



A MÚSICA ORQUESTRAL EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII

Tese para a obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais (Históricas)

Universidade Nova de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
2006

Orientadores:

Professor Doutor Manuel Carlos de Brito
Professor Doutor João Pedro Oliveira



Jorge Manuel da Matta Silva Santos

785 (469) "124,043.7"

T 3004 1

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
BIBLIOTECA



60496

60496

© 2006 Jorge Manuel da Matta Silva Santos
Reservados todos os direitos de publicação, tradução e adaptação. Interditada a reprodução parcial ou integral sem prévia autorização do autor.

ÍNDICE: pág.

Ilustrações IX

Introdução XIX

Abreviaturas XXVII

CAPÍTULO 1

A música orquestral em Portugal até 1793

1. A orquestra em Portugal, 1720-1793 3

1.1. As orquestras no reinado de D. João V 4

1.2. As orquestras nos reinados de D. José e de D. Maria I 12

1.3. Qualidade e audiência dos espectáculos 18

1.4. Orquestra da Real Câmara 22

2. Repertório, função, efectivos, 1720-1752 30

3. Repertório, função, efectivos, 1752-1793

3.1. Efectivos instrumentais 39

3.2. Repertório, função, relação com efectivos 53

CAPÍTULO 2

Linguagem, forma e estilo

1. Características gerais dos períodos estilísticos	73
2. Concertos	
2.1. Breve evolução histórica	81
2.2. Evolução formal	83
2.3. Concertos em Portugal no período 1720-1793	89
2.3.1. Os concertos-grossos de Pereira da Costa	90
2.3.2. Os concertos a solo	99
3. Aberturas / Sinfonias	
3.1. Breve evolução histórica	114
3.2. Obras em Portugal no período 1720-1793 - considerações gerais	119
3.3. Aberturas / Sinfonias 1720-1752	125
3.3.1. Formas contínuas	126
3.3.2. Formas seccionais	130
3.3.3. Forma sonata embrionária	132
3.3.4. Características de escrita e de estilo	133
3.4. Aberturas / Sinfonias 1752-1793	
3.4.1. Estrutura formal	142
3.4.2. Formas contínuas	143
3.4.3. Formas seccionais	157
3.4.4. Forma sonata	
3.4.4.1. Considerações gerais	158
3.4.4.2. Presença em Portugal, 1720-1793	166
3.4.4.3. Principais problemas da forma sonata	180
3.4.4.4. Factores de evolução da forma sonata	197
3.4.5. Rondó	
3.4.5.1. Considerações gerais	206
3.4.5.2. Presença em Portugal, 1720-1793	209
3.4.6. Minueto	220
3.4.7. Andamentos rápidos e lentos: qualidade desigual	222
3.4.8. Características individuais de escrita e de estilo	224
4. Outras obras	
4.1. Música de cena, 1720-1793	257
4.2. Os minuets de Pedro António Avondano	263

CAPÍTULO 3

Orquestração

1. Orquestração no período 1720-1752

1.1 Características gerais	267
1.1.1 Variação dos grupos sonoros; preocupação na escolha tímbrica dos instrumentos	267
1.1.2. Homofonia – polifonia; separação entre instrumentos melódicos e de acompanhamento	269
1.1.3. Melodia	271
1.1.4. Acompanhamento	272
1.1.5. Especificidade da escrita instrumental	273
1.1.6. Dinâmica e articulação	276
1.1.7. Conclusões	277
1.2. Caso Pereira da Costa	279

2. Orquestração no período 1752-1793

2.1. Observações e características	282
2.2. Concertos	285
2.3. Sinfonias, aberturas, música de cena	
2.3.1. Instrumentação	287
2.3.2. Grau de variação das sonoridades; função dessa variação	292
2.3.3. Distribuição das melodias pelos instrumentos	297
2.3.4. Acompanhamentos e suas texturas	301
2.3.5. Utilização dos instrumentos e famílias (madeiras, metais, cordas)	303
2.3.6. Especificidade da escrita instrumental	310
2.3.7. Trompetes e trompas: claves, armações de clave e transposições	
2.3.7.1. claves	312
2.3.7.2. armações de clave	313
2.3.7.3. transposições	313
2.3.8. Questão solo / tutti	315
2.3.9. Dinâmica e articulação	317
2.3.10. Características individuais	323
2.4. Minuetos de Pedro António Avondano	331

Conclusões	333
-------------------	-----

Bibliografia	345
---------------------	-----

Exemplos musicais em partitura

Ex. 1-6	Carlos Seixas
Ex. 7	David Perez
Ex. 8-11	Frei Manuel Elias
Ex. 12-14	José Palomino
Ex. 15-35	António Pereira da Costa
Ex. 40-44	Pedro António Avondano
Ex. 50-51	Domenico Scarlatti
Ex. 52-57	Carlos Seixas
Ex. 58-59	António Teixeira
Ex. 60-61	Pietro Giorgio Avondano
Ex. 62	Gaetano Maria Schiassi
Ex. 63-69	Francisco António de Almeida
Ex. 80-108	David Perez
Ex. 110-120	Luciano Xavier dos Santos
Ex. 122	Frei José de Santo António
Ex. 124-145	João de Sousa Carvalho
Ex. 150-158	João Cordeiro da Silva
Ex. 165-170	Pedro António Avondano
Ex. 175-182	Jerónimo Francisco Lima
Ex. 185	Policarpo José da Silva
Ex. 187-198	António da Silva Gomes e Oliveira
Ex. 201-204	Brás Francisco Lima
Ex. 207	Gonçalo Auzier Romero
Ex. 210-227	António Leal Moreira
Ex. 232-236	José Palomino
Ex. 239-244	Giuseppe Toti
Ex. 247	José Joaquim dos Santos
Ex. 249	José Luís da Silveira
Ex. 251	João Pedro de Almeida Mota
Ex. 253	Marcos Portugal

Exemplos musicais gravados

CD 1

David Perez, *Alessandro nell'Indie*

Abertura: Con molto brio / Più tosto andante / Presto

Marcha do 2º acto

Marcha do 1º acto: Tempo di Marcia – Andante

Sousa Carvalho, *Te Deum*, 1769

Abertura: Allegro assai / Andante con moto / Allegro assai

Orquestra Metropolitana de Lisboa,

Direcção: Jorge Matta

Gravação ao vivo do concerto efectuado em Lisboa, na Igreja de S. Domingos,
em 1 de Novembro de 2005

Francisco António de Almeida, *Il trionfo d'amore*

Abertura: Andante / Andante / Allegro staccato

[Pietro Giorgio Avondano], Sinfonia em ré maior

Allegro / Adagio / Allegro vivo

Carlos Seixas, Sinfonia em si bemol maior

Allegro / Adagio / Minueto

Pedro António Avondano, Minuetos VII, XI e XVI da 2ª colecção

[Pietro Giorgio Avondano], Sinfonia em fá maior

Allegro / Largo / Allegro

Francisco António de Almeida, *La Spinalba*

Abertura: Presto / Andantino / Minueto

Orquestra de Câmara de Lisboa

Direcção: Jorge Matta

LP, EMI, 1981

CD 2

António Pereira da Costa, Concerto-grosso n° 6
Largo / Allegro / Allegro / Adagio / Allegro / Giga

[Carlos Seixas], Concerto para cravo, sol menor
Allegro / Adagio / Allegro assai

Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras

Direcção: Jorge Matta

Cravo: Ana Mafalda Castro

Gravação ao vivo do concerto efectuado em Queijas, na Igreja de S. Miguel,
em 4 de Abril de 2004

Pedro António Avondano, *Il mondo della luna*
Abertura: Allegro assai / Andante / Allegro – Presto

Sousa Carvalho, *L'amore industrioso*
Abertura: Allegro com spirito / Andantino com moto / Allegro spiritoso

Policarpo José da Silva, *La Danza*
Abertura: Andante / Minueto Andante / Allegro non molto

Orquestra de Câmara de Lisboa

Direcção: Jorge Matta

Excertos de programas da série "Tempos da Música", R.T.P., 1988

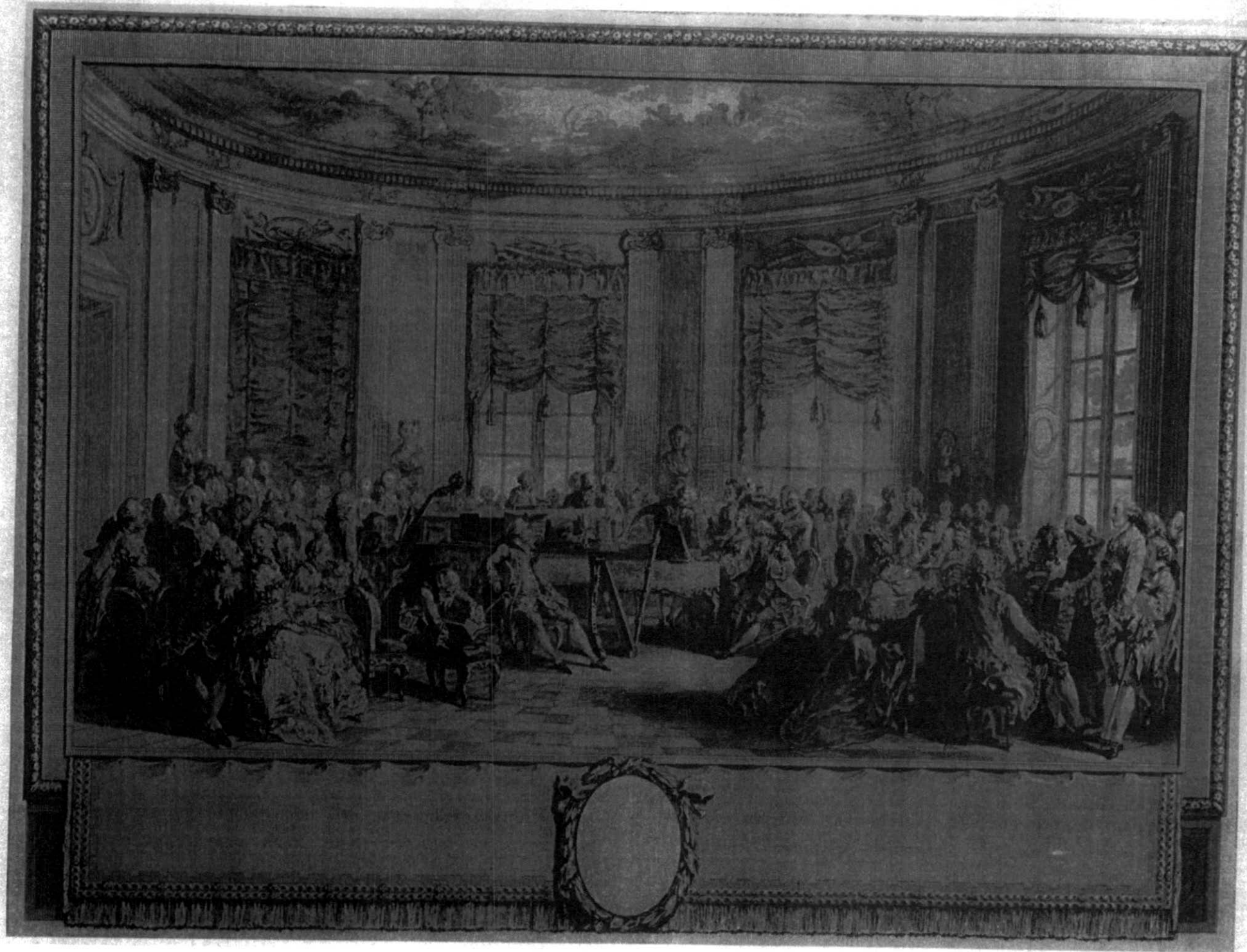
Ilustrações

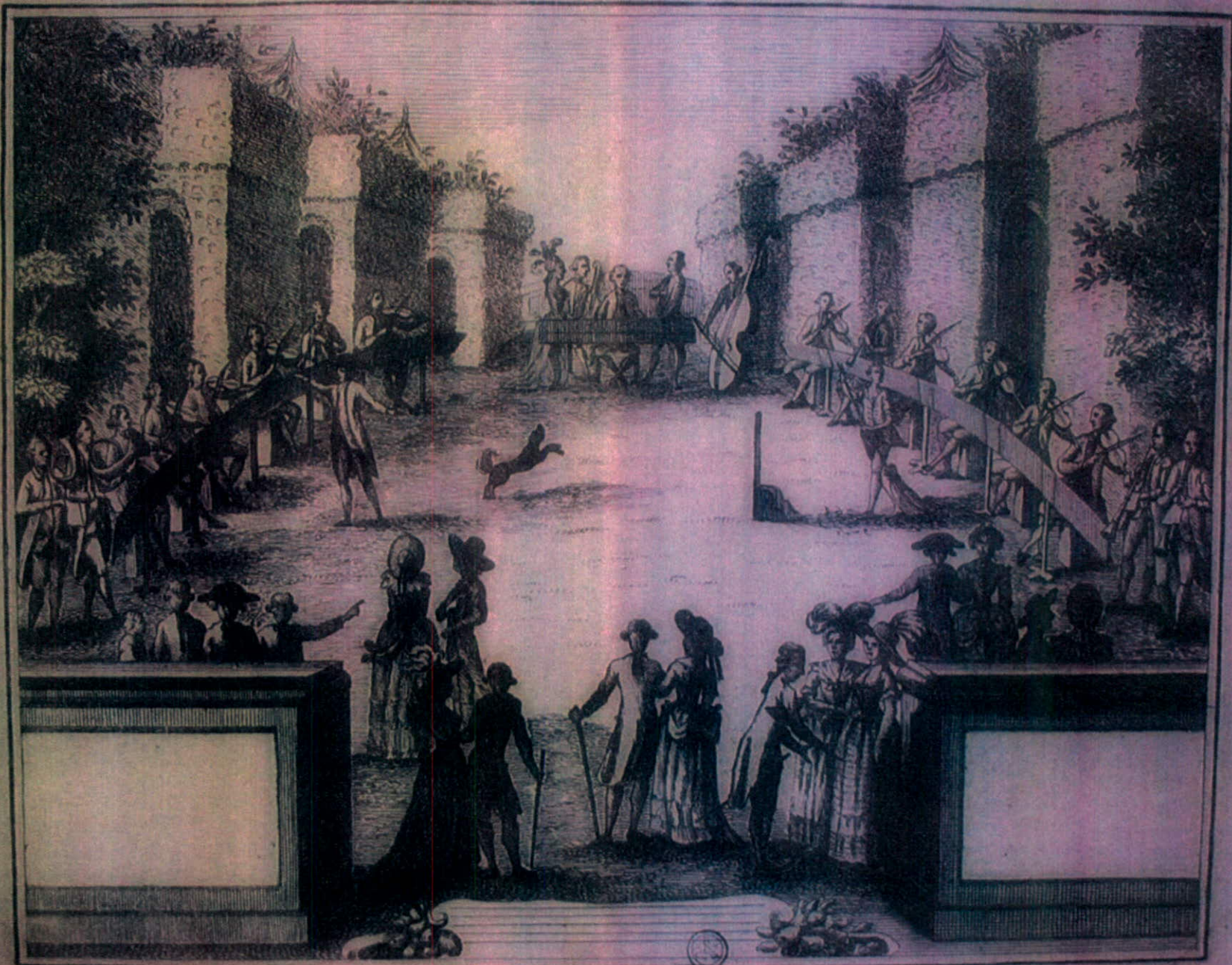
“Le concert”, água-forte de Antoine-Jean Duclos (1742-1795) (Museu Gulbenkian, n.º inv.º 1807)

” Concerto musical num jardim”, gravura, c. 1785 (Museu Nacional de Arte Antiga, inv.º 12726 Grav – Livro 13)

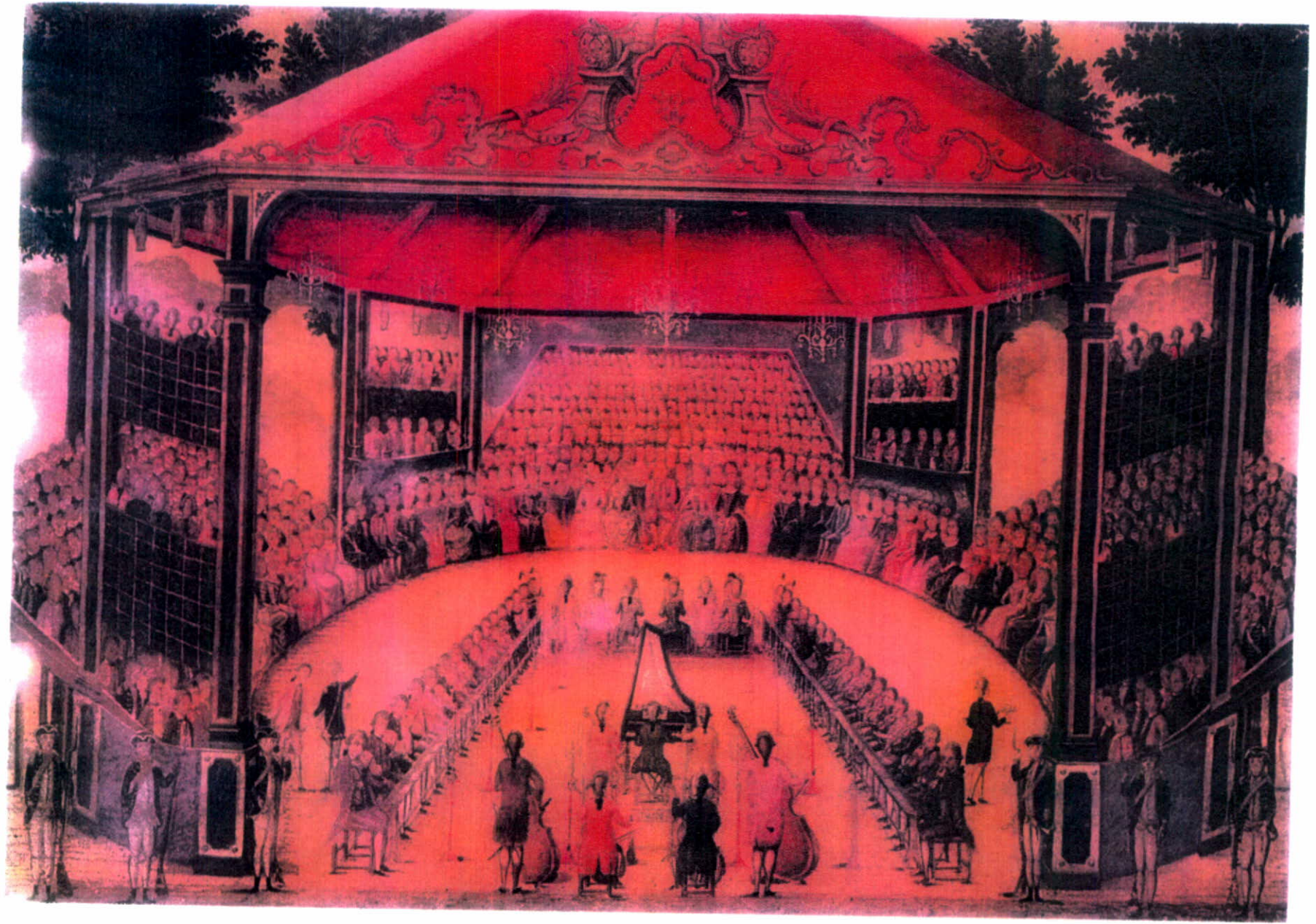
“Festas do casamento de D. João e D. Carlota Joaquina, em Madrid”, óleo sobre papel, Muzi, 1785 (Lisboa, Colecção Maria Keil do Amaral)

David Perez, *L'Alessandro nell'Indie, dramma per musica...*, libreto (P-La, 245-IV-14), cena V



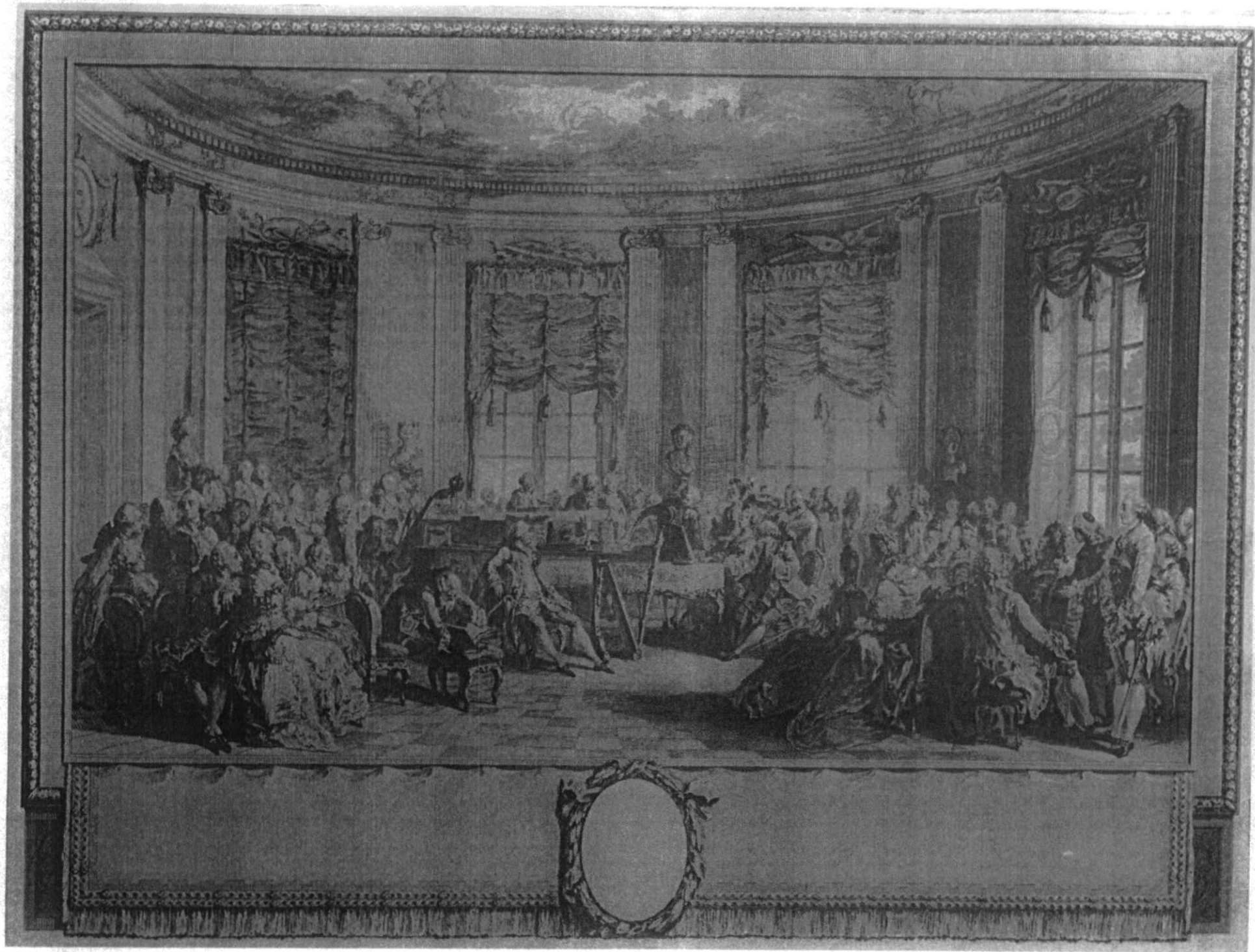


Venduto da Giovanni Chiar. Libraio nella Condotta in Firenze 51





Ioannes Bernardi Rom. Pict. et Sculp. Reg. Sulpit. Lintone. 1717



INTRODUÇÃO

Esta tese pretende estudar o que foi e como evoluiu a música orquestral em Portugal durante o século XVIII.

Entende-se por música orquestral toda a que, com uma instrumentação definida, se destina a um conjunto baseado em instrumentos de corda friccionada, com sopros ou não, em que pelos menos algumas das vozes, sobretudo as que se destinam aos violinos, são tocadas por vários instrumentos iguais.¹

Apesar de constituírem em Portugal um corpo muito mais reduzido do que a música vocal, as obras para orquestra ou as grandes secções orquestrais de obras vocais são ainda suficientemente abundantes e interessantes para justificar um estudo sistemático, que não foi feito até agora. Incluem-se neste conjunto concertos, sinfonias, aberturas, música de cena e danças.

A sociedade portuguesa do século XVIII foi na época objecto de descrições e comentários de diplomatas ou viajantes cultos, como Beckford, Bombelles, Carrère, Cormatin, Dalrymple, Dumouriez, Gorani, Merveilleux, Ruders, Saussure ou Twiss, por vezes com interessantes referências a teatros, concertos, representações operáticas ou outros acontecimentos musicais. A música deste período foi objecto de importantes trabalhos históricos e musicológicos, alguns já bastante antigos, como os de Lambertini, Mazza, Vasconcellos, Vieira, Viterbo, Freitas Branco, Santiago Kastner, Maria Adelaide Salvador Marques, Sampayo Ribeiro, Filipe de Sousa e outros. De entre os trabalhos mais recentes podem referir-se os de João Pedro d' Alvarenga, Humberto d'Ávila, Manuel Carlos de Brito, Mário Vieira de Carvalho, David Cranmer, Luísa Cymbron, Gerhard Doderer, Manuel Pedro Ferreira, Adriana Latino, Rui Vieira Nery, Ernesto Pinho, Joseph Scherpereel e outros. Quase todos, no entanto, se concentram em aspectos históricos e são raros os que se debruçam sobre a música propriamente dita.

É isso o que esta tese pretende ser: um trabalho sobre a música, que tenha as partituras como principal ponto de partida, que as analise exaustivamente e procure determinar de facto o que ela é. Esta tese quer perceber se, para além dos nomes mais conhecidos, como Carlos Seixas, Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco Lima ou Leal Moreira, há outros compositores, outras obras, outros elementos, factores ou equilíbrios

¹ Uma definição mais detalhada de orquestra é feita no primeiro capítulo, p. 1.

na música portuguesa do século XVIII. Não quer falar apenas de alguns compositores – os tidos como principais - mas também dos outros, mesmo se eles se revelarem menos interessantes, e perceber o papel de uns e de outros. Não quer analisar apenas algumas obras aparentemente mais significativas mas olhar atentamente para todas, para tentar estabelecer relações entre elas, sem juízos preconcebidos. A maior quantidade de obras analisadas implica necessariamente uma menor profundidade de análise do que se apenas fossem estudadas algumas delas, mas permite ter uma visão mais ampla e tirar conclusões gerais mais sustentadas.

A par da análise musical propriamente dita são feitos também comentários sobre aspectos musicais, por vezes com algum carácter valorativo. Estes permitem fazer uma certa seriação qualitativa das obras e uma escolha das mais interessantes para posterior execução e/ou edição. O autor utiliza o facto de ser um músico prático, juntando essa experiência de intérprete ao trabalho de análise, e tentando aperceber-se das qualidades ou potencialidades musicais das obras. A capacidade de captar e juntar estas duas vertentes de apreciação musical, uma mais analítica, outra mais prática e próxima da música propriamente dita, é - parece-nos - uma mais valia deste trabalho, que pode vir a contribuir decisivamente para um conhecimento mais profundo do repertório orquestral português, útil para estudiosos mas também para intérpretes e editores.

Apesar de, inicialmente, esta tese pretender abordar todo o século XVIII, o período em estudo acabou por se restringir aos anos entre 1720 e 1793. O início do período é condicionado pela primeira obra com orquestra conhecida de um compositor residente em Portugal – *La Contesa delle stagioni*, de Domenico Scarlatti. O fim do período, o ano de 1793, é marcado pela inauguração do Teatro de S. Carlos, o que constitui uma mudança importante no meio musical português de fins do século XVIII, pela alteração dos meios de produção e recepção musicais e pela mudança estilística, acentuada pelas temporadas do novo teatro.

O ano de 1793 é ultrapassado pontualmente pela Sinfonia de José Joaquim dos Santos, de 1794, única obra orquestral conhecida deste compositor, que, pela sua importância no domínio vocal religioso, merece ser considerado também neste conjunto, mesmo se “fora de prazo”, e pelas aberturas de dois Te Deums de 1795, de Gomes e Oliveira e de Giuseppe Toti, que completam a obra orquestral conhecida de cada um deles.

O corpo de obras musicais encontrado inicialmente, através de uma pesquisa exaustiva do RISM e dos catálogos e inventários dos arquivos e bibliotecas portuguesas, é constituído por 22 concertos, 42 sinfonias ou aberturas não ligadas a obras dramáticas, 103 aberturas de obras dramáticas ou sacras e 47 obras de outros tipos, perfazendo um total de 214. Apenas são consideradas obras de compositores portugueses ou de estrangeiros que tenham estado em Portugal durante algum tempo.

Depois de recolhidas as 21 obras presentes em arquivos estrangeiros (10 na Alemanha, três na Suécia, três em Itália, duas na Bélgica, uma na Suíça e uma nos Estados Unidos) e de uma primeira abordagem analítica, foram eliminadas algumas delas, porque se repetiam, porque se destinavam a grupos de câmara ou porque estavam fora do período em estudo. Ficaram finalmente 194 para analisar – 12 concertos-grossos, sete concertos a solo, 112 sinfonias / aberturas, 17 números de música de cena e 46 minuets.

Tratava-se mesmo assim de um corpo enorme de obras. Porque não foi escolhida apenas uma parte? Os concertos, apesar de interessantes, constituem um conjunto demasiado pequeno, assim como a música de cena ou as danças. As sinfonias e as aberturas confundem-se, não podendo ser separadas. Optou-se então pela manutenção de todas as obras.

Numa primeira fase todos os andamentos de todas as peças foram analisados, procurando-se fazer uma primeira avaliação e escolher uma amostra significativa por género, por estrutura tipo e por compositor. Numa segunda fase foi aprofundada a análise dos andamentos ou das obras mais interessantes, ou que de algum modo fossem mais significativos ou representativos.

A análise não é neste trabalho um fim em si mesmo mas um meio para conhecer as obras ou andamentos, e sobre eles ou a partir deles se tirarem conclusões.

A contextualização histórica e social é feita no primeiro capítulo. Nele se pretende descrever a actividade orquestral que existiu em Portugal e como evoluiu durante o século XVIII, inter-relacionando as condições históricas e sociais, os locais das execuções musicais, a sua função social, as orquestras disponíveis e os seus efectivos, a vida e a formação dos compositores, e a instrumentação das obras executadas.

Primeiro foi feito o levantamento e o estudo exaustivo da bibliografia referente à música em Portugal durante o século XVIII, incluindo referências a execuções musicais, orquestras, instrumentistas, locais e compositores, e da bibliografia internacional sobre a

música orquestral europeia no mesmo período. Reuniram-se depois de cada obra todos os dados disponíveis – compositor, datas e locais de execução, função e efectivos utilizados, e deu-se uma especial atenção à Orquestra da Real Câmara, principal instrumento dessas obras. Finalmente relacionaram-se todos os dados anteriores e ainda a eventual interacção entre estes e a instrumentação.

O segundo capítulo tem como principal objectivo o estudo das formas e das tendências estilísticas das obras seleccionadas. Baseado numa análise exaustiva, divide-se por géneros – concertos, aberturas / sinfonias, música de cena e minuetos. De um modo geral são empregues como referência formas tipo, como *concerto vivaldiano*, *concerto rondó*, *forma contínua*, *forma seccional*, *forma sonata* ou *rondó*, tentando perceber-se até que ponto elas são seguidas e como evoluem em Portugal. Procura-se também determinar as características de escrita e de estilo de cada compositor, a sua inter-relação, as eventuais características portuguesas típicas e ainda as influências externas.

O terceiro capítulo estuda a orquestração e a sua evolução ao longo do século: que instrumentos fazem parte da orquestra, como são utilizados, que factores e quais os compositores que contribuem mais para essa evolução. Divide-se em dois grandes períodos, com características distintas: até 1752, incluindo desse ano a última obra de Francisco António de Almeida, e a partir de 1752, incluindo também desse ano as duas primeiras aberturas de David Perez em Portugal. Neste segundo período são separados, por terem características diferentes: os concertos; as sinfonias, aberturas e música de cena; os minuetos de Pedro António Avondano.

Os parâmetros de análise são os seguintes:

- melodia e ritmo: tipo de construção (melódica, rítmica, harmónica); elementos constitutivos (intervalos, células, frases, períodos); desenho, impulso, movimento; ornamentação; relação com a harmonia; registo; articulação;

- harmonia: tipo de construção (homofónica, polifónica); tonalidades; percursos, modulações, cadências; cor; tensão, clímax; ritmo harmónico; preenchimento ou não da harmonia;

- estrutura e forma: inserção ou não numa forma convencional, análise em função dessa forma convencional (se ela existe); clareza e controle formal; desenvolvimento motivico; textura, movimento, sentido direccionado, controle temporal; dinâmica; originalidade, elaboração, características típicas; relação entre andamentos;

- orquestração: variação dos grupos sonoros e sua função, elaboração tímbrica; homofonia ou polifonia; separação entre melodia e acompanhamento, instrumentos melódicos, acompanhamentos, texturas; divisão ou fragmentação melódica; efeitos; utilização dos vários instrumentos; famílias e sub-grupos (independência e inter-relação); escrita específica ou idiomática; instrumentos solistas; contínuo, cifras; dificuldade técnica; claves e transposições;
- estilos: inserção ou não em correntes estilísticas, características marcantes;
- apreciação global: equilíbrio; personalidade; lirismo, vivacidade, monotonia; originalidade, banalidade; elaboração; comunicabilidade.

Um extenso corpo de exemplos musicais acompanha este trabalho, e a eles se refere constantemente o texto dos capítulos analíticos. Inúmeros casos referidos no texto podem ser compreendidos facilmente pela observação directa do exemplo, dispensando explicações certamente menos claras.

Os exemplos não são intercalados no texto, mas apresentados em separado. Há duas razões para que isso aconteça: são muitos e por vezes muito extensos, e por isso iriam interromper constante e longamente o texto corrido; muitos são utilizados para vários casos, o que obrigaria à sua repetição.

Várias execuções públicas de obras estudadas nesta tese foram feitas pelo seu autor. Gravações de algumas dessas obras, feitas em disco, para a televisão ou directamente em concerto, em boas ou em más condições, há bastantes anos ou muito recentemente, foram reunidas em dois CDs e acompanham este trabalho, com um intuito meramente ilustrativo.

Um especial agradecimento aos orientadores desta tese, professores Manuel Carlos de Brito e João Pedro Oliveira, pela sua disponibilidade e construtiva clarividência, ao amigo de longa data João Pedro d'Alvarenga, pelos seus sempre preciosos comentários e indicações, aos professores David Cranmer, Luísa Cymbron, Gerhard Doderer, Adriana Latino, Rui Vieira Nery e Manuela Toscano, pelas suas prontas e desinteressadas ajudas, ao Dr. Filipe de Sousa, pela generosa oferta do seu espólio e do seu saber, à Biblioteca da Ajuda, aos seus directores, Dr. Francisco da Cunha Leão e Dr.^a Cristina Pinto Basto, e a todos os seus colaboradores, pela sua infinita disponibilidade ao longo de vários anos, ao Serviço de Música da Fundação

Calouste Gulbenkian e ao seu director, Dr. Luís Pereira Leal, pelo apoio dado nas relações com os arquivos e bibliotecas estrangeiras, ao Sr. Francisco Gama, pela importante ajuda na paginação e arranjo gráfico, à minha família, a quem esta tese roubou tanto do tempo e da paciência que lhe era devida.

Lista de abreviaturas

SIGLAS DE BIBLIOTECAS E ARQUIVOS

AHMF	Portugal, Lisboa, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças
B-Bc	Bélgica, Bruxelas, Conservatório Real de Música
D-B	Alemanha, Berlim, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz
D- Bds	Alemanha, Preussische Staatsbibliothek
D-DO	Alemanha, Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek
DK-Kk	Dinamarca, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek
D-Rtt	Alemanha, Regensburg, Fürstlich Thurn und Taxis Hofbibliothek
D-SWI	Alemanha, Schwerin, Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek
GB-Lbl	Grã-Bretanha, Londres, British Library
I-MAav	Itália, Mântua, Accademia Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti
I-Vnm	Itália, Veneza, Biblioteca Nazionale Marciana
P-Cug	Portugal, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade
P-Em	Portugal, Elvas, Biblioteca Municipal
P-La	Portugal, Lisboa, Biblioteca da Ajuda
P-Lan	Portugal, Lisboa, Torre do Tombo
P-Lcg	Portugal, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música
P-Lf	Portugal, Lisboa, Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal
P-Ln	Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional
P-VV	Portugal, Vila Viçosa, Palácio Ducal
RISM	Repertoire International des Sources Musicales
S-L	Suécia, Lund, Universitetsbibliotek
S-SKma	Suécia, Estocolmo, Musikaliska akademiens bibliotek
S-Uu	Suécia, Upsala, Universitetsbibliotek

OUTRAS ABREVIATURAS

5d	5ª diminuta
6A	6ª alemã
6N	6ª napolitana
abert.	abertura
and. seg.	andamento seguinte
and.	andamento
b / b.	bemol / baixo (s)
c. ded.	cordas dedilhadas
c.	cerca de / compasso / cordas / contínua (forma)
cc.	compassos
cad.	cadência
cap.	capítulo
cb.	contrabaixo (s)
c.f.	conferir
clar.	clarinete (s)
cod.	código
concl.	conclusivo
cor	trompa (s)
des. / desenv.	desenvolvimento
ed. facs.	edição facsimilada
ed. mod.	edição moderna
epis.	episódio
exp.	exposição
f.	folha / fólio
fag.	fagote (s)
fig.	figura
fl.	flauta (s)
GT	grupo temático
M	maior (tonalidade)
m	menor (tonalidade)
mat.	material
mod.	modulação

modif.	modificado
ms. / MM	manuscrito
ob.	oboé (s)
p. / pp.	página / páginas
peq.	pequeno
perc.	percussão
prep.	preparação
R	ritornelo / refrão
reexp.	reexposição
S	solo
s. d.	sem data
s. l.	sem local
s/ sign. estr.	sem significado estrutural
sec.	seccional (forma)
sinf.	sinfonia
tec. / tecl.	teclado
timp.	tímpanos / timbales
ton.	tonalidade
trans.	transição
trb.	trombone (s)
trp.	trompete (s)
v.	verso
vcl.	violoncelo (s)
vl.	violino (s)
vla. gb.	viola da gamba
vla.	viola (s)

Capítulo 1

A MÚSICA ORQUESTRAL
EM PORTUGAL ATÉ 1793

1.

A ORQUESTRA EM PORTUGAL

1720-1793

O que é uma orquestra? Neal Zaslaw¹ explica o que é indispensável para que um grupo de instrumentos seja uma orquestra: “a) cordas friccionadas da família dos violinos; cordas multiplicadas desigualmente, com predomínio dos violinos; instrumentação relativamente estável numa determinada altura, local e repertório; linha do baixo (8’) geralmente, mas não sempre, dobrada à oitava inferior (16’); instrumentos harmónicos de contínuo presentes frequentemente, mas não sempre; disciplina orquestral; geralmente uma identidade e uma estrutura fixa.”

Os principais modelos para as primeiras orquestras foram os grupos de Luís XIV “Petite Bande”, pelo menos desde 1656 dirigida por Lully, e a “Grande Bande” (ou “Les vingt-quatre violons du Roi”), também sob a sua direcção desde 1664. As inovações de Lully foram: direcção da orquestra através de uma batuta ou de rolos de papel, com que batia ritmicamente na estante ou na borda do palco; alterações rítmicas (espécie de ornamentação) feitas na linha melódica – pontuados e “notes inégales”; arcadas uniformes em toda a orquestra, relacionadas com a estrutura métrica e rítmica das frases (a regra do “downbow”); começo de frases através de uma arcada vigorosa (“le premier coup d’archet”); supressão da ornamentação espontânea na orquestra; utilização de um arco e de arcadas curtas; tempos rápidos; novos instrumentos na família das madeiras ou sua modificação; instrumentação estável; estabilização dos membros da orquestra; organização e forte liderança.²

Estas inovações espalharam-se rapidamente por Itália e países de língua alemã, levadas por músicos que trabalharam ou observaram Lully em Paris e em Versailles. Nos últimos anos do século XVII ou nos primeiros do século XVIII já muitas cortes europeias mantinham grupos semelhantes aos de Lully, com cordas, dois oboés, fagote e contínuo, aos quais sopros suplementares, pertencentes a uma instituição militar, podiam ser acrescentados.

¹ Neal Zaslaw, “When is an Orchestra not an Orchestra?” *Early Music*, vol. XXVI/4 (November 1988), p. 487: “a) bowed strings of the violin family; b) strings multiplied unequally, with violins predominating; c) instrumentation relatively stable for a given time, place and repertory; d) its 8’ bass line usually, but not always, doubled in the 16’ register; e) chordal continuo instrument(s) frequently, but not always, present; f) orchestral discipline; g) usually a fixed identity and structure.”

² Zaslaw, *ibidem*; Zaslaw, “Jean-Baptiste Lully”, in *Actes du colloque Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*, pp. 545-549.

1.1. AS ORQUESTRAS NO REINADO DE D. JOÃO V

Em Portugal, apenas com D. João V começa a haver em permanência uma orquestra com as características acima enunciadas.

O começo do reinado, em 1707, dá início a um período de mudança na sociedade portuguesa. A par do desenvolvimento económico há uma renovação ideológica, que recusa o pensamento escolástico e limita a influência da Igreja. O Rei, símbolo do Estado, vai tornar-se a figura central de todas estas transformações, na política, na economia e na cultura.

Para aumentar o seu poder sobre o aparelho eclesiástico o Rei reforça-lhe a estrutura hierárquica e submete-a à sua própria autoridade. Assim D. João V engrandece a Capela Real, que é sucessivamente transformada em Colegiada e depois em Basílica Metropolitana, recebendo o Capelão-Mor o título de Patriarca e finalmente, em 1740, a dignidade de Cardeal. Como diz Rui Vieira Nery, “completava-se assim um processo habilíssimo em que as velhas instituições religiosas portuguesas haviam sido colocadas sob o primado de um príncipe da Igreja que era ele próprio [...] o mero capelão do Rei de Portugal”.³

Para a Capela Real foram contratados em Roma músicos de grande qualidade, um dos quais Domenico Scarlatti, Mestre da Capela Giulia, que chegou a Lisboa em Novembro de 1719, como compositor da corte.⁴ “Domingo 24. do corrente houve em Palacio no quarto delRey nosso Senhor huma Serenata, cantada pelos novos e excellentes musicos, que S. Mag. [...] mandou vir de Roma.”⁵

Para a formação dos músicos portugueses foi criado, em 1713, o Seminário da Patriarcal, na dependência da Capela Real, que veio a ser o principal esteio do ensino musical em Portugal durante várias gerações. Para o ensino específico do cantochão foi criada, em 1729, uma escola no Convento de Santa Catarina de Ribamar, sob a direcção do prestigiado Giovanni Giorgi (segundo João Pedro d’Alvarenga⁶, este projecto teve a duração de apenas um ano). Foram ainda enviados como bolseiros

³ Rui Vieira Nery & Paulo Ferreira de Castro, *História da Música*, p. 86.

⁴ João Pedro d’Alvarenga, “Domenico Scarlatti: o Período Português (1719-1729)”, in *Estudos de Musicologia*, pp. 159 e 176-177.

⁵ *Gazeta de Lisboa*, 28 de Setembro de 1719.

⁶ Alvarenga, *idem*, p. 180, nota 136.

para Roma António Teixeira, Joaquim do Vale Mexelim, João Rodrigues Esteves e Francisco António de Almeida, e para Nápoles Romão Mazza⁷.

No âmbito da “música alta” D. João V encarrega o seu Secretário de Estado, Diogo Mendonça da Corte Real, em 1721, de criar um grupo de trombetistas para a corte. Gerhard Doderer⁸, num estudo recente da correspondência entre o Secretário de Estado e o diplomata João Gomes da Silva, Conde de Tarouca, encarregue das contratações em Haia, dá a conhecer os detalhes desse processo.

O Rei incluía nas suas exigências que os músicos tivessem uma boa formação musical, que tocassem vários instrumentos, que soubessem comportar-se na presença dos membros da família real e que fossem, se possível, católicos⁹. Estes requisitos criam sérias dificuldades ao diplomata Gomes da Silva, que chega mesmo a ser admoestado pela demora de todo o processo.

Chegam finalmente a Lisboa, em Fevereiro de 1724, 16 trombetistas e dois timbaleiros (um número um pouco inferior ao que era suposto)¹⁰, todos de origem alemã, acompanhados por inúmeros caixotes com instrumentos, trajes e equipamentos diversos.¹¹ Estes instrumentistas são alvo de um contrato cuidadoso e detalhado, que estipula a sua total disponibilidade e tenta evitar a repetição de más experiências havidas antes com os cantores italianos.¹²

⁷ Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 6.

⁸ Gerhard Doderer, “A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-24)” *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 13 (2003), pp. 7-34.

⁹ “[...] hão de saber muito bem solfa, e não tocar só os timbales, e trombetas mas rabecões, rabecas, oboés, flautas, cornetas de caça, e outros instrumentos, [...] advertindo V. S. que se possível sejam todos católicos [...], procurando V. S. que estes sejam limpos, e de boa presença, e costumes capazes de aparecerem diante das pessoas reais [...]” 11.3.1721 [A.T. 158, 1718-1728, Cartas de Diogo Mendonça de Corte Real, vol. 5], in Doderer, idem, p. 19.

¹⁰ “[...] e como S. Majestade quis formar um corpo de dezoito Trombetas e três Timbaleiros além dos sete que aí estão no seu serviço não havendo príncipe algum que actualmente tenha tão grande número de Trombetas de Corte [...]” 5.8.1723 [A.T. 26, Cartas do Conde de Tarouca ao Secretário de Estado D. Diogo de Mendonça, vol. 11], in Doderer, idem, p. 24.

¹¹ “As pessoas que empreguei nesta diligência não puderam acabar de inteirar o número encomendado, que faria completo se eu não tivera despedido alguns Trombetas, e um Timbaleiro depois de os haver sustentado muito tempo, por experimentar que estão indignos da ordem especial de S. Majestade de que estes tivessem bons costumes. [...] Vão finalmente dezasseis Trombetas, e dois Timbaleiros [...]. Nenhum destes homens é insigne Trombeta, porém são mui suficientes, e muito melhores que os que foram para o serviço de Senhor Infante D. Francisco, os quais ahi paracerão bem [...]. Fico ainda buscando dois Trombetas, e um Timbaleiro que faltam para o numero [...]” 7.10.1723 [A.T. 26, Cartas do Conde de Tarouca ao Secretário de Estado D. Diogo de Mendonça, vol. 11], in Doderer, idem, p. 25-26.

¹² “[...] declarando-se no ajuste, que hão de tocar quando se lhes ordenar, sem alegarem que os que cá estão não fazem o mesmo como sucedeu com os músicos, que vieram de Itália, que não queriam cantar mais que nas ocasiões em que o faziam os portugueses, e como V. S. sabe muito bem o que esta gente é será conveniente fazer o ajuste com tal clareza que eles se não possam escusar de fazerem tudo o que se

Este grupo forma, com outros que já estão em Lisboa, possivelmente ao serviço do Infante D. Francisco, um grupo de 24 trombetistas e quatro timbaleiros, que passa a acompanhar a família real em cortejos, procissões, exéquias ou outras cerimónias.

Conforme tinha sido ordenado pelo Rei¹³ os trombetistas ou timbaleiros chegados em 1724 tocam também outros instrumentos¹⁴, e numa altura em que a Orquestra Real é ainda pequena (assunto tratado detalhadamente mais adiante), estes músicos terão tocado com ela, com mais ou menos frequência, não só trompete e percussão, mas possivelmente ainda outros instrumentos.

D. Mariana de Áustria vai ser fundamental no incremento da actividade musical em Lisboa. Chegada em Outubro de 1708¹⁵, para casar com D. João V, promove a realização de récitas, cantatas, serenatas e representações no Paço, e introduz o costume de celebrar aniversários e festas onomásticas com espectáculos musicais, muitas vezes nos seus aposentos ou nos do Rei, com a colaboração dos próprios membros da Família Real, a que assistem em geral alguns nobres de Lisboa.¹⁶ Os relatórios da Nunciatura Apostólica¹⁷ referem muitos deles: “À noite fez-se no Palácio uma sumptuosa serenata, com músicos da Capela, e no apartamento da Rainha uma espécie de oratória, mas nessa só cantaram damas da corte [...]”¹⁸; “[...] e à

lhes mandar.” 11.3.1721 [A.T. 158, 1718-1728, Cartas de Diogo Mendonça de Corte Real, vol. 5], in Doderer, idem, p. 19; [...] porque esta gente difficilima de contentar-se é insaciável. [...] fazer-lhes mui poucos favores tratando-os com grande severidade, porque é neles muito mais poderosa a aspereza que a doçura [...] 7.10.1723 [A.T. 26, Cartas do Conde de Tarouca ao Secretário de Estado D. Diogo de Mendonça, vol. 11], in Doderer, idem, p. 25-26.

¹³ “Quer S. Magestade 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, Baixões, 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.” [sem data=19.6.1723] [A.T. 26, vol. 10], in Doderer, idem, p. 23.

¹⁴ Um extenso relatório do Conde de Tarouca (7.10.1723 [A.T. 26, Cartas do Conde de Tarouca ao Secretário de Estado Diogo de Mendonça, vol. 11], in Doderer, idem, pp. 25-34) lista os outros instrumentos tocados por cada um dos trombeteiros ou timbaleiros (rabeca, rabecão, talhe, viola d’amour, baxão, flauta doce, flauta traversière e cor de chasse), e afirma que “ainda que não tangem com perfeição os instrumentos declarados são mui suficientes para as sinfonias. [...] Muitos deles tocam Cors de Chasse, mas nissò nenhum é hábil, nem é fácil achar-se quem toque igualmente bem Trombeta, e Cors de Chasse em razão da diferença dos bocais e do movimento da língua com que se tocam.”

¹⁵ Brito, idem, p. 1.

¹⁶ Doderer, “A Música na Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)” *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1 (1991), p. 76.

¹⁷ Citados em Doderer, idem, pp. 82-146.

¹⁸ Em 2 de Novembro de 1709: “La sera si fece una sontuosa serenata à Palazzo da Musici della Cappella, e nell’appartamento della Regina una specie d’oratorio, ma esso non cantaron senon le Dame di Corte. [...]”

noite fez-se no Palácio uma bellissima sinfonia com vários tipos de instrumentos, nos apartamentos da Rainha. [...]”¹⁹; “[...] por ser dia de aniversário de Sua Magestade a Rainha [...] deu-se nessa noite um nobre divertimento de uma oratória, cantada e acompanhada por todo o tipo de instrumentos, nos apartamentos do Rei, a que assistiu toda a Família Real, damas da corte e importantes membros da nobreza [...]”²⁰.

Em Espanha, no princípio do século XVIII, mantém-se em voga a zarzuela, um género semelhante à comédia com música. Obras deste tipo são representadas em Lisboa: *Fabula de Acis y Galatea fiesta armonica com Violines, Flautas, e Ubués* [...], em Outubro de 1711, *Fabula de Alfeo y Aretusa fiesta armonica com toda la variedad de instrumentos musicos* [...], com libreto de Luis Calisto da Costa e Faria, em Junho de 1712, e *La Comedia – El poder de la Armonia fiesta de zarzuela*, também com libreto de Costa e Faria, e com música de Jayme de la Te y Sagau, em Outubro de 1713²¹. Manuel Carlos de Brito, na sua cronologia²², refere ainda outras representações, geralmente a partir de notícias da *Gazeta de Lisboa*, algumas delas fora do âmbito da corte: *Eligir al inimigo* - “comédia”, em 1708; *Loa para la comedia*, em 1709; duas “serenatas” e *Fiesta de zarzuela*, em 1716; *Atis e Cybelle* - “Opera, ou Comedia em musica”, *Acis e Galatea* - “Opera, com todas as decorações e perspectivas pertencentes a sua representação”, e uma “serenata”, em 1717; *Acis e Galatea* - “Comedia, em hum teatro com perspectivas”, *El imposible mayor en amor, le vence amor* - “Comedia”, *Vengar com el fuego el fuego* - “Comedia de musica”, em 1718; *Oratorio*, “Serenata” - “cantada pelos novos e excellentes musicos”, *Triunfos de Ulysses e Glorias de Portugal* - “composição em versos italianos”, em 1719. É apenas do ano seguinte, 1720, a primeira obra orquestral cuja partitura ainda perdura (apenas a primeira parte) - a serenata *Contesa delle stagioni*, com libreto anónimo e música de Domenico Scarlatti.

