere que, “ao longo de aproximadamente 50 anos, este conjunto de vésperas conheceu versões, totais ou parciais, de alguns dos compositores mais influentes de música religiosa de finais do século XVIII e primeira metade do séc. XIX: António da Silva Leite (provavelmente), Fr. João da Soledade, Fr. José Marques e Silva e Joaquim Casimiro Júnior”. Terão sido cantadas em permanência durante mais de 50 anos na Patriarcal e outras igrejas de Lisboa, Queluz, Porto (Mosteiro de Santa Clara), Mafra e Vila Viçosa. É uma das mais paradigmáticas obras destinadas ao serviço de vésperas em Portugal do século XIX (2012: 480-488). Também a versão da Sequência de Corpo de Deus, *Lauda Sion Salvatore* é um exemplo da permanência no tempo destas obras em repertório, uma vez que, de acordo com as datas encontradas no espécime *BR-Rcm*,

---

<sup>362</sup> No catálogo da obra religiosa do compositor estão identificadas, além de várias versões anónimas, 70 obras que foram alvo de versões por um total de 31 autores identificados, entre atribuições confirmadas e prováveis, destacando-se entre eles Fr. João da Soledade (11 versões), António José Soares (10), José Maria Sabater (5), e António da Silva Leite (5), (MARQUES, 2012: 278).

SM66<sup>363</sup>, de 8/6/1882 e 1/6/1893, esta obra ainda seria cantada na Capela Imperial e na Sé do Rio de Janeiro nas duas últimas décadas do século XX.

Numa análise das versões identificadas na obra religiosa de Marcos Portugal, António Jorge Marques sublinha a importância da identificação do fenómeno de disseminação destas obras fora “do circuito das capelas reais (ou com patrocínio real)”, e “assimiladas ao repertório religioso das sés, igrejas e capelas do reino”, sendo relevante não só o número de versões mas também o número de espécimes existentes em arquivos sem ligação aparente à Casa Real Portuguesa (2012: 294).

Na listagem das obras com mais versões e espécimes estão incluídas algumas obras do repertório com violoncelos e fagotes, algumas entre as quais atingiram um espectro bastante alargado de difusão geográfica e temporal. De seguida apresenta-se o quadro relativo à análise das obras do compositor com mais de duas versões e outro às obras com pelo menos cinco versões e/ou dez espécimes, que nos permite um entendimento mais preciso do processo e extensão desta disseminação.

<b>Obra</b>	<b>Versões AUT</b>	<b>Outras versões</b>	<b>Total de versões</b>	<b>Espécimes</b>
02.10 <i>De Profundis</i> , V1	1	1	2	4
02.13 <i>Dixit Dominus</i> Dó M, V3	3 Obra reutilizada por MP	3	6	8
02.14 <i>Dixit Dominus</i> Ré M, V1	1	2 Obra reutilizada por Joaquim Casimiro Jr.	3	7
02.16 <i>In Exitu Israel</i> Ré M, V1	1	1	2	3
02.23 <i>Laudate Pueri</i> Lá M, V3	3 Obra reutilizada por MP	3	6	9
02.26 <i>Magnificat</i> Fá M, V2	3 – V1 perdida Obra reutilizada por MP	---	3	0
02.28 <i>Memento Dominum David</i> Dó M, V1	1	1	2	4

<sup>363</sup> Este espécime corresponde à versão 4 desta obra, com a seguinte instrumentação: SATB cc, vla I/II, fl I/II, cl I/II, fg I/II, org, cor I/II, tr I/II, trb, timp, b, org, feita a partir da versão V1, provavelmente da autoria de Joaquim Casimiro da Silva (MARQUES, 2012: 643-646).

<b>Obra</b>	<b>Versões AUT</b>	<b>Outras versões</b>	<b>Total de versões</b>	<b>Espécimes</b>
02.32 <i>Vésperas N. Senhora Ré M, V1</i>	1	5	6	28
02.33 <i>Vésperas de S. Francisco Dó M</i> (não catalogado)	1	3	4	12
02.35 <i>Vésperas do Natal Dó M, V1</i>	2	---	2	3
05.09 <i>Lauda Sion Lá M, V2</i>	3	1	4	6
05.18 <i>Veni Sancti Spiritus Sib M, V2</i>	2	---	2	2
05.19 <i>Victimae Paschalis Dó M, V2</i>	3	1	4	5
<b>TOTAL</b>	25	21	46	91

**Tabela 28** – Obras para dois violoncelos e dois fagotes de Marcos Portugal com mais de duas versões

<b>Obra</b>	<b>Versões AUT</b>	<b>Outras versões</b>	<b>Total versões</b>	<b>Espécimes</b>	<b>Data</b>	<b>Instituição</b>
02.32- V1	1	5	6	28	1800/1803	Queluz
01.08-V1	2	6	8	22	1788-89	Queluz
02.33- V?	1	4	4 + 1	13 + 1inc	1805/1807	Mafra
02.23- V3	3	3	6	9	5/1807	Mafra
02.13- V3	3	3	6	8	1807	Mafra
<b>TOTAL</b>	10	21	26	67		

**Tabela 29** – Obras para dois violoncelos e dois fagotes de Marcos Portugal com pelo menos 5 versões e/ou 10 espécimes

Na totalidade das obras analisadas destacam-se as destinadas à Capela ou Palácio de Queluz, relativas ao período entre 1782 e 1803, sendo 5 das 7 obras com mais espécimes. Entre estas contam-se duas para a formação com violoncelos e fagotes: a 01.08 Missa em Sib M, da qual existem 8 versões e 22 espécimes, e as 02.32 Vésperas de N.<sup>a</sup> Senhora em Ré M, com 6 versões e 28 espécimes identificados, tendo já sido referida a permanência em repertório desta obra por mais de 50 anos, constituindo uma das obras mais paradigmáticas destinadas ao ofício de vésperas em Portugal. Como refere Marques, “pode concluir-se que um maior número de versões está positivamente



relacionado com uma maior disseminação” ficando clara a popularidade deste repertório (2012: 296-299, 488).

O único exemplo relativo à prática múltipla de versões neste repertório data do período final da Patriarcal, a Missa a seis vozes e orquestra (*P-Lf*, 77/17/A7) de José Maria Franchi, com a seguinte referência no título: «Esta Missa pode cantar-se com Instrumental Grande e piqueno e só de Capella, e con fagotes e violoncelos» (FERNANDES, 2018: 279).

### **3.4. Repertório com violoncelos e fagotes obrigados fora de Portugal**

Até à data não foi identificada noutro contexto europeu a prática sistemática da escrita com dois violoncelos e dois fagotes obrigados nos moldes adoptados em Portugal. Encontrámos apenas duas obras com a instrumentação modelo originária da Patriarcal, ambas procedentes de contextos nos quais a atribuição de linhas solistas a instrumentos graves assumia contornos de regularidade sem, no entanto, se assistir em nenhum dos casos a um fenómeno delineado e consistente como o da corte portuguesa, tanto no que respeita à instrumentação como ao balizamento temporal. Ambas as obras são destinadas ao período litúrgico da quaresma, sendo estas a oratória *Le Tre Ore dell'Agonia di N.S. Gesù Cristo*, do compositor napolitano Niccolò Antonio Zingarelli (1752-1837), e umas vésperas de autoria anónima, *In Festo Paschalis - In primis et secundis vespis*.

Deve ser ressalvado que não se empreendeu uma pesquisa exaustiva nesta secção do trabalho, a qual se constituiria como uma investigação independente. O processo de identificação e localização de fontes foi constituído por uma pesquisa no RISM e em catálogos de obras e de bibliotecas que se mostraram de relevância no decorrer da pesquisa bibliográfica. Deve ser também sublinhado que, pelo facto da pesquisa deste repertório encontrar muitos entraves na catalogação errónea das partes obrigadas como partes de baixo contínuo, a consulta presencial dos manuscritos adquire uma maior relevância e torna menos fiável a pesquisa em catálogo. Esta conjuntura deve ser tida em conta na leitura dos dados apresentados.

### 3.4.1. *In Festo Paschalis - In primis et secundis vespereis*

O manuscrito anónimo *In Festo Paschalis - In primis et secundis vespereis*<sup>364</sup>, proveniente do fundo da Biblioteca e Arquivo da Colegial e Paroquial da Igreja de *Sint-Jacob* em Antuérpia, não obstante a utilização da instrumentação com dois violoncelos e dois fagotes, apresenta diferenças significativas do repertório português. Escrita para dois coros concertados, tendo o primeiro deles duas partes de soprano, é possível a sua datação através da indicação *finis 1734* no final da parte de Soprano I do primeiro coro. É claramente uma obra assente em cânones estéticos barrocos, distanciando-se assim do repertório português, seja pelo tratamento harmónico como temático do material. No entanto, independentemente do hiato estético entre esta e as obras dos compositores portugueses, a diferença mais relevante é estrutural e prende-se com a função dos instrumentos melódicos, que no manuscrito belga se limita ao preenchimento harmónico em homofonia com a linha do baixo contínuo do órgão, sem material temático independente como acontece nas obras dos compositores da Patriarcal.

Não nos foi possível apurar em detalhe o contexto de produção da obra ou da prática de escrita de partes obrigadas para instrumentos graves na Catedral de Antuérpia, mas sabemos que, coincidentemente, a estadia do compositor Joseph Hector Fiocco<sup>365</sup> (1703-1741) enquanto Mestre de Canto na Catedral de Antuérpia é contemporânea à datação da obra. Fiocco é autor de um conjunto de Lamentações para a Semana Santa<sup>366</sup> para voz solo de soprano e baixo com acompanhamento de baixo contínuo e de um e dois violoncelos *obbligati*, um dos raros exemplos deste tipo de escrita no norte da Europa. A data de composição destas Lamentações não é conhecida, mas existe a possibilidade de datarem do período no qual Fiocco se encontra ao serviço em Antuérpia, entre 1731 e 1737, uma vez que alguns dos manuscritos conhecidos da obra se encontram nos arquivos da Colegial e Paroquial da Igreja de *Sint-Jacob* em

---

<sup>364</sup> O manuscrito pertence ao *De Collegiale en Parochiale Sint-Jacobskerk, Bibliotheek en Archief*, em Antuérpia, sendo constituído por uma partitura e 13 partes cavas (*B-Asj*, 667).

<sup>365</sup> Joseph-Hector é filho do compositor Pietro Antonio Fiocco, um músico veneziano que se radica em Bruxelas em 1682. Foi Mestre de Capela da Igreja Ducal de *Notre Dame du Sablon* em Bruxelas, cargo no qual foi sucedido por seu filho, Jean-Joseph, meio-irmão de Joseph Hector. A formação de Joseph-Hector esteve a cargo tanto de seu pai como do seu meio-irmão, tendo estado sob a direcção do mesmo enquanto *sous-maître* na Capela Ducal em 1729 ou 1730. Em 1731 demite-se e torna-se Mestre de Coro na Catedral de Antuérpia, sucedendo a Willem De Fesch. Permanece em funções até 1737, data em que regressa a Bruxelas, trabalhando nas colegiadas de *St. Michel* e *St. Gudule* até à sua morte prematura em 1741. Além das *Lamentações para a Semana Santa*, destacam-se da sua produção as obras para cravo solo, de evidente influência francesa (BARATZ, 2001).

Antuérpia<sup>367</sup>. Se tal for o caso, pode ser uma possibilidade que Fiocco seja também o autor da obra anónima do arquivo, dada a especificidade e raridade da instrumentação neste contexto geográfico.

Ainda que não exista uma tradição de escrita para instrumentos baixo solistas no contexto da música sacra belga, ou no norte da Europa, identificamos em território belga um fenómeno localizado de recortes similares. Trata-se da produção do compositor francês Pierre-Louis Pollio<sup>368</sup> (1724-1796) na Colegiada de Saint-Vincent de Soignies, onde desenvolveu a função de Mestre de Música entre 1767 e 1785. Neste caso, a prática de escrita de partes obrigadas para instrumentos graves acontece ligada à utilização do serpentão<sup>369</sup> no cantochão em França, adoptada e expandida por Pollio em Soignies ao repertório polifónico. O compositor francês não só vai escrever partes obrigadas para serpentão, como utiliza frequentemente para várias combinações de instrumentos graves solistas, nas quais se incluem, além do serpentão, fagote, violoncelo, contrabaixo e órgão. Sobrevive um *corpus* de obras muito vasto, quase inteiramente conservado em manuscritos autógrafos, e que inclui oito tratados teóricos de harmonia e baixo contínuo, provavelmente destinados aos seus alunos. Muitas destas instrumentações não incluem o órgão, e a atribuição das várias partes obrigadas de baixo é frequentemente livre, não sendo específica e/ou apresentando diversas possibilidades instrumentais. É no motete que Pollio utiliza uma maior diversidade de instrumentações com o violoncelo e, apesar de existirem obras com partes específicas

---

<sup>367</sup> Outros espécimes manuscritos destas Lamentações encontram-se no Fundo da Catedral de *St. Gudule* da Biblioteca do Conservatório Real de Bruxelas (*B-Bc*).

<sup>368</sup> Natural de Dijon, Pierre-Louis Pollio vai desempenhar por mais de quarenta anos as funções de Mestre de Capela e compositor, assim como de Mestre de Coro, sendo responsável pelo ensino de música, cantochão e contraponto. Antes de se fixar em 1767 em Saint-Vincent de Soignies, esteve ao serviço na *Sainte-Chapelle* de Dijon, na colegiada de Saint- Fursy de Péronne e na catedral de Saint-Pierre de Beauvais. É o próprio compositor que vai legar o seu espólio ao capítulo de Saint-Vincent, em Outubro de 1788, tendo sido responsável pela catalogação da sua *opera omnia*. (GUILLOUX, 2016: 36-37). No *Institut de Recherche en Musicologie* está a decorrer o projecto “Pierre-Louis Pollio (1724-1796)”, que procede, entre outras actividades, à elaboração do catálogo temático compositor e à edição de várias das suas obras, podendo ser consultada informação sobre o mesmo em <https://www.iremus.cnrs.fr/fr/programme-de-recherche/pierre-louis-pollio-1724-1796>.

<sup>369</sup> Instrumento de origem francesa, a utilização do serpentão foi amplamente difundida na execução de música sacra em França entre o século XVII e meados do século XIX, quando a sua utilização entra em declínio. Era frequente as igrejas terem um ou mais instrumentistas ao seu serviço de forma regular, à semelhança do que acontecia em Soignies. No contexto do movimento de recuperação de práticas históricas de interpretação na segunda metade do século XX, o serpentão foi alvo de uma tentativa de restauração, que deu origem a novo repertório para o instrumento (MORLEY-PEGGE, 2001). Para mais detalhes sobre a prática do serpentão nas igrejas em França, pode ser tomado como exemplo o estudo de caso da catedral du Mans (BUVRON, 2008: 481-512).

para dois violoncelos e dois fagotes, o uso do serpentão<sup>370</sup> é transversal ao repertório, não existindo um paralelismo com a prática portuguesa. São frequentes as obras com acompanhamento de serpentão, dois violoncelos e contrabaixo, aos quais era ocasionalmente adicionado o órgão, ou instrumentações similares com três partes de violoncelo<sup>371</sup>. Na obra de um dos seus sucessores em Soignies, René Tiron (1761-1851), que ocupará o cargo entre 1789 e 1797, encontramos alguns exemplos esporádicos de obras com violoncelos obrigados<sup>372</sup>, desta feita sem a presença do serpentão.

### 3.4.2. *Le Tre Ore dell'Agonia di N.S. Gesù Cristo*

A tradição napolitana de escrita solística para instrumentos graves será o caso mais paradigmático de prevalência desta prática entre os diversos contextos europeus<sup>373</sup>. No entanto, esta não consiste na assimilação de uma instrumentação modelar a um género determinado, senão na incorporação de diferentes combinações instrumentais a um espectro amplo do repertório. Ainda que seja patente a associação do violoncelo obrigado ao repertório sacro, assistimos a uma grande diversidade de instrumentações, que podiam ir desde um ou dois violoncelos ou fagotes solo, até três violoncelos e combinações de violoncelos e contrabaixos. Aparte a obra de Zingarelli<sup>374</sup>, o formato instrumental existente em Lisboa com dois violoncelos e dois fagotes obrigados não foi

---

<sup>370</sup> Um exemplo é o Benedictus a cinco vozes, de 1769, com o seguinte acompanhamento: spt, fg1, fg2, vlc1, vlc2, bc ou cb, bc (GUILLOUX, 2016: 126).

<sup>371</sup> Encontramos esta instrumentação no Motete a cinco vozes, sobre o salmo *Laetatus sum*, de 1790 (spt, vlc1, vlc2, vlc3, cb) (GUILLOUX, 2016: 121).

<sup>372</sup> Num *Magnificat* a cinco vozes catalogado com o n.º 796, Tiron escreve o acompanhamento para vlc I, vlc II ou fg e bc (GUILLOUX, 2016: 126).

<sup>373</sup> No que respeita ao caso específico do violoncelo, este fenómeno está sobretudo associado ao contexto sacro, e verifica-se até ao século XX. Sobre o assunto remetemos para o recente trabalho de Matteo Malagoli, *Il Violoncello in Chiesa: Um protagonista della musica sacra a Napoli*, 2020.

<sup>374</sup> Niccolò Zingarelli (1752-1837) nasce em Nápoles e estuda no Conservatório de St.<sup>a</sup> Maria do Loreto, onde o seu pai tinha ensinado canto. Conhece algum sucesso com a sua produção operática, tendo desenvolvido a sua actividade entre Florença, Roma, Milão e Paris. Em 1813 torna-se director do Conservatório de *San Pietro a Majella*, em Nápoles e, em 1816 substitui Paisiello após a sua morte como Mestre de Capela na Catedral de Nápoles. Entre os seus alunos mais famosos contam-se Mercadante e Bellini. Compositor prolífico, a sua obra é marcada por uma simplicidade e clareza do discurso, que se manteve ao longo da sua carreira como resultado de um grande conservadorismo e afastamento das novas correntes estéticas, que lhe valeram críticas de muitos contemporâneos (LONGYEAR: 2001). A obra de Zingarelli não era desconhecida em Portugal, havendo vários registos de apresentações de óperas suas no Teatro de São Carlos: *Il mercato di Monfregoso* em 1795, *Giulietta e Romeo* em 1798 e *Alzira* em 1803 (CARVALHO, 1993: 339, 341, 343-344).

adoptado pelos compositores napolitanos, nem tampouco podemos identificar a sistematização de uma outra instrumentação específica.

Ao contrário do que acontece com o manuscrito anónimo do arquivo de Antuérpia, identificamos uma grande similaridade estética e estrutural entre *Le Tre Ore dell'Agonia di N.S. Gesù Cristo* de Zingarelli e o repertório originário da Patriarcal. Apesar de ser um compositor eminentemente conservador, é no domínio da música sacra que Zingarelli ousa um maior experimentalismo, patente nomeadamente no uso de combinações orquestrais pouco habituais. É disso exemplo o seu repertório para a Semana Santa, no qual utiliza frequentemente combinações instrumentais com viola, violoncelo, fagote, contrabaixo e órgão. Foi também pioneiro na adaptação de textos litúrgicos a vernáculo, e o seu conjunto de obras para as Três Horas de Agonia de Cristo será provavelmente o mais extenso escrito para este texto.

Tendo apenas por base a informação disponível no RISM, sobrevivem da obra a quantidade assinalável de onze manuscritos, estando nove deles em arquivos italianos, um na Dinamarca e outro na Alemanha, sendo provável a existência de mais exemplares em arquivos que não constem nesta base de dados. Mesmo sendo desconhecido o contexto de criação da obra, a fonte proveniente da Igreja do Loreto em Milão, onde o compositor ocupou o cargo de Mestre de Capela aquando da datação do manuscrito, 1799, aparenta ser a mais fidedigna. É também o manuscrito que contém mais informação, com a seguinte nota no f.1: *Si desidera, che nella esecuzione / sia rispettata la volontà del Maestro / sì per la qualità degli Istrumenti, / come per li Tempi segnati*. Apesar de não estar inventariado como autógrafo, e não devendo ser excluída essa possibilidade, esta advertência indicia um contacto directo com o compositor. Esta nota informa-nos da intencionalidade da escolha da instrumentação pelo compositor, e subentende a prática corrente de adaptação do repertório a outras instrumentações. O título no frontispício fornece-nos outros dados importantes sobre a obra: *Cristo al Calvario | Musica del Sig. Nicola Zingarelli M. della S. Casa | di Loreto | An. Domini 1799. | Oratorio rappresentato con quadri plastici*. É o único manuscrito entre os identificados com o título *Cristo al Calvario*, adoptando os outros as formas *Le Tre Ore di Agonia*, ou *Strofe per le tre ore dell'agonia di Nostro Signore Gesù Christo*, sendo habitual a pluralidade de títulos em obras destinadas a esta ocasião. A descrição, *rappresentato con quadri plastici*, refere a prática de inclusão de elementos dramáticos

em oratórias sacras durante a Quaresma, designadas também como *trattenimento drammatico*, constituindo-se como uma tentativa de compensar a ausência da ópera, frequentemente interdita neste período litúrgico em vários contextos.

O único manuscrito consultado até à data foi o da Biblioteca Estadual de Berlim<sup>375</sup>, com dados incongruentes relativos à autoria. Apesar de o nome de Zingarelli ser referido no frontispício da obra, na capa dura aparece o nome de Niccolò Jommelli, o que poderá ter dado origem a sucessivas atribuições autorais erróneas, tanto em trabalhos académicos como na única gravação<sup>376</sup> conhecida da obra.

Esta obra é paradigmática dos problemas recorrentes na catalogação desta formação; dos onze espécimes inventariados apenas o que se encontra em Berlim é descrito devidamente, com instrumentação para vozes, dois violoncelos, dois fagotes e baixo contínuo. No entanto, deve ser ressaltado o facto de a escrita de Zingarelli ter um elemento de dificuldade adicional à catalogação, uma vez que, ainda que a execução da obra contemple os dois pares de instrumentos, nunca existem quatro linhas independentes; ao longo da obra são intercaladas secções com duas linhas de violoncelo e uma de fagote, com outras nas quais ocorre o inverso, duas linhas de fagote e uma de violoncelo. O facto de Zingarelli nunca escrever quatro partes obrigadas é um elemento diferenciador do repertório português.

Além de não haver exemplos da redução de linhas no formato acima descrito por parte dos compositores portugueses, podemos identificar outros pontos divergentes entre esta obra e o repertório português. A mais evidente será o facto de Zingarelli nunca escrever andamentos exclusivos para solos vocais, os quais surgem sempre no contexto de andamentos *tutti*. Desta forma o compositor não adopta diferentes instrumentações através da supressão das linhas de violoncelos e fagotes, o que poderá justificar a sua opção de escrever sempre a três linhas obrigadas e nunca a quatro, por forma a manter a transparência do acompanhamento e equilibrar o volume instrumental com o das vozes.

---

<sup>375</sup> Intitulado *Strofe | Per le tre ore | Dell' Agonia di Nostro Sig Giesu Cristo | Del Sig Nicolo Jomelli (D-B, N. 721.; 8700)*, este manuscrito pode ser consultado em linha no seguinte endereço: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN66391289X>.

<sup>376</sup> A gravação foi efectuada pelo *Ensemble Vocale e Strumentale Concerto* sob direcção de Roberto Gini, tendo sido editada pela *Nuova Era Records*, em 1991 com o título *Agonia di Cristo: e altre musiche per il Venerdì' Santo*.

No que respeita à tessitura de escrita para violoncelos e fagotes, existe na generalidade das obras dos compositores portugueses uma distância maior entre os violoncelos e os fagotes, encontrando-se os primeiros num registo mais agudo, o que não se verifica em *Tre Ore d'Agonia*, onde os instrumentos se mantem na mesma região sonora. Esta convergência constante de tessitura na obra de Zingarelli tem por consequência uma maior fusão e uniformidade sonoras entre os instrumentos melódicos, sem destaque a um dos duos de instrumentos. Por último, deve ser sublinhada a presença na obra de Zingarelli de uma qualidade introspectiva e de solenidade pouco frequente nas obras portuguesas, mesmo nas que se destinam a momentos de similar gravidade no contexto litúrgico.

### 3.4.3. A escrita para violoncelo obrigado no Brasil

Exceptuando as obras compostas por Marcos Portugal durante a sua estadia no Rio de Janeiro, só identificamos no Brasil dois exemplos da instrumentação modelo de dois violoncelos e dois fagotes, ambas de autoria do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): o *Ecce Sacerdos*<sup>377</sup> de 1810 (CPM 5) e o *Te Deum* de 1811 (CPM 93). É provável que a utilização desta formação específica pelo compositor brasileiro tenha surgido por influência da presença do compositor português, mas a escrita de partes obrigadas para instrumentos graves já assumia anteriormente alguma recorrência na obra de compositores brasileiros.

O compositor mineiro José Emerico Lobo de Mesquita (174?-1805) recorre várias vezes ao acompanhamento de órgão e violoncelo obrigado, do qual são exemplos a *Missa a 4 vozes / p.<sup>a</sup> 4 Quarta Fr.<sup>a</sup> de Cinzas / com Violoncelo obbligati / e organo*, de 1778 (BR-Ma, BP-MIG-06), e o *Tractus p.<sup>a</sup> Sabado S.<sup>to</sup> / A 4 vozes / Violoncelo Obr.<sup>o</sup> / Do snr Joze Joaq.<sup>m</sup> Emerico* (BR-Ma, BP-MIG-09). A parte de violoncelo nestas obras consiste geralmente num baixo ornamentado, mas encontramos já alguns momentos de uma maior independência de linhas, que incluem passagens dialogantes

---

<sup>377</sup> Segundo o Catálogo Temático elaborado por Cleofe Person de Mattos esta obra encontra-se perdida (1970: 63).

entre duas vozes, como mostram os seguintes excertos do *Tractus para Sábado Santo* (figs. 102 e 103).

The image shows a musical score for two parts: Voice (Vc.) and Organ (Org.). Both are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The vocal line starts with a quarter note G2, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note G2. A dynamic marking 'p' is placed below the vocal line. The organ line starts with a quarter note G2, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note G2. Fingering numbers are written below the organ line: 6b, 4, 5b, 6, 4, 5. A dynamic marking 'f' is placed below the organ line.

**Figura 102** – José Emerico Lobo de Mesquita, *Tractus para Sábado Santo, Cantemus Domuno* (BR-Ma, BP-MIG-09)

The image shows a musical score for two parts: Voice (Vc.) and Organ (Org.). Both are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The vocal line starts with a quarter note G2, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note G2. A trill (tr) is marked above the first note. A dynamic marking 'f' is placed below the vocal line. The organ line starts with a quarter note G2, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note G2. Fingering numbers are written below the organ line: 4, 5, 4, b, 4, #.

**Figura 103** – José Emerico Lobo de Mesquita, *Tractus para Sábado Santo, Vineae facta est* (BR-Ma, BP-MIG-09)

Entre as obras com datação conhecida de autoria de José Maurício, encontramos exemplos desta prática ainda no final do século XVIII e antes da chegada da corte ao Brasil, como é o caso do *Miserere a 4 vozes, fagote, contrabaixo e órgão* de 1798 (CPM 195), das *Matinas para a noite do Natal a 4 vozes, violoncelo e órgão* de 1799 (CPM 170) e das *Matinas da Assunção de Nossa Senhora a 4 vozes e órgão, fagote, violoncelo e contrabaixo* de 1808 (CPM Apêndice CXXVIII). Após a presença da corte no Rio de Janeiro é constante a utilização de diversas combinações de instrumentos graves obrigados, entre as quais estão, a título de exemplo, as *Matinas do Apóstolo São Pedro para seis vozes, dois fagotes e órgão*, de 1815 (CPM 173) e a sequência *Victimae Paschali* para a missa da Ressurreição do Senhor nos dias de Domingo, 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> feira da oitava da Páscoa, a quatro vozes, órgão, violoncelo, fagote obrigado e contrabaixo de 1820 (Apêndice CXXIV).



Já durante o período de estadia da corte no Rio de Janeiro, encontramos na obra de José Maurício o *Te Deum Laudamus A 4 Com Violoncellos, Fagottes, Contrabasso e organo composto pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia em 1811*, identificado como CPM 93 no catálogo temático elaborado por Cleofe Person de Mattos (1970: 131-133). Esta catalogação teve por base o manuscrito autógrafo da partitura, agora perdido, sendo o mesmo mencionado em dois catálogos anteriores<sup>378</sup>. Na última página deste manuscrito podia ler-se: “Este Te Deum também tem hũa Flauta, 2 Clarinetas, 2 Violettas, Trompas e Clarins tudo ad Libitum; e som.º os Violoncellos, e Fagotes, he q. são obrigados; e outro acréscimo de sopros e violetas foi mandado fazer-se para o dia 7 de março do anno de 1814”. O acréscimo ao qual se refere a nota são as partes cavas, que hoje sobrevivem no Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, com a cota *BR-Rcm, CRI-SM45*<sup>379</sup>. A versão alargada de 1814 destinava-se a uma celebração relativa à chegada da Família Real ao Brasil, sendo os instrumentos adicionados uma forma de dotar a obra de uma dimensão mais festiva e de maior aparato, correspondente à ocasião. Neste arquivo existem outros conjuntos de partes cavas da obra, a maior parte delas não datada e anónima, sobrevivendo um conjunto que é identificado como C03, que contém as partes cavas de violoncelo I/II, fagote I/II, e órgão. Apesar de serem de autoria de copista não identificado, as partes estão datadas de 1811 e contêm anotações possivelmente autógrafas.

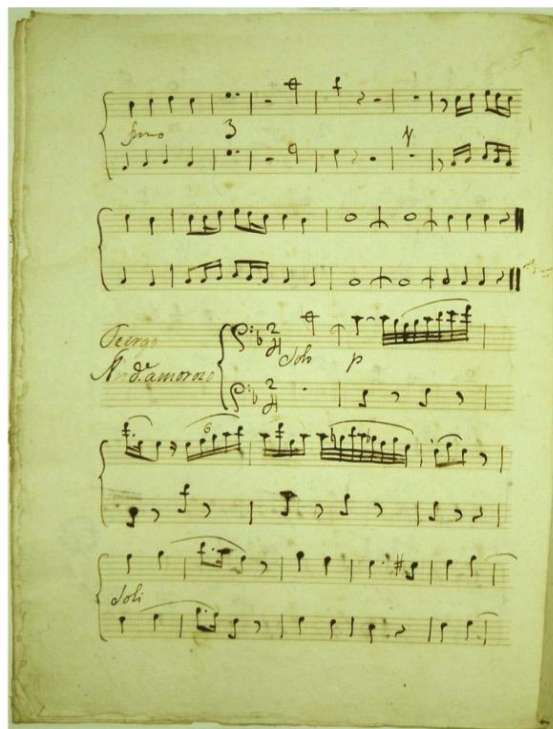
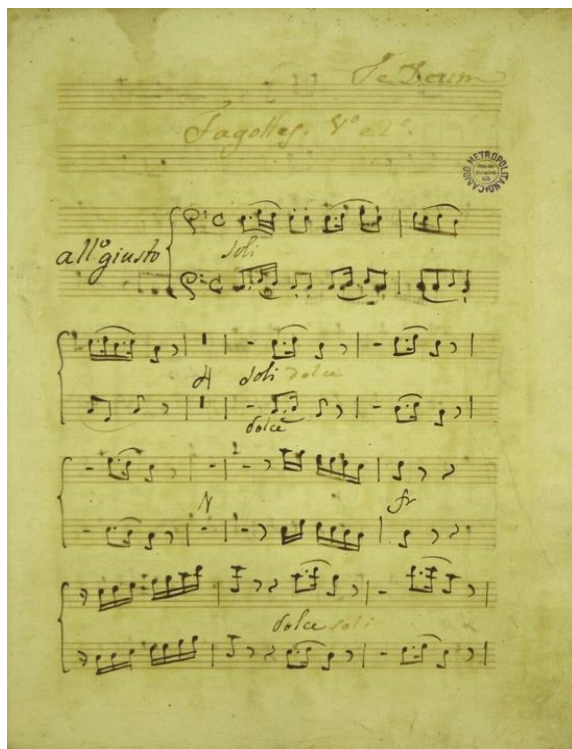
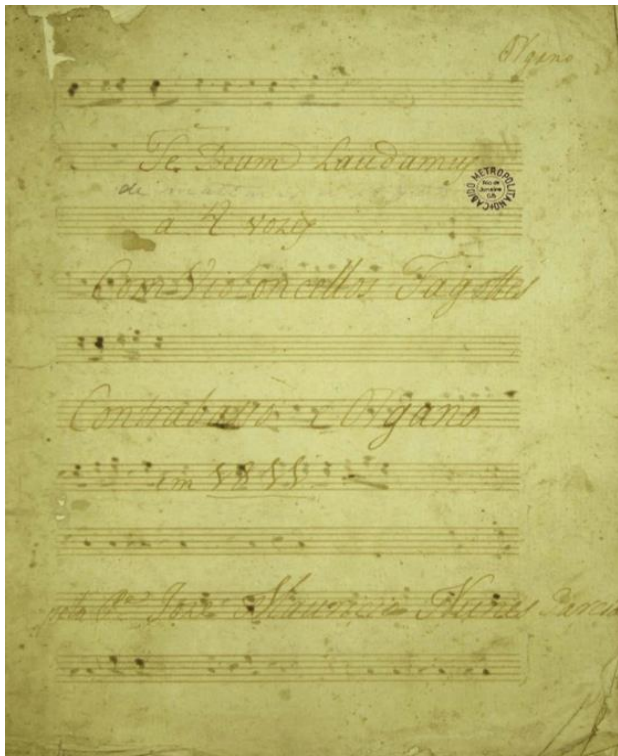
Encontramos muitas similaridades entre a escrita de José Maurício e a de Marcos Portugal, nomeadamente nas partes dos instrumentos melódicos, que estão frequentemente em intervalo de terceira e incluem padrões rítmicos pontuados, de carácter militar. A única ária solística instrumental é atribuída ao fagote no *Te ergo* (fig. 104). Ao contrário de Marcos Portugal, que neste período escrevia unicamente partes obrigadas para o órgão, José Maurício intercala secções de baixo contínuo com a escrita obrigada, destinada na generalidade aos solos.

---

<sup>378</sup> As referências encontram-se *Catálogo das músicas da Capela Imperial atualmente Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro*, de 1902, compilado por Miguel Pedro Vasco (*BR-Rcm, SD-Cx046-UD01, f.9v*), e no *Catálogo das músicas sacras pertencentes ao Arquivo da Capela Imperial* de 1922, compilado por Antônio Romualdo da Silva (*BR-Rcm, SD-Cx046-UD02, f.18v*), ambos do Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro

A digitalização dos excertos destes catálogos, assim como de todos os espécimes da obra presentes no arquivo, podem ser consultados no seguinte endereço: [http://www.acmerj.com.br/CMRJ\\_CRI\\_SM45.htm](http://www.acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM45.htm).

<sup>379</sup> Agradeço a gentil ajuda do colega Rodrigo Teodoro, que me alertou para este facto.



**Figura 104** – José Maurício Garcia, *Te Deum Laudamus A 4, Te Ergo*,  
(BR-Rcm, CRI-SM45)

A correspondência entre as obras destinadas a violoncelos e fagotes obrigados e as diferentes ordens de festas litúrgicas foi alvo de regulamentação no Rio de Janeiro, ao contrário do que aconteceu na corte portuguesa, onde esta associação não chegou a ser estabelecida formalmente, por escrito. Nos Estatutos de 1849, Monsenhor Manuel Joaquim da Silva refere que “(...) há na Capella Imperial três gradações ou Ordens de Festas, em que funciona a Musica”, especificando que as de segunda ordem têm por vezes a “música toda”, mas que na sua maioria consistem em música vocal acompanhada pelo órgão, contrabaixos, e fagotes e que nas de terceira ordem só uma é de “música toda”, sendo as restantes com acompanhamento de órgão, contrabaixos, e fagotes (CARDOSO, 2001: 41). Subentendemos que a instrumentação dita como de “órgão, contrabaixos e fagotes” incluía também o violoncelo, subentendido pelo plural de “contrabaixos”. Pelo que nos é dado a perceber pelas obras de José Maurício que incluem o instrumentário de baixo contínuo alargado, o fagote assumia um papel de maior destaque do que o violoncelo na Capela do Rio de Janeiro, mesmo no período anterior à mudança da corte. Não nos tendo sido possível consultar a maior parte destas obras, é de ressaltar a necessidade de verificação das mesmas para confirmação da função destes instrumentos, sendo que a atribuição de partes individuais ou mesmo da designação *obbligato*, não significa necessariamente a existência de uma parte solista ou de natureza temática, podendo estas consistir na linha do baixo contínuo.

#### **4. Outras Instrumentações com violoncelo obrigado**

À semelhança do que acontece com o repertório para violoncelos e fagotes, surgem em Portugal durante a segunda metade do século XVIII outras tipologias instrumentais ligadas ao repertório sacro. O seu aparecimento será em grande medida decorrente do abandono gradual do repertório com baixo cifrado, mas é também fruto da exploração de novas soluções instrumentais e estilísticas surgidas no contexto da estética do classicismo. De entre as formações que adquirem uma prática sistemática em Portugal estão, além do referido repertório com violoncelos e fagotes, as obras com violas solistas e outras instrumentações sem violinos<sup>380</sup>, ambas surgidas no contexto da

---

<sup>380</sup> Os diferentes tipos de repertório praticados na Patriarcal foram identificados por Cristina Fernandes na sua tese de doutoramento (2012: 453-454).

Patriarcal, cuja estabilidade institucional propiciava a sua regularidade. Paralelamente, surgem obras para formações diversas cuja prática não se prolonga no tempo, frequentemente em contextos fora da corte e provavelmente como consequência da adaptação aos meios humanos disponíveis.

De entre as instrumentações que incluem violoncelo obrigado<sup>381</sup>, optamos por uma classificação bipartida tendo em conta a recorrência e natureza do conjunto de obras identificado, fazendo uma distinção entre as obras para vozes com acompanhamento de violoncelo e órgão, e as restantes instrumentações, quase todas com inclusão de fagote. Enquanto que a prática destas últimas, sob influência do repertório com violoncelos e fagotes da Patriarcal, patente na inclusão quase sistemática do fagote, se dissipa gradualmente durante a primeira parte do século XIX, o repertório com órgão e violoncelo parece instituir-se a partir do início do século XIX como uma tradição em expansão, prolongando-se após a baliza temporal deste trabalho. Identifica-se neste repertório um tratamento distinto da escrita para o violoncelo, mais concertístico, resultante tanto do facto da instrumentação ser mais reduzida como da sua inserção numa linha estética de influência romântica, mais exuberante. Este *corpus* de obras merece ser alvo de um estudo sistemático, sendo o conjunto identificado, segundo algumas fontes, uma amostra parcial duma prática recorrente no contexto sacro durante todo o século XIX.

Existe uma clara correspondência entre as obras identificadas com celebrações litúrgicas específicas, nomeadamente com a Semana Santa e a Festa de Santo António, assim como com o repertório fúnebre. A utilização das instrumentações com fagotes e violoncelos nas celebrações da festa de Santo António nas cerimónias da Patriarcal extrapolou o círculo da corte através de formações derivadas. Particularmente recorrente parece ter sido a associação entre o repertório com dois violoncelos na Igreja de Santo António, através da obra de frei Manuel Gaspar (Belarmino), descrita por Ernesto Vieira na entrada do seu *Dicionário* relativa ao compositor:

---

<sup>381</sup> Por obras com violoncelo obrigado entendemos aquelas nas quais o instrumento tem um papel de relevância, solístico, nem sempre coincidente com a sua descrição pelo compositor ou com a catalogação. Em muitas obras o adjectivo obrigado (ou *obbligato*) é usado como modo de assegurar a presença do violoncelo no conjunto de instrumentos do baixo, podendo tratar-se da mesma linha. Nesta perspectiva, foram seleccionadas obras nas quais o violoncelo assume um papel distinto do do baixo e com relevância temática, mesmo quando a parte não é especificada como obrigada, tendo sido excluídas as situações inversas.

Eram também muito estimados os responsórios de quarta, quinta e sexta-feira santas, que se cantavam nas igrejas da Graça e de São Vicente, assim como os **responsórios das Matinas de Santo António**, escrita para a festa que a câmara municipal manda todos os anos celebrar **na igreja consagrada a este santo**, e que ainda há pouco aí se cantavam, tendo ultimamente sido suprimidos por economia. Possuo a partitura destes responsórios, que são para **quatro vozes, órgão e dois violoncelos**. Estão escritos com facilidade e correcção, no estilo corrente da época. Têm a data de 1830.

Vieira refere não só uma tradição da utilização do repertório na festa de Santo António executado na igreja do Santo em Lisboa, mas também na Semana Santa nas Igrejas da Graça e de São Vicente. O seu testemunho relata uma prática que se terá prolongado durante quase todo o século XIX, estando aparentemente em extinção pouco antes da publicação da sua obra, em 1900. As duas obras identificadas de autoria de Manuel Gaspar, a *Novena / A / Quatro Vozes Concertadas / de N. Snr.<sup>a</sup> da Conceição / Com acompanham.<sup>to</sup> de Orgão, e Violoncello Obrigado* e as *Matinas para Santo António / a 4 Concertadas / Com acompanhamento de 2 Violoncellos, e Orgão Obrigado*, agora pertença da Biblioteca Nacional de Portugal, eram parte do seu espólio, sendo certamente apenas uma amostra do repertório em prática. Além das Matinas de Santo António de autoria de Manuel Gaspar com acompanhamento de dois violoncelos e órgão, é testemunho da associação destas instrumentações com as celebrações de Santo António a obra de Manuel Patrício Bastos de 1849, para a Trezena de Santo António com violoncelo e órgão.

A relação entre a utilização de instrumentos graves solistas com repertório para momentos de especial introspecção do calendário litúrgico, em particular com a Semana Santa, foi já referida em capítulos anteriores<sup>382</sup>, sendo bastante patente no *corpus* de obras identificado. A utilização deste recurso em Portugal, particularmente no que respeita ao violoncelo, está documentada a partir do século XVII<sup>383</sup>, pelo que acreditamos que a lista de obras conhecidas é, mais uma vez, apenas uma amostra da sua presença efectiva na prática coeva. A primeira referência encontrada é a Henrique

---

<sup>382</sup> Remetemos para o capítulo sobre o baixo contínuo, na Parte II desta tese.

<sup>383</sup> Na *Biblioteca Lusitana* é citado também Alexandre de Aguiar, natural do Porto, como “insigne tocador” de viola de sete cordas e “hum contrabaixo muito bom”, sendo famoso pelas “célebres Lamentações de jeremias que se cantam na semana santa, compostas com grande ciência”, não ficando claro se estas obras poderão incluir partes obrigadas para estes instrumentos (NERY, 1984: 43).

Carlos Correia, mestre de capela na Catedral de Coimbra, que compôs uma *Primeira Lamentação de Sexta-feira Santa* para solo de tiple com 4 rabeções obrigados. Nascido a 10 de fevereiro de 1680 em Lisboa, é citado na Biblioteca Lusitana como compositor prolífico de música sacra, estando entre as várias referidas outras obras com partes obrigadas de “rabeção”, como os *Responsórios da Festa de Natal a 4 vozes com rabecas, e rabeção obrigados*, um *Gradual, trato, verso, e ofertório da Missa das Dores de Nossa Senhora a 4 vozes com 2 rabecas, e rabeção obrigados*, e um *Gradual de Nossa Senhora Benedita, & venerabilis a 4 vozes com rabecas e rabeção obrigados de 6. Tom* (NERY, 1984: 64). No caso destas obras, “rabeção” será usado provavelmente como referência ao violoncelo pela raridade de partes obrigadas para contrabaixo, particularmente neste período.

A presença do violoncelo solista em obras desta natureza não seria sempre objecto de notação, o que também será um elemento explicativo do facto do número reduzido de obras sobreviventes. Existem fontes que testemunham esta prática improvisatória ainda no século XIX, sendo expectável que a sua presença fosse ainda mais significativa anteriormente. Na entrada do seu *Dicionário* relativa a Ignácio Miguel Hirsch, Ernesto Vieira descreve-o como “distinguindo-se principalmente em acompanhar as lamentações que se cantam nos ofícios da semana santa, acompanhamento improvisado que lhe permitia dar largas a uma exuberante fantasia” Hirsch, que terá sido virtuoso na flauta antes de se dedicar ao violoncelo, foi “um dos mais notáveis e entusiastas amadores que brilharam na *Philharmonica* de Bomtempo e nas festas do Conde de Farrobo, do qual era guarda-livros”. Foi discípulo de João Giordani e tornou -se um “violoncelista primoroso” (1900: 491). Tendo sido Hirsch aluno de João Giordani, não é de menosprezar a hipótese de esta ser uma prática adoptada também pelo seu professor. Giordani é, aliás, o primeiro violoncelista a incorporar o rol dos músicos contratados da Patriarcal, em 1831 (FERNANDES, 2018: 275), sendo ele próprio autor de um grande número de repertório sacro que está ainda por estudar.

Sobrevivem ainda vestígios da presença do violoncelo, a solo ou em duo, em repertório para a Semana Santa em várias partes cavas isoladas na Biblioteca da Ajuda, anónimas e sem data.

<b>Título</b>	<b>Fonte</b>	<b>Instrum entação</b>	<b>Notas</b>
<i>Lamentação para a 4.<sup>a</sup> f.<sup>ra</sup> santa / Violoncelli obbligati</i>	<i>P-La</i> , 54-VII-20 <sup>31</sup>	vlc I/II	Parte completa, sendo a única encontrada da obra.
(3.º a 8.º Responsórios)	<i>P-La</i> , 54-VII-20 <sup>26</sup>	vlc I/II	Parte em esquiço, incompleta. A lápis estão as indicações “Marcos Portugal?” e “Pertence a um Jogo de Matinas”
<i>Violoncello / Responsório / Sicut Ovis</i>	<i>P-La</i> , 54-VII-20 <sup>42</sup>	1 vlc	Sobrevive apenas a 1. <sup>a</sup> p. da p.c. de vlc. Junto à p.c. de org, completa, onde esse lê a indicação a lápis “Responsórios de Sábado Sancto” ( <i>P-La</i> , 54-VII-20 <sup>43</sup> )
<i>Seista feria santa / Violoncelli obbligati</i>	<i>P-La</i> , 54-VII-20 <sup>44</sup>	vlc I/II	9 Responsórios

**Tabela 30** – Partes cavas de violoncelo isoladas, sem atribuição de autoria

Identificamos também um grupo de obras que testemunham não só a correlação entre instrumentações com fagote e violoncelo e obras para cerimónias fúnebres, mas também com a adaptação de obras originalmente escritas para orquestra, nomeadamente de repertório de compositores estrangeiros. Referimo-nos a versões das missas de *Requiem* de Mozart e de Jommelli, assim como do *Subvenite* e do *Mattutini dei Morti* de Perez.

A presença da maior parte destes manuscritos<sup>384</sup> em arquivos fora de Lisboa, designadamente nas Sés de Évora e Viseu, constata a sua prevalência fora da capital, onde a escolha desta formação seria motivada não só pela sublimação da gravidade da ocasião pela sonoridade dos instrumentos, mas também pela adaptação a recursos humanos mais modestos do que em Lisboa. Há uma recorrência neste tipo de obras à utilização de um violoncelo e dois fagotes, sendo a única exceção a adaptação do *Requiem* de Jommelli a acompanhamento de um violoncelo e órgão.

<sup>384</sup> Estas obras foram identificadas pelo colega Rodrigo Teodoro de Palma na sua tese de doutoramento, a quem muito agradeço a sempre gentil e generosa partilha de informação e documentação (2018: 115-145).

#### 4.1. Obras com violoncelo obrigado e órgão

Apesar de o baixo contínuo se caracterizar pela execução da mesma linha por um grupo variado de instrumentos, segundo Agazzari, estes dividiam-se em dois grupos: os de “fundamento” e os de “ornamento”. Bismantova descreve o conceito diferenciando entre os instrumentos de *basso continuo*, responsáveis pela forma simplificada do baixo, e de *basso cantante*, de linha com movimento, feito através de notas de passagem e diminuições (BARBATI, 2019: 123). A linha de baixo ornamentada, ou *cantante*, poderia estar a cargo tanto dos instrumentos melódicos como harmónicos. Apesar de ser uma prática habitualmente improvisada, a sua notação começa já no final do século XVII em Itália, inicialmente com pequenos trechos a duas vozes<sup>385</sup> no baixo, e mais tarde com a introdução de uma segunda linha de baixo<sup>386</sup>. Esta linha suplementar era habitualmente destinada ao violoncelo, e irá evoluir para a escrita de partes *obbligato* para o instrumento desde o início do século XVIII por parte de compositores napolitanos e romanos, entre os quais se destacam Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini, Nicola Porpora e Leonardo Leo. A utilização do violoncelo como contra-canto à voz solista será responsável pelo desenvolvimento da sua capacidade solística e técnica nas primeiras décadas do seu percurso solístico, assim como pela disseminação do instrumento fora de Itália<sup>387</sup>.

Em Portugal, os exemplos conhecidos desta prática na produção sacra são da primeira metade do século XIX (tab. 31), existindo tanto exemplos de uma linha de baixo ornamentada para o violoncelo, como são as obras de Manuel Gaspar e José Maurício, como de árias com violoncelo obrigado, tanto em contexto orquestral como em instrumentações alargadas sem violinos, como seja o *Domine quinque talenta* para soprano solo do Responsório I de St.º António, de José do Espírito Santo Oliveira (*P-Ln*, MM 301) ou o Quoniam da 01.08 Missa de Marcos Portugal, com a seguinte nota no manuscrito, *A Solo di Soprano Col Violoncello obbligato (P-La, 47-VII-31)*.