Muito provavelmente todas estas obras incluem já um grupo instrumental a que pode chamar-se orquestra (“Violines, Flautas, e Ubués” (1711), ou “toda a

¹⁹ Em 22 de Setembro de 1716: “[...] e nella sera ui fù in Palazzo una bellissima sinfonia di uarie sorti d’Instrumenti nell’appartam.o della Regina [...]”.

²⁰ Em 12 de Setembro de 1724: “[...] per essere giorno del Compleannos della maestà dell Regina [...] nella sera poi del sudetto giorno la medesima ebbero il nobile diuertim.to di un’Oratorio in musica cantato coll’accompagnam.to d’ogni sorte d’Istrumenti nell’Appartamento del Rè coll assistenza di tutta la Famiglia Reale, delle Dame di Corte, e della principale nobiltà [...]”.

²¹ Brito, idem, pp. 3-4.

²² Brito, idem, pp. 123-124.

variedad de instrumentos musicos” (1712)). Nos espectáculos realizados no âmbito da corte, os músicos serão com toda a probabilidade membros da Capela Real (“cantada pelos novos e excellentes musicos” (1719, no Paço da Ribeira)), o que pode já não acontecer nos espectáculos exteriores ao âmbito real. Brito²³ observa com pertinência que estes músicos podem pertencer às companhias espanholas que visitam Lisboa.

Ao longo do reinado de D. João V são executadas dentro do Paço algumas comédias e zarzuelas, e um grande número de serenatas. Pelo contrário, são poucas as produções operáticas (nenhuma delas de *opera seria*), apenas *La pazienza di Socrate*, em 1733 e 1734²⁴, *La finta pazza*, em 1735, *La risa di Democrito*, em 1736, *La Spinalba*, em 1739, *Madama Ciana*, em 1740, os intermezzi de *D. Chisciotte*, em 1728, 1730, 1731 e 1734, e a *Pastorale a tre voci*, em 1734. Enquanto as serenatas, associadas a aniversários e outras comemorações da família real, são em geral anunciadas na *Gazeta de Lisboa*, há das óperas poucas referências, talvez por estas serem um entretenimento com um carácter mais privado. De muitas das obras que se sabe terem sido executadas não se conhecem os autores do libreto e da música - os compositores de algumas poderão ter sido Domenico Scarlatti, Francisco António de Almeida, António Teixeira e o Barão de Astorga.²⁵ A partir de 1740, com o aparecimento (e posterior agravamento) da doença do Rei, e o seu crescente fervor religioso, os espectáculos tornam-se mais raros, tanto na corte como nos teatros públicos, e acabam por ser totalmente suspensos.

Muita da actividade musical de corte durante o reinado de D. João V passa-se na igreja, em serviços de rotina ou em celebrações variadas, como dias de santos, baptizados, casamentos, acções de graças, novenas ou funerais. Nessas ocasiões a música executada pode ser o cantochão, peças polifónicas e concertantes, ou grandes missas, ladainhas, Te Deums e oratórias, com uma utilização instrumental muito diversa. Veja-se uma descrição em 1718²⁶: “[...] Sábado passado, por ser o último dia

²³ Brito, *idem*, p. 9.

²⁴ Segundo o relatório de 22 de Fevereiro de 1735 da Nunciatura Apostólica, citado em Doderer, *idem*, p. 121, *La Pazienza di Socrate* também é representada em 1735.

²⁵ Brito, *idem*, p. 9-10.

²⁶ Relatório da Nunciatura Apostólica, em 3 de Janeiro de 1719, citado em Doderer, *idem*, p. 91: “[...] Sabato scorso p. essere l’ultimo giorno dell’anno [...] un solenne Te Deum che fù cantato uerso la sera nesta loro Chiesa si S. Rocco [...]. La Musica fù la migliore, che qui possa farsi, e con la quantità possibile d’Istrumenti, e Trombe, corrispondendo alternatium.te al Coro de’ musici allora dodici Truppe, ad un tempo, di Frati di uarie Religioni, e di Giouanetti studenti cantori, [...] regolasi ciascheduno dal suo Maestro di Cappella. [...]”.

do ano [...], um solene Te Deum foi cantado pela noite nesta Igreja de S. Roque [...]. A música foi a melhor que podia ter sido, com a quantidade possível de instrumentos, e trombetas, alternando com o coro, sendo então de músicos 12 grupos ao mesmo tempo, frades de várias religiões, e de jovens estudantes cantores [...], cada grupo dirigido pelo seu mestre de capela [...].”

Durante os primeiros anos do reinado os acontecimentos musicais são frequentes e variados, como procissões (“[...] solene procissão na Capela Real, [...] com a intervenção de Sua Magestade, levando uma haste do baldaquino, [...] com grande acompanhamento de oboés e trombetas [...]”)²⁷, bailes (“[...] fizeram-se muitos bailes à francesa e à italiana, em casa de estrangeiros, aos quais vão muitos fidalgos mascarados, como também Sua Magestade mascarada, que acabam quase sempre depois da meia-noite [...]”)²⁸, e passeios no rio (“[...] Nesta semana Sua Magestade a Rainha foi várias vezes passear no Tejo no seu bergantim dourado, tendo levado dois músicos da patriarcal para gozar o divertimento do canto, e de outras sinfonias [...]”)²⁹. Numa carta para a sua família espanhola, D. Mariana Vitória menciona também um passeio no rio, em Maio de 1729, com violinos, trompetes e tambores, mas a partir de 1736 a Princesa lamenta-se da falta de divertimento na corte: “Estou muito melancólica, a única coisa que me diverte é a minha lição de música”; “Faço o que posso para afastar a minha melancolia, [...] mas é muito difícil num país em que não há entretenimento. O meu único é o canto, gosto de música apaixonadamente. [...]”³⁰.

Durante o reinado de D. João V cultivava-se a dança francesa de corte, nos palcos e nos salões privados, patente na música existente para guitarra e tecla³¹. Em

²⁷ Relatório da Nunciatura Apostólica, em 17 de Junho de 1711, citado em Doderer, idem, p. 84: “[...] solenne Processione nella Cappella Reale [...], alla quale interuenne S. Mstá portando un asta del Baldacchino, [...] essendoui grande accompagnamento d’Aboé, e Trombe [...]”

²⁸ Relatório da Nunciatura Apostólica, em 4 de Fevereiro de 1716, citado em Doderer, idem, p. 88: “[...] si son fatti molti festini di ballo all’uso Francese ed Italiano in case di particolari stranieri, à quali concorrono li Fidalghi mascherati, come pur Sua Mtà mascherata ancora quasi ogni sera fino doppo la mezza notte [...]”.

²⁹ Relatório da Nunciatura Apostólica, em 11 de Agosto de 1733, citado em Doderer, idem, p. 114: “[...] Nella corrente Settimana La Maestà della Regina si è portata più volte al passaggio nel Tago col suo Bergantino dorato avendosi ammessi due Musici della Patriarcale per godere il divertimento del Canto, e di altre sinfonie [...]”.

³⁰ Caetano Beirão (ed.), *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua familia de Espanha, I (1721-1748)*, pp. 46 e 151-152 (5 de Dezembro de 1736): « [...] je suis fort melancolique seulement ce qui me diverti et ma lecsion de musique [...] »; p. 156 (28 de Julho de 1737): “[...] je fais tout mon possible pour divertir ma melancolie puis [...] encore qu’il soit tres difficile dans un pais ou il nia auquen divertissement ceulement je suis dechanter qui et tres gran pour moi car Jaime la musique pasionement.”

³¹ Nery & Castro, *História da Música*, p. 94-95.

1730 comerciantes ingleses, franceses e holandeses em Lisboa organizam concertos semanais, com cerca de 20 instrumentistas e de oito a dez cantores, a maior parte deles italianos³². Fazem-se também serenatas e comédias com música em casas privadas; Brito refere, em Outubro de 1731, a execução, duas vezes por semana, de serenatas nas casas de Jorge e de D. Maurício.³³

Em 1729 uma companhia espanhola dá espectáculos, durante algum tempo, em casas privadas de Lisboa. Em Janeiro de 1733 as irmãs Paghetti, filhas do violinista da Capela Real Alessandro Maria Paghetti, dão espectáculos duas vezes por semana, em sua casa. Em Abril desse ano começam a fazer serenatas todas as quartas feiras numa casa perto do Convento da Trindade. Há também referências a espectáculos fora de Lisboa, em Alcobaça, Ponte de Lima, Covilhã e Porto.³⁴

A primeira produção pública de ópera em Lisboa é em Dezembro de 1735, na Academia da Trindade. O director da companhia é Alessandro Paghetti e a ópera é *Farnace*, de Schiassi, chegado pouco antes de Bologna³⁵. Sobre esse espectáculo diz um relatório da Nunciatura Apostólica³⁶: “Na noite de terça feira representou-se pela primeira vez no novo teatro mandado construir pelo empresário Paghetti na grande sala do palácio de D. Guimara na Praça da Trindade a ópera em música intitulada *Il Farnace*, muitíssimo aplaudida pela boa direcção do famoso Bononcini [...]” E as representações prosseguem na Academia da Trindade, com obras de Leo e Schiassi. É curioso que para estes espectáculos são por vezes organizados grupos de pessoas que se quotizam para pagar a representação, como vem descrito em manuscritos da Biblioteca Pública de Évora³⁷: “Houve na Opera hum Particular de 21 Senhoras que se pagarão entre si 50 moedas, e cada huã dando 11300 levava suas filhas e criadas até dez pessoas; e se prepara outra cometiva para outra opera e já não sera a de Pharnace [*Farnace*, de Schiassi] que acaba a 15 senão a de Alexandre [*Alessandro nell’Indie*, de Schiassi] [...]”.

³² César de Saussure, *Voyage de Mons. César de Saussure en Portugal – Lettres de Lisbonne*, p. 276.

³³ Brito, *idem*, pp. 13 e 14.

³⁴ Brito, *idem*, pp. 13-15 e 22-23.

³⁵ Brito, *idem*, p. 15.

³⁶ Relatório da Nunciatura Apostólica, em 20 de Dezembro de 1735, citado em Doderer, *idem*, p. 124: “Martedì sera per la prima volta andò in Scena nel nuovo Teatro fatto erigere dall’Impressario Paghetti nella gran Sala dal Palazzo di D. Guimara alla Piazza della Trinità l’Opera in Musica intitolata il – Farnace, ch’ebbe moltissimo applauso si’ per la buona direzione del famoso Bononcini [...]”

³⁷ Biblioteca Pública de Évora, cod. CIV/1-7 d, fol. 48 vº-49 r, de 10 de Janeiro de 1736, citado em Jacqueline Monfort, “Quelques notes sur l’Histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)” *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris*, vol. 4 (1972), p. 585.

Em Novembro de 1738 abre o Teatro da Rua dos Condes, com a companhia da Academia da Trindade, que vai sofrendo alterações nos anos seguintes. Além de Leonardo Leo' e de Gaetano Maria Schiassi aparece aí também como compositor Rinaldo di Capua, com óperas em 1740 e 1741³⁸. É também importante nesta época o Teatro do Bairro Alto, dedicado à ópera com marionetas, cantada em português, incluindo textos de António José da Silva, "o Judeu", e música de António Teixeira, frequentado provavelmente por um público mais modesto do que o da Academia da Trindade e do Teatro da Rua dos Condes. A actividade destes dois teatros (Rua dos Condes e Bairro Alto) é proibida em 1742, devido à doença de D. João V.

³⁸ Brito, *idem*, p. 20.

1.2. AS ORQUESTRAS NOS REINADOS DE D. JOSÉ E DE D. MARIA I

A subida ao trono de D. José, em 1750, vem alterar a situação anterior. Não só os monarcas vão impulsionar decisivamente uma nova actividade musical, sobretudo ao nível da ópera, como sectores mais inovadores da sociedade vão eles próprios promover iniciativas culturais. Para além de numerosos e grandes cantores, vêm para Portugal Giovanni Carlo Sicini Bibiena, arquitecto teatral e cenógrafo (com toda uma equipa técnica), que em breve começará a conceber e a construir vários teatros, e o muito prestigiado compositor napolitano David Perez. A actividade operática passa a ser enorme, em produções muitas vezes faustosas, interrompida pelo terramoto de 1755 e só recomeçada em 1763. Além dos cantores, instrumentistas e bailarinos também vêm de fora, quase sempre de Itália, partituras, libretos, fatos, adereços, instrumentos e suas cordas, papel de música e mesmo a cera para as velas, a preços muitas vezes exorbitantes. São estabelecidos contactos com Jommelli, a quem é atribuída uma pensão anual em troca do fornecimento de duas óperas por ano, uma cómica e uma séria, além de música sacra para a Capela Real, e é contratado o libretista Gaetano Martinelli, também responsável pelas produções cénicas. Vários compositores portugueses – Sousa Carvalho, Jerónimo e Brás Francisco Lima – estudam em Itália, com bolsas de D. José, mas desta vez em Nápoles, o novo grande centro de influência musical.³⁹

Entre 1752 e 1755 são estreadas nos teatros de corte nove óperas de David Perez e duas de António Mazzoni, todas *opere serie*, um intermezzo, de Hasse, e algumas serenatas, uma das quais de Francisco António de Almeida. A partir de 1763 continua a fazer-se ópera séria, a maior parte de Jommelli, o novo ídolo da corte lisboeta, apenas três de Perez, que parece ter ficado fora de moda, duas de Sousa Carvalho e algumas outras, mas a ópera cómica é agora predominante, sendo Piccini o compositor largamente mais apreciado, entre inúmeros outros italianos. Os únicos portugueses com óperas cómicas estreadas durante este reinado são Cordeiro da Silva, Pedro António Avondano e Jerónimo Francisco Lima (uma cada um). Executam-se também algumas serenatas de Xavier dos Santos, um *componimento drammatico* de Cordeiro da Silva e uma oratória de Pedro António Avondano.⁴⁰

³⁹ Brito, *idem*, pp. 25-26, 31-32, 34 e 40.

⁴⁰ Brito, *idem*, pp. 135-152.

Os instrumentistas da Orquestra da Real Câmara, para além das óperas e das peças sacras, tocam também obras instrumentais nos saraus do Paço, e muitos deles também nos salões aristocráticos e burgueses, sempre que são solicitados.⁴¹

Os primeiros concertos públicos conhecidos em Lisboa, onde se executam peças vocais e instrumentais de câmara, são feitos na Assembleia das Nações Estrangeiras, desde 1766. São organizados por Pedro António Avondano, violinista da Real Câmara, e frequentados sobretudo pela comunidade britânica. Diz a este respeito o viajante Richard Twiss⁴²: “Há duas grandes salas, onde a colónia britânica se reúne duas vezes por semana, para dançar e jogar cartas. Os minuetos compostos por D. Pedro António Avondano, que aqui vive, são muito apreciados. Os cidadãos britânicos que não tencionem ficar em Lisboa mais de seis meses são admitidos gratuitamente, mas a subscrição para os residentes é de sete *moidores* para cada sala. [...] Durante o inverno há quatro grandes bailes, com jantar, para os quais muitos nobres portugueses são convidados.” Um repertório instrumental de câmara relativamente abundante, do próprio Pedro António Avondano, de João Baptista Avondano e de António Rodil, foi muito provavelmente composto para estes concertos⁴³. O *Hebdomadário Lisbonense* de 8 de Novembro de 1766 noticia assim um destes concertos: “*Na Caza da Assembleia das Naçoens dos Estrangeiros no fim da Rua da Cruz aonde mora Pedro Antonio Avondano. Os dous Irmaons Domingos, e Joseph Colla. de Nação Italianos, unicos Virtuozos, e tocadores de dous Instrumentos nunca ouvidos, de duas cordas só cada hum, e chamados Calascioncino, e Calascione, com os quaes tocaõ Solos, e Concertos de sua composição, de maneira que tiveraõ a honra de tocar na prezença de Sua Magestade Fidelissima, e de muitos outros Monarchas, agora faraõ ouvir a sua habilidade dando hum grande Concerto publico na dita Terça Feira 11 do prezente mez. Cantará Joseph Rampini; e principiará às sete horas.*” A actividade da Assembleia prolonga-se por muitos anos,

⁴¹ Nery & Castro, *idem*, p. 106.

⁴² Richard Twiss, *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*, p. 3: “There are two long rooms, where the British factory assemble twice a week, during the winter, to dance and play at cards. The minuets composed by Don Pedro Antonio Avondano, who lives here, are much esteemed. Any British stranger who does not intend to reside six months in Lisbon is admitted gratis to these assemblies; but the subscription for the inhabitants is seven moidors for each room. [...] During the course of the winter, there are four grand balls, with suppers; to which many of the Portuguese nobility are invited.”

⁴³ Nery & Castro, *idem*, p. 106-107.

e em actividades diversificadas. Bombelles⁴⁴ conta, em Dezembro de 1786, que “[...] esta noite a assembleia das nações estrangeiras abriu pela primeira vez este inverno, e aí dançámos [...]”, ou em Janeiro de 1787, que: “O talento do Sr. Lolli faz desde há muito tempo grande furor entre todos os amadores de música. Viajando com a autorização da Imperatriz da Rússia, que serve como primeiro violino da sua orquestra, veio aqui para se fazer ouvir e recolher esta noite justos aplausos num concerto na sala da *long-room* das nações estrangeiras. [...] O Sr. Lolli maravilhou-nos com a sua habilidade e com a escolha da música, que executou superiormente. [...]”.

A partir de 1777, com D. Maria I, são introduzidas restrições nas despesas do Estado, o que vai obrigar a actividade operática da corte a moderar os seus gastos. Durante os três primeiros anos nenhuma ópera é representada, apenas um *componimento drammatico* em um acto, de David Perez⁴⁵, nos anos seguintes são feitas muito menos óperas do que no reinado de D. José, quase todas cómicas, mas passam a executar-se com frequência serenatas, uma espécie de óperas sem encenação e geralmente de menor dimensão. Os compositores presentes mais vezes são Guglielmi, Paisiello e Cimarosa. Apenas quatro óperas são de compositores portugueses - Sousa Carvalho (duas), Jerónimo Francisco Lima e Cordeiro da Silva - que, em contrapartida, com Xavier dos Santos, Gomes e Oliveira e Leal Moreira, adquirem grande importância na serenata e na oratória. Tal como nos reinados anteriores, continuam a realizar-se concertos nos aniversários e nas festas onomásticas dos membros da família real, com peças instrumentais e árias de ópera, executadas por cantores e instrumentistas da Real Câmara. A este respeito diz Caldeira Pires⁴⁶: “Muitas outras serenatas se realizaram no Teatro Régio e nas Salas do Palácio, para as quais se faziam convites ao Corpo Diplomático, executando a música de câmara trechos de autores célebres e cantando-se várias peças. Estas reuniões musicais eram frequentes e um dos principais passatempos da Família Real, que adorava a música,

⁴⁴ Marquis de Bombelles, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*, p. 58: « [...] Ce soir l'assemblée des nations étrangères a été ouverte en cérémonie pour la première fois de l'hiver et on y a dansé. » ; p. 82 : « Le talent de M. Lolli fait depuis longtemps grand bruit parmi tous les amateurs de musique. Voyageant avec permission de l'impératrice de Russie qu'il sert en qualité de premier violon de son orchestre, il est venu ici pour s'y faire entendre et a recueilli ce soir de justes applaudissements à un concert donné par lui dans la salle du *long-room* des nations étrangères. [...] M. Lolli s'est attiré notre attention en la charmant par son habileté et par le choix de la musique qu'il a si supérieurement exécutée. »

⁴⁵ Brito, *idem*, p.57.

⁴⁶ António Caldeira Pires, *História do Palácio Nacional de Queluz*, vol. II, p. 198.

especializando-se a época de D. Pedro, quando Infante e mesmo depois de Rei, em que se organizavam serões de verdadeira arte e esplendor que deram fama ao histórico Palácio.”

A actividade musical dentro das igrejas continua a ser importante e faustosa, nomeadamente nas cerimónias de acção de graças no último dia de cada ano, com a execução de um Te Deum, ou em outras ocasiões especialmente solenes. Beckford⁴⁷ descreve a celebração de umas Vésperas na Igreja dos Mártires, em Novembro de 1787: “[...] Já era escuro quando chegámos. Como tínhamos vindo muito depressa, afigurou-se-nos encontrarmo-nos de repente, não numa igreja, mas num esplêndido teatro, cintilante de luzes e dos fios das lantejoulas. Todos os altares resplandeciam com as suas velas acesas, todas as tribunas estavam engalanadas com reposteiros do mais vistoso damasco da Índia. Centenas de cantores e de músicos executavam as mais animadas e brilhantes sinfonias. Muito bater de leques, muitos risos abafados e muitos namoricos pela espaçosa nave, confortavelmente atapetada para a acomodação de numerosos grupos de senhoras. A concavidade, em frente da entrada principal, onde fica o altar-mor, de tal modo me parecia um palco e era decorado tão à moda das óperas que eu estava sempre à espera de ver a entrada triunfal do herói ou a descida de qualquer divindade pagã, cercada de cupidos e rolas. Toda esta ostentação era em honra de Santa Cecília e custeada pela irmandade dos músicos. [...]”

Durante os reinados de D. José e D. Maria I os teatros públicos estão em actividade durante alguns períodos. O Teatro do Bairro Alto funciona entre 1760 e 1771, com teatro declamado e espectáculos musicais, incluindo ópera italiana, de Perez, Scolari e outros. O Teatro da Rua dos Condes está em actividade entre 1762 e 1775, e depois de 1778, com ópera séria e cómica, em especial de Paisiello, Cimarosa e Gazzaniga, mas também de Leal Moreira, Scolari, Guglielmi e muitos outros, e ainda com concertos, como o que é realizado em 23 de maio de 1792⁴⁸, a favor de Pierre Gervais, violinista da Real Câmara, com obras diversas de Haydn, Cimarosa, Viotti, Paisiello e outros. O Teatro da Rua do Salitre funciona entre 1782 e 1794, com teatro, concertos, óperas, comédias e dramas com música, sendo Marcos Portugal o principal compositor. Sobre estes dois teatros comenta Beckford⁴⁹: “[...] fomos [...] ao

⁴⁷ William Beckford, *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain 1787-1788*, p. 173.

⁴⁸ Brito, *idem*, pp. 108-110.

⁴⁹ Beckford, *idem*, p. 147.

teatro da Rua dos Condes, um edifício mais tolerável que o do Salitre, mas ainda assim bastante pobre, para falar com franqueza. Fiquei surpreendido com o cenário, que era realmente bom, e com os trajes, que eram, na verdade, esplêndidos e muito bem imaginados. Os actores também não eram tão abomináveis como os da outra casa de espectáculos, [...]”. No Porto é no Teatro do Corpo da Guarda que, desde 1760, se desenvolve actividade teatral e operática.⁵⁰

Para além da música sacra, feita continuamente no seio das capelas, catedrais e conventos, com uma participação instrumental variada, e dos espectáculos nos teatros, canta-se e toca-se música de câmara no âmbito da corte e dos salões aristocráticos e burgueses, muitas vezes com a participação dos próprios anfitriões e familiares. Bombelles⁵¹ comenta a este respeito, em Janeiro de 1788: “[...] Esta noite houve em casa do Marquês de Pombal um concerto, baile e banquete, por ocasião do nascimento do seu sobrinho Conde de São Payo. Há aqui uma bonomia que ultrapassa muito a que existe em França. Reuniu-se em Lisboa entre 60 e 80 amigos para lhes fazer ouvir cantar a sua mulher, os seus sobrinhos, os seus primos e tudo isso, como ouvimos esta noite à nossa custa, cada um mais desafinado do que os outros.” E ainda alguns dias depois, também em casa do Marquês de Pombal⁵²: “Depois do jantar as sobrinhas cantaram as mesmas árias que já maçavam há um ano, e que elas estropiam em 1788 como já faziam em 1787 [...]”.

Existem ainda outras actividades musicais (ou actividades com música), por vezes em festas e cerimónias ao ar livre. Vários exemplos são dados por Álvaro Carneiro⁵³, num artigo sobre a música em Braga no século XVIII. Em 1727, a acompanhar uma procissão “levava este Bayle dezoito Musicos os mais destros, e nas vozes os mais singulares, seguindo o acompanhamento de duas violas, dobradas rabecas, e multiplicadas flautas...”⁵⁴. Em 1760, por ocasião do casamento de D. Maria

⁵⁰ Nery & Castro, idem, p. 102-103; Brito, idem, pp.123-169, 105-106.

⁵¹ Bombelles, idem, p. 243-244 (6 de Janeiro de 1788): “[...] Ce soir il y a eu concert, bal et grand souper chez le marquis de Pombal à l’occasion du jour de naissance de son neveu le comte de São Payo. On a ici une bonhomie qui surpasse de beaucoup celle qui existe en France. On réunit à Lisbonne soixante à quatre-vingts amis pour leur faire entendre chanter sa femme, ses nièces, ses cousines st tout cela, comme nous l’avons entendu à nos dépens ce soir, détonne à qui mieux mieux.»

⁵² Bombelles, idem, p. 252 (25 de Janeiro de 1788): “[...] Après dîner, les nièces ont encore chanter les mêmes airs qui ennuyaient il y a un an et qu’elles estropient en 1788 comme en 1787. [...]”

⁵³ Álvaro Carneiro, “A Música em Braga no Século XVIII”, Separata da revista *O Distrito de Braga* (1984).

⁵⁴ João Oliveira, *Relação das Festas, com que o Collegio de S. Paulo da Companhia de Jesus, na cidade de Braga, celebrou em um Solemne Triduo a canonisação dos seus gloriosos Santos Luiz Gonzaga e Estanislaw Kostka, em Julho de 1727*, citado por Carneiro, idem, p. 6.

I com D. Pedro III, é feita a seguinte descrição: “[...] vem logo os Tambores, as charamellas, e huns antigos instrum.tos chamados atabales, com suas roucas trombetas chamadas vacas, e sacabuxas, e fazem todos huma confusa algaravia de jubilo, e alegria. [...] No dia onze de manham na alvorada soarão doze caixas de guerra, dous pifanos, oito clarins: dous boazes, oito gaitas e oito tambores; [...] e neles estiverão os melhores Musicos do Porto, e da Provincia. So rabecoens grandes erão seis; clarinetes, oboes, flautas, rebecas, violinos, trompas, q.to melhor se achou.” E ainda: “[...] alguns ternos de charamellas, o q. Hoje substituem os clarinetes. [...] alem destes havia outro instrumental, q. Chamavão sacabuxas e vacas q. Fazião hum som rouco, e assas aspero de trombetas; [...] quatro ataballeiros, q. Pulsavão os ataballes com pancadas, repetidas, e tambem bastantem.nte asperas aos ouvidos: os ataballes erão sobre vasos de cobre cobertos de couros; [...] dizem q. o Arceb.º D. Diogo de Sousa introduzira as charamellas: mas os sacabuxas, vacas, e ataballes ficarão nesta Catedral desde o tepo dos Mouros, e q. forão instrum.tos q. se lhes tomarão nas batalhas, e se offerecião nos templos. Seja o q. for, erão barbaros; e so a veneranda antiguid.e os conservava: elles ao mesmo tempo q. não agradavão, conciliavão hum não sei q. de respeito.”⁵⁵

Ainda uma última referência é feita quando Galassi (Mestre de Capela da Sé e professor no Seminário, entre 1780 e 1792) dirige, nas exéquias de D. Pedro III, em 1786, em Braga, “uma orquestra de 30 elementos, onde figuravam alguns artistas estrangeiros, na execução da missa de Jommelli e dos responsos de Perez e do próprio Galassi.”⁵⁶

Em 1787 é feita a tentativa em Lisboa de efectuar concertos públicos ao ar livre, que não chegam a efectuar-se, provavelmente por terem sido proibidos pela polícia. O anúncio é feito na *Gazeta de Lisboa* de 3 de Agosto de 1787⁵⁷: “Em huma Quinta [...] onde chamão as *Amoreiras*, para cima das *Aguas Livres*, haverá á noite hum grande concerto, instrumental e vocal: todos os passeios estarão illuminados, e se acharão alli varios refrescos, e diferentes qualidades de fiambres. A primeira noite deste divertimento será amanhã quatro do corrente: principiará ás 7 horas, e acabará ás 11: e continuará nos sabbados, e segundas feiras. [...]”.

⁵⁵ José Peixoto, *Memórias Particulares*, pp. 49-54, citado por Carneiro, idem, pp. 9-11.

⁵⁶ Álvaro Carneiro, idem, p. 7.

⁵⁷ Citado em Brito, “Conciertos en Lisboa a fines del siglo XVIII”, Separata da *Revista de Musicologia*, vol. VII (1984, nº 1), p. 7.

1.3. QUALIDADE E AUDIÊNCIA DOS ESPECTÁCULOS

A qualidade dos espectáculos musicais era muito variável, tanto nas igrejas como nas casas privadas, mas deveria ser muito boa nos espectáculos da corte, com a participação da Real Câmara. Atente-se no que diz o esclarecido viajante William Beckford: “[...] e os finos motetes de Jommelli barbaramente assassinados”⁵⁸ (29 de Maio de 1787); “Fui aos Mártires ouvir as famosas matinas de Perez e a missa dos defuntos de Jommelli executada por todos os principais músicos da Capela Real, para repouso das almas de seus antepassados. Tão majestosa e comovedora música foi coisa que eu nunca ouvi e que talvez nunca mais ouça. [...] Todas as figuras da orquestra parecem compenetradas do espírito daquelas terríveis palavras que Perez e Jommelli musicaram com uma tão tremenda sublimidade.”⁵⁹ (26 de Novembro de 1787); “Assim que este insuportável concerto acabou principiou um bobo a guinchar a ária de uma ópera portuguesa, fazendo tudo quanto podia para ter graça.”⁶⁰ (29 de Outubro de 1787); “Pedro Grua tocou no violoncelo, com infinito gosto, um solo original seu.”⁶¹ (26 de Setembro de 1787); “[...] a deliciosa música de Haydn, executada por Rumi, Palomino e mais dois executantes, primeiros músicos de Lisboa e talvez da Europa.”⁶² (17 de Julho de 1787). Beckford⁶³ considera a Capela da Rainha de Portugal uma das melhores da Europa, com um conjunto de músicos admiráveis. “A Rainha está sempre rodeada por um bando de delicados cantores, rechonchudos como codornizes, gorgolejantes e melódiosos como rouxinóis. Os violinos e os violoncelos de Sua Majestade são todos de primeira categoria, e a vivacidade dos flautistas e oboístas não tem rival.”

O Embaixador de França, Marquês de Bombelles⁶⁴, comenta também no seu Diário (1786-1788) a actividade musical em Lisboa: “[...] vários excertos agradaram-me muito mas uma música tão bela precisaria de cantores melhores dos que os que

⁵⁸ Beckford, *idem*, p. 40.

⁵⁹ Beckford, *idem*, p. 177.

⁶⁰ Beckford, *idem*, p. 159.

⁶¹ Beckford, *idem*, p. 137.

⁶² Beckford, *idem*, p. 63.

⁶³ Beckford, *The History of the Caliph Vathek; and European Travels*, p. 353: “[...] by a bevy of delicate warblers, as plump as quails, and as gurgling and melodious as nightingales. The violins and violoncellos at her Majesty’s beck are all of the first order, and in oboe and flute players her musical menagerie is unrivalled.”

⁶⁴ Bombelles, *idem*.

brilham neste momento em Lisboa.” (18 de Novembro de 1786)⁶⁵; “Houve um concerto muito bom, [...] os seus acompanhadores são excelentes e nunca ouvi em parte nenhuma música concertante melhor executada do que em Lisboa.” (28 de Dezembro de 1786)⁶⁶; “Já passava das dez da noite quando o baile consolou a languidez de árias eternas e de quartetos insípidos.” (7 de Janeiro de 1787)⁶⁷; “Depois de um miserável jantar, tivemos um concerto ainda pior, [...] e durou perto de cinco horas. [...] Ele [M. de Vismes] dá concertos todos os domingos, executados pelos piores músicos de Lisboa.” (4 de Fevereiro de 1787)⁶⁸; “[...] começou o mais belo concerto a que assisti em Lisboa desde que cá cheguei. O *Stabat Mater* de Pergolesi foi executado tanto pelas vozes como pelos instrumentos com uma perfeição rara [...] (21 de Fevereiro de 1787)⁶⁹.

Também o conceituado Jommelli tem a Real Câmara em boa conta. Em cartas para o Director dos Teatros Reais, fazendo recomendações precisas para a execução das suas óperas em Lisboa, ele afirma em 1770 que sabe que está em excelentes mãos, e em 1773, falando de uma ária numa tonalidade tecnicamente difícil para as flautas, diz saber que na orquestra do Rei há excelentes flautistas.⁷⁰

Segundo Richard Twiss, um viajante inglês que assistiu a uma ópera de Jommelli em 1772, num dos teatros reais, foi mantido um silêncio total durante toda a representação, que durou entre as sete e as dez da noite, e durante os intervalos a audiência virava-se de frente para a família real.⁷¹

⁶⁵ Bombelles, idem, p. 51: “[...] J’ai été très content de plusieurs morceaux mais une si belle musique demanderait de meilleurs chanteurs que ceux qui brillent le plus en ce moment à Lisbonne. »

⁶⁶ Bombelles, idem, p. 72: “Il y a eu un fort beau concert, [...] leurs accompagnateurs sont excellents et je n’ai entendu nulle part la musique concertante mieux exécutée qu’à Lisbonne. » ;

⁶⁷ Bombelles, idem, p. 79: “Il était plus de dix heures du soir quand le bal a consolé des langueurs d’ariettes éternelles e de quatuors très insipides. »

⁶⁸ Bombelles, idem, pp. 93-94: “Après un chétif dîner, nous avons eu un plus mauvais concert, [...] il a duré près de cinq heures. [...] Il [M. de Vismes] donne des concerts tous les dimanches et ce sont les plus mauvais musiciens de Lisbonne qui les composent [...] ».

⁶⁹ Bombelles, idem, p. 100: “[...] on a commencé le plus beau concert qui ait été donné à Lisbonne depuis que j’y suis. Le *Stabat Mater* de Pergolèse a été rendu tant par les voix que par les instruments avec une perfection rare [...]”.

⁷⁰ Marita McClymonds, *Niccolò Jommelli: The Last Years, 1769-1774*, Studies in Musicology, UMI Research Press, 1981 (PhD dissertation, University of California, Berkeley, 1978, dactilografado, pp. 646 e 702, citado por Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p.42.

⁷¹ Richard Twiss, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, pp. 11-12: “[...] the opera began at seven, and ended at ten, and during the whole performance the most strict silence was observed by the audience; who between the acts rase and flood with their faces towards the royal family.”

No tempo de D. João V a assistência aos espectáculos da corte, nos palácios, é estritamente privada e parece ter sido irregular. Em 1733, por exemplo, o Rei prefere as obras do Convento de Mafra à representação de *La pazienza di Socrate*, e também noutras ocasiões testemunhas referem a escassa e pouco significativa assistência.⁷²

Durante o reinado de D. Maria I a audiência dos espectáculos nos teatros reais pode ser calculada aproximadamente pelo número de libretos impressos, que em muitos casos é conhecido. Segundo as contas do Arquivo Histórico do Ministério das Finanças⁷³, durante este reinado, o número de libretos impressos para as serenatas varia entre 296 e 423, entre os quais sete a dez são encadernados em seda, destinados à família real. Sabe-se também que em 1785, no palácio do embaixador espanhol, por ocasião do casamento dos infantes portugueses D. João e D. Mariana Vitoria com os príncipes espanhóis D. Carlota Joaquina e D. Gabriel Antonio, assistem à serenata *Le nozze d'Ercole ed'Ebe*, de Jerónimo Francisco Lima, 100 senhoras e 388 homens, e à serenata *Il ritorno di Astrea in Terra*, de Palomino, 350 convidados.⁷⁴ Parece poder inferir-se daqui que as serenatas deverão ter tido como assistência entre 300 e 500 pessoas.

Sabe-se também que: em 1784, para a ópera *Dal finto il vero*, de Paisiello, em Salvaterra, são impressos 787 libretos (sete encadernados em seda), para nove representações; em 1785, em Salvaterra, para a ópera *La vera costanza*, de Jerónimo Francisco Lima, são impressos 395 libretos (oito encadernados em seda); em 1786, em Salvaterra, são impressos 815 libretos para nove representações de *La finta giardiniera*, de Anfossi, 814 para cinco representações de *Gl'intrichi di Don Facilone*, de Guglielmi, e 816 para 10 representações de *Li fratelli Pappamosca*, também de Guglielmi (sempre sete encadernados em seda); em 1790, para duas representações de *Axur, Re di Ormus*, de Salieri, são impressos 800 libretos (oito encadernados em seda).⁷⁵ Nestes casos não é claro o critério no número de libretos impressos, 395 numa ópera representada aparentemente uma só vez, o que parece normal, mas sempre aproximadamente o dobro (787, 814, 815 e 816) em óperas com cinco, nove e dez representações. Se a família real, nas várias representações de uma ópera, utiliza os mesmos libretos (são sempre sete ou oito encadernados em seda), também os outros membros da corte ou convidados o devem fazer, e nesse caso

⁷² Luísa Cymbron, *Spinalba*, Programa da produção no Teatro Nacional de S. Carlos, 1993, p. 7.

⁷³ Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Caixas 9 a 39, in Brito, idem, p. 60.

⁷⁴ Brito, idem, pp. 72, 159.

⁷⁵ Brito, idem, pp. 70-71, 74, 75, 157, 158, 159-160 e 164.

parece haver nas várias repetições de uma ópera alguma variação no público – a novos convidados oferecem-se novos libretos. Parece poder concluir-se que a uma ópera representada na corte assistia um número próximo e máximo de 400 pessoas, o que não se distingue significativamente da assistência às serenatas.

1.4. ORQUESTRA DA REAL CÂMARA

Sem uma escola que forme instrumentistas (o Seminário da Patriarcal vai concentrar-se nos cantores, organistas e compositores) a Orquestra da Real Câmara vai buscar a maior parte dos seus músicos a Itália, sobretudo a Nápoles, mas também, em menor número, a Espanha e à Alemanha, e em número muito reduzido a França e a Inglaterra.⁷⁶

Muitos desses músicos fixam-se definitivamente em Portugal, atraem outros familiares, criam os seus filhos ensinando-lhes muitas vezes o seu próprio instrumento, e dão origem a verdadeiros clãs. Os Avondano, Biancardi, Cunha, Felner e Printz são instrumentistas de corda, sobretudo violinos, os Heredia e os Rodil tocam instrumentos da família das madeiras, os irmãos Loforte e Romano da família dos metais. Por vezes esta formação é complementada com estudos no estrangeiro, como aconteceu com João Baptista André Avondano, que estudou violoncelo em Paris, com uma bolsa do Rei.⁷⁷

À medida que o século avança o número de instrumentistas contratados no estrangeiro diminui, muito provavelmente devido à formação dada pelos que já se encontram em Portugal, dentro e (presume-se) fora do âmbito familiar.

A disciplina parece nem sempre ter sido fácil junto dos músicos, havendo notícia, nos Teatros Reais, da prisão de dois instrumentistas em 1774, devido a uma briga, um deles de novo preso dois anos depois, e ainda de um terceiro em 1775. Também no Teatro do Bairro Alto é relatada uma enorme briga entre o primeiro violino Todi e o compositor Scolari, que dirigia ao cravo, originada pelo diferente tempo musical que cada um queria seguir, numa ária.⁷⁸

Não só em Lisboa houve problemas de indisciplina. Um relatório de 1785-86 sobre a Orquestra de Lyon⁷⁹ descreve o seu mau funcionamento, referindo especificamente o concertino sem sentido estilístico, vários violinistas desafinados, os

⁷⁶ Joseph Sherpereel, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, pp. 89-91.

⁷⁷ Brito & Cymbron, "Opera Orchestras in Portugal", in *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe*, vol. 1, p. 2.

⁷⁸ Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, pp. 49-50 e 88-89.

⁷⁹ Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon*, Lyon, 1932, p. 432, citado por Zaslav, "Toward the Revival of the Classical Orchestra" *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 103 (1976-1977), p. 167.

primeiros flautista e oboísta ausentes nalgumas partes de representações, repetidas faltas a ensaios e o hábito de alguns músicos saírem depois da abertura para irem dar aulas aos seus alunos.

O trabalho de preparação da Orquestra da Real Câmara para os espectáculos de ópera parece ser muito cuidado. Os ensaios são feitos antecipadamente, em especial no Carnaval, em que há várias representações seguidas, geralmente no Palácio da Ajuda, por vezes em casa de Pinto da Silva, Director dos Teatros Reais.

Em 1771, a ópera *La clemenza di Tito* (Jommelli) tem oito ensaios, *Il cacciatore deluso* (Jommelli) tem apenas três ensaios mas já havia sido representada alguns meses antes, e *Semiramide* (Jommelli) tem três ensaios; em 1772, *Le avventure di Cleomede* (Jommelli) tem 15 ensaios, *Ezio* (Jommelli) nove e *La scaltra letterata* (Piccini) dois, em Setembro, mas já havia sido representada alguns meses antes, no Carnaval; em 1780, *Testoride Argonauta* (Sousa Carvalho) tem oito ensaios; as três óperas representadas em Salvaterra no Carnaval de 1786, *La finta giardiniera* (Anfossi), *Li fratelli Pappamosca* e *Gl'intrichi di Don Facilone* (Guglielmi) têm, respectivamente, três, quatro e três ensaios nos dias anteriores às representações, mas já tinham tido, no conjunto das três, 13 ensaios, o que perfaz aproximadamente sete ensaios para cada uma.⁸⁰

Pressupondo-se que a maior parte dos ensaios indicados é já de conjunto, com orquestra e cantores (a fase de leitura da Orquestra é muito rápida, como se verá adiante), pode concluir-se que as óperas são cuidadosamente preparadas, de um modo semelhante para as obras de diferentes compositores – *Semiramide*, em 1771, parece ter tido apenas três ensaios, mas de alguns outros ensaios ou não há notícia ou terão sido feitos em conjunto com outras obras.

As serenatas e as oratórias, durante o reinado de D. Maria I, tinham em geral apenas dois ensaios, feitos muitas vezes em casa de Pinto da Silva. Os músicos eram transportados em carruagens alugadas e durante o intervalo eram servidas bebidas várias e biscoitos.⁸¹

Não pode deixar de se concluir que os músicos da Real Câmara tinham grande capacidade de leitura à primeira vista, como era aliás habitual durante o século XVIII. De outro modo não seria possível executar convenientemente longas serenatas ou

⁸⁰ Brito, idem, pp. 47-48, 70 e 73.

⁸¹ Brito, idem, p. 59.

oratórias em apenas dois ensaios, mesmo com todo o trabalho de preparação dos cantores já feito previamente.

A afinação da Orquestra da Real Câmara era provavelmente mais alta do que a de outras orquestras europeias, nomeadamente em Roma. Dois factos parecem indicá-lo: a reclamação feita em 1768 por Silva Botelho (então Director dos Teatros Reais), numa carta para o Cônsul de Portugal em Génova, Giovanni Piaggio⁸², pela má qualidade das cordas *mi* dos violinos, que se partem com facilidade, o que pode resultar de uma tensão demasiado grande, e a encomenda de órgãos para a Basílica de Mafra, feita através do embaixador português em Roma, de que parece depreender-se ser a afinação em Portugal meio tom acima do que a de Roma⁸³: “... ocorreu racomendarlhe q V. Rma. compre logo sem dizer p^a onde são, 3 órgãos portateis, dous como os q costumão servir nas muzicas das Igras. dessa Curia e hum, major alguma couza q os ordinarios; em todos 3 procurara V. Rma. q algum mestre remedee o defeito de serem os Orgãos de lâ, mejo ponto mais baixo do q os de câ ...”. Também o compositor bolonhês Gaetano Maria Schiassi diz ao Padre Martini, numa carta enviada de Lisboa em 1750, que a afinação de Lisboa é mais alta do que a de Roma.⁸⁴ Por outro lado não nos parece que as alterações que são feitas em Lisboa por Cordeiro da Silva em partes de óperas de Jommelli se devam a uma questão de afinação, o que Manuel Carlos de Brito põe como hipótese,⁸⁵ mas a uma maior comodidade de registo para os cantores disponíveis.

Edward Tarr⁸⁶ descreve trompetes da Charamela Real ainda conservadas, naturais, com dupla volta, provavelmente utilizadas na Real Câmara, e conclui que estes instrumentos “estão em mi bemol, correspondente ao ré actual”, ou seja, uma afinação com o *lá* 3 a 440 Hz. Esses instrumentos em mi bemol tocavam nas obras ou

⁸² Documentos do Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Livro XX/Z/45, f. 4v, citado por Brito, *Estudos de História da Música em Portugal*, pp. 162-163.

⁸³ Ofício do secretário geral de D. João V, José Correia de Abreu, de 21.07.1729 e de 13.09.1729; cf. A. de Carvalho, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, 2 vol., s. 1., 1962, vol. 2, pp. 400-411, citado por Doderer, “Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Mafra” *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 12 (2002), p. 92.

⁸⁴ Gaetano Maria Schiassi, 1735-53 Cartas ao Padre Martini no Civico Museo Bibliografico Musicale de Bolonha, Cotas I-4, L. 117, f. 166, citado por Brito, *idem*, p. 163.

⁸⁵ Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 44.

⁸⁶ Edward H Tarr, “Die Musik und die instrumente der Charamela Real in Lissabon” *Forum Musicologicum II*, Basel, 1980, p. 192: “Alle diese Instrumente stehen in der damaligen Es-bzw. der heutigen D. Stimmung [...]”

andamentos em ré maior (a grande maioria quando há metais), o que quer dizer que a afinação deveria ser semelhante à actual, com o lá a cerca de 440 Hz.

Neal Zaslaw⁸⁷, a partir da observação de um grande número de representações iconográficas, identifica os quatro principais locais em que uma orquestra habitualmente se dispunha: numa varanda, num espaço em frente do palco, num estrado ou entre os seus auditores.

A colocação de músicos em varandas, num baile, banquete ou outra ocasião, era habitual na Idade Média. Desde o século XVII foi usada em igrejas, sobretudo em música policoral ou concertante, mas foi pouco significativa na música orquestral.

O espaço em frente do palco, ao nível do público, do qual se separava apenas por uma balaustrada, era muito importante na ópera, bailados ou representações teatrais, quer se tratasse de apenas alguns instrumentos ou de uma orquestra completa.

Os estrados, muitas vezes em vários níveis, eram estruturas geralmente provisórias, utilizadas em oratórias, concertos e bailes. Em apartamentos e salões privados, a orquestra, geralmente pequena, dispunha-se ao mesmo nível dos seus auditores, num espaço não delimitado (fig. 1).

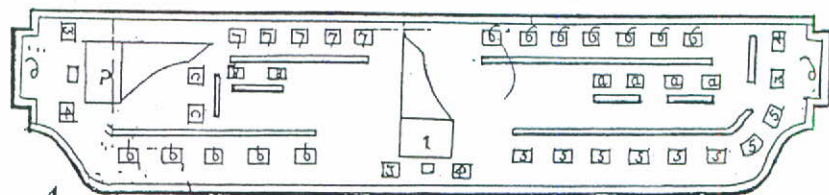
Na ópera italiana, no espaço em frente do palco, a orquestra dispunha de dois cravos, um para o grupo concertino, ao centro, ao qual estava o compositor ou o director, o outro para o ripieno, cada um rodeado por violoncelo (s), contrabaixo (s) e fagote (s). Duas das disposições de orquestras que se conhecem são a de Dresden, em 1754, e a de Turim, em c. 1790. Na primeira as cordas estavam quase todas de um lado, os sopros do outro, os primeiros violinos e os fagotes virados para o palco, os segundos violinos, as violas e os oboés virados para a audiência. Nos dois extremos laterais havia plataformas para as trompetes e os tímpanos. Em Turim estavam nos extremos laterais os metais e a percussão, logo a seguir os dois cravos, e na zona central os violinos, as violas, as flautas e os oboés. Na opinião de Galeazzi⁸⁸ a disposição utilizada em Dresden era melhor para uma boa execução, mas se os músicos fossem muito bons e seguissem com facilidade o primeiro violino, então a

⁸⁷ Zaslaw, "The origins of the Classical Orchestra", in *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* XVII, pp. 21-23.

⁸⁸ Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-practicidi musica, con un saggio supra l'arte di suonare il violino*, 2 vol., Roma, 1791-96, p. 213-227, citado por Zaslaw, "Toward the Revival of the Classical Orchestra", p. 162.

disposição de Turim era melhor, pois permitia que de qualquer ponto da sala fosse ouvida uma mistura perfeita das cordas e dos sopros, o que não acontecia em Dresden.

Distribuzione dell' Orchestra del R. Teatro di Dresda.

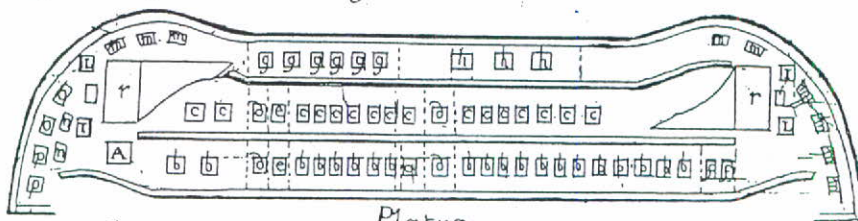


4. Platea.

Spiegazione delle Cifre.

- | | |
|--------------------|---|
| 1. Primo Cembalo | 4. Controbassi |
| 2. Secondo Cembalo | 5. Primi Violini |
| 3. Violoncelli | 6. Secondi Violini, col dorso rivolto verso il Palco. |
| 7. Oboe | b. Fagotti |
| 8. Violo | c. Corni da Caccia |
| a. Violo | d. Una tribuna da ciaschedun lato, per le Trombe, ed i Timpani. |

Distribuzione dell' Orchestra del R. Teatro di Torino



5. Platea.

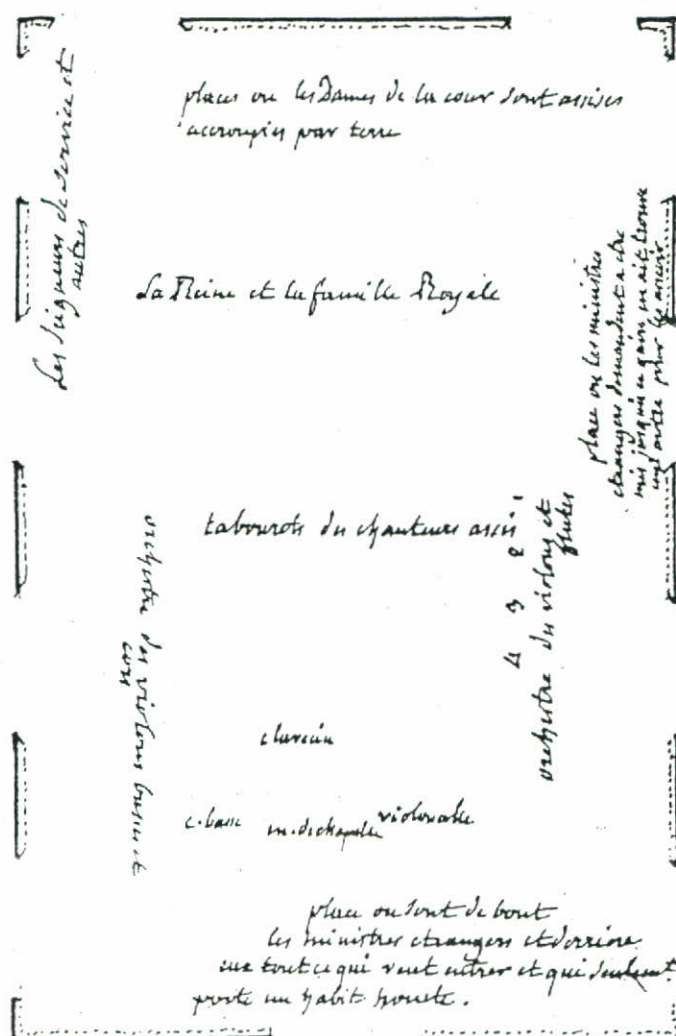
Spiegazione delle lettere.

- | | | | |
|--|-----|---|-----|
| A Sito del Direttore dell' orchestra più elevato degli altri | 1. | L Controbassi primi | 2 |
| b Violini Primi | 20. | m Bassi ; cioè Violoncelli, e Controbassi | 9. |
| c Violini Secondi | 16. | n Altri Corni da Caccia | 2. |
| d Oboe | 4. | o Timpano | 1. |
| e Clarinetti | 2. | p Trombe | 2. |
| f Corni da Caccia | 2. | q Primo Violino de' Balli | 1. |
| g Violo | 6. | r Cembali | 2. |
| h Fagotti | 3. | | |
| l Violoncelli primi | 2. | | |
| | | Totale | 75. |

Orquestras em Dresden (1754) e Turim (c. 1790)

(Gravura em Galeazzi, *Elementi teorico-practicidi musica, con un saggio supra l' arte di suonare il violino*, reproduzida em Jack Westrup & Eleanor Selfridge-Field, "Orchestra", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13, p. 831)

A propósito de uma serenata à qual assistiu no Palácio Real em Lisboa, em Julho de 1787, de pé e atrás da orquestra, o que muito o indignou⁸⁹, o Marquês de Bombelles faz uma descrição da disposição da orquestra: esta forma um U com a parte aberta virada para a família real; na perna direita do U estão alinhados violinos e flautas, na perna esquerda violinos, fagote (?) e trompas, de um lado e de outro virados para o centro, na base violoncelo e contrabaixo, um de cada lado do cravo, tocado pelo mestre de capela, de frente para a família real.



Disposição da orquestra numa serenata, em Julho de 1787, no Palácio Real

(Bombelles, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*, p. 164)

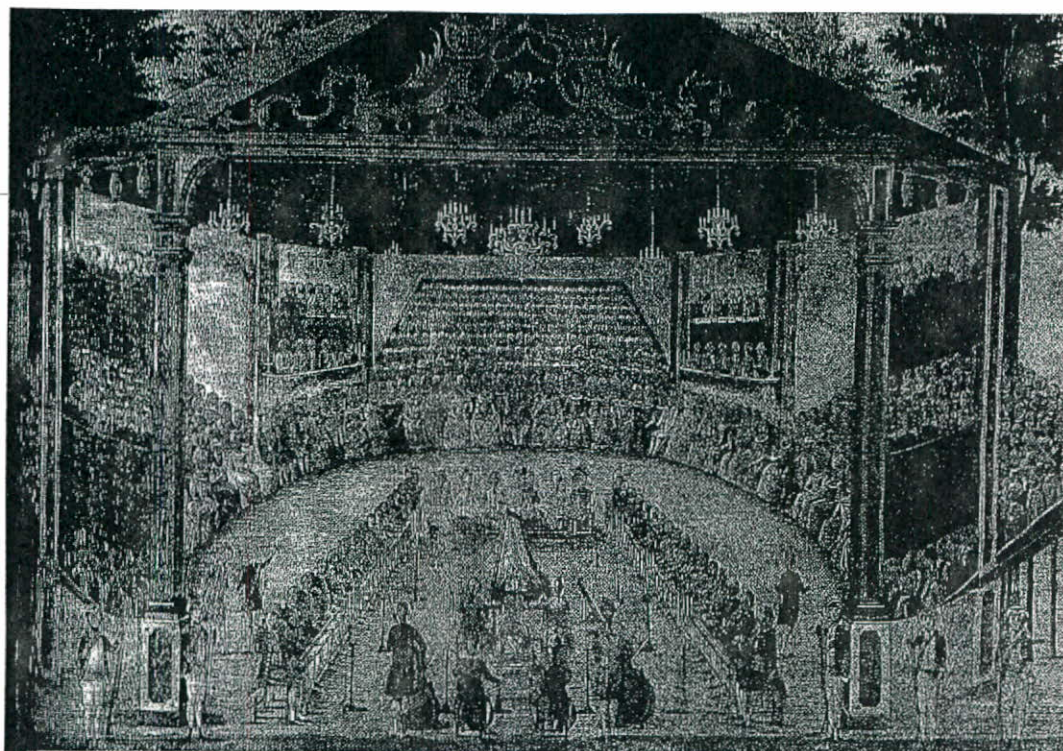
⁸⁹ Bombelles, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*, pp. 153, 164-166 (25 de Julho de 1787).

Esta disposição é muito semelhante à aconselhada por Galeazzi na mesma época, para os concertos⁹⁰: os primeiros e os segundos violinos devem estar de frente uns para os outros, os principais violoncelista e contrabaixista devem colocar-se um de cada lado do cravo, as violas devem estar perto dos segundos violinos (no caso anterior é algum ou alguns dos instrumentistas indicados como “violinos” que toca (m) viola), os oboés devem estar perto dos violinos (no caso anterior serão (?) flautas e não oboés), os metais não devem estar longe do principal violinista.

A imagem de uma execução musical nas festas do casamento de D. João e D. Carlota Joaquina, em 1785, em Madrid,⁹¹ infelizmente pouco nítida, mostra uma disposição semelhante. Ao centro, de frente para a assistência, está o cravo, rodeado por dois violoncelos, e logo atrás por mais dois violoncelos e dois contrabaixos; também ao centro, mas no local mais próximo da assistência, estão seis cantores; do lado esquerdo (do cravo), em fila e virados para o centro, estão 12 violinos ou violas, duas trompetes (?) e duas trompas; do lado direito nove (?) violinos ou violas, quatro oboés (??) e/ou fagotes (??), duas flautas (?) e duas trompas. Em várias varandas simétricas estão, de cada lado: cinco cantores (de coro?); seis cantores (de coro?); duas trompas e quatro outros instrumentos não visíveis; quatro ou mais (?) violinos ou violas.

⁹⁰ Galeazzi, *idem*, p. 216, citado por Zaslav, *idem*, p. 164.

⁹¹ “Festa do Casamento de D. João e D. Carlota Joaquina, em Madrid”, óleo sobre papel, Muzi, 1785, reproduzida em Ana Maria Rodrigues (coord.), *D. João VI e o seu tempo – Catálogo da Exposição no Palácio Nacional da Ajuda*, p. 175.



“Festas do Casamento de D. João e D. Carlota Joaquina, em Madrid”, óleo sobre papel, Muzi, 1785 (Lisboa, Colecção Maria Keil do Amaral)

2.

REPERTÓRIO, FUNÇÃO, EFECTIVOS

1720-1752

No *Rol dos deuottos* de 1720⁹², documento que lista os mais de 150 irmãos de Santa Cecília que nesse ano contribuíram para uma obra na sede da Irmandade, são referidos, da Capela Real, para além do mestre (padre Francisco de Carvalho) e de pelo menos quatro cantores, 12 instrumentistas – sete “rabecas”, um “rabecão”, um “baixão”, dois organistas e um “tangedor” (sem indicação do instrumento). Este documento nomeia também o compositor (Domenico Scarlatti), o mestre de cerimónias e 14 cantores da Patriarcal, instrumentistas de outras instituições (por exemplo o padre Antonio Pereira “organista da see [oriental]”), e ainda alguns cujo local de trabalho se desconhece (por exemplo Pedro Lopes Nogueira “tangedor de Rabequa”)⁹³.

Walther⁹⁴ publica, em 1732, uma lista dos mais conceituados instrumentistas da Capela Real em 1728, que inclui sete violinistas (dois dos quais são também oboístas), dois violetistas, dois violoncelistas, um contrabaixista, um fagotista e um organista, além do mestre de capela. Estes são:

- Scarlatti, mestre de capela, romano
- Pietro Giorgio Avondano, violino, genovês
- Antonio Paghetti, violino, romano
- Alessandro Paghetti, violino, romano
- Johann Peter, violino, português de pais alemães
- Tomas, violino, florentino
- Latour, violino e oboé, francês
- Veith, violino e oboé, boémio
- Ventur, viola, catalão
- Antoni, viola, catalão

⁹² *Rol dos devottos q. daõ suas esmollas p^a se fazer hum sitial p^a a Capella da nossa sancta a glorioza Virgem Martir S^a Cecilia*, citado por Alvarenga, “Domenico Scarlatti: o Período Português (1719-1729)”, in *Estudos de Musicologia*, pp. 175-179.

⁹³ Segundo informações pessoais inéditas de João Pedro d’Alvarenga, em Janeiro de 2006.

⁹⁴ Johann Gottfried Walther, “Portugal”, in *Musikalisches Lexicon, oder musikalische Bibliothek* (1732) facs. ed., Kassel and Basel, Bärenreiter Verlag, 1953, p. 489, citado por Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p.8, e Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, p. 334.

Ludwig, fagote, boémio

Juan, violoncelista, catalão

Laurenti, violoncelista, florentino

Paolo, contrabaixo, romano

José António [Carlos Seixas], organista e vice mestre de capela.

Segundo Alvarenga⁹⁵, desta lista, não totalmente fiável (pois é um testemunho indirecto baseado em informações comunicadas a Walther por alguém com ligações à corte, à Capela ou à Charamela Real em 1728, e que não se revela exacta por exemplo quanto à naturalidade e função de Domenico Scarlatti), apenas é possível identificar com segurança, a partir do *Rol dos deuottos* de 1720, Domenico Scarlatti, Pietro Giorgio Avondano (violino), João Baptist Latour (violino e oboé) e Veith (também violino e oboé). Alvarenga identifica ainda o violinista Tomas como João Tomás Mazza (muito provavelmente), os violinistas Antonio e Alessandro Maria Paghetti, e o violoncelista Lodovico Filippo Laurenti. Os nomes “Joseph Antoni” ou “Antonio Joseph” são normalmente associados a Carlos Seixas, mas para ele apenas está documentado o cargo de organista da Patriarcal – através do processo de habilitação ao hábito da Ordem de Cristo – e não o de vice-mestre da Capela.

Destas fontes não podem tirar-se conclusões exactas quanto a uma constituição da Capela Real na década de 20. O *Rol dos deuottos* não indica se há ainda outros instrumentistas que lhe pertençam, Walther fala dos “mais distintos instrumentistas”⁹⁶ e acrescenta que “ainda deverão encontrar-se outros tantos instrumentistas na Capela”⁹⁷. De qualquer maneira, não parece provável que, em 1720, os instrumentistas excedessem em muito os que são referidos no *Rol dos deuottos* – repare-se que se o número dos cantores da Patriarcal que aí são referidos é exactamente igual ao número de cantores chegados de Itália, segundo os relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa⁹⁸, é natural que o mesmo aconteça com os instrumentistas.

⁹⁵ Alvarenga, idem, pp. 174-175.

⁹⁶ “Verzeichniss der Capellmeister und vornehmsten Instrumentisten in der Konigl. Portugiesichen Capelle zu Lissabon, an 1728”.

⁹⁷ “Es sollen wohl noch einst so viel Instrumentisten in dieser Capelle sich befinden”.

⁹⁸ Alvarenga, idem, p. 177, nota 118.

Pode comparar-se⁹⁹ a provável constituição da Capela Real em 1720 e o seu (também provável) núcleo principal em 1728 com a de algumas outras orquestras de corte europeias em anos próximos:

	total	vl	vla	vcl	cb	vio lo nes	fl	ob	cl	fg	cor	trp	trb	per	tec	c. ded
Lisboa Corte 1720 ¹⁰⁰	12	7		1						1					2	1?
Lisboa corte 1728 ¹⁰¹	14	7	2	2	1			2 = vl		1					1	
Dresden ópera de corte 1709 ¹⁰²	27	4	3+ 2	2	1		2	2+ 2		2	2	2		1		2
Berlim ópera de corte 1712 ¹⁰³	28	11	2	5			3	4		3						
Cöthen corte 1717 ¹⁰⁴	13	3		1		1	2	1		1		2		1	1	
Dresden ópera de corte 1719 ¹⁰⁵	40	9	6	3+ 2 vla gb	3		1	4		3	2	[2]		[1]	2	2
Cöthen corte 1722 ¹⁰⁶	15	2	1	1	1		1	3		1		3	1		1	
Viena corte 1730 ¹⁰⁷	78	26		7	3	2		5		4	2	14	4	2	8	1
Dresden ópera de corte 1733 ¹⁰⁸	43	10	4	6	2		3	6		4	2	[2]		[1]	2	1
Dresden corte 1734 ¹⁰⁹	37	12	4	5	2		3	3		2	2	2			2	

⁹⁹ Esta é uma comparação genérica, apenas indicadora de tendências, uma vez que as fontes se referem muitas vezes à execução de uma obra, de um tipo de obra ou a obras de um determinado compositor, recorrendo eventualmente a instrumentistas exteriores aos grupos, e não a uma constituição local fixa.

¹⁰⁰ *Rol dos devottos q. daõ suas esmollas pª se fazer hum sitial pª a Capella da nossa sancta a glorioza Virgem Martir Sª Cecilia*, citado por Alvarenga, *idem*, pp. 178-179.

¹⁰¹ Walther, *ibidem*, citado por Brito, *ibidem*.

¹⁰² O. Landmann, "The Dresden Hofkapelle during the life of Johann Sebastian Bach" *Early Music*, vol. XVII (1989), pp. 17-31, citado em John Spitzer & Neal Zaslaw, "Orchestra", in *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 3, p. 726.

¹⁰³ C. H. Mahling, *Orchester und Orchestermusik in Deutschland von 1750 bis 1850*, Habilitationsschrift, Saarbrücken U., 1971, citado por Spitzer & Zaslaw, *ibidem*.

¹⁰⁴ Westrup & Selfridge-Field, "Orchestra", p. 834.

¹⁰⁵ Landmann, *ibidem*, citado em Spitzer & Zaslaw, *ibidem*.

¹⁰⁶ Westrup e Selfridge-Field, *ibidem*.

¹⁰⁷ Westrup e Selfridge-Field, *ibidem*.

¹⁰⁸ Landmann, *ibidem*, citado em Spitzer & Zaslaw, *ibidem*.

Deste quadro pode perceber-se que:

- o caso de Viena em 1730 é excepcional, referente com certeza a uma ocasião em que se reúnem músicos de vários agrupamentos, nomeadamente fanfarras militares;
- os grupos de Dresden, em 1709, e de Cöthen, em 1717 e 1722, com um número diminuto de violinos e uma quantidade semelhante de cordas e sopros, dificilmente podem ser considerados orquestras, segundo os critérios definidos anteriormente;
- as orquestras de ópera são em geral maiores do que as outras;
- muito provavelmente a Capela Real tem em 1720 um efectivo mais pequeno do que o das outras orquestras deste conjunto, em anos próximos;
- provavelmente Lisboa tem em 1728, mesmo excedendo bastante o que é indicado na lista de Walther (“outros tantos instrumentistas”)¹¹⁰, uma orquestra que fica aquém do tamanho médio dos agrupamentos deste conjunto, em anos próximos.

Não deve esquecer-se, no entanto, a existência do grupo de trombeteiros e timbaleiros de D. João V, largamente aumentado com a chegada em 1724 dos músicos alemães (ver pp. 3-4). Todos eles tocam pelo menos mais um instrumento, para além das trombetas e dos timbales, o que pode contribuir para que a constituição da orquestra real seja nalgumas ocasiões bastante diferente do que foi aventado.

Segundo Alvarenga¹¹¹, Domenico Scarlatti¹¹² vem ocupar em Lisboa, em Novembro de 1719, o cargo de compositor régio, mas não o de mestre de capela, tornando-se depois também professor dos Infantes. Desde 1708 o mestre de capela é o padre Francisco de Carvalho, e Scarlatti parece tê-lo sido apenas entre 1722, possivelmente por morte de Francisco de Carvalho, e 1723-24, altura em que se ausenta de Lisboa, numa viagem por várias cidades europeias. “O principal cargo de compositor régio permitia a Scarlatti controlar o aparelho de produção musical da Corte, evidentemente centrado na Igreja Patriarcal, sem melindrar a posição do Padre

¹⁰⁹ Westrup e Selfridge-Field, *ibidem*: números indicam composição típica, com um sentido geral e aproximado.

¹¹⁰ Ver nota 97.

¹¹¹ Alvarenga, *idem*, pp. 174-184.

¹¹² Apenas se incluem dados biográficos dos compositores menos conhecidos, ou novas informações sobre os outros.

Francisco de Carvalho, Mestre da Capela Real. Embora coincidentes, a Igreja Patriarcal e a Capela Real cumpriam funções cerimoniais distintas [...].”

A serenata *Contesa delle stagioni*, com libreto anónimo e música de Domenico Scarlatti, é a primeira obra com intervenção de orquestra em Portugal cuja partitura sobrevive (apenas da primeira parte). Foi cantada em Lisboa, no Paço da Ribeira, em 7 de Setembro de 1720, dia de aniversário da Rainha D. Maria Ana de Áustria.¹¹³ Uma notícia da *Gazeta de Lisboa*¹¹⁴ diz: “A Rainha N. Senhora cumprio Sabbado annos, [...] & houve em Palacio hua excellente Serenata na lingua Italiana intituladoa, *A contenda das Estações*.” Também a Nunciatura Apostólica, num relatório de 17 de Setembro¹¹⁵, se lhe refere: “[...] e à noite, com a presença de toda a Casa Real, fez-se uma bellissima serenata, [...] intitulada o contraste das estações, com música do Sr. Domenico Scarlatti, cantada por todos os músicos italianos. [...]”.

A abertura desta serenata é para duas trompetes (*trombe*), cordas e contínuo. Poderá ter sido tocada pelos instrumentistas identificados no *Rol dos deuottos*¹¹⁶, nesse mesmo ano, ou seja, por sete violinos, dos quais pelo menos um deveria tocar viola, um violoncelo ou um contrabaixo (“rabcão” tanto pode significar violoncelo como contrabaixo), um “baixão” (fagote) e por duas trompetes pertencentes provavelmente à Charamela Real. O cravo deverá ter sido tocado pelo próprio compositor, podendo ainda terem estado presentes outros instrumentos harmónicos (o que toca o “tangedor” referido no *Rol*?).

Não é possível datar as obras orquestrais de Carlos Seixas. O seu estilo de transição, com elementos barrocos e pré-clássicos (nomeadamente a organização melódica repetitiva e regular, em frases de quatro compassos, a textura homofónica, algum ambiente galante e alguma variação sonora ao longo de andamentos)¹¹⁷, parece situar os seus concertos e sinfonias entre 1730 e 1742 (data da morte).

Não se conhecem referências à execução das obras de Carlos Seixas. Os efectivos utilizados são cordas e cravo (solista ou contínuo), o que pressupõe uma

¹¹³ Brito, *idem*, p. 125.

¹¹⁴ *Gazeta de Lisboa Occidental*, de 12 de Setembro de 1720.

¹¹⁵ Citado em Doderer, “A Música na Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)”, p. 95: “e la sera ui fù in Palazzo alla presenza di tutta la Casa Reale una bellissima serenata, [...] intitulata il contrasto delle stagioni, posta in musica dal Sig.r Domenico Scarlatti, e cantata da tutti i Musici Italiani.”

¹¹⁶ *Rol dos devottos q. daõ suas esmollas pª se fazer hum sitial pª a Capella da nossa sancta a glorioza Virgem Martir Sª Cecilia*, citado por Alvarenga, *ibidem*.

¹¹⁷ Questão tratada mais detalhadamente nos Capítulos 2, pp. 133-134, 139, e 3 p. 277.

execução num contexto de câmara, ou, na Abertura em ré maior, cordas, dois oboés, duas trompetes, duas trompas e contínuo, o que pode significar uma execução num contexto mais festivo ou num espaço maior do que os das outras obras. As duas sinfonias e os dois concertos (um deles apenas lhe é atribuído) adequam-se perfeitamente ao efectivo que se supõe ter a orquestra real na altura, ou seja, um pouco superior ao da lista de 1728, muito provavelmente já com alguns outros instrumentistas chegados nos anos seguintes, e com os metais da Charamela Real.

O concerto em lá maior e o que é atribuído também a Seixas, em sol menor, ambos para cravo, têm uma escrita solística de algum virtuosismo, sobretudo o segundo, implicando da parte do solista, que se presume ter sido o próprio compositor, uma técnica apurada, demonstrada também na escrita idiomática, vistosa, elaborada e bem adequada ao instrumento.

A execução do *Te Deum* de António Teixeira, em 31 de Dezembro de 1734, na Igreja de S. Roque, cuja abertura se inclui neste estudo, é referida na *Gazeta de Lisboa*¹¹⁸: “Sesta feira por ser ultimo dia do anno de 1734 se cantou a solemnidade, e concurso costumado, o *Te Deum laudamus*, na Igreja da Caza Professa dos Padres da Companhia de Jesus, em açam de graças por todas as mercês, e beneficios, que Deos nosso Senhor nos concedeu no discurso delle [...]” Também a Nunciatura se lhe refere, num relatório de 4 de Janeiro de 1735¹¹⁹: “Sexta-feira passada, por ser o último dia do ano, cantou-se na Igreja de S. Roque [...] um solene *Te Deum* a vários coros, de bellissima música, e com os instrumentistas da Capela Real, em agradecimento dos beneficios recebidos no ano passado [...]”

A abertura é para dois oboés, duas trompas e cordas. Os efectivos que se supõe ter a Capela Real na altura, ou seja, um pouco superiores aos da lista de 1728, muito provavelmente já com alguns outros instrumentistas chegados nos anos seguintes, e com duas trompas da Charamela Real, adequam-se perfeitamente a esta obra.

O genovês Pietro Giorgio Avondano vem ocupar o lugar de primeiro violino na Capela Real, já estando em funções em 1720. É o compositor das Matinas de Santa

¹¹⁸ *Gazeta de Lisboa Occidental*, de 6 de Janeiro de 1735.

¹¹⁹ Citado em Doderer, idem, p. 120: “Venerdì scorso per esser l’ultimo giorno dell’Anno si cantò nella Chiesa di S. Rocco [...] solenne *Te Deum* a più Cori di esquisitiss.^a Musica, e di Musicali Istromenti della Cappella Reale in ringraziam.to [...] de Benefizj ricevuti nell’Anno decorso [...]”

Cecília, em 1721 e 1722, e das “sonatas” para os vilancicos das Matinas de S. Vicente, cantados na Sé de Lisboa em 1722.¹²⁰

As duas sinfonias que lhe são atribuídas, para cordas e contínuo, são muito bem construídas, com uma escrita idiomática para as cordas.

Não se conhecem referências à execução destas sinfonias nem é possível datá-las com precisão. A organização melódica regular, por vezes alguma diferenciação temática, a estrutura homofónica e as diferentes texturas dos instrumentos agudos e graves são características pré-clássicas que podem situar-se ao longo das décadas de 30 e 40 (ver Capítulo 2, pp. 135 e 140).

Conhece-se muito pouco da vida de António Pereira da Costa.¹²¹ Nasceu em 1697(?) e morreu em 1770, no Funchal, onde foi Mestre de Capela da Sé. Autor de 20 serenatas para guitarra e de 12 concertos-grossos, que foram publicados em Londres, provavelmente à custa do fidalgo José de Vasconcelos Bettencourt, como se pode depreender da dedicatória dos concertos: "*A inclinação que V.S^a mostra à música instrumental, nacida ou da Sua vida, do seo genio, ou da capacidade do seu ingenio, me convida, alem da cordeal atenção com que o venero, a offerecer-lhe esta minha primeyra Opera de Concertos. [...] Aceite V.S^a este primeiro parto ou aborto informe da minha tosca ideia q pretende animar-se no seu amparo, para sair á Luz*". Segundo Filipe de Sousa¹²² os 12 concertos-grossos incluídos neste estudo foram publicados em 1741, mas não se conhecem dados relativos à sua execução. Uma referência a Pereira da Costa é feita na Gazeta de Lisboa de 2 de Junho de 1750, que diz, ao falar das festas da Senhora do Monte no Funchal: "*De tarde houveram excelentes cantatas, e sonatas compostas pelo Mestre de Capela António Pereira da Costa*"¹²³. Num artigo publicado em 1869 na *Gazeta da Madeira* é referido que ele terá morrido em 1770.¹²⁴

¹²⁰ Ernesto Vieira, "Avondano, Pietro Giorgio", in *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, vol. 1, p. 76.

¹²¹ Dados biográficos recolhidos em Brito, *António Pereira da Costa*, dactilografado, s. d..

¹²² Filipe de Sousa, "Quem foi António Pereira da Costa?" *Colóquio-Artes* n.º 2 (IV/1971), pp. 50-53.

¹²³ Brito, *ibidem*.

¹²⁴ Sousa, "A música orquestral portuguesa no século XVIII" *Bracara Augusta*, vol. XXVIII n.º 65-66 (77-78) (1974), p. 408.

Gaetano Maria Schiassi nasce em Bolonha, em 1698, e morre em Lisboa, em 1754. Violinista virtuoso e compositor de algumas óperas de sucesso em Itália.¹²⁵ Desde Novembro de 1734 vive em Lisboa. Toca na Capela Real, é compositor, professor, cantor e funda a Academia da Trindade, para onde compõe várias óperas.¹²⁶

Não se conhecem referências à execução em Lisboa das suas Sinfonias, uma delas de 1748, e do Concerto para flauta, de 1749. Pela actividade muito diversificada de Schiassi estas obras podem ter sido tocadas no âmbito da corte, num concerto na Academia da Trindade, num salão privado ou ainda, no caso das duas Sinfonias não datadas, serem anteriores à vinda do compositor para Lisboa. Note-se ainda que estas obras são quase sempre pouco elaboradas, o que pode significar uma composição apressada, para públicos pouco exigentes ou para satisfazer uma encomenda de última hora.

Da vida de Francisco António de Almeida sabe-se muito pouco. Entre 1722 e 1726, com uma bolsa do Rei, estuda em Roma, onde é cantada a oratória *La Giuditta*, cujo libreto é dedicado ao embaixador de Portugal nessa cidade¹²⁷. As outras três obras dramáticas cuja música se conhece na totalidade¹²⁸, *Il trionfo d'amore*, *La Spinalba ovvero il vecchio matto* e *L'Ippolito*, já são estreadas em Lisboa, onde Almeida é organista, na Patriarcal.

Não há diferenças significativas na constituição da orquestra utilizada por Almeida nas quatro obras: apenas um oboé na primeira, em 1726, dois em todas as outras, duas trompetes em três obras, duas trompas na outra, nunca simultaneamente trompetes e trompas. As dificuldades técnicas não variam ao longo das quatro obras, de 1726 a 1752.

As obras estudadas de Scarlatti, Seixas, Teixeira e Almeida não apresentam dificuldades técnicas significativas, sendo as dos dois últimos um pouco mais exigentes do que as dos dois primeiros. As obras de Pietro Giorgio Avondano e de Schiassi, por vezes virtuosas para os violinos, têm uma escrita idiomática para as cordas, reveladora de um inequívoco conhecimento técnico desses instrumentos – os

¹²⁵ Anne Schnöbelen, "Schiassi, Gaetano Maria", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, p. 638.

¹²⁶ Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 15.

¹²⁷ Brito, *Francisco António de Almeida*, dactilografado, s. d..

¹²⁸ Conhece-se também o 3º acto de *La Paziienza di Socrate*.

dois são violinistas, não se tornando por isso demasiado difíceis apesar do variado desenho melódico e da provável rapidez de execução¹²⁹.

Da pequena quantidade de obras e das suas diferenças não podem tirar-se conclusões sobre uma eventual melhoria de qualidade dos instrumentistas utilizados, mas apenas que os compositores com um conhecimento técnico mais profundo dos instrumentos de corda tiram maior partido da orquestra que têm à disposição do que os outros, sem que a dificuldade de execução aumente significativamente.

¹²⁹ Esta questão será aprofundada no Capítulo Orquestração.

3.

REPERTÓRIO, FUNÇÃO, EFECTIVOS

1752-1793

3.1. Efectivos instrumentais

Em 1760, no Porto, no Teatro do Corpo da Guarda (cuja actividade começa nesse mesmo ano), foram feitos quatro espectáculos de ópera, em Agosto / Setembro, por uma companhia vinda de fora, cuja orquestra tinha 18 músicos, incluindo um oboé (contratado em Lisboa) e duas trompas.¹³⁰

Em 1762¹³¹ a Real Câmara é constituída por 31 instrumentistas¹³², que são:

André Marra, violino

Pedro António Avondano, violino

João Valentim (Felner?), violino

Vito Mannarelli, violino?

Henrique José Felner, violino

Gonçalo Auzier Romero, violino e compositor

Francisco Delfim, violino

António Avondano, filho de Jorge, violino

João Pedro Tomás, violino

António de Figueiredo, violino

João Francisco Avondano, violino

José Realle, violino?

João Franco, violino

Francisco Maria Paghetti, violino?

João Baptista Biancardi, viola

Jacob António Reinol, viola

Fernando Biancardi, violoncelo

¹³⁰ Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 111.

¹³¹ Maria Adelaide Salvador Marques, "Músicos de Câmara no Reinado de D. José I" *Do Tempo e da História*, I (1965), pp. 193-195, a partir de folhas de pagamento do Conselho da Fazenda, documentos da Torre do Tombo, *Ministério do Reino*, Livro nº 283, 1761-1763, fol. 163-164v.

¹³² Alguns dos instrumentos foram acrescentados aos nomes dos músicos a partir de Brito & Cymbron, "Opera Orchestras in Portugal", in *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe*, vol. 1, p. 6, e Scherpereel, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa 1764 a 1834*, pp. 57-59, 93-104.

António Pedro da Cunha, violoncelo
João Libaud Saintonge, violoncelo?
Bartolomeu Sabatini, contrabaixo
Frederico Herforth, contrabaixo
João Mouro, contrabaixo
João Francisco Della Corte, oboé
Francisco Xavier Bomtempo, oboé
Mathias Boshoff, fagote
Nicolau Heredia, fagote
José Romano, trompete e trompa
Saverio Romano, trompete e trompa
Vito Malemme
Tomás José Felner
João Pedro Manvichi (trata-se de João Pedro Maneschi?)

Mesmo se a três instrumentistas não se consegue fazer corresponder um instrumento, se a atribuição feita não é completamente segura e se alguns dos instrumentistas tocam mais do que um instrumento, pode reconstituir-se aproximadamente a constituição da orquestra em 1762, que terá sido:

12 a 14 violinos
2 a 4 violas
3 a 4 violoncelos
2 a 3 contrabaixos
2 oboés
2 fagotes
2 trompetes ou trompas
contínuo

Pode constatar-se que as flautas não fazem parte da orquestra. Elas aparecem aliás pela primeira vez em sinfonias, aberturas ou música de cena apenas em 1765, em *Il mondo della luna*, de Pedro António Avondano.

Duas trompetes e duas trompas aparecem simultaneamente em 1752 (Perez, *Il Demofonte*), 1755 (Perez, *L'Alessandro nell'Indie*), cerca de 1760 (Perez, Sinfonia), e

regularmente desde 1762 (Xavier dos Santos, Perez e Avondano), e quatro trompas em 1753 (Perez, *La Didone abbandonata*). Nestes anos o segundo par de metais deverá ter sido tocado por músicos titulares de outros instrumentos, por alguns daqueles cujo instrumento não está identificado, ou por músicos vindos da Charamela Real.

Pode comparar-se¹³³ esta (provável) constituição da Real Câmara em 1762 com a de outras orquestras de corte europeias em anos próximos:

	to- tal	vl	vla	vcl	cb	fl	ob	cl	fg	cor	trp	trb	perc	tecl
Lisboa corte 1762	31	12- 14	2-4	3-4	2-3		2		2	2				1
Dresden corte 1754 ¹³⁴	41	15	4	3	3	2	5		5	2			2	
Berlim corte 1754 ¹³⁵	42	12	4	4	2+1 vio- lone	4	3		4	2	2		1	2+1 c. ded.
Viena corte 1756 ¹³⁶	34	9		2	2		3		1		4	5	2	6
Dresden ópera corte 1756 ¹³⁷	49	19	4	3	2	3	5		6	3	[2]		[1]	1
Eszter- házy ópera corte 1761 ¹³⁸	13	5	1 = vl	1	1 = fg	1	2		2	2				[1]
The Hague corte 1766 ¹³⁹	34	11	4	3	2	0-2	2-4		2	4	2?		1	1
Salzburg corte 1767-77 ¹⁴⁰	23- 35	8-12	2?	1-2	2-4		2		2-3	2-3	2?	3	1?	1?

¹³³ Esta é uma comparação genérica, apenas indicadora de tendências, uma vez que as fontes se referem muitas vezes à execução de uma obra, de um tipo de obra ou a obras de um determinado compositor, recorrendo eventualmente a instrumentistas exteriores aos grupos, e não a uma constituição local fixa.

¹³⁴ Westrup & Selfridge-Field, "Orchestra", p. 834.

¹³⁵ ibidem.

¹³⁶ ibidem.

¹³⁷ O. Landmann, "The Dresden Hofkapelle during the life of Johann Sebastian Bach" *Early Music*, vol. XVII (1989), pp. 17-31, citado em Spitzer & Zaslav, "Orchestra", p. 726.

¹³⁸ László Somfai, "Haydn at the Esterházy Court", in *The Classical Era – from the 1740s to the end of the 18th century*, p. 271.

¹³⁹ Zaslav, "Mozart's orchestras – Applying historical knowledge to modern performances" *Early Music*, vol. XX n.º 2 (Maio 1992), p. 198.

¹⁴⁰ ibidem.

Deste quadro pode concluir-se que a Real Câmara é uma das orquestras mais pequenas do conjunto, com uma quantidade diminuta de sopros. Note-se, no entanto, que a maior parte das outras orquestras incluem metais, que podem não lhes pertencer em permanência, enquanto em Lisboa é indicado o número de músicos efectivos. A proporção entre o número de violinos e o número total de músicos é semelhante na maioria das orquestras, incluindo Lisboa - cerca de 1/3.

A relação entre o repertório, a sonoridade desejada e a constituição da orquestra está patente nos anos de 1769 e 1770, em que são contratados três novos violinistas (Carlos José, João António Printz e Felício António da Cunha), um flautista e oboísta (António Heredia), um fagotista (João Baptista Pla), dois trompetistas (Filippo Marcelli e Fernando Luíz Pink), um trompista (André Lence) e dois trompetistas e trompistas (Epifanio e Nicolau Loforte)¹⁴¹. Este aumento, significativo sobretudo nos metais, coincide com o período de maior predominância de Jommelli e das suas grandes óperas, em que é muito importante o colorido e o dramatismo. Curiosamente, este incremento da capacidade sonora da orquestra nos anos 1769-70 não tem uma contrapartida imediata nas obras orquestrais dos compositores portugueses, cujas orquestrações evoluem mais significativamente (ao nível da elaboração tímbrica, do uso dramático dos coloridos e da utilização individualizada das grandes famílias) durante a década de 80 (Xavier dos Santos desde 1779, atingindo um ponto máximo em 1784, Sousa Carvalho entre 1782 e 1785, Cordeiro da Silva, Jerónimo Francisco Lima e Leal Moreira desde 1783), quando não há na constituição da Real Câmara variações importantes, sofrendo mesmo em 1783 uma diminuição global (ligeira) do número dos seus instrumentistas.

Conhecendo-se a constituição aproximada da Real Câmara em 1762 (31 músicos), as contratações em 1769-70, a tendência continuada para o aumento global dos efectivos (ver a seguir efectivos globais por ano, entre 1764 e 1793) e a constituição em 1782 (51 músicos, referida daqui a pouco), pode calcular-se com alguma aproximação a constituição da Real Câmara em 1770. Esta deverá ter sido:

¹⁴¹ Scherpereel, idem, p. 84: em 1769 dois violinistas e um fagotista, em 1770 um violinista, um flautista ou oboísta, dois trompetistas, um trompista e dois trompetistas ou trompistas; .

Número total: 49 músicos¹⁴²

18 a 20 violinos

3 a 4 violas

3 a 4 violoncelos

3 a 4 contrabaixos

2 flautas ou oboés¹⁴³

2 a 3 oboés

2 fagotes

2 trompetes

2 a 3 trompas

4 trompetes ou trompas

2 cravos ou órgãos

Pode comparar-se¹⁴⁴ esta (provável) constituição da Real Câmara em 1770 com a de outras orquestras de corte europeias em anos próximos:

	to- tal	vl	vla	vcl	cb	fl	ob	cl	fg	cor	trp	trb	perc	tecl
Lisboa corte 1770	49	18- 20	3-4	3-4	3-4	2 ou ob	2-3		2	2-3 + 4	2			2
Salzbourg corte 1770s ¹⁴⁵	38	18	2	2	1	1	2		3	2	2	3	1	1
Mannheim corte 1770s ¹⁴⁶	53	20	4	4	4	3	3	3	4	4	2		1	1
Dresden ópera corte 1771 ¹⁴⁷	45	16	4	4	3	3	4		4	3	[2]		[1]	[1]
Berlim ópera corte 1772 ¹⁴⁸	40	12	4	5	2	4	4		4	2				2+ har- pa

¹⁴² Sherpereel, idem, p. 34.

¹⁴³ Duas flautas aparecem pontualmente em obras orquestrais em 1765 (Avondano) e 1770 (Perez), e regularmente desde 1773. É provável que em 1770 já façam parte da Real Câmara instrumentistas que as toquem, mesmo se esse não é o seu único instrumento.

¹⁴⁴ Esta é uma comparação genérica, apenas indicadora de tendências, uma vez que as fontes se referem muitas vezes à execução de uma obra, de um tipo de obra ou a obras de um determinado compositor, recorrendo eventualmente a instrumentistas exteriores aos grupos, e não a uma constituição local fixa.

¹⁴⁵ Westrup & Selfridge-Field, idem, p. 834.

¹⁴⁶ ibidem.

¹⁴⁷ C. H. Mahling, *Orchester und Orchestermusik in Deutschland von 1750 bis 1850*, Habilitationsschrift, Saarbrücken U., 1971, citado por Spitzer & Zaslav, ibidem.

Esterházy corte 1774 ¹⁴⁹	16	4-6	1-2	1	1	0-1	2		1-2	2				0-1
Bona corte 1774 ¹⁵⁰	16	7	2	2	1				2					2
Turim corte 1775 ¹⁵¹	29- 35	18	2	3	5		?		?	?			1	
Mannheim corte 1776 ¹⁵²	(50)	19	4	4	3	3	3	4	4	2?	2?		1?	1?
Esterházy ópera corte 1776 ¹⁵³	20	4		1	1		3		3	5	2		[1]	
Munique corte 1778 ¹⁵⁴	(39)	17		2	2	2	3	3	2	4	(2)		(1)	(1)

Do quadro anterior pode concluir-se que a Real Câmara é nesta altura uma das maiores orquestras de corte europeias, apenas ultrapassada neste conjunto por Mannheim, e especialmente rica em instrumentos da família dos metais. A proporção entre o número de violinistas e o número total de músicos é semelhante ao da maior parte dos outros grupos, entre 1/3 e 1/2.

Segundo Scherpereel¹⁵⁵ o efectivo da Real Câmara, desde 1764, é o seguinte:

1764: 32	1770: 49	1776: 50	1782: 51	1788: 45-44
1765: 32-35	1771: 49	1777: 48	1783: 47	1789: 43
1766: 39-41	1772: 49	1778: 50	1784: 47	1790: 44
1767: 42-43	1773: 50-51	1779: 49-50	1785: 47	1791: 44
1768: 43	1774: 51	1780: 50-51	1786: 47	1792: 48
1769: 43	1775: 51	1781: 51	1787: 47	1793: 48

Cresce gradualmente durante o reinado de D. José, mantém-se relativamente estável nos primeiros anos do reinado de D. Maria I e decresce ligeiramente a partir de 1783.

¹⁴⁸ Burney, *GN*, citado por Spitzer & Zaslaw, *ibidem*.

¹⁴⁹ Zaslaw, "Toward the Revival of the Classical Orchestra", p. 173.

¹⁵⁰ Zaslaw, *idem*, p. 172.

¹⁵¹ Zaslaw, *idem*, p. 177.

¹⁵² Zaslaw, *idem*, p. 175.

¹⁵³ D. Bártha & L. Somfái, *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest, 1960, citado por Spitzer & Zaslaw, *ibidem*.

¹⁵⁴ Zaslaw, "Toward the Revival of the Classical Orchestra", p. 175.

¹⁵⁵ Scherpereel, *idem*, pp. 34-37.

Em 1782 a Real Câmara é constituída pelos seguintes músicos¹⁵⁶:

VIOLINOS (20): André Marra (1º violino) António José Avondano João Baptista Avondano João Francisco Avondano Pedro António Avondano Estanislau Borges Coelho Felício António da Cunha Francisco Delfim Henrique José Felner Inácio Xavier Felner	João Valentim Felner Francisco Xavier de Figueiredo João Franchi José Mazza Jerónimo Nonnini José Palomino Carlos José Printz João António Printz Gonçalo Auzier Romero João Pedro Tomás
VIOLAS (4): João Baptista Biancardi António Bento da Costa	Jacob António Reinol António Freitas da Silva
VIOLONCELOS (4): João Baptista André Avondano Fernando Biancardi	António Pedro da Cunha Saverio Pietagrua
CONTRABAIXOS (4): Miguel Jordão Frederico Herforth	João Francisco Moro João Frederico Heller
OBOÉS (3): Francisco Xavier Bomtempo (1º oboé) João Francisco Della Corte João Herédia	TROMPAS (3): Vicente Capellini André Lence Caetano José Tomás
FLAUTAS (ou OBOÉS) (2): António Rodil (1ª flauta) António Herédia	CLARINS (2): Filippo Marcelli Fernando Luís Pink
FAGOTES (2): Nicolau Herédia José Francisco Sabater	TROMPAS e CLARINS (4): António José Blayek Saverio Romano Epifanio Loforte Nicolau Loforte
CRAVOS (2): João Pessina Mathias Bostem	

Desta lista de instrumentistas pode depreender-se ter sido a Real Câmara, nesta época, uma orquestra globalmente equilibrada. No entanto é digno de nota:

¹⁵⁶ Sherpereel, idem, pp. 57-59.

- a presença de quatro contrabaixos, o que parece excessivo se os seus titulares tocam realmente sempre contrabaixo;
- a quantidade normal de madeiras, mas com a ausência de clarinetes, que nesta altura já estão presentes em várias outras orquestras europeias;
- a grande quantidade de metais, sejam trompas ou trompetes;
- a ausência de referências a percussionistas. Os tímpanos eram tocados, muito provavelmente, por algum outro instrumentista.

Constituição de várias orquestras europeias em 1782:

	total	vl	vla	vcl	cb	fl	ob	cl	fg	cor	trp	trb	perc	tecl
Lisboa corte 1782	51	20	4	4	4	3 + 2			2	3	2 + 4			2
Viena corte 1782 ¹⁵⁷	30	12	4	3	3	2	2		2					2
Esterházy corte 1782 ¹⁵⁸	25	9		2	1	1	2		4	5				[1]
Ansbach corte 1782 ¹⁵⁹	37	11- 12	3	5	2	2	3	2-3	3	4				1
Berlim corte 1782 ¹⁶⁰	43	13	4	4	3	4	3		4	2	2?		1?	2+ har- pa 1?
Bona corte 1782 ¹⁶¹	26- 30	8-12	4		2		2?		2	4				1?
Cassel corte 1782 ¹⁶²	25	11	1	2	2	2	2		2	2				1?
Coblenz corte 1782 ¹⁶³	42	13	4	2	3	3	3	2	3	4	2		1	2
Dresden corte 1782 ¹⁶⁴	46	16	4	3	4	3	5		4	3	2?		1?	1
Gotha corte 1782 ¹⁶⁵	22	9	1	1-2	1	3	0-1		1	4				1

¹⁵⁷ Westrup & Selfridge-Field, *ibidem*.¹⁵⁸ Bártha & Somfai, *ibidem*, citado por Spitzer & Zaslav, *ibidem*.¹⁵⁹ Zaslav, *idem*, p. 171.¹⁶⁰ Zaslav, *ibidem*.¹⁶¹ Zaslav, *idem*, p. 172.¹⁶² Zaslav, *ibidem*.¹⁶³ Zaslav, *ibidem*.¹⁶⁴ Zaslav, *idem*, p. 173.¹⁶⁵ Zaslav, *ibidem*.

Mainz corte 1782 ¹⁶⁶	25	10	2	1	2	3	2	1	2				1 + alauí de
Mannheim corte 1782 ¹⁶⁷	61	25	3	4	3	4	3	4	4	6	2		1 2
Münster corte 1782 ¹⁶⁸	24	7	2	2	2		2		3	2	2		? 2
Schwedt corte 1782 ¹⁶⁹	23	6	2	2	2	3	2		3	2			1
Stuttgart corte 1782 ¹⁷⁰	37	13	6	3	3	1-2	3		3	2	?		? 2

Número total de músicos em várias orquestras europeias, em 1782:

Mannheim: 61	Coblenz: 42	Bona: 26-30	Schwedt: 23
	Stuttgart: 37	Presburg: 26 ¹⁷¹	Gotha: 22
Lisboa: 51	Ansbach: 37	Cassel: 25	Mecklenburg: 21 ¹⁷²
	Württemberg: 35 ¹⁷³	Mainz: 25	Bamberg: 21 ¹⁷⁴
Dresden: 46	Ratisbona: 35 ¹⁷⁵	Esterházy: 25	Hanover: 21 ¹⁷⁶
Berlim: 43	Viena: 30	Münster: 24	Prússia: 15 ¹⁷⁷

Dos quadros anteriores pode concluir-se o seguinte:

- a orquestra de Lisboa tem em 1782 um efectivo bastante superior a outras orquestras europeias do mesmo tipo, apenas suplantada neste grupo por Mannheim;
- na Real Câmara a proporção entre os violinistas e o número total de músicos é semelhante à da maioria das outras orquestras, entre 1/3 e 1/2;
- nas várias orquestras o equilíbrio entre cordas e sopros é muito variável, desde a razão máxima de 3,6 cordas para um sopro, em Viena, até a um número equivalente de cordas e sopros, como em Esterházy e Schwedt. Lisboa

¹⁶⁶ Zaslav, idem, p. 174.

¹⁶⁷ Zaslav, idem, p. 175.

¹⁶⁸ Zaslav, ibidem.

¹⁶⁹ Zaslav, idem, p. 176.

¹⁷⁰ Zaslav, idem, p. 177.

¹⁷¹ Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigieren*, Leipzig, 1913, citado por Sherpereel, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, pp. 40-41.

¹⁷² Zaslav, idem, p. 175.

¹⁷³ Schünemann, ibidem, citado por Sherpereel, ibidem.

¹⁷⁴ Schünemann, ibidem, citado por Sherpereel, ibidem.

¹⁷⁵ Schünemann, ibidem, citado por Sherpereel, ibidem.

¹⁷⁶ Zaslav, idem, p. 173.

¹⁷⁷ Schünemann, ibidem, citado por Sherpereel, ibidem.

tem uma proporção intermédia, de dois para um, como a maior parte das outras orquestras;

- a orquestra de Lisboa é especialmente rica em instrumentos da família dos metais, apenas ultrapassada na sua quantidade relativa por Esterházy e Gotha.

Também Scherpereel¹⁷⁸ faz uma comparação entre os efectivos por instrumento de várias orquestras europeias, concluindo que, para além de Lisboa, apenas Ratisbona, Koblenz e Presburg “parecem ter utilizado as sonoridades penetrantes da trompeta”. Esta afirmação apenas pode ser tomada como uma tendência, uma vez que, tal como acontecia em Lisboa, também nas outras orquestras europeias os instrumentistas da família dos metais deveriam tocar com algum à vontade trompas e trompetes, trocando de instrumento conforme as necessidades. Note-se também que as designações dos metais são muito variáveis – *trombe*, *clarini*, *corni* e outras, não permitindo muitas vezes definir com precisão de que instrumento se trata realmente. De qualquer maneira, o número global da família dos metais, ainda segundo o mesmo estudo de Scherpereel, é muito maior em Lisboa do que em quase todas as outras orquestras.

Refira-se ainda que Real Câmara actua com efectivos muito variáveis e em ocasiões muito diferentes. O facto de haver um número grande de metais pode significar (também) a possibilidade de desdobramento da orquestra em vários grupos simultâneos, na música dramática e em serviços religiosos comuns, por exemplo, cada um com a presença de trompetes e / ou trompas. Se esta hipótese parece forçada a priori, partindo do conhecimento de um calendário de espectáculos dramáticos geralmente pausado, não se sabe com exactidão que colaboração davam os instrumentistas da Real Câmara aos serviços religiosos, que pode ser muito maior do que se supõe.

¹⁷⁸ Scherpereel, idem, pp. 60-61.

Evolução aproximada da constituição da Real Câmara, em 1762, 1770 e 1782:

	1762	1770	1782
total	31	49	51
violinos	12-14	18-20	20
violas	2-4	3-4	4
violoncelos	3-4	3-4	4
contrabaixos	2-3	3-4	4
flautas ou oboés	0	2	2
oboés	2	2-3	3
fagotes	2	2	2
trompetes	0	2	2
trompas	0	2-3	3
trompetes ou trompas	2	4	4
contínuo	1	2	2

Pode concluir-se o seguinte:

- em comparação com outras orquestras de corte europeias, a Real Câmara é uma das mais pequenas até à década de 60, com um número diminuto de sopros, e torna-se uma das maiores desde 1770, com uma proporção entre cordas e sopros semelhante à maior parte das outras orquestras - cerca de dois para um. No entanto, esses factos não têm grande significado em termos de execuções musicais, uma vez que o grande aumento se dá à custa dos sopros que, em muitos casos, já tocavam com a orquestra mesmo sem lhe pertencerem em permanência;

- a grande quantidade de violinos e de contrabaixos, nítida desde 1770 na Real Câmara, segue a tendência das orquestras de ópera italianas durante todo o século, especialmente adequadas a um repertório homofónico em que as linhas mais agudas têm grande importância melódica, o que também acontece em Portugal¹⁷⁹;

¹⁷⁹ Durante o século XVIII vários teóricos opinaram sobre a o equilíbrio ideal da família das cordas - Quantz, em 1752, Petri, em 1767, e Galeazzi, em 1791, privilegiando o número de violinos, o mesmo Petri, em 1782, e Koch, já em 1802, com números semelhantes ao das orquestras de câmara actuais. Estas tabelas estão em Zaslav, *idem*, p. 181.

- desde 1770 a Real Câmara é especialmente rica em instrumentos da família dos metais, o que conduz inequivocamente a uma sonoridade encorpada e brilhante;
- nunca há referência a instrumentos de percussão.

A execução de uma grande obra de Jommelli, na Igreja de S. Roque, em 26 de Novembro de 1772, comemorando o dia de Santa Cecília, é feita (se é correcta a descrição de Richard Twiss) por uma orquestra de 66 instrumentistas, com 32 violinos, oito violas, 12 violoncelos, seis contrabaixos, quatro oboés, duas trompetes e duas trompas, dividida em duas partes, uma de cada lado da igreja, acompanhando dez cantores solistas e um coro de 120 elementos.¹⁸⁰

Em 1769, a ópera *Fetonte*, de Jommelli, utiliza uma orquestra com 32 instrumentistas: 14 violinos, duas violas, três violoncelos, quatro contrabaixos, duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompetes e cravo (Sousa Carvalho). Em 1784, a ópera executada em Salvaterra, durante o Carnaval, *Dal finto il vero*, de Paisiello, utiliza uma orquestra de 25 instrumentistas.

As serenatas e as oratórias utilizam em geral menos instrumentistas do que as óperas. Em 1772 a oratória executada no Palácio da Ajuda tem uma orquestra de 19 músicos. Durante o reinado de D. Maria I, nas serenatas e oratórias a orquestra tem entre 23 e 32 instrumentistas.

¹⁸⁰ Twiss, *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*, p. 9: "Na manhã do dia 26 de Novembro, dia de Santa Cecilia, dirigi-me à Igreja de S. Roque para ouvir uma cerimónia musical, que durou três horas. Era uma composição de Jommelli, e a disposição dos intervenientes era a seguinte: o órgão está por cima da porta da igreja, e na tribuna do órgão estavam dez castrados da Capela Real. De um lado estavam dezasseis violinos, quatro violas, seis violoncelos, três contrabaixos, dois oboés, uma trompa e uma trompete, e em baixo um coro de sessenta vozes. Do outro lado estava o mesmo número de vozes e de instrumentos. O primeiro violino era o Sr. Gronemann, um alemão que tinha sido contratado há algum tempo para acompanhar lord Clive às Índias Orientais, mas deixou-o no Brasil e veio para Lisboa, onde é agora o primeiro violino do Rei. O conjunto era dirigido pelo célebre David Perez [...]." "The 26th of November, being St. Cecilia's day, I went in the morning to the church of St. Rocco, to hear the musical *função*, which lasted three hours. The music performed was of Jomelli's composition, and the band was placed as follows. 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 for the choruses; and, on the other side, were the same number of vocal and instrumental performers. The first violin was played by Mr. Groneman, a German, who was engaged to go with lord Clive to the East Indies some time ago, but let him at the Brasils, and came to Lisbon, where he now is the first violin to the King. The whole concert was under the direction of the celebrated Mr. David Perez [...]."