Verificou-se também a existência de obras com acompanhamento de violoncelo e órgão na primeira metade do século XIX que consistem numa adaptação da escrita do

---

<sup>385</sup> Como exemplo temos as cantatas dos compositores romanos Tommaso Gaffi (*Allor che'l vostro lume*) e Gasparini (BARBATI, 2019: 126).

<sup>386</sup> Nas suas serenatas, Alessandro Scarlatti indica frequentemente a instrumentação da linha superior *violoncello e liuto* na linha superior e violone e címbalo na linha inferior (HALTON, 2011: 314).

<sup>387</sup> Sobre o assunto ver HALTON, 2011.



baixo com duas vozes aos cânones estilísticos românticos, atribuindo um papel solístico proeminente ao violoncelo, e com escrita obrigada para o órgão, como a *Trezena de Santo António* de Manuel Patrício Bastos e a Missa de Francisco Xavier Migoni (tab 31). Entre as obras com esta instrumentação, existe também uma versão do *Requiem* de Jommelli, na qual o violoncelo é responsável pelo material temático da versão original, existindo também casos deste tipo de versão para outras instrumentações, as quais abordaremos adiante neste capítulo.

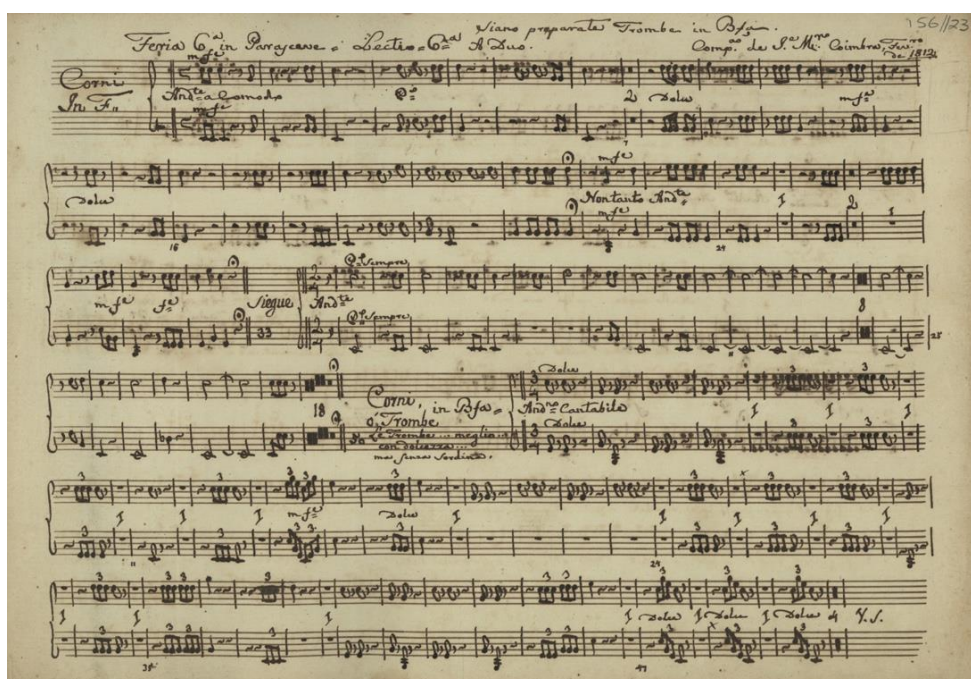
<b>Compositor</b>	<b>Obra</b>	<b>Cota</b>	<b>Data Local</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Descrição da fonte</b>
<b>BASTOS,</b> Manuel Patrício (1800 - 1856)	<i>Trezena / de S.<sup>to</sup> António / por / M.<sup>el</sup> Patrício Bastos</i> Frontispício: <i>Trezena / de / Sancto Antonio / a / Quatro Vozes</i> <i>Orgão e Violoncello. / composição de Manoel Patrício de</i> <i>Bastos. / Organista da Sé Patriarcal de Lisbôa. / Dedicada ao</i> <i>Seu particular amigo e Collega / Domingos José Benavente.</i> (1849)	<i>P-Ln,</i> MM 210	1849, Lisboa?	SATB conc, vlc, org	Part
<b>GASPAR</b> (BELARMINO), Frei Manuel (17??-1836?)	<i>Novena / A / Quatro Vozes Concertadas / de N. Snr.<sup>a</sup> da</i> <i>Conceição / Com accompanham.<sup>to</sup> de Orgão, e Violoncello</i> <i>Obrigado / Do Snr. Frei Manoel Gaspar Belarmino</i>	<i>P-Ln,</i> FCR 19//3		SATB, vlc ob, org	Part/ pc (SATB, vlc, org)
<b>JOMPELLI,</b> Niccòlo (versão anónima)	<i>Missa de Defuntos / de Capella / Del Sigr.e Niccolò Jommèlli</i>	<i>P-Ln,</i> FCR 100//2	1839	SATB, vlc, org	pc
<b>MAURÍCIO,</b> José (1752-1815)	<i>Originale / Feria 6.<sup>a</sup> in Parasceve. Lectio 6.<sup>a</sup> A Duo, com</i> <i>Violoncello obbligato, ed Organo, / e Corni, in Cartina, non</i> <i>obbligati.</i>	<i>P-Ln,</i> MM 156	1812, Coimbra	SA, vlc ob, org, cor I/II.	part

<b>Compositor</b>	<b>Obra</b>	<b>Cota</b>	<b>Data Local</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Descrição da fonte</b>
<b>MIGONI,</b> Francisco Xavier (1811-1861)	<i>Missa a quatro Vozes, / Com Acompanhamento de Orgão, Violloncello, / e Contra-baixo. / Composta, e Offerecida / ao / Ill.<sup>mo</sup> e Ex.<sup>mo</sup> Snr. Conde de Cêa. / Pelo mais Humilde Servo de sua Ex.<sup>a</sup> e Compositor da / ditta Muzica / Francisco Xavier C. Migoni</i>	<i>P-Ln, CN 3</i>	1831?	SATB, vlc, ctb, org	Partitura, p.c. org
	<i>Credo a quatro Vozes / Com Acompanhamento / de / Orgão, Violloncello, e Contre-basse / Composto, e Offerecido / ao / Ill.<sup>mo</sup> e Ex.<sup>mo</sup> Senhor Conde de Cêa / Pelo mais Humilde Servo de sua Ex.<sup>a</sup> e Compositor da ditta / Muzica / Fran.<sup>co</sup> Xavier C. Migone / no / anno de 1831</i>	<i>P-Ln, CN 4</i>	1831	SATB, vlc, ctb, org	part pc org

**Tabela 31** – Obras identificadas com vozes, violoncelo obrigado e órgão (1750-1834)

Apesar do deslocamento temporal destas obras com o período da prática do baixo contínuo, é provável que a presença do contrabaixo continuasse a ser inferida nestas obras mesmo quando não notada, sobretudo nas obras de escrita mais conservadora. Existe uma diferença estilística clara entre as duas obras mais tardias, de Bastos e Migoni, e as restantes. Ainda que a dimensão do conjunto de obras identificado não nos permita tirar conclusões quanto a este assunto, é provável que nas obras com escrita mais arcaica, de Gaspar, Maurício e Jommelli/anónimo, o contrabaixo se juntasse habitualmente ao baixo e que mais tarde a instrumentação fosse alvo de um refinamento maior por parte do compositor. A presença do contrabaixo quando não notado será mais provável em obras sem escrita obrigada para o órgão, ou com uma linha simplificada na mão esquerda. no conjunto destas obras apenas duas indicam a presença do contrabaixo, José Maurício como reforço à linha do baixo (fig. 105), e Migoni com escrita de uma parte independente (fig. 121).

Nas obras de José Maurício e Ignácio António Ferreira de Lima, são incluídas como instrumentação *ad libitum* duas trompas, que funcionam como complemento harmónico do baixo contínuo. Esta possibilidade instrumental foi identificada em algum repertório sacro da primeira metade do século XIX, não só no trabalho dos referidos compositores como também em obras dos arquivos das Sés de Braga e de Évora (PAULA, 2017: 117).



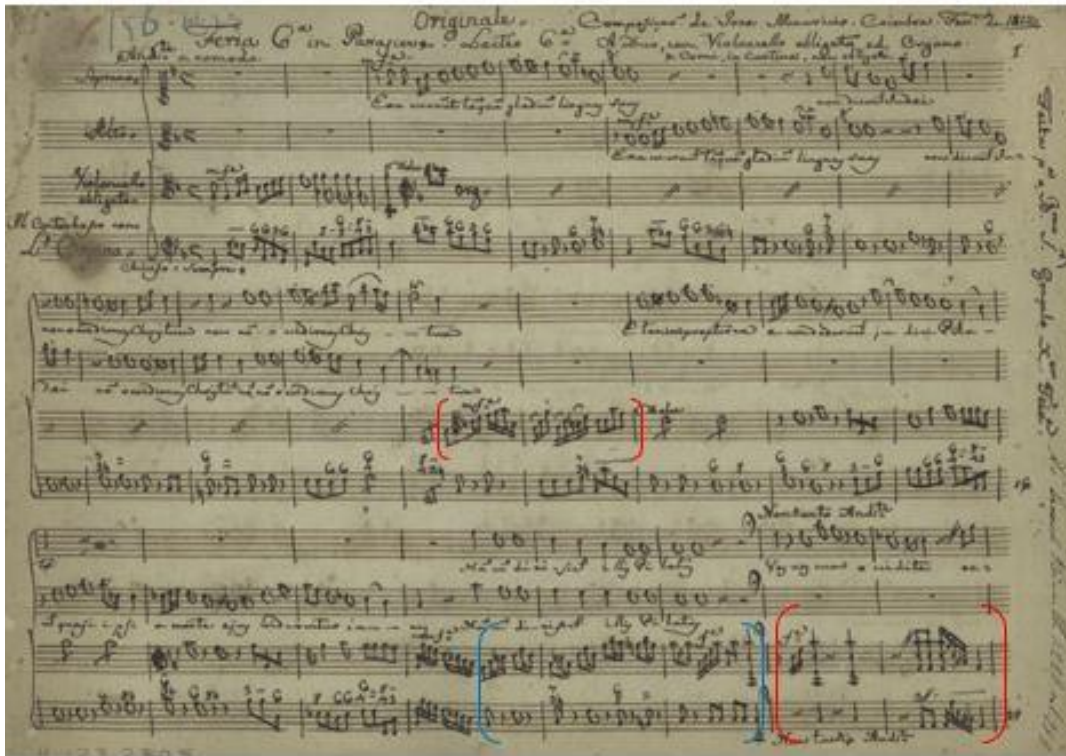
**Figura 105** – José Maurício, *Feria 6.ª in Parasceve. Lectio 6.ª A Duo*, pc cor I/II (P-Ln, MM 156)

Nas obras de Manuel Gaspar e José Maurício, as que neste conjunto apresentam características estilísticas mais conservadoras, com escrita em baixo cifrado, é notório um papel mais embrionário do violoncelo do ponto de vista solístico. Existem ainda andamentos nos quais o violoncelo executa a linha de baixo na totalidade, e as intervenções temáticas são geralmente breves e esquemáticas, constituídas por pequenas introduções instrumentais ou de reforço da linha vocal, sendo a exploração do violoncelo em contra-melodia com as vozes pouco assinalável. No entanto, e apesar do peso solístico do instrumento nestas obras não ser tão relevante como noutros casos, elas são de grande importância como testemunho da prática improvisatória do violoncelo no contexto do baixo contínuo. Estas obras são provavelmente uma transposição notacional estruturada de uma prática improvisatória, constituindo pistas sobre os mecanismos usados pelos violoncelistas no período, assim como na segunda metade do século XVIII.

A única destas obras que não se destina ao quarteto vocal é a *Feria 6.<sup>a</sup> in Parasceve*, para soprano e alto solo, de autoria de José Maurício<sup>388</sup> (1752-1815). O facto de se tratar de uma obra do período final da sua vida, pode justificar a adopção de modelos de composição arcaicos, que se traduzem não só na escrita com baixo cifrado, mas num estilo algo deslocado da produção musical coeva. Esta atitude mais conservadora traduz-se também na abordagem à parte de violoncelo, cuja extensão não ultrapassa o lá3, nem assume um papel *cantabile* consistente. Na parte de violoncelo é dominante a atribuição de variações da linha do baixo, introduzidas de diferentes formas, como através de figurações arpejadas em semicolcheias ou tercinas (figs.106 e 107) ou dobrando a linha do baixo na oitava superior.

---

<sup>388</sup> Organista e compositor, José Maurício desenvolve a sua actividade maioritariamente em Coimbra, tendo sido Lente da Universidade, instituição onde o seu *Methodo de Muzica*, publicado em 1806, foi adoptado até 1849. Em Setembro de 1810, por ocasião da terceira invasão Napoleónica, muda-se para Lisboa por um período de cerca de um ano, tendo a sua inscrição na Irmandade de Santa Cecília ocorrido a 5 de Dezembro de 1810. Após o seu regresso a Coimbra em 1811, retoma a sua actividade musical na Semana Santa do ano seguinte, ocasião para a qual terá sido escrita esta obra. Da sua produção musical destaca-se um grande número de obras sacras, que se encontram hoje distribuídas por vários arquivos, entre os quais se destacam a Biblioteca Nacional de Portugal e a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (PAULA, 2017, in *Dicionário Biográfico Caravelas*).

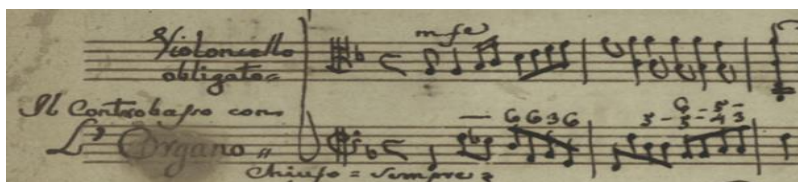


**Figura 106** – José Maurício, *Feria 6.ª in Parasceve. Lectio 6.ª A Duo*, f.1 (P-Ln, MM 156)



**Figura 107** – José Maurício, *Feria 6.ª in Parasceve. Lectio 6.ª A Duo, Quad fecit Pilatus* (P-Ln, MM 156)

Acontece também a atribuição de figuras em contraponto ao baixo, como é o caso dos primeiros compassos da obra (fig.108), ou de diminuições em arpejos (fig. 106).



**Figura 108** – José Maurício, *Feria 6.<sup>a</sup> in Parasceve. Lectio 6.<sup>a</sup> A Duo*, f.1 (P-Ln, MM 156)

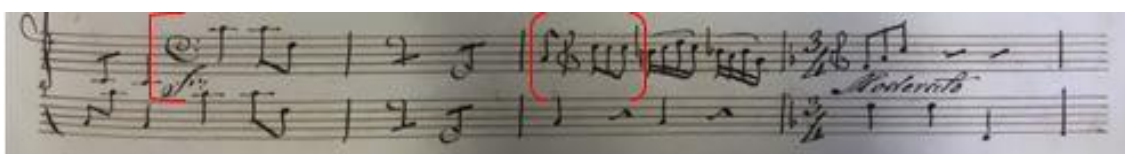
Ocasionalmente existem acordes na parte de violoncelo (fig. 106), inclusivamente numa pequena secção em recitativo (fig. 109), que nos pode indiciar uma prática similar improvisada em recitativos *seccos*.



**Figura 109** – José Maurício, *Feria 6.<sup>a</sup> in Parasceve. Lectio 6.<sup>a</sup> A Duo, At ubi perseveras* (P-Ln, MM 156)

Um das raras intervenções melódicas do violoncelo acontece no terceiro andamento, *Quad fecit Pilatus*, um trecho em quatro compassos que se repetirá várias vezes ao longo do movimento (fig. 107).

Enquanto que José Maurício explora maioritariamente o papel do violoncelo através da utilização de linha de baixo com variações, Manuel Gaspar alterna entre secções nas quais o violoncelo dobra o baixo e outras com solos num registo agudo, acima do lá3. Em termos de tessitura nunca é explorada a região média do instrumento, tendo esta alternância entre o baixo e solos agudos como consequência frequentes saltos de grande extensão (fig. 110), com um intervalo de duas oitavas.



**Figura 110** – Manuel Gaspar, *Novena de N. S.<sup>a</sup> da Conceição, Temporis longi* (P-Ln, FCR 19//3)

As intervenções a solo do violoncelo podem ser introduções instrumentais ou ocorrer em simultâneo com as vozes, frequentemente dobrando a linha solista.



**Figura 111** – Manuel Gaspar, *Novena de N. S.<sup>a</sup> da Conceição, Tota pulchra es Maria* (P-Ln, FCR 19//3)

A tessitura aguda do violoncelo é também usada como acompanhamento, como acontece nestas secções em arpejos de tercinas. Este tipo de acompanhamentos agudos, que mimetiza o papel do violino na escrita orquestral clássica, é bastante invulgar nas partes de violoncelo, sendo uma das características também da escrita de António da Silva Gomes e Oliveira no repertório com violoncelos e fagotes da Patriarcal.



**Figura 112** – Manuel Gaspar, *Novena de N. S.<sup>a</sup> da Conceição, Ha creaturas superavit* (P-Ln, FCR 19//3)

A abordagem ao violoncelo de Manuel Gaspar nesta obra é muito distinta da sua escrita nas *Matinas de Santo António* para vozes, dois violoncelos e órgão, que abordaremos em detalhe adiante. Tendo por base o único andamento sobrevivente desta



obra, o 1.º Responsório do Nocturno V, vemos que a escrita para dois violoncelos de Gaspar utiliza uma extensão bastante mais restrita do instrumento, nunca ultrapassando o lá3, e os violoncelos não têm o destaque temático do violoncelo solo na Novena, funcionando sempre em intervalos de terceira nas pequenas intervenções melódicas que lhes são atribuídas.

A obra de Manuel Gaspar<sup>389</sup>, pelas referências à utilização sistemática de violoncelos obrigados, justifica uma pesquisa posterior para um conhecimento mais concreto da prática deste repertório na capital durante as primeiras décadas do século XIX, nomeadamente na sua associação com as festividades de Santo António e da Semana Santa, acima referida.

Escrita em 1756, a *Missa de defuntos* de N. Jommelli foi dedicada às Exéquias da mãe do duque de Württemberg, Karl Eugen, a princesa Marie-Auguste von Thurn und Taxis. Teve uma grande circulação pela Europa na segunda metade do século XVIII, assim como em Portugal, não só na capital como noutras capelas<sup>390</sup> que tentavam “reproduzir musicalmente, nas exéquias reais ou noutras cerimónias solenes, o reportório fúnebre em voga em Lisboa” (PAULA, 2017: 93).

Foram identificadas três versões com violoncelo obrigado do *Requiem* de Jommeli, sendo o manuscrito da Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln*, FCR 100//2) o único cuja instrumentação não inclui fagotes, e a única adaptação conhecida de uma obra originalmente escrita para orquestra ao acompanhamento de violoncelo e órgão. Infelizmente, neste conjunto de partes só sobrevive o primeiro fólio da parte de órgão, a qual a escrita original em baixo cifrado, apesar da datação tardia, de 1839. Desta versão não consta o responsório pós-missa, *Libera me* e, à semelhança do que acontecia nestas adaptações, são suprimidas as introduções instrumentais do *Introito* e do *Benedictus*<sup>391</sup>. No canto superior direito do frontispício da parte cava de órgão lê-se “Melitão”,

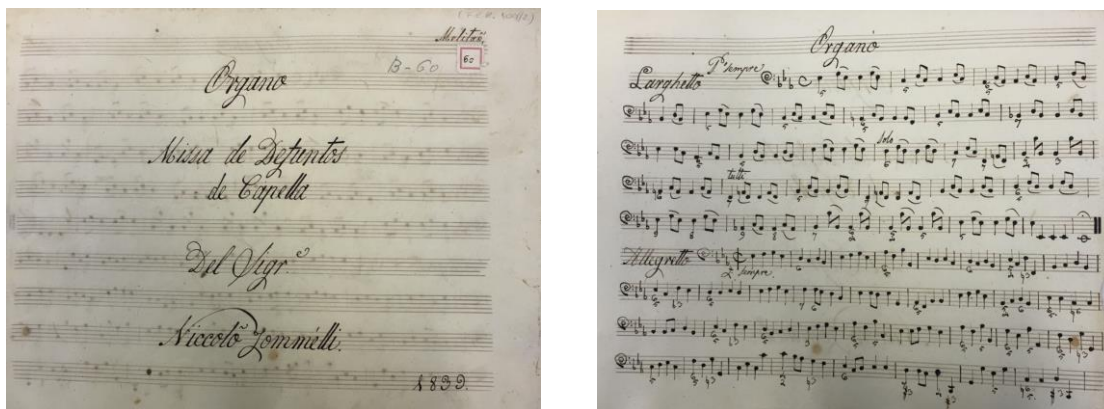
---

<sup>389</sup> Frei Manuel Gaspar foi um cantor e compositor de sucesso activo em Lisboa na primeira metade do século XIX. Segundo Vieira teria o apelido Belarmino, referido em algumas partituras e, pelo facto de ter conservado a voz de falsete toda a vida, era apelidado de “Gasparinho”. Segundo o biógrafo, “para o ouvir concorria grande multidão de povo às festas que se realizavam na Igreja da Graça; até a célebre cantora Catalani quis ouvi-lo, indo de propósito àquela igreja, e manifestou a sua admiração de que um homem pudesse cantar com tanta perfeição e tão agradavelmente com a voz de falsete”. Terá feito a sua formação musical no convento da Graça, onde professou no início do século, tendo ascendido ao cargo de Mestre de Capela em 1824. Morreu provavelmente em 1836 (1900: I 455-456).

<sup>390</sup> É o caso de Évora e Braga, onde a obra é inclusivamente adaptada ao rito bracarense pelo compositor bolonhês Antonio Galassi (c. 1759-1792), e onde existem relatos da sua permanência em repertório ainda no século XX (PAULA, 2018: 81, 95).

<sup>391</sup> É de salientar que a supressão de excertos de obras não se limitaria às versões com outras instrumentações, como testemunha o autor da crónica de 16 de Novembro de 1816 do *Allgemeine musikalische Zeitung*, que refere uma execução do Requiem de Mozart com orquestra a 12 de Outubro do mesmo ano, na qual a obra foi “consideravelmente abreviada” (BRITO/CRANMER, 1990: 47).

referindo-se provavelmente a Militão José de Sousa Coelho<sup>392</sup>. Organista, de quem será provavelmente a autoria da versão, desenvolveu a sua actividade em Lisboa estando a mesma documentada no arquivo da Irmandade de Santa Cecília (PAULA, 2017: 118).

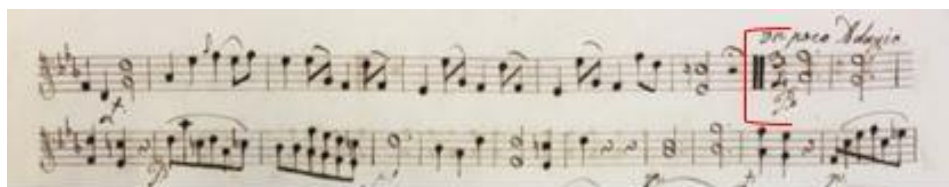


**Figura 113** – N. Jommelli, *Requiem*, pc org (P-Ln, FCR 100//2)

A principal função do violoncelo nesta versão é assegurar o material temático da parte original dos violinos, ainda que incorpore também elementos das partes de viola e do baixo. Tomando por exemplo a entrada do *Christe eleison*, vemos que o diálogo entre os violinos e a viola (fig. 114) é abarcado na totalidade pela parte de violoncelo (fig. 115).



**Figura 114** – N. Jommelli, *Requiem*, *Christe eleison*, versão orquestral, detalhe vl I/II e vla (P-Ln, CN 275)



**Figura 115** – N. Jommelli, *Requiem*, *Christe eleison*, pc vlc (P-Ln, FCR 100//2)

<sup>392</sup> Filho do organista homónimo Militão José de Sousa Coelho, citado por Ernesto Vieira como activo na Sé de Faro (PAULA, 2018: 119).

De uma forma geral são mantidas as articulações originais, com algumas exceções nas quais são adoptadas ligaduras mais longas, em concordância com o ideal estético oitocentista de valorização do *legatto* em detrimento da articulação. No início do *Kyrie*, a ligadura ondulante do original (fig. 116), que se representaria um vibrato de arco, com inflexões de pressão em cada nota, é substituída por uma ligadura normal (fig. 117), que pode induzir à execução de uma articulação mais dura e concreta.



**Figura 116** – N. Jommelli, *Requiem, Kyrie eleison*, versão orquestral, vl I/II  
(P-Ln, CN 275)



**Figura 117** – N. Jommelli, *Requiem, Kyrie eleison*, pc vlc ob  
(P-Ln, FCR 100//2)

Da mesma forma que no *Agnus dei* a ligadura entre cada cromatismo (fig. 118), que gera um silêncio de articulação a cada duas notas, é simplificada por um *legatto* em toda a frase (fig. 119).



**Figura 118** – N. Jommelli, *Requiem, Agnus dei*, versão orquestral, vl I/II  
(P-Ln, CN 275)



**Figura 119** – N. Jommelli, Requiem, Agnus dei, pc vlc  
(P-Ln, FCR 100//2)

Numa comparação entre esta versão da obra e aquelas nas quais são incluídos dois fagotes, as quais trataremos adiante, existe naturalmente uma maior preponderância solística do violoncelo, sendo o único instrumento melódico. Esta prevalência é sublinhada pelo facto de o órgão não ter uma parte obrigada como acontece nas outras adaptações, mas realizar um baixo cifrado, estando à partida demitido da tarefa de execução das partes solísticas originais.

Francisco Xavier Migoni (1811-1861) e Manuel Patrício Bastos<sup>393</sup> (1800 - 1856) são compositores claramente imbuídos duma perspectiva estilística romântica, sendo o papel do violoncelo nas suas obras eminentemente solístico, com exploração da virtuosidade do instrumento e com a função de baixo delegada para segundo plano. A obra de F. X. Migoni, cujo manuscrito está na Biblioteca Nacional de Portugal, é proveniente da Biblioteca do Conservatório Nacional<sup>394</sup>, onde o compositor exerceu funções de professor de piano a partir da sua instauração, em 1835, tendo assumido a direcção da instituição após a morte de Bomtempo, em 1842 (VIEIRA, 1900: II 85). Datada de 1831, a Missa não foi escrita para os alunos do Conservatório, mas terá sido com probabilidade executada pelos mesmos. A *Trezena*<sup>395</sup> de Bastos, uma vez que o compositor ocupou a posição de organista na Sé Patriarcal de Lisboa a partir de 1825, poderá ter sido destinada à execução naquela igreja.

Migoni opta pela inclusão do contrabaixo, sendo o papel deste unicamente de apoio à linha do órgão, possibilitando também que o último execute secções solísticas

---

<sup>393</sup> Os dois compositores foram contemporâneos e colegas no Seminário da Patriarcal, Migoni como pianista e Bastos como organista. Tendo por base o relato de Ernesto Vieira, a reputação no meio musical de Migoni e Bastos encontrar-se-ia em pólos opostos; enquanto que Migoni é descrito como um compositor de nível superior, que alcançou o respeito dos seus pares através de trabalho árduo e constante ao longo da sua carreira, Vieira tece os piores comentários sobre o trabalho de Bastos, dizendo que o mesmo tem “certa habilidade mas nenhuma intuição artística; compunha pela obrigação de fornecer musica para as festividades que o incumbiam de dirigir, e procurava satisfazer os festeiros apresentando-lhes musica apparatusa e extensa”, acrescentando que “as suas composições eram banaes e sem o menor valor”. A principal crítica tecida por Vieira a Bastos prende-se precisamente com a sua música religiosa, desvirtuada pela introdução de elementos dramáticos de cariz popular, incluindo-se o compositor numa tendência generalizada de mau gosto na música de igreja, acusando o biógrafo a instituição de laxismo no tratamento deste problema (1900: 99).

<sup>394</sup> O manuscrito tem um papel colado quadrado onde se pode ler: *Gruppo I Classe 1(?) | Espositore | Conservatorio Real di Lisbona –n.º d'ordine 15.*

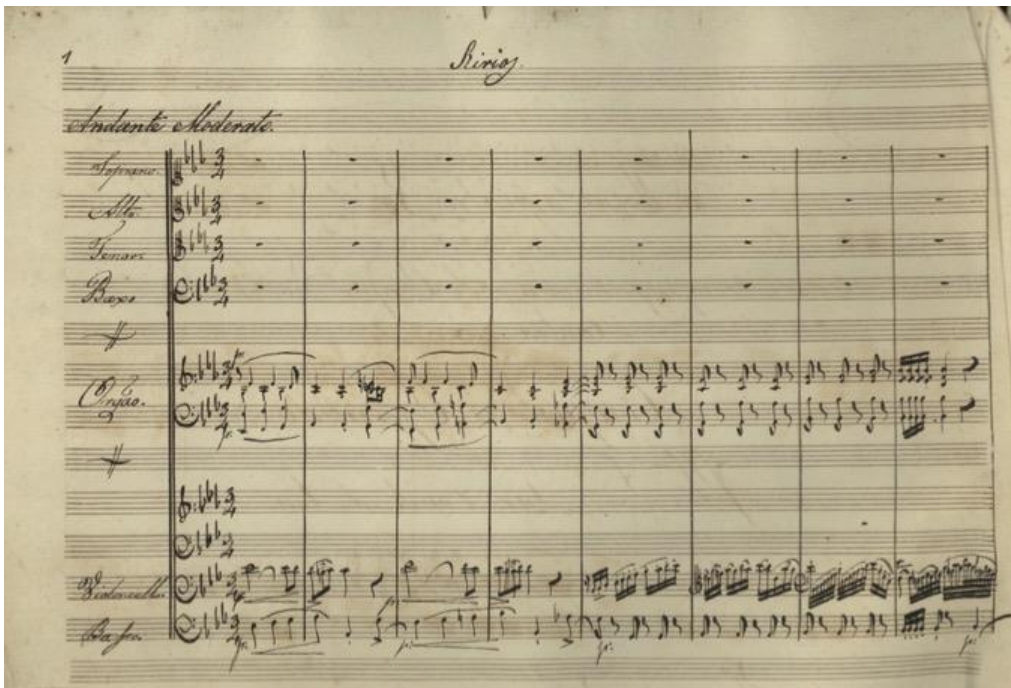
<sup>395</sup> Ainda que esta obra, datada de 1849, extrapole a baliza temporal deste trabalho, achamos por bem incluí-la como demonstração da continuidade no tempo desta instrumentação.

apenas com material temático. A instrumentação mantém-se ao longo de toda a obra, sem distinção entre os andamentos corais e as árias a solo. O violoncelo é adotado como instrumento solista principal, mantendo-se a tessitura predominantemente na corda lá, com grande utilização da região aguda, e atingindo o mi<sup>4</sup>. Não obstante, continua a existir alternância com a linha do baixo, o que origina, tal como verificámos em obras abordadas anteriormente, a existência de saltos de grande extensão na mudança de registo (fig. 120).

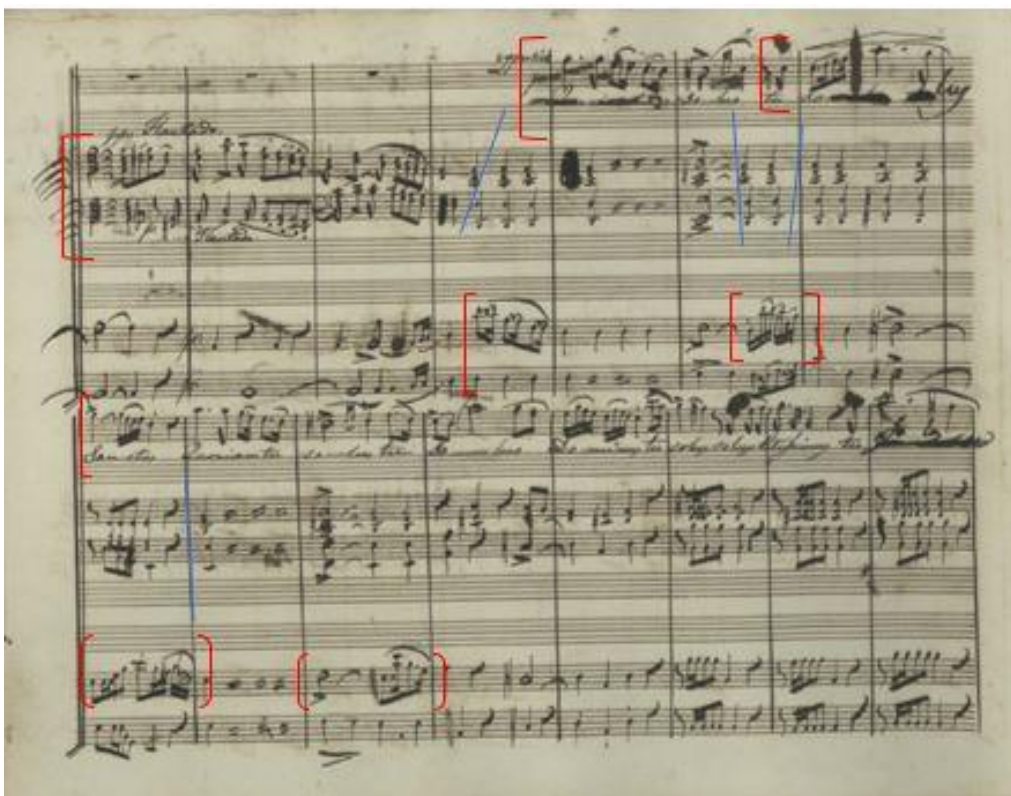


**Figura 120** – F. X. Migoni, Credo  
(P-Ln, CN4)

A presença solística do violoncelo surge em diferentes texturas de escrita, sendo frequentemente acompanhado pelo órgão e pelo contrabaixo nas introduções instrumentais a solo, como é o caso do início do *Kyrie* (fig. 121). Sendo também utilizado em diálogo tanto com as vozes como com o órgão (figs. 122 e 123).



**Figura 121** – F. X. Migoni, Missa, *Kyrie*  
(P-Ln, CN3)



**Figura 122** – F. X. Migoni, Missa, *Quoniam*  
(P-Ln, CN3)



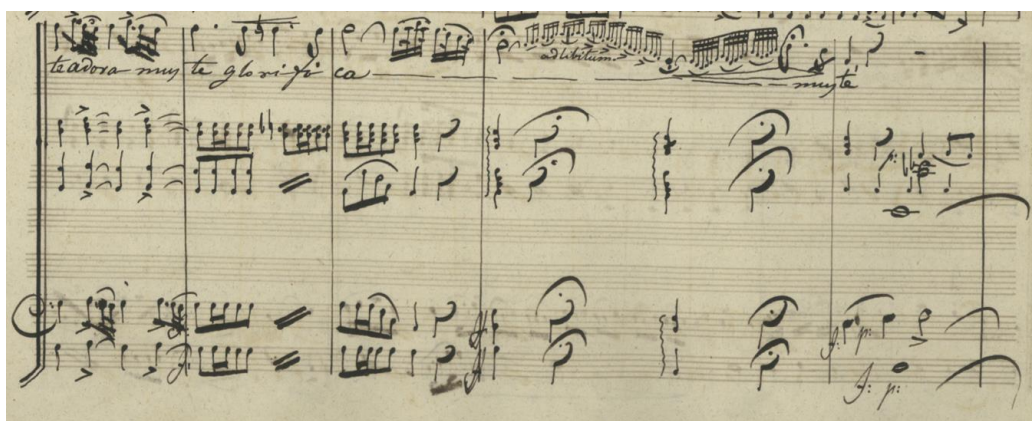
**Figura 123** – F. X. Migoni, Credo, *Et incarnatus*  
(P-Ln, CN4)

Em conformidade com a evolução da notação no sentido de um maior detalhe e especificidade, e a conseqüente decrescente liberdade do intérprete, encontramos nesta obra uma pormenorização de elementos expressivos, de dinâmica e articulação ausentes da escrita de compositores de tradição setecentista. No solo de violoncelo introdutório do *Et Incarnatus* (fig. 123), podemos verificar uma grande precisão nas indicações dinâmicas, com crescendos e diminuendos, de ornamentação, com trilos e *appogiaturas*, e de articulação, com grande variedade de ligaduras, ligaduras com pontos, acentos, cunhas e *stacatto*.



**Figura 124** – F. X. Migoni, Missa, *Kyrie*  
(P-Ln, CN3)

Esta minúcia notacional revela-se também na eliminação de momentos habitualmente improvisatórios, como cadências, que passam a ser escritos na sua totalidade, como acontece na cadência de violoncelo no final da introdução instrumental do *Domine Deus* (fig. 126), ou na cadência de tenor no *Laudamus te* (fig. 125).



**Figura 125** – F. X. Migoni, Missa, *Laudamus te*, tenor solo  
(P-Ln, CN3)





**Figura 126** – F. X. Migoni, Missa, Domine Deus  
(P-Ln, CN3)

O detalhe da notação está particularmente presente no que concerne às indicações de dinâmica, que Migoni utiliza recorrentemente como recurso dramático, quer através da amplitude como de mudanças abruptas (fig. 127).

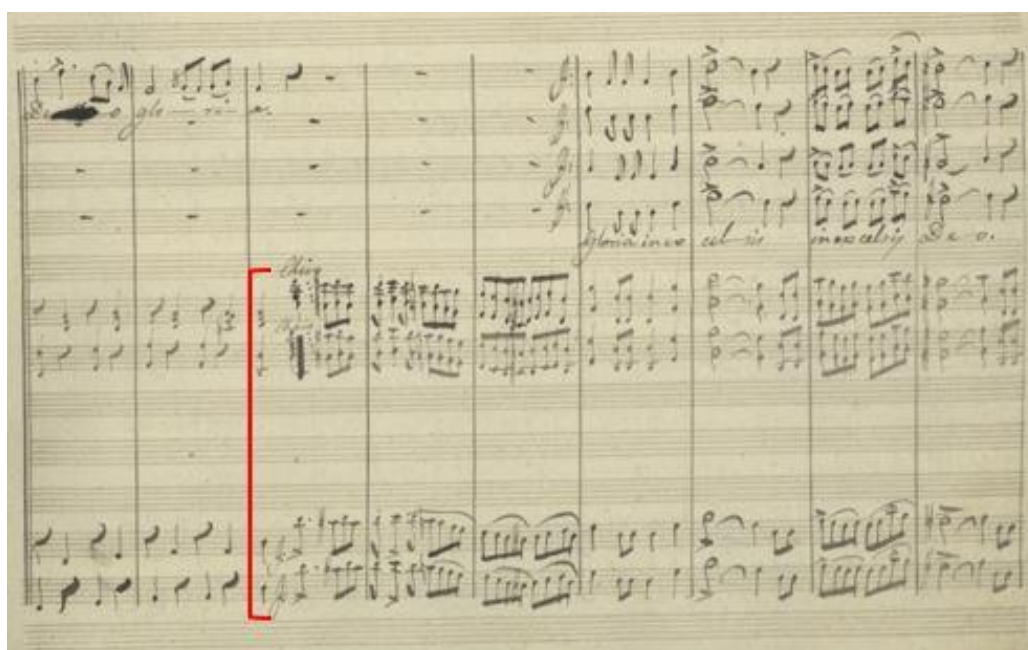


**Figura 127** – F. X. Migoni, Missa, Qui sedes  
(P-Ln, CN3)

Nas secções corais, as soluções orquestrais utilizadas de forma mais recorrente são a polirritmia e a estrutura bipartida entre instrumentos e vozes. Quando há independência entre as linhas instrumentais, o material temático é feito pelo violoncelo ou repartido entre o violoncelo e mão direita do órgão (figs. 130 e 131). Particularmente interessante é uma passagem do *Et ressurexit*, na qual o violoncelo perfura a textura com uma linha contínua de semicolcheias em piano (fig. 128).



**Figura 128** – F. X. Migoni, Credo, *Et Resurrexit*  
(P-Ln, CN4)



**Figura 129** – F. X. Migoni, Missa, Gloria  
(P-Ln, CN3)



**Figura 130** – F. X. Migoni, Missa, Gloria  
(P-Ln, CN3)

A page of handwritten musical notation for the 'Et in terra pax' section of a Mass. The score is on aged paper and includes vocal parts with Latin lyrics: 'Et in terra pax', 'Et in terra pax', 'Et in terra pax', 'Et in terra pax'. The piano accompaniment is written on staves below the vocal lines. A red bracket on the left side of the page groups the piano accompaniment staves. There are also some blue markings on the piano part.

**Figura 131** – F. X. Migoni, Missa, *Et in terra pax*  
(P-Ln, CN3)

#### 4.2. Obras com dois violoncelos obrigados e/ou fagote

No conjunto das obras com instrumentações variadas podemos identificar dois sub-grupos: as obras com dois violoncelos, e as obras com violoncelo e fagote, inserindo-se ambos na linha do repertório com violoncelos e fagotes da Patriarcal, e constituindo-se provavelmente de adaptações derivadas da prática da corte.

Compositor	Obra	Cota	Data Local	Instrumentação	Descrição da fonte	Notas
<b>GASPAR</b> (BELARMINO), Frei Manuel	<i>Matinas para Santo António / a 4 Concertadas / Com acompanhamento de 2 Violoncellos, e Orgão Obrigado / Muzica do Snr. P.<sup>e</sup> F.<sup>r</sup> Manoel Gaspar / Religiozo do Convento da Graça / anno de 1830</i>	<i>P-Ln, MM 105//8</i>	1830	SATB, vlc I/II, cb, org (I ou II)	part	
<b>LIMA, Inácio</b> António Ferreira de (f. 1818)	<i>Respons.<sup>os</sup> que se cantão em 5.<sup>a</sup> f.<sup>ra</sup> Sancta / Com acompanham.<sup>to</sup> d'Orgão, Violoncello, Fagotes obrigados, / Trompas e Basso / do Snr. / P.<sup>e</sup> Ignacio Antonio Ferreira Lima</i>	<i>P-Ln, MM 94//1</i>	s/d	SATB conc, vlc, ctb, fag I /II, cor I /II, org	pc	
	<i>Respons.<sup>os</sup> que se cantão em 6.<sup>a</sup> f.<sup>ra</sup> Sancta / Com acompanham.<sup>to</sup> d'Orgão, Violoncello, Fagottes obrigados / Trompas e Basso</i>	<i>P-Ln, MM 94//2</i>	s/d	SATB conc, vlc, ctb, fag I/II, cor I/II, org	pc	

Compositor	Obra	Cota	Data Local	Instrumentação	Descrição da fonte	Notas
	<i>/ do Snr. / P.<sup>e</sup> Ignacio Antonio Ferreira Lima</i>					
<b>SOARES,</b> António José (1783-1875)	<i>Tedeum a 4 Vozes / e dois Violoncelos Baxo / e Organo / Do S.<sup>r</sup> Antonio Joze Soares / Capella Real de V.<sup>a</sup> V.<sup>ca</sup></i>	<i>P-VV, B- XCVIII (1-3)</i>		SATB conc, vlc I/II, ct, tb, org	part pc	Versões: SATB, ob I/II, ct, tb I, org  SATB, vl I/II, ct, tb I, org
<b>JOMMELLI,</b> Niccòlo (versão de autoria anónima)	<i>Missa de Defuntos / de Capella / Del Sigr.e Niccolò Jommèlli</i>	<i>P-EVs, Prateleira III – Missas Pro Defunctis – n.º 5 conj. 1</i>	s/d	SATB conc, vlc, fg, cb, org	pc	Possui Libera me “abreviado”, Copista [Figueiredo] s/d
		<i>P-EVs, Prateleira III – Missas Pro Defunctis – n.º 5, conj. 4</i>	s/d	SATB conc, vlc, cb, org, guião, <i>basso para reger</i>	pc	Não possui Libera me. Sequencia à parte (contém a indicação “segue Sequentia papel a parte”) – [Figueiredo], violon (contrabaixo). Copista 2 (não identificado) – s/d
<b>PEREZ, David</b>	<i>Matuttini dei morti (Peccatem me)</i>	<i>P-Ln, CN 479</i>	s/d	SATB conc, vlc, fg, cb, org	pc	
	<i>Matuttini dei morti</i>	<i>P-Vs, Ms. n.º 2</i>	s/d	SSATB conc, vlc, fg I/II, cb, org	pc	dois conjuntos de manuscritos que se complementam, feitos por copistas distintos e de diferentes épocas
	<i>Matuttini dei morti</i>	<i>P-EVs, Prat. V, 589</i>	s.d.	SSATB, vlc, cb, fag, cor (inc.), org, <i>Basso para reger</i>		

Compositor	Obra	Cota	Data Local	Instrumentação	Descrição da fonte	Notas
	<i>Subvenite</i>	<i>P-EVs, Prat. V, 607</i>	s/d	SATB, vlc, fg I/II, cb, org	pc	Cantado para as absolvições ao túmulo, atribuído a David Perez
MOZART, W.A. (versão anónima)	<i>Missa pro defunctis / De Capella / Com Fagotes, Violoncelo e Basso / Del Sig.<sup>re</sup> Mestre Mozart</i>	<i>P-EVs, Prat.III, Missas Pro Defunctis – n.º 10</i>	s/d	SATB, vlc, fg I/II, cb, org	pc	

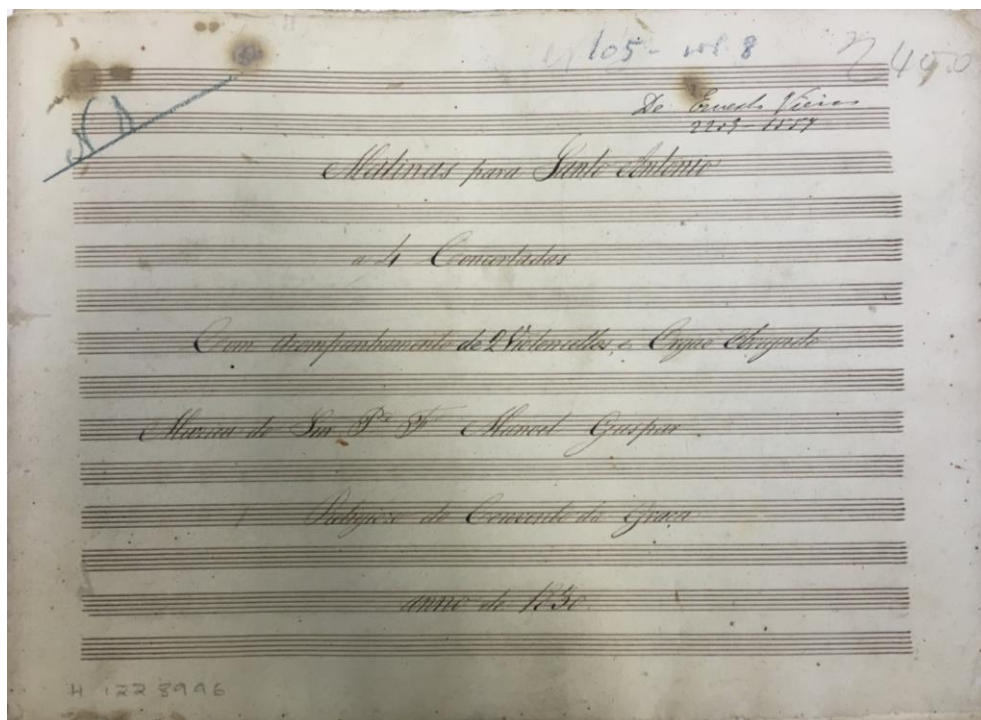
**Tabela 32** – Obras com instrumentações diversas com violoncelo obrigado (1750-1834)

As duas obras com acompanhamento instrumental de dois violoncelos e órgão provém de contextos bastantes distintos. As *Matinas* de Manuel Gaspar têm datação provavelmente até à década de 1830 e inserem-se na tradição de utilização de dois violoncelos em ocasiões específicas nas igrejas da Graça e de Santo António em Lisboa, sendo o *Te Deum* de António José Soares<sup>396</sup>, escrito para a Capela Real de Vila Viçosa, provavelmente de data bastante superior.