Em Outubro de 1790 a companhia do Teatro da Rua dos Condes executou uma *burletta* no Teatro da Ajuda, acompanhada por 30 instrumentistas da Real Câmara.

No Teatro do Bairro Alto, durante a temporada de 1767-68, a orquestra é constituída por 15 instrumentistas: sete violinos (dos quais pelo menos um deve ter tocado viola), um violoncelo, um contrabaixo, dois oboés, um fagote, duas trompas e cravo.¹⁸¹

A Real Câmara, para além da ópera, toca nas cerimónias religiosas, por vezes sumptuosas, e ainda no Paço, nas inúmeras comemorações da família real, geralmente aniversários ou festas onomásticas, utilizando efectivos muito variáveis conforme as ocasiões e o repertório. Muitas vezes apenas uma parte dos músicos é convocada. Em 1778, por exemplo, na festa da Imaculada Conceição, em Queluz, para além dos cantores, tocam cinco violinos, um violoncelo, um contrabaixo¹⁸², duas trompas e um órgão; no mesmo ano, na festa de Santa Bárbara, também em Queluz, tocam nove violinos, duas violas, dois violoncelos, dois contrabaixos, um fagote, dois oboés, duas trompetes e um órgão; na festa de Santa Bárbara, em 1784, tocam sete violinos, duas violas, dois violoncelos, dois contrabaixos, dois oboés, duas trompas, duas trompetes e um órgão; na festa de Nossa Senhora do Cabo tocam dez violinos, duas violas, dois violoncelos, dois contrabaixos, um fagote, dois oboés, duas trompas, duas trompetes e um órgão¹⁸³. Scherpereel¹⁸⁴ refere dois tipos de efectivos típicos na Real Câmara: o das grandes ocasiões, com 25 instrumentos - dez violinos (violas incluídas), dois violoncelos, dois contrabaixos, duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompas, duas trompetes e tímpanos - e os serviços mais comuns, com metade de cada naipe e sem tímpanos.

Em Salvaterra, em Janeiro / Fevereiro de 1784, a actividade musical de câmara (aberturas e excertos vocais de óperas italianas) é feita por quatro violinos, uma viola, um violoncelo, um contrabaixo, duas flautas ou oboés, um fagote, duas trompas e um cravo, além dos cantores.¹⁸⁵

¹⁸¹ Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, pp. 49, 59, 71, 76, 86 e 157.

¹⁸² Violoncelos e contrabaixos vêm sempre com a designação global "rabecões".

¹⁸³ António Caldeira Pires, *História do Palácio Nacional de Queluz*, vol II, pp. 82-84, 89.

¹⁸⁴ Scherpereel, *idem*, p. 87.

¹⁸⁵ Brito, *idem*, pp. 62 e 71.

Na segunda metade do século XVIII há bastante actividade musical fora do âmbito da corte. Esta passa-se nos palácios, capelas e quintas particulares de aristocratas, burgueses, magistrados e dignitários eclesiásticos, nas recepções do corpo diplomático, em comemorações de instituições oficiais, privadas e religiosas. Os intervenientes podem ser apenas vozes, vozes com um pequeno acompanhamento, do tipo do contínuo, ou vozes e um conjunto instrumental. Scherpereel¹⁸⁶, baseado num estudo dos *Manifestos*, documentos da Irmandade de Santa Cecília em que vem descrita a actividade de todos os músicos em Lisboa fora do âmbito da corte, traça um interessante quadro do tipo de agrupamentos instrumentais usados.

Um grupo frequente é constituído por dois violinos e um violoncelo, aos quais se junta por vezes uma trompa, mas um ainda mais comum é formado por dois violinos, um violoncelo e duas trompas, por vezes com um violino suplementar, que dobra a principal linha melódica. Os conjuntos de sete instrumentos têm três violinos, um violoncelo, um contrabaixo e duas trompas, ou quatro violinos, um violoncelo e duas trompas, enquanto os de oito têm três violinos, um oboé, um violoncelo, um contrabaixo e duas trompas, ou quatro violinos, um violoncelo, um contrabaixo e duas trompas. O grupo mais utilizado tem nove instrumentos - quatro violinos, um oboé, um violoncelo, um contrabaixo e duas trompas, a que podem juntar-se ainda um ou dois violinos. Em grupos maiores pode aparecer também um fagote, um segundo violoncelo, um segundo oboé, duas trompas suplementares, duas trompetes e tímpanos. Neste âmbito de actividade musical, como afirma ainda Scherpereel no mesmo estudo, a viola aparece pouco, muito raramente excedendo o número de duas, e só quando a massa orquestral é grande. No entanto torna-se fundamental na expressão de “sentimentos de luto em ofícios de defuntos ou de quinta ou sexta-feira santa.”¹⁸⁷ Um dos principais exemplos é a música sacra de José Joaquim dos Santos, que utiliza com grande frequência uma formação instrumental constituída por duas violas, violoncelo e órgão.

¹⁸⁶ Scherpereel, “Patrocínio e “Performance Practice” em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começos do século XX” *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 9 (1999), pp. 44-46.

¹⁸⁷ Scherpereel, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, p. 46.

3.2. Repertório, função, relação com efectivos

David Perez nasce em Nápoles, em 1711, e morre em Lisboa, em 1778. Estuda no Conservatório de S. Maria de Loreto, em Nápoles, tendo o violino como principal instrumento, estreia-se como compositor de ópera em 1735, ainda em Nápoles, torna-se mestre da Capela Real Palatina de Palermo e escreve óperas para teatros de várias cidades, dentro e fora de Itália.¹⁸⁸ Em 1752 é contratado como director musical da corte portuguesa e mestre de música dos príncipes.¹⁸⁹ Desde então as suas óperas são frequentemente representadas nos vários teatros reais. Depois do terramoto, quando os espectáculos operáticos são retomados, em 1763, são muito mais raras as representações de óperas de Perez, que se dedica quase exclusivamente à música religiosa. Também no Teatro da Rua dos Condes são representadas algumas das suas óperas, que, segundo Vieira¹⁹⁰, Perez ensaiava e dirigia gratuitamente: “O Mestre Davide Peres tambem se lhe não levou dinheiro dos camarotes por dar as Operas e Musica e vir ensayar algumas Operas e por isso não foram a rol.”

No conjunto de obras analisadas neste estudo é David Perez o compositor mais representado, com 21, entre 1752 e 1777 (duas sem data): um concerto, quatro sinfonias, 15 aberturas de óperas sérias e uma abertura de serenata. Nos primeiros anos de estadia em Portugal, em que são representadas várias óperas suas em cada ano, Perez utiliza algumas compostas anteriormente para Nápoles, Génova e Florença, em versões muito provavelmente revistas. Desconhecemos as diferenças entre as várias versões.

À excepção de duas óperas em 1765, representadas no Teatro do Bairro Alto, todas as outras são estreadas nos teatros reais – Teatro do Forte (Paço da Ribeira), Ópera do Tejo e Salvaterra, até 1755, Queluz, Ajuda e Salvaterra, depois de 1765. Não se conhecem referências às execuções do Concerto e das Sinfonias. As raras reposições conhecidas de obras de Perez são feitas apenas nos teatros públicos – Bairro Alto (1765), Rua dos Condes (1768) e Porto (1772).

A orquestração de Perez é bastante constante, sem diferenças significativas entre as sinfonias e as aberturas. O aumento de um para dois fagotes dá-se a partir de

¹⁸⁸ Paul J. Jackson, “David Perez”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, p. 366.

¹⁸⁹ Brito, “David Perez”, dactilografado, s. d.

¹⁹⁰ Documentos de devedores do Teatro da R. dos Condes, de 1765-66, citados por Vieira, “David Perez”, in *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, vol. 2, p. 165.

1768 e nas últimas aberturas é mais frequente a utilização de duas trompetes. Apenas o Concerto para flauta (sem data), para apenas primeiros e segundos violinos, e baixo, para além do solista, parece destinar-se a um contexto de câmara (desconhece-se se foi composto já em Portugal). A utilização de quatro trompetes, quatro trompas e um trombone constituem casos isolados em números de música de cena, com objectivos dramáticos (ver Capítulo Orquestração, pp. 290-291, 323).

Tudo indica que as obras de Perez, desde 1752, se adaptam naturalmente aos efectivos da Real Câmara, que nessa altura já deverão ser semelhantes aos que se conhecem dez anos mais tarde – 12 a 14 violinos, duas a quatro violas, três a quatro violoncelos, dois a três contrabaixos, dois oboés, dois fagotes, duas trompetes ou trompas, e contínuo. O aumento de um para dois fagotes a partir de 1768 não levanta qualquer problema, uma vez que estes já existem pelo menos desde 1762. A utilização simultânea e sistemática de duas trompetes e duas trompas nas últimas aberturas, desde 1767 nos teatros reais, parece significar que a Real Câmara passa a tê-las nos seus efectivos normais - em 1766 e 1767, segundo Scherpereel¹⁹¹ a Real Câmara regista um aumento significativo, de 35 para 43 músicos. No entanto, a contratação em 1770 de dois trompetistas, um trompista e dois trompetistas e trompistas¹⁹² pode significar que eles não existiam (ou que não eram em número suficiente). A utilização pontual de duas trompetes e duas trompas simultaneamente, em 1752 (*Il Demofonte*¹⁹³), 1755 (*L'Alessandro nell'Indie*¹⁹⁴) e cerca de 1760 (Sinfonia), e de quatro trompas e um trombone, em 1753 (*La Didone abbandonata*), deverá ter sido feita à custa de músicos da Real Câmara titulares de outros instrumentos, ou por instrumentistas da Charamela Real.

Casos curiosos são as representações em 1765 de *La Semiramide* (em estreia) (orquestra com dois oboés, duas trompetes, duas trompas e cordas), *La Didone abbandonata* (dois oboés, fagote, quatro trompas, trombone e cordas) e *Zenobia* (dois

¹⁹¹ Scherpereel, idem, pp. 34-37.

¹⁹² Scherpereel, idem, p. 84.

¹⁹³ Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 vol., London, Printed for the Author: and sold by J. Robson, New Bond Street, and G. Robinson, Paternoster Row, 1776-89, vol. 4, p. 570, citado por Joaquim de Vasconcellos, "D. José", in *Os Musicos Portuguezes*, vol. 1, p. 181, diz, sobre a representação de *Il Demofonte*: "It was besides rendered magnificent in the performance by a powerful orchestra and decorations that were extremely splendid."

¹⁹⁴ Burney, idem, vol. 4, p. 571, citado por Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 28, diz, sobre a estreia de *L'Alessandro nell'Indie*, na efêmera Ópera do Tejo: "[...] the new theatre ... surpassed, in magnitude and decorations, all that modern times can boast. On this occasion Perez new set the opera of *Alessandro nell'Indie*, in which opera a troop of horses appeared on the stage, with a Macedonian phalanx. One of the King's riding-masters rode Bucephalus, to a march which Perez composed in the *Manege*, to the *grand pas* of a beautiful horse [...]."

oboés, duas trompas e cordas) no Teatro do Bairro Alto, em que a orquestra deveria ser bastante pequena - dois anos depois, em 1767-68, tem apenas 15 instrumentistas - sete violinos (um dos quais deve tocar viola), um violoncelo, um contrabaixo, dois oboés, um fagote, duas trompas e cravo¹⁹⁵. Se os efectivos eram semelhantes em 1765, em *La Semiramide* e *La Didone abbandonata* (apenas numa marcha), com metais suplementares, a orquestra deverá ter sido muito desequilibrada, com um forte predomínio destes. Situações semelhantes aconteceram provavelmente no Teatro da Rua dos Condes, em 1768, com *Demetrio* (a orquestra tem dois oboés, duas trompas e cordas), e no Teatro do Corpo da Guarda, no Porto, em 1772, com *Il Demofonte* (orquestra com dois oboés, um fagote, duas trompetes, duas trompas e cordas), em que os efectivos instrumentais disponíveis eram com certeza reduzidos¹⁹⁶.

Não há, em geral, relação entre a instrumentação, o local de execução e o contexto social em que o espectáculo se realiza, seja no Teatro do Forte (Paço da Ribeira), nos apartamentos reais (hipótese na execução de *L'Olimpiade*¹⁹⁷), no Teatro da Ajuda, em quase todos estes casos comemorando um aniversário da família real, ou no teatro do Bairro Alto. Em Salvaterra, se nalguns casos (1764 e 1765) a instrumentação é semelhante à que é utilizada noutros locais, em 1753, com *La Didone abbandonata*, e em 1764, com *Creusa in Delfo*, são utilizados, mas apenas pontualmente, em números de música de cena, quatro trompas e um trombone, ou quatro trompetes e quatro trompas. É o contexto dramático que dita este aumento do número de instrumentos, mas é muito provavelmente a época carnavalesca e o seu ambiente festivo, em Salvaterra, que motiva a criação de novos e mais expansivos ambientes dramáticos e musicais. Também na inauguração da Ópera do Tejo, em 1755, a orquestra é anormalmente grande, juntando um fagote, duas trompetes e duas trompas ao que vinha sendo habitual antes e ainda será depois, pelo menos em duas óperas. É sem dúvida o contexto de festa e grande pompa que o dita. Já no reinado de D. Maria I, em 1777, num novo regime de contenção de despesas, a serenata *La Pace fra la Virtù e la Bellezza* volta a utilizar uma orquestra com menos instrumentos.

¹⁹⁵ Brito, idem, p. 86.

¹⁹⁶ Segundo Brito, idem, p. 111, uma representação em 1760 utilizou uma orquestra de 18 músicos, com um oboé e duas trompas.

¹⁹⁷ Brito, idem, p. 135.

Luciano Xavier dos Santos (1734-1808) estudou no mosteiro de Santa Catarina de Ribamar e tornou-se, em 1758, organista na Capela Real da Bemposta.¹⁹⁸

Das dez obras analisadas de Xavier dos Santos seis são serenatas, outra será muito provavelmente também uma serenata (não tem qualquer indicação), as restantes são um Te Deum e duas oratórias. Todas as obras dramáticas cujo local de execução é conhecido foram apresentadas num dos palácios reais - Queluz ou Ajuda.

A orquestra de Xavier dos Santos tem quase sempre duas trompetes e duas trompas simultaneamente (já desde 1762), um dos pares muito possivelmente tocado, pelo menos nos primeiros anos, por músicos de outros instrumentos, por alguns daqueles que se sabe existirem mas cujo instrumento não está identificado, ou por músicos vindos da Charamela Real. Aparecem duas flautas em três aberturas seguidas, em 1779, 1781 e 1783, o que confirma a sua existência regular. Há apenas um fagote em 1764 e quase sempre dois fagotes a partir de 1778. Como estes já existem na Real Câmara pelo menos desde 1762, o aumento de um para dois (pelo menos em termos de linhas independentes) deverá ter sido ditado unicamente por razões musicais. Não há diferenças de instrumentação entre as aberturas das duas oratórias, do Te Deum e das serenatas.

Frei José de Santo António¹⁹⁹ é organista, compositor e teórico musical. Pertence à Ordem dos Frades Capuchos e é, em 1761, examinador do Priorado do Crato, primeiro organista e mestre de música do Real Convento de Mafra, mantendo-se aí ainda em 1784 como primeiro organista. Publicou em 1761 um tratado que, entre outros assuntos, documenta e regulamenta a participação dos seis órgãos do Convento de Mafra na celebração da liturgia.

O seu Te Deum foi cantado em 31 de Dezembro de 1767, na Real Capela da Ajuda. A constituição da orquestra, com dois oboés, duas trompetes e cordas, é perfeitamente adequada aos efectivos da Real Câmara em 1767.

As estreias das 13 obras dramáticas de João de Sousa Carvalho (1745-1798)²⁰⁰ são feitas quase sempre em dias de aniversário de membros da família real, em 1789

¹⁹⁸ Dados biográficos em Brito, *idem*, p. 78, e Sherpereel, "Esquisse d'une histoire musicale de la Chapelle Royale de la Bemposta" *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3 (1993), pp. 167-168.

¹⁹⁹ Rui Vieira Nery, "Frei José de Santo António", texto dactilografado, s. d..

²⁰⁰ Brito, *ibidem*.

num dia onomástico. Não há relação entre a importância do aniversariante e o facto de ser representada uma ópera ou cantada uma serenata.

Todas as óperas são repetidas logo depois da estreia (uma, cinco, seis ou nove vezes), enquanto as serenatas são cantadas uma única vez, mas mais de metade (*L'Angelica*, *Perseo*, *Seleuco Re di Siria*, *Penelope*, *Tomiri Amazzone Guerriera*, *Alcione* e *Numa Pompilio Secondo Rè de Romani*) são repostas mais tarde, quase sempre num outro ano (geralmente no ano seguinte mas a diferença pode ir até oito anos).

Nas aberturas de Sousa Carvalho duas flautas aparecem regularmente desde 1773, o que confirma fazerem elas já parte dos efectivos da Real Câmara. Um fagote aparece em 1769, dois fagotes estão presentes regularmente desde 1782, o que é normal, pois em 1762 já fazem parte da orquestra real. Duas trompetes e duas trompas simultaneamente aparecem quase sempre, já desde 1769. Nesse ano o segundo par de metais deverá ter sido tocado por músicos titulares de outros instrumentos ou por instrumentistas da Charamela Real, mas a partir de 1770 estes já existem na orquestra real em quantidade suficiente.

Não há diferenças na instrumentação das aberturas das óperas e das serenatas, nem entre as das obras dramáticas e as dos Te Deums, tendo no entanto os dois últimos, de 1789 e 1792, o máximo efectivo orquestral utilizado por Sousa Carvalho. A única serenata cantada no Paço da Ribeira, e também a única estreada num dia onomástico e não num dia de aniversário, utiliza uma orquestra significativamente mais pequena do que as outras obras, com apenas dois oboés, duas trompetes e cordas, parecendo haver uma relação entre o local da execução (possivelmente um espaço mais pequeno) e o efectivo utilizado.

De João Cordeiro da Silva não se conhecem as datas de nascimento e morte. Assinou o livro de entradas da Irmandade de Santa Cecília em 1756²⁰¹. Em 1763 é referido como organista e compositor na Capela Real da Ajuda, numa carta que acompanha o tratado *Nova instrução musical* de Solano²⁰², e nos libretos aparece como “Virtuoso della Capella Reale”. Muito ligado à produção das óperas na corte, faz revisões e adaptações para a execução de obras dramáticas de outros compositores, nomeadamente Jommelli.

²⁰¹ Vieira, “Cordeiro da Silva”, vol. 2, p. 304.

²⁰² Brito, *ibidem*.

As oito obras dramáticas são executadas num dos palácios reais – Salvaterra, durante o carnaval, Queluz, Ajuda e (apenas uma vez) Paço da Ribeira. As estreias são feitas sempre num dia de aniversário de um membro da família real, a estreia da oratória num dia onomástico de uma princesa. Uma das óperas (*Lindane e Dalmiro*) tem duas representações, em dias seguidos, as serenatas e a oratória têm sempre apenas uma representação, mas duas das serenatas (*Il Natal di Giove e Megara Tebana*) e a oratória são repostas alguns anos depois.

A orquestra de Cordeiro da Silva é bastante constante, só havendo uma diferença significativa entre a primeira obra, em 1764, com dois oboés, duas trompas e cordas, e todas as outras, desde 1778, quase sempre com duas flautas, dois oboés, um ou dois fagotes, duas trompetes, duas trompas e cordas. Duas flautas aparecem sempre desde 1778 – sabe-se que existem na Real Câmara pelo menos desde 1770, mas não estão presentes em 1764, quando supostamente ainda não existem na Orquestra. Os fagotes estão indicados, a uma ou a duas vozes, desde 1783. Como já existem na Orquestra pelo menos desde 1762, a sua indicação é uma opção puramente musical. Enquanto em 1764 *L'Arcadia in Brenta* tem, da família dos metais, apenas duas trompas, desde 1778 aparecem quase sempre simultaneamente duas trompetes e duas trompas, o que se adequa perfeitamente ao que sabe sobre o grande aumento dos metais na Real Câmara, por volta de 1770.

Não há diferença de instrumentação entre as aberturas e a única sinfonia (que será possivelmente também uma abertura), nem entre as serenatas e a ópera *Lindane e Dalmiro*, mas constata-se que todas as obras dramáticas utilizam trompetes enquanto a única oratória, mais contida, não as utiliza. A ópera *L'Arcadia in Brenta* distingue-se de todas as outras obras, com uma orquestra mais pequena, mas foi estreada 14 anos antes, sendo esta a única razão. Não há relação entre o espaço e a orquestra utilizada.

Pedro António Avondano²⁰³ nasceu em Lisboa, em 1714. Seu pai, Pietro Giorgio Avondano, genovês, estabeleceu-se em Lisboa, com 19 anos, no tempo de D.

²⁰³ Dados colhidos em: Vieira, “Pedro António Avondano”, vol. 1, pp. 64-76; José Mazza, “Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses”, separata da *Revista Ocidente*, Lisboa, (1944-45), pp. 37, 97-98; Sousa Viterbo, “Pedro António Avondano”, in *Subsídios para a História da Música em Portugal*, pp. 65-76; Brito, “Pedro António Avondano”, dactilografado, s. d.; Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 78; Sherpereel, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, pp. 19, 57, 82, 101-103, 106-107; Brito, *Estudos de História da Música em Portugal*, pp. 171-172.

João V, e foi primeiro violino da Real Câmara. Sua mãe era francesa, nascida em Nantes. Pedro António foi também violinista da Real Câmara, onde recebeu, de 1764 a 1782 (ano da sua morte, em Lisboa) o salário anual de 260\$450 réis²⁰⁴. As suas obrigações incluíam a composição de música para os bailados que integravam as óperas.

Foi um dos mais importantes compositores de música instrumental em Portugal na segunda metade do século XVIII. Segundo Scherpereel²⁰⁵ o correspondente em Lisboa de um jornal parisiense inclui o violinista Pedro António Avondano entre os três melhores compositores de meados do século XVIII, e o seu contemporâneo e colega da Real Câmara José Mazza²⁰⁶ diz-nos que ele “[...] foi rabeça da Camara de Sua Magest(ad)e, foi excelente Compositor, a sua Muzica tinha grande harmonia, e muita nuvid(ad)e, compos Salmos, Missas, e hum Te Deum muita Sonata instrumental, e muita tocata de Cravo, tambem compos a Muzica de huma Opera Burlesca que se executou em Salvaterra na presença do Serenissimo Snr. D. José 1º. Cuja opera se intitulava *Il Mundo del la Luna*, que teve excelente aceitação [...]”.

Pedro António Avondano fundou um clube em sua casa, a Assembleia das Nações Estrangeiras, onde a colónia estrangeira se reunia duas vezes por semana para jogar cartas e dançar, e onde também se davam concertos. Para estes bailes compôs grande número de minuetos, dos quais duas colecções foram editadas em Londres, custeadas pela colónia inglesa. Foi um dos principais obreiros da reorganização da Irmandade de Santa Cecília, em 1765.

A única ópera, de 1765, utiliza uma orquestra com duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompetes, duas trompas e cordas. A presença simultânea de trompetes e trompas, improvável nos efectivos normais da Real Câmara em 1765, deverá ter sido suprida por instrumentistas da Charamela Real. A utilização de dois fagotes é normal, uma vez que estes já existem na Orquestra pelo menos desde 1762. As flautas, que só tocam em dois números, e num deles parece tratar-se de flautas doces (ver Capítulo Orquestração, pp. 288-289), deverão ter sido tocadas por instrumentistas titulares de outros instrumentos ou, mais provavelmente, exteriores à Orquestra, uma vez que na Real Câmara, nessa altura, não se conhecem flautistas.

²⁰⁴ Scherpereel, idem, p. 19.

²⁰⁵ Scherpereel, idem, p. 101.

²⁰⁶ Mazza, ibidem.

Seja qual for o caso os flautistas, pelo tipo de escrita que têm, agudo e solístico, terão que ter sido de boa qualidade. Duas flautas, com razoável exigência técnica, são utilizadas também numa das colecções de minuets, no ano seguinte, e apenas uma, com uma escrita verdadeiramente virtuosística, nos dois trios para flauta, violino, violoncelo e contínuo, não datados.

As oratórias têm uma orquestra mais pequena, sem trompas e sem indicação de fagotes, apenas *Gioas Re di Giudà* com flautas, parecendo nítida a relação entre a função, o ambiente musical requerido e a constituição da orquestra. Os minuets, muito provavelmente compostos para os bailes da Assembleia das Nações Estrangeiras, têm uma escrita que os destina a um pequeno grupo de instrumentistas, eventualmente um por voz, para duas flautas e baixo (em 1766) ou para dois violinos e baixo, além do contínuo.

De Jerónimo Francisco Lima (1741-1822)²⁰⁷ foram representadas duas óperas, em Salvaterra, muito provavelmente no carnaval. As quatro serenatas, à excepção de *Le Nozze d'Ercole ed Ebe*, foram cantadas nos palácios reais - Ajuda ou Queluz. Apenas se conhecem reposições da ópera *La vera costanza*, por duas vezes, quatro anos depois da estreia.

Na orquestração de Lima, com algumas variações mas sem uma evolução nítida no tempo, não há diferenças significativas entre a Sonata para orquestra e as aberturas, ou entre as aberturas do *Te Deum* e das obras dramáticas, ou entre as óperas e as serenatas. As flautas são utilizadas apenas duas vezes, em 1779 e 1785, quando inequivocamente já existem na Real Câmara, assim como os fagotes, que aparecem quase sempre, a uma ou a duas vozes. Trompetes e trompas em simultâneo são utilizadas na maior parte das obras, mas nunca antes de 1772 (não contando, evidentemente, com as obras não datadas), quando já estão disponíveis em permanência na Real Câmara.

Também os locais e as ocasiões em que as obras são executadas não influenciam a instrumentação de Lima, com a (ligeira) excepção de *Le Nozze d'Ercole*

²⁰⁷ Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 79; Beckford, *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain 1787-1788*, pp. 134, 141, 142, 148, 156, 160, 166, 168 e 172, refere-se a Jerónimo Francisco Lima, em 1787, em termos geralmente elogiosos, a respeito da sua música, da sua execução como músico e da direcção de um grupo de câmara que constituiu e dirigiu para si enquanto viveu na Quinta do Ramalhão, em Sintra.

ed Ebe, executada numa ocasião especialmente festiva, que tem na sua orquestra o máximo instrumental utilizado pelo compositor.

Policarpo José da Silva, baptizado em 26 de Janeiro de 1745, foi um dos importantes tenores da Capela Real e da Real Câmara, ligado sobretudo à música religiosa. Prestigiado professor de canto e de cravo ou piano-forte, compôs, além de algumas cantatas, canções e duetos, em italiano ou português, música para tecla, peças instrumentais de câmara e solfejos. Entrou para a Irmandade de Santa Cecília em Fevereiro de 1761, com 16 anos, e fez parte do grupo que a reestruturou em 1765. Morreu em 19 de Março de 1803.²⁰⁸

O ilustre viajante William Beckford fala frequentemente de Policarpo José da Silva: “Policarpo, o primeiro cantor da Capela da Rainha estava sentado ao cravo, no meio da sala.”²⁰⁹; “Gelati, Joaquim de Oliveira e Policarpo [...] cantaram uma ária com uma delicadeza extraordinária.”²¹⁰; “Policarpo uivava e gritava com infinita execução. É um perfeito mestre da sua arte e compõe com saber e discernimento.”²¹¹; “[...] refugiei-me perto de um cravo, onde Policarpo, um dos melhores tenores da Capela da Rainha, cantava acompanhando-se a si mesmo.”²¹²; “[...] veio Policarpo, o famoso tenor, que nos entreteve com várias árias de bravura, com fluência e surpreendente facilidade.”²¹³

Não se conhecem referências a execuções de obras de Policarpo José da Silva. A única obra datada é a cantata *La Danza*, de 1780, que utiliza uma orquestra relativamente pequena, com dois oboés, um fagote, duas trompas e cordas. A Sinfonia apenas tem duas trompas, dois violinos e baixo, e o Concerto para violoncelo, além do solista, tem três violinos e baixo. A ausência de referências a execuções e a orquestra sempre com poucos instrumentos parece significar que as suas obras se destinaram a um âmbito privado.

²⁰⁸ Dados colhidos em Vieira, “Policarpo Jose da Silva”, vol. 2, pp. 324-326, e Miguel Ângelo Ribeiro, *As Canzonette na obra de Policarpo José António da Silva (1745-1803)*.

²⁰⁹ Beckford, *idem*, p. 37 (25 de Maio de 1787).

²¹⁰ Beckford, *idem*, pp. 63-64 (17 de Junho de 1787).

²¹¹ Beckford, *idem*, p. 166 (6 de Novembro de 1787).

²¹² Beckford, *Italy with Sketches of Spain and Portugal*, p. 186: “[...] I took refuge near a harpsichord, where Policarpo, one of the first tenors in the Queen’s Chapel, was singing and accompanying himself.”

²¹³ Beckford, *idem*, p. 262: “[...] and in came Policarpio, the famous tenor singer, who entertained us with several bravura airs of glib and surprising volubility [...]”

Frei Manuel de Santo Elias foi organista no Convento dos Paulistas. O livro de entradas da Irmandade de Santa Cecília tem a sua assinatura em Setembro de 1767, acrescentando “morador no Convento de S. Paulo”. Foi mestre de música da aula pública do Convento. Compôs muita música religiosa.²¹⁴ Em 1804, substituindo Luciano Xavier dos Santos, que se retirara, tornou-se um dos organistas da Capela Real da Bemposta, cargo que ocupou até 1806.²¹⁵

Do Concerto para flauta, não datado, que utiliza uma orquestra com duas trompetes e cordas, para além do solista, não se conhecem referências do local ou da data de execução. Brito²¹⁶ refere a execução no Porto de um concerto para flauta, em Setembro de 1779, num espectáculo com teatro e peças musicais variadas, e o Marquês de Bombelles²¹⁷ fala da execução de um concerto para flauta, em Fevereiro de 1787. É possível que se trate deste concerto. No Teatro do Bairro Alto foi representada, em 1772, a tragicomédia *D. Afonso de Albuquerque em Goa*, com música, infelizmente perdida, de Frei Manuel de Santo Elias.

António da Silva Gomes e Oliveira²¹⁸, discípulo de David Perez, organista na Real Capela da Ajuda, é um compositor importante, tanto na música dramática como na música sacra. Assinou o livro de entradas da Irmandade de Santa Cecília em Novembro de 1774, onde deixou de aparecer em 1803. Em 1813 o seu nome aparece na lista de dispensas na relação de pessoal da Igreja Patriarcal. Ainda vive em 1817, uma vez que é referido na revista “Mnemosine Lusitana”, nº 12, de 1817, como “o Senhor Antonio da Silva, organista da mesma Real Capella”²¹⁹. No libreto de *Gioas Re di Giudà*, de 1778, Oliveira vem referido como “virtuoso di musica Portuguese, sotto la scuola, e direzione del celebre Sig. Maestro David Peres...”, o que deve significar que ele era cantor, mas o libreto de *Calliroe*, de 1782, refere-o como organista da Capela Real da Ajuda.

Nas quatro obras estudadas de Gomes e Oliveira a orquestra é sempre grande e estável, com flautas, oboés, fagotes, trompetes, trompas e cordas, todos os

²¹⁴ Vieira, “Frei Manuel de Santo Elias”, vol. vol.2, pp. 272-273.

²¹⁵ Sherpereel, “Esquisse d’une histoire musicale de la Chapelle Royale de la Bemposta”, p. 168.

²¹⁶ Brito, idem, p. 116.

²¹⁷ Bombelles, *Journal d’un ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*, p. 100 : « [...] Une demoiselle brésilienne a joué un concert de flûte avec une justesse aussi surprenante que son goût est sûr et bon. [...] ».

²¹⁸ Dados biográficos colhidos em Vieira, “Antonio da Silva”, vol. 2, pp. 297-300, Brito, idem, p. 79, e Brito, “António da Silva Gomes e Oliveira”, dactilografado, s. d..

²¹⁹ Citado por Vieira, “Antonio da Silva”, vol. 2, p. 298.

instrumentos fazendo já parte da Real Câmara. A única diferença entre as várias obras é a ausência de fagotes (ou das suas partes independentes) na oratória, cantada na Ajuda, enquanto as duas serenatas, cantadas em Queluz (e depois o Te Deum, já em 1795), os incluem. É uma pequena diferença, insignificante em relação ao espaço utilizado mas com alguma importância em relação ao tipo de obra, uma oratória, geralmente mais contida.

Brás Francisco Lima (?-1813)²²⁰, bolseiro em Nápoles, chegou, segundo o libreto de *Il Trionfo di Davidde*, a ser professor no Seminário da Patriarcal, mas abandonou a vida musical. Beckford, numa carta de Novembro de 1787, diz dele: “[...] o irmão de Lima, o *Signor Biaggio*, estranha e misteriosa personagem, compositor não de todo mau, mas que achou por bem, qual a razão não sei, de me ser apresentado como negociante totalmente desconhecedor de assuntos musicais.”²²¹

Nas duas obras de Brás Francisco Lima é nítida a relação entre a orquestra, o tipo de obra, a sua função e o espaço utilizado: o Te Deum, na sua função festiva de acção de graças, provavelmente no último dia do ano e numa das maiores igrejas de Lisboa, com todos os instrumentos da Real Câmara - flautas, oboés, fagotes, trompetes, trompas e cordas, e a oratória *Il trionfo di Davidde*, na quaresma, na Ajuda, com uma orquestra mais pequena, sem flautas nem trompas.

Gonçalo Auzier Romero nasceu em Lisboa, filho de Pedro Auzier Romero, violinista da Real Câmara, professor e compositor. Gonçalo foi também violinista, compositor e professor de violino. Foi membro da Irmandade de Santa Cecília pelo menos entre 1756 e 1763, sendo seu secretário durante vários anos. Compôs bastante música religiosa.²²²

Da Sinfonia composta em 1782, para uma orquestra relativamente pequena, com dois oboés, duas trompas e cordas, não se conhecem referências. Destinou-se, muito provavelmente, a um âmbito privado.

²²⁰ Dados biográficos colhidos em Vieira, “Braz Francisco de Lima”, vol. 2, p. 33, e Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 79.

²²¹ Beckford, *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain 1787-1788*, p. 172.

²²² Dados colhidos em Maria Adelaide Salvador Marques, “Músicos de câmara no reinado de D. José I”, p. 207, e Mazza, *idem*, p. 26.

António Leal Moreira²²³ nasce em Junho de 1758. Entra aos oito anos para o Seminário da Patriarcal, onde se torna professor, e em 1783 mestre de capela. Desde Agosto de 1777 é membro da Irmandade de Santa Cecília, e desde 1790 director musical do Teatro da Rua dos Condes. Casa em 1792 com Mariana Joaquina da Fonseca Portugal, irmã de Marcos Portugal. Em 1793, quando este é inaugurado, é nomeado director do Teatro de S. Carlos, onde se mantém durante seis anos. Quando sai, em 1799, dedica-se sobretudo à música religiosa. Morre em Lisboa, em Novembro de 1819.

A serenata *L'Imenei di Delfo* é cantada por ocasião do casamento dos infantes portugueses D. João e D. Mariana Vitória com os infantes espanhóis D. Carlota Joaquina e D. Gabriel Antonio²²⁴, em 1785, e a ópera(?)²²⁵ *Il natale augusto* por ocasião do nascimento da infanta Maria Teresa, filha primogénita do príncipe D. João, em 1793. Do Te Deum, em 1786, não se conhecem referências ao local e dia de execução. No entanto a *Gazeta de Lisboa*²²⁶ descreve as festas organizadas pelo Intendente Geral da Polícia, Pina Manique, na Casa Pia do Castelo de S. Jorge, em 17 e 18 de Dezembro de 1786, em que se cantou um Te Deum e motetes, com “[...] huma completa Orquestra, composta de todos os Instrumentistas, e Cantores da Camara de S. M., da Real Capella d’Ajuda, e Santa Igreja Patriarcal [...]”. Também o Marquês de Bombelles²²⁷ noticia a execução de um Te Deum, em 31 de Dezembro de 1786, composto por um jovem português (Leal Moreira tem nesta altura 28 anos). É possível que se trate, numa ou noutra altura, ou mesmo em ambas, do Te Deum de Leal Moreira. Quase todas as outras estreias são feitas nos palácios reais – Queluz, Ajuda e Paço da Ribeira. Apenas da oratória *Ester* e da serenata *Artemisa Regina di Caria* se conhecem reposições, três ou cinco anos depois, também num dos palácios reais.

A orquestra de Leal Moreira é grande e bastante estável, quase sempre com flautas, oboés, fagotes, trompetes, trompas e cordas, todos com presença efectiva na Real Câmara. Não há diferenças entre as aberturas de obras dramáticas, oratória, missa ou Te Deum, seja qual for a função social ou o espaço em que são executadas.

²²³ Dados biográficos colhidos em Vieira, “Antonio Leal Moreira”, vol. 2, pp. 105-110; Luis Filipe Marques da Gama, *Dos Leais de Sintra e Colares aos da Região Oeste – Uma linhagem medieval inédita*, pp.119-123; Brito, idem, p. 79.

²²⁴ Gama, idem, p. 120.

²²⁵ Gama, idem, p. 121, chama-lhe Serenata Alegórica.

²²⁶ Citada em Brito, *Estudos de História da Música em Portugal*, p. 170.

²²⁷ Bombelles, idem, p. 73.

José Palomino²²⁸ nasce em Madrid, em 1755, filho de um músico de Saragoça, Marianno Palomino, e torna-se, ainda muito jovem, violinista da Capela Real de Madrid, onde compõe várias cantatas. Em 1774 desloca-se para Lisboa, com vários membros da família, também músicos, e ocupa o lugar de primeiro violino da Capela Real. Durante mais de 30 anos compõe música religiosa, de câmara e dramática (escreve para diversas peças representadas no teatro da Rua dos Condes). Entra na Irmandade de Santa Cecília em Março de 1777. Na difícil fase em Lisboa das invasões napoleónicas, Palomino aceita o cargo de mestre de capela de Las Palmas, onde chega em 1808. Morre em Abril de 1810.

A serenata *Il ritorno di Astrea in Terra* foi executada durante uma recepção dada a 370 convidados no palácio do Embaixador espanhol, Conde Fernan Nuñez, em 15 de Junho de 1785²²⁹, para festejar o duplo casamento dos infantes portugueses e espanhóis. O Concerto para cravo ou pianoforte foi tocado também em 1785, em 16 de Setembro, segundo a partitura autógrafa.

Enquanto a serenata, cantada num ambiente especialmente festivo, utiliza uma orquestra grande, com flautas, oboés, fagotes, trompetes, trompas e cordas, o Concerto para cravo ou pianoforte, muito provavelmente destinado a um âmbito privado, tem apenas cordas, além do solista.

Giuseppe Toti²³⁰ esteve ao serviço da Patriarcal e da corte, como cantor (contralto). O seu nome está em vários libretos, o mais antigo dos quais é de 1780 (*Testoride Argonauta*). Entrou para a Irmandade de Santa Cecília em Fevereiro de 1790 e foi mestre dos filhos de D. João VI. A relação dos donativos para as urgências do Estado, em 1828, publicada na *Gazeta de Lisboa*, refere Totti como Mestre de música de Suas Altezas. Compôs bastantes peças sacras, destinadas a serem cantadas na Patriarcal, como é dito nalgumas delas. Deve ter sido muito devoto, pois na partitura de uma Ladaíinha a S. José lê-se²³¹: [...] Escritas por um que tem a honra de possuir o mesmo nome e que deseja poder chegar a ser seu devoto, por isso lhe

²²⁸ Dados biográficos colhidos em Lothar Siemens Hernandez, "Jose Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la Capilla de Musica de la Catedral de Canarias (1809)" *Revista de Musicologia*, vol. 3 n° 1 e 2 (1980), pp. 293-294, e Vieira, "José Palomino", vol. 2, pp. 150-151.

²²⁹ Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 72.

²³⁰ Dados biográficos colhidos em Vieira, "Giuseppe ou José Totti", vol. 2, pp. 378-381.

²³¹ Citado por Vieira, idem, vol. 2, p. 379: "[...] Scritte da uno che ha l'onore di aver l'istesso nome e che desidera poter arrivare a essere suo devoto, e per ciò gli offerisce questo tenuissimo travaglio."

offerece este insignificantissimo trabalho.” Em 1829 recebeu de D. Miguel uma medalha, como todos os músicos da Real Capela. Morreu em 1832 ou 1833. Beckford²³², em 1787, refere-se assim a Totti: “Fui à nova Igreja de S. Pedro de Alcântara e ouvi a missa do Lima. Nela participavam todos os meus conhecidos musicais – Rumi, Palomino, Ferracuti, Totti, etc. Totti cantou admiravelmente e estava com boa voz, coisa que raramente tem. [...]”.

Das duas sinfonias não se conhecem os locais de execução, apenas a data de uma delas – 1793. O Te Deum foi cantado na Igreja do Loreto em 1795, já fora do período deste estudo. A orquestra utilizada é igual em todas as obras, com duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompetes, duas trompas e cordas.

José Joaquim dos Santos nasceu em Senhor da Pedra, Óbidos, cerca de 1714, e morreu em Lisboa, em 1801. Fez os seus estudos no Seminário da Patriarcal, para onde entrou aos seis ou sete anos. Quando acabou ficou como “mestre de solfa”, subiu depois a mestre efectivo e aí se manteve até morrer. As suas obras sacras são inúmeras e estão presentes em vários arquivos e bibliotecas.²³³ São frequentemente a cappella ou acompanhadas por órgão, raramente por uma orquestra.

É de 1794 (já fora do período em estudo neste trabalho) a Sinfonia em ré maior. Utiliza uma orquestra pequena, com um oboé, duas trompas e cordas, parecendo destinada a um âmbito privado. Pode ser a abertura de uma obra maior.

António Cláudio da Silva Pereira é um compositor da segunda metade do século XVIII, autor de várias obras religiosas que estão no Arquivo da Sé de Lisboa, incluindo um Te Deum.²³⁴

Não se conhecem referências aos locais e datas de execução das duas Sinfonias de Silva Pereira. Enquanto uma delas tem uma orquestra pequena, com oboés, trompas e cordas, a outra, que é uma abertura de uma missa, utiliza uma orquestra grande, com duas flautas, dois oboés(?), dois fagotes, duas trompetes, duas trompas e cordas. Esta diferença está provavelmente relacionada com o local e a função social da execução.

²³² Beckford, idem, pp. 100-101.

²³³ Vieira, “José Joaquim dos Santos”, vol. 2, pp. 274-276.

²³⁴ Brito, “António Cláudio da Silva Pereira”, dactilografado, s. d..

De José Luís da Silveira não conhecemos dados biográficos nem referências aos locais e datas de execução das duas sinfonias. Uma delas utiliza uma orquestra um pouco maior do que a outra.

João Pedro de Almeida Mota²³⁵ nasce em Lisboa²³⁶, no princípio da década de 40 do século XVIII, entra na Irmandade de Santa Cecília em Dezembro de 1761, com a indicação “cantor”, muito provavelmente na Capela Real. Vai para Braga, como maestro de capela do Arcebispo (onde está em 1767, quando aí nasce um dos filhos), em seguida para Santiago de Compostela, como cantor (tenor), e em 1772²³⁷ para a Catedral de Mondoñedo, provavelmente cantando e ensaiando o coro²³⁸. Em Julho de 1775 ingressa na Catedral de Lugo, como mestre de capela substituto²³⁹, e na Catedral de Astorga, em 1783, como mestre de capela. Em Abril de 1793 torna-se mestre dos meninos cantores da Capela Real de Madrid. Em 1798 é compositor da Capela e depois da Real Câmara, onde deve ter escrito os seus quartetos de cordas, destinados ao grupo em que toca o próprio Rei Carlos IV. Desloca-se a Portugal em fins de 1799. Em 1808 Carlos IV abdica, vai para França, a corte dispersa-se e Mota deve ter ficado em grandes dificuldades – em 1818²⁴⁰ Mota identifica-se apenas como mestre dos meninos cantores, cargo ao qual terá voltado quando o Colégio reabriu em 1814, e já não como compositor da Real Câmara, que se tinha extinto. Deve ter morrido em 1816-17, uma vez que uma petição de dois dos filhos solicitam, em

²³⁵ Dados biográficos recolhidos em Humberto d'Ávila, *Almeida Mota, Compositor Português em Espanha*; Ávila, “O compositor Almeida Mota. Esboço da sua personalidade” *Colóquio Artes*, nº 54 (Novembro 1982), pp. 54-56; Ávila, “Vida e obra de Almeida Mota”, Separata de *Colóquio Artes*, nº 68 (Setembro 1986), pp. 54-57; Ávila, “Compositor Almeida Mota recomeça a ser estudado” *Diário de Notícias* (18 de Setembro de 1988), pp. 12-13.

²³⁶ Ávila, “Compositor Almeida Mota recomeça a ser estudado”, p. 12: no assento de baptismo de um neto, em Astorga, 1787, é referido que Almeida Mota e a sua mulher são naturais de Lisboa.

²³⁷ Segundo informações de Varela de Vega, referidas por Xoam Carreira, “J.P.A.M., músico mindoniense *El Progreso*, Lugo (17/3/1985), referido por Ávila, “Vida e obra de Almeida Mota”, p. 56. Para a definição do percurso profissional de Almeida Mota até Lugo, Humberto d'Ávila serve-se do pedido de admissão a concurso para a Catedral de Lugo, citado no artigo “Compositor Almeida Mota recomeça a ser estudado”, p. 12, em que o compositor diz ser natural do “Reyno de Portugal, a cuia R. Magestad servio de músico y M.tro de capilla que tambien fue de la Camara del Sr. Infante Arzobispo de Braga [...] Thenor que fue en la Metrop.p.na del s. Santiago y actualm.e en la S.ta Iglesia de Mondoñedo.” Um dos membros do júri de Lugo, em 1775, citado no mesmo artigo de Ávila, p. 12-13, afirma que de entre os três candidatos, “como es menester elegir uno, [...] el mas ydoneo es d.n Ju.o de Almeyda [...] todos sabemos su conducta, capacidad, y prudencia [...], sabemos tambien las estimaciones, que como cantor tubo en la Metropolitana Ig.lá de Santiago, y tiene actualmente en la de Mondoñedo, en la en que su obas lo hizieron visible a toda la Galicia [...]”

²³⁸ Ávila, “Compositor Almeida Mota recomeça a ser estudado”, p. 13: as folhas de presença da Catedral referem de Almeida Mota “assistência ao coro”.

²³⁹ Segundo informações de Varela de Vega, referida por Carreira, *ibidem*, in Ávila, “Vida e obra de Almeida Mota”, p. 56.

²⁴⁰ No frontispício da tradução do tratado de Solano.

Janeiro de 1818, uma pensão em atenção aos serviços prestados pelo pai. Nesse mesmo ano sai em Madrid a tradução castelhana, feita e comentada por Almeida Mota, do tratado *Exame Instructivo sobre a Música Multiforme, Métrica e Rythmica*, do teórico português Francisco Inácio Solano.

Há obras suas nas catedrais de Tuy, Santiago de Compostela e Mondonhedo, quase todas de música religiosa mas também vilancicos e algumas canções para canto e piano, e no Arquivo Musical do Palácio Real de Madrid alguns quartetos de cordas.

Sabe-se que compôs uma ópera cómica, *Il matrimonio per concorso*, em 1774, provavelmente para o dia de Nossa Senhora da Assunção (15 de Agosto).²⁴¹ Conheceu-se o libreto, de Gaetano Martinelli, poeta oficial da corte portuguesa, mas não a música. Martinelli é autor de um libreto com o mesmo título em 1770, musicado por Jommelli, e em 1773 é representada no Teatro da Rua dos Condes uma ópera com o mesmo título, com libreto anónimo e música de Felice Alessandri. É possível que se trate sempre do mesmo libreto.

Da oratória *La Passione di Gesù Christo*, encontrada em Vila Viçosa, não se conhece nem o local nem a data de execução. No entanto a partitura tem a indicação *Musica Del M.ro de Capp.a Pietro d'Almeyda Motta Portuguese*, o que pode significar que esta obra foi composta durante o tempo em que Almeida Mota foi mestre de capela, o que aconteceu apenas em Astorga, entre Março de 1783 e Abril de 1793. A orquestra é relativamente pequena, com dois oboés, dois fagotes, duas trompas e cordas, o que é perfeitamente normal numa oratória.

Marcos Portugal²⁴² (1762-1830) estuda composição, canto e órgão no Seminário da Patriarcal, assume em 1785 a direcção do Teatro do Salitre, e parte em 1792 para Nápoles, com o apoio do Rei. A Sinfonia estudada – a abertura de uma missa – é, segundo o manuscrito, de 1790.

²⁴¹ Martinez Barbeito, *Impresos gallegos de los siglos XVI, XVII e XVIII*, Santiago de Compostela, 1987, citado por Ávila, idem, p. 57: no libreto *Il Matrimonio per concorso Drama giocoso per Música Da Representarsi alla Festa di N. D. della Assoncion Patrona di questa Santa Cathedrale de Mondonhedo*, 1774.

²⁴² Dados biográficos em Vieira, “Marcos Antonio da Fonseca Portugal”, vol. 2, pp. 191-230; Brito & Cymbron, *História da Música Portuguesa*, pp. 130-131; Marques da Gama, “Subsídios para o estudo da família do compositor Marcos Portugal”, Separata da Revista *Armas e Troféus*, tomo VI (3) (Setembro/Dezembro de 1997), pp. 5-6, 9.

Até 1752 nenhuma obra apresenta grandes dificuldades técnicas. As de Scarlatti e Seixas, entre as mais antigas, são as menos exigentes para os instrumentistas. As obras da segunda metade do século também não têm, em geral, dificuldades muito significativas. Quando estas existem devem-se a uma escrita muito ornamental, com inúmeras apojaturas, à agilidade do desenho melódico e à variedade rítmica, em andamentos rápidos, ou a uma escrita pouco idiomática para as cordas, com grandes intervalos em sucessão, muitos cromatismos e notas alteradas, nítida nalguns compositores como uma formação de canto ou de tecla, sem um conhecimento técnico profundo das cordas (ver Capítulo 2, pp. 138 e 254).

Em geral, não há num compositor um aumento de dificuldade ao longo da produção. Ela dá-se, por vezes (nítida em Sousa Carvalho na década de 80), devido a uma maior complexidade das obras, nomeadamente ao nível das texturas e da variedade de funções nos vários grupos de instrumentos.

Em termos globais, mesmo se há alguma diferença entre a exigência técnica das obras entre a primeira e a segunda metade do século, e se em cada um destes períodos se nota algum aumento, sobretudo durante a década de 80, esta diferença não é suficientemente significativa para poder ser relacionada com um eventual aumento de qualidade dos músicos, parecendo mais ser originada pela crescente elaboração das obras.

Os fagotes tornam-se mais independentes da linha geral do baixo, geralmente tocando com as outras madeiras, desde a década de 80. Não há relação com a constituição da Real Câmara²⁴³, tratando-se de uma opção musical, talvez ajudada por uma eventual maior qualidade dos instrumentistas.

As violas tornam-se mais independentes dos baixos desde o princípio da década de 70, tocando por vezes secções expostas e exigentes. É uma opção musical, mas que pode ter alguma relação com a maior quantidade de violas e com uma eventual fixação dos músicos no instrumento, com a correspondente e previsível melhoria de qualidade.

Os violoncelos tocam frases ou secções diferentes dos contrabaixos (ou sem eles) mais frequentemente desde finais da década de 70. É uma opção musical, sem relação com a constituição da orquestra, mas que pode ser influenciada pela melhoria

²⁴³ A grande maioria das obras é tocada pela Real Câmara, portanto este agrupamento pode ser tomado como referência.

de qualidade dos instrumentistas – essas secções são por vezes muito solísticas, tecnicamente exigentes, num registo agudo.

As madeiras (flautas, oboés e fagotes) ganham enorme importância como grupo, com intervenções melódicas verdadeiramente solísticas, tecnicamente exigentes. Isso acontece anormalmente em 1765, em *Il mondo della luna* de Avondano, muitas vezes desde 1778 e frequentemente desde 1782 (ver Capítulo Orquestração, pp. 305-306). Esta é uma opção sobretudo musical, pois a Real Câmara não parece ter sofrido alterações profundas nas madeiras desde os anos 69-70.

Os metais, mesmo se ganham independência como grupo ao mesmo tempo do que as madeiras, desde o fim da década de 70 (Capítulo Orquestração, pp. 306-307) - e são por vezes muito importantes em obras especialmente grandiosas e brilhantes - mantêm em geral funções harmónicas e rítmicas, não havendo um incremento significativo da sua importância melódica. Não reflectem com nitidez o aumento de quantidade e a fixação de alguns dos músicos em apenas um instrumento, com a correspondente melhoria de qualidade, que tiveram na Real Câmara por volta de 1770.

Sobre a interacção entre a instrumentação das obras conhecidas e a constituição que se supõe ter tido a Real Câmara, é a presença simultânea de duas trompetes e duas trompas que levanta as maiores dúvidas. Se as informações de que dispomos parecem indicar que só a partir de 1770 há na orquestra real mais do que um par de metais, verifica-se que Xavier dos Santos utiliza ao mesmo tempo duas trompetes e duas trompas em 1762, 1763 e 1764, Perez em 1765, no Teatro do Bairro Alto, e em 1767 e 1768, nos teatros reais, Avondano uma única vez em 1765 e Sousa Carvalho por duas vezes em 1769.

Quem são estes instrumentistas? O mais provável é que pertençam à Charamela Real, embora pareça um pouco excessiva esta utilização de músicos exteriores à Real Câmara. Uma outra hipótese, menos provável, é que eles já existam nesta altura na Real Câmara. Nesse caso, por que se contratam em 1770 dois trompetistas, um trompista e dois trompetistas ou trompistas? Ou porque alguns tinham saído entretanto ou porque eram precisos ainda mais, o que não parece provável.

Um outro facto interessante é a execução de *La Semiramide*, com duas trompetes e duas trompas, no Teatro do Bairro Alto, em 1765. Tem um teatro público

deste tipo uma orquestra com dois pares de metais? Não é provável. Nesse caso ou o Teatro do Bairro Alto, ao abrigo do acordo que tem com o Teatro da Rua dos Condes²⁴⁴, utiliza alguns dos seus instrumentistas quando isso é necessário, ou então são instrumentistas da Real Câmara (ou mesmo da Charamela Real) que complementam nestes casos as orquestras dos teatros públicos. Casos semelhantes são os de *La Didone abbandonata*, com quatro trompas e um trombone, em 1765, no Teatro do Bairro Alto, e *Il Demofonte*, com duas trompetes e duas trompas, em 1772, no Teatro do Corpo da Guarda, no Porto.

É no carnaval que mais óperas se representam, quase sempre em Salvaterra, enquanto as oratórias são cantadas na quaresma, num dos palácios reais de Lisboa. Fora do carnaval, sempre que a execução de uma obra não se destina a uma ocasião especial, como um casamento, um nascimento ou a inauguração de um monumento, é quase invariavelmente feita em dias de aniversário de membros da família real e (menos vezes) nos seus dias onomásticos. Curiosamente, também nos teatros públicos se mantém esta tendência, como no Teatro do Bairro Alto em 1765 (Perez)²⁴⁵, no Porto em 1772 (Perez), no Teatro da Rua dos Condes em 1788 (Gomes e Oliveira) e no Teatro do Salitre entre 1784 e 1791 (Marcos Portugal). Mesmo fora do âmbito da corte os principais compositores não se alheiam das comemorações reais, homenageando os monarcas e os príncipes, provavelmente para tentar obter apoios ou encomendas futuras, ou pelo menos para que os ilustres homenageados estejam presentes na estreia das suas obras, o que acontece com frequência.

Há alguma relação (nítida em Sousa Carvalho, Cordeiro da Silva, Gomes e Oliveira e Leal Moreira) entre o tipo de espectáculo e a importância social do dia em que se realiza. Enquanto as estreias das obras são feitas quase sempre em dias de aniversário dos principais membros da família real, geralmente o Rei ou a Rainha, as suas reposições, alguns anos depois, têm lugar em dias onomásticos desses mesmos membros ou em aniversários de familiares menos importantes. Os exemplos mais flagrantes são os de Gomes e Oliveira e Leal Moreira, dos quais todas as estreias coincidem com um dia de aniversário de um membro da família real, enquanto todas as reposições são feitas em dias onomásticos de príncipes.

²⁴⁴ Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 85.

²⁴⁵ Segundo Brito, *idem*, p. 139.

As estreias das obras dramáticas de Cordeiro da Silva são feitas sempre num dia de aniversário de um membro da família real, enquanto a estreia da oratória se realiza num dia onomástico de uma princesa.

Segundo os dados conhecidos, das óperas de autores portugueses (ou residentes em Portugal) apenas uma de David Perez (1768), as quatro de Sousa Carvalho (1769, 1773, 1780 e 1785) e uma de Cordeiro da Silva (1789) são representadas várias vezes logo a seguir à estreia. Enquanto *Lindane e Dalmiro* (Cordeiro da Silva) é repetida uma única vez, *Solimano* (David Perez) é representada 12 vezes e as óperas de Sousa Carvalho entre duas e dez vezes, o que mostra bem a grande aceitação que têm junto da corte. Várias óperas de Perez são repostas alguns anos depois nos teatros públicos - Bairro Alto (1765), Rua dos Condes (1768) e Porto (1772), enquanto *La vera costanza*, de Jerónimo Francisco Lima, volta a ser representada várias vezes num teatro de corte, quatro anos depois da estreia.

As serenatas e as oratórias são sempre cantadas uma única vez quando são estreadas, mas muitas delas são repostas mais tarde, quase sempre num outro ano (geralmente no ano seguinte). Estão neste caso mais de metade das serenatas de Sousa Carvalho (*L'Angelica*, *Perseo*, *Seleuco Re di Siria*, *Penelope*, *Tomiri Amazzone Guerriera*, *Alcione* e *Numa Pompilio Secondo Rè de Romani*), a oratória e duas serenatas de Cordeiro da Silva (*Il Natal di Giove* e *Megara Tebana*), as oratórias de Gomes e Oliveira e de Brás Francisco Lima, e a oratória e uma serenata (*Artemisa Regina di Caria*) de Leal Moreira.

Quase todas as obras dramáticas e as oratórias são estreadas num dos teatros ou palácios reais²⁴⁶ – Teatro do Forte (Paço da Ribeira) e Ópera do Tejo, antes de 1755, e depois do terramoto, quando recomeça a actividade musical, em Queluz, Ajuda, Paço da Ribeira (raramente) e Salvaterra (já desde 1753). Fora do âmbito real, estreiam-se de Perez duas óperas, no Teatro do Bairro Alto, em 1765.

²⁴⁶ Nalguns casos o local de execução não é conhecido.

Capítulo 2

LINGUAGEM, FORMA E ESTILO

1. CARACTERÍSTICAS GERAIS DOS PERÍODOS ESTILÍSTICOS¹

No **período barroco** cada andamento, com uma estrutura contínua, baseia-se numa ideia, ligada a um afecto. A construção é predominantemente polifónica², as vozes intermédias são melodicamente importantes. Há uma forte polarização melodia – baixo, e é frequente a textura de dois violinos e baixo contínuo, o uso de terceiras e os ritornelos³. A simetria não é um factor determinante e são independentes os planos material, formal e tonal⁴.

A melodia é virtuosa e floreada. Um andamento baseia-se num único tema principal, completado pelo contraponto com os seus temas secundários⁵. Um tema pode dissecar-se em motivos, mas sem variedade e contraste em si mesmo. O motivo é fixo, longo e elaborado, muitas vezes repetido, em sequência ou interrelacionado com outros⁶. O ritmo é homogéneo e contínuo, relacionado nas várias vozes, com o baixo activo, por vezes independente do compasso. São frequentes os ritmos ternários de dança e as hemiolas.

A harmonia é variada, com cromatismos, enarmonias, dissonâncias e uma tensão contínua. As cadências são ocasionais e o ritmo harmónico é rápido⁷. A construção é baseada na sequência harmónica, as progressões são controladas pelo baixo, com encadeamentos por quintas e por relativos. São utilizadas tonalidades maiores e menores.

¹ Esta secção não tem por objectivo descrever exaustivamente as características de cada um dos estilos, mas sim definir os parâmetros e as opções de análise e classificação estilística utilizados neste capítulo.

² A designação *polifonia* significa, ao longo deste trabalho, uma escrita de tipo imitativo; ao contrário, *homofonia* significa aqui uma escrita de tipo harmónico, sem elementos imitativos importantes. Muitos autores utilizam estes termos com o mesmo significado. Podem referir-se, entre outros: William Newmann, em *The Sonata in the Classic Era*, p. 120 – “[...] Integral to the later Baroque style is the continuously spun-out melody [...]. Often this melodic line shifts from one voice to another by motivic exchanges in a relatively polyphonic texture. [...]”, ou Gordana Lazarevich, em “The Neapolitan Intermezzo and its Influence on the Symphonic Idiom” *Musical Quarterly*, nº 57 (1971), p. 303 – “[...] one can define preclassic style processes as based on homophonic texture [...]”.

³ Lazarevich, idem, p. 301.

⁴ Manuel Pedro Ferreira, “A Sinfonia em si b maior de Carlos Seixas (?): Notas sobre o estilo, a data e o autor” *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 2 (1992), p. 151.

⁵ Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music*, pp. 43-44.

⁶ Ferreira, “Da Música na história de Portugal” *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 4-5 (1994-1995), p. 196.

⁷ Ferreira, “A Sinfonia em si b maior de Carlos Seixas (?): Notas sobre o estilo, a data e o autor”, p. 151.

O período pré-clássico / clássico, desde a década de 40⁸, surge como reacção contra o estilo estrito e racional do barroco. Nas palavras de Blume⁹, “o princípio do período clássico – romântico é marcado pela determinação de simplificar todas as formas e meios estilísticos, pelo corte deliberado com as intensas técnicas de composição do decadente barroco.” É um estilo gracioso, elegante, natural, simples e socialmente acessível.

A organização harmónica é o principal elemento estruturante. A simetria é um factor determinante, as secções são bem definidas (as melodias acabam em cadências, as frases são bem marcadas pelas zonas cadenciais), as texturas variam com mais frequência do que no período barroco. Há coordenação dos planos material, formal e tonal; são características do período pré-clássico a descontinuidade, a diferenciação e a construção modular¹⁰.

A estrutura é homofónica, com uma separação clara entre melodia e acompanhamento, ganhando no clássico pleno um novo equilíbrio entre homofonia e polifonia. Os acompanhamentos são muito harmónicos (presença frequente de acompanhamentos arpejados, do tipo do baixo de Alberti).

A melodia é o centro de toda a construção (sobretudo no pré-clássico). Blume¹¹ refere mesmo “[...] a total soberania da melodia, que não é obscurecida pelo contraponto obrigado das vozes [...], mas acompanhada agora por uma subestrutura bastante simples [...]” A melodia tem um recorte simples e gracioso, é ornamental, fluente e não virtuosa, frequentemente derivada de danças. São muito comuns as escalas, os arpejos e os acordes. A organização melódica é repetitiva e regular, em períodos curtos e simétricos, sublinhados ou separados por cadências claras, e em pequenas células ou motivos. A frase é regular e periódica, em unidades de dois e de quatro compassos. A este respeito atente-se no que diz Wolf¹²: “[...] tendência inequívoca, na tradição italiana, para o alargamento da dimensão das frases. A repetição de unidades de dois compassos aparece a partir de 1727 – primeiramente em secções conclusivas,

⁸ J. P. Larsen, “Some Observations on the Development and Characteristics of Viena Classical Instrumental Music”, *The Garland Library of the History of Western Music*, vol. 7, p. 123.

⁹ Blume, idem, p. 18: “The start of the Classic-Romantic style period is marked by the determination to simplify all forms and stylistic means, by the deliberate break with the highly intensified composing techniques of the waning Baroque.”

¹⁰ Ferreira, idem, p. 151.

¹¹ Blume, idem, p. 19: “[...] the unrestricted sovereignty of the melody, which is not overshadowed by obbligato contrapuntal or “concertizing” voices, but “accompanied” now by a quite simple substructure that is not obbligato and can be left out.”

¹² Eugene K. Wolf, *The Symphonies of Johann Stamitz – a Study in the Formation of the Classic Style*, The Hague / Boston, Martinus Nijhoff, 1981, pp. 3-11, citado por Ferreira, idem, p. 150.

seguidamente (1735) em secções de material secundário ou conclusivo; as frases de quatro compassos repetidas aparecem ocasionalmente na década de 30, e na década seguinte passam a ser a norma. [...]”. O baixo torna-se o suporte harmónico¹³, muito baseado na tónica e na dominante (o que torna possível a presença frequente de pedais na dominante)¹⁴, marca o tempo e define o movimento, completamente distinto das vozes melódicas.

Zaslaw¹⁵ descreve bem a transição do período barroco para o pré-clássico: “[...] derivado especialmente dos estilos operáticos italianos dos anos 30 e 40: um estilo melódico de pequenos segmentos com cadências frequentes veio substituir um fluxo musical mais contínuo, baseado em motivos e evitando as cadências; o ritmo harmónico tornou-se mais lento; as vozes interiores tornaram-se menos importantes ou desapareceram completamente, levando a um ainda maior domínio da voz superior (o cantor na música vocal, geralmente o violino na instrumental); o baixo perdeu interesse contrapontístico mas ganhou força motora e harmónica.” No pré-clássico a melodia é frequentemente estereotipada, baseada em células típicas que se repetem nos vários compositores¹⁶.

Um andamento clássico tem vários temas, cada um com o seu próprio ritmo, harmonia, dinâmica e colorido. Um tema é um conjunto equilibrado de motivos, que se complementam, formando uma unidade geralmente fechada. Pode dissecar-se em motivos mas no seu conjunto tem variedade e contraste. Um tema é geralmente formado por um período, simples ou múltiplo, e pode aparecer com apenas alguns fragmentos. Os motivos são mais curtos do que no período barroco, e podem alterar-se e desenvolver-se (“[...] um germe capaz de se desenvolver.”¹⁷). O motivo, ou o tema constituído por motivos, pode sofrer inúmeras mudanças e continuar reconhecível¹⁸

¹³ Philip G. Downs, *Classical Music*, p. 38.

¹⁴ Walter Kolneder, “The Solo Concerto”, *The New Oxford History of Music*, vol. 6, p. 299.

¹⁵ Neal Zaslaw, “Music and Society in the Classical Era”, *The Classical Era – From the 1740s to the end of the 18th century*, p. 5: “[...] issued especially from Italian operatic styles of the 1730s and 1740s: a melodic style of short segments with frequent cadences came to replace the more continuous, motivically based passage-work with avoided cadences; the rhythms of harmonic change grew slower; inner parts became unimportant or vanished entirely, leading to an even greater dominance by the treble (the solo singer in vocal music, usually the violins in instrumental); bass lines diminished in contrapuntal interest but increased in motoric and harmonic force.”

¹⁶ Blume, idem, p. 47 (“An often stereotyped language is still characteristic of early classic melody: the same turns recur frequently in different composers.”)

¹⁷ Blume, idem, p. 49: “[...] now it is a germe capable of development, containing *in nuce* the expressive content of a movement.”

¹⁸ Blume, idem, pp. 52-53: “The theme, too, must be alterable in all directions. In addition it must have the property of being breakable into its motivic elements so that these work in the movement as parts

(mudanças de tonalidade, combinação com outros, diferente colorido e articulação, mesmo ritmo e diferente melodia, harmonia diferente).

O ritmo é regular, com pulsação uniforme, estrófico e diferenciado, em oposição ao ritmo homogêneo e contínuo do barroco; no período pré-clássico os ritmos são frequentemente estereotipados, baseados em células utilizadas repetidamente por vários compositores – pontuados, síncopas, alternância entre células binárias e tercinas.¹⁹

Um forte e imaginativo sentido da tonalidade é o pólo gerador de um andamento, que tem uma linha harmónica contínua do princípio ao fim, progressões ligadas por relações cadenciais, planos tonais contrastantes e tensão entre zonas tonais. O ritmo harmónico é lento, as cadências são simples, frequentes e bem definidas - a mais típica é IV (ou II6)-V-I. A harmonia raramente se afasta da tónica, dominante e sub-dominante, com modulações simples e previsíveis (I-V; V-I; maior-menor). Há alguma relação tonal entre andamentos ou entre secções (reforçada no clássico pleno), e uma grande predominância de tonalidades maiores – as menores estão reservadas para ocasiões especiais.

À respeito deste novo papel da organização harmónica na estrutura de um andamento, com a imediata consequência da expansão da forma sonata, é interessante o que diz Rosen²⁰: “A extensão da dissonância ao nível da grande estrutura é em grande parte uma invenção do estilo sonata, sendo a tensão dramática do prolongamento dessa dissonância com a sua resolução equilibradora o que constitui a característica comum a todas as formas de sonata.”

No período pré-clássico / clássico localizam-se o estilo galante, a *Empfindsamkeit* e o *Sturm und Drang*.

O **estilo galante**, que existe desde 1720-30, é uma variante do pré-clássico e mantém as suas características. É através da simplicidade e da facilidade de execução, da leveza, do requinte e da expressividade que provoca emoções no ouvinte. Procura os sentimentos tocantes, a intimidade e o detalhe. Centra-se na melodia e tem uma

representing the whole and can everywhere imply the existence of the theme, even where it is in reality only represented by its fragments.”

¹⁹ Blume, idem, p. 34.

²⁰ Charles Rosen, *Sonata Forms*, p. 244: “The extension of dissonance to the level of the large structure, however, is largely the invention of sonata style and it is the dramatic tension of the prolongation of this dissonance with its balancing resolution that is the quality common to all the various sonata forms.”

estrutura homofónica, evitando o contraponto. Johann Mattheson²¹, um importante teórico contemporâneo, afirma que “o estilo galante representa o novo, o moderno, o racional, em oposição ao culto idolatrado da tradição, o impulso para clarificar e definir em linguagem não técnica, o assumido pragmatismo que evita a “antiga estupidez” e o “desnecessário pó da escola”, e tem a intenção didáctica de elevar a consciência cultural dos camponeses para níveis que reflectam os mais altos princípios do movimento galante.”

A melodia é simples e cantante, facilmente compreensível, leve, graciosa e agradável. É baseada em fórmulas melódicas ou clichés²², células de duas, três ou quatro notas claramente articuladas, motivos curtos e relacionados, muitas vezes típicos e estereotipados, sobretudo nos primeiros anos, tornando-se depois mais individuais. Utiliza muito as escalas, os arpejos e os acordes, é frequentemente cromática e emprega intervalos expressivos, como a quinta diminuta ou a sétima diminuta²³. Está muito dependente da ornamentação, vocal e instrumental, que é abundante e requintada, com apojeturas, curtas e longas, notas de passagem e trilos curtos. A frase é curta, de dois ou de quatro compassos, repetida ou contrastada, com tendência simétrica, fragmentada²⁴, com falta de ímpeto direccionado.

O ritmo baseia-se em células curtas, típicas e estereotipadas, como séries de tercinas e semicolcheias, síncopas ou pontuados rápido-lento.

Na harmonia as tonalidades são quase constantes - réM, fáM, solM e sibM - não só devido à técnica dos instrumentos mas também por um esforço de simplicidade. A tensão harmónica perde-se em cadências sucessivas, que acabam muitas vezes no tempo fraco. As dissonâncias aparecem sem preparação, e são muito utilizados os acordes de sétima da dominante sem preparação (tratados com liberdade), de sétima menor com quinta diminuta, de sétima diminuta, de quinta aumentada e diminuta, de quarta aumentada e diminuta, de nona e sexta aumentadas, de quarta e sexta resolvido sobre um baixo fixo.²⁵

²¹ Referido por David A. Sheldon, “The Galant Style Revisited and Re-evaluated” *Acta Musicologica*, vol. 47 (Julho-Dezembro 1975), p. 251. Parece depreender-se, mas não é seguro, que esta opinião de Mattheson está incluída no Tratado *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburgo, 1713. (“His idea of the *galant* as representing the new, the modern, the rational as opposed to the idolatrous worship of tradition, his impulse to clarify and define in non-technical language, his self-assured pragmatism that shunned “antique stupidity” and “unnecessary school dust”, and his didactic purpose of raising the cultural awareness of his countrymen to new heights all reflect the highest principles of the *galant* movement.”)

²² Larsen, idem, p. 126.

²³ David Boyden, *The History and Literature of Music 1750 to the Present*, p. 8.

²⁴ Larsen, idem, p. 126.

²⁵ Sheldon, idem, pp. 264 e 265.

A **Empfindsamkeit**²⁶ é uma variante do estilo galante, cultivada no norte da Alemanha a partir de 1750, e mantém muitas das suas características (Carl Philipp Emanuel Bach é o seu principal representante). É pessoal, subjectivo, íntimo, sentimental, “cultiva o inesperado”²⁷. É o exagero expressivo do galante, com uma expressão pungente e melancólica²⁸, sensível e subjectiva, “contrastes dinâmicos extremos e inesperados, numa procura de rupturas formais e de efeitos emocionais intensos”²⁹, emoção retórica e dramática (tipo recitativo). Enquanto o galante é natural e evita o trágico, a *Empfindsamkeit* utiliza os meios musicais de uma forma mais inesperada e teatral.

A melodia utiliza o cromatismo e a dissonância, por vezes não preparada. As frases podem tornar-se ainda mais curtas e entrecortadas do que no estilo galante ou alongarem-se em formas do tipo canção. São frequentes os intervalos expressivos, como a quinta diminuta e a sétima diminuta, as escalas, os arpejos e os acordes. A *Empfindsamkeit* utiliza muito menos ornamentação do que o estilo galante³⁰. Tanto para os instrumentos como para as vozes os ornamentos são discretos, subtis e claros³¹, sendo especialmente importante a apojatura longa.

A harmonia, mais variada do que no estilo galante, é condicionada pelo cromatismo, com modulações não preparadas, acordes de sexta aumentada e cadências acabando em tempo fraco. São usadas tonalidades menores, escuras, com fins expressivos.³²

O **Sturm und Drang**³³ existe sobretudo em países de língua alemã, cerca de 1770-1780 (Carl Philipp Emanuel Bach é também neste caso o compositor mais importante). Mantém muitas características do estilo galante e da *Empfindsamkeit*, mas opõe-se ao agradável e ao simples, procurando provocar emoções fortes, com realismo, gravidade, dramatismo e paixão.

²⁶ Principais características recolhidas em: Daniel Hertz, “*Empfindsamkeit*”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, pp. 157.

²⁷ Downs, idem, p. 60.

²⁸ Ferreira, idem, p. 151.

²⁹ Rui Vieira Nery, “O século de todas as mudanças”, *Do Barroco aos Pós-Barrocos, Percursos da Música Setecentista – XVIII Jornadas de Música Antiga*, p. 6.

³⁰ Hertz, idem, pp. 157.

³¹ Downs, idem, p. 64.

³² ibidem.

³³ Principais características recolhidas em: Hertz, “*Sturm und Drang*”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, pp. 311-312.

Exprime-se frequentemente nos recitativos acompanhados, muito dramáticos, através de uníssonos, dinâmicas contrastadas e diálogos rápidos entre grupos de instrumentos. O ritmo é variado, com síncopas. A harmonia é mais variada do que no estilo galante, com mais dissonâncias, muitas vezes não preparadas, tonalidades menores e contrastadas.

No **período clássico pleno**, a partir de cerca de 1770³⁴, a tonalidade continua a ser o elemento estruturante, mas com o reforço da tensão harmónica. Reaparece o contraponto, com as imitações baseadas no diálogo livre entre instrumentos ou grupos. Há uma síntese entre polifonia e homofonia. As texturas são leves, os acompanhamentos muito harmónicos, com cadeias de terceiras e sextas, ou arpejados, do tipo do baixo de Alberti. O desenvolvimento é muito mais elaborado do que no pré-clássico (Haydn é importante neste processo), torna-se mais clara a forma sonata, na qual começa a aparecer sistematicamente uma coda. As secções são bem definidas, com as melodias e as frases perfeitamente marcadas por cadências, os elementos musicais são contrastados, dando origem a uma mudança rápida de emoções. O clássico pleno consegue um bom equilíbrio entre forma e expressão. É interessante a observação feita por Neal Zaslaw³⁵ a propósito deste novo equilíbrio clássico: “Estilisticamente a síntese do clássico pleno deve ser vista como um nascimento a partir de uma amálgama de melodias, harmonias, texturas, formas e técnicas vindas em especial da música vocal italiana, da dança francesa e da música instrumental e do conhecimento do contraponto em *stile antico* germânico”.

As melodias entrecortadas do pré-clássico, baseadas em motivos, tornam-se mais longas e menos ornamentadas, mais fluentes e equilibradas, sujeitas a uma maior organização, dentro de arcos tonais maiores. A absoluta regularidade e periodicidade do pré-clássico (dois ou quatro compassos) torna-se mais complexa, com uma irregularidade bem equilibrada, que reforça a tensão interior e a direcionalidade. A periodicidade normal é agora de oito compassos. As melodias são distribuídas pelos vários instrumentos ou grupos. Um andamento tem em geral vários temas, com

³⁴ Larsen, idem, pp. 124 e 127.

³⁵ Zaslaw, idem, p. 6: “Stylistically, then, the high Classical synthesis must be viewed as arising from an amalgam of melodies, harmonies, textures, forms and techniques drawn especially from Italian vocal music, from French dance music and from Germanic instrumental music and mastery of *stile antico* counterpoint.”

características diferentes, contrastantes no ambiente e no carácter conforme as zonas tonais em que se inserem³⁶. A ornamentação é escrita pelo próprio compositor, incluída na melodia, deixando menos liberdade ao intérprete.

O ritmo é altamente diferenciado, requintado e contrastado, criando texturas internas muito vivas e complexas. Apesar das infinitas gradações não perde compreensibilidade, uma vez que está inserido em frases de periodicidade muito regular³⁷. É menos estereotipado do que em períodos anteriores, mais natural. Torna-se um elemento estrutural na composição, sobretudo a nível do tratamento motivico.

A harmonia é mais rica do que no pré-clássico, com um esquema tonal mais amplo, dissonância intensa, acordes cromáticos de passagem e uso modulatório da enarmonia, sempre com ritmo lento. Os encadeamentos são simples, geralmente I-V, V-I, maior-menor, as cadências muito bem definidas. São típicos os acordes de sexta napolitana e sexta aumentada. As tonalidades são mais variadas e há maior relação tonal entre andamentos ou secções.

³⁶ Blume, *idem*, p. 43-44.

³⁷ Blume, *idem*, p. 34: "If a basic principle of construction had been found in the eight-measure period [...], then rhythm, against this background, could be differentiated in endless gradations without endangering comprehensibility."

2. CONCERTOS

2.1. BREVE EVOLUÇÃO HISTÓRICA

O concerto barroco passa por várias fases: o concerto-grosso de Corelli, em que alternam irregularmente andamentos lentos e rápidos, com mudanças frequentes entre concertino e tutti; os primeiros concertos-grossos de Torelli, em que se estabelece a sucessão de três andamentos, rápido, lento e rápido, em que os tuttis se tornam maiores, com alguma diferenciação de material temático, e os solos mais característicos, com a introdução de uma escrita brilhante; os concertos a solo de Vivaldi, na sua fase mais evoluída, em que os andamentos aumentam de tamanho, com mais refrãos e episódios, com os tuttis e os solos maiores e mais contrastantes, com mais diferenciação temática.

Johann Sebastian Bach segue a linha de Vivaldi, mas dá uma forma global a cada andamento, servindo-se em todo ele do material do ritornelo, com um trabalho de desenvolvimento constante; Haendel não segue o plano de três andamentos, mas uma sucessão variada à maneira de Corelli.

Em Itália, ainda dentro da tradição barroca mas com algumas características clássicas, são marcantes os concertos de Leo (1694-1744), Brescianello (-1751), Martini (1706-1784), Locatelli (1695-1764) e Samartini (1700-1775), enquanto com mais características clássicas mas ainda com bastante influência barroca se destacam os concertos de Platti (c.1690-1763), Tartini (1692-1770) e Nardini (1722-1793). Com características clássicas nítidas são significativos os concertos de Lombardini-Sirmen (c.1735-depois de 1785), Pugnani (1731-1798) e Lolli (c.1730-1802), mas sobretudo os de Boccherini (1743-1805) (procurando o equilíbrio entre o princípio do ritornelo e a forma sonata) e Viotti (1755-1824) (fundamental no desenvolvimento da técnica violinística).³⁸

Os compositores italianos criam sobretudo concertos para violino, embora eles existam para outros instrumentos, enquanto na Alemanha são mais cultivados os concertos para tecla. A expressividade italiana espelha-se melhor no violino, flexível e maleável, capaz de todas as nuances, enquanto a tradição polifónica e a importância do órgão levam, na Alemanha, ao predomínio dos concertos para tecla.

³⁸ F. W. Sternfeld & Egon Wellesz, "The Concerto", *The New Oxford History of Music*, vol. 7, pp. 441-447.

A evolução do concerto na Alemanha deve-se sobretudo aos irmãos Braun, Carl Heinrich (1704-1759) e Johann Gottlieb (1703-1771), aos irmãos Benda, Franz (1709-1786) e Georg (1722-1795), e aos irmãos Bach, Wilhelm Friedemann (1710-1784), Carl Philipp Emanuel (1714-1788) e Johann Christian (1735-1782). Os dois primeiros, apesar do seu grande cuidado no tratamento da melodia, do ritmo e da harmonia, não se libertam do princípio rígido do ritornelo nem da construção em pequenas dimensões, raramente conseguindo extrapolar a sua expressividade e o seu talento para construções mais amplas, em que se sinta a tensão global característica do período clássico.³⁹ Johann Christian é um dos responsáveis pela evolução do princípio do ritornelo em direcção à forma concerto sonata, agrupando diferentes secções e atribuindo-lhes funções características da forma sonata.

Mannheim é conhecida sobretudo pela contribuição dada à evolução da sinfonia, mas também no concerto exerceu grande influência, na estabilização da forma e da linguagem temática. Johann Stamitz (1717-1757) segue a tradição vivaldiana mas, com um ritmo harmónico lento, reforça a importância da tónica, fundamental na ampla construção clássica, e afasta-se, nos andamentos lentos, do ritornelo barroco. O violoncelista Filtz (1730-1760) aproxima-se dos processos clássicos, pela diferenciação entre solos e tutti e pela clareza formal e temática, nomeadamente no tratamento e na relação entre materiais primários e secundários. Na geração seguinte Carl Stamitz (1745-1801) é o mais evoluído de todos os compositores de Mannheim, inserindo o seu talento melódico numa forma já totalmente clássica, ampla, pensada como um todo, no equilíbrio e nas tensões. As zonas tonais são bem articuladas e delimitadas, com material temático contrastante e muito típico, e a escrita solista é sempre idiomática.⁴⁰

³⁹ Sternfeld & Wellesz, *idem*, pp. 452-455.

⁴⁰ Sternfeld & Wellesz, *idem*, pp. 457-464.

2.2. EVOLUÇÃO FORMAL

O concerto-grosso, com a sua habitual textura polifónica, é o tipo de concerto mais cultivado no princípio do século, enquanto o concerto a solo está ainda numa fase de desenvolvimento. O domínio de uma única voz superior no estilo clássico homofónico vai contribuir decisivamente para a preferência dada cada vez mais ao concerto a solo, que por volta de 1760 já é mais comum do que o concerto grosso⁴¹. Até 1750 predominam os concertos para violino, a partir daí ganham grande importância os de tecla⁴². Há obras mistas, por vezes ambíguas, que misturam o concerto-grosso, o concerto a solo, a suite ou outras formas, independentemente do título, que depende sobretudo da tradição local⁴³. Está neste caso, no grupo de obras estudado em Portugal, o Concerto para flauta de Frei Manuel de Santo Elias, que, apesar da designação, é mais uma concerto-grosso do que um concerto a solo, com o grupo concertino constituído por uma flauta e dois violinos.

O concerto reflecte menos as correntes locais do que a sinfonia, devido aos concertistas que viajam por toda a Europa com o seu próprio repertório, acelerando ou retardando inovações, contribuindo assim para alguma unificação em todo o universo concertístico europeu⁴⁴.

Um concerto-grosso tem andamentos de vários tipos: danças com secções alternadas entre concertino e tutti, os dois grupos repetindo-se ou com material diferente; andamentos de sonata da chiesa em forma de canzona, com secções alternantes entre concertino e tutti; andamentos de sonata da chiesa em forma de fuga, solos e tutti correspondendo a novas entradas do tema; estrutura em vários andamentos, de sonata da chiesa e/ou de suite; abertura à francesa; fuga; combinação de concerto-grosso com concerto a solo (cada um dos solistas tratado individualmente)⁴⁵. Está neste caso, no grupo de obras estudado em Portugal, além do Concerto para flauta de Frei Manuel de Santo Elias, já referido, os concertos grossos de António Pereira da Costa.

⁴¹ Downs, *idem*, p. 80.

⁴² Sternfeld & Wellesz, *idem*, p. 439.

⁴³ Kolneder, "The Solo Concerto", p. 261.

⁴⁴ Sternfeld & Wellesz, *idem*, p. 437.

⁴⁵ Kolneder, *idem*, pp. 262, 268, 269.

Um concerto ripieno, ou sonata concerto ou concerto para orquestra, é um concerto sem solistas, geralmente sem forma fixa. Pode ser apenas uma sucessão de ritornelos, sem secções solísticas, cada um dos ritornelos suficientemente contrastado e variado para não criar monotonia; pode haver entre eles episódios com material novo ou desenvolvendo o seu próprio material temático; podem existir episódios muito desenvolvidos, funcionando nesse caso os ritornelos como elementos estruturantes⁴⁶. Não há concertos com estas características no grupo de obras estudadas em Portugal.

Um outro tipo de obra muito cultivado nalguns países, sobretudo em França, no último terço do século, é a sinfonia concertante. Koch⁴⁷, em 1802, descreve sinfonia concertante como “uma sinfonia com vários instrumentos obrigados, que não só tocam frases individuais aqui e ali mas também por vezes períodos inteiros, em conjunto ou separadamente. A diferença aparente entre a sinfonia concertante e o concerto-grosso é que este tem mais instrumentos concertantes.” Não há sinfonias concertantes no grupo de obras estudado.

Depois do grande desenvolvimento atingido até cerca da de 1740, o concerto da segunda metade do século vai ter uma evolução instável, persistindo na aplicação de processos barrocos. Vai dividir-se entre o princípio do ritornelo, baseado na oposição e contraste entre grupos, e a aproximação à forma sonata, baseada num plano geral com uma tensão tonal forte.

No barroco a independência do baixo e as texturas contrapontísticas dificultam a coordenação entre todos os elementos, enquanto o clássico estabelece um plano geral do andamento, pensado como um todo, onde as grandes secções aparecem com grande clareza, a todos os níveis: harmonia e tensão harmónica, melodia e material temático, ritmo e movimento, texturas e orquestração.

A tradição barroca, até bastante mais tarde do que aconteceu com a sinfonia, continuou a misturar no concerto as funções de exposição e de desenvolvimento, ou a retardar o uso sistemático do desenvolvimento com material da exposição, mantendo uma secção contrastante com material independente. Retardou também o regresso na

⁴⁶ Kolneder, idem, pp. 276-277.

⁴⁷ Koch, *Lexicon*, 1802, p. 1695, citado por Leonard G. Ratner, *Classic Music, Expression, Form and Style*, p. 290: “*Sinfonia concertata*. A symphony with various obligato instruments, given not only individual phrases here and there, but at times heard performing entire periods, together or separately. The concert-symphony apparently differs from the concerto-grosso in that the latter has more concerting instruments.”

reexposição de todo o material inicial na tónica, ou então recapitulou no tutti central material inicial, na dominante, enfraquecendo a impacto da reexposição.⁴⁸

No barroco a modulação passa através de tonalidades relacionadas, de importância semelhante, enquanto o clássico dramatiza a tensão tónica-dominante, estabilizando muito mais cada uma delas. A harmonia torna-se menos activa e mais lenta do que no barroco, mas mais claramente organizada. A harmonia barroca move-se desde o princípio ao fim de um andamento, no clássico cada secção tem um ritmo harmónico próprio.⁴⁹

No barroco o contraste do material temático, quando existe, apenas pode provocar uma oscilação, enquanto no clássico os temas se associam ao ritmo, à harmonia e à orquestração para dar um sentido de movimento e de direcção. Além disso, pelo seu carácter e pelo seu tratamento, podem indicar a função de uma determinada secção no plano global⁵⁰.

Já numa fase média do barroco aparecem contrastes temáticos ou alterações de modo – maior e menor – entre solos e tutti. O período clássico leva mais longe esse contraste associando o material temático dos solistas à maior tensão da dominante. O primeiro tutti raramente modula, deixando a frescura da nova tonalidade para o solista. A relação entre solo e tutti aumenta também no período clássico, reforçando as oposições (sobretudo na exposição) ou trocando material temático (no desenvolvimento e reexposição). A cadência vai reforçar a importância do solista⁵¹.

As estruturas-tipo de concerto a solo mais próximas das que vão aparecer nas obras do nosso estudo são as dos concertos vivaldianos (primeiro e terceiro andamentos), as dos concertos do meio do século (primeiro andamento), as do concerto sonata, as dos concertos de Londres de J. C. Bach, e as do concerto rondó.

⁴⁸ Sternfeld & Wellesz, idem, pp. 434, 436 e 437.

⁴⁹ Sternfeld & Wellesz, idem, pp. 435-436.

⁵⁰ Sternfeld & Wellesz, idem, p. 436.

⁵¹ Sternfeld & Wellesz, idem, pp. 436-437.

O **concerto a solo barroco, de tipo vivaldiano** (1º ou 3º andamentos) tem as seguintes características⁵²:

- o andamento acaba sempre com um ritornelo, e quase sempre começa com um; as secções solo no princípio do andamento não são muito comuns;
- os ritornelos são constituídos por uma sequência de motivos; qualquer um pode ser omitido, usado separadamente, ou ser tocado numa ordem diferente;
- só raramente é usado num ritornelo material temático não presente no primeiro;
- os ritornelos inicial e final são quase sempre iguais, os intermédios mais curtos, sendo o penúltimo o mais curto de todos;
- os ritornelos inicial e final estão sempre na tónica; o penúltimo está muitas vezes na tónica;
- o segundo ritornelo está na dominante ou no relativo maior;
- as secções solo têm uma função modulante, indo geralmente da tonalidade do ritornelo anterior para a do seguinte;
- o solista pode utilizar material temático dos ritornelos⁵³, tocar temas ou motivos próprios, ou figurações idiomáticas; a relação entre o solo e o ritornelo é quase sempre importante;
- o último solo acaba com uma pedal na dominante, preparando o ritornelo final;
- o solista toca durante os *tuttis*, dobrando as vozes orquestrais;
- os solos são geralmente acompanhados só pelo contínuo, por vezes também pela orquestra; o acompanhamento pode utilizar material novo ou derivado dos ritornelos; o solista toca por vezes pequenas frases independentes durante os *tuttis*.

⁵² Douglas M. Green, *Form in Tonal Music*, pp. 239-240; Kolneder, *idem*, pp. 306, 309, 310, 316, 320, 324.

⁵³ A utilização nas secções solísticas de muito material proveniente dos ritornelos dá-se sobretudo nos concertos para instrumentos de sopro, onde os recursos técnicos dos solistas são menores. Estes concentram-se então no desenvolvimento das idéias anteriores, em detrimento da execução de figurações virtuosas.

No **meio do século** a estrutura do **primeiro andamento do concerto**⁵⁴ é bastante estável, com quatro ritornelos, sendo o penúltimo o mais curto. Os solos e os *tutti* geralmente não tocam o mesmo material melódico. A estrutura tonal mais comum é:

	R1	s1	R2	s2	R3	s3	R4
Modo maior:	I	I-V	V	x ⁵⁵	vi ou I	I	I
Modo menor:	i	i-III	III	x	v ou i	i	i

Gradualmente as secções solísticas vão, no seu conjunto, tomar a forma sonata: s1 vai tornar-se semelhante a uma exposição, com temas que apareceram ou não no primeiro ritornelo, s2 vai continuar na dominante e assumir uma função de desenvolvimento, R3 desaparece ou funde-se com s3 para a reexposição de s1. Uma cadência não escrita aparece geralmente entre s3 e R4. Esta estrutura vai chamar-se **concerto sonata**.

A estrutura tipo nos **concertos de Londres (1763-1777) de J. C. Bach**, que se torna a habitual no primeiro andamento do concerto clássico, muito desenvolvida e alargada em Haydn, Mozart e Beethoven, é:⁵⁶

R1	ritornelo orquestral	I
s1	exposição – solo e tutti	I – V (i - III, em menor)
R2	ritornelo orquestral	V (III, em menor)
s2	desenvolvimento – solo e tutti	V (III, em menor) – V7
R3-s3	reexposição – solo e tutti	I cadência
R4	ritornelo orquestral	I

Em muitos concertos, embora seja s1 que contém de um modo mais imediato os procedimentos habituais de uma exposição (com material temático em cada uma das zonas tonais e a intermédia modulação de uma para a outra), uma parte desse material já aparece no primeiro ritornelo, na tónica. Por outro lado a reexposição vai retomar os

⁵⁴ Green, *idem*, p. 241.

⁵⁵ Tonalidades variáveis, frequentemente na zona da dominante ou do relativo maior.

⁵⁶ Green, *idem*, p.241-242.

materiais de s1 mas também de R1. Nesses casos parece normal falar-se de uma dupla exposição, a primeira constituída pelo primeiro ritornelo, a segunda pelo primeiro solo (muito provavelmente também com intervenção orquestral).

Uma forma bastante usada no terceiro andamento do concerto clássico é o **concerto rondó** (desenvolvido e utilizado sobretudo por Mozart). A diferença em relação ao rondó normal é a construção do episódio 1 como exposição de forma sonata. No rondó a seguir ao refrão 1 há uma modulação ou transição para a tonalidade do episódio 1 (V ou III); no concerto rondó o refrão 1 está sempre na tónica, e o episódio 1 entra com material novo também na tónica, modula para V ou III e expõe o segundo tema.

Concerto rondó:

Refrão 1	solo/orquestra	I
Episódio 1	exposição (material novo)	I-V (III)
Refrão 2	solo/orquestra	I ou I-x
Episódio 2	novo material ou desenvolvimento	IV (VI) - V7
[Refrão 3] (pode não existir)	solo/orquestra	I
Episódio 3	reexposição (geralmente igual a episódio 1, em I)	I cadência
Refrão 4	solo/orquestra	I

2. 3. CONCERTOS EM PORTUGAL NO PERÍODO 1720-1793

António Pereira da Costa	12 concertos-grossos	c. 1741	cordas (solos e tutti)
Carlos Seixas	Concerto para cravo, lá maior	s. d.	cravo, cordas
[Carlos Seixas]	Concerto para cravo, sol menor	s. d.	cravo, cordas
Gaetano Maria Schiassi	Concerto para flauta, ré maior	1749	flauta, cordas
David Perez	Concerto para flauta	s. d.	flauta, cordas (vl 1, vl 2, baixo)
Policarpo José da Silva	Concerto para violoncelo	s. d.	violoncelo, 2 ob, fg, 2 cor, cordas (vl 1, 2 e 3, baixo)
Frei Manuel de Santo Elias	Concerto para flauta	s. d.	flauta, 2 trp, cordas
José Palomino	Concerto para cravo ou pianoforte	1785	cravo ou pianoforte, cordas

2. 3. 1. Os Concertos-grossos de Pereira da Costa

É muito reduzida a produção de música instrumental independente, ou seja, peças não incluídas em óperas, serenatas, missas ou Te Deums. Esta limita-se, no período em estudo, a algumas sinfonias, minuetos e concertos. Destes, são de compositores que viveram em Lisboa todos os concertos para instrumento solista que se conhecem (apenas sete), e são de Pereira da Costa os únicos com a designação concerto-grosso (ver capítulo Orquestração, pp. 279-281).

Estas obras têm a estrutura habitual do concerto grosso, com o concertino constituído por dois violinos e um violoncelo, e o ripieno pelas cordas na sua formação normal, primeiros e segundos violinos, violas e baixos. Infelizmente, nos originais que se conhecem não existe a parte de violoncelo solo (“Violão de Concertinho Obrigado”). Optou-se por analisar os concertos, mesmo assim.

Em todos os concertos sucedem-se andamentos rápidos e lentos, geralmente alternados, muitas vezes sem interrupção. As formas de dança são comuns: alemanda (2), corrente (5), minuíte (4), giga (1), gavotte (1) e sarabanda (1), com esquemas formais e carácter semelhantes ao habitual. Aparecem também prelúdios e uma marcha.⁵⁷

A designação prelúdio apenas significa introdução. Os andamentos ou secções com essa designação são em todo semelhantes aos outros Largos ou Adagios. Todos os andamentos lentos têm uma escrita harmónica, sempre para toda a orquestra (à excepção de alguns acordes do concertino no Prelúdio-Largo do Concerto nº 12) (ex.

⁵⁷ Nº 1: Prelúdio-Largo; Allegro; Vivace / Allegro / Adagio / Allegro / Adagio; Adagio; Alemanda-Allegro; Vivace.

Nº 2: Prelúdio-Largo; Allegro; Corrente; Adagio; Allegro; Minuíte-Allegro.

Nº 3: Adagio / Allegro / Adagio / Allegro / Adagio; Adagio / Allegro; Allegro; Corrente.

Nº 4: Largo / Vivace; Allegro; Grave; Allegro; Adagio; Vivace.

Nº 5: Prelúdio-Largo / Allegro; Corrente; Grave; Allegro / Adagio / Allegro / Adagio / Allegro; Minuíte-Allegro.

Nº 6: Largo; Allegro; Allegro / Adagio; Allegro; Giga.

Nº 7: Prelúdio-Largo / Allegro; Corrente; Adagio; Allegro; Alemanda.

Nº 8: Adagio; Allegro; Corrente; Adagio; Gavotte; Minuíte-Allegro.

Nº 9: Grave; Allegro / Adagio / Allegro / Adagio / Allegro / Adagio; Allegro; Grave / Adagio; Allegro; Vivace.

Nº 10: Allegro; Vivace; Allegro / Adagio; Vivace; Allegro; Allegro; Adagio; Allegro / Adagio; Allegro; Marcia-Allegro.

Nº 11: Adagio; Allegro; Vivace / Allegro / Adagio / Vivace / Allegro; Grave; Allegro; Minuíte-Allegro.

Nº 12: Prelúdio-Largo / Allegro; Allegro; Adagio; Allegro; Adagio; Allegro / Adagio / Allegro / Adagio / Allegro / Adagio; Sarabanda-Allegro.

33)⁵⁸, enquanto os andamentos rápidos, os que têm uma forma de dança e a Marcha são baseados na alternância entre o concertino e o ripieno.

No grupo concertino há algumas vezes uma predominância dos dois violinos (ex. 20, 24, 26 e 32), sobretudo em passagens movimentadas, com carácter virtuosístico, ou do primeiro violino, como se se tratasse por momentos de um concerto a solo (ex. 22, 30, 34 e 35).

O concertino e o ripieno tocam geralmente o mesmo material melódico, praticamente sempre nos primeiros concertos e tornando-se mais vezes distinto nos últimos. Isso acontece de várias maneiras:

- concertino e ripieno, mesmo em frases muito movimentadas, tocam exactamente o mesmo material (ex. 16);
- melodias alternadamente diferentes para concertino e ripieno, que na sua sucessão imediata constituem todo o material temático do andamento (ex. 18);
- melodias diferentes para concertino e ripieno, constituindo no seu conjunto o material temático principal (ex. 27, 28 e 29);
- escrita melódica diferente para concertino e ripieno, a dos solistas mais movimentada do que a do tutti (ex. 32);
- material melódico diferente para concertino e ripieno, os dois violinos solistas com uma escrita mais movimentada, acompanhados pelo tutti (ex. 20, 24 e 26);
- apenas um dos solistas (sempre o mesmo ou alternando com outro) toca frases diferentes das do tutti, mais movimentadas (ex. 30 e 34).

Oito dos 12 concertos estão em modo maior, quatro em menor. As tonalidades base de cada concerto variam muito: dó maior, dó menor (2), ré maior, fá maior, sol menor, lá maior (2), si bemol maior (2), si maior e si menor.

Em Pereira da Costa a divisão em partes nem sempre é muito clara, pela ambiguidade estrutural que as suas obras por vezes revelam. Esta pode resultar dos seguintes factores:

- da utilização de motivos muito semelhantes, dificilmente diferenciáveis;

⁵⁸ Todos os exemplos relativos aos concertos de Pereira da Costa são extraídos de um esboço de edição completa dos 12 Concertos-Grossos, nunca acabada, da autoria de Filipe de Sousa, em que a parte de violoncelo solo é uma reconstituição. Não seria possível basear uma edição moderna ou uma execução musical neste esboço, que, no entanto, é de grande utilidade para a análise feita neste trabalho. Este esboço foi constantemente confrontado com os originais.

Nos cerca de 100 andamentos ou grandes secções destes concertos, para além de quatro minuetos com trio e de dois rondós, aproximadamente 80% são formas contínuas e cerca de 15% formas seccionais.

Uma forma contínua é uma unidade musical com um único movimento harmónico completo, ou seja, em que o percurso harmónico não se afasta da tónica, ou se afasta e regressa uma única vez, do tipo I – V – I, ou i – III – i, formando um arco harmónico único. Pode ser em duas (ou mais) partes, mas nesse caso a(s) primeira(s) é (são) “aberta(s)”, ou seja, incompleta(s) do ponto de vista harmónico, precisando da segunda (ou da última) para que o movimento harmónico se complete. Uma forma seccional é, ao contrário, uma unidade musical em que há duas ou mais partes ou secções com percursos harmónicos completos, “fechados” em si mesmos.

Das formas contínuas cerca de 72% são em uma parte, 20% em duas e 8% em três partes.

As formas contínuas em uma parte podem estar sempre na tónica, apenas com o percurso suficiente para a sua afirmação, o que acontece com muita frequência nas introduções ou nas pequenas ligações entre andamentos maiores, como no Prelúdio-Largo do Concerto nº 5, com o percurso i-(V-i)-iv-(V)-i (ex. 23), ou podem percorrer um caminho harmónico com alguma elaboração, como no último Adagio do Concerto nº 4 (ex. 21), com o percurso

i - (V-VII-IV-VI-III-iv-i-III-VII-II-VI) - V-cad. i - V-cad. i i-vii-I
 fá#m..... dó#M.

As formas contínuas em uma parte podem ser andamentos independentes, quase sempre de pequena ou média dimensão, agruparem-se entre si, como acontece nos Concertos nº 1, 3, 5, 9, 10 e 11, chegando a constituir um todo com sete secções, ou servirem de ligação a andamentos de maiores dimensões, como nos Concertos nº 7, 10 e 12.

As formas contínuas em duas partes, geralmente cada uma repetida, podem ter o seguinte contorno: A || A'; A || B; A || A'B; A || B A; A || B A'. A primeira parte mantém-se quase sempre na tónica, enquanto a segunda tem como percursos mais

comuns I-V-I, I-ii-I, i-VII-i, i-vi-ii-i, i-III-VII-i, V-I. Os andamentos de estrutura mais simples são do tipo

A :|| B :||
i i VII i (Concerto nº 6, Giga) ou

A :|| A' B :||
I I-V V-I (Concerto nº 7, Corrente),

os de estrutura mais complexa do tipo

A :|| B A :||
I-vi-I (ii-VII-v)-ii ii-(V)-I (Concerto nº 9, Allegro) ou

A :|| A' :||
i i-III-(VII-v)-VII-v-VII (Concerto nº 10, Allegro).

É especialmente interessante o último Allegro do Concerto nº 2, devido a uma constante alternância entre relativos (ex. 17):

A :|| B :||
I i-(V-I) I (V)-i I V-i VII-(V)-I III-(V)-i-iv-(V)-I I-(V)-I I-(V)-i
réM sim réM sim réM sim láM fá#m láM sim.