Uma vez que sobrevive apenas um andamento das *Matinas para Santo António* de Manuel Gaspar (fig. 132), o 1.º Responsório do Nocturno V, não nos é possível avaliar com precisão o estilo de escrita do compositor para dois violoncelos. No caso do único responsório sobrevivente, *Eu ye serve bone et fidelis*, os violoncelos repartem-se entre a linha de baixo e pequenas intervenções melódicas de ligação entre as frases vocais, estando as suas vozes invariavelmente em intervalos de terceira e não excedendo

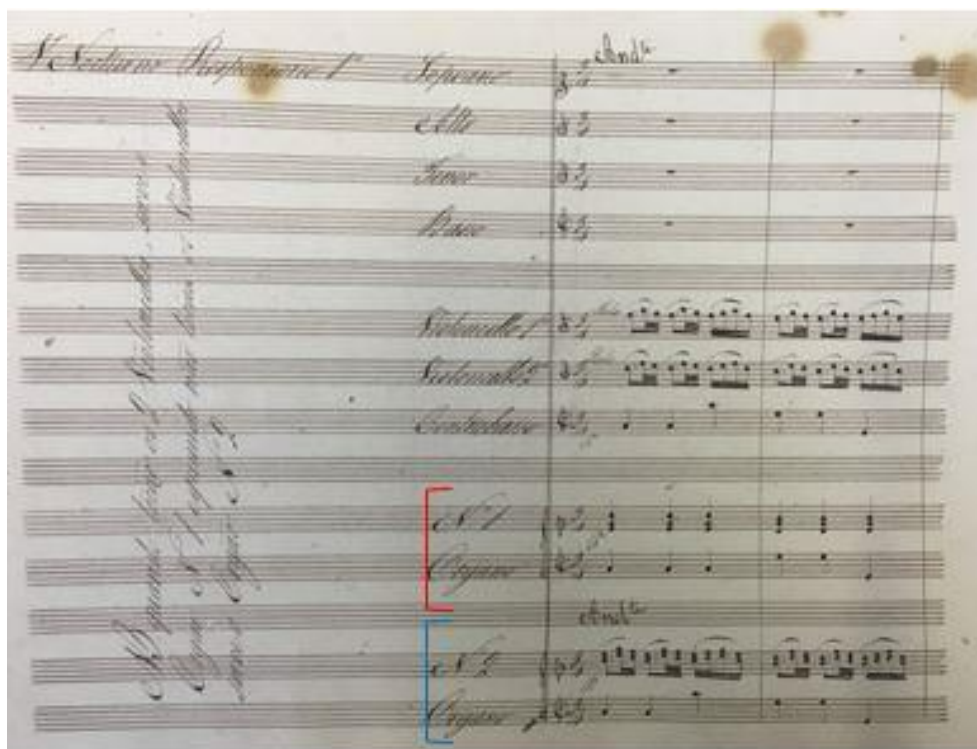
<sup>396</sup> Segundo Ernesto Vieira, António José Soares nasce em Lisboa em 1783 e estuda primeiramente em Vila Viçosa com Joaquim Cordeiro Galão antes de conseguir entrar no Seminário da Patriarcal em 1805, onde foi aluno de João José Baldi e Leal Moreira. Em 1805 assina o Livro de Entradas da Irmandade de Santa Cecília, altura na qual assume o lugar de organista da Capela Patriarcal, no qual será substituído por Manoel Inocêncio Liberato dos Santos em 1820 (FERNANDES, 2018: 270). Aquando da morte de Leal Moreira em 1819, oferece-se para exercer gratuitamente o cargo de mestre no Seminário da Patriarcal. É convidado para o lugar de professor de canto no Conservatório, posto que recusa, tendo-se dedicado ao ensico particular de piano. Era protegido da infanta D. Isabel Maria e desempenhou as funções de Mestre da sua Capela. A sua produção musical é eminentemente sacra, tendo escrito várias obras para a Basílica de Mafra. Segundo o biógrafo, a sua obra era “apreciada no seu tempo, mas envelheceu depressa”, uma vez que se “servia de um estilo antiquado, sem originalidade e repetindo-se com excessiva frequência”. A escrita de António José Soares era idêntica da abordagem setecentista tardia, opondo-se ao estilo mais modernos de compositores como Francisco Xavier Mígone ou Casimiro Júnior. Vieira diz possuir mais de 120 obras do compositor excluindo as modinhas e árias (1900: 328-330).

em tessitura o sol3. No entanto, é provável que noutros andamentos, nomeadamente nos Versos a solo, a escrita do compositor se aproximasse mais do estilo adoptado na já referida *Novena* com acompanhamento de um violoncelo e órgão, com uma abordagem mais solística e explorando de forma mais abrangente as possibilidades expressivas e de tessitura do instrumento.



**Figura 132** – M. Gaspar, *Matinas para St.º António*, folha de rosto  
(P-Ln, M.M. 105//8)

Esta obra é exemplo da notação em partitura de duas versões, a original, com violoncelos, e a redução para acompanhamento apenas ao órgão, existindo duas partes distintas para o instrumento. Na primeira página podemos ler a nota: *NB. Quando tocão os 2 Violoncellos, serve o | Orgão N. 1 e quando não tocão os Violoncellos | serve o órgão N.º 2* (fig. 133). Como referido previamente, esta era uma prática corrente no período, e transversal a vários tipos de repertório.



**Figura 133** – M. Gaspar, *Matinas para St.º António*  
(P-Ln, M.M. 105//8)

O *Te Deum* de António José Soares encontra-se em manuscrito na Biblioteca do Palácio de Vila Viçosa numa caixa com 3 fontes distintas: a partitura na versão original e dois conjuntos de partes cavas com duas versões distintas, nas quais os violoncelos são substituídos respectivamente por oboés e violinos. O primeiro conjunto é constituído pelas seguintes partes cavas: ob I, ob I/II, cb, e 3 partes cavas de órgão, uma datada de 1879, de autoria de Francisco Peres, com uma redução para órgão solo, na qual pode ler-se no frontispício *Te Deum a 4 Vozes | Reduzido só a Orgão | por Francisco Peres. E | Composto pelo | Sr. Antonio Joze Soares | Pertence à | Capella Real de Villa Viçosa | 1879*, outra com a parte original de órgão com a indicação *Te Deum a 4 vozes | e dois Violoncellos Baxo | e Organo | Do S.º Antonio Jozé Soares | Capella Real de V.ª V.ª*, e uma terceira, com apontamentos das partes dos violoncelos intitulada *Te Deum a 4 vozes | Por | Antonio Joze Soares | Organo | extrahido do instrumental, e que o capelão junta ao archivo de música da Capella Ducal*. O outro conjunto é constituído pelas partes cavas vocais, uma parte de órgão com a versão original, e partes de vl I e vl II, tendo por título a primeira destas o seguinte: *Para reforçar o acompanhamento a orgam da missa a 4 do | S.º A. J. Soares | 1888*. As duas



versões com substituição dos violoncelos por outros instrumentos melódicos, os oboés e os violinos, são o único testemunho duma prática que se poderá ter tornado recorrente no século XIX, além de indicarem a possível permanência prolongada de repertório similar em repertório, tendo em conta a datação de 1888 numa das partes de violino.

A instrumentação da partitura original inclui também uma linha de trombone, sendo provavelmente uma parte *ad libitum*, uma vez que não é mencionada no título do frontispício da obra, nem tampouco incluída em nenhuma das outras versões. Ao contrário do que acontece em repertório orquestral nas primeiras décadas do século XIX, não acreditamos que a inclusão do trombone<sup>397</sup> funcione aqui como substituto do papel do fagote no repertório modelo da Patriarcal, uma vez a sua função nunca é temática mas de reforço à linha de baixo<sup>398</sup>. António José Soares adopta um estilo de escrita para o duo de violoncelos bastante similar ao repertório com violoncelos e fagotes da Patriarcal, com exploração do registo agudo não só em secções solísticas, mas também em motivos de acompanhamento, pouco usuais noutros repertórios.

Destacam-se entre estas instrumentações um conjunto de versões de obras emblemáticas orquestrais destinadas ao rito fúnebre, de autoria de Jommeli, Perez e Mozart, datadas provavelmente das primeiras décadas do século XIX. Estas obras, identificadas por Rodrigo Teodoro de Paula (2016), seriam provavelmente resultado não só de uma escolha estética, mas também de contingências económicas e humanas impeditivas da utilização da orquestra completa, nomeadamente em contextos fora da capital, como Évora ou Viseu, onde se encontram a maior parte destes manuscritos.

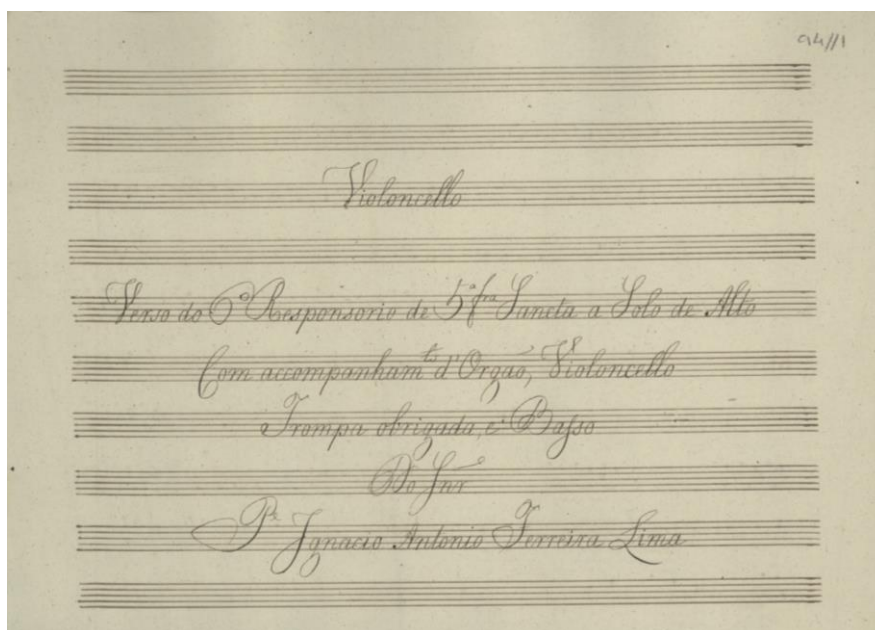
A Sé de Évora seria um dos locais onde a utilização do violoncelo enquanto solista em repertório orquestral se terá tornado recorrente, possivelmente por influência de Ignácio Ferreira de Lima, como anteriormente referido. Nas suas *Lamentações para a Quinta e Sexta-feira Santas*, hoje pertencentes à Biblioteca Nacional de Portugal num manuscrito em partes cavas, a instrumentação inclui, além das 5 vozes concertantes, um violoncelo, dois fagotes, órgão, contrabaixo e duas trompas. Cada uma das *Lamentações* está completa, composta pelos nove responsórios e respectivos versos, sendo os

---

<sup>397</sup> A introdução do trombone na execução de repertório sacro ter-se-á tornado regular cerca do primeiro quartel do século XIX, como comprova o facto do trombonista Lepuld Smit integrar o grupo de músicos efectivos da Capela Patriarcal em 1731 sendo, juntamente com o violoncelista João Giordani, os primeiros e os únicos instrumentistas além dos organistas a integrar a instituição (FERNANDES, 2018: 275).

<sup>398</sup> De forma similar, encontramos partes de trompas *ad libitum* em algumas obras do início do século XIX para reforço do baixo, como *Feria 6.ª a Parasceve* de José Maurício e outras que serão referidas adiante.

primeiros andamentos *tutti*, e os versos a solo. As trompas tocam apenas nos andamentos corais, com excepção do verso do 6.º Responsório das *Lamentações de 5.ª Feira Santa*, um solo de alto com trompa obrigada, violoncelo e órgão, *In surrexerunt*. Tal como na atrás referida obra de José Maurício, as trompas assumem essencialmente um papel de apoio ao baixo, sendo este um recurso adoptado várias vezes por Ignácio António Ferreira de Lima.



**Figura 134** – Ignácio F. Lima, *Respons.os que se cantão em 5.ª f.ª Sancta*, frontispício pc vlc ob, (P-Ln, MM 94//1)

A escrita para o violoncelo não ultrapassa o lá3, mantendo-se num registo confortável para o intérprete e sem desafios técnicos assinaláveis. Em obras orquestrais do compositor o tratamento dado ao instrumento é bastante mais complexo, e poderá ter sido motivado pelo contacto directo com um intérprete específico. Não obstante, o compositor atribui sistematicamente um papel solístico ao violoncelo nos versos, enquanto que nos responsórios a sua linha é de baixo, seguindo quase literalmente o baixo contínuo do órgão. Os dois fagotes partilham quase sempre a mesma linha, com excepção de secções curtas nas quais estão em intervalos de terceira, e não existem interações temáticas significativas entre estes e o violoncelo (fig. 135).

Como exemplo mais interessante do tipo de escrita solística de Ferreira de Lima para o violoncelo, temos o verso do 4.º Responsório para a 5.ª feira Santa (fig. 135), sintomático do estilo de escrita ligeiro do compositor.

**Figura 135** – Ignácio F. Lima, Responsos.<sup>os</sup> que se cantão em 5.<sup>a</sup> f.<sup>ra</sup> Sancta, 4.<sup>o</sup> Responsório, *Cumque injecissent*, (P-Ln, MM 94//1)

O conjunto de versões para instrumentações com violoncelo e fagote é constituído pelas obras que se tornaram as mais emblemáticas para a cerimónia fúnebre<sup>399</sup> a partir das duas últimas décadas do século XVIII, constituindo-se como o “cânone fúnebre que irá figurar em cerimónias solenes como as exéquias Reais e a cerimónia pelos Irmãos Defuntos da Irmandade de Santa Cecília” (PAULA, 2017: 11), sendo estas a Missa de *Requiem* de Niccolò Jomelli, de 1756, o *Mattutino de Morti* de David Perez de 1770, e a Missa de *Requiem* de W. A. Mozart de 1791. A popularidade destas obras não se limitava à capital, estando documentada a sua disseminação noutras cidades, como Porto, Braga, Vila Viçosa, Viseu e Évora<sup>400</sup>. São mais um testemunho da já constatada utilização de instrumentações com violoncelos e fagotes nas cerimónias fúnebres, numa continuação da tradição de raiz napolitana de utilização de instrumentos

<sup>399</sup> Como referência sobre a música para o cerimonial fúnebre, remetemos para a tese de doutoramento de Rodrigo Teodoro de Paula, “Os Sons da Morte: Estudo sobre a Sonoridade Ritual e o Cerimonial Fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)”, de 2017.

<sup>400</sup> Exemplares do *Requiem* de Jommelli são referidos no catálogo do arquivo da Sé de Évora por José Augusto Alegria (1973: 27, cit. em PAULA, 2017: 102).

baixos solistas em ocasiões de especial introspecção do calendário litúrgico, e presente em obras de compositores como Perez e Jommelli<sup>401</sup>.

O *Mattutino de Morti* de 1770 (P-Lf, 165/52 D1), foi uma das obras mais significativas no repertório fúnebre português no final do século XVIII, sendo exemplo das primeiras inserções do estilo moderno neste tipo de repertório<sup>402</sup>. A sua primeira execução terá sido nas festas de Nossa Senhora do Cabo, no Cabo Espichel, em 1770, por músicos das Capelas Real e Patriarcal. Várias fontes musicais de partituras e partes cavas, evidenciam a sua permanência em repertório até quase ao século XIX (PAULA, 2017: 82-83, 87), não só na capital como também em várias cidades do país.

A popularidade da obra não se restringe a Portugal, em grande parte devido à edição da obra em 1774 em Londres por Robert Brenmer, a qual contou com uma extensa lista de subscritores, entre os quais se incluem personalidades importantes como Charles Burney, Carl Friedrich Abel, Johann Christian Bach e a próprio *Academy of Ancient Music*, da qual David Perez se tornará membro nesse mesmo ano (DOTTORI, 2008: 79-80).

Foram identificadas 3 fontes com versões da obra para a instrumentação de um violoncelo, dois fagotes, contrabaixo e órgão. O manuscrito da colecção da Biblioteca Nacional de Portugal inclui apenas o Responsório I do Terceiro Nocturno, *Peccatem me*. Do conjunto de obras para o rito fúnebre identificadas com violoncelo obrigado, esta é a única que inclui dois violoncelos, tal como acontecia na instrumentação modelo da Patriarcal<sup>403</sup>. O manuscrito é composto pelas seguintes partes cavas, além das vocais (SATB): violoncelos (I/II), fagotes (I/II), contrabaixo e órgão. A escrita para órgão não segue o baixo cifrado original, transformado numa parte obrigada em duas linhas, o que indica uma possível datação da versão no século XIX. A parte dos violoncelos apresenta material temático mais complexo do que a dos fagotes, sendo responsáveis em grande

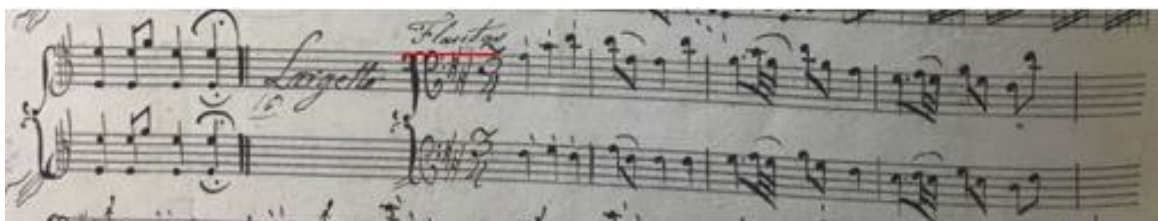
---

<sup>401</sup> Entre estas obras contam-se a *Missa de Requiem* de David Perez para 4 vozes, fagote e órgão, de 1763, *Messa | a 4 concert.<sup>a</sup> | Per il Giorno de Morti/ del Signor.<sup>e</sup> David Perez | Anno 1763* (P-Ln, FCR MM 156//6), e o *Miserere | a 5 Voci | Ripieni a 5 e de' versetti a voci radoppiate*, com dois fagotes obrigados e órgão, escrito em 1764 (P-Lf, Ms. 165/66 D-1). A utilização deste recurso acontece também em obras de compositores activos em Portugal, como é o caso de Giuseppe Totti na sua *Messa a 8 voci Concertata | Con organo, fagotto, e Contrabasso obbligati* (P-Ln, FCR 216//21).

<sup>402</sup> Para mais detalhes sobre a obra e a sua circulação em Portugal consultar PAULA, 2017: 82-93.

<sup>403</sup> Apesar disso, optamos por não a incluir na listagem das obras com essa instrumentação apresentada no capítulo anterior mas, pelas suas características e contexto de execução, no conjunto de versões de música destinada ao serviço fúnebre.

medida pela execução das partes originalmente destinadas aos violinos, mas também por solos de flauta, aparecendo inclusivamente algumas notas na parte que indicam o instrumento original do excerto, como acontece no solo inicial do *Deus in nomine tuo*, um solo a duo de alto e tenor (fig. 136).



**Figura 136** – D. Perez, *Mattutino de Morti*, 5.º Responsório, *Deus in nomine tuo*, pc vlc (P-Ln, CN 479)

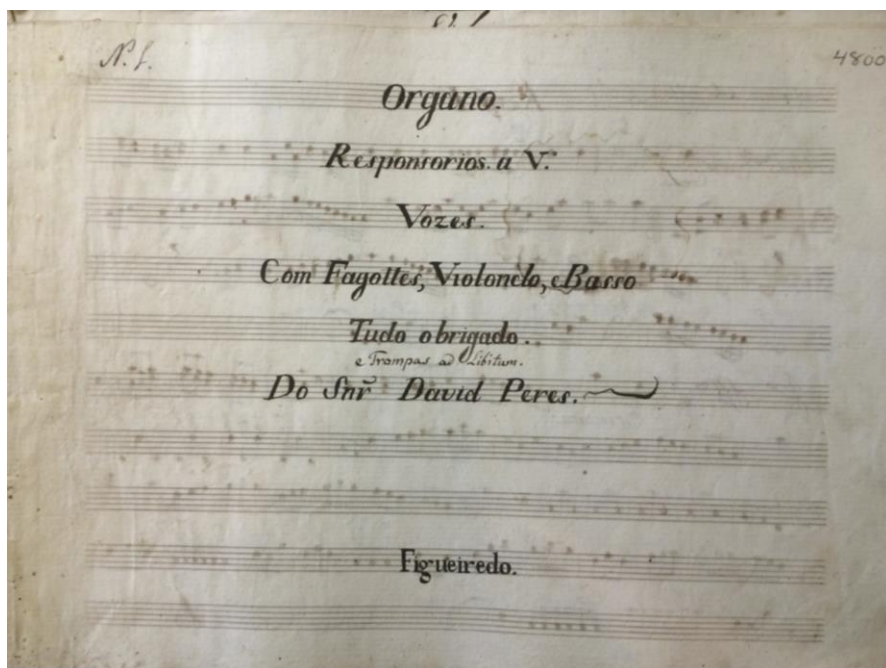
Ainda que a escrita para os instrumentos melódicos solistas não apresente uma grande variedade motívica entre eles, mantendo-se os duos de instrumentos geralmente em movimento paralelo de terceiras, ocorrem alguns momentos de diálogo entre os dois violoncelos, nomeadamente no início do responsório, *Peccantem me* (fig. 137).



**Figura 137** – D. Perez, *Mattutino de Morti*, 5.º Responsório, *Peccantem me*, pc vlc (P-Ln, CN 479)

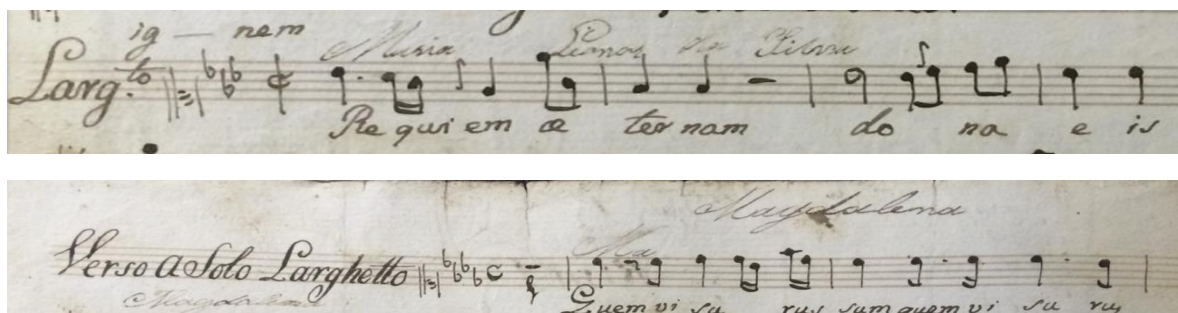
Os outros dois manuscritos, que constituem versões completas da obra, encontram-se fora de Lisboa, atestando a disseminação do *Mattutino* não só na versão

original, mas também através das versões para esta instrumentação. Um deles pertence ao arquivo da Sé de Évora, e consiste num conjunto de partes cavas para cinco vozes (SSATB), “Basso para reger”, rabeção pequeno (violoncelo), violon (contrabaixo), órgão, fagote e trompa *ad libitum* (incompleta).



**Figura 138** – D. Perez, *Mattutino de Morti*, frontispício pc org  
(P-EVs, Prat. V, 589)

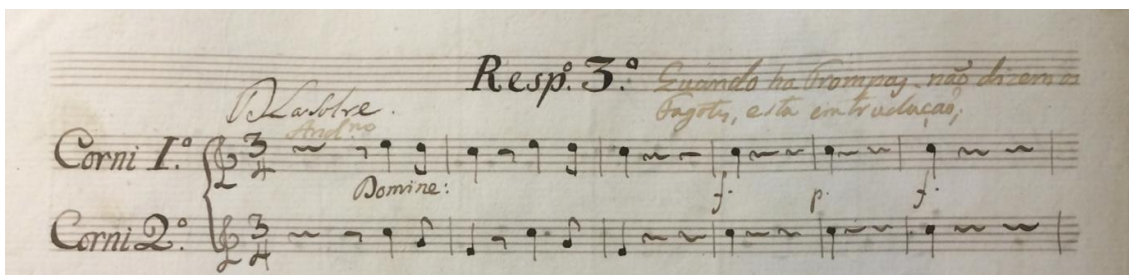
Esta versão está assinada no frontispício como sendo da autoria de Figueiredo. Tal como acontece em muitas destas adaptações, são por vezes suprimidas as secções instrumentais e inclui duas possibilidades de invitatório no final, de autor desconhecido. Nas partes cavas de tiple I e tiple II, encontramos diversas indicações de nomes das solistas, sendo provável que o manuscrito seja proveniente de um convento (fig. 139).



**Figura 139** – D. Perez, *Mattutino de Morti*, pc tiple I, “Maria Leonor da Silva”, pc tiple II, “Magdalena” (P-EVs, Prat. V, 589)

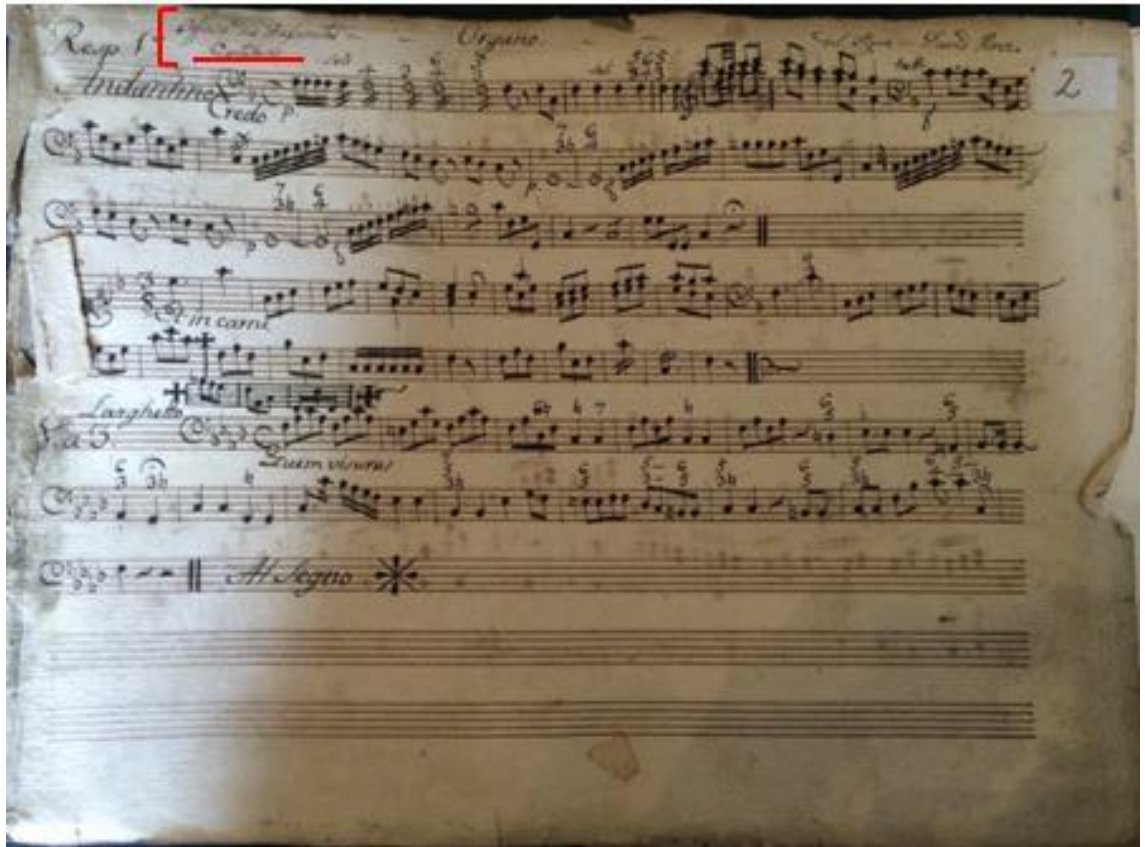
A parte do órgão, à excepção do verso do primeiro responsório, *Quem visurus*, para soprano solo, está toda escrita numa só pauta, em baixo cifrado, não contemplando aparentemente a possibilidade de uma versão com órgão solo. A parte de violoncelo é responsável, de forma geral, pelas partes dos violinos e das flautas, ainda que incorpore muitos elementos dos baixos, assim como solos de outros instrumentos. O fagote mantém-se muitas vezes na linha de baixo, com secções em uníssono ou à terceira e, quando o primeiro fagote assume solos originalmente destinados a outros instrumentos, geralmente os sopros, o segundo fagote dobra a linha do baixo.

A inclusão das trompas *ad libitum* pretende manter a instrumentação original do Responsório III, *Domine quando veneris*, estando a execução sem estas contemplada na parte dos fagotes, como deixa claro a seguinte anotação (fig. 140).



**Figura 140** – D. Perez, *Mattutino de Morti*, 3.º Responsório, “Quando há trompas, não dizem os Fagotes, esta introdução.” (P-EVs, Prat. V, 589)

O manuscrito do Arquivo Eclesiástico de Viseu consiste em dois conjuntos de partes cavas incompletos, de datas e copistas distintos, que se completam. Nesta versão são mantidas as tonalidades originais com excepção do Responsório VI, *Ne recorderis*, que é transposto de sib menor para lá menor. No primeiro conjunto faltam as partes vocais do tiple 2 e do baixo, e o segundo inclui apenas as partes de tiple 1 e 2, baixo e contrabaixo. Tal como acontece noutras adaptações, há secções instrumentais da versão original que não foram incluídas, como comprova apontamento na parte cava de órgão, lendo-se na primeira página “Offício dos Defunctos | Cortado” (fig. 141).



**Figura 141** – D. Perez, *Mattutino de Morti*, pc org (P-Vs, Ms. n.º 2)

Numa comparação entre os manuscritos de Évora e de Viseu podemos observar uma concepção distinta na redistribuição do material original; enquanto que a adaptação de Évora atribui aos fagotes e violoncelos muitos dos solos dos violinos e dos sopros, este tipo de material solístico aparece muito raramente no manuscrito de Viseu, consistindo as partes dos instrumentos melódicos mais frequentemente numa variação complexa do baixo. No último responsório, *Libera me*, podemos observar que na versão de Évora (fig. 142) o violoncelo realiza inicialmente uma adaptação simplificada da parte dos violinos, e nas fugas do *In die Illa* e do *Quando coeli*, se reparte entre as entradas dos violinos e do baixo, enquanto que nos mesmos excertos da obra na adaptação de Viseu (fig. 143), lhe é atribuída a linha original do baixo, com pequenas modificações.



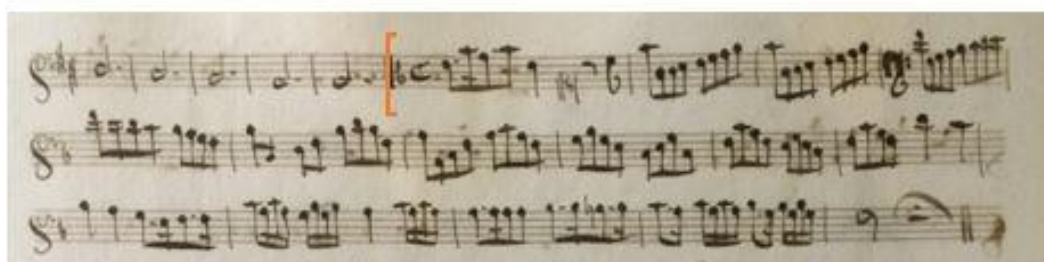


Figura 142 – D. Perez, Mattutino de Morti, 9.º Responsório, Évora, pc vlc (P-EVs, Prat. V, 589)

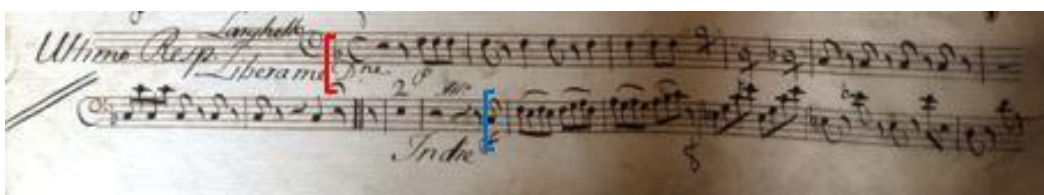
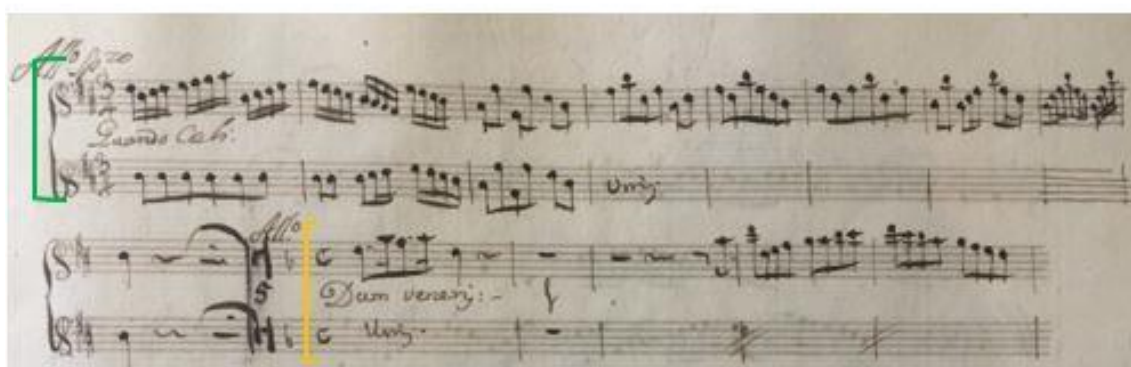
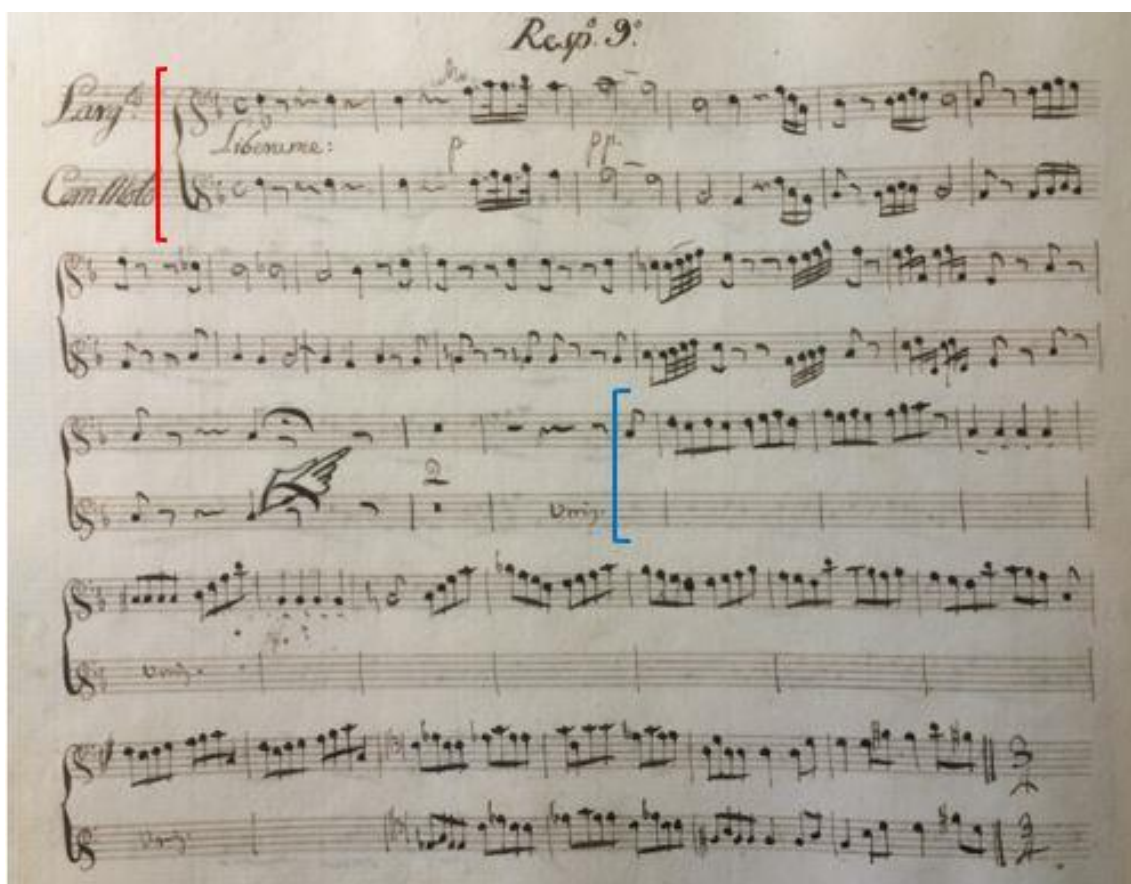


Figura 143 – D. Perez, Mattutino de Morti, 9.º Responsório, Viseu, pc vlc (P-Vs, Ms. n.º 2)

Na mesma secção, verificamos uma situação similar nas partes de fagotes das duas versões (figs. 144 e 145).



**Figura 144** – D. Perez, *Mattutino de Morti*, 9.º Responsório, *Libera me*, Évora, pc fg I/II (P-EVs, Prat. V, 589)



**Figura 145** – D. Perez, Mattutino dei morti, Nocturno III, Responsório 3.º, Viseu, pc fg I/II  
(P-Vs, Ms. n.º 2)

Na parte cava de fagotes da versão de Viseu, existe um solo alternativo para o verseto *Dirige*, do 2.º Responsório, para soprano solo, com material temático original, sem relação directa com a versão original (fig. 146).



**Figura 146** – D. Perez, Mattutino dei morti, 2.º Responsório, *Dirige*, pc fg  
(P-Vs, Ms. n.º 2)

O manuscrito do arquivo da Sé Patriarcal de Évora do *Subvenite, Resp.º I ad Tumulum* (cantado para as absolvições ao túmulo), é atribuído a David Perez, embora não se conheça outro exemplar da obra que comprove esta atribuição autoral<sup>404</sup>. O

<sup>404</sup> Existem dois *Subvenite* do compositor, de 1747; um deles está catalogado como autógrafo, no arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, com o título *Orig.º Perez | 1747 | Responsoris l'officio de Mort |*

responsório é constituído pelos seguintes andamentos: *Subvenite*, *Suscipientes*, *Offerentes*, verso em duo de tenor e baixo, *Suscipe atte Christus*, (*Suscipientes*), *verseto a solo de soprano*, *Requiem aeternam*, (*Offerentes*) e *Kyrie*. A parte de órgão contem a nota “Perez, pequeno” (fig. 147), no canto superior direito da primeira página, que indicará provavelmente que esta seja uma versão com instrumentação reduzida e que exista uma versão com instrumentação alargada.



**Figura 147** – D. Perez, *Subvenite*, frontispício pc org  
(*P-EVc*, Responsórios, Prat. V – 607)

A parte de órgão, com escrita obrigada em duas claves com excepção de um dos andamentos, com baixo cifrado numa linha, o verseto *Requiem aeternam*, incluindo curtas passagens em baixo cifrado nos outros andamentos. Esta parte inclui todo o material musical relevante, e poderá constituir-se como acompanhamento único às vozes, tal como verificamos na generalidade das obras similares. É dada à parte de violoncelo um destaque temático maior do que aos fagotes, os quais funcionam na maior parte da obra em terceira ou em unísono.

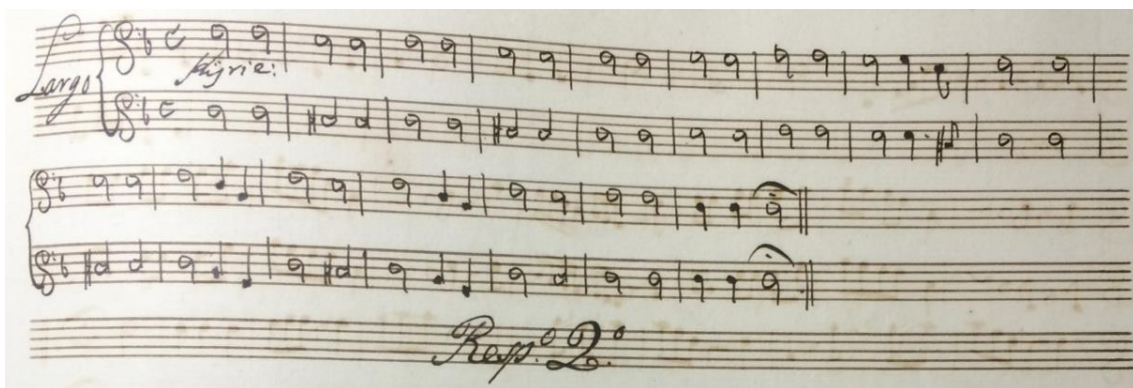
---

*P.<sup>1a</sup> M.<sup>e</sup> del Ré Filippo V*, consistindo em 5 partes cavas, de SATB e órgão (*P-Lf*, Ms. 165/53) e o outro, uma cópia da obra de 1826, proveniente da colecção de Ernesto Vieira, está no arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln*, MM 216//6).



**Figura 148** – D. Perez, *Subvenite, Suscipientes*, pc vlc, pc fg  
(P-EVc, Responsórios, Prat. V – 607)

Após o *Kyrie*, último andamento do responsório, há uma indicação de um segundo responsório na parte de fagote (fig. 149), assim como também na parte de contrabaixo, o que nos leva a acreditar que este responsório faça parte de um conjunto alargado na versão original.



**Figura 149** – D. Perez, *Subvenite, Kyrie*, pc fg I/II  
(P-EVc, Responsórios, Prat. V – 607)

Rodrigo Teodoro de Paula refere a existência no arquivo musical da Sé de Évora de um conjunto de manuscritos do *Requiem* de Jommelli constituído por cinco versões da obra: um original, um conjunto de partes cavas avulsas, e três versões com outras instrumentações, duas das quais correspondem à instrumentação com violoncelo e

fagote, identificadas como conjunto 1 e conjunto 4. Uma vez que o arquivo recebeu o espólio musical de vários conventos após a extinção das ordens religiosas em 1834, segundo Paula, “não há, até o momento, como estabelecer uma associação segura e exclusiva desses manuscritos (com exceção do conjunto 4) com a prática musical da Capela da Sé” (2017: 126). Como observado acima num exemplar do *Matuttino dei Morti* de Perez (*P-EVs*, Prat. V, 589) do mesmo arquivo, este repertório seria uma prática nos conventos da região, existindo a probabilidade de estes emularem a prática da Sé de Évora<sup>405</sup>.

O primeiro destes conjuntos é constituído por pelas quatro partes cavas vocais (SATB) e pelas partes instrumentais de órgão, violoncelo, ”fagotes” (com apenas uma linha) e “violon” (contrabaixo), não estando datado. Não existe referência autoral, e tem mão de dois copistas, sendo possível identificar um deles como Figueiredo, autor também de uma das versões do *Matuttino dei Morti* de Perez pertencente ao mesmo arquivo (PAULA, 2017: 127). Do segundo conjunto, denominado como n.º 4, não consta a parte de fagote, que poderá ou não estar perdida, constituindo-se o mesmo pelas seguintes partes cavas: guião, órgão, violoncelo, *violon* (contrabaixo), 2 partes de tiple, 1 parte de alto, 1 parte de tenor e 1 de baixo. Nesta versão a Sequência foi escrita em partes separadas, como indicado pela nota “Sequência em papel à parte” em várias das partes, mas destas separatas só sobrevive a correspondente ao órgão. No conjunto 4 não existe tampouco o Responsório final, *Libera me*, incluído no conjunto 1.

É mantido em ambas as versões o baixo cifrado, sendo pouco provável que estas tivessem em vista uma execução apenas pelo órgão. Ao contrário do que acontece noutras adaptações de obras a esta instrumentação, neste conjunto de fontes não se verifica uma distribuição do material temático da orquestração original entre os instrumentos da nova formação, mas antes uma simplificação generalizada da partitura original, sendo as intervenções instrumentais solísticas omitidas na generalidade.

Esta simplificação é patente de forma mais expressiva no conjunto 4, na qual o violoncelo executa sempre a linha do baixo original, tal como o contrabaixo, havendo mesmo uma redução na importância do texto relativamente à parte original destes instrumentos, o que não acontece na parte de órgão, que mantém o baixo de origem. Como exemplo temos o início da obra, o *Kyrie*, na qual o violoncelo e o contrabaixo

---

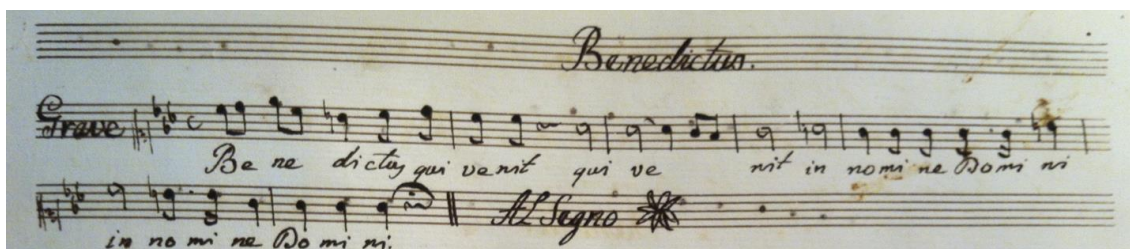
<sup>405</sup> Num manuscrito pertencente ao arquivo da Torre do Tombo, existe um manuscrito de autoria de Ignácio António Ferreira de Lima, mestre de Capela da Sé de Évora entre 1814 e 1816, destinado a um convento, que indica uma provável relação próxima entre a vida musical da sé com os conventos da região.

tocam apenas o 1.º e 3.º tempos, em *pizzicato*, enquanto o órgão faz o baixo original (fig. 150).



**Figura 150** – N. Jommelli, *Requiem, Kyrie*, conjunto 4, pc: vlc, cb, org (*P-EVs*, Prat. III – Missas Pro Defunctis – n.º 5)

Este conjunto apresenta uma incoerência entre as partes no solo de soprano *Benedictus*, que poderá indiciar ou uma inconsistência no agrupamento das partes, provenientes de arranjos distintos, ou a existência de uma alternativa original para o andamento em questão. Enquanto que as partes do guião, do órgão e de uma das partes de tiple mantêm a versão original, com 24 compassos, as restantes partes (a outra parte cava de tiple e as partes violoncelo e contrabaixo) apresentam uma versão com 7 compassos, que poderia ser uma alternativa para a eventualidade de não existir órgão (fig. 151).



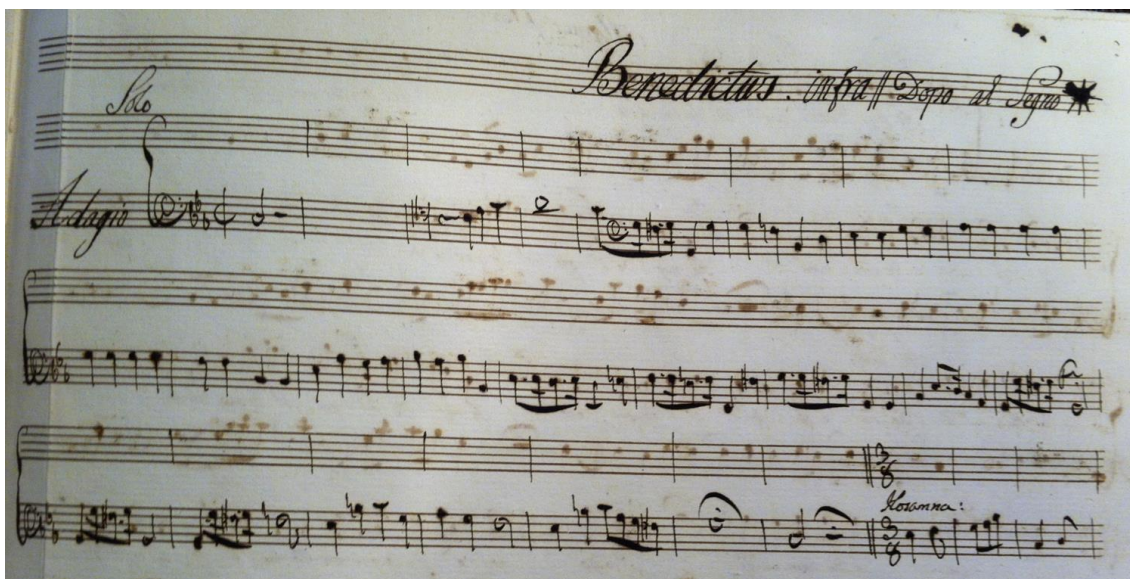
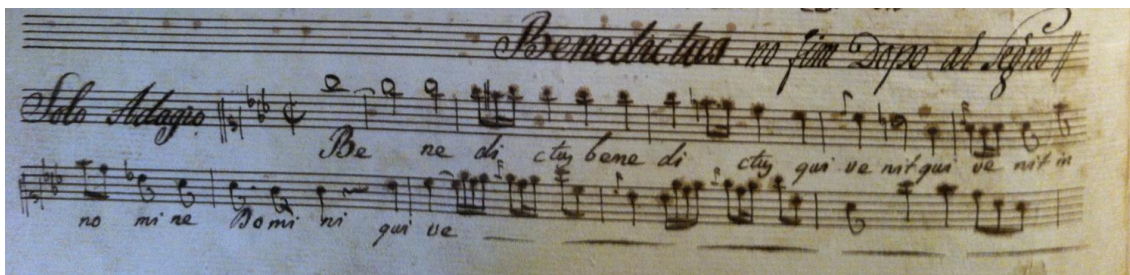
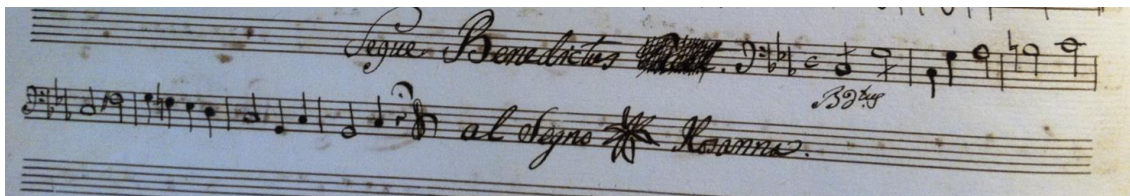


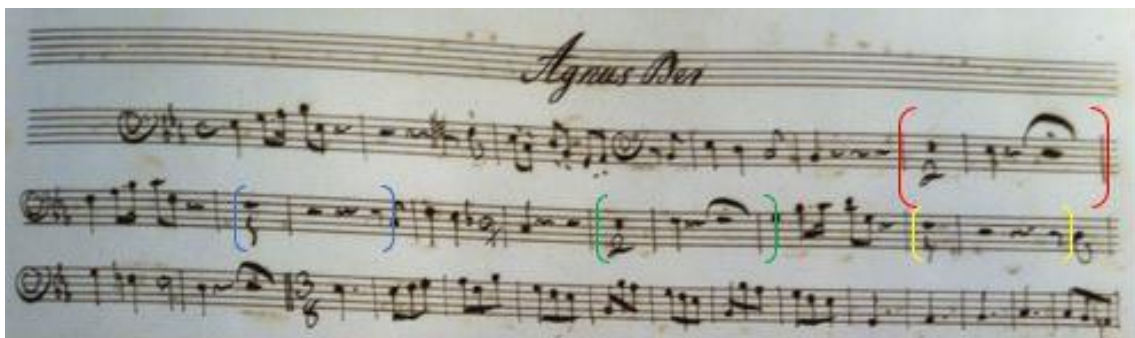
Figura 151 – N. Jommelli, *Requiem*, *Benedictus*, conj. 4, pc: tiple 1, vlc, tiple II, guião, órgão (P-EVs, Prateleira III – Missas Pro Defunctis – n.º 5)



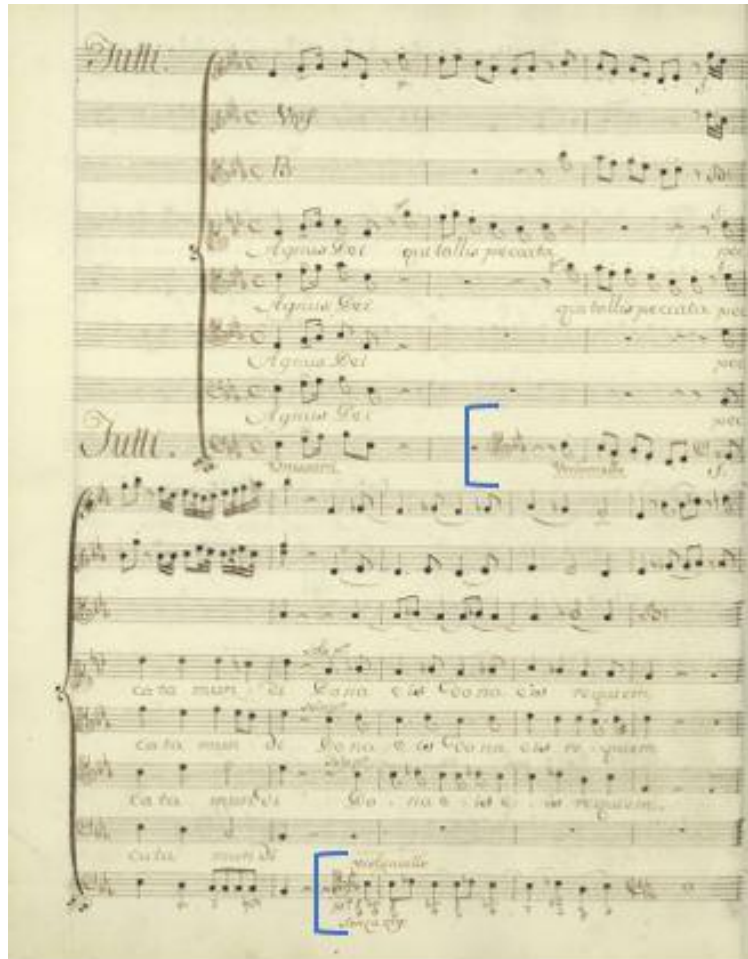
Neste conjunto de partes, são mesmo eliminadas as pequenas intervenções melódicas originais do violoncelo, situação que não se verifica no conjunto 1, como podemos ver no exemplo do *Agnus dei* (figs. 152 e 153).



**Figura 152** – N. Jommelli, *Requiem, Agnus Dei*, conj. 1, pc vlc (P-EVs, Prat. III – Missas Pro Defunctis – n.º 5)



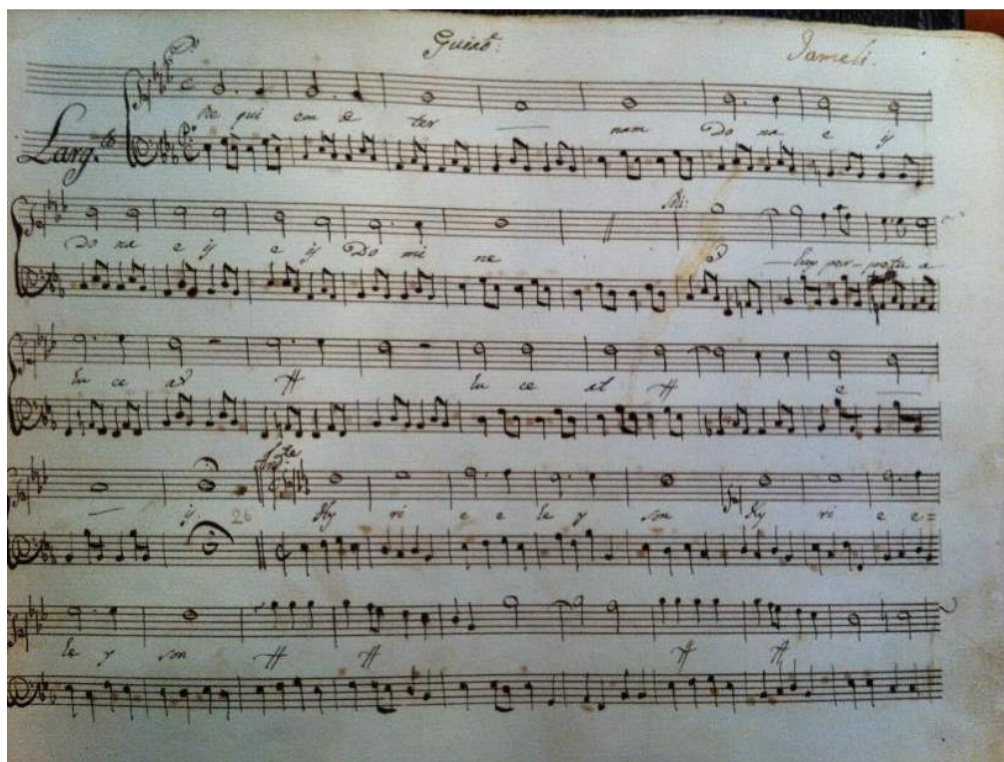
**Figura 153** – N. Jommelli, *Requiem, Agnus Dei*, conj. 4, pc vlc (P-EVs, Prateleira III – Missas Pro Defunctis – n.º 5)



**Figura 154** – N. Jommelli, *Requiem, Agnus dei*, versão orquestral (P-Ln, CN 275)

Na mesma passagem, numa comparação dos manuscritos de Évora com a versão original (fig. 154), é clara uma omissão em ambas versões no que respeita aos sinais de dinâmica e articulação.

O conjunto 4 é o único exemplo de uma obra para a instrumentação com violoncelos e fagotes com uma parte de “guião” (fig. 155), destinada ao instrumentista responsável por liderar a execução. Neste caso a parte contém as linhas de soprano e de baixo e, não estando cifrada, ao contrário do que acontece na parte de órgão, poderia destinar-se ao fagotista, o que explicaria a ausência de uma parte para o instrumento.



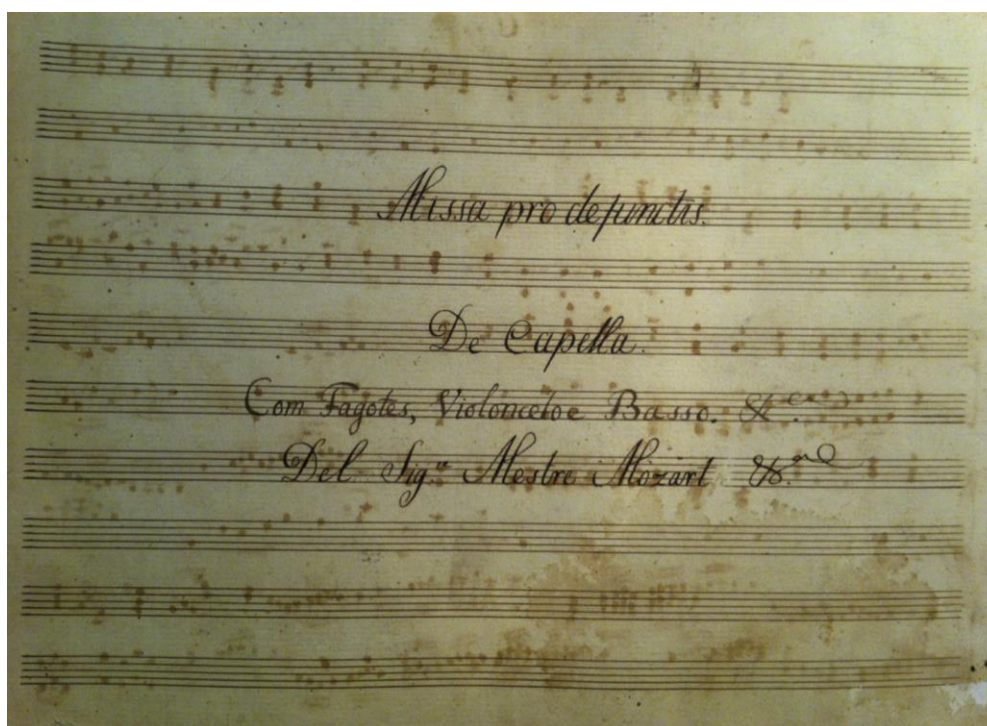
**Figura 155** – N. Jommelli, *Requiem*, guião (P-EVs, Prateleira III – Missas Pro Defunctis – n.º 5)

O *Requiem* de Mozart foi provavelmente a única obra de raiz austro-germânica incluída no repertório usual em Portugal na primeira metade do século XIX<sup>406</sup>. Escapando à hegemonia do gosto italianizado, veio dividir o protagonismo no repertório destinado à cerimónia fúnebre com o *Requiem* de Jommeli, popular desde as últimas três décadas do século XVIII. A sua popularidade e disseminação em Portugal é comprovada tantos pelos muitos relatos de execuções como pelo grande número de exemplares em circulação, muitos dos quais sobrevivem em vários arquivos<sup>407</sup>. No

<sup>406</sup> No inventário manuscrito das partituras pertencentes ao Seminário da Patriarcal, Mozart, com o *Requiem*, é o único compositor de origem germânica entre os 49 mencionados (FERNANDES, 2010: 400).

<sup>407</sup> A título de exemplo, existem no arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal os seguintes exemplares: uma edição impressa com redução para piano, com texto em latim e alemão, publicada em Offenbach am main por J. André em 1801 (P-Ln, M.P. 2655 V.), um manuscrito das partes cavas vocais proveniente do Seminário da Patriarcal de 1828 (P-Ln, CN 63//2), uma partitura manuscrita apenas do *Introito* e do *Kyrie* com acompanhamento de teclado, copiada provavelmente da impressão de Offenbach acima citada, com a seguinte inscrição no frontispício W. A. Mozarti | *Missa pro defunctis* | *Requiem* | W.A. Mozarti | *Seelenmesse* | in *Klavierauszüge* | mit lateinisch und deutschem Texte, proveniente do Seminário da Patriarcal e não datada (P-Ln, CN 49//3), uma partitura impressa em Paris em 1804 pelo *Magasin de Musique du Conservatoire* (P-Ln, FCR 49 V) e uma partitura impressa com acompanhamento de cravo,

*Allgemeine musikalische Zeitung* encontramos várias descrições da execução da obra, com grandes variações na constituição da orquestra: as crónicas referem cinco interpretações em 1803, 1816 e 1823, com números de elementos da orquestra tão díspares como 26, 30 e 100. Os relatos destas execuções<sup>408</sup> nem sempre são elogiosos, como ocorre frequentemente nestes documentos, sendo referido o facto de a 30 outubro de 1823, na Igreja do Loreto, pelas exéquias do Papa Pio VII, o resultado não ter sido satisfatório pelos cantores não serem da Patriarcal. Ocorrem outras referências aos cantores no que respeita ao gosto, dizendo o autor da crónica de 22 de Novembro de 1822 que os “cantores não gostam de Mozart, provavelmente por não lhes permitir os floreios de Rossini” (BRITO/CRANMER, 1990: 26, 46, 47, 60).



**Figura 156** – W. A. Mozart, *Requiem*, frontispício, (*P-EVs*, Prat.III, Missas Pro Defunctis – n.º 10)

A adaptação da obra em questão, com acompanhamento de violoncelo, dois fagotes, contrabaixo e órgão, é um exemplo de distribuição requintada e complexa do material musical original à nova instrumentação. Segundo Rodrigo Teodoro de Paula, o

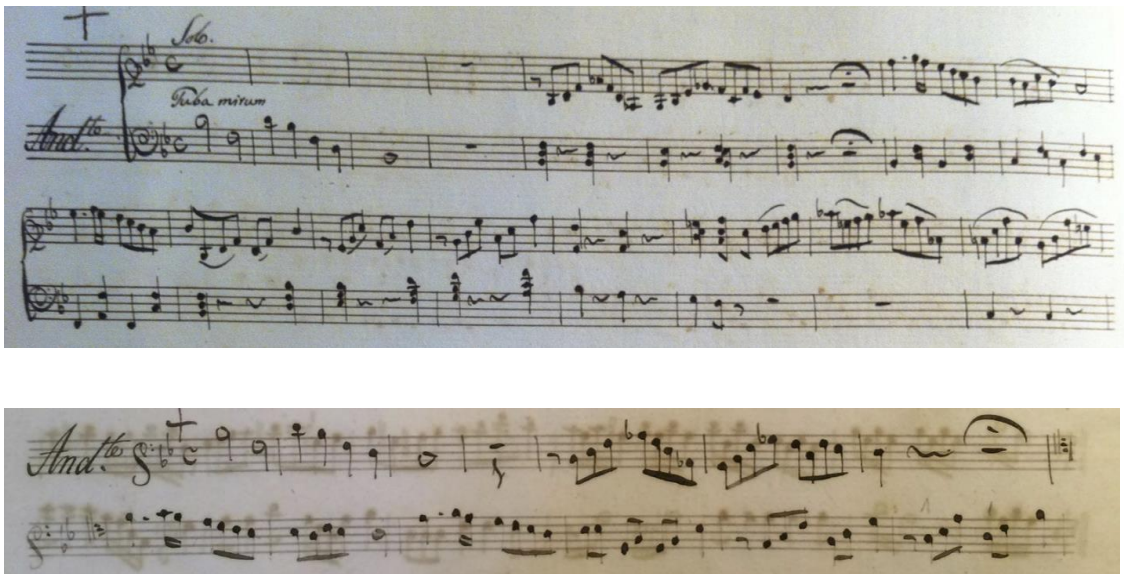
---

publicada em Paris e Berlim por Maurice Schlesinger em 1822, previamente pertencente à colecção de Ernesto Vieira (*P-Ln*, MP 625 A).

<sup>408</sup> Alguns destes relatos fornecem detalhes relativos à constituição da orquestra, que serão abordados numa secção posterior desta tese.

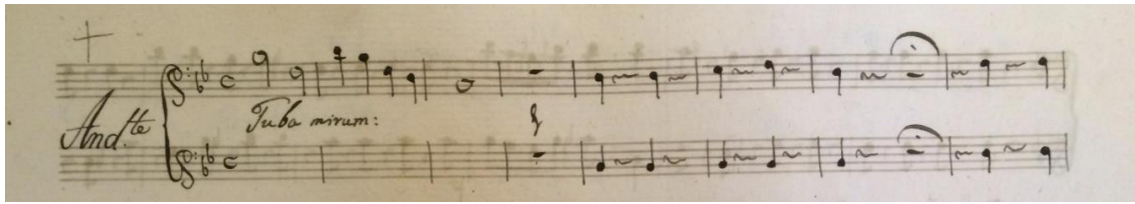
manuscrito anônimo teve a mão de quatro copistas distintos, não identificados (2017: 134). Com exceção do contrabaixo, que mantém na generalidade o papel da versão original, a reatribuição de papéis ao violoncelo e aos fagotes não é linear, sendo as suas linhas construídas a partir de material temático de diferentes instrumentos, e integrando também elementos do baixo. A parte de órgão, com escrita obrigada em duas claves, apresenta autonomia suficiente para se constituir como acompanhamento único às vozes, possibilidade provavelmente contemplada à partida. Tendo em conta o contexto da prática deste repertório, já abordado em capítulos anteriores, é possível que o órgão realizasse uma parte simplificada nas execuções com violoncelo e fagote, sendo a parte escrita destinada às situações nas quais estavam ausentes os instrumentos melódicos.

Um dos momentos nos quais se verifica alguma redundância nas partes é o *Tuba Mirum*, onde o solo original de trombone é atribuído ao violoncelo e dobrado pelo órgão, sendo provável que o organista se abstinhasse da execução do material temático e executasse apenas o baixo quando em conjunto com o violoncelo (fig. 157).



**Figura 157** – W. A. Mozart, Requiem, Sequência, *Tuba mirum*, pc: org, vlc  
(*P-EVs*, Prat.III, Missas Pro Defunctis – n.º 10)

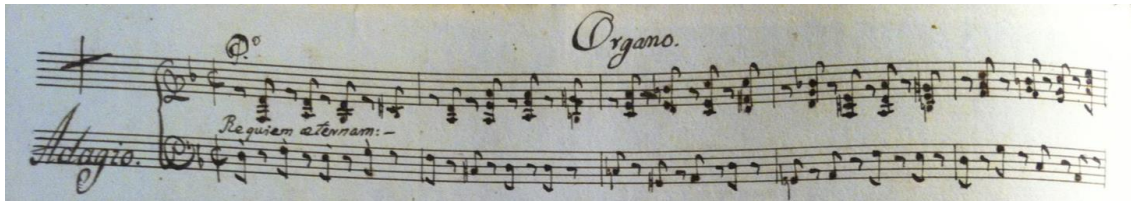
Nos compassos iniciais, a parte solística é dobrada pelo fagote (fig. 158), parecendo propositada uma instrumentação que sublinhe a imponência do material temático e aluda à consistência sonora do instrumento da versão original, o trombone.



**Figura 158** – W. A. Mozart, Requiem, Sequência, Tuba mirum, pc fg  
(P-EVs, Prat.III, Missas Pro Defunctis – n.º 10)

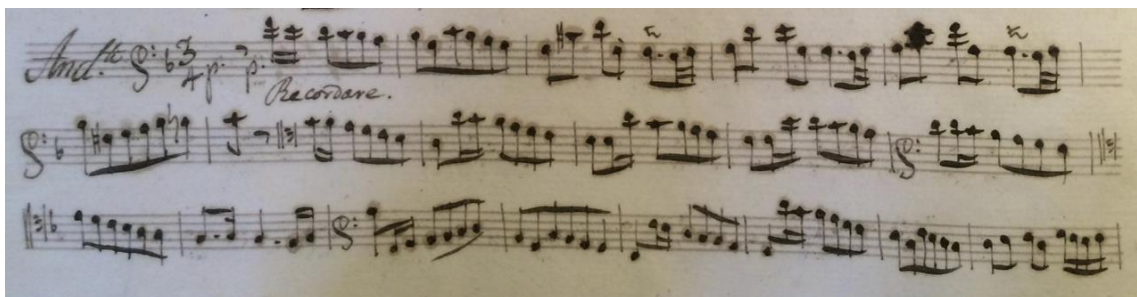
Ao violoncelo é atribuído quase invariavelmente o material temático relevante dos violinos, com algumas adaptações de tessitura e de carácter idiomático, assim como algumas partes relevantes de viola e intervenções solísticas dos sopros. Principalmente nas fugas e secções imitativas, esta multiplicidade de papéis torna a linha de violoncelo muito sobrecarregada, originando por vezes saltos de tessitura acentuados. Apesar do paralelismo com a parte dos violinos, o espectro melódico mantém-se numa região confortável para o instrumento, não ultrapassando na generalidade o lá<sup>3</sup>, com uma ocasional passagem até o dó<sup>4</sup>. Os fagotes desempenham papéis estruturalmente distintos: enquanto que o primeiro fagote é responsável na maior parte da obra pelos solos originalmente atribuídos aos sopros, inclusivamente os da sua própria linha, o segundo fagote mantém-se na linha do baixo, ou realiza um desenho melódico que mimetiza a linha do primeiro fagote em harmonia.

O autor da versão opta ocasionalmente por uma simples supressão de material original, por vezes estrutural, como é o caso da abertura da obra, onde curiosamente não são incluídas as melodias dos fagotes e dos clarinetes, sendo mantidas apenas as partes do baixo e dos violinos. O contrabaixo tem a indicação de *pizzicato* nas secções piano do andamento (fig. 159).



**Figura 159** – W. A. Mozart, *Requiem*, Introito, *Requiem Aeterna*, pc: vlc, cb, org, fg  
(*P-EVs*, Prat. III, Missas Pro Defunctis – n.º 10)

Existe uma omissão clara de indicações dinâmicas e sinais de articulação, inclusivamente de ligaduras, mesmo nas partes solísticas originais de cada instrumento, como o solo inicial dos violoncelos no *Recordare* (figs. 160 e 161).



**Figura 160** – W. A. Mozart, *Requiem*, Sequência, *Recordare*, pc vlc  
(*P-EVs*, Prat. III, Missas Pro Defunctis – n.º 10)

*Violoncello,  
Basso ed Organo* <sup>2)</sup>

Violoncelli

The image shows a musical score for Violoncelli. It consists of two staves of music. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music starts with a piano (p) dynamic marking. The melody is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, with several trills (tr) indicated above specific notes. The bottom staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and phrasing. The overall texture is light and lyrical.

**Figura 161** – W. A. Mozart, *Requiem, Recordare, Neue-Mozart Ausgabe*



## 5. Práticas Interpretativas do violoncelo em Portugal entre 1750 e 1834

Este capítulo aborda a problemática relativa às práticas interpretativas do violoncelo em Portugal no período entre 1750 e 1834, sendo tratados aspectos técnicos e estéticos, e abrangendo os diversos contextos relacionados com a utilização do instrumento. A escassez das fontes primárias conhecidas limita em grande medida o campo de pesquisa, sendo o objectivo principal apresentar possibilidades e levantar questões, mais do que chegar a conclusões. Será sobretudo através da identificação de pontos de contacto com outras escolas europeias documentadas que tentaremos perceber quais as influências mais relevantes para os violoncelistas activos em Portugal no período. Neste processo, a figura de João Baptista André Avondano<sup>409</sup> é central, tanto pelo facto das suas sonatas e duetos serem a única obra solista de nível profissional conhecida escrita para violoncelo solo no século XVIII no contexto português, como pelo seu percurso como bolseiro em Itália, França e Inglaterra nos permitir estabelecer uma relação directa com centros musicais e personalidades cruciais para o desenvolvimento do instrumento no período, alargando o espectro da influência italiana então preponderante na vida musical e prática instrumental portuguesas.

O conjunto de fontes trabalhadas consiste tanto no repertório identificado e referenciado ao longo da tese, seja ele de natureza solística, camerística ou de conjunto, assim como em documentos de natureza diversa procedentes maioritariamente dos Fundos da Casa Real e do Ministério dos Negócios Estrangeiros pertencentes ao Arquivo da Torre do Tombo, e do Arquivo da Irmandade de Santa Cecília, assim como relatos coevos de estrangeiros, iconografia e bibliografia paralela relativa à produção e prática instrumental em Portugal. Relativamente a bibliografia referente às práticas históricas do violoncelo no contexto europeu, além das fontes primárias, constituídas maioritariamente por tratados e métodos pedagógicos, esta pesquisa teve como referências principais três trabalhos: o recente artigo de Marc Vanscheeuwijck, *Violoncello and other Bass Violins in Baroque Italy*, no volume *Gli Esordi del violoncello a Napoli ed in Europa*, no qual o autor sintetiza e completa o trabalho que tem vindo a apresentar ao longo dos últimos anos relativo à evolução do instrumento até às primeiras décadas do século XVIII (2020: 28-110); o livro de Valerie Walden, *One hundred years of violoncello: A history of technique and Performance Practice, 1740-*

---

<sup>409</sup> Ver Parte I desta Tese.

1840, a pesquisa mais completa sobre as fontes primárias relativas ao violoncelo no período clássico; e o trabalho de George Keenaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, direccionado à prática do instrumento no período romântico.

### 5.1. O violoncelo até 1750: contextualização organológica e estilística

Antes de entrarmos em considerações relativas à prática do violoncelo em Portugal no período em estudo, é importante perceber o percurso organológico e técnico do instrumento até então, no sentido de contextualizar as diferentes linhas estéticas em prática na segunda metade do século XVIII e no início do século XIX<sup>410</sup>. O processo que vai desde o aparecimento da primeira literatura solo para o instrumento em Bolonha até à normalização organológica e integração de forma consistente do violoncelo nos diversos contextos europeus, reveste-se de diversas variantes, sendo este assunto um domínio de pesquisa ainda em actualização, apesar de ter vindo a ser alvo de diversos trabalhos nos últimos anos.

Ainda que o termo violoncelo tenha surgido na segunda metade do século XVII<sup>411</sup>, é com a invenção das cordas de tripa revestidas a metal<sup>412</sup>, em Bolonha c.1770, que surge o primeiro repertório solo para o instrumento<sup>413</sup>. Até então, podemos dividir os instrumentos graves da família dos baixos em dois grandes grupos: os *violoni*, de dimensões maiores do que o actual violoncelo, e os *violoncelli* (ou *violoncini*), mais pequenos do que o actual violoncelo. Tal como acontecia noutras famílias de instrumentos, coexiste uma grande diversidade organológica antes e depois desta data,

---

<sup>410</sup> Não pretendemos aqui aprofundar este assunto, mas apresentar uma perspectiva genérica, remetendo, para informação detalhada, para VANSCHEEUWIJCK: 2020.

<sup>411</sup> A primeira utilização do termo *violoncello* terá sido em 1665 em Veneza, nas *Sonate A 2. A ter com la parte di violoncello a beneplacito* (opus 4), do organista bolonhês Giulio Cesare Arresti (1619-1701) (VANSCHEEUWIJCK, 2020: 29).

<sup>412</sup> Habitualmente o revestimento metálico era de prata, embora pudesse ser usado também o cobre ou o latão (PERUFFO, 1997: 155).

<sup>413</sup> Não será coincidência ter acontecido em Bolonha o surgimento da técnica de revestir as cordas de tripa com metal, como tentativa de otimizar as potencialidades do violoncelo. Entre o polo formado pela Capela da Basílica de San Petronio e da *Accademia Philharmonica*, e o círculo da Corte de Francesco II de Este em Modena, violoncelista amador e grande mecenas do instrumento, reuniam-se na região emiliana um conjunto considerável de instrumentistas, que serão os autores das primeiras obras a solo para o instrumento (VANSCHEEUWIJCK, 2020: 47). Entre estes destacam-se Giovanni Battista Vitali (1632-1692), Giuseppe Jacchini (c.1663-1727), Giovanni Bononcini (1670-1747) e Domenico Gabrielli (c. 1651-1690) autor da mais antiga obra solística conhecida, um conjunto de 7 *Ricercari* para violoncelo sem acompanhamento, escritos quando o músico se encontrava ao serviço da corte de Francesco II de Este em Modena, c.1689.

com diferentes tamanhos, formas, número de cordas, afinações e formas de tocar<sup>414</sup>, sendo os instrumentos mais comuns os híbridos entre a família do violino e a da viola da gamba. Tendo em conta o âmbito regionalista destas práticas, não é possível fazer uma generalização, sendo sempre necessária a contextualização de cada situação específica (VANSCHEEUWIJCK, 2020: 30-32).

Pouco depois do advento da literatura solo em Bolonha, Nápoles torna-se o centro principal da produção para o violoncelo, não só pela presença na cidade de vários virtuosos como também pelo facto do instrumento ser alvo da atenção de vários dos compositores<sup>415</sup> mais importantes do período, seja como solista ou como *obbligato* no repertório vocal. No início do século XVIII, serão os violoncelistas napolitanos<sup>416</sup> os responsáveis pela difusão do instrumento, numa primeira estância nos restantes centros transalpinos e depois no resto da Europa. Infelizmente, não existem fontes documentais italianas de carácter pedagógico neste período<sup>417</sup>, e só em 1741 é publicado em Paris o primeiro tratado de violoncelo de autoria de Michel Corrette, *Methode, théorique et pratique. Pour apprendre em peu de temps le violoncelle dans la perfection*. O curioso facto deste primeiro tratado ter surgido em França, onde o violoncelo acabava de ser introduzido, é justificado por Vanscheeuwijck, advogando este que a descrição de Corrette não é a de uma prática anterior, mas a apresentação de uma nova abordagem ao instrumento, recentemente introduzida em França pelos violoncelistas napolitanos<sup>418</sup>.

---

<sup>414</sup> No que respeita à forma de segurar o instrumento, identificamos as seguintes possibilidades: *da gamba*, *da spalla*, *da braccio* (no peito), no colo, no chão (seja num banco ou com algum tipo de espigão), pendurado com uma corda à volta do pescoço ou dos braços. O número de cordas podia ser 4, 5 ou 6, e a afinação ser em quintas ou numa combinação de quartas e quintas (VANSCHEEUWIJCK, 2020: 32).

<sup>415</sup> Entre estes compositores contam-se Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo, Giovanni Battista Pergolesi, Nicola Sabbatino e Cristofaro Caresana.

<sup>416</sup> Entre os primeiros violoncelistas virtuosos em Nápoles, destacam-se Francesco Paolo Alborea (1691-1739), Francesco Supriani (1678-1753), Domenico Lanzetti (1710-1780) e Giulio de Ruvo (fl. 1703-1716) (OLIVIEIRI, 2020: 121).

<sup>417</sup> Relativamente à prática do instrumento em Itália na primeira metade do século XVIII, existem apenas algumas obras didáticas que consistem em exercícios sem inclusão de texto explicativo, como o *Principes ou L'application de violoncelle, par tous les tons, de la manière la plus facile*, publicado em 1770 em Amsterdão de autoria de Salvatore Lanzetti, ou os *Principij da imparare a suonare el violoncello* de Francesco Supriani (1678-1753).

<sup>418</sup> O que pode justificar o facto de Corrette atribuir a Bononcini a invenção do violoncelo no prefácio do seu método.



**Figura 162** – M. Corrette, *Methode, théorique et pratique. Pour apprendre em peu de temps le violoncelle dans la perfection*, 1740

França é o país que oferece mais resistência à introdução do violoncelo, seja por uma antipatia generalizada pela cultura e música italianas, como pela proeminência da viola da gamba que, pela sua natureza sonora mais delicada e refinada, era tida como símbolo do ideal estético musical francês. Mas desde o final do século XVII é iniciado, na vida musical parisiense, um movimento promotor da música italiana, protagonizado pelo Abbé Mathieu e a série dos *Concerts Spirituels* na igreja de *Saint-André-des-Arts*, onde o primeiro violoncelista a apresentar-se terá sido Salvatore Lanzetti (1710-1780) em 1736<sup>419</sup>. Paralelamente, o interesse de alguns gambistas franceses<sup>420</sup> pelo violoncelo leva-os a Itália para estudar o instrumento, sendo o caso mais paradigmático o de Jean Barrière (1707-1747), que esteve em Roma entre 1736 e 1739 e cujas sonatas, publicadas entre 1733 e 1739, são a primeira obra francesa idiomática para o

---

<sup>419</sup> Lanzetti apresentou 3 peças de sua autoria a 10 de Maio de 1736, dia da Ascensão, ao que se seguiram outras representações a 20 de Maio, dia de Pentecostes e a 31 de maio, dia do Corpo de Deus (Pierre Constant, *Histoire du Concert Spirituel*, 1975, Paris in VANSCHEEUWIJCK, 2020, 79).

<sup>420</sup> Entre estes gambistas conta-se Martin Berteau (c.1708-1771), considerado o pai da escola francesa de violoncelo e professor de Jean-Pierre Duport.

instrumento, com uma escrita virtuosística de clara fusão dos estilos francês e italiano (VANSCHEEUWIJCK, 2020: 61). A exportação do violoncelo à generalidade dos contextos europeus por intérpretes italianos dar-se-á durante a primeira metade do século, tendo Londres, enquanto centro particularmente prolífico na oferta de trabalho a músicos *free-lancer*, atraído um número considerável de intérpretes<sup>421</sup>.

Na segunda metade do século XVIII, Paris será o centro nevrálgico do violoncelo, sobretudo pela convergência dos mais conceituados intérpretes, compositores e construtores da época. A partir desta baliza cronológica, o violoncelo “napolitano”<sup>422</sup> é a norma na maioria dos contextos europeus, ainda que subsistam práticas regionais e abordagens pessoais, sublinhando Walden que a “individualidade é uma componente aceite e apreciada na prática do violoncelo durante o século XVIII e início do século XIX” (1998: 6).

## **5.2. Contacto e influência de contextos europeus coevos: circulação de músicos e repertório**

Apesar de o volume de fontes reunido relativo à prática do instrumento em Portugal no período, particularmente no que respeita a aspectos técnicos, ser muito diminuto, foi possível estabelecer um contacto mais concreto com certos instrumentistas e enquadramentos geográficos, que nos permite estreitar o espectro de influência estrangeira. *A priori*, a influência dominante seria de raiz transalpina, tendo em conta o contacto próximo entre os dois contextos e o facto de a maior parte dos músicos ao serviço da Real Câmara serem de origem italiana, mas visto que coexistiam diferentes abordagens regionais ao violoncelo no contexto italiano, era importante identificar linhas de contacto mais específicas.

---

<sup>421</sup> Entre eles podemos destacar Salvatore Lanzetti que se muda para a capital britânica após a estadia em Paris e onde permanecerá até 1754<sup>421</sup>, Giorgio Antoniotti (c.1692-1776) que aí publica um tratado de harmonia e contraponto, , Giacobbe Basevi Cervetto (1680-1783), que se torna um dos músicos mais bem sucedidos em Londres no período, estendendo a sua actividade à venda de instrumentos e organização de espectáculos, e Giovanni Battista Cirri (1724-1808), originário de Bolonha e que, tal como Lanzetti, se instala em Inglaterra em 1764, após uma passagem por Paris, tendo aí permanecido até 1780 (WALDEN, 1998: 8-9).

<sup>422</sup> Referimo-nos à versão do instrumento como o conhecemos hoje: tocada na vertical com o instrumentista sentado numa cadeira, com quatro cordas e pegando no arco por cima da vara.

Na primeira metade do século, é possível estabelecer um elo com a prática de Bolonha, através da presença em Lisboa de Ludovico Filippo Laurenti (1696-1757), ao serviço da Real Câmara entre sensivelmente 1722 e 1730, e Giovanni Maria Bononcini<sup>423</sup>, que trabalhou durante dois breves períodos em Lisboa em 1734 e 1735. Na segunda metade do século existe uma relação estreita com a escola napolitana através da estadia em Nápoles como bolseiros de José Joaquim Felner e de João Baptista André Avondano, tendo este último passado um breve período como aluno de Stefano Galeotti em Génova. Relativamente à influência externa na prática do instrumento em Portugal a partir de 1770, destaca-se o contacto de João Baptista André com a escola francesa enquanto aluno de J. P. Duport em Paris e em Londres, sendo não só a única ponte consistente que conseguimos estabelecer com contextos não italianos no período, mas também com a prática predominante a nível europeu a partir do último quartel do século XVIII.

A influência da escola francesa nos violoncelistas portugueses a partir do último terço do século XVIII, objectificada pelo contacto de João Baptista André Avondano com os irmãos Duport, é patente também no repertório e literatura pedagógica em circulação em Lisboa no período. Depois de na primeira metade do século XVIII os violoncelistas italianos dominarem a produção de repertório solo do instrumento, a partir da segunda metade do século, Paris tornar-se-á não só central na prática e evolução organológica do violoncelo, mas também na produção de repertório. Uma demanda crescente de instrumentistas num meio onde florescia os espaços públicos de concerto, quer dedicados ao repertório orquestral como à música de câmara, será responsável por um processo que irá dar origem à fundação do *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse* em 1795, sendo até aí suprida a necessidade de uma estrutura de ensino pela profusa edição de tratados instrumentais.

A presença, ainda que aparentemente discreta, duma familiaridade do contexto português com o estilo interpretativo francês é referido numa das crónicas *Allgemeine musikalische Zeitung*, de 30 de Junho de 1808:

A maneira francesa de tocar, sobretudo os instrumentos de corda, também já não é aqui desconhecida ou impopular, embora não se tenha ainda tornado

---

<sup>423</sup> Ver capítulo 2 da Parte I desta tese para detalhes relativos à estadia em Lisboa deste dois violoncelistas.

dominante: de igual modo as composições de Kreutzer, Rode, etc., não parecem ter ainda conseguido impor-se provavelmente por essa mesma razão (BRITO/CRANMER: 1990, 36).

Convém notar que não pode ser estabelecido um paralelismo literal entre a escola francesa de violino, à qual o cronista faz alusão através da referência a Rode e Kreutzer, e a escola francesa de violoncelo. A primeira protagoniza-se por uma abordagem virtuosística e dramática ao instrumento, não defendida por Duport e os seus seguidores em França. As inovações técnicas introduzidas por Viotti, Rode ou Baillot, serão adoptadas mais rapidamente pela escola alemã de violoncelo, nomeadamente por Romberg, muito próximo de Viotti.

Em Lisboa estava disponível, com relativa actualidade, tanto o repertório como a literatura didáctica originária da capital francesa, como testemunham dois catálogos de João Baptista Waltmann (fl. 1792-1824). Em 1795, o livreiro e comerciante de instrumentos disponibiliza “Methodos e Tratados de Composição, e Princípios para Todos os Instrumentos”<sup>424</sup> entre os quais consta um *Methodo para violoncelo* de Gillier?, que se trata do *Méthode pour le violoncelle contenant tous les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument* de Joseph Bonaventure Tillière<sup>425</sup> (antes de 1750- após 1790) editado em Paris em 1764, e reeditado em Londres c.1795 numa versão inglesa sob o título *New and Compleat Instruction*. Em 1803, Waltmann publica um outro catálogo, indicado como n.º 9, de “Todos os Princípios, Solfejos, e Methodos para aprender a Arte da Música, e do Contra-ponto, e os instrumentos de cordas, e de vento (...) do armazém de João Baptista Waltmann”<sup>426</sup>, que inclui o *Méthode pour le violoncelle* de Joseph Muntzberger e uma das obras didáticas de referência no período, o *Méthode de violoncelle et de basse d’accompagnement*, do Conservatório de Paris, de autoria conjunta de Pierre Baillot (1771- 1842), Jean Henry Levasseur (1764- 1826), Charles-Simon Catel (1773-1830) e Charles-Nicolas Baudiot (1773-1849).

---

<sup>424</sup> *P-Lant*, RMC Cx.27, Doc.29. in Albuquerque 2004: 139- 168.

<sup>425</sup> Violoncelista e compositor activo em França, aluno de M. Berteau (tal como J. P. Duport), tendo pertencido em 1770 à *Académie Royale de Musique* e tocado na orquestra da Ópera de Paris. É um dos primeiros a descrever a utilização de golpes de arco invertidos (para cima no tempo forte) em figuras como *batteries* e *brisures* (passagens entre duas cordas). É também autor de várias obras a solo para o instrumento, como sonatas e concertos (WALDEN, 2001).

<sup>426</sup> *P-Ln*, – Ex- I.P.P.C., in Albuquerque 2004: 169- 174 cit. SILVA, 2008: 337.

O catálogo de 1803 inclui também um número significativo de repertório solo e de câmara para violoncelo, destacando-se a produção de violoncelistas e compositores sediados em Paris, como sonatas de Martin Berteau (1708-1771), Louis Patouart, Jean Balthasar Tricklir (1750-1813), Giuseppe Maria Cambini (1746-1825), sonatas e duos de Duport e Brèval e concertos de Ignaz Josef Pleyel (1757-1831), François Cupis (1732-1808) e J. B. Tillière. São mencionadas também obras de autoria de violoncelistas activos em Londres, como Giovanni Battista Cirri (1724-1808), Stephen Paxton (1734-1787) e Johann G. C. Schetky (1737-1824), e obras de câmara com uma maior representação de compositores austríacos, ainda que grande parte em edições parisienses, estando incluídos nesta lista trios, quartetos e quintetos de Haydn, Pleyel, Giovanni Battista Viotti (1755-1824) e Franz Anton Hoffmeister (1754-1812).



**Figura 163** – Jean-Louis Duport, retrato de Demi-Fursy Descarsin (1747-1793)

No final do século XVII o violoncelo é introduzido em Nápoles<sup>427</sup>, onde tem imediatamente um desenvolvimento exponencial, em grande parte devido ao mecenato de duas grandes figuras, Marzio Domenico IV Carafa, *Duca di Maddaloni* e Ottavio de Simone, *Duca di Bovino*, ambos violoncelistas amadores (OLIVIERI, 2020: 121). Os

---

<sup>427</sup> O violoncelo aparece pela primeira vez na lista de pagamentos da Capela Real de Nápoles em 1708 (OLIVIERI, 2020: 124) e entra na lista de assalariados da Capela do Tesoro di San Gennaro em 1711, apesar de a sua presença nestes dois contextos ser anterior (MALAGOLI, 2020: 132).



dois tiveram ao seu serviço violoncelistas, e foram dedicatários de várias obras solo para o instrumento; Marzio Domenico IV Carafa tem entre os pagamentos regulares da sua casa o violoncelista Francesco Supriani, e Leonardo Leo dedica-lhe os seus concertos, assim como Nicola Fiorenza a sua Sinfonia em lá maior e quase certamente Pergolesi a sua *Sinfonia per il violoncello*; a Ottavio De Simone são dedicadas outras obras de Fiorenza, estando ao serviço do Duque um dos primeiros virtuosos e compositores para o violoncelo, Giulio de Ruvo (OLIVIERI, 2020: 121). A considerável quantidade de repertório escrito para violoncelo solo neste período deve-se em grande medida aos concertos privados que estes dois nobres organizavam nos seus palácios, para os quais os mais importantes violoncelistas e compositores<sup>428</sup> compunham repertório virtuoso, que vem alargar os limites técnicos do instrumento, nomeadamente no que respeita à posição do polegar usada na tessitura aguda.

Vários destes violoncelistas formaram-se no sistema único de ensino de Nápoles, os quatro Conservatórios<sup>429</sup> da cidade: *Santa Maria di Loreto*, *Poveri di Gesù Cristo*, *Santa Maria della Pietà dei Turchini* and *Sant' Onofrio a Capuana*. A fama dos conservatórios, enquanto instituições únicas de ensino da música na Europa começaram a aceitar alunos externos, italianos e estrangeiros, *convittori*, que tinham de pagar uma propina anual, ao contrário dos *orfani*, para quem a instrução era gratuita. Os *convittori* poderiam ser adultos, como foi o caso dos violoncelistas portugueses, e assinavam um contrato aquando da sua entrada, especificando o número de anos e as condições do seu vínculo ao conservatório, estando incluídos na propina o alojamento, a alimentação, os livros e a roupa, assim como instrumentos (BLASCO, 2015: 14).

Até à década de 1770 estas instituições não tinham um professor especializado para os diferentes instrumentos, mas um professor para todas o grupo das cordas<sup>430</sup>, que tinha por função dar uma hora de aulas por dia aos alunos mais avançados, e escrever repertório didático e obras destinadas às apresentações públicas dos alunos. As aulas

---

<sup>428</sup> Entre estes autores contam-se os violoncelistas Giulio de Ruvo (fl. 1703-1716), Francesco Paolo Alborea (1691-1739), Francesco Supriani (1678-1753), Domenico Lanzetti (1710-1770), Pasqualino de Marzis, Pasquale Pericoli, assim como compositores não violoncelistas como Nicola Sabatino (1705-1796), Leonardo Leo (1694-1744), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Nicola Fiorenza (f.1764).

<sup>429</sup> Estas instituições foram fundadas no século XVI como orfanatos, que se especializaram gradualmente no ensino da música pela grande demanda profissional existente na cidade (FABRIS, 2002: 65).

<sup>430</sup> No início do século XVIII, um dos professores mais famosos foi Giovanni Carlo Cailò no Conservatorio de S. Maria do Loreto, onde estudou Francesco Supriani, tendo sido *maestri di cappella* da instituição nomes como Gaetano Veneziano, Francesco Mancini, Nicola Fiorenza e Nicola Porpora (BLASCO, 2015: 14).

individuais eram diárias, trabalhando-se os solos e dificuldades técnicas, existindo também prática de grupo (OLIVIERI, 2009: 117). Os iniciantes tinham aulas individuais com os alunos mais avançados, os *mastricelli*, um método eficiente e barato de ensinar um grande número de alunos. Terá sido através deste sistema de ensino que os dois violoncelistas portugueses poderão ter contactado com os grandes nomes do violoncelo em Nápoles, seus colegas no Conservatório; no período em que João Baptista André<sup>431</sup> esteve na cidade (c.1763-1768) ainda não existia professor de violoncelo, mas José Joaquim Felner (?-1779), que estuda no Conservatório de Santa Maria do Loreto<sup>432</sup> poderá já ter tido acesso a aulas dadas por um professor oficial do instrumento.

Apesar de não termos encontrado nenhum contacto directo com violoncelistas romanos ou activos em Roma<sup>433</sup>, é provável que a relação musical privilegiada com a cidade tenha tido repercussões no que respeita à prática do violoncelo, seja pelo eventual contacto entre instrumentistas, directo ou indirecto, ou pela circulação de repertório, nomeadamente durante a primeira metade do século XVIII. Este assunto, já abordado na Parte I desta tese, poderá ter passado pelo facto de alguns dos mestres de capela da Igreja de Santo António dos Portugueses serem também violoncelistas e compositores para o instrumento; Giovanni Pietro Franchi (1650-1731) entre 1693 e 1697 e novamente entre 1700-1704, e Flavio Lanciani (1661-1706) em 1705 (FERNANDES, 2017: 160). A estes nomes junta-se o de um dos violoncelistas mais

---

<sup>431</sup> Infelizmente não nos foi possível apurar em qual dos conservatórios estudou João Baptista André, nem quem eram os alunos de violoncelo em Nápoles no período da sua estadia, sendo as fontes conhecidas até agora pouco detalhadas no que respeita ao corpo estudantil.

<sup>432</sup> Entre os mestres de capella do Conservatório de Santa Maria do Loreto no século XVIII contam-se nomes como Francesco Mancini (1720–37), Giovanni Fischietti (1737–9), Nicola Porpora (1739–41 e 1758–60) e Francesco Durante (1742–61). No período em que Felner é aluno da instituição, os mestres de capella seriam Pietro Antonio Gallo (1761–77) e Fedele Fenaroli (1777–1807) (BENEDETTO, 2001).

<sup>433</sup> No início do século XVIII, à semelhança do que acontece em Nápoles, embora de forma menos expressiva, reúnem-se em Roma uma série de violoncelistas virtuosos que escrevem um número considerável de repertório para violoncelo solo, assim como também várias obras vocais com um papel solístico para o instrumento, sendo esta actividade impulsionada pelo mecenato dos Cardeais Pietro Ottoboni (1667-1740) e Benedetto Pamphili (1653-1730), assim como pela presença na cidade dos compositores Alessandro Scarlatti (1660-1725) e Arcangelo Corelli (1753-1713). Entre estes violoncelistas destacam-se Giovanni Lorenzo Lulier (1660-1700), *Giovannino del violone*, 1.º violoncelo sob Corelli e possivelmente professor de Costanzi, Filippo Amadei (Regio Emilia?-Londres 1730), violoncelo concertino na estreia de *Ressurrezione* de Handel em 1708, vai para Londres em 1711 onde se torna primeiro violoncelo nas orquestras da *Royal Academy of Music* e do *King's Theatre*, Giuseppe Maria Perroni (?-1737), *Perroni del violoncello*, membro da orquestra de Corelli, colaborador próximo de Caldara e Handel, e Pietro Giuseppe Boni (1686-1741?) que trabalha toda a vida ao serviço de Ottoboni, a quem dedica as suas 12 sonatas de 1716. Em Roma esteve também G. Bononcini, que mais tarde virá a Lisboa, e que, juntamente com o seu irmão, esteve ao serviço de Ottoboni.

célebres do século XVIII, Giovanni Battista Costanzi (1704-1778), que deteve o cargo em Santo António dos Portugueses de 1733 a 1778<sup>434</sup>. O seu prolífico percurso enquanto instrumentista passa pela orquestra do cardeal Ottoboni a partir de 1721, tendo sucedido a Corelli enquanto *capo d'istromenti* em 1737. A sua carreira enquanto compositor, desenvolvida sobretudo no domínio da música sacra não foi menos bem sucedida que o seu percurso instrumental, tendo obtido os cargos de mestre de capela em *San Luigi dei Francesi* em 1729, S. Lorenzo in Damaso em 1731, S. Marco e S. Maria in Vallicella in 1743, e na Capela *Giullia* em 1755. Fica também na história do violoncelo por ter sido professor de Luigi Boccherini entre 1753 e 1756 (CECCATO, 2020: 115). A sua música religiosa era conhecida em Lisboa, pois Costanzi serviu por vezes de intermediário para o envio de repertório para a Capela Real e Patriarcal, conforme atestam pagamentos feitos pela embaixada em Roma (FERNANDES, 2019: 400-401). A sua reputação como violoncelista seria seguramente também conhecida em Lisboa, como testemunha o seguinte relato do diário da viagem a Roma de Frei Joaquim de S. José em 1750.

Seguem-se os 4 dias até a quinta-feira do Corpus Christi

(...) Neste mesmo dia se findaram as músicas desta função capitular que foram ótimas; o Mestre delas foi Joamini Constanci que é um dos famigerados professores desta faculdade e superlativamente destro no rabecão que não usa senão rara vez e por empenho grande; ontem o teve para tocar uma sonata na missa, tocava a solo com acompanhamento de outro rabecão e na repetição seguiam as rabecas, etc. Estava todo o auditório suspenso, ainda os mesmos músicos, porque é maravilha no tal instrumento. Assim o confessa toda a Roma, e pelo que ouvi executar me parecem bem fundados todos os elogios pois não ouvi cousa semelhante em minha vida (CABRAL, 2011: 160).