As formas contínuas em três partes, com ou sem repetições, podem ser: A B A; A B A'; A A' A''; A AB A. Os percursos harmônicos mais comuns são: I I-vi I; I-vi vi-I I; i i-III-i i; I-IV IV-I I.

Das formas seccionais, nove têm dois e seis têm três movimentos harmônicos completos. 60% são em duas e 40% em três partes.

diálogos entre o grupo concertino e o tutti, e as secções centrais A' (cc. 8-23 no primeiro Allegro) são grandes intervenções do primeiro violino concertino, mais rítmicas e movimentadas, acompanhadas por todos os outros instrumentos.

Os quatro minuetos com trio, nos Concertos nº 2, 5, 8 e 11, têm características próprias: a última frase do minuetto é sempre tocada três vezes, o trio é numa única secção, não repetida, e a reexecução do minuetto é feita com todas as repetições (ex. 24). O trio é sempre mais movimentado, com a actividade melódica e rítmica suplementar a cargo dos dois violinos, concertinos ou tutti, a harmonia quase sempre mais activa e o âmbito por vezes maior (ex. 24).

No Concerto nº 5 o minuetto está em sol menor e o trio no relativo maior, mas nos outros três a harmonia mantém-se na mesma tónica, com percursos que nunca são muito elaborados:

A :|| A' :|| B (trio) || A :|| A' :||
i (dóm)-V i i-VII-i i-V i (Concerto nº 8), ou

A :|| B :|| C (trio) || A :|| B :||
I (mibM) I I-(VI-II-V-I) I I (Concerto nº 11).

Dois andamentos deste conjunto de concertos estão próximos da estrutura do rondó, mas de um modo bastante livre. No Vivace do Concerto nº 4 há quatro episódios (mais do que o que é habitual) modulantes. Dois dos refrãos não estão na tónica, como é comum na forma rondó:

A B A C A' C' A'' B' A'
I (láM) I-ii ii ii-I I I-ii ii I-ii-IV-V-ii-V I.

No Allegro do Concerto nº 7, a divisão é feita apenas pelo contorno melódico e pela mudança de texturas, sem relação com o percurso harmónico (exemplo já referido antes). Nos dois casos os episódios têm uma escrita mais movimentada e floreada, a cargo dos dois violinos, concertinos e tutti, e um âmbito geralmente maior.

A frase melódica é geralmente regular, de quatro, dois ou seis compassos, muito marcada pelas cadências (ex. 16, 17, 19, 20 e 25). As cadências são muito claras, quase sempre iguais, IV-V-I, com retardo de quarta (ex. 16, 17, 19, 20 e 25). A escrita é predominantemente polifónica, a maior parte dos andamentos com secções imitativas (tema desenvolvido no capítulo Orquestração, pp. 270-271, 279-281).

No modo maior os graus mais utilizados são I, ii, vi e iii, no modo menor são mais frequentes i, VII e III. Há mesmo concertos que se fixam em oscilações entre I e ii (Concertos nº 4, 10 e 11) e entre i e VII (Concertos nº 3, 6, 8, 9 e 10). O ritmo harmónico é variável, em cada concerto, em cada andamento ou mesmo dentro de um andamento. Mais de metade das vezes é médio, bastantes vezes rápido, e poucas vezes lento.

A evolução do percurso harmónico é feita quase sempre por cadências IV-V-I com retardo de quarta, por vezes pouco preparadas. Pereira da Costa, na grande maioria dos andamentos destes concertos, não estabelece uma sucessão de tonalidades que se preparam e evoluem de umas para as outras de um modo gradual e natural, mas passa de uma para outra com recurso unicamente a uma cadência IV-V-I, que se intromete no discurso musical. Raramente há fora dessas cadências uma direcionalidade tonal, devido em grande parte à fraca utilização de dominantes, sendo muito mais frequentes as alternâncias de outros graus - I, ii, iii e vi no modo maior, e i, III e VII no menor. Apenas nos últimos concertos, sobretudo nos nº 10 e 12, há com alguma frequência encadeamentos por quintas. O resultado acaba por ser o de uma harmonia sem movimento, pontuada constante e por vezes bruscamente pelas cadências IV-V-I (ex. 16, 17, 19, 20 e 25).

É nítida nestes concertos a dualidade barroco-clássico. Seguindo os processos barrocos Pereira da Costa utiliza bastantes tonalidades menores, fixa muitas vezes a harmonia em graus distintos da dominante e da sub-dominante, sendo especialmente importantes os relativos, e atribui muitas vezes ao baixo um papel importante na progressão harmónica, com um ritmo rápido (ex. 15 e 23). Os andamentos têm muitas vezes unidade temática, com melodias floreadas, os motivos são repetidos, sequenciados e inter relacionados, e o ritmo é contínuo e homogéneo. A estrutura é frequentemente imitativa e a simetria não é um factor determinante. Estas características barrocas estão presentes sobretudo nos andamentos rápidos.

Noutros andamentos são predominantes características clássicas, como o ritmo harmónico médio ou lento, a progressão harmónica assumida quase só pelas cadências, o desenho melódico regular e periódico, a textura homofónica, a separação entre melodia e acompanhamento.

No entanto, esta separação de tendências estilísticas nem sempre aparece com nitidez. Com alguma frequência num mesmo andamento ou secção coexiste uma construção de raiz polifónica, homogénea e contínua, com uma sucessão de cadências muito marcadas (ex. 20, 23 e 25). O fluxo musical horizontal, baseado num jogo motivico e imitativo mais ou menos elaborado, em frases que deveriam ter uma dimensão correspondente ao seu próprio grau de desenvolvimento, é assim interrompido verticalmente, muitas vezes fora de tempo, gerando uma escrita seccionada, nem sempre coerente e equilibrada (ex. 15, cc. 51-58, ex. 16, cc. 25-46, ex. 17, cc. 56-64 e 74-92, ex. 20, cc. 61-83, ex. 25, cc. 16-29 e 45-55).

Filipe de Sousa, que em 1957 descobriu os concertos, diz deles o seguinte:⁵⁹ “Estes concertos revelam-se do maior interesse porquanto, reconhecendo-se embora neles um certo “primitivismo” de expressão na frase curta, na singela textura harmónica, na irregular construção melódica e na repetição constante de ideias e fórmulas, deparamos com uma desenvoltura na escrita instrumental e orquestral que não encontramos, de certo modo, nas obras orquestrais anteriores de outros compositores portugueses contemporâneos, ainda que de outra índole. Como Opus 1, eles não são, evidentemente, obra de maturidade, mas nem por isso deixam de reflectir, entre nós, uma das formas mais importantes do barroco instrumental, o concerto grosso. E além daquela desenvoltura instrumental, que significa, neste caso, boa prática ou conhecimento dos instrumentos de corda, um forte sentido de equilíbrio na orquestração – o que levou o compositor a dar, facto raro no seu tempo, um papel de realce às cordas graves, muito em especial às violas, que adquirem em muitas passagens a mesma importância que os I ou II violinos. O que, no ponto de vista harmónico, perde em subtileza ou profundidade, é compensado pela vivacidade rítmica ou pela alacridade do discurso musical, no jogo constante dos contrastes entre os solistas do concertino e entre este e o “ripieno”.”

⁵⁹ Filipe de Sousa, “A música orquestral portuguesa no século XVIII” *Bracara Augusta*, vol. XXVIII n.º 65-66 (77-78) (1974), p. 409.

2.3.2. Os Concertos a solo

É notório o pequeno número de partituras ou de partes instrumentais de concertos que chegaram até nós. Para este facto temos obrigatoriamente que procurar justificações.

A primeira será com certeza o gosto da família real pela voz e pelos cantores, que leva a que a música de corte, em grandes cerimónias religiosas, nas igrejas, em representações importantes, nos teatros, ou a nível mais recatado, nas salas ou apartamentos reais, seja quase sempre vocal: missas, Te Deums, oratórias, óperas, serenatas ou cantatas.

Por outro lado, no âmbito da actividade musical privada nesta época⁶⁰, também o gosto (tão italiano) pela música vocal e a presença abundante de cantores de qualidade vão levar a um predomínio das vozes sobre os instrumentos solistas. Além disso, as partes instrumentais utilizadas nestes serões ou concertos privados estão na posse dos próprios instrumentistas ou compositores⁶¹, o que leva a que estas se percam com mais facilidade do que as que se guardam nos Arquivos Reais.

Relativamente aos instrumentos solistas destes concertos, verifica-se que Seixas, instrumentista de tecla, compõe para cravo, e Schiassi, violinista, para flauta. Perez tem também como principal instrumento o violino, e compõe para flauta, Policarpo José da Silva para violoncelo, sendo cantor, Frei Manuel de Santo Elias também para flauta, sendo organista, Palomino é violinista e compõe para cravo ou pianoforte. Não há uma relação clara entre o instrumento principal do compositor e o solista que escolhe.

Também a tendência geral na Europa, em que predominam até meio do século os concertos para violino, sobretudo em Itália, e a partir daí os concertos para tecla, em especial na Alemanha, não é seguida pelos nossos compositores. O número dos concertos não é aliás suficiente para que se estabeleça uma tendência geral. A única conclusão que pode tirar-se é que, à excepção do concerto para violoncelo de Policarpo José da Silva, todos os outros são para tecla ou para flauta, o que parece denotar um

⁶⁰ Muita desta actividade está referida e documentada, entre outros textos, no capítulo "Concertos em Lisboa e no Porto nos finais de século XVIII" da obra de Manuel Carlos de Brito, *Estudos de História da Música em Portugal*, pp.167-187.

⁶¹ Brito, idem, p. 169, refere-o e dá exemplos: "J. Cordeiro [da Silva] que traga uma sinfonia", "André Lenzi que traga uma sinfonia", "Rodil que traga algum concerto".

gosto especial por estes instrumentos ou a existência de instrumentistas especialmente hábeis na flauta e no teclado.

À exceção do Concerto de Perez, com quatro andamentos, sendo o primeiro médio / lento, todos os outros utilizam o esquema dos três andamentos, rápido – lento – rápido, como fizeram Vivaldi e os seus seguidores. A tonalidade base, mantida nos andamentos extremos, é sempre maior, à exceção do Concerto atribuído a Seixas, em sol menor. Sol maior é utilizado três vezes, ré maior duas, lá maior e sol menor uma - não parece haver uma relação entre o instrumento solista e a tonalidade.

São dois os concertos que têm sempre como base o modo maior e cinco os que utilizam os modos alternadamente, quatro na ordem maior – menor – maior e um na ordem menor – maior – menor (considerando a primeira tonalidade como principal nos andamentos intermédios de Seixas e Palomino, e considerando em Perez o terceiro andamento (lento) como intermédio). A alternância entre relativos aparece no Concerto em lá maior de Seixas e no Concerto em sol menor, supostamente também da sua autoria, Perez e Palomino apenas alteram o modo, enquanto Policarpo e Santo Elias utilizam no andamento intermédio o quinto ou o quarto grau. Os andamentos que mudam de tonalidade no seu decurso fazem-no para a dominante, em Palomino também dominante do andamento seguinte.

Seixas (cravo)	láM		fá#m / dó#M	láM
[Seixas] (cravo)	solm		sibM	solm
Schiassi (flauta)	réM		lám	réM
Perez (flauta)	solM	solM	solm	solM
Policarpo (violoncelo)	réM		láM	réM
Santo Elias (flauta)	solM		dóM	solM
Palomino (cravo / pianoforte)	solM		solm / réM	solM

São Schiassi, Perez e Policarpo os que se aproximam mais do esquema do concerto barroco vivaldiano, os dois últimos com alguns desvios.

No Concerto de **Schiassi** os primeiro e terceiro andamentos têm uma estrutura idêntica, muito clara, em tudo semelhante aos concertos de Vivaldi, com três ritornelos iguais ou com o mesmo material melódico, que começam e acabam o andamento, em I, V e I, constituídos por sequências de motivos intermutáveis. Os solos são modulantes, utilizam material dos ritornelos e próprio, e figurações movimentadas. O solista toca sempre nos *tuttis*. O segundo Allegro tem a estrutura

R1(c.1)	s1(c.31)	R2(c.51)	s2(c.74)	R3(c.110)
I-(V-I)	I-V	I	I-(iii-V-ii)-I	I-(V-I)
réM.....	lâM.....	réM.....	réM.....	réM.....

O Andante intermédio é uma forma seccional em duas partes, com dois percursos harmónicos poucos vincados. É quase sempre uma sucessão de melodias da flauta, acompanhadas em acordes pela orquestra.

Este Concerto tem uma escrita melódica simples, em motivos curtos, baseados em arpejos ou em pequenas escalas, por vezes tornando-se repetitiva quando os solos e os *tuttis* são demasiado semelhantes. O ritmo é muito vivo, geralmente variado. As tonalidades sucedem-se com naturalidade e a estrutura é equilibrada.

No Concerto de **Perez** os dois primeiros andamentos têm uma estrutura muito semelhante à dos concertos de Vivaldi, com algumas alterações (em ambos o solista toca apenas no primeiro ritornelo, num deles o último ritornelo é diferente dos outros, o primeiro ritornelo não contém totalmente o material melódico dos outros). Os ritornelos estão quase sempre numa única tonalidade, os solos são geralmente modulantes, com material dos ritornelos, material próprio e figurações idiomáticas (ex. 7). As suas estruturas (do Cantabile e do Allegro, respectivamente) são:

R1(c.1)	s1(c.10)	R2(c.16)	s2(c.19)	R3(c.22)	s3(c.24)	R4(c.29)
I-(V-I)	I-V	I	II-(V)-I	I	I	I
solM.....	réM.....	solM.....	solM.....	solM.....	solM.....	solM.....

e

R1(c.1)	s1(c.16)	R2(c.31)	s2(c.37)	R3(c.47)	s3(c.50)	R4(c.54)
I-(V-I)	I-V	I	I	V-I	I	I
solM.....	réM.....	solM.....	solM.....	solM.....	solM.....	solM.....

s4(c.56) R5(c.83)

I-V-I-V-I I

solM.....

O Largo, forma contínua em duas partes, é uma lírica sucessão de melodias da flauta, acompanhadas em acordes pela orquestra, todos sempre presentes, com o percurso harmónico

i (solm) III :|| III iv v i V.

O último andamento não tem uma estrutura típica de concerto. É uma forma binária, em que a alternância entre *tuttis* e *solos* não tem relação com o material temático empregue ou o seu tratamento. Não segue o modelo vivaldiano: os dois ritornelos extremos não são totalmente iguais, o penúltimo não é o mais pequeno, nem todos os ritornelos utilizam o material do primeiro, nem todos são harmonicamente estáveis, a flauta só toca no primeiro ritornelo. A sua estrutura é:

R1(c.1) s1(c.27) R2(c.51) :||

I-V-I I-V I

solM..... réM.....

R3(c.61) s2(c.68) R4(c.94) s3(c.104) R5(c.135) :||

I I I-V-I I I-i-I I

réM...solM.....

Este Concerto tem uma escrita melódica geralmente inventiva, por vezes repetitiva quando se fixa demasiado tempo nas mesmas células rítmicas, como nos pontuados do *Cantabile* (ex. 7), ou nos mesmos desenhos melódicos arpejados e acordes quebrados⁶², como no primeiro *Allegro* (ex. 7), e uma harmonia pouco elaborada. O

⁶² A designação *acorde quebrado* significa neste trabalho um desenho melódico baseado em acordes, com as notas em sucessão, não em simultâneo, que tem muitas vezes uma nota fixa, criando com as outras uma linha melódica (ex. 60, 1º and., c. 4-9 e 21-26; ex. 63, 1º and., c. 13-16; ex. 82, 1º and., c. 17-19, 32-35 e 46-47); as notas podem também ser fixas, funcionando neste caso como um simples acorde, mas com as notas alternadas (ex. 82, 1º and., c. 1-3, 6-7 e 25-27). *Acorde quebrado* não significa o mesmo que *acorde*

ritmo harmónico é variável, entre médio e lento no Cantabile e no Largo, e entre médio e rápido nos Allegros.

No Concerto de **Policarpo José da Silva** todos os andamentos têm uma estrutura do tipo da dos concertos de Vivaldi, com alguns desvios: os ritornelos, que chegam a ser seis, são por vezes modulantes, têm algum material melódico distinto uns dos outros, a orquestra e o solista estão sempre presentes, o solista tocando nos *tuttis*, a orquestra sempre a acompanhar os solos. Como é habitual, os solos são modulantes, com material dos ritornelos e figurações idiomáticas.

É a seguinte a estrutura dos três andamentos:

Allegro:

R1(c.1)	s1(c.21)	R2(c.42)	s2(c.51)	R3(c.54)	s3(c.63)	R4(c.85)
I-V-I	I-V	I	IV-V	I-VI	VI-(V-)I	I-(V-I)
réM.....láM.....réM.....						

Andantino:

R1(c.1)	s1(c.11)	R2(c.18)	s2(c.21)	R3(c.33)
I	I-V	I	V	I
láM.....miM.....láM.....				

Allegro assai:

R1	s1	R2	s2	R3	s3	R4	s4	R5	s5	R6
c.1	c.42	c.72	c.79	c.115	c.140	c.163	c.182	c.201	c.205	c.232
I-V-I	I-V	I	V-I	I-vi	vi-I	I	I	I	V-I	I
réM.....láM.....réM.....láM.....réM.....										

Esta obra é interessante, sobretudo por se tratar do único concerto para violoncelo conhecido em Portugal nesta época. A estrutura é clara, a melodia tem por

(em que as notas são tocadas simultaneamente) ou *arpejo*. Também não deve confundir-se este desenho melódico com os acompanhamentos do tipo do *baixo de Alberti* (ex. 204, acompanhamento nos segundos violinos). Uma descrição clara do *baixo de Alberti* é feita por Ratner, em *Classic Music, Expression, Form and Style*, p. 134: "The most characteristic feature of classic keyboard texture is the Alberti bass, presumably invented by Domenico Alberti about 1735-1740. Its broken chord figures, rarely exceeding an octave, provided a facile way to achieve full harmony, establish rhythmic punctuation, and give a modest yet firm support to a singing melody."

vezes algum lirismo, outras é repetitiva e previsível, baseada em escalas, arpejos e acordes quebrados, a harmonia é quase sempre natural. O ritmo harmónico é geralmente médio, algumas vezes rápido.

Nos Concertos em lá maior, de **Seixas**, e em sol menor, provavelmente também de sua autoria, apenas o primeiro andamento do Concerto em lá maior (ex. 1) se encaixa totalmente no esquema vivaldiano. Tem cinco ritornelos, harmonicamente estáveis, e solos quase sempre modulantes, com material dos ritornelos e figurações idiomáticas próprias. O seu percurso harmónico global é:

R1	s1	R2	s2	R3	s3	R4	s4	R5
c.1	c.11	c.21	c.25	c.34	c.39	c.47	c.49	c.53
láM	láMmiM	miM	miMfá#m	fá#m	fá#mláM	láM	láM	láM

Dois outros andamentos têm algumas características dessa estrutura vivaldiana mas divergem dela por várias razões: pela dissemelhança e modulação dos ritornelos, caso da Giga – Allegro do Concerto em lá maior, em duas partes repetidas, mais próxima da estrutura do meio do século (ver p. 87),

R1	s1	R2	:	s2 (solo e tutti)	R3	s3	R4	:
	c.4	c.15		c.20	c.29	c.32	c.40	
I	I-V	I		iv-III-I	vi-I	I	I	
láM.....		miM...		fá#m.....	láM.....			

ou pela estrutura livre, pelo número, tamanho e modulação dos ritornelos, e pela grande interligação de material temático entre solos e tutti, caso do primeiro Allegro do Concerto em sol menor (ex. 2 e 3). Este tem uma escrita muito variada e ornamental, ritmicamente elaborada, sobretudo para o solista, que utiliza material dos ritornelos e muitas figurações próprias e idiomáticas. Dois dos solos têm intervenções da orquestra, que repetem a frase anterior do solista, na sua parte final e cadencial (ex. 3, cc. 66-74). O seu esquema global é:

R1(c.1) s1(c.28) R2(c.56) s2(c.66) R3(c.86) s3(c.110)
 i i-(V-I) i I I (i-III-V)-i i -V-i (V)-i
 solm..... sibM..... rém..... dóm

R4(c.161) s4(c.176) R5(c.242)
 i - iv-III- i i -iv-I/iv-i-iv-I i
 dóm.....solm.....

O Allegro assai do Concerto em sol menor não é uma estrutura ritornelo - solo típica. Desenrola-se tendo pouco em conta a diferença entre solo e tutti, sobretudo a nível melódico, com o material misturado ou interligado, os solos além disso também com figurações movimentadas, geralmente idiomáticas. S4 e s5 incluem pequenas intervenções da orquestra, que repetem frases anteriores do cravo.

R1(c.1) s1(c.21) R2(c.70) s2(c.82) R3(c.101) s3(c.110) R4(c.123) :||
 i V-i i i i i i
 solm.....rém.....

s4(c.139) R5(c.198) s5(c.210) R6(c.229) s6(c.238) R7(c.251) :||
 i-(V-III-iv-i) i-iv-V-i i i i i i
 rém.....solm.....

O andamento começa e acaba com ritornelos, ambos na tónica, o penúltimo também na tónica, constituídos por sequências de motivos permutáveis, ou seja, motivos com a mesma estrutura harmónica e com um desenho melódico do mesmo tipo, que podem ser repetidos, trocados ou mesmo suprimidos sem que isso altere muito significativamente a frase no seu conjunto. Os ritornelos são harmonicamente estáveis, as modulações são feitas nas secções solísticas. Estas são características habituais na estrutura vivaldiana ou posterior.

Podemos estabelecer um paralelo entre este andamento e uma forma sonata. A exposição é constituída por toda a primeira parte, repetida (cc. 1-139). O material temático da primeira zona tonal aparece no tutti e no solo, até ao c. 51, onde se inicia o caminho para o quinto grau, mas menor. A partir do c. 70, aparece o segundo material temático, relacionado com o primeiro, sempre em v, e ainda um grupo conclusivo no

R3, c. 101, ligeiramente antecipado no solo anterior, que vem reforçar o quinto grau menor. A segunda parte, toda ela repetida, começa com o desenvolvimento, entre os cc. 139 e 198, que até ao V7 final nunca se afasta muito de v, e utiliza material do primeiro grupo e da transição. A reexposição começa no c. 198, com material do segundo grupo, a partir do c. 222 com material do grupo conclusivo e ainda, mesmo no final, do primeiro grupo.

Não se trata de uma forma sonata inequívoca, pela ausência da dominante maior, pela falta de clareza harmónica de algumas secções e pela utilização algo confusa do material temático, mas é de qualquer maneira uma estrutura do tipo da forma sonata, que aparece independentemente da alternância entre *tutti* e *solos*.

Os andamentos intermédios dos dois Concertos são formas contínuas, servindo de ligação entre os andamentos extremos.

No caso do Concerto em lá maior, trata-se de uma forma contínua em três partes, sendo a primeira uma grande melodia do solista, acompanhada por acordes, em fá# menor, a segunda constituída por figurações do cravo, sem acompanhamento, também em fá# menor, e a terceira tocada pela orquestra, numa escrita de carácter harmónico, modulando de fá# menor para dó# maior.

No Concerto em sol menor (ex. 4) trata-se de uma forma contínua em uma parte, sempre para orquestra, sem indicação de solista. É quase sempre uma textura a duas vozes, em que a melodia dos violinos é acompanhada em uníssono por todos os outros instrumentos.

I (V iii I) (vi ii) I (v IV) I/V I
 SibM..... mibM..... fáM..... sibM.....

Os dois Concertos têm uma personalidade própria, demarcados de um esquema rígido, sobretudo o Concerto em sol menor. Este, que parece ser o mais tardio, apresenta uma grande liberdade de construção, com uma estrutura melódica e harmónica que tem pouca relação com a alternância entre *tutti* e *solos*. O Concerto em lá maior é inventivo e conciso, com um bom equilíbrio entre melodia e harmonia. O Concerto em sol menor é bastante mais complexo, sobretudo a nível melódico, com uma escrita geralmente muito ornamental e elaborada, tanto para o *tutti* como para o cravo (ex. 3), mas por vezes baseando-se repetidamente em escalas e arpejos (ex. 5 e 6). Este Concerto é

prejudicado também pelo uso excessivo dos uníssonos: nos violinos, sendo distintas as violas e os baixos (ex. 2, 3, 5 e 6), nos segundos violinos, violas e baixos, a acompanhar os primeiros violinos (ex. 4), ou mesmo em toda a orquestra (ex. 6). Os dois Concertos têm um ritmo harmónico rápido nos Allegros e médio ou lento nos Adagios.

O Concerto para flauta de **Frei Manuel de Santo Elias**⁶³ é muito indefinido estruturalmente, o que torna difícil a sua classificação estilística. O aspecto mais interessante é a presença constante da orquestra, com uma grande ligação e interacção motivica com o solista. Não é uma forma típica de concerto a solo, aproximando-se mais do concerto-grosso, com o grupo concertino formado pela flauta e pelos dois naipes de violinos.

O primeiro andamento é uma forma contínua em três grandes partes,

A (cc.1-24)	A' (cc.24-76)	A'' (cc.76-116)
I(-V-I)	I-V-(ii-V-)I	I
tutti sem solista	flauta e orquestra	flauta e orquestra.

A parte *A*, só com orquestra, na tónica, contém todo o material melódico, em motivos inter-relacionáveis e de difícil delimitação, a parte *A'* é harmonicamente mais movimentada, com a flauta solista em imitação ou diálogo com os violinos (ex. 9), utilizando material já exposto antes pela orquestra, ou em figurações próprias e idiomáticas. *A''* tem algum paralelismo com *A*, mas desta vez com a flauta em destaque. A meio, no c. 96, tem a suspensão para a cadência do solista.

O segundo andamento tem uma estrutura alternante entre ritornelos e solos, com algumas características vivaldianas - os ritornelos são harmonicamente estáveis, constituídos por sequências de motivos, o primeiro (e o mais longo) ritornelo contém grande parte do material dos outros, sendo o intermédio o mais curto, os solos são modulantes, com material de R1, material novo e figurações próprias. No entanto a orquestra está sempre presente nos solos, a acompanhar, em imitação ou em diálogo, com uma grande interligação motivica com a flauta (ex. 11). A divisão em ritornelos e solos é feita pela presença ou não do solista (e não pela alternância entre orquestra e

⁶³ Só podem ser analisados os dois primeiros andamentos. O último está muito incompleto.

flauta), pelo contorno melódico e pela estrutura harmónica (sucessão de tonalidades e cadências mais afirmativas).

R1(c.1)	s1(c.23)	R2(c.60)	s2(c.66)	R3(c.110)
I	I (V)-I	I	III-I I (VII)-I	I
dóM.....	solM.....	miM....	dóM...solM.....	dóM.....

No conjunto dos dois primeiros andamentos (o terceiro está incompleto) é uma obra bem construída, com um desenho melódico variado e rítmico no Allegro, lírico no Un poco Largo, uma harmonia em que as tonalidades se sucedem com naturalidade, um bom equilíbrio na construção e sucessão de frases, e uma escrita solística com algum virtuosismo mas bem integrada no conjunto. Esta “indecisão” entre ser concerto a solo ou concerto-grosso é sem dúvida o seu factor mais original, apesar da ambiguidade estrutural que provoca. Tem um ritmo harmónico médio.

Palomino denota no Concerto para cravo ou pianoforte (ex. 12 e 13) uma nítida tendência clássica, com um ritmo harmónico quase sempre lento, um andamento com algum paralelismo com a forma concerto sonata dos anos 60/70, e outro adoptando uma forma do tipo rondó. O solista e a orquestra estão quase sempre presentes, geralmente com uma grande interligação motívica.

No primeiro andamento a orquestra, total ou parcialmente, acompanha sempre os solos. Se é, nesse sentido, um pouco forçado fazer uma divisão em ritornelos e solos, esse é talvez o melhor modo de distinguir as secções em que a orquestra ou o solista são predominantes.

R1(c.1)	s1(c.49)	R2(c.145)	s2(c.165)
I (IIb) I/V I	I I-V- I- (ii -I -V-I -ii- I)	I vi-I	I vi- I
SolM..réM.....	solM.....réM.....	solM.....	dóM

R3(c.190)	s3(c.209)	R4(c.237)
I V	I-(ii-I)	I
dóM.solM.....		

Há muito material temático, nem todo contido em R1, bastante misturado nos *tutti* e nos solos, estes com muitas figurações próprias. Dois dos ritornelos são modulantes, o penúltimo não é o mais curto.

É uma estrutura semelhante à que é habitual no meio do século, apesar dos ritornelos modulantes, e em que se pode estabelecer também um paralelo com a forma concerto sonata dos anos 60-70, se considerarmos as secções s1, s2 e s3, todas constituídas por solos e *tutti* mas com predomínio do solista, uma exposição, um desenvolvimento e uma reexposição. S1 tem três tipos de material temático, o primeiro entre os cc. 49 e 60, na tónica, o segundo entre os cc. 95 e 107, na dominante, e o terceiro, ou conclusivo, entre os cc. 120 e 135. S2 não é um desenvolvimento nítido, mas utiliza partes do primeiro material e das figurações subsequentes, s3 é uma verdadeira reexposição referente ao material conclusivo de s1 (cc. 120-135), mas só a esse.

Apesar da falta de clareza estrutural é um andamento interessante, sobretudo pela qualidade melódica e harmónica, e pela interligação entre solista e orquestra, imitando-se, dialogando com o mesmo material melódico e acompanhando-se mutuamente (ex. 12 e 13). O cravo pode dobrar vozes da orquestra, tocar acordes, num papel de acompanhamento activo, não propriamente de contínuo, ou assumir logo a seguir o papel de solista, com um acompanhamento discreto ou em diálogo activo com a orquestra.

O segundo andamento é uma forma seccional em duas partes, percorrendo as tonalidades de sol menor, si b maior, sol menor e ré maior, quase sempre com o solista e a orquestra presentes. A orquestra, primeiro, e o solista, depois, tocam um motivo de três compassos, seguido por variadas e idiomáticas figurações solísticas.

O terceiro andamento é uma forma do tipo rondó, com cinco refrãos, quatro na tónica e um na dominante, e coda. Os episódios, dois deles modulantes, são variações sobre o tema dos refrãos, ou contêm material novo. Excepto em R1 e Ep1 não há relação entre a divisão em partes e a distribuição entre solista, orquestra ou *tutti*. Essa divisão é feita pelo contorno melódico (presença no refrão do tema principal não alterado) e pela harmonia (sucessão das tonalidades mais importantes e cadências mais vincadas).

R1(c.1)	Ep1(c.25)	R2(c.49)	Ep2(c.57)	R3(c.122)
I	I I	I	I	I
solM.....réM.....solM.....				

Ep3(c.145)	R4(c.223)	Ep4(c.235)	Coda(c.245)
I-(V-vi-V-I)- i - (VIb-iv)-V	I	I	I
solM.....solm.....solM.....			

É uma obra interessante no conjunto dos três andamentos, com um desenho melódico muito variado - ritmicamente vivo e elaborado no Allegro, lírico no Andante, leve e gracioso no Allegro Poco, uma harmonia bem construída, em que as tonalidades se sucedem com naturalidade e com sentido da cor, uma escrita solística elaborada e virtuosística mas ao mesmo tempo graciosa e lírica, uma grande interligação entre solista e orquestra, e uma estrutura fluida e geralmente equilibrada. O ritmo harmónico é quase sempre lento.

No conjunto dos concertos a escrita para os solistas, quando é independente, é sempre mais movimentada do que a da orquestra, com figurações próprias. Estas são especialmente idiomáticas no primeiro andamento do Concerto em lá maior de Seixas (cravo), com escalas, desenhos arpejados, acordes quebrados e separação clara de escrita e de funções nas mãos direita e esquerda (ex. 1), nos primeiro e terceiro andamentos do Concerto em sol menor de [Seixas] (cravo), com uma escrita rítmica elaborada, desenhos arpejados, trilos, apojeturas (de uma e de várias notas), separação de escrita e de funções entre as duas mãos, com diálogo rítmico e de acordes entre elas (ex. 3 e 6), nos primeiros andamentos dos Concertos de Perez e Santo Elias (flauta), com uma escrita rítmica elaborada e um desenho melódico muito ornamental, com escalas, arpejos, trilos, apojeturas, grandes saltos e articulações cuidadas (ex. 9 e 10), nos primeiro e terceiro andamentos do Concerto de Policarpo José da Silva (violoncelo), com desenhos rápidos em notas repetidas, arpejos, escalas e acordes quebrados, e nos dois primeiros andamentos do Concerto de Palomino (pianoforte), com uma escrita rítmica muito elaborada, um desenho melódico ornamental, com trilos, apojeturas (de uma e de várias notas), escalas, arpejos, oitavas simultâneas, separação de escrita e de

funções entre as duas mãos, com alternância e sobreposição de ritmos de diferente divisão (tercinas ou sextinas com desenhos binários) (ex. 12).

As secções que modulam, geralmente os solos mas algumas vezes também os ritornelos ou os tuttis, fazem-no gradualmente do princípio ao fim, ou com uma primeira parte estável e só começando a modular num ponto mais ou menos intermédio. Não é possível estabelecer neste aspecto uma tendência clara num compositor ou numa época.

O ritmo harmónico é quase sempre mais rápido nos andamentos vivos do que nos lentos, e por vezes mais rápido nas secções solísticas (naturalmente modulantes) do que nos tuttis (ex. 1, Adagio do Concerto em lá maior de Seixas). Também é nítida a diferença de ritmo harmónico global dos vários concertos, com tendência para se tornar mais lento à medida que o século decorre:

Obra	ritmo harmónico global	data
Seixas, lá maior [Seixas], sol menor	médio ou rápido	antes de 1742
Schiassi		1749
Perez		antes de 1778
Policarpo Santo Elias	geralmente médio	último terço do século
Palomino	quase sempre lento	1785

O ponto ou os pontos de clímax em cada andamento, quer sejam muito ou pouco marcados, estão em relação directa com as zonas de maior tensão tonal. Estes estão quase sempre:

- imediatamente antes do regresso à tónica, ou muito especialmente antes do último regresso à tónica. É o caso do Adagio do Concerto de Seixas, com o clímax nos dois primeiros tempos do c. 6, no momento em que a dominante de fá#m atinge a máxima tensão (ex. 1), do primeiro Allegro do Concerto de Schiassi, nos cc. 54-55, imediatamente antes do regresso à dominante e à tónica, do Concerto de Perez, nos cc. 18-19 do terceiro e nos cc. 79-84 do quarto

andamento, do Concerto de Policarpo, nos cc. 82-84 do primeiro e nos cc. 219-231 do terceiro andamento;

- imediatamente antes do estabelecimento de uma nova tonalidade, geralmente a dominante. É o caso do terceiro andamento do Concerto de Schiassi, nos cc. 47-51, do Andantino do Concerto de Policarpo, nos cc. 15-17 e 26-29, nas zonas de modulação e de maior tensão da dominante, do terceiro andamento do Concerto de Palomino, nos cc. 45-47 e 93-95, em zonas de reafirmação da dominante (ex. 14);

- no estabelecimento ou no decurso da tonalidade mais afastada da tónica. É o caso do Concerto de Seixas, nos cc. 36-38 do primeiro (ex. 1) e nos cc. 27-28 do terceiro andamento, no estabelecimento do relativo menor, e no primeiro andamento do Concerto de Schiassi, cc. 54-55, na zona de maior tensão de fá# menor, relativo menor da dominante.

O âmbito da orquestra e dos solistas, considerando as zonas habituais de execução dos respectivos instrumentos, é muitas vezes diferente. Enquanto nas secções em que a orquestra e o solista tocam em conjunto com o mesmo grau de importância os âmbitos se mantêm semelhantes, nos solos acompanhados a orquestra toca num registo mais grave, deixando o solista em evidência, num registo mais agudo. Os casos mais evidentes são os do primeiro andamento do Concerto de Schiassi, do terceiro andamento do Concerto de Policarpo, do segundo andamento do Concerto de Santo Elias (ex. 11) e do primeiro andamento do Concerto de Palomino (ex. 12).

Nas figurações solísticas mais movimentadas, de algum virtuosismo, são quase sempre atingidos os pontos máximos do registo agudo, ou é feita uma especial insistência nessa zona, mesmo que não seja tocada a nota mais aguda. O solista não só utiliza valores rítmicos curtos em frases rápidas, com uma escrita geralmente idiomática, como explora o registo mais agudo (e algumas vezes o mais grave) do instrumento, tecnicamente mais difícil mas também mais vistoso. Isto é feito nos Concertos de Schiassi (terceiro andamento), Perez (dois primeiros andamentos), Policarpo e Santo Elias (sempre) (ex. 9 e 10), Palomino (primeiro e terceiro andamentos) (ex. 12).

Há muitas vezes uma relação entre o percurso harmónico e a utilização máxima, ou insistente, do registo agudo. Coincide quase sempre com os pontos de clímax de cada andamento, já referidos antes. Esta relação é especialmente nítida nos Concertos de

Seixas (sempre), Schiassi (primeiro e terceiro andamentos), Policarpo (primeiro e segundo andamentos) e Palomino (terceiro andamento).

É curioso notar que em três dos Concertos, os de Policarpo, Santo Elias (ex. 9-11) e Palomino (ex. 12-14), o solista e a orquestra estão sempre (ou quase sempre) presentes, aquele tocando com esta (o que é normal), e a orquestra sempre a acompanhar as secções solísticas, em Elias e Palomino com uma grande interligação motivica. Os *tuttis* e os solos distinguem-se com frequência apenas por algum predomínio de uns sobre os outros, ou mesmo só pela construção harmónica.

De notar ainda a pouca relação que por vezes existe entre a construção melódico-harmónica e a alternância entre os solos e os *tuttis*, nomeadamente no Concerto em sol menor de [Seixas] e no Concerto de Perez, chegando a parecer que os compositores em questão adaptaram para um concerto uma estrutura musical pré-existente.

No Concerto em sol menor de [Seixas], além de uma estrutura muito livre no primeiro Allegro, de uma forma do tipo sonata no segundo Allegro e de uma organização harmónica que se desenvolve independentemente dos intervenientes do momento, há uma enorme mistura e interligação entre os materiais melódicos dos *tuttis* e dos solos, estes por várias vezes com intervenções da orquestra. Também o andamento intermédio não é típico, sem qualquer indicação de solista ou da sua intervenção.

O último andamento do Concerto de Perez é uma forma seccional em duas partes repetidas, fugindo ao esquema convencional de alternância contínua entre ritornelo e solo (R s R :|| R s R s R :||), com um percurso global I-V :|| V-I :||. O material melódico e o tipo de escrita da flauta e da orquestra é o mesmo ou muito semelhante, os percursos harmónicos dentro de cada secção não são muito diferentes, e a orquestra está sempre presente.

Os concertos mais equilibrados são os de Seixas, em lá maior, e o de Palomino, que mantêm sempre uma notável coesão, com uma boa construção melódico-harmónica e uma grande clareza de estrutura.

3. ABERTURAS / SINFONIAS

3.1. BREVE EVOLUÇÃO HISTÓRICA

Confundem-se e distinguem-se as designações e os géneros abertura e sinfonia. De início são uma única obra, a que, conforme os locais e as épocas, se chama divertimento, abertura, serenata, sinfonia, sonata, cassatio, concerto, trio ou quarteto. É por volta do meio do século que os dois géneros começam a separar-se, a sinfonia aumentando de tamanho e tornando-se mais complexa, enquanto a abertura se condensa, tendendo para um único andamento, e raramente atingindo o grau de evolução da sinfonia. Isto passa-se de um modo gradual, mais nítidamente nuns locais do que noutros. Em Portugal nunca chega a existir, até ao fim do século XVIII, uma diferença nítida e consistente entre abertura e sinfonia.

A abertura / sinfonia do século XVIII deriva directamente da abertura de ópera italiana das últimas décadas do século XVII. Alessandro Scarlatti adopta o esquema de três andamentos, rápido – lento - rápido, e é seguido por muitos outros compositores. Ao mesmo tempo torna-se habitual uma orquestra constituída por cordas, algumas madeiras e um par de metais, trompetes ou trompas. Por volta de 1730 é muito frequente o conjunto formado por dois oboés, duas trompas e cordas, que só se expande de um modo sistemático para uma formação típica do clássico pleno cerca de 1770, com trompetes, trompas e todas (ou quase todas) as madeiras. Antes disso acontece esporadicamente, dependendo das ocasiões e dos efectivos disponíveis.⁶⁴

As principais formas constitutivas de cada andamento podem ser: binárias (as mais frequentes em Portugal até meio do século, e ainda muito presentes depois dessa altura), sonata, tema e variações (não é cultivada em Portugal no período em estudo), rondó, minueto com trio (apenas aparece uma vez neste grupo de obras, já muito perto do fim do século), fugas ou fugados (em Portugal apenas são usados fugados, em secções de desenvolvimento de formas sonata). Quase todas são objecto, ao longo do século, de uma transformação mais ou menos profunda.

A forma sonata vai ser adoptada, progressiva e sistematicamente, sobretudo nos primeiros andamentos. Deriva da forma binária de dança, em que a primeira metade

⁶⁴ La Rue, "Symphony", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, p. 439.

acaba na dominante e a segunda na tónica. Quando o material temático é desenvolvido na segunda metade, e quando a primeira é constituída por duas secções contrastantes, uma na tónica e outra na dominante, temos já uma estrutura semelhante à forma sonata. A sua evolução passa, em termos globais, pela maior polarização tónica dominante, por uma estabilização, diferenciação e especialização de cada secção (primária, de transição, secundária ou final), pelo crescimento e maior caracterização das unidades temáticas, pela diferenciação de texturas e pela maior dimensão dos andamentos.⁶⁵

Também entre a música de câmara e a sinfónica se cria gradualmente uma diferenciação. Tornando-se mais extensas, as aberturas e (sobretudo) as sinfonias ganham um ênfase global, procurando as grandes unidades, superiores à frase e ao período. As cadências são suavizadas pela continuidade e simplicidade melódica, o dinamismo rítmico e a agilidade textural geram um novo movimento direccional.

Em Itália são muitos os compositores importantes. Vinci (c.1690-1730), Leo (1694-1744) e Pergolesi (1710-1736) misturam elementos barrocos e clássicos, Rinaldo di Capua (c.1705-1780) e Galuppi (1706-1785) diferenciam já os materiais e as áreas temáticas e utilizam o desenvolvimento e a reexposição, Jommelli (1714-1774) ultrapassa as formas convencionais, aperfeiçoa os processos formais e estabelece ligações entre os três andamentos, antevendo a compressão da abertura numa única secção.⁶⁶

Na sinfonia Sammartini (1700/1-1775) tem andamentos já inteiramente em forma sonata, extensos e elaborados, com texturas orquestrais diferenciadas, Boccherini (1743-1805) um grande lirismo e elegância melódica, liberdade no tratamento formal e uma orquestração imaginativa, Pugnani (1731-1798) é lírico e experimental, utilizando a sucessão de quatro andamentos, por vezes começando com um lento, Brunetti (1744-1798) é imaginativo e tempestuoso, com ritmos violentos e tonalidades menores.⁶⁷

Na abertura operática são importantes, entre outros, Cimarosa (1749-1801) e Paisiello (1740-1816), melodistas talentosos que utilizam frequentemente a abertura num único andamento, o popular Piccini (1728-1800), com o movimento rítmico como uma das principais características, Sacchini (1730-1786), que alarga a secção de

⁶⁵ La Rue, idem, p. 440.

⁶⁶ F. W. Sternfeld & Egon Wellez, "The Early Symphony", *The New Oxford History of Music*, vol. 7, pp. 368-370; La Rue, idem, pp. 440-441.

⁶⁷ Sternfeld & Wellez, idem, pp. 374-375, 379-382; La Rue, idem, pp. 441-442; William Newman, *The Sonata in the Classic Era*, pp. 222-226 e 252-255.

desenvolvimento e utiliza o ritmo como meio de diferenciação temática, e Sarti (1729-1802), experimental na utilização de novas formas e na combinação entre andamentos.⁶⁸

O norte da Alemanha tem pouca influência na evolução da sinfonia.⁶⁹ São significativos os compositores Hasse (1699-1783), na procura de novas formas e novas sonoridades e na utilização teatral da orquestra, os irmãos Graun, Carl Heinrich (1703/4-1759) e Johann Gottlieb (1702/3-1771), no elaborado desenvolvimento motivico, Hertel (1727-1789), na instrumentação, sobretudo para os sopros, e Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), dramático e emocional, que instrumenta com grande sentido do colorido, utiliza harmonias expressivas e inesperadas, dissonâncias intensas e efeitos dinâmicos violentos.⁷⁰

Em Viena foram importantes Monn (1717-1750), Wagenseil (1715-1777) e Gassmann (1729-1774), um pouco mais tarde Hofmann (1738-1793), o primeiro a adoptar o esquema de quatro andamentos com introdução lenta, Dittersdorf (1739-1799), que nas suas inúmeras sinfonias explora bem as relações temáticas e os processos de desenvolvimento, Vanhal (1739-1813), de expressão frequentemente trágica e com grande sentido direccional, e Michael Haydn (1737-1806), com um contraponto hábil e uma grande invenção harmónica.⁷¹

A actividade sinfónica de Mannheim centra-se numa única orquestra, virtuosa e disciplinada, dirigida por Johann Stamitz (1717-1757), que além da formação técnica e musical do grupo, cria também, com influência italiana, modelos composicionais marcantes. As principais áreas tonais são estabilizadas, articuladas e contrastadas, o desenho melódico é alargado e diferenciado, o ritmo harmónico torna-se mais lento, a linha do baixo torna-se mais harmónica, reforçando a atenção sobre as linhas melódicas principais, o contraponto continua a ser usado, mas as suas articulações submetem-se a um plano geral, a orquestração torna-se mais variada e movimentada, directamente relacionada com a estrutura, as texturas diferenciam-se, o sentido direccional intensifica-se. Torna-se comum o esquema de quatro andamentos com minueto. A

⁶⁸ Sternfeld & Wellez, idem, pp. 371-374.

⁶⁹ La Rue, idem, p. 442.

⁷⁰ Sternfeld & Wellez, idem, pp. 383-390; La Rue, idem, p. 442; Helmuth Christian Wolff, "Italian Opera 1700-1750", *The New Oxford History of Music*, vol. 5, pp. 152-158.

⁷¹ La Rue, idem, pp. 443-445.

forma sonata é omnipresente, mas tem, em geral, uma reexposição incompleta, baseada só no material secundário, o que cria algum desequilíbrio estrutural.⁷²

Na primeira geração de compositores destacam-se Richter (1709-1789) Holzbauer (1711-1783) e Filtz (1733-1760). Na segunda, sob a influência do classicismo de Viena e de Haydn, distinguem-se Toeschi (1731-1788), Cannabich (1731-1798), que usa o esquema de quatro andamentos e tem uma orquestração lírica e idiomática, Eichner (1740-1777), que consegue nas suas obras uma elaborada diferenciação temática e um sentido direccional intenso, Beck (1734-1809), excessivo e emocional, que utiliza muito as tonalidades menores e as dinâmicas violentas, e é exímio nos processos de desenvolvimento, e Carl Stamitz (1745-1801), o filho mais velho de Johann. Melodicamente expressivo e equilibrado, é ele o mais importante representante da fase de perfeição formal de Mannheim, usando temas muito diferenciados e um contraponto hábil.⁷³

Em Paris a ópera foi demasiado importante para que a sinfonia ocupasse um lugar de destaque. Guillemain (1705-1770) foi o primeiro sinfonista importante, misturando elementos barrocos com um sentido formal clássico. Seguiram-se-lhe Gossec (1734-1829), Leduc (c. 1745-1777) e ainda Pleyel (1757-1831), o mais importante compositor francês dos últimos anos do século, que inovou, desenvolveu e orquestrou com habilidade. Desde 1770 cultivou-se muito em Paris a sinfonia concertante.⁷⁴

Em Londres o compositor mais importante foi Johann Christian Bach (1735-1782), muito lírico nos andamentos lentos, hábil na sobreposição de texturas melódicas e rítmicas, e na utilização de pequenas imitações nas várias vozes, pontuando com requinte o seu já subtil e diferenciado discurso melódico e temático.⁷⁵

Haydn (1732-1809), inicialmente com a influência, na música instrumental, de Vivaldi, de Sammartini e da abertura operática italiana, vai, ao longo da sua longuíssima vida produtiva, aperfeiçoando o estilo e os processos composicionais, quase sempre

⁷² La Rue, idem, p. 445; Giorgio Pestelli, *The Age of Mozart and Beethoven*, p. 34; Sternfeld & Wellez, idem, pp. 408 e 411.

⁷³ Sternfeld & Wellez, idem, pp. 411-419; La Rue, idem, pp. 445-446.

⁷⁴ Sternfeld & Wellez, idem, pp. 420, 422; La Rue, idem, pp. 447-448.

⁷⁵ La Rue, idem, p. 448; Pestelli, idem, p. 39.

relacionados com os locais em que trabalha e com os grupos que tem à disposição. Na sinfonia varia o número, a ordem e a dimensão dos andamentos, a inclusão ou não de uma introdução lenta, a relação temática entre andamentos (entre a introdução lenta e os seguintes), a unificação ou não do minuetto e trio. Ao longo do seu percurso vai alargando o âmbito e a variedade dos temas, diferenciando as zonas tonais, elaborando mais os processos de desenvolvimento, percorrendo caminhos harmónicos cada vez mais remotos, aperfeiçoando um enorme sentido do movimento e da direcionalidade, explorando novas e mais requintadas sonoridades. Como processos muito próprios pode referir-se o monotematismo, com o seu conseqüente reforço de unidade mas também com a necessidade de maior engenho nos processos de desenvolvimento (feito também dentro das secções de exposição e de reexposição), o culto da surpresa e do humor, uma orquestração colorida e não convencional, e uma dinâmica variada e efectiva.⁷⁶

Mozart (1756-1791) tem de influência italiana um caloroso lirismo e um gracioso movimento rítmico, de influência alemã a profundidade harmónica, a subtilidade de fraseado e o virtuosismo orquestral. Tudo isto é unificado e marcado indelévelmente pela sua genial personalidade. O sentido do colorido instrumental e as orquestras que vai tendo à disposição levam-no a uma grande utilização dos sopros, a uma escrita orquestral idiomática e a uma construção contrapontística relacionada mais com as texturas instrumentais do que com a combinação de linhas. As obras de Mozart têm uma forte definição das áreas temáticas, temas elegantes, equilibrados e bem caracterizados segundo as zonas e a função. É também notável a coordenação entre todos os elementos, a melodia, o ritmo de superfície e o movimento das várias texturas, o ritmo harmónico, a pontuação cadencial e as variações de colorido, gerando grande equilíbrio global e sentido direcional. O desenvolvimento é menos elaborado do que em Haydn, compensado pela maior quantidade de material temático e pela sua extrema qualidade e graciosidade.⁷⁷

⁷⁶ La Rue, idem, pp. 449-450; Pestelli, idem, pp. 117-121; Larsen, "Some Observations on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music", pp. 69-70.

⁷⁷ La Rue, idem, pp. 450-451; Pestelli, idem, pp. 136-137; Larsen, idem, pp. 69-70.

3.2. OBRAS EM PORTUGAL NO PERÍODO 1720-1793

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Este corpo de obras é constituído por 112 aberturas / sinfonias⁷⁸, num total de 312 andamentos (ver quadro de obras, pp. 347-356).

Muitas vezes não é claro, neste conjunto de obras, se uma abertura / sinfonia é constituída por um determinado número de andamentos distintos ou por um número menor de andamentos divididos em grandes secções. Não só os compositores têm muitas vezes a preocupação de poupar papel nos seus manuscritos, juntando várias secções sem interrupção, como a relação musical entre partes contíguas torna complicado distinguir entre o que é um andamento em várias secções e a sucessão de vários andamentos com algum parentesco.

Sempre que pareceu haver uma relação estreita entre partes, constituindo no seu conjunto um esquema formal mais ou menos nítido, considerou-se que estas eram secções de um único andamento. Um exemplo é a Abertura *Artemisa Regina di Caria*, de Leal Moreira, em que as cinco secções, que isoladamente são formas contínuas, eventualmente independentes, se agrupam a dois, constituindo uma forma sonata sem desenvolvimento, ou no seu todo, formando um rondó:



No período entre 1720 e 1752, à excepção da Sinfonia em fá maior de Schiassi, em dois andamentos (um dos quais com três secções), todas as aberturas / sinfonias têm três andamentos, tal como acontece em Itália na mesma altura, na fase pós Alessandro Scarlatti (Leo, Porpora, Sarro, Vinci e outros)⁷⁹.