---

<sup>434</sup> O seu nome figura na lista de músicos que executaram uma Missa e um *Te Deum* na Igreja de Santo António de Portugueses em 1724: BA, 49-VII-1 (263), fl. 562-565. *Lista delli musici, e sonatori, che hano operato nella Messa e Te Deum nella Chiesa Regia di S. Antonio di Portoghesi il giorno 2 del corrente di 1724. (...) Violoncelos: Gio. Costanzi, Ceroni, Pjombelli (...)* (FERNANDES, 2017: 169); (FERNANDES, 2019: 327).

Não é de excluir a possibilidade de João Baptista Avondano ter visitado Roma quando da sua viagem de Nápoles para Génova<sup>435</sup>, e ter eventualmente estabelecido algum contacto com círculo de violoncelistas na cidade. Esta passagem, a ter existido foi certamente breve, uma vez que o violoncelista inicia um período de aulas com Stefano Galeotti entre o final de 1768 e o início de 1769. Galeotti estaria de regresso ao seu país natal depois de um período a viver no norte da Europa onde alcançou algum sucesso. A sua obra foi publicada em Amsterdão e foi usada como material pedagógico nos tratados de John Gunn e Jean-Baptiste Brèval, evidência da popularidade e disseminação do seu trabalho numa área geográfica bastante alargada (VOLPE, 2001). A associação de João Baptista André com Galeotti reveste-se de particular interesse porque, apesar de italiano, podemos identificar características bastante diferenciadoras na sua obra comparativamente ao estilo dos seus conterrâneos, o que acrescenta uma outra dimensão à bagagem adquirida pelo violoncelista português. Enquanto que no restante repertório italiano, observámos uma preferência quer pela dimensão *cantabile* do instrumento quer pelo virtuosismo centrado na mão esquerda do violoncelo, evidenciada na crescente amplitude de utilização do registo agudo do instrumento em posições de polegar, Galeotti distingue-se pelo uso virtuosístico do arco, do qual são exemplo os padrões complexos de cruzamento de cordas e os recursos inovadores como o *staccato volante*. Na obra de João Baptista André estão claramente patentes traços desta influência, que o compositor utiliza em conjugação com linhas melódicas de perfil galante.

Durante a segunda metade do século XVIII temos nota de passagens breves por Lisboa de dois violoncelistas importantes no período, Hugh Reinagle (1759-1785) e Bernhard Romberg (1767-1841). Ainda que não se conheçam dados relativos à sua interacção específica com violoncelistas activos no país, a sua visita poderá ter constituído um primeiro contacto a escola alemã, possivelmente desconhecida em Portugal até então. Após a hegemonia dos italianos na prática e no repertório do violoncelo na primeira metade do século XVIII, ao longo da segunda metade do século começam a definir-se dois ramos estéticos centrais, e opostos em grande medida, a escola francesa e a alemã. A escola francesa, protagonizada por Duport no seu *Essai*, terá uma aceitação mais generalizada na maioria dos contextos europeus,

---

<sup>435</sup> Em carta de 26 de Novembro de 1768, Nicolao Piaggio escreve a Luís da Cunha, “Hoje faze doze dias que João Avondano Sonador de Rabecão chegou nesta cidade de Génova, vindo da de Nápoles, pela via de Terra, paguei ao Veturino que o trouçe de Roma até aqui treze sequins, e meio (...)” (*P-Lant*, MNE, Cx. 275).

principalmente a partir do último quartel do século XVIII, e pode ser vista como mais próxima duma linha de continuidade da escola italiana, por oposição à estética da escola alemã, que tem em Romberg o seu primeiro representante. Enquanto que Duport privilegia a pureza, beleza e transparência do som, virtuosismo elegante e contenção nos contrastes dinâmicos, Romberg e a escola austro-germânica centram-se na expansão dos limites técnicos do instrumento, através da exploração do espectro sonoro e geográfico do instrumento, de que é exemplo a utilização das posições agudas em todas as cordas e a utilização frequente das cordas graves.

Apesar de Hugh Reinagle ser originário de uma família de músicos ingleses radicada em Edimburgo, a sua principal influência violoncelística é germânica, tendo sido aluno do seu cunhado, Johann Georg Christoph Schetky<sup>436</sup> (1737-1824), violoncelista alemão aluno de Filtz em Mannheim. Reinagle vem para Lisboa em 1784 por motivos de saúde, acompanhado na viagem pelo seu irmão Alexander, pianista, acabando por morrer em Portugal a 19 de Março de 1785 (WALDEN, 1998: 28). Alexander escreve um diário da estadia, e através desta fonte<sup>437</sup> sabemos ter sido estabelecido contacto entre os Reinagle a vida musical da capital, através de aulas e concertos, inclusivamente para os Reis<sup>438</sup>, mas não é claro se Hugh terá acompanhado o irmão nestas ocasiões dado o seu frágil estado de saúde.

Bernhard Romberg (1767-1841) foi das personalidades mais relevantes no estabelecimento da técnica moderna do violoncelo e um dos instrumentistas mais proeminentes no final do século XVIII e primeira metade do século XIX. A sua contribuição para a história do violoncelo passa nomeadamente pela implicação directa em alterações organológicas e pela autoria de um tratado exaustivo, escrito em 1839, no

---

<sup>436</sup> Johann Georg Christoph Schetky<sup>436</sup> (1737-1824) foi um violoncelista alemão originário de Darmstadt, considerado o pai da escola escocesa de violoncelo. Depois de ter emigrado para Londres, onde trabalhou sob o mecenato de Johann Christian Bach e publicou algumas obras de câmara, aceita o posto de 1.º violoncelo na *Edinburgh Musical Society*, tendo permanecido na cidade até ao fim da sua vida e escrito dois tratados para o instrumento. Segundo uma descrição do *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1799, Schetky segurava o arco como os gambistas, por baixo, não se sabendo se terá mantido esta posição no restante tempo da sua carreira (WALDEN, 1998: 80).

<sup>437</sup> Este documento, com o título *Journal of a Journey to Lisbon: Memorandum Book (US-Wc, MS, 1784-5)*, encontra-se em manuscrito na Biblioteca do Congresso de Washington, nos Estados Unidos da América, para onde Alexander Reignable se muda em 1786, instalando-se em Nova Iorque e tendo permanecido no país até ao final da sua vida (HOPKINS, 2001).

<sup>438</sup> No documento são mencionados um concerto a 8 de Janeiro de 1785, assim como uma apresentação para a Família Real uma semana depois, pela qual receberam uma gratificação em forma de dinheiro. Existem também referências a interacção com alguns músicos activos no período em Lisboa, como Antonio Rodil (*US-Wc, MS, 1784-5*).

final da sua vida, que é uma das fontes mais importantes da prática do instrumento na primeira metade do século XIX, estabelecendo princípios fundadores da escola alemã de violoncelo. A sua passagem por Lisboa é referida pelo cronista do *Allgemeine musikalische Zeitung* a 9 de Outubro de 1799, sendo apontada por Manuel Carlos de Brito e David Cranmer a hipótese de ser ele próprio o autor da crónica (BRITO/CRANMER, 1990: 31). O documento refere apenas a sua presença no país, não especificando qualquer actuação ou interacção com a vida musical. Sendo provável que se tenha estabelecido algum contacto entre estes dois músicos com os violoncelistas activos em Portugal, seria importante o surgimento de novos dados que esclarecessem se, e até que ponto, este contacto com a escola austro-germânica terá sido influente em Portugal.

### 5.3. Aspectos organológicos e de notação

O conhecimento organológico que temos hoje do violoncelo no século XVIII e início do século XIX não resulta dos exemplares sobreviventes, uma vez que quase todos sofreram alterações, sendo mais elucidativas as fontes documentais, particularmente as iconográficas. A redução do tamanho do instrumento foi a transformação mais profunda pelos violoncelos ao longo do século XVIII, tendo outras alterações ocorrido de forma faseada, tanto no corpo do instrumento como na montagem, como a redução do diâmetro e do ângulo do braço, a introdução de uma barra harmónica mais longa e fina e de um cavalete mais alto, estreito e curvo, e a diminuição do diâmetro e densidade das cordas. Estas alterações surgem no sentido de adaptar o instrumento à novas necessidades estilísticas, que se direccionam a longo prazo no sentido de dotar o violoncelo de maior tensão e potência sonoras, abandonando um ideal que privilegiava a ressonância e a capacidade harmónica.

Uma vez que em Portugal não são conhecidas referências ao instrumento em fontes primárias e a iconografia é quase inexistente e pouco detalhada, não podemos saber qual o estado original dos instrumentos sobreviventes<sup>439</sup> enquanto estes não forem alvo de um estudo organológico. Nos violoncelos portugueses de Joaquim José Galvão (tab. 33), imaginando que não sofreram uma alteração no tamanho, verifica-se uma

---

<sup>439</sup> Ver Parte I, capítulo 2.

ligeira tendência para a adopção de medidas mais pequenas nos violoncelos mais tardios. No entanto, o violoncelo de Diniz, mais tardio, datado de 1797, tem uma caixa de ressonância maior do que qualquer dos Galrões. Uma hipótese a levantar será a de o violoncelo Diniz não ter sofrido uma redução no tamanho, ao contrário dos Galrões, podendo ser um instrumento utilizado para tocar em orquestra, mais do que repertório solístico.

<b>Instrumento</b>	<b>Comprimento caixa de ressonância</b>
Galrão, <i>P-Lmm</i> , MM40 (1769)	76.3 cm
Galrão, <i>P-Lmm</i> MM46 (1781)	75 cm
Galrão, Escola de Música do Conservatório de Lisboa (1788)	75.8 cm
Diniz, <i>P-Lmm</i> MM43, 1797	78,5 cm

**Tabela 33** – Comprimento dos violoncelos Galrão e Diniz

Este processo de redução do tamanho refere-se aos violoncelos destinados à prática solística, tendo versões de maiores dimensões do instrumento subsistido até ao século XIX; apesar de não ser possível saber exactamente quando deixou de estar a uso esta prática, seguramente seria corrente durante a primeira metade do século XIX (WALDEN, 1998: 50). Não se tratando de instrumentos da dimensão dos baixos de violino usados no século XVII, era prática corrente a utilização de um violoncelo maior em orquestra e outro mais pequeno para tocar a solo. Vários autores do século XVIII salientam a necessidade de utilizar um instrumento maior na orquestra, como J. J. Quantz (1752), que refere que um instrumento pequeno, com cordas finas, não teria qualquer efeito numa formação de grandes dimensões (WALDEN, 1998: 51). Sabemos também, através dum inventário feito em 1797 aos bens de L. Boccherini após a sua morte, que este possuía dois violoncelos de tamanhos distintos: um *Stainer* e um *violon chico* (VANSCHEEUWIJCK, 2020: 39). Em França, a distinção entre as duas versões do instrumento é muito clara e frequente nas fontes através da terminologia, sendo

*violoncelle* usado para música a solo e *basse* para o acompanhamento<sup>440</sup>, sendo o título do Método do Conservatório de Paris, publicado em 1805, *Méthode de violoncelle et de basse d'Accompagnement*. Dada a particularidade do contexto português, no qual a música instrumental se desenvolvia quase exclusivamente em contextos paralelos, é provável que nem sempre se justificasse ou fosse possível a utilização de dois instrumentos de tamanhos diferentes, uma vez que, em muitas das ocasiões em que tocavam a solo, os violoncelistas poderiam ter de integrar também a orquestra ou outras formações de conjunto alargadas.

No que respeita à utilização do violoncelo de 5 cordas, uma versão documentada em alguns contextos também na segunda metade do século XVIII, apesar de ser uma possibilidade em Portugal, a sua utilização é menos provável tendo em conta a influência dominante da escola napolitana, contexto onde não existem provas da utilização de instrumentos de 5 cordas<sup>441</sup> (OLIVIEIRI, 2020: 123), e esta ser uma prática menos frequente na segunda metade do século e bastante circunscrita geograficamente.

Durante o século XVIII, e particularmente na segunda metade, o arco foi amplamente modificado, adaptando-se a “diferenças estilísticas regionais, variações na forma de pegar, e distinções entre arcos para utilização em orquestra e os destinados a solistas” (WALDEN, 1998: 67), sendo os principais centros destas inovações Paris, Londres e Mannheim, onde se concentram os maiores virtuosos. Num primeiro estágio, há um alongamento da vara para adaptação a ligaduras e linhas *legatto* mais longas, uniformizando a pressão ao longo de todo o arco. Subsequentemente, com a necessidade crescente de uma resposta mais rápida e adaptação a mudanças de dinâmicas súbitas, é essencial uma maior alavancagem da corda, e começa a ser invertida a curva da vara, de convexa para côncava. Este tipo de curvatura precisa de uma maior flexibilidade na madeira, e a bengala africana (*snakewood*), é substituída pela madeira de Pernambuco. Este formato da vara leva ao subsequente aumento do

---

<sup>440</sup> Vários tratados salientam a diferenciação de funções, como é o caso de J. B. Brèval, no *Traité du violoncelle*, op.42 (1804: 2), ou o Método do Conservatório de Paris, de 1805 (WALDEN, 1998: 52).

<sup>441</sup> Os instrumentos de 5 cordas seriam uma opção mais frequente na primeira metade do século XVIII, mais comum em instrumentos de mais pequenos que o violoncelo actual, como o *violotto*, tocado da spalla muitas vezes, e até à sedimentação da posição do polegar (VANSCHIEUWIJCK, 2020: 39, 51, 54). Em Portugal, a provável influência maior da escola napolitana, onde a utilização do polegar foi pioneira e se desenvolveu muito cedo, parece improvável. Nas sonatas e duetos de João Baptista André Avondano, a utilização do polegar é prolifera e incontestável, sendo facilmente identificável pela introdução de diferentes claves nas mudanças de posição.



ângulo entre a vara e as cerdas na ponta do arco, desenvolvendo-se a "cabeça de cisne" (*swan's head*). Este tipo de arco, chamado de transição, foi desenvolvido sobretudo por Edward Dodd (1705-1810) em Londres, entre 1770 e 1780 (WALDEN, 1998: 70).

Durante a década de 1780, é desenvolvido em Paris, pela família Tourte o modelo de arco definitivo do violoncelo, otimizado por François Xavier Tourte (1748-1835) através do método de moldar o formato da vara pelo aquecimento, o qual preservava a elasticidade e resistência naturais das fibras da madeira, ao contrário do que acontecia anteriormente, quando a madeira era talhada. A versão final do arco de violoncelo vai incluir um parafuso para controlar a extensão das cerdas e a cabeça em martelo, com um ângulo recto entre a vara e as cerdas na ponta. O modelo Tourte é resultado de uma colaboração directa do *archetier* com o violinista virtuoso G. B. Viotti, que viveu em Paris entre 1782 e 1792. No violoncelo, este modelo é adoptado rapidamente por alguns dos intérpretes mais conceituados, nomeadamente Jean-Louis Duport, e Bernhard Romberg. Não obstante a rápida adopção do arco Tourte, continuou a subsistir a utilização de vários modelos de arco, sendo exemplo desta heterogeneidade o virtuoso Jean-Baptiste Bréval, que no início do século XIX usava ainda um modelo pré-Tourte, como podemos ver em várias figuras do seu método.

O estudo organológico dos arcos encontra muitos obstáculos pelo facto de não ser prática corrente os construtores cunharem os seus trabalhos, ao contrário do que acontece hoje em dia. O contexto português não é excepção, não se conhecendo qualquer fonte sobre arcos de factura portuguesa ou a uso em Portugal durante o século XVIII e início do século XIX<sup>442</sup>. A estadia de João Baptista André em Paris e Londres no período que estava a uso o arco de transição, imediatamente anterior ao aparecimento do modelo final do arco Tourte, assegura-nos que ele conhecia e quase certamente usava a partir deste momento os novos modelos de curvatura côncava, caso não fosse o caso anteriormente. De resto, a multiplicidade de golpes de arco, mudanças de corda e secções de cordas dobradas utilizados nas suas sonatas demonstram a necessidade de um arco com maior flexibilidade e possibilidade de projecção da corda, como podemos ver, como exemplo, no *Andantino* inicial da Sonata II (fig. 164).

---

<sup>442</sup> O Museu Nacional da Música tem na sua coleção uma série de arcos de modelos diversos dos quais não foi possível averiguar a origem.



**Figura 164** – João Baptista André Avondano, Sonata II, *Andantino*, (D-B, KHB E-122)

A utilização de um violoncelo de maiores dimensões em orquestra era acompanhada por um arco adequado às características do instrumento, o qual seria mais pesado e de resposta mais rápida devido às cordas mais grossas. Quantz aconselha um arco mais leve com cerdas brancas para execução a solo e um arco mais pesado com cerdas pretas para orquestra, o que resulta num maior volume sonoro, maior aderência à corda e rapidez na resposta aos ataques (WALDEN, 1998: 70). A consciência do papel do violoncelo enquanto instrumento acompanhador mantém-se até ao final do século XIX, e vários tratados continuam a enfatizar o papel eminentemente rítmico do violoncelo na orquestra. Vincenzo Merighi (1795–1849), primeiro violoncelo no *La Scala*, numa tradução de 1838 do tratado de J. F. Dotzauer (1826), reitera a necessidade de apertar mais o arco em orquestra do que a tocar a solo, para um ataque mais forte e preciso e clarificação da linha do baixo, indicação repetida por Gaetano Braga (1829–1907), violoncelista com quem Rossini teve um contacto muito próximo, numa outra tradução de Dotzauer de 1873 (METZGER, 2019: 13). Esta concepção tão clara do papel do violoncelo em orquestra seria corrente no contexto português através da presença de vários instrumentistas italianos nas orquestras na Real Câmara e do São Carlos ainda no século XIX.

### 5.3.1. A notação

No seu tratado de 1741, Corrette diz que os franceses usam a clave de dó na 3.<sup>a</sup> linha e os italianos preferem a clave de dó na 4.<sup>a</sup> linha, e até cerca de 1760, período dominado pelos intérpretes e repertório italiano, é preponderante a utilização deste método. A partir de meados do século começa a usar-se a clave de sol para ser tocada uma oitava abaixo, o que facilitava a execução de repertório de violoncelo no violino. Duport refere esta prática no seu tratado de 1806, dizendo que estava a uso há cerca de 30 anos. No último quartel do século XVIII, alguns intérpretes começam a apontar a confusão criada pelo facto de serem usados os dois métodos (a clave de dó na 4.<sup>a</sup> linha à oitava real e a clave de sol à oitava inferior), gerando-se um movimento que tenta instaurar a notação apenas na oitava real, sendo Romberg o principal apoiante desta opção (WALDEN, 1998, 77). No entanto, em França, a escrita na clave de sol na oitava superior manter-se-á durante a primeira metade do século XIX.

Esta problemática da notação aplica-se principalmente à música a solo, não podendo ser estabelecida uma comparação consistente com a prática do contexto português, mas em Portugal a grande maioria do repertório, mesmo partes mais agudas do repertório de conjunto, é notado na oitava real, com clave de dó na 4.<sup>a</sup> linha e clave de sol na 2.<sup>a</sup>. O único exemplo encontrado de utilização da clave de dó na 3.<sup>a</sup> linha é em partes de violoncelo de Ignácio António Ferreira de Lima<sup>443</sup>, provavelmente por preferência pessoal do intérprete em questão, uma vez que outras obras do compositor utilizam sempre a clave de dó na 4.<sup>a</sup> linha. O repertório de câmara com partes agudas para o violoncelo está também escrito na oitava real, no quarteto de Giuseppe Totti existe apenas uma passagem na clave de dó na 4.<sup>a</sup> linha, e nos Quintetos com duas violas de José Palomino, é usada a clave de dó na 4.<sup>a</sup> linha com excepção de dois excertos na clave de sol (figs. 165 e 166).

---

<sup>443</sup> Ver Parte II, capítulo 2.



**Figura 165** – José Palomino, Quinteto I em Lá M, 1.º and: *Allegro moderato ma com brio* (D-B, KHB E-122)



**Figura 166** – José Palomino, Quarteto III em sol m, 3.º and.: *Adagio* (D-B, KHB E-122)

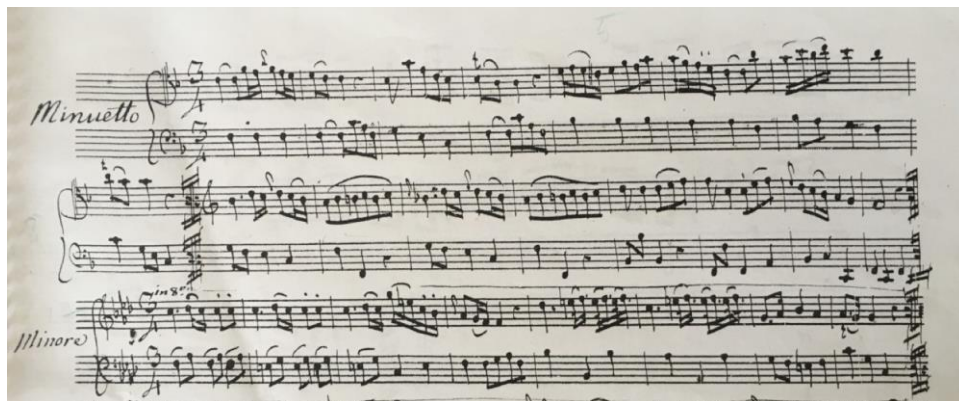
Nas fontes do repertório solo encontramos diferentes opções de notação. Na edição impressa das sonatas de João Baptista André Avondano é notada a clave de sol na oitava superior, estando assinaladas com um 8 e um símbolo ondulado as passagens destinadas à oitava real. São também utilizadas as claves de dó na 1.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup> linhas, num sistema pouco usual, no qual as claves de dó, em diferentes linhas, estão associadas a uma mudança de posição do polegar. Este método é quase exclusivo da música de Boccherini<sup>444</sup>, não sendo utilizado no restante repertório coevo publicado em Paris, mesmo na obra de J. P. Duport, podendo ser evidência da familiaridade e influência da obra do compositor italiano em João Baptista André. Os duetos incluídos no mesmo volume estão notados na totalidade na clave de sol à oitava superior, certamente tendo

---

<sup>444</sup> Existem várias fontes que comprovam a circulação de música de câmara de Boccherini em Lisboa, como documentos de despesa do Real Bolsinho<sup>444</sup> relativos à compra em 1780 a João Baptista Waltmann de partituras dos trios op.1, 2, 3, 4, 7, 9 e dos quartetos op.1, 6, 10, 11, 12 e 13 (*P-Lant*, Casa Real, Cx. 3115). Sabemos também, através do inventário *post-mortem* dos bens de Pedro António Avondano que o compositor possuía um volume de quartetos de cordas de Boccherini (YORDANOVA, 2013: 87).

em vista a sua execução também por violinistas, visto usarem uma linguagem menos ligada idiomáticamente ao violoncelo.

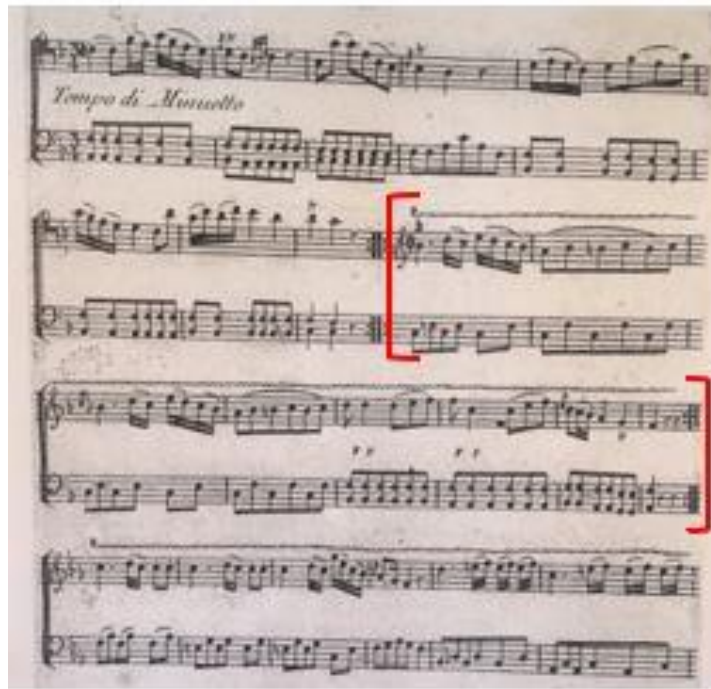
Os manuscritos das sonatas têm outro sistema de notação, excluindo a clave de dó na 1.<sup>a</sup> linha. Encontramos uma discrepância no texto provavelmente em consequência da pouca plareza da notação; entre as 3 fontes da Sonata IV, uma impressa (fig. 169) e duas manuscritas (figs. 167 e 168), os compassos 9 a 16 do *Minuetto* estão notados uma oitava acima na fonte impressa.



**Figura 167** – João Baptista André Avondano, Sonata IV, *Minuetto* (D-B, KHM124)



**Figura 168** – João Baptista André Avondano, Sonata IV, *Minuetto*  
(D-B, Mus.ms. 935/22)



**Figura 169** – João Baptista André Avondano, Sonata IV, *Minuetto*  
(D-B, *KHB E-122*)

#### 5.4. Posição e forma de segurar o arco

As descrições da posição ao violoncelo nos tratados do século XVIII e primeira metade do século XIX são basicamente unânimes: o violoncelista deve sentar-se na ponta da cadeira, com o pé esquerdo ligeiramente mais à frente do direito, com a esquina da ilharga frontal do violoncelo no gêmeo esquerdo e a esquina da ilharga traseira no gêmeo direito. Esta é a posição adoptada pela generalidade dos violoncelistas da escola francesa e inglesa<sup>445</sup> sendo descrita por J.P. Duport da seguinte forma:

La tenue du Violoncelle entre les jambés varie beaucoup, suivant les habitudes et la diferente taille des personnes. On peut très-bien jouer em tenant son Instrument, u peu plus haut ou un peu plus bas. Voici la manière la plus usitée et qui doit être la meilleure. Il faut premièrement s’asseoir sur le devant de sa chaise: porter ensuite le pied gauche loin de soi en avant, et rapprocher le droit:

---

<sup>445</sup> É o caso do John Gunn, no seu *The Theory and Practice of Fingering the Violoncello* c.1789.

alors placer l'Instrument entre les jambes, de façon que le coin de l'échancrure inférieure d'em bas à gauche, se trouve dans la jointure du genou gauche: et le pied gauche em dehors. Si le genou se trouvoit au contrair edans cette échancrure, il empêcheroit l'archet de passer aisément, lorsqu'on voudroit se servir de la Chanterelle ou première Corde. La jambé droite se pose contre l'éclisse d'em bas de l'Instrument, pour le maintenir em sureté (1806: 296).

Ao longo do século XIX esta posição continua a ser utilizada, inclusivamente por Dotzauer (1826), verificando-se uma ligeira tendência para colocar o violoncelo progressivamente mais alto, talvez devido ao facto do ponto ser mais longo e existir uma maior exploração das posições agudas (WALDEN, 1998: 97). Tendo em conta a generalização desta posição e a sua adopção pelos irmãos Duport, esta terá sido com probabilidade praticada por João Baptista André, tanto mais pelo facto de uma das poucas fontes iconográficas napolitanas, uma imagem da *Cappella Realle* de Nápoles de Nicola Maria Rossi de 1732, possivelmente com Francesco Alborea, mostrar uma posição similar, com o violoncelo baixo (VANSCHEEUWIJCK, 2020: 76).

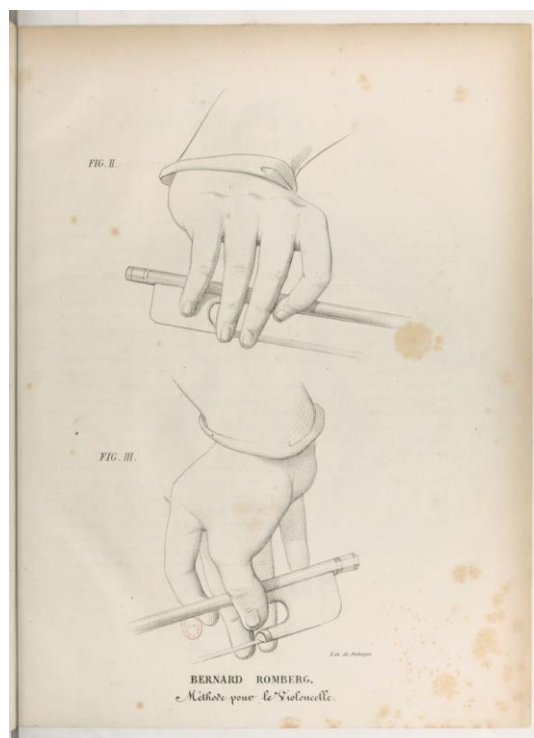
Um dos poucos virtuosos discordantes desta opção é Bernhard Romberg, que opta por colocar os pés paralelos (fig. 171), resultando numa posição mais vertical e mais alta do violoncelo, uma opção com poucos adeptos, exceptuando alguns dos seus alunos e seguidores. Romberg adopta em vários parâmetros técnicos posições extremadas, muito pessoais, trabalhando de forma algo obstinada para ideais de potência sonora e contrastes dinâmicos que serão a essência das escolas alemã e russa modernas do violoncelo. Alguns destes elementos drásticos da sua técnica serão suavizadas por violoncelistas alemães das gerações seguintes<sup>446</sup>, como Dotzauer e Kummer, representantes da escola de Dresden, central nos séculos XIX e XX. É interessante pensar que, aquando da visita do violoncelista a Lisboa em 1799, esta possa ter sido a primeira vez que os intérpretes portugueses contactaram com esta abordagem técnica e estética ao instrumento.

---

<sup>446</sup> A posição de Romberg caracteriza-se por uma rigidez generalizada, tanto na mão esquerda como no braço, mão e dedos do arco, acreditando o violoncelista alemão que esta tensão resultaria num maior volume e assertividade sonoras (figs. 170 e 171).



**Figura 170** – B. Romberg, *Méthode de Violoncelle*, 1840



**Figura 171** – B. Romberg, *Méthode de Violoncelle*, 1840, posição da mão direita



Existem também descrições de uma posição usada principalmente em orquestra, decorrente do pouco espaço disponível, principalmente no fosso de orquestra, na qual o violoncelista apoia o violoncelo no pé esquerdo. Baudiot propõe também esta opção para pessoas de baixa estatura, e é conhecido apenas um caso de um violoncelista que adopta esta posição ainda no início do século XIX, tanto para tocar a solo como em orquestra, Jacques-Michel Hurel de Lamare (1772-1823) (WALDEN, 1998: 99). A possibilidade de utilização desta técnica em Portugal poderá ser contemplada em espaços exíguos como o coro alto das igrejas. Neste tipo de situação de pouca disponibilidade de espaço, está também documentada a utilização de um pequeno banco quando se tocava de pé, ou um espigão para sustentar o peso de instrumentos mais pesados, especialmente os de grandes dimensões utilizados durante o século XVII e primeira metade do século XVIII (WALDEN, 1998: 99).

O espigão só será introduzido na execução a solo por Adrien François Servais por volta de 1847 (METZGER, 2019: 13), alegadamente por consequência do seu excesso de peso e pelo facto de utilizar um instrumento de Stradivarius que não tinha sofrido alterações no tamanho e mantinha as dimensões originais (WALDEN, 1998: 97). Até então, descrições de utilização do espigão restringem-se a instrumentistas com problemas físicos, como Robert Lindley, sendo também sugerido como método para iniciantes por Crome no seu *The Compleate Tutor for the Violoncello*, de 1765. Corrette adverte que o violoncelo não deve tocar no chão para não abafar o som (WALDEN, 1998: 97). O uso do espigão foi proibido no Conservatório de Paris até 1884 (METZGER, 2019: 13), mas deve ser sublinhado que mesmo então a sua utilização não alterava a posição do violoncelo, que continuava a ser vertical, ao contrário do que acontecerá no século XX quando é adoptado um posicionamento mais horizontal do instrumento. Mantendo o violoncelo relativamente baixo e vertical, não se alterava a técnica da mão esquerda, mantendo-se a facilidade de propulsão do arco da corda para execução de ataques, golpes de arco rítmicos e articulações, essenciais no entendimento da função do instrumento à época como responsável da direcção harmónica e rítmica, principalmente em contexto orquestral.

Mesmo depois da sua utilização se ter vulgarizado, muitos virtuosos continuaram a tocar sem espigão até ao final do século XIX, como Alfredo Piatti, W.E. Whitehouse, Friedrich Gruetzmacher e Robert Hausmann. Além da motivação estética e

técnica, esta atitude poderia ser também resultante da associação do espigão quer com a prática de amadores como com a de mulheres, associando-a falta de virilidade (WALDEN, 1998: 98). Segundo Keenaway, “the majority of cellists, certainly at the professional end of the spectrum, appear not have used a tail-pin until around the last quarter of the nineteenth century” (2014: 37).

Sendo muitos dos primeiros violoncelistas também gambistas, é natural que a forma de pegar no arco até aos primeiros anos do século XVIII fosse importada da viola da gamba, com a mão por baixo do arco (*underhand grip*), sendo mesmo a mais comum na iconografia inicial do violoncelo. A adopção da forma de segurar o arco com a mão por cima da vara, como no violino (*overhand grip*), é normalizada pelos violoncelistas napolitanos<sup>447</sup> e será adoptada pela generalidade da Europa a partir da década de 1730 (VANSCHEEUWIJCK, 2020: 72). Diversas fontes coevas referem-se a esta forma de segurar o arco como italiana; Quantz diz que se equiparava o número de instrumentistas que usavam a *underhand* e *overhand grip*, mostrando uma preferência pessoal pela forma adoptada pelos italianos, segurando o arco por cima (WALDEN, 1998: 79), e Corrette descreve três formas de segurar o arco, sendo a primeira delas, *overhand*, “la plus usité des italiens” (CORRETTE, 1741: 8).

No entanto, continuaram a existir violoncelistas a pegar no arco por baixo até ao final do século XVIII, inclusivamente em Itália. É famosa a descrição de Charles Burney, de Antonio Vandini<sup>448</sup> (1691-1778), aquando da sua visita a Parma em 1771:

I wanted much to hear the celebrated hautbois Matteo Bissoli, and the **famous old Antonio Vandini**, on the violoncello, who, the Italians say, plays and expresses a parlare, that is, in such a manner as to make his instrument speak; but neither had solo parts. (...) It is remarkable that Antonio, and all the other violoncello players here, **hold the bow in the old-fashioned way, with the hand under it** (BURNEY, 1771: 135-136).

---

<sup>447</sup> Uma das poucas fontes iconográficas napolitanas, um quadro de 1732 Nicola Maria Rossi, The procession of the feast of the four altars, no qual estão representados os músicos da *Cappella Realle*, possivelmente com Francesco Alborea ao violoncelo, mostra-nos um instrumento de 4 cordas, situado bastante baixo nas pernas e com *overhand bow grip*.

<sup>448</sup> No início da sua carreira, Vandini foi professor de violoncelo no *Ospedale della Pietà* em Veneza quando Vivaldi escreve os seus primeiros concertos para violoncelo, tendo-se mais tarde instalado em Pádua e desenvolvido com Giuseppe Tartini uma relação profissional muito estreita (VANSCHEEUWIJCK, 2020: 52, 54). Com grande probabilidade, as primeiras obras para violoncelo solo de Vivaldi terão sido tocadas com a posição *underhand* pelas alunas do *Ospedale della Pietà* e pelo próprio Vandini.

Esta prática está também documentada em instrumentistas alemães na segunda metade do século XVIII; Burney refere a utilização da mesma posição pelo violoncelista Marcus Grauel na corte de Berlim em 1789 e existe uma descrição no *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Christophe Schetky, violoncelista alemão que desenvolve a sua carreira na Escócia, adoptando a *underhand grip* em 1799 (WALDEN, 1998: 80).

Apesar do contacto próximo entre o contexto napolitano e Portugal, e de provavelmente estar já a uso a posição *overhand* do arco a partir de 1750, podemos levantar a possibilidade de ser utilizada também a posição da viola da gamba, *underhand*, até à ida de João Baptista André para Nápoles c.1763. A prática da viola da gamba não está estudada em Portugal, e não conhecemos fontes que descrevam o processo de declínio da sua utilização no país, mas é muito provável a possibilidade de os primeiros violoncelistas integrarem aspectos técnicos provenientes deste instrumento.

As poucas fontes iconográficas recolhidas relativas a instrumentos de 8 pés<sup>449</sup>, consistem quase exclusivamente em pinturas de azulejos, e têm em comum o facto de quase todas representarem instrumentos híbridos que integram elementos organológicos das famílias da viola da gamba e do violino; nenhum dos exemplos encontrados se enquadra no conceito de violoncelo da segunda metade do século XVIII. Todas as representações encontradas são de instrumentos que integram características da viola da gamba, como o formato alongado do corpo do instrumento, número de cordas superior a quatro e correspondente forma achatada do ponto e da cabeça, e existência de trastos, com elementos definidores dos instrumentos da família do violino, como o formato redondo da caixa de ressonância, as quatro cordas e a inexistência de trastos. Verifica-se também algumas incongruências na proporção das várias partes destes instrumentos<sup>450</sup>, e pouca clareza na representação da posição dos executantes e na sua relação corporal com o instrumento, ficando por vezes por esclarecer se se encontram sentados ou de pé, ou como se pegam no arco *underhand* ou *overhand*. É de ressaltar que o objectivo

---

<sup>449</sup> A utilização da medida de 8 pés para identificar os instrumentos de dimensões similares ao violoncelo, não se refere ao tamanho do instrumento, mas ao comprimento do tubo do órgão (no registo principal) que produz o dó central (VANSCHEEUWIJCK, 2020: 29).

<sup>450</sup> No que respeita à representação de cordofones friccionados na azulejaria da primeira metade do século XVIII em Portugal, Luzia Rocha identifica outras incongruências organológicas ocorrentes também no conjunto de representações de instrumentos de 8 pés reunidas, como a desproporção entre as partes constituintes, os instrumentos com boca (típica dos cordofones dedilhados) e sem cavalete e número errado e confuso de cordas e cravelhas (2011: 419).

destas obras não é a representação dos músicos, e que o trabalho não é feito à vista, mas a partir da memória do artista, que pode aglomerar numa mesma imagem referências visuais de instrumentos similares. Consequentemente, não é possível a utilização destas imagens como fontes fidedignas relativamente a detalhes organológicos ou técnicos, ainda que sejam esclarecedoras de alguns aspectos de natureza mais abrangente.



**Figura 172** – Palácio Barbacena (Lisboa), detalhe da decoração das escadarias, c. 1745, oficina de Bartolomeu Antunes? (TÉRCIO, 1999: 40)



**Figura 173** – Casa Nobre de Lázaro Leitão Aranha (Lisboa), salão nobre, segunda metade do século XVIII (TÉRCIO, 1999: 67)

Estas representações testemunham a possível utilização de instrumentos híbridos, uma ocorrência em consonância com a prática noutros contextos europeus coevos (VANSCHEEUWIJCK, 2020: 32), assim como a coexistência da prática da viola da gamba e do violoncelo na primeira metade do século XVIII em Portugal, num processo de transição que aparenta ter sido progressivo. Existe a probabilidade de que também em Portugal os primeiros violoncelistas tenham sido os gambistas, e que efectivamente tenham começado por pegar no arco por baixo, *underhand grip*. O único elemento técnico consistente no conjunto de representações conhecido prende-se exactamente com a forma de pegar no arco, existindo uma aparente tendência para a estabilização da *overhand grip* na segunda metade do século XVIII, tanto em instrumentos de 8 como de 16 pés. É o caso do detalhe dos jardins da Quinta dos Azulejos (fig. 174), numa representação na qual o violoncelista é o único músico e onde, apesar de estar a segurar o violoncelo pelo lado direito, e da parte superior do corpo do instrumento apresentar uma forma alongada, como as violas da gamba, utiliza a *overhand grip* e as proporções do instrumento, assim como a sua posição, estão muito próximas das adoptadas pela escola napolitana.



**Figura 174** – Quinta dos Azulejos (Lisboa), jardins, segunda metade do século XVIII  
(TÉRCIO, 1999: 66)

Um dos poucos exemplos de um instrumento encontrado com o corpo arredondado e de proporções similares às do violoncelo na segunda metade do século XVIII, são de um painel do Quartel dos Bombeiros Sapadores (antigo Convento da Esperança), em Lisboa (fig. 145). É a única imagem na qual é possível observar em detalhe quer a forma de pegar no arco, *underhand*, como a maneira de segurar o violoncelo entre as pernas, com a ilharga posterior do lado direito assente no gêmeo da perna direita, tal como descrito mais tarde por Duport no seu *Essai*. No entanto, também nesta imagem estamos perante um instrumento híbrido, com trastos e aparentemente com cinco cordas.



**Figura 175** – Quartel dos Bombeiros Sapadores (antigo Convento da Esperança), Lisboa. Oficina do Mestre P.M.P. (?) (ROCHA, 2011: anexos)

Mais coerente e elucidativa é a iconografia reunida relativa aos instrumentos de 16 pés na segunda metade do século XVIII, parecendo existir alguma consistência na forma de pegar no arco *overhand*, e na inexistência de trastos<sup>451</sup>, assim como uma tendência para o abandono da forma convexa da vara do arco (figs. 176 a 179). À medida que nos aproximámos do final do século XVIII da segunda metade do século, a vara é quase recta (figs. 177 e 178), ao contrário da imagem de c. 1745 onde ainda é usado um modelo mais arcaico de arco (fig. 176).

---

<sup>451</sup> Entre os contrabaixistas italianos era prática a inexistência de trastos, pelo menos a partir da segunda metade do século XVIII, enquanto que em França estes eram ainda utilizados ainda no século XIX (SPITZER/ZASLAW, 2004: 310).



**Figura 176** – Palácio dos Guiões (Lisboa), painel de revestimento da parede exterior, contigua ao terraço, c.1745, atribuído a Bartolomeu Antunes (TÉRCIO, 1999: 139)



**Figura 177** – Quinta dos Azulejos (Lisboa), decoração da parede que acompanha a escadaria interior, segunda metade do século XVIII (TÉRCIO, 1999: 82)



**Figura 178** – *Le Quatour*, detalhe, último quartel do século XVIII, José de Sousa Carvalho (1741-1795), Palácio dos Sousa Carvalho e Melo (Câmara Municipal de Borba) (DUARTE, 2018: 24)





**Figura 179** – Detalhe do tecto da Sala das Talhas do Palácio de Queluz.

Mesmo existindo a possibilidade de os primeiros violoncelistas em Portugal terem usado a *underhand grip* durante a primeira metade do século por influência da técnica da viola da gamba, na segunda metade do século seria habitual a *overhand grip*, como indicia a iconografia, e a qual João Baptista André utilizaria sem qualquer dúvida a partir do momento da sua estadia em Nápoles

Não obstante os diversos modelos de arco existentes durante o século XVIII, o posicionamento da mão na vara não sofreu muitas alterações até meados do século XIX, no caso dos violoncelistas que utilizavam a *overhand grip*. Os violoncelistas franceses seguraram consistentemente o arco acima do talão até bastante tarde no século XIX, e os primeiros exemplos do posicionamento da mão no talão vêm da escola alemã com Romberg, que utilizava esta opção no início do século XIX, com os dedos esticados e a mão rígida. No seu caso, a necessidade de pegar no arco no talão é imposta pela utilização frequente da corda dó em passagens virtuosas pelos violoncelistas alemães. Uma vez que em França era dada primazia à região aguda do instrumento no repertório solístico, e o ideal estético não se regia por um virtuosismo assente na exploração drástica de contrastes dinâmicos, o posicionamento da mão manteve-se acima do talão. Duport especifica uma técnica interessante de controle da tensão das cerdas através da pressão exercida pelo dedo médio:

Le doigt du milieu qui touche le crin, fixe l'archer et empêche de tourner, mais il a encore d'autres propriétés de sensibilité très-fines et par conséquent presque impossibles à expliquer: par exemple, il vous avertit solente par le contact qu'il y a de la corde au crin qu'il touche, que les vibrations commencent à ne plus être égales, et que la corde va siffler ou crier, ou souvent il y a remède (DUPORT, 1806: 157).

A forma de pegar no arco no talão, utilizada por Romberg, é seguida pela generalidade da escola alemã, assim como também pela escola russa, na qual o violoncelista tem uma influência determinante. É também descrita também por Dotzauer no seu tratado de 1826, embora este introduza uma variação importante, uma maior flexibilidade dos dedos, por contraste com os dedos esticados de Romberg. A necessidade de manter a mão flexível era também uma das características da escola francesa, referindo Duport que (...) *il faut tenir l'archet avec souplesse, et ne metre aucune roideur dans la main* (1806: 156).

Não havendo registo da influência da escola alemã em Portugal entre o final do século XVIII e o início do século XIX, a forma de pegar no arco difundida por Romberg não seria provável em Portugal, sendo provavelmente adoptada a posição francesa descrita por Duport, também em prática noutros contextos europeus. Tanto a obra solo de João Baptista André como os quartetos de Pedro António Avondano excluem uma abordagem de virtuosismo dramático, assentando mais na exploração elegante de passagens agudas e golpes de arco rebuscados, para a qual o posicionamento da mão acima do talão seria mais adequada pela maior destreza permitida.

Durante a segunda metade do século XVIII há duas abordagens distintas à posição da mão esquerda, a paralela, e a oblíqua, sendo que a primeira reunia um número manifestamente maior de adeptos, principalmente à medida que se desenvolve uma linguagem técnica idiomática para o instrumento. Entre os violoncelistas que preferem a posição oblíqua estão maioritariamente seguidores da linha de Romberg, como Tricklir, Vaslin e Janson (WALDEN, 1998: 99). No seu tratado de 1839, Romberg defende que uma inclinação particularmente acentuada da mão, acreditando que esta lhe permitia uma maior pressão dos dedos e conseqüentemente um maior volume sonoro. Esta posição, remanescente da adopção de dedilhações características da

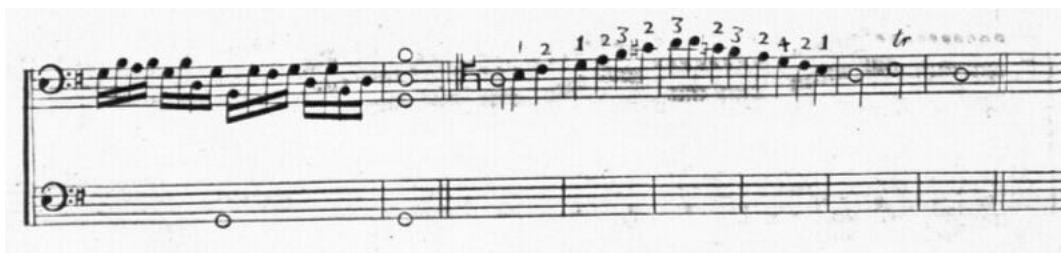


## 5.5. Técnica da mão esquerda

Directamente relacionada com a posição da mão esquerda estão as opções de dedilhação, entre as quais distinguimos dois conceitos nos casos sem inclusão do polegar: as dedilhações diatónicas, e as dedilhações influenciadas pela técnica da viola da gamba e do violino. Como observamos acima, estas últimas, menos idiomáticas para o violoncelo, serão gradualmente abandonadas a partir de meados do século, ainda que resistam vestígios da sua utilização até ao final do século XVIII.

A sistematização da técnica diatónica nas posições do braço do violoncelo, compreendendo um intervalo de terceira menor entre o 1.º e 4.º dedos sem extensão, será feita no *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite de l'Archet* de 1806 por Jean-Louis Duport, no qual o violoncelista apresenta também o primeiro método consistente de dedilhação de escalas em todas as tonalidades, utilizando o primeiro dedo no segundo grau da escala. Sabemos que a prática descrita por Jean-Louis no final da sua vida era a utilizada também por seu irmão Jean-Pierre, com quem João Baptista André estudou, uma vez que o próprio autor sublinha a atribuição da sua técnica aos ensinamentos do irmão mais velho.

No que respeita à prática em Portugal, podemos assumir que, a partir do momento em João Baptista André tem aulas com Jean-Pierre Duport, em 1768, este terá adoptado a digitação diatónica. Até à ida do violoncelista português para Paris, é provável que existisse entre os violoncelistas portugueses uma influência maior da escola napolitana, da qual a única fonte conhecida são os *Principes* de Lanzetti, publicados em Amsterdão em 1770. Este conjunto de exercícios em diferentes tonalidades, contem digitações que incorporam elementos da posição diatónica com a dedilhações de natureza violinística, caracterizadas pela utilização de extensões; Lanzetti propõe a dedilhação diatónica até à terceira posição e a utilização de extensões nas posições acima, utilizando de forma sistemática a posição diatónica na subida das escalas e extensões nas descidas, não só entre o primeiro e segundo dedos, mas também entre o segundo e o terceiro dedos, entre os quais este é um movimento pouco natural, não sendo adoptado por Duport nem pelos violoncelistas a partir do final do século XVIII.



**Figura 181** – Salvatore Lanzetti, *Principes ou L’application de Violoncelle par tous les Tons*, 1770

Mesmo depois de a partir do último terço do século XVIII, quando a maior parte dos autores adopta a posição diatónica, vemos resquícios da técnica violinista pela utilização de extensões entre o segundo e terceiro dedos quando as mesmas não são justificadas.

## 5.6. Improvisação e baixo contínuo

Uma das competências mais relevantes na formação de um músico setecentista era a sua capacidade de ornamentação e improvisação, que no caso dos violoncelistas tinha uma aplicação ampla, tanto no repertório a solo como no baixo contínuo. No repertório solista podemos distinguir a improvisação solo sem acompanhamento (em formas como o prelúdio, o *ricercare* ou a *toccata*) e a ornamentação enquanto instrumento solista com acompanhamento, enquanto que no contexto do baixo contínuo encontramos três situações improvisatórias distintas: quando inserido num grupo de instrumentos de contínuo enquanto *basso cantante*<sup>452</sup>, na ausência de um instrumento harmónico no repertório vocal (árias e recitativos) ou no repertório instrumental de câmara. Apesar de não encontramos muitas fontes didáticas que abordem esta prática, os exemplos conhecidos não deixam dúvida da sua existência (BARBATI, 2019: 121-128). A primeira referência conhecida aplicada ao violoncelo é feita por Jean Baptiste Baumgartner (1723-1782) no seu trabalho *Instructions de musique, theorique et pratique, a l’usage du violoncelle*, publicado em 1774:

<sup>452</sup> In 1607, Agazzari distingue dois grupos de instrumentos no baixo contínuo, os de “fundamento” e os de “ornamento”, sendo que o violoncelo se pode inserir nos dois grupos, desde que exista um instrumento que assegura a execução do baixo de fundamento (BARBATI, 2019: 123).

### Chapitre XIII

#### De la Basse générale.

(...) je vous donnerai aussi quelques règles pour accompagner la Basse continue avec les accords, qouique les chiffres ne soient pas écrits; car il est très bon, lorsque vous accompagnez une Simphonie ou autre musique plene, de prendre quelquesfois des accords, s'il y a occasion, & lorsque vous n'êtes pas trop gêné à cause de l'application du démanchement (1774: 25).

O tipo de acompanhamento advogado por Baumgartner restringe-se à execução de acordes que não comprometam a execução pela inclusão de mudanças de posição. O autor opõe-se claramente à execução de ornamentação no baixo, o qual deve manter a transparência.

Si vous accompagnez um solo, duo, trio ou quatur, ou chacun récit seul, prenez les notes exactement, & observez bien les forte & piano, & tous les signes écrites, & accompagnez toujours nettement, & détaché s'il n'y a pas des signes pour le coup d'archet. (...) Il est absolument défendu de faire des agréments, ou des tirades, ou autres choses dans l'accompagnement: si vous en faites vous passerez pour un ignorant (1774: 31)

A condenação do excesso de ornamentação, nomeadamente no contexto orquestral, é frequente em tratados do século XVIII, o que atesta a recorrência da sua prática. Uma descrição similar é feita numa das crónicas do *Allgemeine musikalische Zeitung* relativa às orquestras portuguesas, num artigo de 26 de Junho de 1816:

(...) [é] praticamente impossível encontrar uma orquestra portuguesa capaz de tocar qualquer obra exactamente como foi escrita pelo compositor: por excesso de vivacidade, e do que quer que seja que ande associado a ela, nenhum

instrumentista é capaz de deixar de ornamentar aqui e além e de acrescentar algo de seu, conforma lhe agrada<sup>453</sup> (BRITO/CRANMER: 1990, 39).

No final do método é apresentada uma tabela de execução de acordes ao violoncelo e uma proposta de execução de um recitativo.



**Figura 182** – Jean Baptiste Baumgartner, *Instructions de musique, theorique et pratique, a l'usage du violoncello*, (1774: 12).

A realização de contínuo ao violoncelo descrita por Baumgartner era certamente uma prática desenvolvida ao longo do século XVIII, e provavelmente disseminada pelos vários contextos europeus, tendo o próprio violoncelista alemão desenvolvido uma carreira internacional. Relativamente sua prática no contexto transalpino, de maior influência em Portugal, foi descoberta recentemente uma fonte que atesta a integração

---

<sup>453</sup> O autor da crónica, num tom particularmente depreciativo que pode ser resultado de algum preconceito e que deve ser vista nessa perspectiva, continua a descrever uma desorganização no funcionamento da orquestra no que respeita à afinação: “Do mesmo modo, estes senhores são inclusivamente incapazes de afinar calmamente cada um por sua vez: pelo contrário, começam todos a tocar ao mesmo tempo e a preludiar além disso continuamente cada um a seu bel-prazer, o que faz com que em especial os instrumentos de sopro quase nunca estejam afinados uns pelos outros” (BRITO/CRANMER: 1990, 39).

da prática de acompanhamento vocal na didática do violoncelo em Nápoles, tal como acontecia com a aprendizagem de *partimenti*<sup>454</sup> nos instrumentos de teclado. As *Sonate per violoncello*<sup>455</sup> de Antonio Guida são uma antologia didática progressiva baseada na utilização da regra da oitava e no desenvolvimento da capacidade de improvisação sobre fórmulas harmónicas, dirigida principalmente ao acompanhamento vocal ao violoncelo (OLIVIEIRI, 2020: 127). Antonio Guida foi professor de instrumentos de corda no Conservatorio de S. Onofrio a Capuana de 1785 a 1797, e violoncelista da capela do Tesouro de *San Gennaro*, pelo que existe uma forte probabilidade de José Joaquim Felner se ter cruzado com ele durante os anos de formação de ambos. De qualquer forma, este documento comprova que o desenvolvimento do violoncelista enquanto responsável da realização harmónica do baixo contínuo fazia parte do currículo dos conservatórios napolitanos, e que seguramente os violoncelistas portugueses estariam familiarizados com esta prática<sup>456</sup>.

Durante o século XVIII, o acompanhamento apenas pelo violoncelo de sonatas instrumentais<sup>457</sup> é comprovado por inúmeros relatos de execuções, sendo uma opção prática e flexível, principalmente para músicos em digressão. Entre os muitos exemplos de músicos famosos que se apresentavam pela Europa na formação com violino e violoncelo, contam-se as colaborações de Veracini com Lanzetti, Boccherini (1743-1805) com o Manfredi entre 1766 e 1769 e Tartini com Vandini (WATKIN, 1996: 649). Esta prática terá entrado desuso no final do século XIX, aquando do aparecimento das sonatas com piano.

No repertório de câmara português encontramos um testemunho desta prática, as *Sei sonate a solo per flauto traversiero e basso*, de Antonio Rodil<sup>458</sup> (c.1730-1787).

---

<sup>454</sup> “*Partimenti*, ou baixos instrutórios, eram centrais na formação dos músicos de corte entre o final de 1600 até ao início de 1800. (...) Apenas a partir de uma parte de um determinado esquema – qualquer uma das suas partes – o aluno aprendia a completar o esquema completo através de um processo de memorização” (BARBATI, 2019: 117).

<sup>455</sup> Uma edição da obra encontra-se em preparação por Giovanna Barbati.

<sup>456</sup> Sobre as fontes portuguesas relativas à aplicação da técnica de *partimenti* em Portugal, ver a tese de doutoramento de Mário Trilha, “Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)” (2011: 222-235).

<sup>457</sup> Para uma descrição detalhada da prática ver o artigo de David Watkin, *Corelli's Op.5 Sonatas: 'Violino e violone o cimbalò'?* (1996: 645-663).

<sup>458</sup> Flautista e oboísta espanhol, integra a Real Câmara a partir de 1765, e é o solista mais solicitado e renomado da vida musical lisboeta na segunda metade do século XVIII. Em 1773 foram publicados em Paris por Taillart *Sei duetti per due flauti traversiere o due violini*, como op.1. As sonatas terão sido



Apesar do título não se referir ao violoncelo, o baixo das sonatas é-lhe claramente destinado, como comprovam a utilização frequente de cordas dobradas e a ausência de cifras, numa escrita completamente idiomática para o instrumento. Este conjunto de sonatas foi publicado em Londres por Welcker na década de 1770, provavelmente entre 1773 e 1774, conservando-se um exemplar na British Library, em Londres<sup>459</sup> (GB-Lbl, g.280. c.4.). Constituem uma fonte muito relevante para o conhecimento da prática improvisatória do violoncelo enquanto instrumento acompanhador na ausência de um instrumento harmónico em Portugal na segunda metade do século XVIII, sendo a provável notação deste processo. Apesar de aqui encontrarmos notado o acompanhamento harmónico, feito através de acordes, arpejos e notas de passagem (figs. 183 e 184).

## Sonata I

Transcripción:  
Antoni Pons Seguí

Antonio Rodil  
(ca.1730-1787)

**Allegro**

**Figura 183** – Antonio Rodil, Sonata I, *Allegro*

---

publicadas em Londres aquando de uma visita à capital inglesa pelo músico, que na altura alcançou algum sucesso, nomeadamente através dos concertos nos Marylebone Gardens (PONS, 2011: 1).

<sup>459</sup> Existe uma edição crítica moderna da obra por Antoni Pons Seguí (Cátedra de Filosofía de la Música-Fundación Gustavo Bueno, Santo Domingo de la Calzada, 2011).



**Figura 184** – Antonio Rodil, “Sonata II”, *Adagio*

Não conhecemos fontes que descrevam o papel do violoncelo na execução de recitativos na música dramática portuguesa do século XVIII, mas seria prática expectável que o violoncelista executasse acordes, de forma similar ao exemplo apresentado por Baumgartner (fig. 182). Entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, à medida que os cravos desaparecem dos teatros de ópera, nem sempre substituídos por fortepianos, os recitativos começam a ser executados apenas por contrabaixo e violoncelo, sendo que o primeiro toca a voz do baixo e o violoncelo completa os acordes com cordas dobradas<sup>460</sup> (BACCIAGALUPPI, 2006: 105). Esta prática será mantida até cerca de 1850, e o primeiro violoncelo e primeiro contrabaixo, responsáveis pelos recitativos, serão apelidados de *al cembalo* mesmo quando o cravo desaparece do efectivo por alusão à posição que assumiam anteriormente; quando é introduzido o papel de maestro moderno, continuam a posicionar-se ao lado deste, no centro da orquestra. Na primeira metade do século XIX, ficaram famosas as execuções deste tipo de recitativos por Robert Lindley e Domenico Dragonetti em Londres (WATKIN, 1996: 646). Esta era a prática dos teatros italianos, nomeadamente no *La*

<sup>460</sup> Sobre a prática do recitativo italiano ver Claudio Bacciagaluppi, *Primo violoncello al cembalo: l'accompagnamento del recitativo semplice nell'ottocento*, (2006: 101-134).

*Scala*, em Milão, sendo descrita em métodos de dois violoncelistas que aí ocuparam a posição de chefes de naipe: Giuseppe Quarenghi (1826-1882) e Vincenzo Merighi (1795-1849) (BACCIAGALUPPI, 2006: 115-116).

Uma descrição muito interessante da prática improvisatória no violoncelo em Portugal na primeira metade do século XIX é feita por Ernesto Vieira na sua entrada sobre o violoncelista amador Ignácio Miguel Hirsch<sup>461</sup>, aluno de João Giordani:

Tinha muita facilidade na execução, distinguindo-se principalmente em acompanhar as lamentações que se cantam nos ofícios da semana santa, acompanhamento improvisado que lhe permitia dar largas a uma exuberante fantasia (1900: 491).

Não é claro pela descrição do biógrafo se Hirsch improvisaria um contracanto ou se faria a realização do baixo contínuo, mas é claro que a sua invenção melódica era prolífica e que a improvisação no acompanhamento era prática entre os violoncelistas do período.

## **5.7. Música de Conjunto**

### **5.7.1. Constituição da orquestra**

A primeira lista conhecida da constituição da Real Câmara na segunda metade do século XVIII é publicada por Maria Adelaide Salvador Marques (1965: 193-195), dando-nos conta que a formação integrava então 31 instrumentistas, sendo os naipes das cordas constituídos por 12 a 14 violinos, 2 a 4 violas, 3 a 4 violoncelos e 2 ou 3 contrabaixos. Scherpereel, no seu trabalho de referência sobre os instrumentistas da Real Câmara, traça um gráfico da constituição da orquestra, que entre 1764 e 1807 oscilou entre os 32 e os 51 instrumentistas, atingindo o seu número máximo de elementos em 1782 (1985: 34-35). A constituição do naipe das cordas nesse ano era de 20 violinos, 4 violas, 4 violoncelos (João Baptista André Avondano, Fernando

---

<sup>461</sup> Para uma biografia mais detalhada do violoncelista ver parte I da tese, dicionário de violoncelistas.

Biancardi, António Pedro da Cunha e Saverio Pietragrua) e 4 contrabaixos (Miguel Jordani, Federico Herforth, João Francisco Moro e João Federico Eller) (1985: 58). A partir daí dá-se um decréscimo no número de elementos da orquestra, que são 35 aquando da ida da família real para o Brasil, e diminui a partir daí, tendo alguns músicos transitado nesse período para a orquestra do Teatro de São Carlos.

O número de músicos ao serviço da orquestra da corte não tem uma relação directa com a prática musical, uma vez que, como afirma Cristina Fernandes, “a orquestra não actuava na sua totalidade salvo em casos excepcionais, por exemplo as festas anuais da Irmandade de Santa Cecília, nas quais podiam ainda participar outros músicos inscritos nesta associação profissional” (2010: 333). A partir da década de 1790, as cerimónias religiosas com efectivos mais amplos requeriam normalmente 25 ou 26 elementos e os agrupamentos de dimensão média, entre os 16 e os 20 executantes (FERNANDES, 2010: 334). No contexto deste trabalho importa-nos sobretudo saber qual a proporção do efectivo das cordas, particularmente dos violoncelos e contrabaixos, que as fontes nos mostram ser bastante variável. Apesar de este trabalho se concentrar no repertório sacro, nem sempre é possível destringer a natureza do repertório sendo as fontes disponíveis de natureza extra musical, dando-se também a situação da orquestra ser convocada na mesma ocasião para execução de repertório sacro e profano. Não sendo abundantes as descrições completas dos efectivos orquestrais e não sofrendo a formação alterações significativas entre os dois contextos constituição, utilizaremos também exemplos relativos à música dramática.

Pelo conjunto de fontes reunidas podemos concluir que não existia uma proporção fixa entre o número de executantes entre os vários naipes das cordas, ao contrário do que se verifica hoje em dia. A relação entre o número de violoncelos e contrabaixos também não é sistemática, mas parece existir uma tendência para o número de elementos de cada naipe se equiparar, tornando a presença do contrabaixo mais prevalente do que na orquestra actual, onde os violoncelos estão sempre em número superior. A incidência da linha do baixo é ainda mais expressiva se atentarmos ao facto das violas se juntarem a esta frequentemente, mesmo na existência de partes independentes. O número de violas, violoncelos e contrabaixos equipara-se frequentemente, sendo cada naipe constituído por dois elementos em muitos dos exemplos encontrados. Foi o caso da celebração do Dia de Santa Bárbara em Queluz em

1778, quando a orquestra teve 9 violinos, 2 violas, 2 violoncelos e 2 contrabaixos (PIRES, 1924: II 83-84), ou numa função na Igreja de Santo António em Junho de 1799, com 6 violinos, 2 violas, 2 violoncelos e 2 contrabaixos, (*P-Lant*, Casa Real, Cx. 3181 in FERNANDES, 2010: 85). Cristina Fernandes refere também um registo de ensaios na Patriarcal da Ajuda de repertório a ser interpretado no Palácio de Queluz a 6 Novembro de 1798, nomeadamente uma Missa e um *Te Deum*, para os quais são convocados 24 instrumentistas: 8 violinos, 2 violas, 2 violoncelos, 2 contrabaixos, e sopros e outra convocatória para dia 24 do mesmo mês a 7 violinos, 2 violas, 2 violoncelos, 2 contrabaixos e sopros (FERNANDES, 2010: 93).

Num relato do bibliófilo iluminista espanhol Francisco Pérez Bayer Bayer de 1782, são referidos 3 contrabaixos e 3 violoncelos em cada uma das duas secções da orquestra. Também por ocasião da execução provável da Missa em lá maior (LM1.19) de António Leal Moreira, como referida num manifesto de Joaquim José Rebelo de Oliveira para uma celebração na igreja de São Vicente de Fora em Lisboa a 28 de Agosto de 1805, as cordas são “16 rabecas, 4 violetas, 4 violoncellos e 4 contrabaixos” (BERNARDES, 76). Tanto nestes como noutros exemplos, é interessante notar que não se verifica uma proporcionalidade entre o número de violinos e o grupo de 2 violas, 2 violoncelos e 2 contrabaixos.

No contexto da Real Câmara encontramos exemplos de algumas funções nas quais o número de contrabaixos é superior ao de violoncelos. É o caso de uma convocatória de 13 de Maio de 1778, na qual se solicita a presença no Palácio da Ajuda de 23 instrumentistas, entre os quais 8 violinos, 2 violas, 1 violoncelo e 2 contrabaixos, para execução de obras de João Cordeiro da Silva (*P-Lant*, Casa Real, Cx. 3108 in FERNANDES, 2010: 335). Também uma representação da ópera *Fetonte* de N. Jommelli em 1769, contou com 32 instrumentistas, entre 14 violinos, 2 violas, 3 violoncelos e 4 contrabaixos (FERNANDES, 2010: 333). Embora esta fosse uma opção pouco habitual no século XVIII e no repertório de tradição barroca com baixo contínuo, a utilização de um número de contrabaixos superior ao de violoncelos será característica das orquestras italianas nas primeiras décadas do século XIX, e estaria a uso nas orquestras portuguesas, pelo menos no que se refere à música dramática<sup>462</sup>. Este reforço

---

<sup>462</sup> O mesmo não se passava por exemplo, em Paris, onde as orquestras tinham já mais violoncelos do que contrabaixos, sendo a única exceção a orquestra do *Théâtre Italien* nas décadas de 1820 e 1830, onde

dos contrabaixos na orquestra no início do século XIX poderia ser uma forma de suprir a falta de um instrumento harmónico que por esta altura deixa de fazer parte do efectivo orquestral.

Temos poucos dados relativos à constituição das orquestras dos teatros no primeiro terço do século XIX mas, segundo consta de uma lista publicada na Revista *Amphion* de 16 de Maio de 1893, a orquestra do Teatro de São Carlos, em 1808, tinha 37 instrumentistas, incluindo 12 violinos, 3 violas, 3 violoncelos e 5 contrabaixos. Segundo Francesco Esposito, entre 1844 e 1854, a orquestra terá maioritariamente ao serviço o mesmo número de violoncelos e contrabaixos, pelo que é provável que esta prática se tenha mantido ao longo de toda a primeira metade do século XIX<sup>463</sup>.

Em muitas ocasiões encontramos também o modelo actual de instrumentação com o número de violoncelos superior ao de contrabaixos, sendo este frequentemente o dobro, tanto em agrupamentos de dimensão reduzida como em grandes formações. Numa convocatória de 19 de Maio de 1800 para o ensaio de uma Missa na Santa Igreja Patriarcal a ser executada nos dias 24 e 25 na Real Capela de Queluz a 24 instrumentistas, são identificados 8 violinos, 2 violas, 2 violoncelos e 1 contrabaixo (*P-Lant*, Casa Real, Cx. 3184 in FERNANDES, 2010: 93). Richard Twiss descreve a orquestra usada na Festa de Santa Cecília de 1773, com um efectivo de cordas de 16 violinos, 4 violas, 6 violoncelos e 3 contrabaixos em cada lado da igreja, o que perfaz o número impressionante de 12 violoncelos e 6 contrabaixos. Também na representação de Muzzi da execução da serenata em Madrid em comemoração do duplo casamento entre as famílias reais ibéricas, o número de violoncelos dobra o dos contrabaixos, com 4 violoncelos e 2 contrabaixos (fig. 187).

Nas orquestras dos teatros de menores dimensões, entre as poucas fontes a que temos acesso, parece existir ao longo de todo o período a estudo a utilização de 1 violoncelo e 1 contrabaixo. Era o caso do Teatro da rua dos Condes na temporada 1767-68, que pelas listas de pagamento sabemos que tinha 15 membros, incluindo 7 violinos

---

Rossini trabalhou durante mais de doze anos como director musical e conselheiro artístico (METZGER, 2019: 15).

<sup>463</sup> Em 1844 havia 3 violoncelos e 4 contrabaixos e nos anos de 1847, 1848 e 1854 os naipes dos baixos eram constituídos por 3 violoncelos e 5 contrabaixos. Nos restantes teatros de Lisboa, no mesmo período, nos quais as orquestras eram significativamente mais pequenas, havia sempre 1 violoncelo e 1 contrabaixo (ESPOSITO, 2016: 471-480).

(dos quais um tocava viola), 1 violoncelo, 1 contrabaixo, 2 oboés, 2 trompas e 1 fagote, (além do maestro ao cravo (BRITO, 1989: 86).

### **5.7.2. Disposição espacial dos efectivos orquestrais**

Segundo Cristina Fernandes, “é complicado ter uma noção exacta da localização do Coro dos Músicos na maior parte dos edifícios desaparecidos por onde passou a Patriarcal e a Capela Real. Embora os cantores e os instrumentistas pudessem actuar no coro alto ou em tribunas, a documentação histórica sugere que era frequente a montagem de coretos ou coros em diferentes pontos da igreja<sup>464</sup> (2010: 430). Parece ser uma prática recorrente a divisão da orquestra em dois grandes grupos, tanto com os baixos integrados nestes dois grupos como posicionados aparte.

Em duas descrições relativas a anos distintos da festa de Santa Cecília, organizada pela Irmandade dos músicos, encontramos soluções distintas relativamente à disposição espacial dos músicos. Richard Twiss, em 1775, descreve o posicionamento da orquestra em dois lados e dois níveis opostos da igreja, com o coro no piso térreo e os solistas e os instrumentistas no coro alto, junto aos órgãos, numa cerimónia na qual a orquestra foi dirigida por David Perez:

The organ over the church door; and in the organ-gallery were ten eunuchs from the king's chapel: on one side were sixteen violins, six basses, three double- basses, four tenors, two hautboys, a French horn, and a trumpet; and underneath them, about sixty voices from the chorusses; and, on the other side, were the same number of vocal and instrumental performers. The first violin was played by Mr. Groeneman, a German, (...). The whole concert was under the direction of the celebrated Mr. David Perez; some of whose compositions have been lately published in London (Twiss 1775: 9).

---

<sup>464</sup> No edifício da Patriarcal no Paço da Ribeira, desaparecido por altura do terramoto de 1755, as fontes indicam que a tribuna dos cantores estava localizada na secção da igreja correspondente à capela principal, onde existiam dois órgãos, um maior e outro de menor dimensão (FERNANDES, 2019: 140).

Em 1782, o bibliófilo iluminista espanhol Francisco Pérez Bayer faz uma descrição da mesma festa:

En el testero estaba el Maestro de Capilla y las voces: En los lados los instrumentos. A cada lado havia tres contrabaxos, y tres violines ó violoncelos, que estaban en la grada inferior: sobre ellos en las otras gradas havia a cada lado bien doze ó mas violines que a la verdad parece que sacaban á la Iglesia de su juicio. La Composicion Musica dixeronne que era de Jomelli (Pérez Bayer 1920, p. 261 in NERY, 2014: 20).

Bayer descreve uma orquestra bipartida em dois níveis de altura, com os baixos no piso térreo, integrados em dois blocos que integravam cada um 3 violinos, além de 3 violoncelos e 3 contrabaixos. Acima, estavam de cada lado 12 ou mais violinos, criando um efeito sonoro que impressionou o autor do relato. Tal como Bayer, a descrição de Twiss é da orquestra e do coro divididos entre os dois órgãos, num total de 31 violinos, 12 violoncelos e 6 contrabaixos.

Este posicionamento bipartido na igreja seria feito em função dos órgãos, mas em espaços profanos parece ser mais habitual um esquema tripartido da orquestra, com os baixos ao centro, de face para o público, e os restantes instrumentos dispostos em duas filas laterais. É esta organização espacial dos músicos da Real Câmara que descreve o Marquês de Bombelles no Palácio da Ajuda (fig. 185); os instrumentos agudos estavam em fila dos lados da sala, no centro, à frente estavam os cantores enquanto que os baixos se posicionavam atrás destes, de frente para a família real, com o cravo numa primeira linha e o violoncelo e contrabaixo atrás (fig. 187). Nesta ocasião Bombelles refere apenas um violoncelo e um contrabaixo, ficando a dúvida se se referiria a instrumentos individuais que liam pela mesma parte, ou se se trata da representação de dois naipes.



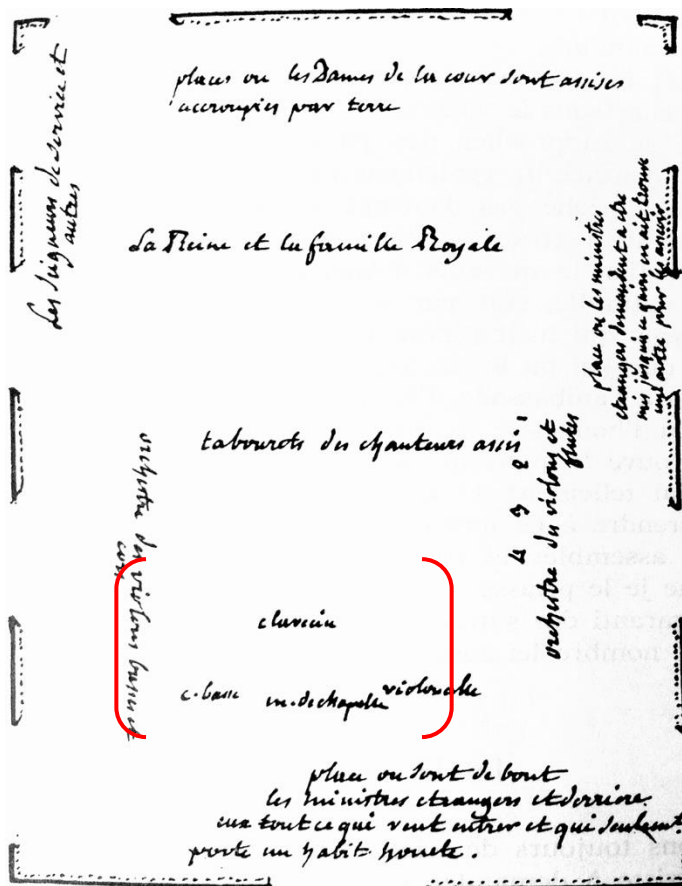


Figura 185 – Esquema da disposição da orquestra na sala do Palácio da Ajuda elaborado pelo Marques de Bombelles.

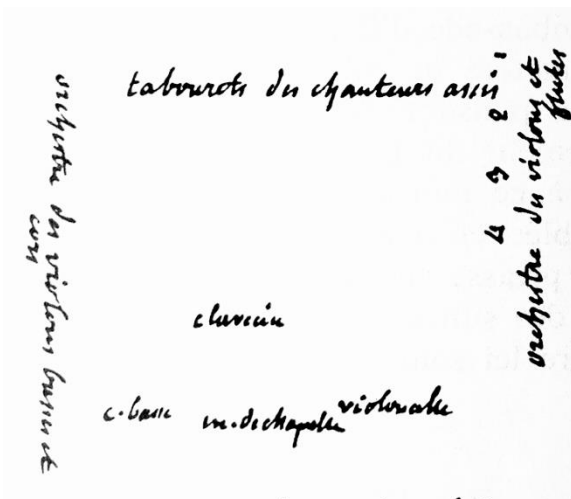


Figura 186 – Detalhe do esquema da disposição da orquestra na sala do Palácio da Ajuda elaborado pelo Marques de Bombelles.

O mesmo tipo de disposição da orquestra é representada na pintura atribuída a Domenico Muzzi relativa à “troca das princesas”, ou seja, às comemorações em Madrid do duplo casamento real de 1785, ocasião em que possivelmente se executou “*Il Parnaso*” de Pittichio ou uma “Serenata espanhola<sup>465</sup>”. O posicionamento dos baixos é aqui mais detalhado, sendo de notar o facto de não haver um agrupamento de violoncelos e contrabaixos por naipe, mas misturados entre si, o que resultaria num som de baixos mais homogéneo. Dois violoncelos ladeiam o cravo, sendo esta uma posição que possibilitava a leitura pela mesma partitura e facilitava a execução dos recitativos.



**Figura 187** – Detalhe da orquestra na representação de Domenico Muzzi da cerimónia do duplo casamento real, 1785

Numa descrição da *Missa do Espírito Santo* na construção efémera em madeira na Praça do Comércio, com a função de Patriarcal, por ocasião da aclamação de D. Maria I, pelo notário António Pedro Vergolino no *Auto do levantamento*, encontramos uma outra possibilidade de disposição dos músicos, com separação entre vozes e instrumentos, em coretos distintos, com o órgão entre os dois.

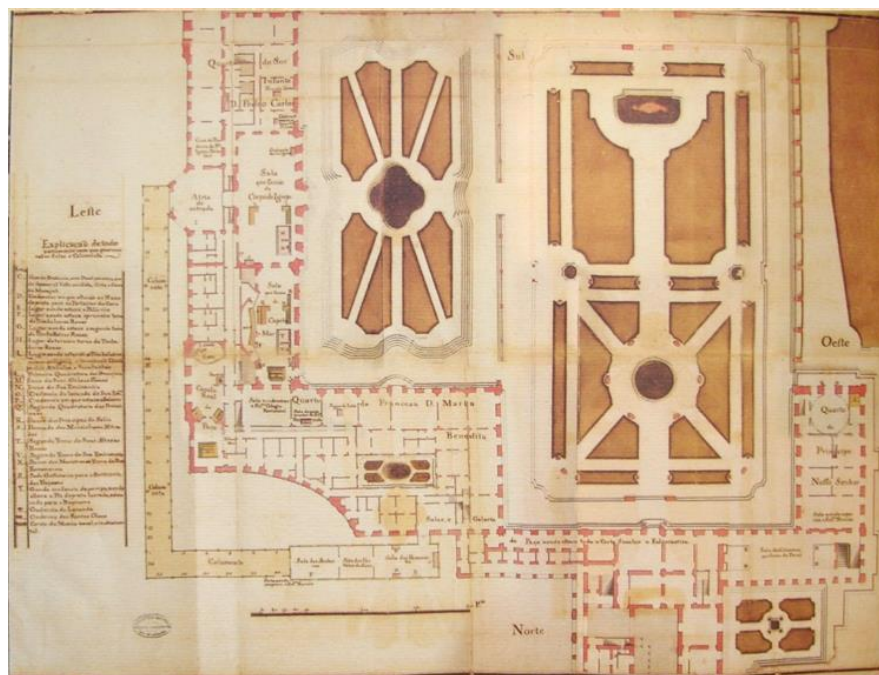
[Do lado do Evangelho] Seguia-se depois o Coreto dos instrumentos; em correspondencia no Lado da Epistola se via o grande Coro dos Muzicos da

---

<sup>465</sup> Sobre a componente musical das cerimónias do duplo casamento real de 1785, ver o artigo de Pedro Castro “Música para a troca das princesas: Estudo comparativo das obras dramáticas comemorativas do duplo enlace entre as monarquias ibéricas (1785)”, publicado na Revista Portuguesa de Musicologia (2018: 39-60).

Capela, e no meio deste se pos o órgão, e Estante com o Livro de Canto fermo (BERNARDES, 2015: 166).

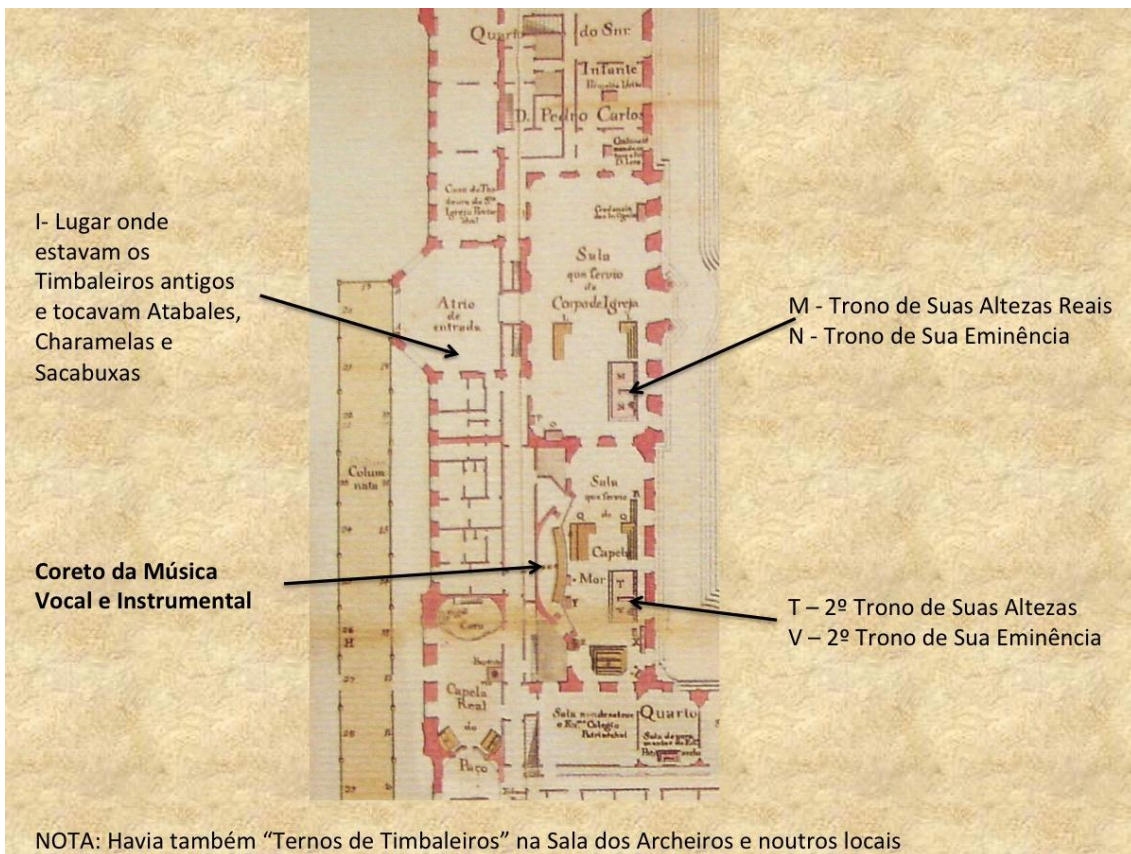
Por ocasião das celebrações do baptizado do Infante D. António em 1795 no Palácio de Queluz, o espaço da Patriarcal foi recriado entre o edifício do palácio e construções efémeras exteriores pelo arquitecto Manuel Caetano de Sousa. Como nos mostra um manuscrito guardado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, as divisões hoje conhecidas como Sala do Trono e Sala da Música, serviram respectivamente como nave e capela mor, ocupando o “Coreto da Música Vocal e Instrumental” o seu local habitual, em frente ao trono de Suas Altezas Reais. Nesta planta podemos também ver que os Timbaleiros Reais se dividiram entre Sala dos Archeiros e a colunata<sup>466</sup> que dava acesso ao átrio de entrada, onde se encontravam os Timbaleiros mais antigos que tocavam “Charamelas, Atabales e Sacabuxas” (FERNANDES, 2010: 506).



**Figura 188** – Planta do Palácio de Queluz inserida no Códice da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro<sup>467</sup> com inserção das construções efémeras montadas no exterior para o Baptismo do Infante D. António em 1795 (MENDONÇA, 2005: 22).

<sup>466</sup> Segundo Cristina Fernandes, “a colunata, iluminada por lamparinas, contornava as fachadas norte e leste do Palácio de Queluz, entre as três salas contíguas em madeira, onde se iniciou o cortejo baptismal, e o átrio da porta férrea que dava acesso às salas onde se realizou a cerimónia” (2010: 506).

<sup>467</sup> O documento original encontra-se disponível em linha no seguinte endereço <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/431908>



**Figura 189** – Detalhe com legendas das construções efémeras montadas no exterior do Planta do Palácio de Queluz para o Baptismo do Infante D. António em 1795 (MENDONÇA, 2005: 22).

## CONCLUSÃO

A história do violoncelo em Portugal na segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX revelou-se indissociável do papel que desempenhou no contexto da música sacra. A sua versatilidade intrínseca, com uma amplitude que permite tanto a execução do baixo como de linhas solísticas agudas, foi fundamental na adaptação da produção da Patriarcal aos modelos de escrita clássicos, sendo a sua presença transversal às diferentes instrumentações características da produção sacra da corte portuguesa.

Com o aparecimento da escrita orquestral a quatro partes para cordas na segunda metade do século XVIII, o violoncelo é incluído na linha geral de *basso* diluindo-se a proeminência do papel que detinha no baixo contínuo, em obsolescência neste período. Este processo, identificável no repertório profano português e transversal à generalidade dos contextos coevos europeus, não se verifica na produção sacra portuguesa, onde assistimos a um procedimento inverso, com exceção das obras orquestrais. Os compositores da Patriarcal vão atribuir ao violoncelo partes independentes em todas as formações alargadas sem violinos, nomeadamente naquelas com violas obrigadas, na música para “rabcões e ventos” e no repertório com violoncelos e fagotes obrigados. De entre estas instrumentações, é a última que adquire uma prática mais consistente e prolongada na corte, sendo também aquela em que o violoncelo adquire características solísticas mais vincadas, enquanto voz superior do tecido instrumental. Com um *corpus* de mais de vinte obras identificadas no decurso deste trabalho, entre as quais se destacam um grande número de salmos, missas e jogos de responsórios e vésperas, a presença desta prática no quotidiano da corte prolonga-se sensivelmente desde o último quartel do século XVIII até à década de 1820.

A utilização específica de dois violoncelos e dois fagotes obrigados aparenta ser exclusiva da Patriarcal, mas foram identificadas obras de instrumentações variadas com um e dois violoncelos obrigados fora do âmbito da corte e da capital. Entre estas formações podemos distinguir duas grandes tipologias, as derivações da formação modelar da Real Câmara, com inclusão de fagote obrigado, e as obras para um ou dois violoncelos obrigados e órgão. As diferentes soluções instrumentais com fagote

identificadas aparentam estar relacionadas com contextos fora da capital, e poderão ser resultantes da dificuldade de congregação deste grupo específico de instrumentistas fora de Lisboa. Ainda que não nos tenha sido possível uma pesquisa sistemática de âmbito nacional das várias instrumentações com violoncelo obrigado, é clara a disseminação fora do contexto da corte do instrumento enquanto solista assim como da instrumentação modelar da Patriarcal. A utilização do violoncelo obrigado em articulação com o fagote parece desaparecer ao longo da primeira metade do século XIX mas, simultaneamente torna-se mais recorrente a escrita para um e dois violoncelos obrigados e órgão. Especialmente nas obras só com um violoncelo obrigado, assistimos à transição da parte do violoncelo a uma escrita de perfil romântico, mais virtuosística e rebuscada, abandonando as linhas mais depuradas que lhe eram até então atribuídas. Não nos é possível elaborar sobre a evolução deste repertório ao longo do século XIX, uma vez que extrapola os limites temporais do nosso trabalho, mas há indícios de uma tradição mantida até quase ao início do século XX, justificando um trabalho de pesquisa independente.

O repertório com vozes e baixo contínuo, maioritário na produção da Patriarcal, seria executado no contexto da corte apenas com órgão e, nas circunstâncias excepcionais de inclusão de outros instrumentos, a preferência recairia no contrabaixo ou no fagote, sendo escassas as evidências da presença do violoncelo neste repertório, tanto em fontes musicais como documentais. A instrumentação do contínuo fora da corte seria mais variável e flexível, pelo menos no que respeita ao contexto lisboeta, provavelmente pela ausência dos modelos rígidos a que estava obrigada a Patriarcal. Ainda que prevalecesse a utilização apenas do órgão, o instrumento melódico que mais frequentemente lhe vemos associado é o violoncelo. De resto, os manifestos da Irmandade de Santa Cecília mostram-nos que o violoncelo era transversal a todas as formações usadas no contexto sacro (SCHERPEREEL, 1999).

Foi possível identificar uma associação clara de instrumentos graves, violoncelo, fagotes e contrabaixo, ao repertório da Semana Santa e à música para as cerimónias fúnebres, assim como uma relação directa entre o tamanho dos efectivos e a importância da cerimónia em questão. Não é sempre possível concluir com exactidão quais as tipologias instrumentais e repertórios associados a esta prática, pela natureza administrativa de muitas das fontes, mas a documentação é prolífica em exemplos,

como sejam as diversas convocatórias e recibos relativos à presença destes músicos na Patriarcal na Semana Santa. Significativo é também o conjunto de versões para instrumentações com violoncelo e fagote de algumas das obras mais emblemáticas para a cerimónia fúnebre, o *Mattutini dei morti* de Perez, e as Missas de *Requiem* de Jommelli e Mozart as quais, em manuscritos distribuídos entre arquivos de Lisboa, Évora e Viseu, testemunham a disseminação nacional deste repertório. Válida para investigação futura é também a tradição do repertório com dois violoncelos na Semana Santa com obras de Frei Manuel Gaspar nas igrejas da Graça e de Santo António, em Lisboa, que Ernesto Vieira identifica até ao final do século XIX.

No que respeita ao repertório da Semana Santa, foram também encontradas referências ao acompanhamento improvisado ao violoncelo, prática inerente aos instrumentistas do baixo contínuo que no caso do violoncelo está pouco documentada nas fontes europeias. Acreditamos que em Portugal esta seria corrente entre os violoncelistas, como nos mostram algumas obras com notação deste processo improvisatório, tanto em recitativos em articulação com o cravo ou o órgão, como no acompanhamento de sonatas a solo enquanto único instrumento do baixo. Uma fonte muito completa dos diferentes modelos de acompanhamento são as sonatas para flauta de Antonio Rodil, nas quais a parte de baixo, claramente destinada ao violoncelo, realiza a harmonia através de acordes, notas de passagem e cordas dobradas.

Se o repertório sacro com violoncelo obrigado, e nomeadamente as obras com violoncelos e fagotes obrigados se constitui por si só como de extremo valor patrimonial pelas características acima descritas, no contexto português o seu significado para o estudo do violoncelo é crucial, pela extrema escassez de repertório solo. A existência de uma única obra de nível superior, as *Quattro Sonate e Due Duetti* de João Baptista André Avondano, poderia concluir-se ser este um caso isolado no contexto português, mas o conjunto de obras com violoncelo obrigado demonstram que o violoncelista se insere num grupo de instrumentistas de excelência e de mérito reconhecido.

A qualificação dos violoncelistas da orquestra da Real Câmara na segunda metade do século XVIII não será alheia à transmutação para a qualidade de solista do violoncelo no repertório da Capela Patriarcal, num processo de causalidade. De resto, o reconhecimento do mérito destes músicos e o estatuto do instrumento na orquestra

transparece nos privilégios salariais que lhes eram atribuídos. Os violoncelistas solistas da Real Câmara, entre a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX, recebiam o mesmo salário do primeiro violino da orquestra, privilégio só partilhado pelos trompetistas<sup>468</sup>. Esta seria uma consequência da responsabilidade das suas funções, acrescidas pela sua presença regular na Patriarcal, mas seria também uma prova da sua excelência e da provável escassez de bons intérpretes. Pode ser esta uma explicação para o facto de os únicos bolseiros reais em Itália conhecidos entre os instrumentistas de orquestra serem os violoncelistas José Joaquim Felner e João Baptista André Avondano, quando apenas alunos do Seminário da Patriarcal tinham este privilégio. No início do século XVIII, à medida que este grupo de violoncelistas abandona a Real Câmara, não são atribuídos os mesmos privilégios salariais aos novos contratados. Por outro lado, durante as primeiras décadas do século XIX, os ordenados dos violoncelistas na orquestra do São Carlos estão também acima da média dos restantes membros da orquestra, talvez pelo seu papel na execução dos recitativos, que nas orquestras de ópera deste período eram frequentemente responsabilidade apenas do violoncelo e do contrabaixo, estando o cravo no processo de saída das formações orquestrais.

Sendo o violoncelo presença constante nas funções sacras descritas nos manifestos da Irmandade de Santa Cecília, é provável que os violoncelistas disponíveis não preenchessem as necessidades do mercado, facto abordado em algumas fontes, e que poderá explicar o elevado número de executantes ocasionais identificados, assim como o investimento da corte na formação de violoncelistas no estrangeiro. Sendo prática corrente no período a polivalência instrumental, identificámos vários casos de dedicação exclusiva ao violoncelo, provavelmente decorrente do grande volume de trabalho. As únicas referências de violoncelistas que dividiam a sua actividade com outro instrumento de forma equitativa referem-se ao contrabaixo, facto natural pela proximidade organológica. Nestes casos a avaliação das fontes depara-se de forma muito evidente com o problema terminológico criado pelo facto do termo “rabeção” ser aplicado aos dois instrumentos. No período a estudo são usados tanto o termo arcaico como a nomenclatura moderna “violoncelo”, mais habitual em contextos mais eruditos. O termo rabeção é prevalente e, pelo facto de habitualmente não ser feita a distinção

---

<sup>468</sup> O ordenado mais alto da orquestra, atribuído apenas ao primeiro violino, violoncelistas solo, contrabaixo solo e clarins era de 345\$600, enquanto que os restantes membros recebiam em média 260\$450 rs (SCHERPEREEL, 1985: 19, 25).



entre “rabecão pequeno” e “rabecão grande”, a leitura das fontes é muitas vezes inconclusiva.

Em contradição com o cenário descrito relativo à presença do violoncelo na vida musical e ao estatuto dos violoncelistas, está o número muito reduzido de obras a solo identificadas até hoje. Além das *Quattro Sonate e Due Duetti*<sup>469</sup> de Avondano, apenas uma outra obra solo era tida como de origem portuguesa, um concerto para violoncelo<sup>470</sup> com acompanhamento de 3 violinos e baixo, em manuscrito na Biblioteca de Copenhaga, assinado Antonio Policarppi. Considerou-se que este concerto poderia ser de autoria do cantor e compositor José António da Silva Policarpo, hipótese que nos parece muito improvável. Pelo desfasamento estilístico e qualitativo desta obra com a produção portuguesa da segunda metade do século XVIII, acreditamos que esta obra será datada da primeira metade do século XVIII, de mão de um compositor menor. No decorrer da pesquisa identificou-se um manuscrito intitulado *Duetto | Di due Violoncelli | Del Sig<sup>re</sup> Pietro An.<sup>to</sup> Avondano*<sup>471</sup> na Biblioteca Estadual de Berlim, onde se encontra também a obra de João Baptista André. Além destas obras, foram identificadas algumas obras incompletas, como o *Concerto di | Violoncello | obbligato | Com Violini e Basso*, de Pedro António Avondano do qual sobrevive apenas a parte de violoncelo e a de baixo, ou uma *Sonata Para Cravo com Rabecão| Obrigado*<sup>472</sup> de autoria de Frei António de São Joaquim Almeida, proveniente de Arouca, com a parte cava de rabecão perdida.

Uma particularidade interessante da execução de repertório solo instrumental no contexto português, seja de câmara (sonatas) ou orquestral (concertos), é o facto de provavelmente de, pela sua execução acontecer maioritariamente em contexto litúrgico, o seu acompanhamento ser feito ao órgão e não ao cravo. O mesmo não seria habitual noutros contextos europeus nos quais este repertório pertencia exclusivamente à esfera profana, onde o cravo seria habitual, tal como nas ocasiões em que este repertório se executasse nos intervalos da ópera ou do teatro, ou nas assembleias e academias privadas em Portugal.

---

<sup>469</sup> (D-B, KHB E-122)

<sup>470</sup> (DK-Kk, mu 7501.2432)

<sup>471</sup> (D-B, Mus.ms. 935/20)

<sup>472</sup> (P-Ln, MM 262//4)

A escassez de dados relativos ao violoncelo é particularmente expressiva no que respeita à técnica instrumental, não existindo qualquer fonte de natureza didática como métodos ou tratados, ou outro qualquer documento que mencione algum detalhe desta natureza. No período estudado, as únicas referências à prática solo do instrumento cingem-se a menções de execução a solo do violoncelo, com especificação de repertório em apenas uma destas<sup>473</sup>, e a circulação em Lisboa de repertório e obras pedagógicas de origem maioritariamente francesa. A única possibilidade de esclarecimento sobre a técnica dos violoncelistas portugueses é a sua ligação com contextos coevos com prática documentada. Neste sentido, foi essencial a informação recolhida no estudo biográfico de alguns violoncelistas que permitiu destrinçar influências mais específicas à parte a hegemonia dos modelos transalpinos, decorrentes da presença maioritária de músicos italianos na orquestra da corte. Na primeira parte do século XVIII destaca-se estadia em Lisboa de dois violoncelistas bolonheses, Ludovico Filippo Laurenti entre sensivelmente 1722 e 1730 como membro da orquestra da corte, e Giovanni Bononcini, um dos maiores violoncelistas e compositores da primeira metade do século XVIII que esteve em Portugal em dois períodos entre 1734 e 1735, estando ainda pouco estudados os pormenores destas visitas. Ainda que Bononcini seja bolonhês, a sua obra foi muito influenciada pela escola de Nápoles, onde o compositor viveu, e que nas primeiras décadas do século XVIII era predominante na Europa. Na segunda metade do século é estreitado o vínculo com a escola napolitana pela estadia na cidade dos bolseiros José Joaquim Felner e João Baptista André Avondano e conseguimos, através do percurso formativo deste último estabelecer a ligação com Steffano Galeotti, em Génova, e com Jean-Pierre Duport, em Paris e mais tarde em Londres, onde continua os estudos com o mesmo professor.