⁷⁸ Inclui-se neste grupo a obra *Elogio com Baile*, de Leal Moreira.

⁷⁹ Walter Kolneder, "Orchestral Music in the Early Eighteenth Century", *The New Oxford History of Music*, vol. 6, p. 256.

No período 1752-1793⁸⁰ quase todas as obras são também em três andamentos, tal como acontece em Itália e no norte da Alemanha⁸¹. Devem referir-se neste período, com um único andamento, uma abertura de Cordeiro da Silva, em 1783, quatro de Sousa Carvalho, desde 1784, três de Leal Moreira, desde 1786, uma de Toti, em 1795, e duas sinfonias não datadas de Silva Pereira:

Cordeiro da Silva	Sousa Carvalho	Leal Moreira	Giuseppe Toti	Silva Pereira ⁸²
1783	1784, 1785, 1787, 1792	1786, 1787, 1788	1795	s. d. s. d.

São relativamente poucas as aberturas num único andamento que aparecem neste grupo de obras, e apenas desde 1783, tarde em relação ao que aconteceu noutros países europeus, nomeadamente em Itália (Cimarosa, Paisiello, Sacchini, Sarti)⁸³. Sousa Carvalho e Cordeiro da Silva começam a utilizá-la numa fase tardia das suas vidas produtivas. É também curioso que este tipo de abertura, relativamente raro entre nós,

⁸⁰ Número de andamentos no período 1752-1793:

David Perez	3, excepto <i>Demetrio</i> (1765), em 2, um deles em várias secções;
Xavier dos Santos	3, excepto <i>Ercole sul Tago</i> (1785, a última obra), em 2, um deles em várias secções;
Fr. J. St. António	3 (uma obra apenas);
Sousa Carvalho	geralmente em 3; 4 das últimas aberturas (1784, 1785, 1787 e 1792) num único andamento, só uma vez com subsecções;
Cordeiro da Silva	3, excepto <i>Salome</i> (1783), num único andamento, com várias subsecções;
P. A. Avondano	sempre em 3;
Jerónimo Fr. Lima	3, excepto <i>Enea un Tracia</i> (1781), em 2, com subsecções;
Policarpo J. Silva	sempre em 3;
Gomes e Oliveira	sempre em 3;
Bras Fr. Lima	sempre em 3;
Auzier Romero	3 (uma obra apenas);
Leal Moreira	6 aberturas em 3 andamentos, 3 aberturas num andamento (1786, 1787, 1788), 2 das quais com várias subsecções; <i>Elogio com Baile</i> (1789) em 4 andamentos;
J. Palomino	3 (uma obra apenas);
G. Toti	2 sinfonias em 3, uma abertura (1795) num andamento (sem subsecções);
José Joaq. Santos	3 (uma obra apenas);
Silva Pereira	sempre num único andamento (2 sinfonias s. d.), ambos com subsecções;
José L. Silveira	uma sinfonia (s. d.) em 4, uma sinfonia (s. d.) em 2, sem subsecções;
Almeida Motta	3 (uma obra apenas);
Marcos Portugal	3 (uma obra apenas);

⁸¹ Blume, *Classic and Romantic Music*, p. 61.

⁸² As duas obras de Silva Pereira têm a designação *Sinfonia*. No entanto, uma delas é a abertura de uma missa (há várias referências nos manuscritos) e outra, mesmo sem indicações nesse sentido, deverá ser também a introdução ou a abertura de qualquer outra obra, devido à sua dimensão, demasiado pequena para se tratar de uma sinfonia independente.

⁸³ Sternfeld & Wellez, *idem*, pp. 370-374.

apareça em duas oratórias (*Salome*, de Cordeiro da Silva, e *Ester*, de Leal Moreira), num *Te Deum* (de Toti) e numa missa (Silva Pereira), podendo de algum modo significar que os compositores procuram uma acrescida sobriedade nas obras de carácter religioso, concentradas sobretudo na transmissão de um texto, com aberturas condensadas.

Com quatro andamentos apenas aparecem neste grupo de obras a Cantata *Elogio com Baile* (1789), de Leal Moreira, e uma Sinfonia (s. d.) de José Luís da Silveira. Não é sentida em Portugal a influência de Mannheim (depois de Johann Stamitz) e de Haydn, cujas sinfonias têm todas já na década de 70 quatro andamentos, com a sequência rápido, lento, minueto com trio e final rápido⁸⁴.

A abertura à francesa tem inicialmente dois andamentos, um primeiro lento e solene, em compasso C ou Ç e ritmos pontuados, que acaba muitas vezes na dominante, e um segundo rápido, ternário e fugado. É por vezes feita uma secção final lenta ou mesmo o da capo do primeiro andamento, e a escrita é frequentemente a cinco vezes⁸⁵. Este modelo (um Grave pontuado e solene seguido por um fugado) continua a ser seguido esporadicamente em vários países, na abertura, mas parece não ter influência directa na introdução lenta da sinfonia. O francês François Martin, num conjunto de obras publicadas em 1751, utiliza nas aberturas introduções lentas seguidas por fugados, mas não o faz nas sinfonias, François Joseph Gossec, também em França, começa algumas sinfonias com introduções lentas, que parece não terem nada a ver com o Grave / fugato da abertura à francesa. O austríaco Hoffmann, aparentemente fora da influência francesa, é o primeiro a adoptar, já em 1761, antes de Haydn, o esquema dos quatro andamentos com introdução lenta.⁸⁶

No conjunto de obras analisadas aqui, a quase totalidade das sinfonias / aberturas em três andamentos são *à italiana*, com a sequência rápido – lento - rápido claramente expressa em 89% das vezes, ou definidas pelo contexto musical quando não há indicações de andamento (o que acontece 20 vezes). A introdução lenta é rara, aparecendo apenas na Abertura em ré maior de Carlos Seixas, no *Te Deum* (1792) de

⁸⁴ Downs, *Classical Music*, p. 438.

⁸⁵ Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, p. 358.

⁸⁶ Sternfeld & Wellez, *idem*, pp. 421-422; La Rue, *idem*, pp. 443-444, 447.

Sousa Carvalho, na oratória *Salomé* (1783) de Cordeiro da Silva, em duas Sinfonias (s.d.) de Silva Pereira e numa Sinfonia (s.d.) de José Luís da Silveira.

Só a Abertura de Seixas é claramente à *francesa*, com uma introdução lenta e solene, em ritmo pontuado, acabando na dominante, seguida por um Allegro assai com alguns elementos fugados, e pelo da capo do primeiro lento⁸⁷. Têm alguma semelhança com a abertura à francesa o *Te Deum* (1792) de Sousa Carvalho, com uma introdução lenta e solene, com ritmo do tipo pontuado (os pontos de aumento são substituídos por pausas), seguida por um longo Allegro sem elementos fugados, antes baseado no diálogo entre duas orquestras (ex. 144), as duas Sinfonias de Silva Pereira, que começam com um Largo Sostenuto solene e pontuado, seguido por um Allegro sem elementos imitativos, e ainda menos vincadamente a Sinfonia de José Luís da Silveira, com um Non Tanto Adagio com alguma insistência nos ritmos pontuados, seguido por um Allegro predominantemente homofónico. Apenas a Abertura de Cordeiro da Silva, com um pequeno Largo seguido por um Allegro Moderato (ex. 152), não revela qualquer tipo de influência da abertura francesa, mas também não tem nada a ver com o que faz Haydn em muitas das suas sinfonias. Enquanto Haydn começa o primeiro de quatro andamentos com uma introdução lenta e densa, fixando-se depois num Allegro vivo, Cordeiro da Silva (ex. 152), num único andamento, opta pela dupla alternância entre lento (muito curto, apenas seis compassos) e rápido, parecendo procurar sobretudo a variedade e o contraste (Largo / Allegro moderato / Largo / Allegro moderato).

Nas aberturas / sinfonias a tonalidade de ré maior é a escolhida pela maior parte dos compositores, em 53% das vezes, relacionada, em grande parte dos casos, com a maior facilidade de execução e a maior disponibilidade de notas nos instrumentos da família dos metais, em especial nas trompetes. Vêm a seguir as tonalidades de sol maior, si bemol maior, dó maior e fá maior. Não há uma tendência evolutiva na escolha das tonalidades, mas, para além de ré maior, preferida por todos, nota-se o gosto de

⁸⁷ É interessante a análise feita por Manuel Pedro Ferreira, “A Sinfonia em si b maior de Carlos Seixas (?): Notas sobre o estilo, a data e o autor”, p. 153, que afirma sobre a Abertura em ré maior: “O estilo dos dois andamentos iniciais e o duplo emparelhamento tonal (Staccato-Allegro e Andante-Siciliana), podem ser considerados reminiscências da tradição francesa; a influência da abertura italiana parece contudo reflectir-se na tri-partição do conjunto dos cinco andamentos, na presença de um andamento intermédio de tempo contrastante (o Andante) e de um Minuete rápido final, e ainda – *last but not least* – na instrumentação utilizada. Trata-se assim, verdadeiramente, de uma Abertura em estilo franco-italiano, síntese de cariz eminentemente pessoal que não parece ter encontrado seguidores.”

alguns compositores por uma determinada tonalidade, como Perez por sol maior, Sousa Carvalho e Jerónimo Francisco Lima por si bemol maior e dó maior.

Ré maior	53%
Sol maior	12,5%
Si bemol maior	9%
Dó maior	8%
Fá maior	8%

Nos andamentos intermédios a tonalidade pode modificar-se entre o princípio e o fim, muito mais vezes nas obras do período 1720-1752 (em 58% dos casos, sempre em Scarlatti, Seixas e P. G. Avondano) do que nas obras situadas entre 1752 e 1793 (24%). Enquanto nas obras do primeiro período a tonalidade destes andamentos vai quase sempre até à sua própria dominante,

Almeida, <i>La Giuditta</i> 2º andamento (ex. 63)	i	vii-I	V7-i	V-I	i-VII-V7-i	V7-i
	fám	dó(M ou m)	sibm	lábM	fám.....	dóm
	V7-i	V7-I	iv-V7-i	V7-iv-I-vii-V7-I		
	sibm	rébM	sibm.....	dóM.....		

no segundo período vai quase sempre até à dominante do andamento seguinte. É nítida, no período mais tardio, uma maior estabilidade harmónica dentro de cada andamento.

Os andamentos intermédios que começam e acabam na mesma tonalidade relacionam-se com os andamentos vizinhos de um modo diferente nos períodos 1720-1752 e 1752-1793. Até 1752 estão sempre no modo menor, quase sempre (80%) alterando apenas o modo em relação aos outros andamentos (solM – solm - solM, por exemplo). Depois de 1752 podem estar:

- na sub-dominante (34%) (quase sempre em Gomes e Oliveira, bastantes vezes em Perez, Xavier dos Santos e Sousa Carvalho);
- na mesma tonalidade (22%) (muitas vezes em Perez);
- na mesma tonalidade, mas em modo menor (16%) (bastantes vezes em Sousa Carvalho e David Perez);
- na dominante (6%);

- no 6º grau menor, numa tonalidade maior (9%);
- no 6º grau maior, numa tonalidade maior (8%);
- no 4º grau menor, numa tonalidade maior (5%) (bastantes vezes em Xavier dos Santos).

3.3. ABERTURAS / SINFONIAS

1720-1752

As **formas binárias**⁸⁸ são unidades musicais em duas partes, muitas vezes com repetição de cada uma. Os dois tipos mais comuns são:

- a **forma binária contínua simples**, de duas frases, que melodicamente é idêntica nas duas partes, $A B :|| A B :||$, $A :|| A' :||$ ou $A B :|| A' B' :||$, e que harmonicamente obedece a um esquema do tipo $I - V :|| V - I :||$;

- a **forma binária contínua de três secções**, ou **binária contínua circular**, é melodicamente do tipo $A :|| B A :||$, em que B é muitas vezes contrastante (portanto com um carácter ternário), e harmonicamente é em duas partes,

I (ou $I - V$) $:|| V - I :||$, mas em que o início da segunda parte pode abranger um percurso harmónico com alguma elaboração, dentro da zona da dominante. A estrutura global é então:

A	:	B	:	A (ou A')	:
I-V (ou apenas I)		V (percurso dentro de V)		I	

Até 1752, no conjunto de obras de Scarlatti, Seixas, Teixeira, P. G. Avondano, Schiassi e Almeida, são largamente predominantes as formas contínuas (84%). Aparecem também cinco formas seccionais (13%) e uma forma sonata muito simples.

As formas contínuas são em uma (28%), duas (63%) ou três partes (9%), as formas seccionais são em duas (duas) ou três partes (três).

⁸⁸ Por serem muito claras, utilizam-se aqui as designações e as definições de Green, *Form in Tonal Music*, pp. 75-78: "simple continuous binary form" - forma binária contínua simples; "rounded continuous binary form" - forma binária contínua circular.

3.3.1. Formas contínuas

As **formas contínuas em uma parte** são geralmente andamentos intermédios. Nesse caso podem ser muito simples, servindo de pequenas ligações entre andamentos, como na Abertura de Scarlatti, nas duas Sinfonias de P. G. Avondano e na Sinfonia em ré maior de Schiassi,

Scarlatti, Abertura 2º andamento (ex. 51)	I réM	V7-I láM		
Avondano, Sinfonia réM 2º andamento (ex. 60)	i sim	(i-I7)-V7-I fá#M.....	i-V-i sim.....	i-vii-I fá#M*
	*percurso final para fá#M sem peso estrutural			

ou estruturas harmonicamente elaboradas, como na Sinfonia em si bemol maior de Seixas ou em *La Giuditta* de Almeida (exemplo já referido).

Seixas, Sinfonia sibM 2º andamento (ex. 56)	i solm	(V7-iv-i-V)-i dóm.....	iv-(i-VII-V)-i-iv-(III-VII-i-VII-VI-v-iv)-V-i solm.....
	- VI*	-	(II)-v-(I7)-IV-V7-I-V
	*cad.interrompida		

Mais raramente constituem outros andamentos, como em Schiassi, na Sinfonia em réM, e em Almeida, em *La Giuditta* e *La Spinalba*.

Almeida, <i>La Giuditta</i> 1º andamento (ex. 63)	I-V-vi-IV-V-I fáM.....	I-V-I dóM..	vi-V-II-V-vi-IV-V-I-IV-II-V-III-VI-II-V-I fáM.....
Almeida, <i>La Spinalba</i> 3º andamento	I-V-I réM.....	I-V-I láM.....	I-IV-V-I réM.....

O percurso harmónico global das formas contínuas em uma parte é sempre, com mais ou menos elaboração, do tipo I-V ou I-V-I.

As formas contínuas em duas partes são as mais abundantes e constituem qualquer dos três andamentos. Podem ser:

- binárias contínuas simples de duas secções, idênticas nas duas partes, A:|| A':||, com um percurso harmónico

I:|| V-I:||,

I-V:|| V-I:|| ou

i-III:|| III-i:||.

Os exemplos que se seguem estão por ordem crescente de complexidade, desde o terceiro andamento da *Contesa delle stagioni*, muito simples, até à enorme elaboração do segundo andamento de *Il trionfo d'amore*. Não há uma relação nítida entre a complexidade e o compositor, a data de composição (muitas vezes suposta) e a posição do andamento na obra (primeiro, segundo ou terceiro):

Scarlatti, Abertura 3º andamento (ex. 51)	I (i)-V-I I V-i-V-I réM láM : láM réM : A..... A'.....
Avondano PG, Sinfonia fáM 3º andamento	I V7-I V7-I V7-I fáM : (sibM) (dóM) fáM : A..... A'.....
Schiassi, Sinfonia réM 3º andamento	I V-I V-I V-I V-I réM láM : (SolM) (láM) réM : A..... A'.....
Teixeira, Abertura 3º andamento	I V-I I IV-III-VI-I ii-V-i V-I solM réM : réM solM lám solM : A..... A'.....
Almeida, <i>Il trionfo d'amore</i> 3º andamento	I V-I I V-i-VII / V-I V-I réM láM : láM (mim) solM réM : A..... A'.....
Scarlatti, Abertura 1º andamento (ex. 50)	I V-I V-i V-I I V-i-V-I/V-i-V-I/V-I I réM láM mim láM : láM sim mim láM réM A..... A'..... V-i V-i I fá#m mim réM :

Almeida, <i>Il trionfo d'amore</i> 2º andamento (ex. 65)	i-iv / vii-I-IV / V-i V-I / V-I-VI / V-I / V-I-IV-V-I(cad IV-V-I) : solm réM dóM sibM mibM fáM sibM A.....
	I-V V-I V-i-IV / V-I / V-I-VI / V-i-VI / V-i I-iv-vii-I7 / sibM fáM solm fáM sibM dóM rém réM A'.....
	/ V7-i-V-i-iv-V-i (cad.solm) iv-VII-vii-IIb7-I solm réM* : *percurso final para réM sem verdadeiro peso estrutural, destinado a preparar o andamento seguinte

- binárias contínuas de duas secções, com as duas partes claramente diferentes, A:|| B:||. Há nos dois casos presentes uma fraca polarização entre a tônica e a dominante:

Schiassi, Sinfonia dóM 3º andamento	I I-V-I / V-I iv-V7-i V-I-IV-V-I dóM (réM) solM : rém dóM : A..... B.....
Almeida, <i>Il trionfo d'amore</i> 1º andamento	I V-I I-IV-V-ii / iv-V-i / iv-V-iib(6N)-V-i iv-V-i-III / réM (láM) : réM sim fá#m (mim) A..... B..... / IV-V-I-IV-V-IV-V-ii-I réM

- binárias contínuas de três secções, do tipo A:|| B A:||. Os quatro casos presentes são relativamente simples: além de não ser contrastante, a parte B não tem, como acontece muitas vezes, um percurso harmónico elaborado na zona da dominante. No terceiro andamento de *La Giuditta* a parte B é uma deambulação harmónica na tônica menor, e no primeiro andamento da Sinfonia em fáM de Avondano a parte central tem um percurso centrado especialmente em iii, e é, além disso, mais um desenvolvimento do que uma parte distinta.

Avondano PG, Sinfonia réM 3º andamento (ex. 60)	I V-I V-i V-I IV-V-I réM lám : sim lám réM : A..... B..... A'.....
Seixas, Abertura réM 3º andamento	I V-I iv - V - i/ii - I - i - V - I réM lám : mim réM : A..... B..... A'.....
Almeida, <i>La Giuditta</i> 3º andamento (ex. 63)	I-V i-v-iv-V-i V-I fám : fám fám : A... B..... A'...
Avondano PG, Sinfonia fám 1º andamento	I V7-I V7-I V7-i V-I IV-I-ii-I V7-I V7-I fám (sibM) (dóM) (réM) dóM : (solM) (fám) (solM) A..... A' (desenvolvimento)..... V7-i-VI-II-V-I-IV-VII-III-VI-II-V-i I V7-I V7-I V7-I lám fám (sibM) (dóM) fám : A''.....

As formas contínuas em três partes partem e chegam sempre à tónica, fixando-se, numa zona central, na dominante ou no relativo maior: i-III-i, i-V-i, I-V-I. Em dois destes exemplos - Teixeira, segundo andamento, e Almeida, *L'Ippolito*, terceiro andamento - a terceira secção funciona como uma conclusão. O caso mais interessante é o de Schiassi, em que na dominante é intercalado (parte B) um percurso na zona do relativo maior.

Teixeira, Abertura 2º andamento	i-V I-V I-V V7-I -vi-iii-IV-I II-V-i VII-V-I V-i sim lám solM réM mim réM sim A..... A'..... B.....
Schiassi, Sinfonia dóM 2º andamento	i V-I V-I/V-I V-I V-I iv-V7-i-ii-b-V7-i-iv-ii-b-V-i dóm solM : sibM mibM : (fám) (solM) dóM : A..... B..... C.....
Almeida, <i>L'Ippolito</i> 3º andamento (ex. 69)	I-IV / VII-v-V7-I I v-V7-I / V-I-IV-V-I I solM réM : réM solM : solM A..... B..... A..... C.....

3.3.2. Formas seccionais

Formas seccionais em duas partes (sem um percurso harmónico típico):

Seixas, Abertura réM 2º andamento	<p>i I7-iv-vii-V-I I IV7-V7-I i V-I I rém láM fáM láM rém láM fáM A..... B.....</p> <p>V7-I IV7-V7-I IIb-i-V-I I (dóM) láM rém láM*</p> <p>.....</p> <p>*percurso final para láM sem peso estrutural</p>
Almeida, <i>L'Ippolito</i> 2º andamento	<p>i-V-i / iv-vii-VI-III7-II* -I-iv-I dóM solM A.....</p> <p>I-V-I I7-iv-vii-V7-I-iv-I mibM solM A'.....</p> <p>*cadência interrompida</p>

Formas seccionais em três partes (sem um percurso harmónico típico):

Seixas, Abertura réM 1º andamento	<p>Staccato (Grave) I / VII-I-IV-ii-V-I / V-I réM miM láM : A.....</p> <p>Allegro assai V7-I / VII-V-I / V-I-V VI-IV7-vii-I / V-I réM miM láM miM láM B.....</p> <p>Staccato (Grave) ii-V-i / ii-V-I-V (mim) réM : A'.....</p> <p>Forma seccional em três partes no conjunto dos três andamentos / secções, sendo cada um uma forma contínua em uma parte.</p>
---	---

<p>Teixeira, Abertura 1º andamento</p>	<p>I I-v-IV-V7-I vii-i-V7-i II-V-V7-i-V - I V-I V-I V-i solM réM sim soM (dóM) (réM) (mim)</p> <p>A.....A'.....</p> <p>VII-V-I V-i vi-V-I VII-I-vii-I i-V-I-vi-IV-ii-V-I réM mim solM lám réM</p> <p>.....B.....</p> <p>Partes A (cc. 1-53) e A' (cc. 53-91) bastante paralelas, cada uma com um percurso harmónico completo, com início e fim em sol maior; parte B, relacionada com A, com a função principal de modular de sol maior para ré maior.</p>
<p>Schiassi, Sinfonia fãM 1º andamento</p>	<p><i>Presto</i> I V-I V-i V-I V-i V-I V-I V7-I fãM dóM (réM) (lám) (mim) (réM) (dóM) fãM </p> <p>A.....</p> <p><i>Andante</i> i-V-i V-i i-iv-V-I-v-iv-V-i fãM dóM : fãM : </p> <p>B..... B'.....</p> <p><i>Presto</i> I-V-I V-I V-I (ou V-i) fãM dóM lám (ou lám)</p> <p>A'.....</p> <p>Forma seccional em três partes, cada uma formada por um andamento. Os dois Presto são formas contínuas em uma parte e o Andante uma forma contínua em duas partes.</p>

3.3.3. Forma sonata embrionária

Não há uma transição abrupta entre a forma contínua e a forma sonata, resultando esta de uma maior polarização das áreas tonais principais e de uma maior distinção dos materiais temáticos, colocados sob a influência dessas áreas tonais.

Muitas obras situam-se numa zona de fronteira, começando a ter algumas características da forma sonata, mas não as assumindo ainda claramente. É o caso do primeiro andamento da Sinfonia em ré maior de P. G. Avondano, uma forma contínua em duas partes, com alguma diferenciação de materiais temáticos, organizados em torno da tónica e da dominante de um modo algo semelhante ao da forma sonata. É também, portanto, uma forma sonata embrionária. Avondano pode tê-lo feito conscientemente, e nesse caso demonstrou ainda alguma falta de domínio da forma sonata, o que é perfeitamente natural, ou então pensou apenas numa estrutura contínua binária, que vai da tónica à dominante e da dominante à tónica, com materiais temáticos com alguma diferenciação. Em qualquer dos casos é um bom exemplo desta fase de transição e da iminente explosão da que viria a ser a principal forma da segunda metade do século.

AvondanoPG, Sinfonia réM 1º andamento (ex. 60)	<p>I-IV-V-I . V-I I-V V-VII-I-iv-V-i-V-i I-V-I réM láM : láM sim réM : A..... A''..... A'.....</p>
	<p>A parte <i>A</i> (cc. 1-17) pode ser considerada uma espécie de exposição, com um primeiro tema (cc.1-3), em I, uma transição (cc.4-14), e um motivo conclusivo (cc.14-17), na dominante, que poderá ser considerado segundo tema; a parte <i>A''</i> (cc.18-29) é uma espécie de desenvolvimento, sobre o primeiro tema e o material de transição, numa zona modulante (láM, sim); a parte <i>A'</i> (cc. 30-42), muito paralela à parte <i>A</i>, pode ser considerada uma reexposição, com o primeiro tema (cc.30-32), a transição (cc.33-39) e o motivo conclusivo, ou segundo tema (cc.39-42), na tónica.</p>

3.3.4. Características de escrita e de estilo

O tipo de escrita melódica destas obras é bastante semelhante, em motivos curtos e repetidos, nos andamentos rápidos muito baseado em escalas, arpejos, notas repetidas e acordes quebrados, nos andamentos lentos com algum lirismo, em motivos geralmente bem desenhados.

Em **Scarlatti** a escrita é pouco elaborada (ex. 50), baseada em células melódicas e rítmicas pouco variadas, com algumas imitações, sobretudo entre violinos e trompetes⁸⁹.

Em **Seixas** a escrita é variada: um desenho melódico baseado em células curtas, intervalos de oitava, ascendentes, descendentes ou alternados em sucessão (especialmente típico em Seixas), arpejos, grupos de notas repetidas (frequentemente três), evolução por graus conjuntos; trilos e apojeturas simples, em especial nos graciosos andamentos lentos, de carácter nitidamente galante; ritmo regular e contínuo, com células curtas e incisivas, com frequência do tipo rápido – lento (semicolcheia – colcheia pontuada ou duas semicolcheias – colcheia) (especialmente típico em Seixas), muitas vezes servindo de anacruse ou de conclusão; frase periódica de quatro compassos, por vezes muito vincada (ex. 52, 53, 54, 55 e 56).

Não partilhamos a opinião de Santiago Kastner quando este afirma:⁹⁰ “A obra de Carlos Seixas acusa [...] alguma antecipação ou antevisão de princípios estilísticos e expressivos próprios de anos posteriores.” (p. 14). Para nós as obras do compositor de Coimbra (entre c. 1720 e 1742) estão inseridas no seu tempo, com características barrocas e pré-clássicas, estas já utilizadas em Nápoles desde a década de 20, e que deverão ter vindo até nós através de Scarlatti, Schiassi ou outros. No entanto, estamos de acordo com Kastner quando este afirma: “A plasticidade sonora da música de Seixas não repousa em intrincadas combinações harmónicas ou cambiantes procedentes de alterações densas. Na sua arte prevalecem a pura linha melódica e o perfil característico das suas configurações técnico-instrumentais. [...] O melodista intuitivo e inato, o instrumentista consciente, não coexiste com um harmonista erudito quando não

⁸⁹ Ralph Kirkpatrick, em *Domenico Scarlatti*, p. 70, diz: “Especially handsome are the trumpet fanfares alternating with the stings [...]” E considera que “*The Contesa delle Stagioni [...] is a much more mature work than any of the surviving operas written in Rome for the Queen of Poland.*”

⁹⁰ Santiago Kastner, *Carlos de Seixas*.

especulativo” (p. 114). É também curiosa a sua afirmação: “A obra de Carlos Seixas [...] acusa um semblante de genial repentista indisciplinado pouco habituado ao trabalho metódico” (pp. 19-20), referindo-se com certeza à reduzida elaboração das suas obras: o material melódico, geralmente gracioso e inventivo, é repetido ou levemente transformado, mas nunca sofre transformações profundas, as raras secções imitativas (ex. 57) resumem-se a um pequeno esboço, nunca sujeitas a um desenvolvimento motivico continuado, a harmonia poucas vezes revela alguma complexidade. A invenção melódica raramente é acompanhada por uma elaboração subsequente, ficando-nos por vezes a impressão de que um músico com outra formação ou outra consistência poderia ter ido mais além.

Raras vezes, durante o século XVIII, se estabeleceu uma relação real entre uma grande obra vocal (ópera, oratória, Te Deum ou missa) e a sua abertura. Foi talvez Rameau quem mais a realizou, tanto através da ligação temática como assumindo na abertura o ambiente dramático subsequente, mas também o fizeram Piccini e Sarti, entre outros, fazendo desembocar a abertura directamente na acção dramática.⁹¹ Pelo contrário, o que quase sempre aconteceu foi a total independência entre as duas partes, a abertura sendo mesmo usada isoladamente noutras ocasiões.

A abertura de ópera é quase sempre uma espécie de pré-obra, pouco importante, a que poucos prestam atenção, destinada a criar ambiente para o que vem a seguir, onde - aí sim - o compositor põe todo o seu esforço e engenho. Como o mestre pintor, que se encarrega das caras dos seus modelos e deixa as vestes ou as paisagens a cargo dos discípulos, também o compositor, mesmo que não entregue a construção da abertura a um dos seus alunos, vai perder pouco tempo com uma parte que ninguém ouvirá com atenção.

Um bom exemplo desta diferença de qualidade é o notável Te Deum de **António Teixeira**, que na parte vocal é inventivo e elaborado a todos os níveis, na melodia, na harmonia e sobretudo na complexa estrutura policoral, e cuja abertura, sem dúvida brilhante e viva, não consegue, em nenhum dos andamentos, fugir a alguma monotonia, criada pela repetição exaustiva de células rítmicas e melódicas curtas, e pela quase constante colagem melódica às notas dos acordes, originando infindáveis arpejos (ex. 58 e 59).

⁹¹ Sternfeld & Wellez, “The Early Symphony”, pp. 373-374.

As duas Sinfonias de **P. G. Avondano**, apesar de serem pequenas miniaturas, são obras muito bem construídas. A estrutura é clara, com as frases bem desenhadas (ex. 60 e 61), o ritmo é variado, o material melódico é conciso mas suficientemente diferenciado para originar ambientes diversos, algumas vezes de grande elegância (ex. 60, 3º and.). Em contrapartida, as Sinfonias de **Schiassi** revelam alguma fragilidade, apesar de serem brilhantes e ritmicamente muito vivas. O material melódico, excessivamente condicionado pela harmonia, não tem lirismo nem fantasia, é constantemente repetido (ex. 62, cc. 1-5, cc. 8-12, cc. 14-17, cc. 24-27) e sucede-se geralmente sem respiração, o que contribui para um fraco desenho frásico e para alguma falta de clareza estrutural.

Em **Francisco António de Almeida**, como acontece também noutros compositores, a música instrumental não é a mais elaborada nem aquela em que ele atinge o melhor nível. O seu talento revela-se melhor na música vocal: no tratamento da voz solista, em que tem quase sempre uma invenção melódica notável, um ritmo elaborado e variado, e um grande equilíbrio entre melodia e harmonia (as árias de *La Giuditta* e *Il trionfo d'amore* são especialmente notáveis), e na música coral religiosa, em que atinge um nível ainda mais elevado, pela qualidade melódica, pela capacidade de tratamento polifónico, pela harmonia densa e colorida, pela relação com os textos, e pelo intenso jogo de tensões, fruto de uma requintada utilização das dissonâncias.⁹²

As quatro aberturas de Almeida têm uma estrutura global semelhante. O primeiro andamento é sempre longo, brilhante e vertical, com um ritmo contínuo, uma harmonia pouco elaborada e uma construção melódica baseada em motivos curtos, grupos de notas repetidas, oscilações entre notas vizinhas, arpejos, escalas e acordes quebrados, e células rítmicas marcadas (grupos de semicolcheias, tercinas, pontuados rápido - lento e lento - rápido, colcheia - duas semicolcheias) (ex. 63, 64, 67 e 68). É pouca a variação em *La Giuditta* e *La Spinalba*, tornando a impressão repetitiva, mas torna-se mais variada em *Il trionfo d'amore*, e ainda mais em *L'Ippolito*. O segundo andamento, lento, tem sempre um carácter gracioso e íntimo, com uma frase periódica de dois ou quatro compassos e uma melodia ornamental de características galantes, visíveis na inclusão e dependência de apojaturas, sobretudo nas terminações de frases

⁹² São especialmente notáveis as obras *Magnificat*, *O Quam suavis*, *Miserere quator vocibus*, *Lamentatio prima in Sabbato Sancto*, *Justus ut palma florebit*, *Beatus vir*.

(ex. 65), e na utilização repetida de células melódicas e rítmicas (como o pontuado rápido – lento em *La Spinalba*). O terceiro andamento é sempre estruturalmente simples, simétrico, de frase muito regular, em ritmo de dança (ex. 66 e 69). Apesar de alguma evolução, o estilo de Francisco António de Almeida mantém-se relativamente estável, em obras muito distantes no tempo, entre 1726 e 1752.

Nestas obras a harmonia é quase sempre pouco elaborada, sobretudo nos andamentos rápidos, muito baseada nos três graus principais, I, IV e V, com as tonalidades a sucederem-se com naturalidade, quase sempre preparadas pelas dominantes.

Se em Scarlatti e Seixas as cadências são pouco marcadas, sendo nítido em Seixas o papel da melodia como condutor e impulsionador do fluxo musical (ex. 55), já em Teixeira, Avondano, Schiassi e Almeida estas são claras e bem definidas, separando as secções com nitidez.

Em Scarlatti muitos dos acordes são criados pelo movimento diatónico das vozes, incluindo o baixo (ex. 50), originando inúmeras inversões, sobretudo a primeira, o que contribui para uma grande fluidez harmónica, mas também a segunda inversão, criando, em conjunto com a dominante, pedais, típicas nas suas obras (ex. 50, cc. 9-11).

Tanto Scarlatti como Seixas usam com frequência a alternância de modos como factor de mudança de cor harmónica (ex. 51, 54 e 55), mas no primeiro andamento da *Contesa delle stagioni* essa alternância é causada também pela alteração de função: tanto *mi* como *si* são alternadamente menores como tonalidades base, e maiores como dominantes (ex. 50, cc. 21-26).

O ritmo harmónico sofre uma mudança sensível ao longo destas obras, situadas, ao que se sabe, entre 1720 e 1752.

	ritmo harmónico rápido	ritmo harmónico médio	ritmo harmónico lento	observações
Scarlatti	2 andamentos	1 andamento		
Seixas	2 andamentos (Sinf. SibM)	4 andamentos		
Teixeira			geralmente	
Avondano	2 andamentos	4 andamentos		
Schiassi	algumas vezes (Sinf. dóM)	quase sempre		
Almeida		geralmente	bastantes vezes	sem diferença significativa ao longo da produção

Pode constatar-se que há uma ligeira tendência para que o ritmo harmónico se torne mais lento, contrariada por Teixeira (como uma obra de 1734 com um ritmo harmónico geralmente lento) e talvez por Schiassi (por vezes com um ritmo rápido mas numa obra não datada, que pode ser anterior à sua vinda para Lisboa, em 1735).

Quanto aos pontos de clímax, apenas nas duas últimas aberturas de Almeida (1739 e 1752) estes se notam clara e sistematicamente. Nas outras obras são indefinidos, muito pouco vincados ou transparecem apenas nalguns dos andamentos.

Os pontos de clímax estão directamente relacionados com a harmonia e com as suas zonas de maior tensão, e situam-se em zonas modulatórias quase sempre imediatamente antes da chegada a uma nova tonalidade, que pode ser a tónica (quase invariavelmente antes da chegada definitiva)⁹³, a dominante⁹⁴ ou outra tonalidade⁹⁵.

Quando os pontos de clímax são nítidos correspondem quase sempre às zonas de âmbito máximo, no registo agudo.

⁹³ Scarlatti, *Contesa delle stagioni*, 1º and., cc. 26 (ex. 50), 45, 51-52; Seixas, Sinfonia em sibM, 3º and., cc. 76-80; Schiassi, Sinfonia em dóM, 1º and., c. 45; Almeida, *La Spinalba*, 1º and., cc. 35-37 e 67-69, 3º and., cc. 32-35 e 40-41 (ex. 66), *L'Ippolito*, 1º and., c. 62, 3º and., cc. 37-39 (ex. 69).

⁹⁴ Scarlatti, *Contesa delle stagioni*, 1º and., cc. 16-17 (ex.50); Seixas, Sinfonia em sibM, 1º and., cc. 23-27 (zona de afirmação da dominante) (ex. 55); Avondano, Sinfonia em réM, 3º and., cc. 11-12 (ex. 60), Sinfonia em fáM, 1º and., cc. 13-14; Schiassi, Sinfonia em dóM, 1º and., cc. 11-12 e 40-41, 3º and., cc. 39-40; Almeida, *L'Ippolito*, 1º and., cc. 18-19 e 25-26, 3º and., cc. 13-14 (ex. 69).

⁹⁵ Scarlatti, *Contesa delle stagioni*, 1º and., cc. 39-40 (iii); Seixas, Sinfonia em sibM, 2º and., cc. 13-14 (iv) (ex. 56); Avondano, Sinfonia em réM, 1º and., cc. 27-28 (vi, a tonalidade mais afastada da tónica) (ex. 60); Almeida, *Il trionfo d'amore*, 2º and., cc. 5, 7, 19-20 (ex. 65), 27-28, 33, 44-47, *La Spinalba*, 2º and., cc. 23-24, 3º and., cc. 6-8, *L'Ippolito*, 2º and., cc. 14-15.

Em relação à dificuldade técnica, esta nunca é significativa neste conjunto de obras, sendo os primeiros andamentos, pela velocidade de execução e pela construção melódica e rítmica sempre mais complexa, os que exigem um nível técnico mais elevado. As obras de Scarlatti e de Seixas, entre as mais antigas, são, globalmente, as menos exigentes para os instrumentistas.

É interessante notar que as obras dos dois compositores violinistas, Schiassi (ex. 62) e (sobretudo) Pietro Giorgio Avondano (ex. 60 e 61), têm uma escrita idiomática para as cordas, com desenhos rápidos em notas repetidas, escalas e acordes quebrados, que, apesar da provável rapidez de execução, não é demasiado difícil. É nítida a diferença na escrita de um conhecedor da técnica dos instrumentos de corda, que tira partido das características do instrumento e dos “truques” de execução, como nestes casos a oscilação do arco entre duas cordas para a execução relativamente fácil dos acordes quebrados, por vezes numa longa sucessão com uma nota fixa e outra variável (ex. 60, cc. 4-9, 21-26, 34-35), ou o salto controlado do arco sobre as cordas para a execução dos desenhos rápidos em notas repetidas (ex. 60), além de uma construção melódica ou mesmo uma escolha de tonalidades mais adequada à técnica do instrumento (ver Capítulo Orquestração, pp. 274-275).

A obra de Scarlatti, de 1720, é a que mais nitidamente adopta procedimentos típicos do período barroco. Seixas, Schiassi e Almeida (nas duas primeiras aberturas) estão numa fase de transição, com bastantes características de um e de outro estilo, que podem alternar ou sobrepor-se, enquanto Teixeira, Avondano e Almeida (nas duas últimas aberturas) se aproximam inequivocamente do pré-classicismo.

	características barrocas	características pré-clássicas
Scarlatti 1720 (ex. 50 e 51)	<ul style="list-style-type: none"> - repetição e inter-relacionamento dos motivos, não variados e não contrastados; - ritmo contínuo e homogéneo; - baixo activo, controlando a progressão harmónica; - ritmo harmónico médio ou rápido; 	

	<ul style="list-style-type: none"> - continuidade durante cada andamento, sempre com a mesma ideia base; - uso frequente de terceiras; - alguma polarização melodia baixo; - muito pouca variação de sonoridade; - pouca separação entre instrumentos melódicos e de acompanhamento; - texturas não diferenciadas (ver Capítulo Orquestração, p. 277); 	
Seixas (ex. 52, 53, 54, 55, 56, 57)	<ul style="list-style-type: none"> - melodia floreada; - unidade temática; - repetição e inter-relacionamento de motivos; - ritmo homogéneo e contínuo; - baixo activo, com influência na progressão harmónica; - continuidade estrutural; - polarização melodia (violinos) – baixo (violas e baixos); 	<ul style="list-style-type: none"> - frase periódica; - organização melódica repetitiva e regular; - seriação de motivos; - textura homofónica; - zonas cadenciais bem definidas e com influência na progressão harmónica; - ritmo harmónico médio; - melodia galante, de recorte simples e gracioso (sobretudo em andamentos intermédios, que pelo carácter melancólico se aproximam mesmo da <i>Empfindsamkeit</i>), células rítmicas curtas e típicas, e “associação dos materiais secundários à modalidade menor”;⁹⁶ - algumas variações de sonoridade; - separação entre instrumentos melódicos e de acompanhamento; - texturas por vezes diferenciadas (ver Capítulo Orquestração, p. 277);

⁹⁶ Ferreira, “A Sinfonia em si b maior de Carlos Seixas (?): Notas sobre o estilo, a data e o autor”, p. 155.

Teixeira 1734 (ex. 58 e 59)	<ul style="list-style-type: none"> - melodia ornamental; - motivos sequenciados; - ritmo contínuo; 	<ul style="list-style-type: none"> - células melódicas e rítmicas curtas e repetidas; - frase regular e periódica; - harmonia clara, marcada por cadências; - ritmo harmónico geralmente lento; - estrutura homofónica; - separação entre instrumentos melódicos e de acompanhamento; - texturas diferenciadas (ver Capítulo Orquestração, p. 277);
Pietro Giorgio Avondano (ex. 60 e 61)	<ul style="list-style-type: none"> - melodia virtuosa; - motivos sequenciados; - sequência harmónica (nos primeiros andamentos); 	<ul style="list-style-type: none"> - melodia graciosa (sobretudo nos terceiros andamentos); - organização melódica regular e repetitiva; - alguma diferenciação temática, com carácter próprio; - ritmo regular e diferenciado; - forte sentido da tonalidade, com progressões ligadas por relações cadenciais claras (cadência típica: IV-V-I); - secções bem definidas; - estrutura homofónica; - separação clara entre melodia e acompanhamento; - texturas diferenciadas entre os vários instrumentos, sobretudo as cordas agudas e graves (ver Capítulo Orquestração, p. 277);
Schiassi 1748 (uma das obras, ex. 62)	<ul style="list-style-type: none"> - melodia virtuosa e ornamental; - motivos repetidos e sequenciados; - ritmo contínuo e homogéneo; - polarização melodia – baixo; 	<ul style="list-style-type: none"> - frase regular e periódica; - cadências claras; - ritmo harmónico médio; - separação clara entre melodia e acompanhamento; - texturas diferenciadas entre os vários instrumentos (ver Capítulo Orquestração, p. 277);

<p>Almeida 1726, 1729, 1739, 1752 (ex. 63 a 69)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - melodia virtuosa e ornamental; - motivos repetidos, sequenciados e não contrastados; - ritmo homogêneo e contínuo; - baixo influente na progressão harmónica; - sequência harmónica; - escrita frequente em terceiras; - unidade e continuidade em grandes secções; <p>(estas características estão presentes sobretudo nos primeiros andamentos)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - melodia por vezes graciosa e galante; - ritmo harmónico médio, por vezes lento; - cadências geralmente bem definidas (especialmente em <i>La Spinalba</i>); - escrita homofónica; - separação clara entre melodia e acompanhamento; - texturas bem diferenciadas (em especial em <i>L'Ippolito</i> (ex. 67 e 68). <p>As duas últimas obras, <i>La Spinalba</i> e <i>L'Ippolito</i>, estão mais próximas do pré-classicismo, devido sobretudo à orquestração (ver Capítulo Orquestração, pp. 277-278).</p>
---	---	--

3. 4. ABERTURAS / SINFONIAS

1752-1793

3.4.1. Estrutura formal

Em Portugal, na segunda metade do século, as estruturas contínuas continuam a ser muito utilizadas, mas as formas tipicamente clássicas sonata e rondó têm agora uma nova importância. Frei José de Santo António e José Palomino nunca as utilizam, Pedro António Avondano, Jerónimo Francisco Lima, Brás Francisco Lima, Silva Pereira e José Luís da Silveira utilizam-nas moderadamente, David Perez, Sousa Carvalho, Policarpo José da Silva, Leal Moreira e Marcos Portugal usam-nas cerca de um terço das vezes, Xavier dos Santos em quase metade dos andamentos, enquanto Cordeiro da Silva, Gomes e Oliveira, Auzier Romero, Giuseppe Toti, José Joaquim dos Santos e Almeida Mota as adoptam de um modo sistemático, igual ou acima dos 60%.

As formas utilizadas em Portugal na música orquestral, entre 1752 e 1793, são, em percentagens aproximadas:

	Cont. 1 parte	Cont. 2 p.	Cont. 3 p.	Cont. 4/6 p.	Total cont.	Secc. 2/3 p.	Forma sonata	Rondó	Mi- nueto	Obser- vações ⁹⁷
David Perez	44%	14%	7%		65%	3%	32%			
Xavier dos Santos	38%	12%	3%		53%		41%	6%		
Fr. J. St. António	100%				100%					Só 1 obra
Sousa Carvalho	32%	15%	12%		59%	2%	34%	5%		
Cordeiro da Silva	18%	7%	7%		32%		46%	21%		
P. A. Avondano	83%	8%			91%			8%		
Jerón. Fr. Lima	33%	17%	8%	13%	71%	4%	17%	8%		
Policarpo J. Silva	67%				67%		33%			Só 2 obras
Gomes e Oliveira	8%	8%			16%		58%	25%		
Brás Fr. Lima	33%	33%	17%		83%		17%			Só 2 obras
Auzier Romero							100%			Só 1 obra
Leal Moreira	31%	23%	12%		66%		23%	12%		
José Palomino	67%	33%			100%					Só 1 obra
Giuseppe Toti	20%				20%	20%	60%			
José Joaq. Santos			33%		33%		67%			Só 1 obra
Silva Pereira	50%	25%			75%		25%			Só 2 obras
José L. Silveira	33%	17%	33%		83%		17%			Só 2 obras
Almeida Mota							33%	33%	33%	Só 1 obra
Marcos Portugal	67%				67%			33%		Só 1 obra

Dos compositores mais antigos para os mais recentes não é detectável uma maior quantidade de formas sonata e rondó, sobretudo se deixarmos de fora os que têm um número muito pequeno de obras.

⁹⁷ Quando está em estudo apenas uma ou duas obras é difícil definir uma tendência.

3.4.2. Formas contínuas

As formas contínuas deste grupo de obras têm entre uma e quatro partes, sendo as mais frequentes em uma parte. Estas são em geral estruturas simples e pouco extensas, e podem servir de introdução, como no *Te Deum* 1792 de Sousa Carvalho (ex. 144), na cantata *La Danza* de Policarpo José da Silva (ex. 185) e na Sinfonia 202.2 de José Luís da Silveira,

Sousa Carvalho <i>Te Deum</i> 1792 (Larghetto) (ex. 144)	i-V-i-iv / vii-V-I rém lám pequena introdução lenta e solene, <i>à francesa</i>
---	---

Policarpo José da Silva <i>La Danza</i> 1º andamento (ex. 185)	I-V-I-V-I-V réM
---	--------------------

de ligação entre andamentos contíguos, como em *Siroe*, de Perez, *Esione*, de Xavier dos Santos, Sinfonia 202.1, de José Luís da Silveira ou Sinfonia 1793, de Toti (ex. 240), neste último caso funcionando como transição entre a exposição (o primeiro andamento) e a reexposição (o terceiro) de uma forma sonata,

David Perez <i>Il Siroe</i> 2º andamento	I V-i V7-I-V-I solM (lám) solM
--	-----------------------------------

Giuseppe Toti Sinfonia 1793 2º andamento (ex. 240)	I-V7-I-IV-V-I i-iv-V I-V-I (iv-vii-I) II-I-vii-I-VII-VI-vii-V7-I sibM solm mibM (solM) lám
---	---

ou podem ainda constituir secções mais ou menos independentes de andamentos maiores, como em Xavier dos Santos, no primeiro andamento de *Esione* e nos Andantes do segundo de *Ercole sul Tago* (ex. 120).

Xavier dos Santos <i>Ercole sul Tago</i> 2º andamento (ex. 120)	Estrutura global interessante, em que os dois pequenos Andantes, formas contínuas em uma parte, muito semelhantes, servem de introdução e ponte, enquanto os dois Allegros formam, no seu conjunto, uma forma contínua em duas partes, A A', com o percurso harmónico global I-V I.
--	---

Andante (1ª secção) I-V-I-V solM
Allegro (2ª secção) V-I V-IV-V7-I-I7 /V7-I-II-I-V-I-I7 /V7-I-VI-VI7/V7-I-vi-ii-I-V-I-I7 solM réM solM dóM réM
Andante (3ª secção) I-V-I solM
Allegro (4ª secção) V-i V-I-I7 V7-i V7-I-IV-V7-I-vi-V-I lám solM lám solM

As formas contínuas em uma parte têm como percursos harmónicos globais mais comuns:

- **I**, como no segundo andamento de *Siroe*, de Perez, nos Andantes do primeiro de *Ercole sul Tago*, de Xavier dos Santos (ex. 120), ou no primeiro de *La Danza*, de Policarpo José da Silva (ex. 185) (já referidos);

- **I-V** ou **i-V**, como no Larghetto do *Te Deum* 1792, de Sousa Carvalho (ex. 144) (já referido), ou no primeiro andamento da Sinfonia de Marcos Portugal (ex. 253), que, apesar de ser bastante elaborado, tem um percurso harmónico global que vai apenas de uma tonalidade para a sua dominante, deixando a impressão que o interessante material musical que contém poderia ter sido mais explorado com outra organização tonal,

Marcos Portugal Sinfonia 1º andamento (ex. 253)	I-V-IV-I-V-I réM V7-I-IV-ii-V-I-ii-I-V7-I-VI-i-vi#5d-i-V7-I-I7-IV-V-I-I7 Lám
--	---

- **I-V-I**, como no primeiro andamento do *Te Deum* de Frei José de Santo António (ex. 122), no terceiro de *Gioas Re di Giudà*, de Avondano (ex. 169), em dois dos andamentos de *L'Arcadia in Brenta*, de Cordeiro da Silva, ou em *Il Gioas Re di Giuda*, de Gomes e Oliveira (I-V-ii-I),

Santo António <i>Te Deum</i> 1º andamento (ex. 122)	I réM	IV-V-I láM	V-I-ii-I réM	vii-iv-V-I-V-I-V-I / láM	V-I-V-I-IV-V-I réM
--	----------	---------------	-----------------	-----------------------------	-----------------------

Cordeiro da Silva <i>L'Arcadia in Brenta</i> 3º andamento	I réM	V-I-V-I-I7 láM	/ V7-I-IV-V-I réM
---	----------	-------------------	----------------------

Gomes e Oliveira <i>Il Gioas Re di Giuda</i> 3º andamento	Apesar de existirem três grandes secções, cada uma começando com o tema principal, na tónica (cc.1-61), na dominante (cc.62-90) e novamente na tónica (cc.91-156), não há uma verdadeira divisão entre elas.				
	I-V / I-V-I réM láM cc.1-61	I-V láM cc.62-90)	V7-i mim	V7-I-V-I réM cc.91-156)	

- **i-III-i**, como no segundo andamento de *Il Ritorno di Astrea in Terra*, de Palomino, e no segundo do *Te Deum* de Frei José de Santo António (i-III-iv-i).