É quase exclusivamente a partir destes pontos de contacto que podemos tentar inferir qual seria a abordagem técnica dos violoncelistas portugueses. A iconografia nacional identificada é reduzida e pouco elucidativa, representando na sua grande maioria instrumentos híbridos entre a família das violas da gamba e do violino. Não estando a prática da viola da gamba estudada em Portugal, mesmo tendo em conta a sua

---

<sup>473</sup> Trata-se de um concerto no Teatro do Salitre em 1797: (...) *hum concerto de violoncelo do grande autor Mr. Du Port executado pelo sr. André Bolonhese, italiano de idade de 18 anos, que a pouco chegou a esta cidade, e confia dar um sumo gosto* (BRITO, 1989: 179).

possível inexactidão das representações, podemos considerar a possibilidade da existência de instrumentos híbridos, assim como da prática do violoncelo e da viola da gamba terem sido contemporâneas e de os primeiros violoncelistas terem sido gambistas e adoptado inicialmente a forma de pegar no arco por baixo, como na viola da gamba. Na segunda metade do século XVIII, seriam quase certamente adoptadas as características da escola napolitana, com *overhand bow grip* sendo, a partir do último quartel do século XVIII mais evidente a influência da escola francesa protagonizada por Duport. Esta ligação à escola francesa de violoncelo é identificada pelo período de estudo de João Baptista André com o violoncelista francês, mas verifica-se também pela circulação de repertório e literatura didáctica francesa em Lisboa. Não tendo sido estabelecido nenhum laço com a escola alemã neste período, e existindo uma bipolarização entre estas duas linhas instrumentais no contexto europeu, a identificação com a escola francesa acontece também por exclusão de partes. A proximidade com a estética instrumental francesa e com Duport, traduz-se também na provável adopção das formas de dedilhação cromáticas, sistematizadas pela primeira vez por Jean-Louis Duport, irmão e aluno de Jean-Pierre, e o abandono de digitações de influência violinística, em desuso no final do século XVIII, mas ainda aplicadas por alguns violoncelistas. Neste capítulo, não temos a veleidade de dar respostas ou chegar a conclusões, as quais, mesmo imaginando pesquisa futura no tema, poderão nunca chegar. Mas com este trabalho conseguimos estreitar o âmbito das perguntas, esperando que trabalhos futuros permitam a articulação dos dados recolhidos no âmbito deste trabalho.

Como nota final, reforça-se o valor patrimonial do *corpus* de obras identificado neste trabalho, nomeadamente do repertório com violoncelos e fagotes, tanto pela sua originalidade entre os contextos coevos como pelo seu valor musical intrínseco, destacando-se a obra de Antonio Puzzi e António da Silva Gomes e Oliveira. Esperamos que este trabalho possa contribuir para a urgente recuperação, edição e execução deste repertório.

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### 1. Fontes musicais manuscritas (e impressões do século XVIII)

#### **ALMEIDA, Frei António de São Joaquim**

*Sonata Para Cravo com Rabecão | Obrigado | Composta por | F.<sup>r</sup> Antonio de S. Joaquim Almeida*

*P-Ln, MM 262//4*

#### **ANÓNIMO**

*Messa | A quatro voci p.c. vlc,*

*P-Lf Ms.178/7*

*Lamentação para a 4.<sup>a</sup> f.<sup>ra</sup> santa | Violoncelli obbligati p.c. vlc*

*P-La, 54-VII-20<sup>31</sup>*

*(3.º a 8.º Responsórios) p.c. vlc,*

*P-La, 54-VII-20<sup>26</sup>*

*Violoncello | Responsório | Sicut Ovis*

*P-La, 54-VII-20<sup>42</sup>*

*Seista feria santa | Violoncelli obbligati*

*P-La, 54-VII-20<sup>44</sup>*

#### **ANÓNIMO**

*In Festo Paschalis - In primis et secundis vesperis.*

*B-Asj, Sj 667*

#### **AVONDANO, João Baptista André**

*Quattro | Sonate | E Due Duetti| Per due Violoncelli Dedicati | A Sua Maesta | Il Re di Portogallo | Dal Sig.<sup>re</sup> Giov. Batista Andrea | Avondano | Virtuoso di Camera di Sua Maesta*

*Paris/Lyon: Bureau d'Abonnement Musicale, 1770.*

*D-B, KHB E-122*

*Sonata II:*

*D-B, Mus.ms.935/23*

Sonata III:

*D-B, KHM 123*

Sonata IV:

*D-B, KHM 124*

*D-B, Mus.ms. 935/22*

**AVONDANO, Pedro António**

*Duetto | Di due Violoncelli | Del Sig<sup>re</sup> Pietro An.<sup>to</sup> Avondano*

*D-B, Mus.ms. 935/20*

*Concerto di | Violoncello | obbligato | Com Violini e Basso. | Del Sig.<sup>re</sup> Pietro Antonio Avond.<sup>o</sup>*

*D-B, Mus. Ms 935/15*

*Trio Violino, Flauto, e Violoncello. | Tutti Obbligati | Del Sig<sup>re</sup> Pietro Antonio Avondano*

*D-B, Mus. Ms 935/17*

*Trio Violino Flauto, e Violoncello | Tutti Obbligati | Del Sig<sup>re</sup> Pietro Antonio Avondano*

*D-B, Mus. Ms 935/16*

**BALDI, João José**

*Missa a 4*

*P-Ln, MM 2376//1-16*

*Matinas da Conceição do Sr. Baldi*

*P-Ln, FCR 14//13*

*Finados | Responsório = Ne recorderis | Para Encomendação | A 4 Vozes, e Instrumental de Violinos, | Flauta, Clarinete, Trompas, Viola, e Bassos. | Por J. J. B.*

*P-Ln, CN 492*

*Missa do Snr. Baldi*

*P-Ln, CN 499*

**BASTOS, Manuel Patrício**

*Trezena | de | Sancto Antonio | a | Quatro Vozes Orgão e Violoncello. | composição de Manoel Patrício de Bastos. | Organista da Sé Patriarcal de Lisbôa. | Dedicada ao Seu particular amigo e Collega | Domingos José Benavente. (1849)*

*P-Ln, MM 210*

**BAXIXA, José Francisco Xavier**

*Lectio 3.<sup>a</sup> in Sabbato Sancto, op.3*

*P-Ln, MM 746*

**BONONCINI, Giovanni**

*Mio sposo t'arresta | Domenico Bononcini | attempato d'85 anni | in Lisbona  
1737*

*F-Pn, Vm<sup>4</sup> 854*

**ESPÍRITO SANTO, José do**

*Responsórios a quatro | Com Fagottes e Violonchellos | e Orgão | Para a  
Festividade de S.<sup>to</sup> Antonio | P.<sup>ro</sup> Nocturno do Snr.<sup>e</sup> | Jozé do Espirito Santo*

*P-Ln, MM 301*

*P-Lf, 175/10A/D3*

**GARCIA, José Maurício Nunes**

*Te Deum Laudamus | a 4 Vozes | Com Violoncellos Fagottes | Contrabasso e  
Organo | Em 1811 | Pelo P.<sup>e</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia*

*BR-Rcm, CRI-SM45*

*Te Deum Laudamus A 4*

*BR-Rcm, CPM 93*

**GASPAR (BELARMINO), Frei Manuel**

*Novena | A | Quatro Vozes Concertadas | de N. Snr.<sup>a</sup> da Conceição | Com  
acompanham.<sup>to</sup> de Orgão, e Violoncello Obrigado | Do Snr. Frei Manoel Gaspar  
Belarmino*

*P-Ln, FCR 19//3*

*Matinas para Santo António | a 4 Concertadas | Com acompanhamento de 2  
Violoncellos, e Orgão Obrigado | Muzica do Snr. P.<sup>e</sup> F.<sup>r</sup> Manoel Gaspar | Religiozo do  
Convento da Graça | anno de 1830*

*P-Ln, MM 105//8*

**JOMMELLI, Niccòlo /ANÓNIMO**

*Missa de Defuntos / de Capella / Del Sigr.e Niccolō Jommélli*

*P-Ln, FCR 100//2*

*Missa de Defuntos / de Capella / Del Sigr.e Niccolō Jommélli*

*P-EVs, Prateleira III – Missas Pro Defunctis – n.º 5 (conj. 1)*

*P-EVs, Prateleira III – Missas Pro Defunctis – n.º 5 (conj. 4)*

**LIMA, Inácio António Ferreira de**

*Respons.<sup>os</sup> que se cantão em 5.<sup>a</sup> f.<sup>ra</sup> Sancta / Com accompanham.<sup>to</sup> d'Orgão,  
Violoncello, Fagotes obrigados, / Trompas e Basso / do Snr. / P.<sup>e</sup> Ignacio Antonio  
Ferreira Lima*

*P-Ln, MM 94//1*

*Respons.<sup>os</sup> que se cantão em 6.<sup>a</sup> f.<sup>ra</sup> Sancta / Com accompanham.<sup>to</sup> d'Orgão,  
Violoncello, Fagottes obrigados / Trompas e Basso / do Snr. / P.<sup>e</sup> Ignacio Antonio  
Ferreira Lima*

*P-Ln, MM 94//2*

*Missa a 4 / Com Violinos, Oboés, Trompas, Viola, Fagote, Violoncellos, e /  
Baxos. / Pelo P.<sup>e</sup> Ignácio Ant.<sup>o</sup> Ferr.<sup>a</sup> de Lima, M. da Cappela de / Campo Maior*

*P-EVc, Manuscritos Avulsos, n.º 23*

**MAURÍCIO, José**

*Originale / Feria 6.<sup>a</sup> in Parasceve. Lectio 6.<sup>a</sup> A Duo, com Violoncello obbligato,  
ed Organo, / e Corni, in Cartina, non obbligati.*

*P-Ln, MM 156*

**MESQUITA, José Emerico Lobo de**

*1778 / Missa a 4 vozes / p.<sup>a</sup> 4 Quarta Fr.<sup>a</sup> de Cinzas / com Violoncelo obbligati /  
e organ*

*BR-Ma, BP-MIG-06*

*Tractus p.<sup>a</sup> Sabado S.<sup>to</sup> / A 4 vozes / Violon celo Obr.<sup>o</sup> / Do snr Joze Joaq.<sup>m</sup>  
Emerico*

*BR-Ma, BP-MIG-09*

**MIGONI, Francisco Xavier (1811-1861)**

*Missa a quatro Vozes, | Com Acompanhamento de Orgão, Violoncello, | e Contra-baixo. | Composta, e Offerecida | ao | Ill.<sup>mo</sup> e Ex.<sup>mo</sup> Snr. Conde de Cêa. | Pelo mais Humilde Servo de sua Ex.<sup>a</sup> e Compositor da | ditta Muzica | Francisco Xavier C. Migoni*

*P-Ln, CN 3*

*Credo a quatro Vozes | Com Acompanhamento | de | Orgão, Violoncello, e Contre-basse | Composto, e Offerecido | ao | Ill.<sup>mo</sup> e Ex.<sup>mo</sup> Senhor Conde de Cêa | Pelo mais Humilde Servo de sua Ex.<sup>a</sup> e Compositor da ditta | Muzica | Fran.<sup>co</sup> Xavier C. Migone | no | anno de 1831*

*P-Ln, CN 4*

**MIRANDA, António Joaquim**

*Missa | A 4 concertatta, | Com Fagotes, Violoncelos, | Organo e Contrabasso. | Do Snr. António Joaquim de Miranda*

*P-La 48-VI-13*

*P-La 48-IV-19<sup>1-24</sup>*

**MIRÓ, António Luiz**

*Lamentação 2.<sup>a</sup> que se canta na 5.<sup>a</sup> f.<sup>ra</sup> S.<sup>ta</sup>*

*P-Ln, MM 192-7*

**MOREIRA, António Leal**

*Psalmo | Beatus Vir | A 4 Concert.<sup>o</sup> | Com acompanham.<sup>to</sup> de Orga, Violoncellos, Fagottes, | Timbales, e Contrabacho. | Do Sr.<sup>e</sup> Antonio Leal Moreira*

*P-Lf, Ms. 145-38*

*Confitebor tibi D<sup>e</sup> a 4. Concert<sup>o</sup> | Com acompanham.<sup>to</sup> d'Orgão, Violoncellos, Fagottes, | Timbales. e Contrabacho. | Do Sr. | Antonio Leal Mor<sup>a</sup>*

*P-Lf, Ms. 145/41*

*In exitu Israel*

*P-La, 47-VII-34<sup>38-55</sup>*

*Laudate Dominũ. omnes gentes | A 4. Concert.<sup>o</sup> | Com acompanham.<sup>to</sup> de Orgão, Violoncellos, Fagottes, | Timbáles, e Contrabacho. | Do Sr<sup>e</sup> | Antonio Leal Moreira.*

*P-Lf, Ms.145/50*



*Cantico / Magnificat. a 4. Concert.º / Com acompanham.º de Orgão, / Violoncellos, Fagottes, Timbales e Contrabacho / Do Sr. / Antonio Leal Moreira*

*P-Lf, 145/5*

*[Responsórios a quatro / Com Fagottes e Violonchellos / e Orgão / Para a Festividade de S.º Antonio] Anno 1809 / Respons.º P.º do S.º Nocturno / Snr.º An.º Lial Moreira*

*P-Ln, 300-2*

*P-Lf, 175/10A/D3*

*Messa / Do Sn.º An.º Leal Moreyra*

*P-Ln, FCR 134//4-a,b*

### **MOZART, Wolfgang Amadeus/ ANÓNIMO**

*Missa pro defunctis / De Capella / Com Fagotes, Violoncelo e Basso / Del Sig.ºe Mestre Mozart*

*P-EVs, Prat.III, Missas Pro Defunctis – n.º10*

### **OLIVEIRA, António da Silva Gomes e**

*Dixit Dominus*

*P-Lf, Ms.202/20*

*Missa*

*P-Lf, Ms. 202/7/D7*

*Nisi Dominus*

*P-Lf, Ms. 202/22/E1*

*Beatus Vir*

*P-Lf, Ms. 202/11*

*Confitebor*

*P-Lf, Ms. 202/13*

*Dixit Dominus*

*P-Lf, Ms. 202/17*

### **PALOMINO, José**

*Concerto / o sia Quintetto per Cembalo / o Piano Forte / Con due Violini, Violetta e Basso / de Giuseppe Palomino*

*P-Ln, MM 209//1*

*Duetto per Cembalo / o Piano Forte / e Violino / de / Giuseppe Palomino*

*P-Ln, MM 247//7*

*Sei Quintetti | Per Due Violini, Due Violette, e Basso | Fatti per divertimento d'il  
| Ex.<sup>mo</sup> Signore | Conte di Fernan Nugnes | Da | D. Giuseph Palomino | Musico de la  
Camera di S. M. F. Anno 1780*

*CANÁRIAS? C.30-C.3*

### **PEREZ, David**

*Mattutino de Morti | Composto | Per comando di Sua Maestà Fedelissima | Don  
Giuseppe I.<sup>o</sup> (...)*

*Londres: Bremner, 1774.*

*P-Ln, M. 78 A.*

*Partitura | Missa de Requiem a 4 vozes | Com acompanhamento.<sup>o</sup> d'Orgão, e  
Fagotte | Do Snr.<sup>e</sup> | David Perez*

*P-Ln, MM 204*

*Te Deum Laudamus | Per il Felicissimo Giorno | del Aclamasione | agli 13 de /  
Majo de 1777 | Di David Perez*

*P-Lf, Ms.165/82*

### **\_\_\_\_\_/ANÓNIMO**

*Matuttini dei morti*

*P-Vs, Ms. n.º 2*

*P-EVs, Prat. V, 589*

*(Peccatem me)*

*P-Ln, CN 479*

*Subvenite (atribuição em manuscrito)*

*EVc, Responsórios, Prat. V – 607*

### **POLICARPPI (POLICARPO), Antonio**

*Concerto | Per violoncello obbligato | con Violini e, basso | Del Sig.<sup>re</sup> | Antonio  
Pollicarppi*

*Partes cavas manuscritas*

*D-K, Kk- mu 7501.2432*

**PORTUGAL, Marcos**

05.09 Lauda Sion Lá

*Sequentia | Lauda Sion Salvatorem | Com Acompanhamento de Fagottes | Violoncellos, Contrabachos, Timbales e Órgão | podem poder-se há acompanhar somente | Com o Orgão.*

*P-La, 47-VII-33*

01.08 *Messa Obbligata a due Violoncelli, | e due Fagotti, Organo e Contrabasso*

*P-La, 47-VII-31*

P-VV, B.Maço LVIII-1, XLIX-2

*Missa | Com toda a orquestra, a | qual se pode executar | de dois modos, e ...*

*P-La, 44-XV-2*

*Matinas da Conceição | da | Virgem Maria Senhora Nossa | A quatro vozes, Duas Rabecas, Violoncello e Contrabaixo | Flauta Clarinette e Duas Trompas | de Marcos Portugal*

*P-Ln, FCR 168//87*

*das 02.35 Vésperas do Natal em Dó M)*

*Original | No Rio de Jº. | anno 1812 | Por ordem de S.A.R. | O Príncipe Regente N.S. || Dixit Dominus | a quatro vozes | com Violonchellos, Fagottes, Contrabachos, Timbales, | e Orgão, | (com violinos, e outros instrumentos mais, q. depois se ajuntarão.) | Pª. Se cantar na Real Capella do | Rio de Janeiro. || Música de Marcos Portugal*

*P-AL (Alcainça)*

*Dixit Dominus | a quatro vozes | Com Violoncellos, Fagottes, Contrabachos, Timbales, | e Orgão*

*P-La, 44-XV-38*

*(Das 02.35 Vésperas do Natal Dó M)*

*Beatus vir | A quatro vozes | Com acompanhamen.<sup>10</sup> de Violoncellos, Fagottes, Timbales | Contrabachos e Orgão*

*(das 02.35 Vésperas do Natal em Dó M)*

*P-La, 44-XV-36*

*Confitebor | A quatro voces, com fagottes | Violoncellos, Contrabachos e Orgão | e Timbales*

*(das 02.35 Vésperas do Natal em Dó M)*

*P-La, 44-XV-37*

*Laudate Pueri | A quatro vozes | Com acompanham.<sup>to</sup> de Violoncellos, Fagottes  
/ Timbales, Contrabachos e Órgão.*

P-La, 44-XV-40

*Anno 1812 | Laudate Dominum | a quatro vozes | Com Acompanhamen.<sup>to</sup> de  
Violoncellos | Fagottes Contrabachos Timbales e Órgão*

P-La, 44-XV-39

02.26 Magnificat

*Magnificat | Com Violoncellos, Fagottes, Timbales, Contrabachos e | Orgão*

P-La, 44-XV-41

02.32 Vésperas de N. Senhora em Ré M

P-Ln, FCR 168//97

P-VV, B. Maço L-1 (1), LII-1, LII-2, LII-3 (1), LIV-1 (1)

*Nisi Dominus | a 4 | Com due Violoncelli, e due Fagotti | Del Sig.re Marco  
Portogallo (02.32 Vésperas de N. Senhora em Ré M)*

P-VV Maço LIII-1

*Partitura | Lauda Jerusalem | a 4 | Concertado | Com Violoncellos, Fagottes, e  
Contrabasso | Pode Cantar-se só com o Orgão | Do Sr. | Marcos António Portugal*

---

(02.32 Vésperas de N. Senhora em Ré M)

P-VV, Maço LIII-2

*Laudate pueri Dominum*

(02.32 Vésperas de N. Senhora em Ré M)

P-Ln, CR 399 e 395

P-Lf, FSPL 175/25, D.4

*Laetatus sum | a 4 | Com due Violoncelli e due Fagotti obbligati | Del Sg.re  
Marco Portogallo*

P-VV, Maço LIV-1

02.10, De Profundis

*De profundis. | Coll acomp.<sup>to</sup> di fagotti | e violoncelli | di Marco Portogallo*

P-VV, B.Maço LV-2 (1)

P-VV, B.Maço LV-2 (1)

02.14 Dixit Dominus

*Partitura | Psalmo Dixit Dominus a 4 Concertado | Com acompanham.to de  
Violoncellos, Fagottes, Contrabasso, e | Órgão | Do Senhor Marcos Antonio Portugal |*

*NB: A parte do Órgão está arranjada de modo, que supre todos os mais Instrumentos, e tem / menos alguns compassos no fim dos períodos. Quem reger pela Partitura deverá terminar, / a onde este signal T Cruz quadrada estiver demonstrado*

*P-VV, Maço XLIX-3*

---

*P-Lf, FSPL 175/18, D3*

*02.16 In exitu Israel*

*Orig.<sup>le</sup> Marco Portogallo 1802 / In Exitu Israel, da cantaris nella Real Capella di Queluz nella / Domenica Pentecostes*

*P-La, 47-II-37<sup>2</sup>*

*P-La, 48-IV-28<sup>2</sup>*

*02.28 Memento Domine David*

*Memento Domine David. | Coll'acomp.<sup>to</sup> di viol.<sup>i</sup> e fagotti / di Marco Portogallo*

*P-VV, B.Maço LI-3 (1)*

*P-VV, B.Maço LI-3 (1)*

*[Responsórios a quatro / Com Fagottes e Violonchellos / e Orgão / Para a Festividade de S.<sup>to</sup> Antonio]*

*Responsórios 5-9*

*P-Ln, MM 300//3-4 e 6*

*P-Lf, Ms. 175/10*

*Sequencia / de Pentecostes . / Veni Sancti Spiritus. / Com acompanham.<sup>o</sup> de Fagottes, Violonchellos, Contrabachos, Timbales, e Orgão | (P.<sup>a</sup> uso da Real Capella do Rio de janeiro.) / Arranjada de outra com 6 orgãos, e feita / p.<sup>a</sup> a Real Basilica de Mafra, por / seu mesmo Autor. / Anno de 1812 / Marcos Portugal*

*P-La, 44-XV-15*

### **PUZZI, Antonio de Pádua**

*Messa / A quatro voci / Con Violoncelli, Fagotti, Basso, ed Organo. / Del Sig.<sup>re</sup> Antonio Puzzi Nel Anno / 1793.*

*P-Lf, Ms.178/7*

*Partitura / Te Deum a 4 Concertado / Com Violoncellos, Fagottes, e Basso / Do Snr. Antonio Puzzi*

*P-Ln, FCR 172//2*

**RODIL, António**

*Sei sonate a solo per flauto traversiero e basso*

GB-Lbl, g.280.c.4.

**SANTOS, José Joaquim dos**

*Lamentação Pr.<sup>a</sup> p.<sup>a</sup> se Cantar na 4.<sup>a</sup> fr.<sup>a</sup> Santa*

P-Ln, CN 137//5

*Lementação, que Se canta na / 5.<sup>a</sup> Fr.<sup>a</sup> S.<sup>ta</sup> a 4 Vozes 2 Violas / Violoncello e  
contra Basso, do / S. Joze Joaq.<sup>m</sup> dos Santos*

P-Ln, MM 4876//1-11

P-Ln, CN 137//5

P-Ln, CN 54//1

*Lementação que se Canta / na 6.<sup>a</sup> Fr.<sup>a</sup> S.<sup>ta</sup> a 4 Vozes, 2 Violas / Violoncello e  
contra Basso, do / S. Joze Joaq.<sup>m</sup> dos Santos*

P-Ln, MM 4875//1-9

*Responsórios que se cantam na 5.<sup>a</sup> fr.<sup>a</sup> S.<sup>ta</sup>*

P-Ln, CN 100//4

P-Ln, CN 56//1

*Responsórios que se cantam na 6.<sup>a</sup> fr.<sup>a</sup> S.<sup>ta</sup>*

P-Ln, CN 100//6

P-Ln, CN 54//1

*Responçorios / da Semana S.<sup>ta</sup> / que se Cantão na / 6.<sup>a</sup> feira S.<sup>ta</sup>*

P-Ln, MM 4903

P-Ln, CN 100//5

*Miserere a 4. Concert. com Violetas, Violoncelo, e Basso*

P-Ln, CN 134//2

P-Ln, CN 134//4

*Stabat Mater / a três voces, / Dois Supranos, Baxo, com duas Violetas e  
Violoncello Lisboa: Francisco Milcent, Real Fábrica de Música, 1792.*

P-Ln, MP 484

*Stabat Mater a 3 / com Violetas e Basso / Do Sr. Joze Joaq.<sup>m</sup> dos S.<sup>tos</sup>*

P-Ln, MM 1806

**SANTOS, Luciano Xavier dos**

Lamentação de 4.<sup>a</sup> Feira Santa | de Luciano Xavier em anno de 1802

*P-La*, 48-V-6

*Miserere para a 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup> Feira da | Semana Sancta | Do Senr. | Luciano Xavier dos Sanctos*

*P-BRs*, Semana Santa, RM/SS/120 – RV/SS/149 cx. 05

*Matutine de Morti | Invitatorio | Concertate com Violini e Basso | Del Signore | Luciano X.<sup>er</sup> di Santi*

*P-Ln*, MM 271

*Responsórios delle Matine del venerdi Santo originale di Luciano X.<sup>er</sup> dos Santos*

*P-Ln*, MM 282

*Te Deum Laudamus | Originale di | Luciani Saverio di Santi | del'anno 1764*

*P-Ln*, MM 4955

**SOARES, António José**

*Tedeum a 4 Vozes | e dois Violoncelos Baxo | e Organo | Do S.<sup>r</sup> Antonio Joze Soares | Capella Real de V.<sup>a</sup> V.<sup>ca</sup>*

*P-VV*, B-XCVIII (1-3)

**TOTTI, Giuseppe**

*Missa a 8 voci concertata | Com Organo, Fagotto, e Contrabasso obbligati | di Giuseppe Totti 1793*

*P-Ln*, FCR 216//21

*Quarteto | Par | Due Violini, Viola, | e Violoncello. | Del | Sig.<sup>re</sup> Giuseppe Toti | em 1793*

*P-Ln*, FCR ms. 216.46

*Te Deum a 8. Voci | com Strumenti | Originale di Giuseppe Toti*

*P-Ln*, FCR 216//73

**ZINGARELLI, Niccolò Antonio**

*Strofe | Per le tre Ore | Dell' Agonia di Nostro Sig Giesu Cristo | Del Sig Nicolo Jomelli*

*D-B*, Mus. Ms. 23622

## 2. Fontes documentais manuscritas

### **Arquivo Histórico do Ministério da Educação**

#### ***P-Lahe***

Maço 818, Conservatório Nacional de Música, correspondência recebida, 27 de Novembro de 1929.

### **Arquivo Estatal Austríaco**

#### ***A-Wös***

HHStA, Fundo da Casa Real, Correspondência com Portugal, cx. 13, 1732-1737

### **Arquivo Distrital de Braga**

#### ***P-BRad***

*Diário Histórico e Litúrgico das Funções que se tem feito na Real Capela de N. Senhora d'Ajuda depois que existe ahi a Sancta Igreja Patriarchal desde o anno de 1792 athe 1816. Para lembrança de Francisco Jozé Braga Lage, Beneficiado e Primeiro Mestre de Cerimónias da Real Capela da Sancta Igreja Patriarchal. Tomo Terceiro. Lisboa 1817, Ms. 692.*

### **Arquivo da Irmandade de Santa Cecília e Montepio Filarmónico**

#### ***P-Lsc&mf***

Diversos, G02.07, *Rol dos devotos q. daõ suas esmolos p<sup>a</sup> se fazer um sitial p<sup>a</sup> a capella da nossa sancta a glorioza Virgem S<sup>a</sup> Cecilia.*

*Livro dos Directores* [1766-1820]

*Livro Segundo dos Directores* [1806-1833]

*Livro de Termos* [1779-1801]

*Livro 1o da Receita Dos N. Sr. Thezoureiros ~*

*Livro das Receitas*

Anuais e Livros de Pagamentos (com datas entre 1763 e 1807)

*Livro das entradas da venerável Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília expedido em 29 de Março de 1751*

Manifestos entre 1771 e 1834.



## **Arquivo Nacional da Torre do Tombo**

### ***P-Lant***

Ministério dos Negócios Estrangeiros

Registos Paroquiais, Lisboa, Lapa

Câmara Eclesiástica de Lisboa, Sumários Matrimoniais, Maço 1043.

Registo Geral de Testamentos

Registos Paroquiais, Lisboa, Lapa, Óbitos

Registos Paroquiais/Baptismos, Lisboa, Freguesia de Santa Isabel.

Ministério dos Negócios Estrangeiros

caixas: 701, 779, 275, 959

livros: 93, 678, 679

Passaportes (1779-1785), (1785-1794)

Feitos Findos

## **Biblioteca do Congresso de Washington**

### ***US-Wc***

*Journal of a Journey to Lisbon: Memorandum Book*, MS, 1784-5

## **Biblioteca Nacional de Portugal**

### ***P-Ln***

Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martir Santa Cecilia Ordenado Pellos Professores Da Arte Da Musica Em O Anno De 1749 [ Manuscrito]

## **Igreja do Loreto**

### ***P-Lal***

Livro de Desobrigação, 1752-1769

Recibos tesouraria

## **Museu Nacional da Música**

### ***P-Lmm***

*Catálogo dos instrumentos antigos e modernos da colecção Keil (e objectos antigos Musicais)*

### 3. Fontes documentais impressas

ABRANTES, Duquesa de, *Recordações de uma estada em Portugal, 1805-1806* (tr. BIGOTTE, Marta). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008.

AUBERT, Pierre François Olivier, *Méthode ou nouvelles Etudes pour le violoncelle*, op.11. Paris: edição do autor, 1802.

BALBI, Adriano. *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve: comparé aux autres états de l'Europe, et suivi d'un coup d'oeil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les Portugais des deux hémisphères*. Paris: Rey et Gravier, 1822.

BAILLIE, Marianne, *Lisboa nos anos de 1821, 1822 e 1823* (trad. Albano Nogueira). Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 2002.

BAUDIOT, Charles Nicolas. *Méthode de violoncelle*, op.25 (2 vol.). Paris: Pleyel, 1826, 1828.

BAUMGARTNER, Jean, *Instructions de Musique, théorique et pratique, à l'usage du Violoncelle*. A Haia: Monnier, 1777.

BECKFORD, William Thomas, *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788* (trad. João Gaspar Simões). Lisboa, BNP: 2009.

\_\_\_\_\_, *Italy, With Sketches of Spain and Portugal*. By the Author of "Vathek", 2 vols. Londres: Richard Bentley, 1834.

BLUTEAU, Rafael, *Diccionario da Lingua Portugueza* composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado, por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro, tomo segundo. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. Acedido em <http://purl.pt/29264> a 2020-02-07 03:53:46. Biblioteca Nacional Digital

BOMBELLES, Marquis Marc-Marie de, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788*. (édition établie, annotée et précédée d'une introduction par Roger Kann). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Culturel Portugais / Presses Universitaires de France, 1979.

BRÉVAL, Jean Baptiste, *Traité du violoncelle, op. 42*. Paris: Janet et Cotelle, 1804.

BURNEY, Charles, *The Present State of Music in France and Italy: or, The Journal of a Tour (...)*, 2 vols. 1a ed. Londres: T. Becket & Co., J. Robson e G. Robinson, 1771. Elibron Classics Series, 2005.

CABRAL, Maria Luísa (trad. e ed.), *Até Roma: uma viagem com devoção, longa e árdua - Diário de frei Joaquim de S. José em 1750*. Lisboa, BNP: 2011.

CARRÈRE, Joseph-Barthélemy-François, *Voyage en Portugal, et particulièrement a Lisbonne, ou Tableau Moral, Civil, Politique et Religieux de cette Capitale, etc. Suivi de plusieurs Lettres sur l'état ancien et actuel de ce Royaume*. Paris: Deterville, 1798.

*Compromisso da Irmandade de Santa Cecília sita na Igreja de S. Roque desta cidade, confirmado por ElRey Fidelissimo D. Jozé I. Como regio protector da dita Confraria, e ordenado pela dita Irmandade em o anno de 1766*. Lisboa: na Officina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentíssimo Cardial Patriarca, 1766.

CORRETTE, Michel. *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le Violoncelle dans sa perfection*, op.24. Paris: 1741.

COSTIGAN, Arthur William *Sketches of Society and Manners in Portugal. In a Series of Letters (...)*, 2 vols. Londres: T. Vernor, s.d. [1779].

CROCKER, Richard, *Travels through several provinces of Spain and Portugal*. Londres: edição do autor, 1799.

CROME, Robert, *The Compleat Tutor for the Violoncello*. Londres: C. & Thompson, 1765.

CUPIS, Jean Baptiste, *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre À jouer du Violoncelle*. Paris: ? 1772.

DOTZAUER, Justus Friedrich, *Méthode de Violoncelle*, op. 165. Mayence: B. Schott Fils, 1826.

DUPORT, Jean Louis, *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite de l'Archet*. Paris: Imbault, 1806.

FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (vol. I e II) Paris: Librairie de Firmin et C.e, 1881.

FIELDING, Henry, *Diário de uma viagem a Lisboa*. Lisboa: Edições Ática, 1992.

GUNN, John, *The Theory and Practice of fingering the violoncello*. Londres: o autor, 1789.

LANZETTI, Salvatore, *Principes où L'application de Violoncelle par tous les tons*. Amsterdão: Hummel, 1770.

LINK, Heinrich Friedrich, *Notas de uma viagem a Portugal e através de França e Espanha (Fernando Clara, trad., intro. e notas; Graça Pais, rev.)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2005.

MAZZA, José, *Dicionario Biographico de Musicos Portuguezes* (Cód. Cx IV/1-26 da Biblioteca Pública de Évora, MS. Datado de c. 1794, ed. José Augusto Alegria). Separata da Revista Ocidente, 1947.

*Méthode de violoncelle et basse d'accompagnement, rédigée par MM.rs Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot. Adoptée par le Conservatoire Impérial de Musique pour servir à l'Etude dans cet Etablissement.* Paris: Imprimerie du Conservatoire

MUNTBERGER, Joseph, *Nouvelle Méthode pour le violoncelle dans laquelle toutes les difficultés sont gradués*, op.30. Paris: Sieber, c.1804

MURPHY, James, *Travels in Portugal; through the Provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura, and Alem-Tejo, In the Years 1789 and 1790 (...)*. Londres: A. Strahan, T. Cadell Jr. & W. Davies, herdeiros de Mr. Cadell, 1795.

\_\_\_\_\_, *A General View of the State of Portugal (...)*. Londres: T. Cadell Jr. & W. Davies, 1798. (Cf.NeryVE).

RACHELE, Pietro, *Breve metodo per imparare il Violoncello*. Milan: G. Ricordi & C., c.1825.

RAOUL, Jean Marie, *Méthode de violoncelle*, op.4. Paris: Pleyel, c. 1797.

\_\_\_\_\_/TARTINI, *L'art de l'archet arrangé pour le Violoncelle*. Paris: Pleyel, c.1797.

RATTON, Jacques, *Recordações sobre ocorrencias do seu tempo em Portugal, durante o lapso de sessenta e tres annos e meio, alias de Maio de 1747 a Setembro de 1810 (...)* Londres: H. Bryer, 1813. 2aed, Coimbra, 1920.

REINAGLE, Joseph, *A concise introduction to the art of plying the Violoncello including a short and easy treatise on music*. Londres: Goulding, Phipps, & D'Almaine, 1800.

ROMBERG, Bernhard, *Méthode de Violoncelle*. Paris: Henry Lemoine, 1840.

RUDERS, Carl Israel, *Viagem em Portugal 1798-1802*, vol.1 (Castelo Branco Chaves, pref., António Feijó, trad.). Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

\_\_\_\_\_, *Viagem em Portugal 1798-1802*, vol.2 (Inga Gullander, trad.). Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

SCHETKY, *Practical and Progressive Lessons for the Violoncello*. Londres: Birchall, 1811?.

SILVA, ANTONIO DE MORAES, *Diccionario da Lingua Portugueza composto pelo Padre D. Rafael Bluteau / Reformado, e accrescentado por Antonio De Moraes Silva natural do Rio De Janeiro*. Lisboa : na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. Acedido em <http://purl.pt/29264>.

SILVA, Inocência, *Diccionario Bibliographico Português*, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858.

STEVENS, John. *The Ancient and Present State of Portugal*. Londres: Faneway, 1705.

TILLIÈRE, Joseph Bonaventure, *Méthode pour le violoncelle*. Paris: Bailleux, c.1775.

WALTHER, Johann Gottfried, *Musicalischer Lexicon* (1732: 489).

WRAXALL, Sir Nathaniel William, *Historical memoirs of my own time. Part the First, from 1772 to 1780. Part the Second, from 1781 to 1784*. Londres: T. Cadell and W. Davies, 1815.

#### **4. Bibliografia**

ABECASIS, Maria Isabel Braga, *A Real Barraca: A residência na Ajuda dos Reis de Portugal (1756-1794)*. Lisboa: Tribuna, 2009.

ALBUQUERQUE, Maria João Durães, *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

\_\_\_\_\_, “Sobre a edição e a disseminação de música em Portugal (1755-1840)”, in *Música Instrumental no Final do Antigo Regime* (coord. Vanda de Sá e Cristina Fernandes). Lisboa: Colibri, 2014, pp. 37-76.

ALEGRIA, José Augusto, *Arquivo das Músicas da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

\_\_\_\_\_, *Biblioteca Pública de Évora: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

\_\_\_\_\_, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

\_\_\_\_\_, *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

\_\_\_\_\_, *Biblioteca Pública do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo de Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

ALVARENGA, João Pedro, “Música Sacra no Tempo de Dona Maria I: Obras de João de Sousa Carvalho e José Joaquim dos Santos”, in *Catálogo das XVIII Jornadas Gulbenkian de Música Antiga (Do Barroco aos Pós- Barrocos)*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1997, pp. 50-56.

\_\_\_\_\_, “Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português” [1998], versão rev. do artigo publ. na *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, 1997-98, pp. 95-132, in *Estudos de Musicologia*. Lisboa: Colibri/Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2002, pp. 153-188.

\_\_\_\_\_, “Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianization of the Portuguese Musical Scene” in *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death*, ed. Massimiliano Sala & W. Dean Sutcliffe, *Ad Parnassum Studies* 3 (Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2008), pp. 17-68.

\_\_\_\_\_, [Notas ao CD] *Obras Sacras: João de Sousa Carvalho, Luciano Xavier dos Santos, José Joaquim dos Santos*. Segreís de Lisboa, Coro de Câmara da Universidade de Salamanca, Manuel Morais, Movieplay, CD 3-11044, 1996.

ANTOLINI, Bianca Maria e Marcello PIRAS, “Musica e Teatro Musicale a Roma negli anni della dominazione francese (1809-1814)”, in *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 38, n.º 2 (2003), pp. 283-380. Consultado a 08/05/2020 em <https://www.jstor.org/stable/24324548>.

ARNOLD, Denis, “Instruments and Instrumental Teaching in the Early Italian Conservatoires”, in *The Galpin Society Journal*, Vol. 18 (Mar., 1965), pp. 72-81. Consultado a 20/12/2018 em <https://www.jstor.org/stable/841978>.

AZEVEDO, João Manuel Borges de, *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

BACCIAGALUPPI, Claudio, ‘Primo violoncello al cembalo’: l’accompagnamento del recitativo semplice nell’ottocento”, in *Rivista Italiana di Musicologia*, 2006, Vol. 41, N.º 1 (2006), pp. 101-134.

BADIAROV, Dmitry, “The Violoncello, Viola Da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice”, in *The Galpin Society Journal*, 6, 2007, pp.121–45.

BARATZ, Lewis Reece, “Fiocco family” in *Grove Music Online*, 2001. Consultado a 05/05/2020 em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09690>.



BARBATI, Giovanna, “*Il n’exécute jamais la basse telle qu’elle est écrite: The use of improvisation in teaching low strings*”, in *Musical Improvisation in the Baroque Era* (ed. Fulvia Morabito). Turhout: Brepols, 2019, pp. 118-149.

BEGHEIN, Stephanie, “The famous and new italian taste!: the dissemination of italian sacred”, in *Music & Letters*, Vol. 94, n.º 3, 2013, pp. 433-451. Consultado a 08/05/2020 em <https://www.jstor.org/stable/24547185>.

BENEDETTO, Renato Di, (rev. Dinko Fabris), “Naples”, in *Grove Music Online*, 2001. Consultado a 03/07/2019 em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42068>.

BERNARDES, Ricardo, *A Missa de Nossa Senhora da Conceição de 1810 de José Maurício Nunes Garcia como sua principal obra de transição estilística*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_, *Estudo das Características Estilístico-musicais das Missas de António Leal Moreira (1758-1819): A Missa para a Aclamação de D. Maria I (1777)*. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2015.

BRAUN, William, *The evolution of the cello endpin and its effect on technique and repertoire*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade do Nebraska. Lincoln, 2015.

BRITO, Manuel Carlos de, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

\_\_\_\_\_, *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989a.

e David CRANMER, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

\_\_\_\_\_, “As relações musicais entre Portugal e Itália no século XVIII”, in *Portugal e o Mundo: o encontro de culturas na musica* (ed. Salwa El-Shawan Castelo Branco). Lisboa: D. Quixote, 1997, pp. 115-124.

\_\_\_\_\_, “Novos dados sobre a música no reinado de D. João V”, in *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*. Lisboa: Gulbenkian, 1992, pp.513-533.

\_\_\_\_\_, e Luísa CYMBRON, “Opera orchestras in Portugal”, in *The Opera Orchestra in 18th- and 19th- Century Europe, I: The Orchestra in Society*, vol. 2. Berlin: BWV. Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 441-446.

BROWN, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999.

BUVRON, Jean-Marcel, “De l’Ancien Régime au Concordat: Les mutations du chœur de musique de la cathédrale du Mans sous la direction de François Marc”, in *Revue de Musicologie*, T. 94, n.º 2 (2008), pp. 481-512. Consultado a 20/04/2020 em <https://www.jstor.org/stable/25485922>.

CARDIM, Pedro, “A corte régia e o alargamento da esfera privada”, in MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Coord.), *História da vida privada em Portugal. A Idade Moderna*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2011.

CARDOSO, André, *A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro (1808-1889)*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade do Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_, *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CARDOSO, José Maria Pedrosa, *O Grande Te Deum Setecentista Português*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2020.

\_\_\_\_\_, *O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII: A Singularidade Portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

CARVALHO, Mário Vieira de, *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

CASTAGNA, Paulo, “Prescripciones tridentinas para la utilizacion del *estilo antiguo* y del *estilo moderno* en la musica religiosa catolica (1570-1903)” in Primer congreso internacional de musicología. Santiago de Chile: Instituto de História / Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002, pp. 4-24. Consultado em <http://www.hist.puc.cl/programa/documentos/Castagna.pdf>.

CASTRO, Pedro Lopes, *A Serenata na corte de D. Maria I e o legado de João de Sousa Carvalho (1777-1792)*. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Aveiro, 2016.

CECCATO, Marco, “Aspetti formali e sviluppo della sonata per violoncello a Roma tra XVII e XVIII secolo”, in *Gli esordi del violoncello a Napoli ed in Europa*, (ed. Dinko Fabris). Urbino: Cafagna, 2020, p.101-115.

CETRANGOLO, Aníbal Enrique, “Famílias de músicos ligures migran hacia Oeste: nuevos datos sobre lod Avondano y los Mazza”, in *Inter American Music Review*, vol. XVIII/1-2. Los Angeles: 2008, pp. 247-263.

COUVREUR, Manuel, “Pietro Antonio Fiocco, un musicien vénitien à Bruxelles (1682-1714)”. In *Revue belge de Musicologie*, 55, Societe Belge de Musicologie, 2001, pp. 147-164.  
Consultado a 04/07/2020 em <https://www.jstor.org/stable/3686833>.

CRANMER, David (coord.), *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo/ and their time*. Lisboa: Edições Colibri – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Música da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

\_\_\_\_\_, *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*, 2 vols. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Londres, 1997.

DIAS, Sérgio, “Análise das principais características da música mineira através de uma nova percepção de suas fontes”. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2010.

DODERER, Gerhard, "O fenómeno Barroco na música portuguesa do séc. XVIII", in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, vol. II, 1991, pp.621 - 633.

\_\_\_\_\_, e Cremilde Rosado FERNANDES, "A Música na Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa 1706-1750", in *Revista de Musicologia*, 3, 1993, pp.69-81.

\_\_\_\_\_, “A constituição da Banda Real na Corte Joanina 1721-24”, in *Revista Portuguesa de Musicologia* n.º 13, Lisboa, 2003, pp. 7-34.

DOTTORI, Maurício, *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli, with special emphasis on their funeral music*, 2 vols. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Gales, 1997.

\_\_\_\_\_, *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.

ESPOSITO, Francesco, *La vita concertistica lisboeta dell'ottocento: 1822-1853*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2008.

\_\_\_\_\_, “Um “mediocre divertimento”: concertos, benefícios e academias em Lisboa entre 1822-1833”, in *Música Instrumental no Final do Antigo Regime: contextos, circulação e repertórios* (coord. Vanda de Sá e Cristina Fernandes). Lisboa: Colibri, 2014, pp. 179-218.

\_\_\_\_\_, *Um Movimento Musical como nunca houve em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

FARIA, Ana Leal de, *Os Arquitectos da Paz: A Diplomacia Portuguesa de 1640 a 1815*. Lisboa: Tribuna, 2008.

FERNANDES, Cristina, “A Música no Contexto da Cerimónia da Profissão nos Mosteiros Femininos Portugueses (1768-1828)”, in *Revista Portuguesa de Musicologia* n.ºs 7-8, 1997-98, pp. 59-94.

\_\_\_\_\_, “A música sacra no período pombalino”, in *Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.ºs 15-16, Janeiro/Junho 2003, pp. 87-101.

\_\_\_\_\_, “As últimas sonoridades do absolutismo monárquico: A actividade musical na Patriarcal de Lisboa entre 1792 e 1834”, in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 5/2 (2018), pp. 253-298.

\_\_\_\_\_, “Da Cultura de Corte aos Desafios da Esfera Pública: Instrumentistas e Repertórios Instrumentais em Trânsito entre a Real Câmara e os Concertos Públicos (1755-1807)”, in *Música Instrumental no Final do Antigo Regime: contextos, circulação e repertórios* (coord. Vanda de Sá e Cristina Fernandes). Lisboa: Edições Colibri, 2014, pp. 77-106.

\_\_\_\_\_, “Música, cerimonial e representação política: *Sant’Antonio dei Portoghesi* no contexto das igrejas nacionais em Roma durante a época barroca (1683-1728)”, in *Música e história: estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito* (coord. Manuel Pedro Ferreira, Teresa Cascudo). Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2017, pp. 155-174.

\_\_\_\_\_, “De la etiqueta de la real cámara a las nuevas sociabilidades públicas y privadas: la actividad del violinista y compositor José Palomino en Lisboa (1774-1808)”, in *Revista de Musicología*, vol. XXXVI, n.ºs 1-2, Madrid, 2013, pp. 141-170.

\_\_\_\_\_, *Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento. O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 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 (revisão, transcrição e realização do baixo contínuo de João Paulo Janeiro).  
Linda-a-Velha: Edição Associação Pró-Histórica, 2008.

\_\_\_\_\_, *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Évora, 2010.

\_\_\_\_\_, “Sinfonias “Al Divino”: Algumas Reflexões Sobre Os Usos Da Música Orquestral Nos Espaços Eclesiásticos Da Monarquia”, in *Música Instrumental no Final do Antigo Regime: contextos, circulação e repertórios* (coord. Vanda de Sá e Cristina Fernandes). Lisboa: Colibri 2014, pp. 231-250.

\_\_\_\_\_, “Music, ceremonial and architectural spaces in the patriarchal church of King John V: the remaking of Roman models” in *Politics and the arts in Lisbon and Rome: The Roman dream of John V of Portugal*, (Pilar Diez del Corral Corredoira, ed.). Oxford: Oxford University Studies in the Enlightenment, 2019.

\_\_\_\_\_, “Portuguese Celebrations in Rome, between the Embassy and the National Church: Sacred and Secular Music for the Glory of the King”, in *Music and the Identity Process: The National Churches of Rome and their Networks in the Early Modern Period* (ed. Michela Berti, Émilie Corswarem, collaboration J. Morales). Turhout: Brepols, 2019, pp. 305-328.

\_\_\_\_\_, “The Role of the National Church of S. Antonio dei Portoghesi in the ‘Romanisation’ of the Lisbon Royal and Patriarcal Chapel”, in *Music and the Identity Process: The National Churches of Rome and their Networks in the Early Modern Period* (ed. Michela Berti, Émilie Corswarem, collaboration J. Morales). Turhout: Brepols, 2019, pp. 397-403.

FRAJESE, Carlo, “Bononcini”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 12, 1971. Consultado a 06/10/2019 em <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bononcini/>.

FRANÇA, José Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 2a edição. Lisboa: Bertrand, 1977.

FLORIMO, Francesco, *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori* (3 vols.). Nápoles: Stabilimento tip. V. Morano, 1880.

FLOTHIUS, Marius, “An Unexpected Source of Musical Information: the Correspondence of Belle Van Zuylen (1740—1805)”, in *Fontes Artis Musicae*, Vol. 27, n.º 1 (1980), pp. 33-36.

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

GUEDES, Natália de Brito Correia, *O Paço Real de Salvaterra de Magos – A Corte, a Ópera, a Falcoaria*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.

GUILLOUX, Fabien, *Inventaire des archives musicales de la collégiale Saint-Vincent de Soignies*. Bruxelas: Archives générales du Royaume, 2016.

GUIMARÃES, Maria Inês Junqueira, *L'oeuvre de Lobo de Mesquita compositeur brésilien (?1746- 1805): context historique - analyse - discographie - catalogue thématique - restitution*. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Paris-4 Sorbonne. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires Septentrion, 2000.

HALTON, Rosalind, “Nicolò Porpora and the cantabile Cello”, in *Nicola Porpora: Musicista europeo: Le Corti, I Teatri, I Cantanti, I Librettisti*. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2012, pp. 303-336.

\_\_\_\_\_, “Domenico Scarlatti and His Cantabile Sonatas”, in *Musicology Australia* n.º 25, 2002, pp. 22–47.

HARRÁN, Don e Enrico Careri, “Domenico Galli e gli eroici esordi della musica per violoncello solo non accompagnato”, in *Rivista Italiana di Musicologia*,

Vol. 34, n.º 2 (1999), pp. 231-307. Consultado a 10/02/2020 em <https://www.jstor.org/stable/24322858>.

HENLEY, Wiliam, *Universal Dictionary of Violin and Bow Makers*. Brighton: Amati Pub. Ltd., 1959/60.

HERNÁNDEZ, Lothar Siemens, “Jose Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la Capilla de Musica de la Catedral De Canarias (1809)” , in *Revista de Musicología*, Vol. 3, n.ºs 1/2 (1980), pp. 293-305. Consultado a 20/04/2019 em <https://www.jstor.org/stable/20794725>.

HOPKINS, Robert, “Reinagle family”, in *Grove Music Online*, 2001. Consultado a 04/01/2017 em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23124>.

JANEIRO, João Paulo, *4 Sonatas para violoncelo e baixo contínuo e 2 Duetos para 2 violoncelos* (Lisboa, Edição Pró-História, 2008).

JOAQUIM, Manuel, *Nótulas sobre a música na Sé de Viseu*. Viseu: Publicações da Junta de Província da Beira Alta, 1964.

JOHNSON, Carl, *French Music Publishers Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*. Estocolmo: Publications of the Library of the Royal Swedish Academy of Music, 1955.

KENNAWAY, George, *Playing the Cello, 1780-1930*. Nova Iorque: Routledge, 2014.

LESSA, Elisa Maria Maia da Silva, “Missionação e Diálogo de Culturas: A Música nos Mosteiros Beneditinos do Brasil Colonial”, in *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 291-308.

LAIRD, Paul R., *The Baroque Cello Revival: An Oral History*. Lanham: Scarecrow Press, 2004.



LARA, Carlos José Gosálvez Lara, “Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII - principios del XIX)”, in *Revista de Musicología*, XX, 1, pp. 439-444.

LENAERST, René, “The 'Fonds Ste Gudule' in Brussels: An Important Collection of Eighteenth Century Church”, in *Acta Musicologica*, Vol. 29, Fasc. 4 (1957), pp. 120-125. Consultado a 03/03/2020 em <https://www.jstor.org/stable/932067>

LINDEN, Albert van der, “La musique en Belgique au XVIII<sup>me</sup> siècle”, in *Revue belge de Musicologie*, Vol. 1, n.º 2/4 (1946 - 1947), pp. 117-119. Consultado a 08/11/2019 em <https://www.jstor.org/stable/3686699>.

LONGYEAR, R. M., “Zingarelli, Niccolò Antonio”, (ver. Rodobaldo Tibaldi), in Grove Music Online, 2001. Consultado a 01/02/2019 em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30989>.

LOUSADA, Maria Alexandre, “Sociabilidades mundanas em Lisboa. Partidas e Assembleias, c. 1760-1834”, in *Penélope*, n.ºs 19-20, 1998, pp.129-160.

LUTTERMAN, John, “Re-Creating Historical Improvisatory Solo Practices on the Cello: C. Simpson, F. Niedt, and J. .S. Bach on the Pedagogy of Contrapunctis extemporalis”, in *Musical Improvisation in the Baroque Era* (ed. Fulvia Morabito). Turhout: Brepols, 2019, pp. 241-259.

MALAGOLI, Matteo, “Origini della letteratura sacra per violoncello nella Napoli barocca”, in *Gli esordi del violoncello a Napoli ed in Europa*, (ed. Dinko Fabris). Urbino: Cafagna, 2020, pp.129-156.

\_\_\_\_\_, *Il Violoncello in Chiesa: Um protagonista della musica sacra a Napoli*. Guastalla: Colana, 2020.

MARQUES, António Jorge, *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012.

MARQUES, Maria Adelaide Salvador, “Músicos de Câmara no Reinado de D. José I”, in *Do Tempo e da História*, I, 1965, pp 193-218.

MASCAGNI, Medardo, notas introdutórias, *Suonate da camera pel violoncello e basso di Lodovico Filippo Laurenti*, *Op. I* [Bologna 1721]; ed. Fac-similada. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 1980.

MATTA, Jorge M. Matta S. Santos, *A Música Orquestral em Portugal no século XVIII*. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2006.

MATTOS, Cleofe P., *José Maurício Nunes Garcia – biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997.

\_\_\_\_\_, *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e da Cultura – Conselho Federal da Cultura: 1970.

MAZZA, José, *Dicionario Biographico de Musicos Portuguezes* (Cód. Cx IV/1-26 da Biblioteca Pública de Évora, MS. Datado de c. 1794, ed. José Augusto Alegria). Separata da Revista Ocidente, 1947.

McCLYMONDS, Marita, *Niccolò Jommelli: The Last Years 1769-1774*. Ann Harbour: UMI Research Press, 1980.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, *Os Últimos Faustos do Antigo Regime, Narração do Solemne Baptismo do Sereníssimo Senhor D. António Príncipe da Beira. Celebrado no Real Palácio de Queluz, No dia 4 de Abril do anno de 1795*. Lisboa: Chaves Ferreira-Publicações S.A., 2005, p. 22.

METZGER, Hillary, “Touches of sweet harmony: orchestral cello and bass playing in Rossini’s day”, in *American Rossini Society*, vol. 5, Late Spring 2019, pp. 12-21.

MILLIOT, Sylvette, *Le violoncelle en France au XVIIIe siècle*. Paris: Champion-Slatkine, 1985.

\_\_\_\_\_, *Histoire de la lutherie parisienne du XVIIIe siècle à 1960*. Paris: Les Amis de la musique, 1997.

MORLEY-PEGGE, Reginald, (rev. Philip Bate e Stephen J. Weston), “Serpent” in *Grove Music Online*, 2001. Consultado a 20/04/2020 em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25473>.

NEECE, Brenda, “The Cello in Britain: A Technical and Social History”, in *The Galpin Society Journal*, n.º 56, 2003, pp.77–115. Consultado a 20/11/2017 em <http://www.jstor.org/stable/30044410>.

NEGREIROS, Vasco, “Questões Relevantes Na Comparação Entre Partes E Partitura Do *Te Deum* A Dois Coros, Solistas E Orquestra De Jerónimo Francisco De Lima”, in *Música Instrumental no Final do Antigo Regime: contextos, circulação e repertórios* (coord. Vanda de Sá e Cristina Fernandes). Lisboa: Colibri 2014, pp. 279-348.

NEMÉSIO, Gonçalo, “Os Sumários Matrimoniais da Câmara Eclesiástica de Lisboa (C.E.L.) e o Registo Geral De Testamentos (R.G.T.) (I.A.N. /T.T.) Fontes Para O Estudo Dos Italianos Que Passaram A Portugal” in *Scrigni della memoria- Arquivos e Fundos Documentais para o estudo das Relações Luso-Italianas* (ed. Nunziatella Alessandrini). Lisboa: Catedra A. Benveniste, 2016.

NERY, Rui Vieira, (ed.) *A Música no Brasil Colonial*, nota introdutória. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

\_\_\_\_\_, “A Música no Ciclo da *Biblioteca Lusitana*”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

\_\_\_\_\_, “Teatro Eclesiástico: A Liturgia Musical Barroca como Espectáculo”, in *O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico* (ed. Maria da Graça Ventura). Lisboa: Colibri, 1998, pp. 103-116.

\_\_\_\_\_, (ed.) *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

\_\_\_\_\_, A música instrumental no Portugal do antigo regime: práticas de sociabilidade e estratégias de distinção, in *Música Instrumental no Final do Antigo Regime* (coord. Vanda de Sá e Cristina Fernandes). Lisboa: Colibri 2014, pp. 17-32.

\_\_\_\_\_, e Paulo Ferreira de Castro, *Sínteses da Cultura Portuguesa: História da Música*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91– Portugal / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

OLIVEIRA, Filipe Mesquita de, “A formação orquestral durante o período final do Antigo Regime no contexto dos fundos musicais da Sé de Évora – O testemunho da obra de Ignácio António Ferreira De Lima († 1818)”, in *Música Instrumental no Final do Antigo Regime* (coord. Vanda de Sá e Cristina Fernandes). Lisboa: Edições Colibri, 2014, pp. 251-178.

OLIVEIRA, Manuela Morilleau de, *As mulheres da família real portuguesa e a música: estudo preliminar de 1640 a 1754*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2011.

OLIVIERI, Guido, “Cello Teaching and Playing in Naples in the Early Eighteenth Century: Francesco Paolo Supriani's "Principij da imparare a suonare il violoncello”, in *Performance Practice: Issues and Approaches*. Ann Harbour: Steglein, 2009.

\_\_\_\_\_, “The Gaglianos: Two Centuries of Violin Making in Naples”, in *Sleuthing the Muses, Essays in Honor of William Prizer*. Nova Iorque: Pendragon Press, 2012, pp. 363-376.

\_\_\_\_\_, “Prassi e didattica del violoncello nella napoli del Settecento: un bilancio degli studi”, in *Gli esordi del violoncello a Napoli ed in Europa*, (ed. Dinko Fabris). Urbino: Cafagna, 2020, pp. 117-128.

ONGLEY, Laurie H, “The Reconstruction of an 18th-Century Basso Group”, in *Early Music* 27, n.º 2. 1999, pp. 269-281.

ORTEGA, Judith Maria Rodriguez, *La Musica en la Corte de Carlos III e Carlos IV (1759-1808): De la Real Capilla a la Real Cámara*. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade Complutense de Madrid, 2010.

PACHECO, Alberto José Vieira, “SILVA, Policarpo José António da”, in *Dicionário Biográfico Caravelas*, 2013. Consultado a 25/03/20 em <https://drive.google.com/file/d/1GTh5QZNG9rEzYoY3F26gD98pN8FXTbwM/view>.

PAULA, Rodrigo Teodoro de, “Os sons da morte: Estudo sobre a sonoridade ritual e o cerimonial fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)”. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2017.

PARKER, Mara, “Music for public and private use: the cello-basso sonatas of Carlo Graziani”, in *Notes*, 68, n.º 3, 2012, pp. 535–55.

\_\_\_\_\_, “Le plus Dous Moment de Ma Vie”: Carlo Graziani and the Quest for Ideal Employment”, in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 39, n.º 1, 2008, pp. 31–56. Consultado a 20/11/2017 em <http://www.jstor.org/stable/25487538>.

PEDREIRA, Jorge e Fernando Dores Costa, *D. João VI*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

PERUFFO, Mimmo, “Italian violin strings in the eighteenth and nineteenth centuries:

typologies, manufacturing techniques and principals of stringing”, in *Recercare* IX, 1997, pp.155-203.

PIRES, António Caldeira, *História do Palácio Nacional de Queluz*, 2 vols. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924-26.

PIRES, Maria Laura Bettencourt, *Portugal visto pelos ingleses*. Lisboa: INIC, 1981.

PRETE, Rossella Del, “Tra botteghe, cappelle e teatri: i figlioli dei quattro conservatori musicali di Napoli (secc. XVI-XVIII)”, in *Demografia e diversità: convergenze e divergenze nell’esperienza storica italiana*. Nápoles, 2009, *Società Italiana di Demografia Storica*, pp. 1-58.

RIBEIRO, Mário de Sampaio, *A Música em Portugal nos Séculos XVIII e XIX: Bosquejo de História Crítica*, separata da revista *História*, Lisboa, Inácio Pereira Rosa, 1936.

ROCHA, Luzia. *O motivo musical na Azulejaria Portuguesa da primeira metade do século XVIII*. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2011.

ROHR, Deborah, *The Careers of British Musicians (1750-1850): a profession of artisans*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

SAINT-GEORG, Henry, *The Bow, Its History, Manufacture & Use*. Londres: The Strad, 1896.

BLASCO, Inés Salinas, *The Cello in Naples in the Early 18<sup>th</sup> Century: Teaching Methods and Performance Practice*. Dissertação de mestrado apresentada ao Real Conservatório de Haia, 2015.

SALVETTI, Guido, “Musica religiosa e conservatorii napoletani: a proposito del San Guglielmo d'Aquitania di Pergolesi, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*”, in atti del convegno internazionale di studi: Napoli, 1982 (a c. di L. Bianconi e R. Bossa). Firenze: Olschki, 1983, pp. 207-15.

SANTOS, Mariana Amélia, *Biblioteca da Ajuda, Catálogo de Música Manuscrita*, 9 vols. Lisboa: Biblioteca da Ajuda, 1958-68.

SBAFFI, Edoardo, “*Concerto per Violoncello Obligato con Violini e Basso Dell Sigre Antonio Pollicarppi: autoria, análise e interpretação a partir do manuscrito DKmu 7501.2432*”, in *Per Musi: Belo Horizonte, 2017* (ed. Fausto Borém). e201703. Article code: PerMusi2017-03. DOI: 10.1590/permusi2017- 03. UFMG. pp.1-19.

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

\_\_\_\_\_, “Patrocínio e *Performance Practice* em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX”, in *Revista Portuguesa de Musicologia* 9, Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 1999, pp.37-52.

SHELDON, David, “The Galant Style Revisited and Re-Evaluated”, in *Acta Musicologica*, Vol. 47, Fasc. 2 (1975), pp. 240-270. Consultado a 15/04/2020 em <https://www.jstor.org/stable/932212>.

SILVA, Vanda de Sá Martins, *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Évora, 2008.

SIMÕES, Manuel, *A capela musical da Sé de Braga no Arcebispado de D. Gaspar de Bragança: 1758-1789*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Coimbra, 1992.

SPADARO, Cristiana, *Os motetos de Giovanni Giorgi. Edição crítica de vinte motetos compostos para a Basílica Patriarcal e Capela Real de Lisboa*. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Aveiro, 2017.

SPECK, Christian, e Laurenne Chapman. “Boccherini as Cellist and His Music for Cello”, in *Early Music* 33, n. 2, 2005, pp.191–210. Consultado a 04/01/2014 em <http://www.jstor.org/stable/3519448>.

SPITZER, John, e ZASLAW, Neal, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

STOWELL, Robin, *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

TEIXEIRA, José de Monterroso, “A Reforma da Capela Real do Paço de Vila Viçosa em 1806 no contexto dos programas de representação monárquica de D. João VI”, in *Monumentos*, n.º 27, 2007.

TUDELA, Ana Paula, “Genealogia socioprofissional de uma família de escultores e organeiros dos sécs. XVIII e XIX: os Machados – Contributo para o estudo das Artes e Ofícios em Portugal”, in *Anais – Série História*, Vol. XI-XII. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2007-2008, pp. 97-164.

\_\_\_\_\_, *João Elvenich (Colónia, c1700-Lisboa-1755) e Mathias Bostem (heeren, c1731-Lisboa 1806): Mestres de fazer cravos e afinadores da casa Real Portuguesa- contributo para a História da Construção de Instrumentos Musicais em Portugal*, in *Anais- Série História*, vol. XI-XII. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2007-2008.

TURINA, Guillermo, *La música en torno a los hermanos Duport*. Barcelona: Editorial Arpeggio, 2016.

VASCONCELOS, Joaquim de, *Os Músicos Portugueses: Biografia-Bibliografia*, 2 vols. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

VANNES, René, *Dictionnaire Universel des Luthiers*. Bruxelas: Les Amis de la musique, 1951-59.

VASQUES, Eugénia, “Espaços Teatrais da Lisboa do Barroco aos Séculos XVIII e XIX”, in *Sebentas Colecção História do Teatro Português*, 1, Escola Superior de Teatro e Cinema, 2009.



VAZ, João, *A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o fim da tradição organística portuguesa no Antigo Regime*. Dissertação de doutoramento apresentada na Universidade de Évora, 2009.

VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de musicos portuguezes: história e bibliographia da música em Portugal*, vols. 1 e 2. Lisboa: Arquimedes Editora, 1900.

VITALI, Carlo (2005), “Laurenti” in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64 (2005) edição on-line. Acedido a 29 de Janeiro de 2019: [http://www.treccani.it/enciclopedia/laurenti\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/laurenti_%28Dizionario-Biografico%29/).

VITERBO, Francisco Marques de Sousa, “Quatro violeiros ou fabricantes de violas da Casa das Rainhas”. In *A Arte Musical*, Anno XI, n.º 260, pp.246-248.

\_\_\_\_\_, *Subsídios para a História da Música em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

YAPP, Francis, *Les prétentions du violoncelle: The cello as a solo instrument in France in the pre-Duport era (1700–1760)*. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Canterbury, 2012.

YORDANOVA, Iskrena, *Contributos para o estudo da oratória em Portugal - Contexto de criação e edição crítica da “Morte d’Abel” de P. A. Avondano (1714-1782)*. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Évora, 2013.

VANSCHEEUWIJCK, Marc, (ed.), *I Bononcini: da Modena all’Europa*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2020.

\_\_\_\_\_, “Recent re-evaluations of the Baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach”, in *Early Music*, Vol. 38, N.º 2, 2010, pp. 181-192.

\_\_\_\_\_, “Violoncello and other Bass Violins in Baroque Italy”, in *Gli esordi del violoncello a Napoli ed in Europa*, (ed. Dinko Fabris). Urbino: Cafagna, 2020, pp. 28-100.

VITALI, Carlo, "Laurenti", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 64, 2005. Consultado a 31/03/2018 em [https://www.treccani.it/enciclopedia/laurenti\\_\(Dizionario-Biografico\)#](https://www.treccani.it/enciclopedia/laurenti_(Dizionario-Biografico)#).

VOLPE, Maria, "Galeotti, Stefano", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1998, vol. 51. Consultado a 02/17/2017 em [https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-galeotti\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-galeotti_(Dizionario-Biografico)).

WALDEN, Valerie, *One hundred years of Violoncello, A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

\_\_\_\_\_, *An Investigation and Comparison of the French and Austro-German Schools of violoncello Bowing Technique*. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Auckland, 1993.

\_\_\_\_\_, "Tillièrre, Joseph Bonaventure", in *Grove Music Online*, 2001. Consultado a 05/19/2016 em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27964>.

WASIELEWSKY, Wilhelm Joseph von, *The Violoncello and Its History*. Michigan: Da Capo Press, 1968.

WATKIN, David, 'Beethoven's Sonatas for Piano and Cello: Aspects of Technique and Performance', in *Performing Beethoven* (ed. R. Stowell). Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 89–116.

\_\_\_\_\_, "Corelli's Op.5 Sonatas: 'Violino e violone o cimballo'?", in *Early Music*, Vol. 24, n.º 4. Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 645-663.

WEBSTER, James, "Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and His Viennese Contemporaries, 1750-1780", in *Journal of the American Musicological Society* 29, n.º 3, 1976, pp. 413–38.

WHISK, Brent, "The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello "Schools" of Bologna and Rome", in *Journal of Seventeenth Century Music*, Volume 12, 1, 2006.

ZHAO, Feng, *The Expansion of Cello Technique: Thumb Position in the Eighteenth Century*. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade do Texas, 2006.

## **INDÍCE DE FIGURAS**

### **Parte I**

#### **Capítulo 1**

Figura 3 - Pietro Casella, assinatura de entrada na ISC (*P-Lisc&mf*, Livro das Entradas dos Irmãos, fl. 173f)

Figura 4 - Etiqueta do Violoncelo Galvão da Coleção da Escola de Música do Conservatório de Lisboa

Figura 3 - Detalhe da ilharga inferior do violoncelo da Coleção da Escola de Música do Conservatório de Lisboa

Figura 5 - Etiqueta do restauro do Violoncelo Galvão de 1781, realizado por J. M. Silva em 1920

Figura 6 - Etiqueta do Violoncelo Galvão de 1769

Figura 7 - Perfil das cabeças dos violoncelos Galvão (*P-Lmm*, MM40 e MM46, Conservatório)

Figura 8 - Perfil das cabeças dos violoncelos Hausz (*P-Lmm*, MM 43) e Diniz (*P-Lmm*, MM 44).

Figura 9 - Perfil da cabeça do violoncelo "Marquis de Corberon", Antonio Stradivari, Cremona, 1726

Figura 10 - Etiqueta do Violoncelo Diniz (*P-Lmm*, MM 44).

## Capítulo 2

Figura 11 - *Mio sposo t'arresta à Soprano Solo con Violini Alto Viola e Basso Del Signor Domenico Bonuncini attempato d'85 anni, in Lisbona 1737*, folha de rosto e primeira página (*F-Pn*, Vm<sup>4</sup> 854)

Figura 11 - *Violoncelo para tocar a Sr.<sup>a</sup> D. Maria Bárbara, Matinas de N. P.<sup>e</sup> e seu Autor, P.<sup>e</sup> M.<sup>e</sup> Ignacio Antonio Ferreira Lima* (*P-Lant*)

Figura 12 - Livro de pagamentos do Arquivo da Igreja do Loreto (*P-Lal*, ISSIL/GF, Liv. 1785)

## Capítulo 3

Figura 13 - J. B. A. Avondano, *Sonata I, Largo assai* (*D-B*, KHB E-122)

Figura 14 - J. B. A. Avondano, *Sonata I, Andantino* (*D-B*, KHB E-122)

Figura 15 - J. B. A. Avondano, *Sonata III, Minuetto* (*D-B*, KHB E-122)

Figura 16 - J. B. A. Avondano, *Sonata III, Minuetto, variação 5* (*D-B*, KHB E-122)

Figura 17 - J. B. A. Avondano, *Sonata III, Largo* (*D-B*, KHB E-122)

Figura 18 - J. B. A. Avondano, *Duetto II, Andantino* (*D-B*, KHB E-122)

Figura 19 - J. B. A. Avondano, *Duetto II, Allegro* (*D-B*, KHB E-122)

Figura 20 - J. B. A. Avondano, *Sonata III, Largo* (*D-B*, KHM 123)

Figura 21 - *Basso / Concerto Per Violoncello obbligato / con Violini e Basso / dell Sig<sup>re</sup>: / Antonio Pollicarppi*. (*D-K*, Kk- mu 7501.2432)

Figura 22 - *Antonio Pollicarppi, Concerto Per Violoncello obbligato, pc vlc solo, Allegro* (*DK-Kk*, mu 7501.2432)

Figura 23 - *Antonio Pollicarppi, Concerto Per Violoncello obbligato, Allegro*  
(DK-Kk, mu 7501.2432)

Figura 24 - *Antonio Pollicarppi, Concerto Per Violoncello obbligato, Andantino*  
(DK-Kk, mu 7501.2432)

Figura 25 - *Antonio Pollicarppi, Concerto Per Violoncello obbligato, Allegro assai* (DK-Kk, mu 7501.2432)

Figura 26 - *Duetto / Di due Violoncelli / Del Sig<sup>re</sup> Pietro An.<sup>to</sup> Avondano, Andantino moderato* (D-B, Mus.ms. 935/20)

Figura 27 - *Duetto / Di due Violoncelli / Del Sig<sup>re</sup> Pietro An.<sup>to</sup> Avondano, Andantino moderato* (D-B, Mus.ms. 935/20)

Figura 28 - *Duetto / Di due Violoncelli / Del Sig<sup>re</sup> Pietro An.<sup>to</sup> Avondano, sem indicação de andamento* (D-B, Mus.ms. 935/20)

Figura 29 - *Concerto di / Violoncello / obbligato / Com Violini e Basso. / Del Sig.<sup>re</sup> Pietro Antonio Avond.<sup>o</sup>, pc vlc e basso* (D-B, Mus. Ms 935/15)

Figura 30 – P. A. Avondano, *Concerto di Violoncello obbligato, pc vlc e basso, Andante Stacato* (D-B, Mus. Ms 935/15)

Figura 31 - P. A. Avondano, *Concerto di Violoncello obbligato, pc vlc e basso, Andantino* (D-B, Mus. Ms 935/15)

Figura 32 - F. São Joaquim de Almeida, *Sonata para cravo e rabecão obrigado, Allegro assai* (P-Ln, MM 262//4)

Figura 33- F. São Joaquim de Almeida, *Sonata para cravo e rabecão obrigado, Adagio* (P-Ln, MM 262//4)

Figura 34 - P. A. Avondano, *Trio Concertante em Lá M, Allegro* (D-B, Mus. Ms 935/17)

Figura 35 - P. A. Avondano, Trio Concertante em Sib M, *Allegro con spirito* (D-B, Mus. Ms 935/16)

Figura 36 - P. A. Avondano, Trio Concertante em Lá M, *Minuetto* (D-B, Mus. Ms 935/17)

Figura 37 - P. A. Avondano, Trio Concertante em Sib M, *Andantino* (D-B, Mus. Ms 935/16)

Figura 38 - P. A. Avondano, Trio Concertante em Lá M, *Largo ma non tanto* (D-B, Mus. Ms 935/17)

Figura 39 - G. Totti, Quarteto de cordas, *Tempo di Minuetto* (P-Ln, FCR ms 216.46)

Figura 40 - J. Palomino, Quinteto I em Lá M, *Largo*, pc vlc (E-LPA, C.30-c.3)

Figura 41 - J. Palomino, Quinteto VI em Ré M, *Allegro spiritoso*, pc vlc (E-LPA, C.30-c.3)

Figura 42 - J. Palomino, Quinteto, *Allegro*, pc vlc (P-Ln, M.M. 209//1)

## **PARTE II**

### **Capítulo 1**

Figura 43 - Domenico Muzzi, Proveniente da Colecção Maria Keil, pertencente ao espólio do Palácio Nacional de Queluz.

Figura 44 - João José Baldi, Missa, pc org (P-Ln, MM 2376//1-16)

Figura 45 - João José Baldi, Missa, pc *rabecão* (P-Ln, MM 2376//1-16)

Figura 46 - Antonio Tedeschi, Salve Regina III TED 06.14 (P-Lf, 224/13)

Figura 47 - Antonio Tedeschi, *Moteto Tua este potentia (pro pacem) per il lunedì di Carnevale* TED 08.23 (P-Lf, 224/4)

Figura 48 - Luciano Xavier dos Santos, *Lamentação 1.<sup>a</sup> que se canta em 4.a feira santa*, pc: vlc, b (P-La, 48-V-6<sup>34-35</sup>)

## Capítulo 2

Figura 49 - Giuseppe Totti, *Te Deum*, (P-Ln, FCR 216//73)

Figura 50 - Marcos Portugal, “*Matinas de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> Conceição*”, *Missa / Com toda a orquestra, a / qual se pode executar / de dois modos, e ...meter / = ou com toda a orquestra, como fica dito, e neste caso de nenhuma maneira / se deve usar o órgão, = ou Som.<sup>te</sup> com todos os instrumentos de vento, Bachos / e timbales, e deste modo então he indispensável o Órgão.* (P-La, 44-XV-II).

Figura 51 - Luciano Xavier dos Santos, *Miserere a 5 para a Semana Santa*, pc vlc (P-BRs, Semana Santa, RM/SS/120 – RV/SS/149 Cx. 05)

Figura 52 - João José Baldi, *Responsório de Finados, Ne recorderis* (P-Ln, CN 492). Os pentagramas correspondem, no sentido ascendente, às partes de contrabaixo, trombone e violoncelo.

Figura 53 - João José Baldi, *Missa, Kyrie*, pc: tb, cb, vlc (P-Ln, CN 499)

Figura 54 - Marcos Portugal, *Matinas da Conceição da Virgem Maria Senhora Nossa* (P-Ln, FCR 168//87-1)

Figura 55 - Marcos Portugal, *Matinas da Conceição da Virgem Maria Senhora Nossa* (P-Ln, FCR 168//87-2)

Figura 56 - Marcos Portugal, *Matinas da Conceição da Virgem Maria Senhora Nossa*, Responsório 3.<sup>o</sup> (P-Ln, FCR 168//87-2)

Figura 57 - Luciano Xavier dos Santos, *Matinas do Ofício de Defuntos, Requiem aeternae* (P-Ln, MM 271)

Figura 58 - Ignácio António Ferreira de Lima, *Missa a 4*, n.º 23, pc fg (P-EVc, Manuscritos Avulsos, n.º 23)

Figura 59 - Ignácio António Ferreira de Lima, *Missa a 4*, n.º 23, pc vlc conc (P-EVc, Manuscritos Avulsos, n.º 23)

Figura 60 - Ignácio António Ferreira de Lima, *Missa a 4*, n.º 23, pc vlc conc (P-EVc, Manuscritos Avulsos, n.º 23)

Figura 61 - *Giuseppe Totti, Te Deum a 8. Voci com Strumenti, Te per ordem* (P-Ln, FCR 216//73)

Figura 62 - Luciano Xavier dos Santos, *Te Deum, Per singulos Dies* (P-Ln, MM 4955)

Figura 63 - António Leal Moreira, “Missa em Mib M”, *Cum sancto Spiritu*, pc vlc (P-Ln, FCR 134//4-a/b)

Figura 64 - P. A. Avondano, “A Morte de Abel”, *Qual diverrà quel fiume*, ed. Iskrena Yordanova (2013: vol. II, 49)

Figura 65 - José Joaquim dos Santos, *Stabat Mater, Cujus animam* (P-Ln, MP 484)

Figura 66 - José Joaquim dos Santos, *Stabat Mater, Facme plagis* (P-Ln, MP 484)

Figura 67 - José Joaquim dos Santos, *2.º Nocturno, 4.º Responsório de Sábado Santo* (P-Ln, MM 4903)

Figura 68 - José Joaquim dos Santos, *3.º Nocturno, 7.º Responsório de Sábado Santo* (P-Ln, MM 4903)

Figura 69 - Luciano Xavier dos Santos, “Responsórios para as Matinas de Sexta-feira Santa”, Responsório II (P-Ln, MM 282)



Figura 70 - Luciano Xavier dos Santos, “Responsórios para as Matinas de Sexta-feira Santa” (*P-Ln*, MM 282)

Figura 71 - Luciano Xavier dos Santos, *Miserere para a Semana Santa* (*P-BRs*, Semana Santa, RM/SS/120 – RV/SS/149, Cx. 05)

Figura 72 - David Perez, *Te Deum Laudamus* (*P-Lf*, Ms.165/82)

Figura 73 - David Perez, *Te Deum*, pc *Violoncelli obbligati* (*P-Lf*, Ms.165/82)

Figura 74 - David Perez, *Te Deum*, pc *Violoncelli obbligati* (*P-Lf*, Ms.165/82)

Figura 75 - David Perez, *Te Deum, Te ergo*, pc *Violoncelli obbligati* (*P-Lf*, Ms.165/82)

### **Capítulo 3**

Figura 76 - António Leal Moreira, *Beatus vir* (*P-Lf*, Ms. 145-38)

Figura 77 - Marcos Portugal, *Lauda Sion salvatorem* (*P-La*, 47-VII-33)

Figura 78 - António José Miranda, Missa, *Sanctus* (*P-La*, 48-VI-13)

Figura 79 - António da Silva Gomes e Oliveira, Missa, *Gloria* (*P-Lf*, Ms. 202/7/D7)

Figura 80 - Marcos Portugal, Vésperas de Nossa Senhora em Ré M, *Laetatus sum, Propter domum Domini* (*P-Ln*, FCR 168//97)

Figura 81 - Marcos Portugal, Vésperas de Nossa Senhora em Ré M, *Juravit* (*P-Ln*, FCR 168//97)

Figura 82 - António Joaquim Miranda, Missa a 4, *Qui Tollis* (*P-La*, 48-VI-13)

Figura 83 - Antonio Puzzi, Missa, *Qui tollis*, (*P-Lf*, Ms.178/7)

Figura 84 - Antonio Puzzi, Missa, *Qui tollis*, pc fg (*P-Lf*, Ms.178/7)

Figura 85 - Antonio Puzzi, *Te Deum* (*P-Ln*, FCR 172//2)

- Figura 86 - Antonio Puzzi, *Te Deum, Tu devicto mortis* (P-Ln, FCR 172//2)
- Figura 87 - Antonio Puzzi, *Te Deum, Te Ergo* (P-Ln, FCR 172//2)
- Figura 88 - Antonio Puzzi, *Te Deum, Dignare Dominum* (P-Ln, FCR 172//2)
- Figura 89 - António da Silva Gomes e Oliveira, *Dixit Dominus* (P-Lf, Ms.202/20)
- Figura 90 - António Puzzi, Missa, *Qui Tollis* (P-Lf, Ms.178/7)
- Figura 91 - Marcos Portugal, Missa em Mib M, *Kyrie* (P-La, 47-VII-31)
- Figura 92 - Marcos Portugal, Vésperas de Natal, *Dixit Dominus, Gloria Patri* (P-La, 44-XV-36)
- Figura 93 - Marcos Portugal, *Veni Sancti Spiritu* (P-La, 44-XV-15)
- Figura 94 - António da Silva Gomes e Oliveira, Missa, pc org (P-Lf, Ms. 202/7/D7)
- Figura 95 - António Leal Moreira, *Confitebor* (P-Lf, Ms. 145/41)
- Figura 96 - Marcos Portugal, *Lauda Sion Salvatorem* (P-La, 47-VII-33)
- Figura 97 - Folhas de rosto, *Lauda Jerusalem* (P-Ln, CN 395) e o *Laudate pueri Dominum* (P-Ln, CR 399 18//7)
- Figura 98 - Antonio Puzzi, *Te Deum, Aperuisti credentibus*, (P-Ln, FCR 172//2)
- Figura 99 - Antonio Puzzi, *Te Deum, Tu devicto mortis*, pc org (P-Ln, FCR 172//2)
- Figura 100 - António Leal Moreira, *Beatus vir* (P-Lf, 145/38)
- Figura 101 - António Leal Moreira, Responsórios de St.º António, Nocturno II, 1.º Responsório, *Justum deduxit Dominus*, (P-Ln, MM 300-2)

Figura 102 - José Emerico Lobo de Mesquita, *Tractus para Sábado Santo, Cantemus Domuno* (BR-Ma, BP-MIG-09)

Figura 103 - José Emerico Lobo de Mesquita, *Tractus para Sábado Santo, Vineam facta est* (BR-Ma, BP-MIG-09)

Figura 104 - José Maurício Garcia, *Te Deum Laudamus A 4, Te Ergo*, (BR-Rcm, CRI-SM45)

#### **Capítulo 4**

Figura 105 - José Maurício, *Feria 6.ª in Parasceve. Lectio 6.ª A Duo*, pc cor I/II (P-Ln, MM 156)

Figura 106 - José Maurício, *Feria 6.ª in Parasceve. Lectio 6.ª A Duo*, f.1 (P-Ln, MM 156)

Figura 107 - José Maurício, *Feria 6.ª in Parasceve. Lectio 6.ª A Duo, Quad fecit Pilatus* (P-Ln, MM 156)

Figura 108 - José Maurício, *Feria 6.ª in Parasceve. Lectio 6.ª A Duo*, f.1 (P-Ln, MM 156)

Figura 109 - José Maurício, *Feria 6.ª in Parasceve. Lectio 6.ª A Duo, At ubi perseveras* (P-Ln, MM 156)

Figura 110 - Manuel Gaspar, *Novena de N. S.ª da Conceição, Temporis longi* (P-Ln, FCR 19//3)

Figura 111 - Manuel Gaspar, *Novena de N. S.ª da Conceição, Tota pulchra es Maria* (P-Ln, FCR 19//3)

Figura 112 - Manuel Gaspar, *Novena de N. S.ª da Conceição, Ha creaturas superavit* (P-Ln, FCR 19//3)

Figura 113 - N. Jommelli, *Requiem*, pc org (P-Ln, FCR 100//2)

Figura 114 - N. Jommelli, *Requiem, Christe eleison*, versão orquestral, detalhe vl I/II e vla (*P-Ln*, CN 275)

Figura 115 - N. Jommelli, *Requiem, Christe eleison*, pc vlc (*P-Ln*, FCR 100//2)

Figura 116 - N. Jommelli, *Requiem, Kyrie eleison*, versão orquestral, vl I/II (*P-Ln*, CN 275)

Figura 117 - N. Jommelli, *Requiem, Kyrie eleison*, pc: vlc, ob (*P-Ln*, FCR 100//2)

Figura 118 - N. Jommelli, *Requiem, Agnus dei*, versão orquestral, vl I/II (*P-Ln*, CN 275)

Figura 119 - N. Jommelli, *Requiem, Agnus dei*, pc vlc (*P-Ln*, FCR 100//2)

Figura 120 - F. X. Migoni, *Credo* (*P-Ln*, CN4)

Figura 121 - F. X. Migoni, *Missa, Kyrie* (*P-Ln*, CN3)

Figura 122 - F. X. Migoni, *Missa, Quoniam* (*P-Ln*, CN3)

Figura 123 - F. X. Migoni, *Credo, Et incarnatus* (*P-Ln*, CN4)

Figura 124 - F. X. Migoni, *Missa, Kyrie* (*P-Ln*, CN3)

Figura 125 - F. X. Migoni, *Missa, Laudamus te*, tenor solo (*P-Ln*, CN3)

Figura 126 - F. X. Migoni, *Missa, Domine Deus* (*P-Ln*, CN3)

Figura 127 - F. X. Migoni, *Missa, Qui sedes* (*P-Ln*, CN3)

Figura 128 - F. X. Migoni, *Credo, Et Ressurexit* (*P-Ln*, CN4)

Figura 129 - F. X. Migoni, *Missa, Gloria* (*P-Ln*, CN3)

Figura 130 - F. X. Migoni, *Missa, Gloria* (*P-Ln*, CN3)

Figura 131 - F. X. Migoni, *Missa, Et in terra pax* (*P-Ln*, CN3)

Figura 132 - M. Gaspar, *Matinas para St.º António*, folha de rosto (P-Ln, MM 105//8)

Figura 133 - M. Gaspar, *Matinas para St.º António* (P-Ln, MM 105//8)

Figura 134 - Ignácio F. Lima, *Respons.ºs que se cantão em 5.ª f.ª Sancta*, frontispício, pc vlc ob (P-Ln, MM 94//1)

Figura 135 - Ignácio F. Lima, *Respons.ºs que se cantão em 5.ª f.ª Sancta*, 4.º Responsório, *Cumque iniecissent*, (P-Ln, MM 94//1)

Figura 136 - D. Perez, *Mattutino de Morti*, 5.º Responsório, *Deus in nomine tuo*, pc vlc (P-Ln, CN 479)

Figura 137 - D. Perez, *Mattutino de Morti*, 5.º Responsório, *Peccantem me*, pc vlc (P-Ln, CN 479)

Figura 138 - D. Perez, *Mattutino de Morti*, frontispício pc org (P-EVs, Prat. V, 589)

Figura 139 - D. Perez, *Mattutino de Morti*, pc tiple I, “*Maria Leonor da Silva*”, pc tiple II, “*Magdalena*” (P-EVs, Prat. V, 589)

Figura 140 - D. Perez, *Mattutino de Morti*, 3.º Responsório, “*Quando há trompas, não dizem os Fagotes, esta imtrodução.*” (P-EVs, Prat. V, 589)

Figura 141 - D. Perez, *Mattutino de Morti*, pc org (P-Vs, Ms. n.º 2)

Figura 142 - D. Perez, *Mattutino de Morti*, 9.º Responsório, *Libera me*, Évora, pc vlc (P-EVs, Prat. V, 589)

Figura 143 - D. Perez, *Mattutino de Morti*, 9.º Responsório, *Libera me*, Viseu, pc vlc (P-Vs, Ms. n.º 2)

Figura 144 - D. Perez, *Mattutino de Morti*, 9.º Responsório, *Libera me*, Évora, pc fg I/II (P-EVs, Prat. V, 589)

Figura 145 - D. Perez, *Mattutino dei morti*, 9.º Responsório, *Libera me*, Viseu, pc fg I/II (*P-Vs*, Ms. n.º 2)

Figura 146 - D. Perez, *Mattutino dei morti*, 2.º Responsório, *Dirige*, pc fg (*P-Vs*, Ms. n.º 2)

Figura 147 - D. Perez, *Subvenite*, frontispício pc org (*P-EVc*, Responsórios, Prat. V – 607)

Figura 148 - D. Perez, *Subvenite*, *Suscipientes*, pc: vlc, fg (*P-EVc*, Responsórios, Prat. V – 607)

Figura 149 - D. Perez, *Subvenite*, *Kyrie*, pc fg I/II (*P-EVc*, Responsórios, Prat. V – 607)

Figura 150 - N. Jommelli, *Requiem*, *Benedictus*, conjunto 4, pc: tiple 1, vlc, tiple II, guião, org (*P-EVs*, Prateleira III – *Missas Pro Defunctis* – n.º 5)

Figura 151 - N. Jommelli, *Requiem*, *Benedictus*, conjunto 4, pc: tiple 1, vlc, tiple II, guião, órgão (*P-EVs*, Prateleira III – *Missas Pro Defunctis* – n.º 5)

Figura 152 - N. Jommelli, *Requiem*, *Agnus Dei*, conjunto 1, pc vlc (*P-EVs*, Prat. III – *Missas Pro Defunctis* – n.º 5)

Figura 153 - N. Jommelli, *Requiem*, *Agnus Dei*, conjunto 4, pc vlc (*P-EVs*, Prat. III – *Missas Pro Defunctis* – n.º 5)

Figura 154 - N. Jommelli, *Requiem*, *Agnus dei*, versão orquestral (*P-Ln*, CN 275)

Figura 155 - N. Jommelli, *Requiem*, guião (*P-EVs*, Prat. III – *Missas Pro Defunctis* – n.º 5)

Figura 156 - W. A. Mozart, *Requiem*, frontispício, (*P-EVs*, Prat. III, *Missas Pro Defunctis* – n.º 10)

Figura 157 - W. A. Mozart, *Requiem*, Sequência, *Tuba mirum*, pc: org, vlc (P-EVs, Prat. III, *Missas Pro Defunctis* – n.º 10)

Figura 158 - W. A. Mozart, *Requiem*, Sequência, *Tuba mirum*, pc fg (P-EVs, Prat. III, *Missas Pro Defunctis* – n.º 10)

Figura 159 - W. A. Mozart, *Requiem*, *Introito*, *Requiem Aeterna*, pc: vlc, cb, org, fg (P-EVs, Prat. III, *Missas Pro Defunctis* – n.º 10)

Figura 160 - W. A. Mozart, *Requiem*, Sequência, *Recordare*, pc vlc (P-EVs, Prat. III, *Missas Pro Defunctis* – n.º 10)

Figura 161 - W. A. Mozart, *Requiem*, *Recordare*, *Neue-Mozart Ausgabe*.

## Capítulo 5

Figura 162 - M. Corrette, *Methode, théorique et pratique. Pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans la perfection*, 1740

Figura 163 - Jean-Louis Duport, retrato de Demi-Fursy Descarsin (1747-1793)

Figura 164 - João Baptista André Avondano, Sonata II, *Andantino*, (D-B, KHB E-122)

Figura 165 - José Palomino, Quinteto I em Lá M, 1.º and: *Allegro moderato ma com brio* (D-B, KHB E-122)

Figura 166 - José Palomino, Quarteto III em sol m, 3.º and.: *Adagio* (D-B, KHB E-122)

Figura 167 - João Baptista André Avondano, Sonata IV, *Minuetto* (D-B, KHM124)

Figura 168 - João Baptista André Avondano, Sonata IV, *Minuetto* (D-B, Mus.ms. 935/22)

Figura 169 - João Baptista André Avondano, Sonata IV, *Minuetto* (D-B, KHB E-122)

Figura 170- B. Romberg, *Méthode de Violoncelle*, 1839

Figura 171 - B. Romberg, *Méthode de Violoncelle*, 1839, posição mão direita

Figura 172 - Palácio Barbacena (Lisboa), detalhe da decoração das escadarias, c. 1745, oficina de Bartolomeu Antunes? (TÉRCIO, 1999: 40)

Figura 173 - Casa Nobre de Lázaro Leitão Aranha (Lisboa), salão nobre, segunda metade do século XVIII (TÉRCIO, 1999: 67)

Figura 174 - Quinta dos Azulejos (Lisboa), jardins, segunda metade do século XVIII (TÉRCIO, 1999: 66)

Figura 175 - Quartel dos Bombeiros Sapadores (antigo Convento da Esperança), Lisboa. Oficina do Mestre P.M.P. (?) (ROCHA, 2011: anexos)

Figura 176 - Palácio dos Guiões (Lisboa), painel de revestimento da parede exterior, contigua ao terraço, c.1745, atribuído a Bartolomeu Antunes (TÉRCIO, 1999: 139)

Figura 177 - Quinta dos Azulejos (Lisboa), decoração da parede que acompanha a escadaria interior, segunda metade do século XVIII (TÉRCIO, 1999: 82)

Figura 178 - *Le Quatour*, detalhe, último quartel do século XVIII, José de Sousa Carvalho (1741-1795), Palácio dos Sousa Carvalho e Melo (Câmara Municipal de Borba) (DUARTE, 2018: 24)

Figura 179 - Detalhe do tecto da Sala das Talhas do Palácio de Queluz.

Figura 180 - John Gunn, *The Theory and Practice of Fingering the Violoncello* (c.1789: 7)

Figura 181 - Salvatore Lanzetti, *Principes ou L'application de Violoncelle par tous les Tons*, 1770

Figura 182 - Jean Baptiste Baumgartner, *Instructions de musique, theorique et pratique, a l'usage du violoncello* (1774: 12).



Figura 183 - Antonio Rodil, Sonata I, *Allegro*

Figura 184 - Antonio Rodil, Sonata II, *Adagio*

Figura 185 - Esquema da disposição da orquestra na sala do Palácio da Ajuda elaborado pelo Marquês de Bombelles.

Figura 186 - Detalhe do esquema da disposição da orquestra na sala do Palácio da Ajuda elaborado pelo Marques de Bombelles.

Figura 187 - Detalhe da orquestra na representação de Domenico Muzzi da cerimónia do duplo casamento real, 1785

Figura 188 – Planta do Palácio de Queluz inserida no Códice da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro com inserção das construções efémeras montadas no exterior para o Baptismo do Infante D. António em 1795 (MENDONÇA, 2005: 22).

Figura 189 – Detalhe com legendas das construções efémeras montadas no exterior do Planta do Palácio de Queluz para o Baptismo do Infante D. António em 1795 (MENDONÇA, 2005: 22).

## **ÍNDICE DE TABELAS**

### **Parte I**

#### **Capítulo 1**

Tabela 1 - Instrumentos sobreviventes de autoria de Joaquim José Galvão

Tabela 2 - Medidas dos violoncelos Galvão

#### **Capítulo 2**

Tabela 3 - Referências a intervenções de violoncelo solo nos manifestos entre 1771 e 1816

Tabela 4 - Referências a concertos com violoncelo solo

Tabela 5 - Violoncelistas que tocaram outro instrumento

Tabela 6 - Violoncelistas que nunca tocaram outro instrumento

Tabela 7 - Instrumentistas que dividiam a sua actividade entre o violoncelo e o outro instrumento

Tabela 8 - Executantes ocasionais de violoncelo – Instrumentistas de cordas

Tabela 9 - Executantes ocasionais de violoncelo – Instrumentistas de sopros

Tabela 10 - Executantes ocasionais de violoncelo – (cantores, organistas, compositores, outros)

Tabela 11 - Correspondência entre D. Luís da Cunha Manoel e as Legações em Nápoles, Génova, Paris e Londres

Tabela 12 - Manifestos apresentados por João Baptista André Avondano entre 1784 e 1787

### **Capítulo 3**

Tabela 13 - Repertório identificado para violoncelo solo entre 1750 e 1834.

Tabela 14 - Sonatas e Duetos de J.B.A. Avondano

Tabela 15 - Repertório incompleto identificado para violoncelo solo entre 1750 e 1834.

Tabela 16 - Selecção de obras de música de câmara escritas em Portugal entre 1750 e 1834

Tabela 17 - José Palomino, Quintetos com 2 violas

## **PARTE II**

### **Capítulo 3**

Tabela 18 - Referências no Diário de Braga Lage ao repertório com violoncelos e fagotes

Tabela 19 - Repertório com dois violoncelos e dois fagotes obrigados

Tabela 20 - Percentagem de géneros musicais no repertório com dois violoncelos e dois fagotes

Tabela 21 - Inclusão do contrabaixo nas obras com dois violoncelos e dois fagotes de Marcos Portugal

Tabela 22 - Tipologia de escrita para órgão nas obras com dois violoncelos e dois fagotes obrigados

Tabela 23 - Obras com escrita em baixo contínuo no repertório com dois violoncelos e dois fagotes obrigados

Tabela 24 - Obras com tímpanos no repertório com violoncelos e fagotes obrigados

Tabela 25 - Versões com redução de acompanhamento ao órgão da 01.08 Missa em Mib M de Marcos Portugal

Tabela 26 - Versões para outras instrumentações das obras de A. Leal Moreira para dois violoncelos e dois fagotes obrigados

Tabela 27 - Versões para outras instrumentações das obras de M. Portugal para dois violoncelos e dois fagotes obrigados

Tabela 28 - Obras para dois violoncelos e dois fagotes de Marcos Portugal com mais de duas versões

Tabela 29 - Obras para dois violoncelos e dois fagotes de Marcos Portugal com pelo menos 5 versões e/ou 10 espécimes

#### **Capítulo 4**

Tabela 30 - Partes cavas de violoncelo isoladas, sem atribuição de autoria

Tabela 31 - Obras identificadas com vozes, violoncelo obrigado e órgão (1750-1834)

Tabela 32 - Obras com instrumentações diversas com violoncelo obrigado (1750-1834)

#### **Capítulo 5**

Tabela 33 - Comprimento dos violoncelos Galvão e Diniz