Frei José de Santo António <i>Te Deum</i> 2º andamento	i-V-i-V réM	I-V7-I fãM	v-IV-VII-i-V-i / solm	iv-V-i réM
--	----------------	---------------	--------------------------	---------------

Nas formas contínuas em duas partes estas são geralmente semelhantes ou relacionadas entre si, segundo o esquema A A', com um percurso harmónico que é muitas vezes I-V I, como em Brás Francisco Lima, no primeiro andamento do *Te Deum*, em Palomino, no terceiro de *Il Ritorno di Astrea in Terra*, ou em José Luís da Silveira, no segundo da Sinfonia 202.1,

José Luís da Silveira Sinfonia ms 202.1, 2º andamento	A (cc. 1-37, I-V) A' (cc. 38-56, I) transição para o andamento seguinte (cc. 56-69)
---	--

mas que é também com frequência I-V-I I, como em Perez, no segundo andamento de *Demofonte* (ex. 81),

David Perez <i>Il Demofonte</i> 2º andamento (ex. 81)	I réM	V-I láM	V-i (mim)	V-I réM	V-I / V-I-IV-V-I (láM) réM
	A (cc.1-18).....		A' (cc.18-30).....		

ou i-III i, como em Brás Francisco Lima, no segundo andamento de *Il Trionfo di Davvide* (ex. 204), ou em Sousa Carvalho, no segundo do *Te Deum* 1769 (i-III i-V-i) (ex. 126),

Sousa Carvalho <i>Te Deum</i> 1769 2º andamento (ex. 126)	i solm A (cc.1-26).....	I sibM A' (cc.27-53).....	iv-V-i solm	V7-I-iv-I réM	i-iv-I-V-i solm
--	-------------------------------	---------------------------------	----------------	------------------	--------------------

As formas contínuas em três partes estruturam-se mais frequentemente segundo os esquemas:

- A A' A'', como em Silveira, no primeiro andamento da Sinfonia 202.1,

José Luís da Silveira Sinfonia ms 202.1 1º andamento	A (cc. 1-79, I-V-I) A' (cc. 80-119, I) A'' (cc. 119-136, I) transição para o andamento seguinte. Apesar de cada parte ter o seu próprio percurso harmónico, estes não se afastam demasiado da tónica – é uma forma contínua.				
	I-V-I réM A.....	ii-V-I-V-iv-V-I láM	V7-I-IV-V-I réM		
	I-V-I réM A'.....	vii-V7-I-iv-I / V-i-IV / V-I / V-I fá#M	sim	láM	I-vi-IV-V-I réM A''.....
	transição (ficando na 7ª da dominante do and. seguinte)				

- A B A', como no Allegro da Sinfonia 202.2, também de Silveira,

José Luís da Silveira Sinfonia ms 202.2 Non tanto Adagio / Allegro	Allegro: A (cc.1-52, I-V) B (cc.53-93, III-V) A' (cc.93-131, I)
--	--

- A A' B, como em Xavier dos Santos, no segundo andamento de *Le Grazie Vendicate*,

Xavier dos Santos <i>Le Grazie Vendicate</i> , 2º andamento	Forma contínua em três partes: A (cc.1-15, I-V) A' (cc.16-24, I-(V)-I) B (cc.24-33, I)					
	I-V-I láM A.....	I-V7-I7-IV-I / V-I-V-I / IV-V7-I / V-I-IV-V-I I miM	láM	(miM)	láM	láM B
	A'.....					

- A B C, como em Leal Moreira, no segundo andamento de *Il Natale Augusto*, com uma estrutura bastante simples.

Leal Moreira <i>Il Natale Augusto</i> 2º andamento	I-vi-IV-V réM A (cc.1-16).....	i-VI-iv-V rém B (cc.17-36)	I-V-I-V réM C (A+B) (cc.37-56)	I-vi-IV-V-I-V réM
--	--------------------------------------	----------------------------------	--------------------------------------	----------------------

As formas contínuas em três partes têm geralmente os percursos harmônicos

I	V	I,
I-V	I	I,
I-V	V-I	I,
I-V-I	I	I,
I-V	V	V-I ou
i	III	i.

O grau de elaboração das formas contínuas é muito diverso. Em uma parte não são em geral complexas, desde unidades muito simples, como o terceiro andamento de *La Didone Abbandonata*, de Perez (ex. 82), os dois primeiros de *L'Arcadia in Brenta*, de Cordeiro da Silva, ou o terceiro de *Gioas Re di Giudà*, de Avondano (ex. 169),

David Perez <i>La Didone Abbandonata</i> 3º andamento (ex. 82)	I V7-I-I7 / V7-I-IV-V-I réM láM réM
---	--

Cordeiro da Silva <i>L'Arcadia in Brenta</i> 1º andamento	I V-I-IV / I-ii-I-IV-V-I réM láM réM
<i>L'Arcadia in Brenta</i> 2º andamento	I-V-I (V7-I-i / ii-V7-I) réM (miM réM) I-V-I-IV-V-I réM

P. A. Avondano <i>Gioas Re di Giudà</i> 3º andamento (ex. 169)	I I-IV-V-I-IV-I / V-I réM láM réM
---	--------------------------------------

até estruturas mais elaboradas, como em Xavier dos Santos, no terceiro andamento de *Le Grazie Vendicate*, no segundo do *Te Deum* ou nos dois extremos de *Il Palladio conservato* (ex. 115), em Cordeiro da Silva, no segundo andamento de *Megara Tebana*,

ou nas estruturas que, através do aparecimento de vários grupos temáticos e da estabilização das zonas tonais, começam a aproximar-se da forma sonata (assunto a retomar daqui a pouco).

As formas contínuas em três partes são quase sempre extensas e elaboradas, como em Sousa Carvalho, no segundo andamento de *L'Amore Industrioso* (ex. 124), em Brás Francisco Lima, no terceiro do *Te Deum*, ou em José Joaquim dos Santos, no segundo da Sinfonia (ex. 247),

Sousa Carvalho <i>L'Amore Industrioso</i> 2º andamento (ex. 124)	A(cc.109-120, i) A'B(cc.121-143, III) A''B'(cc.144-167, i)
	i-V-i-iv-V7-i I-V-I-IV-II / V-I-I7-IV-I7 / V7-I-IV-ii-I-IV-V-I solm sibM fãM sibM A..... A'.....B.....
	i-V-i V7-i V7-I-I7-iv-I7 / V7-i-iv-V7-i-IV-V-i solm dóM réM solm A''.....B'.....

Brás Francisco Lima <i>Te Deum</i> 3º andamento	A (cc.1-37, I-V) A' (cc.38-75, V-I) A'' (cc.76-138, I)
	I-V-I VII-I-ii-I-(IV)-V-ii-I-V I-V-I V-ii-I-ii-V dóM solM solM dóM A..... A'.....
	I-ii-I-IV-V-(I-IV-V)-I-ii-I-IV-V-I dóM A''.....

José Joaquim dos Santos 2º andamento (ex. 247)	A (I-III) A' (I-IV) A'' (I). Apesar de cada parte ter um percurso harmónico, este nunca se afasta realmente da tónica, não devendo então este andamento ser considerado uma forma seccional.
	I-V7-I V7-I V7-I-iv-I7-iv-I I-III7-I-IIb-I-III7 / sibM fãM dóM réM A (cc.1-29).....
	/ V7-I-V7-I-IV I-iv-I I-V7-I-II7 / sibM solM mibM A'(cc. 30-58).....
	/ V7-I-V7-I V7-I-iv-I V7-I-IV-V-I sibM fãM sibM A''(cc.59-92).....

tornando-se ainda mais complexas quando as três partes começam a corresponder à exposição, desenvolvimento e reexposição da forma sonata (assunto a retomar daqui a pouco).

A complexidade cada vez maior das formas contínuas é conseguida através de:

- o aumento do número de partes, significativo, entre outros, em Xavier dos Santos, no segundo andamento de *Le Grazie Vendicate*, em Sousa Carvalho, no segundo de *L'Amor Industrioso* (ex. 124), e em Brás Francisco Lima, no terceiro do *Te Deum*, todos em três partes e com alguma complexidade, ou em Jerónimo Francisco Lima, com várias estruturas em quatro partes, A B A B', A B A' B' ou A B C D, algumas bastante complexas, como o primeiro andamento de *Teseo* (ex. 180);

Jerónimo Francisco Lima <i>Teseo</i> 1º andamento (ex. 180)	Forma contínua em quatro partes, A (I-V) B (V) A' (I) B' (I), ou em duas partes, AB (I-V) A'B' (I). Melodicamente não há uma definição suficientemente clara e estável dos grupos temáticos, sobretudo o segundo, para que possa ser uma forma sonata.
	I V7-I-IV-V I-V7-I-IV-I-ii-I-V-I-IV-V-I-IV-v-VI mibM sibM sibM A(cc.1-31)..... B(cc.32-77).....
	I-I7-ii-I-V-I I-IV-V-I VI-iv-vii7-I mibM mibM solM A'(cc.77-115) B'(cc.115-141) trans.s/ sign. estr.(cc.142-150)

- a maior extensão e variação dos percursos harmónicos, como em Santo António, no primeiro andamento do *Te Deum* (ex. 122), em Sousa Carvalho, no segundo de *L'Amor Industrioso* (ex. 124), em José Joaquim dos Santos, no segundo da Sinfonia (ex. 247) (todos já exemplificados), ou em Palomino, nos dois primeiros andamentos de *Il Ritorno di Astrea in Terra* (nesta abertura o material melódico é abundante mas disperso, com uma harmonia que flui continuamente de umas tonalidades para outras, mas que não se fixa o suficiente para criar uma polarização tónica – dominante);

José Palomino <i>Il Ritorno di Astrea in Terra</i> 1º andamento	I-V7-I-IV-I-V-I-ii-I V-I-V-IV-III-II-I-IV-V-I-IV-V-vi-V-I- fãM..... dóM.....
	-ii-I-IV-I-V-I-ii-IV-V7-I iv-I-V7-I-VI-iv-V-I-iv-IdóM..... láM (trans. and. seg.)....

<i>Il Ritorno di Astrea in Terra</i> 2º andamento	i-iv-V-i-V-i-iv-V-VI-i-iv-i-V-i	I-V-I	(IV7-VII-V7-I)
	rém	fáM	(dóM)
	IV-I-IV-V-I-V7-I-ii-V-I-V-vi-I-V-I-IV-I-V-I		fáM
	i-V-i-iv-V-i-V-i-iv-V-i-iv-V-i-V-i-iv-i-V-i-V		rém

- a presença mais ou menos continuada de desenvolvimento motivico consistente, como em Perez, no terceiro andamento de *Il Siroe*, ou em Brás Francisco Lima, no terceiro do *Te Deum* e no primeiro de *Il Trionfo di Davidde*, este bastante incharacterístico apesar do interessante material melódico que contém;

David Perez <i>Il Siroe</i> 3º andamento	I solM A..... cc.1-16	I-V-I rém	V-i mim	V7-I / V-I rém	V-I solM A' cc.32-56
					(espécie de desenv.)

Brás Francisco Lima <i>Il Trionfo di Davidde</i> 1º andamento	I-V7-I-IV-I-V-I sibM	V7-I-IV-ii-I-VII-v-ii-V-I-V7-I-IV-I- fáM	V7-I sibM	VII7-V7-I rém (sem sign.estrutural)
fáM....			

- a existência de vários grupos temáticos, como em P. A. Avondano, no primeiro andamento de *Il mondo della luna* (ex. 165), em Jerónimo Francisco Lima, no primeiro de *Lo Spirito di Contradizione*, ou em Silva Pereira, na *Sinfonia com violini, flauti, oboé, trombe, corni, viole, fagotti e basso*;

Pedro António Avondano <i>Il mondo della luna</i> 1º andamento (ex. 165)	Apesar de ser bastante elaborado, com vários grupos temáticos e um percurso harmónico bem definido, não há uma coordenação suficiente entre melodia e harmonia para que este andamento seja uma forma sonata.			
	I-V-I rém	IV-V7-I-V7-I-ii-I-IV-V7-I-i-II7-V-I-I7 /	V7-I-V-I-vi-IV-V-I	rém

Jerónimo Francisco Lima <i>Lo Spirito di Contradizione</i>	Forma contínua em duas partes: A (cc.1-44, I-v-V) A' (cc.47-129, I-ii-I-i-I, mais elaborado do que A). Utilização de dois grupos temáticos (cc.1-19 e 25-32) mas não suficientemente estabilizados para uma forma sonata.			
---	---	--	--	--

1º andamento	I-V-I / IV-V-i-V-i-V / V-I réM lám lám réM A.....	V7-I-V7 réM peq. transição (cc.44-46)
	I-V V-i V7-I-IV-V-I v-V-i V-I-V / V-i-V7-i-V / V-I-IV-V-I réM mim réM (mim réM) rém réM A'.....	

Silva Pereira <i>Sinfonia com violini, flauti, oboé, trombe, corni, viole, fagotti e basso</i>	Allegro Vivace: forma contínua em duas partes, A (cc. 1-100, I-V) A' (cc. 101-219, I), que seria uma forma sonata com outra organização global. A parte A funciona como uma exposição, com dois grupos temáticos, na tônica e na dominante, e A' começa como uma reexposição, com o primeiro grupo temático na tônica, que é interrompido por um grande desenvolvimento sobre todo o material anterior, percorrendo um longo caminho harmónico. Essa espécie de reexposição é retomada (cc. 174), ainda com o primeiro grupo temático, mas dilui-se numa coda bastante elaborada.
---	--

- uma orquestração diferenciada, relacionada com a organização estrutural (questão tratada no capítulo Orquestração).

A maior parte dos compositores têm nas suas formas contínuas graus muito diferentes de elaboração, mas nem sempre a uma maior complexidade corresponde um maior interesse ou qualidade global. Em Sousa Carvalho, por exemplo, os andamentos têm dimensões muito diferentes e graus muito variáveis não só de elaboração melódica e/ou harmónica como também de controle da forma global. Podem referir-se como casos mais evidentes, em extremos opostos, o segundo andamento do *Te Deum* 1769, um dos melhores de Sousa Carvalho, com um perfeito equilíbrio entre melodia, harmonia e estrutura global, apesar da enorme simplicidade, e o primeiro andamento de *Tomiri Amazzone Guerriera*, com material temático abundante e interessante, mas em que as modulações são pouco claras e as tonalidades se seguem sem uma lógica perceptível.

Raramente é aparente, nas formas contínuas, uma evolução clara no grau de elaboração ao longo da produção de um compositor. Apenas em Cordeiro da Silva se nota uma diferença significativa entre a primeira obra (*L'Arcadia in Brenta*, em 1764) e o conjunto de todas as outras (entre 1778 e 1789), e em Leal Moreira alguma progressão ao longo de toda a produção.

Dois casos merecem um reparo especial: Pedro António Avondano, que, à excepção de um rondó, utiliza apenas formas contínuas, e ao qual, apesar de chegar a ter nas suas aberturas uma boa qualidade melódica, uma harmonia interessante e uma orquestração inovadora, falta uma consciência formal mais elaborada, o que o leva a não conseguir (ou a não querer) incluir esses elementos numa estrutura global que passe para além das formas contínuas; e Brás Francisco Lima, com formas contínuas em quase todos os andamentos (83%), que, muito perto do fim do século, não parece ter vontade (ou capacidade) de organizar os seus materiais musicais em estruturas de alguma complexidade, como a forma sonata, com uma arquitectura tonal e temática global, limitando-se a estruturas que não tiram partido da quantidade e por vezes da qualidade desses materiais.

Com alguma frequência estas estruturas contínuas aproximam-se da forma sonata, não a atingindo devido a uma insuficiente definição dos grupos temáticos e/ou a uma fraca polarização entre as duas principais zonas tonais. Não é por falta de material temático ou de movimento harmónico que estes andamentos não se transformaram em formas sonata, mas por insuficiente coordenação entre melodia e harmonia, inseridas numa estrutura global, com uma consciência formal mais consistente, que parece nem sempre existir. Rosen⁹⁸ afirma que “é um erro pensar na existência de modelos fixos de sonata para o compositor do século XVIII: serviam-se provavelmente de estereótipos úteis que podiam utilizar ou abandonar à vontade.” Não nos parece que seja exactamente isso o que acontece em Portugal, pelo menos numa parte dos casos, mas uma manifesta falta de domínio de modelos, estereotipados ou não.

Estão neste caso alguns andamentos de Pedro António Avondano, Jerónimo e Brás Francisco Lima, Leal Moreira, Palomino, Silva Pereira e Marcos Portugal, numa fase já adiantada do século – décadas de 60, 70, 80 e 90, em que a atracção da estrutura bipolarizada do tipo sonata é forte, muito possivelmente sem que a esse apelo corresponda um real conhecimento do seu esquema formal.

Neste grupo de obras são bons exemplos do que acaba de dizer-se: Pedro António Avondano, no terceiro andamento de *Gioas Re di Giudà* (ex. 169) e nos dois

⁹⁸ Rosen, *Sonata Forms*, p. 161: “[...] it is wrong to think of fixed models of sonata form for the eighteenth-century composer: useful stereotypes that could be employed or abandoned at will are what he probably worked with.”

primeiros de *Il mondo della luna* (ex. 165), que uma maior definição das zonas tonais principais e dos grupos temáticos transformaria em formas sonata;

Pedro António Avondano <i>Il mondo della luna</i> 2º andamento (ex. 165)	Com maior definição das zonas tonais e dos grupos temáticos seria uma forma sonata.						
	<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 33%;">I-V-I sibM</td> <td style="width: 33%;">V7-I-V7-I-IV-I-IV-V-I fãM</td> <td style="width: 33%;">iv-V7-i-iv-i-V-i dóm</td> </tr> <tr> <td>iv-V7-I-IV-I-V-I-IV-I-V7-I sibM</td> <td></td> <td>I7-V-I-II7-I láM (prep. do and. seguinte, sem importância estrutural)</td> </tr> </table>	I-V-I sibM	V7-I-V7-I-IV-I-IV-V-I fãM	iv-V7-i-iv-i-V-i dóm	iv-V7-I-IV-I-V-I-IV-I-V7-I sibM		I7-V-I-II7-I láM (prep. do and. seguinte, sem importância estrutural)
I-V-I sibM	V7-I-V7-I-IV-I-IV-V-I fãM	iv-V7-i-iv-i-V-i dóm					
iv-V7-I-IV-I-V-I-IV-I-V7-I sibM		I7-V-I-II7-I láM (prep. do and. seguinte, sem importância estrutural)					

Jerónimo Francisco Lima, nos primeiros andamentos de *Lo Spirito di Contradizione e Teseo* (ex. 180) (já referidos), que só a instabilidade e a indefinição dos grupos temáticos impede que sejam também formas sonata; Brás Francisco Lima, no segundo andamento de *Il trionfo di Davidde* (ex. 204);

Brás Francisco Lima <i>Il Trionfo di Davidde</i> 2º andamento (ex.204)	<p>A (cc.1-37, i-III) A' (cc.38-60, i).</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 33%;">i-V7-i-iv-I-V-i solm</td> <td style="width: 33%;">I-V7-I-IV-I-V-I-V-I-IV-I-V-I sibM</td> <td style="width: 33%;"></td> </tr> <tr> <td colspan="3">A.....</td> </tr> <tr> <td>i-V7-i-iv-III-VII7-V-i-iv-i solm</td> <td>V7</td> <td>sibM (trans. sem import. estrutural)</td> </tr> <tr> <td colspan="3">A'.....</td> </tr> </table> <p>Não é uma forma sonata mas possui uma estrutura que lhe podia ter dado origem, com uma melhor organização dos materiais:</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 33%;">GT1(i) GT1(III) GT2(III)</td> <td style="width: 33%;">GT1(i) GT2 (modificado, i)</td> <td style="width: 33%;"></td> </tr> <tr> <td>“Exp.”(cc. 1-37)</td> <td>“Reexp”(cc.38-60)</td> <td></td> </tr> </table>	i-V7-i-iv-I-V-i solm	I-V7-I-IV-I-V-I-V-I-IV-I-V-I sibM		A.....			i-V7-i-iv-III-VII7-V-i-iv-i solm	V7	sibM (trans. sem import. estrutural)	A'.....			GT1(i) GT1(III) GT2(III)	GT1(i) GT2 (modificado, i)		“Exp.”(cc. 1-37)	“Reexp”(cc.38-60)	
i-V7-i-iv-I-V-i solm	I-V7-I-IV-I-V-I-V-I-IV-I-V-I sibM																		
A.....																			
i-V7-i-iv-III-VII7-V-i-iv-i solm	V7	sibM (trans. sem import. estrutural)																	
A'.....																			
GT1(i) GT1(III) GT2(III)	GT1(i) GT2 (modificado, i)																		
“Exp.”(cc. 1-37)	“Reexp”(cc.38-60)																		

Silva Pereira, na *Sinfonia com violini, flauti, oboé, trombe, corni, viole, fagotti e basso*; Leal Moreira, nos dois primeiros andamentos da *Sinfonia a 2 Orquestras* (ex. 226), em que as três partes correspondem à exposição, desenvolvimento e reexposição de uma forma sonata mas sem o serem de facto, por falta de coordenação entre os grupos temáticos e as zonas tonais;

<p>Leal Moreira Sinfonia a 2 Orquestras 1º andamento (ex. 226)</p>	<p>Depois de uma curta introdução de três compassos, é uma forma contínua em três partes: A (cc.4-54, I-V) B (cc.54-99, V) A' (cc.100-136, V-I).</p> <p>Embora tenha dois grupos temáticos e uma estrutura do tipo forma sonata, com A B e A' correspondentes à exposição, desenvolvimento e reexposição, não há coordenação entre os temas e as zonas tonais: na primeira parte o segundo grupo temático aparece primeiro na tónica e só depois na dominante, na terceira parte apenas aparece o segundo grupo temático, primeiro na dominante e depois na tónica :</p> <p>réM réM láM láM GT1(cc.1-18) GT2(cc.19-43) GT2(cc.43-54) A ("Exp.") B ("Desenv.")</p> <p>láM réM réM GT2(cc.100-107) GT2(cc.110-117) A' ("Reexp.").....</p>
<p>Sinfonia a 2 Orquestras 2º andamento (ex. 226)</p>	<p>Forma contínua em três partes, A (I-V-I) A'' (I-i) A' (I), com uma secção final de transição para o andamento seguinte. Estrutura bastante confusa, que seria uma forma sonata pelo material melódico e seu tratamento, mas em que há descoordenação entre os grupos temáticos e a organização tonal: o "desenvolvimento" está na zona da tónica e o segundo tema aparece na "reexposição" na fase de transição harmónica para o outro andamento:</p> <p>I-V-I-IV-ii-I-ii-I-IV-I-V-I V-I I-V-I-ii-I I ii-V-I-V réM láM láM láM réM "GT1"(cc.1-26) "GT2"(cc.31-43) A ("Exp").....</p> <p>I-V-I i-V-i-V I-V7-I-V iv-III-i-V réM rém fãM rém "GT1"(cc.51-58) "GT1"(cc.59-62) "GT1"(cc.63-66) A'' ("Desenv.").....</p> <p>I-V-I-IV-ii-I-ii-I-IV-I-V-I i-III-iv-IV-VII-III-VI-II-V-i V-I réM sim fá#M "GT1"(cc.75-100) "GT2"(cc.101-113) A' ("Reexp.").....</p>

Jerónimo Francisco Lima, no primeiro andamento de *Teseo* (ex. 180), com uma insuficiente definição dos grupos temáticos; Palomino, no terceiro de *Il Ritorno di Astrea in Terra*, que se aproxima de uma estrutura de forma sonata, mas ainda sem que seja suficiente a organização melódica e a polarização entre zonas tonais.

<p>José Palomino <i>Il Ritorno di Astrea in Terra</i> 3º andamento</p>	<p>A (cc.1-110; I-V) BA' (cc.111-142, 143-274; I). Com uma melhor organização do abundante e disperso material melódico e uma maior polarização entre as zonas tonais poderia ser uma forma sonata.</p> <p>I V7-I-ii-I-V-I-IV-V-I / (V-I) / IV-V-I-ii-I-IV-V-I-IV-ii-I- fâM dóM..... (fâM) dóM..... A.....</p> <p>V7-I-IV-V-I i-iv-i-V-i I-IV-I-V-I-II-I-V- lám..... fâM..... A..... B.....</p> <p>I iv-III-VII7-i-V-i V7-I-IV-I-V-I-vi-IV-V-I fâM rém..... fâM..... A'.....</p>
--	--

3.4.3 Formas seccionais

As formas seccionais são semelhantes às formas contínuas mais elaboradas mas com os percursos harmónicos mais independentes. São bastante raras, em duas ou três partes, do tipo **A A'**, como em Perez e Sousa Carvalho, nos segundos andamentos de *L'Eroi Cinese* (ex. 84) e de *Penelope* (ex. 137),

David Perez <i>L'Eroi Cinese</i> 2º andamento (ex. 84)	I fáM	II-iv-V-i solm	I-IV-V-I / IV-VII-IV-VII-v-V-I fáM dóM
	A (cc.1-12).....		A' (cc.13-23).....

Sousa Carvalho <i>Penelope</i> 2º andamento (ex. 137)	I mibM	i-V-i-iv-i-V-i dóm	I mibM	V-I-IV-I-V-I sibM
	A (cc.120-145).....		A' (cc.146-166).....	

ou em Toti, no segundo da Sinfonia s. d. (**AB A'B'**) (ex. 242), que serve de ligação entre os andamentos extremos, exposição e reexposição de uma forma sonata,

Giuseppe Toti Sinfonia s. d. 2º andamento (ex. 242)	Forma seccional em duas partes AB (I-vi) A'B' (I-III):			
	I-vi-IV-I-V7-I fáM	i-V-i-IV-i-V-i rém	A(cc.1-16).....B(cc.17-27)....	
	I-vi-IV-I-V7-vi fáM	I-vi-IV-I-V7-I solm	VII-V-i-V-i láM	iv-I-iv-V7-I-iv-I láM
	A'(cc.28-35).....		B'(cc.36-49).....	

ou **A B A'**, como em Perez, no segundo andamento de *Solimano* (ex. 92), e em Jerónimo Francisco Lima, no terceiro de *La Vera Constanza* (ex. 181), com uma harmonia complexa, passando por inúmeras tonalidades, nem sempre muito natural.

David Perez <i>Solimano</i> 2º andamento (ex. 92)	I / IV-VII-V-I sibM fáM	I-IV-V-I / fáM	V-I / sibM	IV-VII-V7-I fáM
	A(cc.1-12)		B(cc.13-30)	
	A'(cc.31-45)			
	A (I-V) B (V) A' (I-V). Funciona como transição entre os andamentos contíguos.			

Jerónimo Francisco Lima <i>La Vera Costanza</i> 3º andamento (ex. 181)	Forma seccional em três partes (percursos harmónicos globais):			
	A (cc. 1-37) dóM-solM			
	B (cc. 38-86) solM-dóm			
	A' (cc.87-145) dóM-sibM			

3.4.4. Forma sonata

3.4.4.1. Considerações gerais

Já no século XVI se emprega o termo *sonata*, com o significado geral de obra instrumental, para um ou mais instrumentos, mas esta designação, conforme o local e a época, pode significar também uma sucessão de andamentos com determinadas características, muitas vezes vagas, ou mesmo a sua organização interna.⁹⁹ O termo sonata será utilizado aqui apenas como estrutura interna de um andamento.

Todo o século XVIII tem obras com um movimento harmônico da tônica para a dominante e um subsequente regresso à tônica. Quando esse movimento se transforma num confronto de tonalidades, quando as áreas sob a influência de cada uma delas passam a distinguir-se claramente, quando o material da área da dominante é concebido como dissonante, ou seja, quando precisa de uma resolução na tônica, então estamos perante uma forma sonata. Green¹⁰⁰ afirma que a forma sonata, tal como as formas binárias contínuas das quais deriva, tem a sua natureza centrada na tonalidade, que as tensões criadas pelas zonas tonais constituem o fundamento da sonata. “Uma zona tonal é estabelecida – o primeiro tema, debilitada – transição, e instalada uma nova zona – segundo tema e tema conclusivo”. Green refere ainda que “o estabelecimento de uma segunda zona tonal causa uma tensão que precisa de uma reconciliação, que aparece quando a primeira zona volta a dominar – reexposição, depois de um período de fluidez harmónica – desenvolvimento”. “A estrutura tonal da forma sonata normal pode ser explicada como um movimento harmónico progressivo – exposição, depois prolongado – desenvolvimento, e finalmente recomeçado e completado – reexposição.” Diz ainda que “a carne e o sangue deste esqueleto tonal varia constantemente”, referindo a sonata

⁹⁹ Green, *Form in Tonal Music*, pp. 178-179.

¹⁰⁰ Green, *idem*, p. 218: “The sonata form, like the continuous binary forms from which it evolved, is in its very nature rooted in tonality. Tension set up by sharply defined key centers is possible only to tonal music and it is this tension that constitutes the foundation of sonata form. A key center is established (first theme), undermined (transition), and a new key center set up (second and closing themes). The establishment of a second key center causes a tense situation demanding a reconciliation, which comes about after a period of harmonic fluidity (development) when the original key center dominates (recapitulation). More briefly, the tonal structure of the normal sonata form can be explained as a progressive harmonic movement (exposition) that is prolonged (development) and finally begun again and completed (recapitulation).”

The specific design that provides flesh and blood for this tonal skeleton is constantly varied. The monothematic sonata form has but one tune which serves as both first and second themes. The two themes of the bi-thematic sonata form are often contrasting in character (the one dramatic, the other lyric, and so on). In either of these cases the closing theme, unless it is absent entirely, may introduce still a third idea. “

monotemática, em que apenas uma melodia constitui o primeiro e o segundo tema, a bitemática, em que os dois temas são frequentemente contrastados, um dramático e um lírico, por exemplo, e ainda o tema conclusivo, que introduz uma terceira idéia.

A forma sonata não só vai impor-se como forma autónoma como condicionar outras, como a ária da capo, o minueto com trio, o rondó e o concerto, incutindo-lhes uma maior polarização tonal e diferenciação de áreas tonais, transformando-as mesmo noutras formas, como o rondó-sonata ou o concerto-sonata. Segundo Rosen¹⁰¹ “a sonata não é uma forma definida como o minueto, a ária da capo ou a abertura à francesa, mas, como a fuga, um modo de escrever, um sentido da proporção, da direcção e da textura, mais do que um modelo.” No mesmo sentido diz Ratner¹⁰²: “a principal diferença entre a forma binária de dança e a sonata clássica não é a ordem em que aparecem as tonalidades ou outros elementos estruturais, mas o conteúdo mais rico, expressivo e retórico que ultrapassa as próprias dimensões da forma.”

São também relevantes os comentários de Zaslav¹⁰³ sobre a importância da forma sonata no período clássico: “A mais relevante e duradoura invenção estilística e formal do período clássico, e a que mais decisivamente facilitou a transição de uma concepção melódico-vocal para uma concepção instrumental sinfónica, na maior parte da música vocal e instrumental, foi a forma sonata. A força da forma sonata [...] reside na sua habilidade para apresentar e desenvolver ideias musicais durante um inimaginável espaço de tempo mantendo em todo o conjunto uma convincente unidade auditiva.” E ainda: “No meio do século XVIII o uso difundido, em andamentos longos, de formas binárias nas quais milhares de danças e outras peças são moldadas, levou

¹⁰¹ Charles Rosen, *The Classical Style – Haydn, Mozart, Beethoven*, p. 30: “The sonata is not a definite form like a minuet, a da capo aria, or a French overture: it is, like the fugue, a way of writing, a feeling for proportion, direction, and texture rather than a pattern.”

¹⁰² Ratner, *Classic Music, Expression, Form and Style*, p. 246: “The chief difference between the two reprise dance forms and classic sonata form is not the order of keys or structural events, but the richer expressive and rhetorical content that expands the form to its broad dimensions.”

¹⁰³ Zaslav, “Music and Society in the Classical Era”, pp. 10-11: “The most significant and lasting stylistic or formal “invention” of the Classical period, and the one that most powerfully facilitated the shift from a melody-orientated vocal conception to a symphonically-orientated instrumental conception as the basis for most music, vocal and instrumental, was sonata form. The power of sonata form [...] resides in its ability to present and develop musical ideas and “arguments” at unprecedented length while imparting a convincing aural unity to the whole.” [...] “In the mid-eighteenth century the widespread use, for increasingly extended movements, of the two-part of binary form in which thousands of dances and other pieces were cast led gradually to the expansion of that form into what in the nineteenth century came to be called “sonata form”. It is the peculiar genius of this formal design – which is more a procedure or set of principles for organizing and developing musical ideas than a rigid form – that a series of ideas can be presented and developed, and a dialectic among them sustained, without incoherence and without their disintegrating into so many autonomous segments related merely by contrast from one to the next, like movements in a suite.”

gradualmente à expansão da forma que no século XIX será chamada forma sonata. É neste genial esquema formal – que é mais um procedimento ou um conjunto de princípios para organizar e desenvolver material musical do que uma forma rígida – que uma série de ideias podem ser apresentadas e desenvolvidas, sustentadas por uma dialéctica, sem incoerência e sem se desintegrarem em muitos segmentos autónomos relacionados unicamente pelo contraste entre si, como os andamentos de uma suite.”

A organização interna da forma sonata pode ser explicada através da sucessão melódica, em que dois temas principais são apresentados, desenvolvidos e retomados, dando origem a uma estrutura tripartida. Os temas podem ter caracteres diferentes, “o primeiro “masculino” e o segundo “feminino”, sendo esta oposição que cria o conflito que dá à forma sonata a sua personalidade”.¹⁰⁴ Pode também ser explicada através de um plano harmónico global, em duas grandes fases, a primeira afastando-se da tónica e a segunda regressando a ela, originando neste caso uma estrutura bipartida. Esta é a opinião da maior parte dos analistas, renegando para segundo plano a sucessão temática. Rosen¹⁰⁵, por exemplo, afirma que “o local, o número e o carácter dos temas, pelo menos entre Scarlatti e Beethoven, têm uma importância que não pode ser subvalorizada, mas não são de maneira nenhuma os factores determinantes da forma”, e Blume¹⁰⁶ acrescenta que “desde o princípio o que distingue a forma sonata é o tratamento das tonalidades.”

A estrutura interna da forma sonata é influenciada pelas formas binárias de dança, do tipo A :|| B A :||.¹⁰⁷ Obedece ao mesmo esquema da forma contínua binária circular, retomando na segunda parte o material inicial, depois de uma digressão.¹⁰⁸ Também Kolneder¹⁰⁹ afirma que “a forma sonata é obviamente derivada das formas de

¹⁰⁴ Ratner, idem, p. 218: “The first theme is held to be “masculine” in character, the second “feminine”, and their opposition creates the conflict that gives sonata form its scope.”

¹⁰⁵ Rosen, idem, p. 30: “[...] while the placing, number and character of the themes, at least from Scarlatti to Beethoven, have an importance which ought not to be underestimated, they are in no sense the determining factors of the form.”

¹⁰⁶ Blume, *Classic and Romantic Music*, p. 63: “What may be regarded from the start as the distinguishing feature of the sonata movement is the treatment of tonalities.”

¹⁰⁷ Boyden, *The History and Literature of Music 1750 to the Present*, p. 18.

¹⁰⁸ Green, idem, p. 184.

¹⁰⁹ Kolneder, “Orchestral Music in the Early Eighteenth Century”, p. 293: “Sonata form is obviously derived from the binary form of dance movements, where the first half ends in the dominant (in a major key) and the second half in the tonic. When, as often happens, the thematic material is developed in the second half and when the first half consists of two contrasted paragraphs, one in the tonic and the other in the dominant, we have something very like sonata form.”

dança binárias, em que a primeira metade acaba na dominante (numa tonalidade maior) e a segunda na tónica. Quando, como acontece muitas vezes, o material temático é desenvolvido na segunda metade, e quando a primeira metade é constituída por duas secções contrastadas, uma na tónica e outra na dominante, então temos algo muito parecido com a forma sonata.”

De um modo mais abrangente, Ratner¹¹⁰ explica que “alguns dos elementos que contribuíram para a formação da forma sonata foram: a forma de dança binária, oriunda da antiguidade medieval; o esquema harmónico I-V (III), X-I, estabelecido como plano standard no princípio do século XVIII; a clarificação da estrutura periódica através de secções e simetrias, feita principalmente na música italiana do princípio do século XVIII; a retoma e a rima melódica nas formas binárias; os contrastes locais do material melódico, textural e declamatório, presente nos concertos do princípio do século XVIII e nos conjuntos da ópera cómica; o estilo improvisatório de composição na fantasia, com digressões harmónicas e um tratamento livre da melodia, ritmo e textura; a cadência modal, como meio de ligação entre secções, usada desde o Renascimento e através do século XVIII.”

Dois esquemas formais são especialmente importantes para o desenvolvimento da sonata: a sonata do tipo de Domenico Scarlatti e a ária da capo.

Em Scarlatti a “sonata” obedece ao esquema¹¹¹

1ª parte			2ª parte		
A	B	C		B'	C'
tema	transição para nova tonalidade	idéias cadenciais		episódio de diversão	idéias cadenciais

No período pré-clássico a secção A, que em Scarlatti é uma introdução de tipo harmónico, transforma-se em primeiro tema, mais definido e mais curto, a secção B mantém-se como transição mas com uma direcção mais definida, para a dominante (ou

¹¹⁰ Ratner, idem, p. 231: “The life history of sonata reaches far back into the 18th century. Some of the formative elements were: *the two reprise dance form*, traceable to medieval antiquity; *the I-V (III), X-I harmonic scheme*, established as a standard plan by the beginning of the 18th century; *clarification of periodic structure by articulations and symmetries*, principally in early Italian music; *melodic recall and rhyme in two reprise forms*; *local contrasts in melodic material, texture, and declamation*, present in the early 18th century concerto and in comic ensembles; *an improvisatory style of composition in the fantasia* involving harmonic digressions and a free treatment of melody and rhythm as well as texture; *the modal cadence*, as a point of harmonic leverage to connect sections, used from Renaissance times through the 18th century.”

¹¹¹ Segue-se aqui a clara descrição de Pestelli, em *The Age of Mozart and Beethoven*, pp. 14-15.

relativo maior), a secção C torna-se mais melódica, incluindo realmente um segundo tema. O episódio de diversão B', inventivo e experimental em Scarlatti, é reduzido a alguns compassos ou desaparece. Segue-se uma verdadeira reexposição, com o primeiro tema e todo o material da primeira parte, incluindo o segundo tema, se existir, agora na tónica. O novo esquema é do tipo:

1ª parte exposição.....		2ª parte		3ª parte reexposição.....		
1º tema	transição	2º tema e zona cadencial	episódio de diversão	1º tema	transição	2º tema e zona cadencial

Sobre a influência da ária da capo, Ratner¹¹², a partir de um comentário de Burney, em 1789, faz um interessante paralelo entre esta e a forma sonata. Relaciona a cadência de sexto grau ou da sua dominante com que muitas vezes acaba a secção intermédia da ária da capo com o ponto mais afastado da tónica na forma sonata, correspondentes no local e na função, e faz corresponder a retoma completa do material da exposição ao da capo da ária, especialmente relevante devido “ao dramatismo do regresso do primeiro tema em ambas as formas”. Refere que “a primeira parte da ária, em vez de seguir o esquema completo I-V, X-I, consiste, na versão modificada de Bach, apenas na primeira parte deste esquema; X representa a secção intermédia contrastante, enquanto o final I é a retoma completa da parte I”, e ainda que “a secção X da sonata clássica pode bem ter conseguido chegar à sua definição final através da incorporação de elementos da segunda parte da ária da capo – o contraste de ambiente, as harmonias mais distantes, o fulcro da cadência modal. Inversamente, a ária pode ter-se tornado mais sucinta e dinâmica comprimindo os seus elementos num plano I-V, X-I tirado da música instrumental”.

¹¹² Ratner, idem, p. 232: “Extrapolating from Burney’s remark (Charles Burney, *A General History of Music...*, London, 1776-1789), we can suggest these points: the cadence in the sixth or its dominant that often ends the middle part of the da capo aria corresponds in placement and function to the point of furthest remove in the sonata form. The full recall of the exposition corresponds to the da capo of the aria; this is especially significant because of the dramatic return of the opening theme in both forms. The first part of the aria, instead of carrying through a full I-V, X-I plan, consists, in Bach modification, of only the first half of this scheme; the X represents the contrasting middle section, while the final I is a full review of part I. The X section of the classic sonata form may well have achieved its final definition by the incorporation of elements of part II of the da capo aria – the contrast of affective quality, the more distant harmonies, the fulcrum of the modal cadence. Conversely, the aria may have gained a more succinct and dynamic quality by compressing its events into a I-V, X-I plan taken from instrumental music.”

A forma sonata, binária sob o ponto de vista da estrutura harmónica, I-V; V-I, e ternária pelo material melódico que apresenta, desenvolve e reapresenta, é, esquematicamente, o seguinte:¹¹³

Harmonia:	Melodia:
PARTE 1 Zona tonal 1: Estabelecimento Conclusão (opcional) Modulação para a 2ª zona	PARTE 1 – exposição 1º tema
Zona tonal 2: Estabelecimento Conclusão	2º tema
PARTE 2 Exploração harmónica	PARTE 2 – desenvolvimento dos temas
Regresso à tônica Conclusão na tônica	PARTE 3 – reexposição

Segundo Rosen¹¹⁴ “a exposição começa com um tema ou grupo de temas na tônica, seguidos por uma modulação para a dominante e outro grupo de temas; depois da repetição da exposição vem o desenvolvimento, no qual os temas são fragmentados e combinados em várias tonalidades, até ao regresso à tônica e à recapitulação da exposição, desta vez com o segundo grupo de temas na tônica, e uma coda opcional.”

Além deste esquema completo, a que pode chamar-se forma sonata de primeiro andamento (por ser aquele que mais vezes aparece no primeiro andamento, desde meados do século), vários outros podem ser abrangidos pela designação global de forma sonata:

- a forma sonata sem desenvolvimento, que aparece com alguma frequência neste grupo de obras. Green¹¹⁵ chama sonatina a uma sonata sem desenvolvimento, por vezes com uma transição entre a exposição e a reexposição, e que pode incluir um desenvolvimento no interior da reexposição, entre os dois temas. Refere também que

¹¹³ Ratner, idem, p. 221.

¹¹⁴ Rosen, idem, p. 30: “The exposition starts with a theme or group of themes in the tonic, followed by a modulation to the dominant and a second group of themes; after a repetition of the exposition comes the development, in which the themes are fragmented and combined in various keys ending with a return to the tonic and a recapitulation of the exposition, this time with the second group of themes in the tonic, and an optional coda.”

¹¹⁵ Green, idem, pp. 230-233.

estas sonatas sem desenvolvimento aparecem em geral no segundo andamento de uma obra, o que acontece também em Portugal;

- a forma sonata de movimento lento¹¹⁶ (por aparecer com alguma frequência nos segundos andamentos), sem desenvolvimento, com o aparecimento súbito da dominante na exposição, sem modulação, sem repetições de partes, por vezes com uma transição entre a exposição e a reexposição, ou com um desenvolvimento secundário dentro da reexposição; a este esquema pode associar-se a variante rondó de movimento lento, com a sucessão A (I) B (V) A (I) B (I) A (I).

A partir da década de 70 a forma sonata atinge a sua máxima perfeição e elaboração, com Haydn e Mozart, unificada “por uma nova insistência no equilíbrio das proporções em grande escala”. A função de cada uma das partes torna-se mais clara, relacionada “com o afastamento da estabilidade tonal e o regresso à resolução da dissonância”, as do desenvolvimento e da reexposição “distinguindo-se como intensificação e resolução”.¹¹⁷ Um andamento está inteiramente sujeito ao plano harmónico, tendo como tonalidades principais a tónica, a dominante, a sub-dominante e toda a gama de relativos.

O desenvolvimento tem nesta fase uma grande importância, usado de um modo diferente pelos dois maiores expoentes do período clássico pleno. Haydn tem uma “forte predileção para insistir no todo e na unidade de um andamento através do uso de material temático limitado, que é repetidamente desenvolvido e variado. Os seus temas tendem a ser construídos de modo a favorecer a decomposição em motivos, que são desenvolvidos no decurso da peça de um modo que faz muitas vezes lembrar as tradições barrocas. Mozart, por outro lado, inclina-se muito mais para apresentar vários temas ou melodias que se sucedem com um contraste e uma variedade bem planeada. Os seus temas são geralmente maravilhosas melodias auto suficientes, e não uma construção complexa de motivos para serem usados como faz Haydn.[...] O estilo maduro de Haydn é baseado na renovada absorção de tradições barrocas, o de Mozart por outro lado na assimilação dos grandes impulsos do meio do século de vários centros

¹¹⁶ Rosen, em *Sonata Forms*, faz nas pp. 106-112 uma descrição pormenorizada deste tipo de sonata.

¹¹⁷ Rosen, idem, pp. 161-162: “[...] unified [...] by the new insistence on large-scale balance of proportions [...]”; “[...] the specific function of long sections and their relation to the movement away from tonic stability and back towards the resolution of dissonance”; “[...] the functions of development and recapitulation are unmistakably clarified and distinguished as intensification and resolution respectively.”

musicais europeus, mas acima de tudo de Itália e da ópera.”¹¹⁸ É ainda interessante o que diz Downs¹¹⁹, na nossa opinião com algum exagero: “os desenvolvimentos de Mozart são menos secções de desenvolvimento motivico do que secções de fluidez tonal, muitas vezes com pouca relação com o que se passou antes, servindo sobretudo para separar a exposição da reexposição.”

¹¹⁸ Pestelli, *idem*, p. 108: “Haydn has a strong predilection for stressing the wholeness and unity in a movement through the use of a limited thematic material, which is developed and varied again and again. And his themes tend to using a construction which favours a decomposing into motives to be developed in the course of the piece in a manner often reminding of Baroque traditions. Mozart, on the other hand, is much more inclined to presenting a number of themes or theme-like passages succeeding each other in well planned contrast and variety. His themes are mostly beautiful melodies in their own rights, not complex motiv constructions to be used in the same way as in Haydn. [...] Haydn’s mature style was based on a renewed absorption of Baroque traditions, Mozart’s, on the other hand, on the assimilation of a great many impulses from mid-century music from various European music centres, but above all from Italy and from the opera.”

¹¹⁹ Downs, *Classical Music*, p. 298: “It is also characteristic that Mozart’s developments are less of a “working-out” than a period of tonal reflux, often with little more than the slightest connection with what has gone before, rather serving, it would seem, to separate the exposition and recapitulation.”

3.4.4.2. Presença em Portugal, 1720-1793

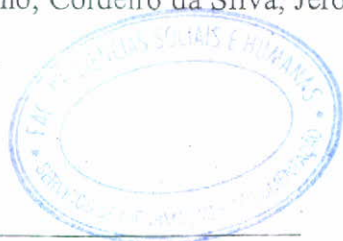
A presença da forma sonata em Portugal, em obras orquestrais entre 1752 e 1793, é, em obras datadas:¹²⁰

Perez	52 53 54 55	65 67 68 70	74 77						
Xavier S.	62 63			78 79	81 83	85			
Carvalho		69 73		78 80 81	83 84 85	87			
Cordeiro S.				78 80		85 87 88 89			
Avondano									
Jer. Lima				79		85			
Policarpo					80				
Oliveira				78 79	82				
Brás Lima					82				
Romero					82				
L. Moreira						85 86 87 88		93	
Toti								93 95	
J. J. Santos									94

O maior número de andamentos em forma sonata no período 1778 - 1787 deriva de uma tendência geral (pouco vincada) para o seu aumento, em detrimento das formas contínuas, mas sobretudo da maior quantidade de obras em estudo nesses anos. A forma sonata é um pouco mais frequente em Perez a partir de 1768¹²¹, em Xavier dos Santos entre 1778 e 1783, numa fase tardia, e em Sousa Carvalho nos últimos anos, entre 1783 e 1787. Em Cordeiro da Silva e Leal Moreira aparece desde a segunda até à última obra, em Oliveira está em todas as óperas mas não no *Te Deum*.

Os compositores que mais a utilizam, proporcionalmente à sua produção¹²², são Toti, Gomes e Oliveira, Cordeiro da Silva e Xavier dos Santos.

O grau de evolução das formas sonata varia muito, desde estruturas embrionárias até exemplares de uma grande perfeição, tanto no corpo global de obras como em cada compositor. É especialmente nítida essa evolução em Perez, Xavier dos Santos, Sousa Carvalho, Cordeiro da Silva, Jerónimo Francisco Lima, Gomes e Oliveira, Leal Moreira e Toti.



¹²⁰ Data a cheio indica que há nesse ano mais do que um andamento com essa forma.

¹²¹ Proporcionalmente ao conjunto de formas utilizadas.

¹²² Apenas se consideram aqui conjuntos de três ou mais obras, por uma questão de generalização.

Presença da forma sonata nos vários andamentos:

1º and.	2º and.	3º and.	4º and.	Único and.	Mús. cena	Conjunto de andamentos
36	25 (22 s/ desenv., 3 c/ desenv.)	20	1	5	2	4

A forma sonata está presente predominantemente no primeiro andamento, que é em geral o mais extenso e elaborado, em 45% dos casos¹²³, enquanto está 31% no segundo e 25% no terceiro. São Perez (45%), Cordeiro da Silva (54%) e Jerónimo Francisco Lima (75%) que de um modo mais nítido contribuem para esta predominância. Casos especialmente interessantes são os de Leal Moreira, em *Artemisa Regina di Caria* (ex. 219) e *Gli Eroi Spartani*, e Toti, em duas das sinfonias, em que formas sonata são formadas por duas secções não contíguas de um andamento, ou por dois andamentos não seguidos.

Nos segundos andamentos a forma sonata aparece sem desenvolvimento em quase 88% dos casos, seguindo a tendência habitual noutros países europeus, enquanto nos outros andamentos tem geralmente um desenvolvimento, menos ou mais elaborado.

Um dos sentidos da evolução feita pelas formas contínuas é o estabelecimento e a estabilização do percurso tonal, para I-V || V-I (ou I), ou i-III || III-i (ou i), o reforço da zona da dominante ou do relativo maior no início da segunda parte, e a diferenciação do material temático e a sua estabilização dentro de cada zona tonal. Quando estes passos se concretizam, todos eles simultaneamente ou apenas alguns, passamos a estar perante formas sonata, em muitos casos embrionárias, pouco claras, e construídas muito provavelmente sem que o compositor disso tenha plena consciência. Nas obras analisadas vamos apercebendo estas etapas evolutivas, muitas vezes com grandes dúvidas quanto ao tipo de estrutura que o compositor estava a construir, uma forma contínua ou uma forma sonata.

As formas sonata mais elementares surgem quando duas partes bastante paralelas de uma forma contínua, com os percursos harmónicos I-V || I ou i-III || i, são também a exposição e a reexposição de uma forma sonata sem desenvolvimento, por vezes ligadas por uma pequena transição, muitas vezes constituídas apenas pelos grupos

¹²³ Percentagem calculada a partir das formas sonata presentes em obras com três andamentos, excluindo as que têm mais, ou um único, ou as formas sonata formadas pelo conjunto de vários andamentos.

temáticos, mais ou menos nítidos em cada zona tonal. Estão presentes nas obras de quase todos os compositores, e surgem pela necessidade de um maior dinamismo e contraste interno, e não por uma consciência do esquema da forma sonata, tal como será clarificado mais tarde.

Estas estruturas vão-se tornando mais elaboradas, sobretudo através do aparecimento ou do reforço de uma parte intermédia, na zona da dominante (ou do relativo maior). Este reforço pode basear-se no desenvolvimento motivico, na elaboração harmónica ou em ambos. O exemplo 88 (Perez, *L'Alessandro nell'Indie*, 1º and.) mostra-nos, nos cc. 33-42, uma secção no início da segunda parte de uma forma contínua, na região da tónica, em que se dá um desenvolvimento motivico. Neste caso a tensão é criada não pela harmonia (já chegámos à tónica e não vamos afastar-nos muito) mas sobretudo pelo trabalho de desenvolvimento feito sobre o primeiro material temático. Por outro lado o ex. 215 (Leal Moreira, *Ascanio in Alba*, 3º and.) mostra-nos, nos cc. 63-80, uma secção em que o trabalho de desenvolvimento se faz predominantemente através da harmonia. Veja-se o que diz Rosen¹²⁴ sobre este tipo de desenvolvimentos, que não se aplicam, evidentemente, a todos os casos: “Basicamente o desenvolvimento, nos estilos pré-clássico e clássico, é nada mais do que uma intensificação. O primeiro processo clássico de desenvolver um tema, nunca abandonado, foi tocá-lo com harmonias mais dramáticas ou numa tonalidade remota. Por vezes as harmonias dramáticas, mesmo sem as melodias, servem como desenvolvimentos, e encontramos em muitas sonatas “secções de desenvolvimento” que não aludem directamente aos temas das “exposições”.

Existem em **David Perez** e **Xavier dos Santos** muitos andamentos que são simultaneamente formas contínuas e formas sonata. Como formas contínuas têm as duas partes bastante paralelas, como formas sonata são embrionárias ou muito simples, quase sempre com uma estrutura ambígua¹²⁵, sem ou com um pequeno desenvolvimento, como no segundo andamento de *Creusa in Delfo* (ex. 106).

¹²⁴ Rosen, *The Classical Style – Haydn, Mozart, Beethoven*, p. 50: “Development, in the classical and pre-classical styles, is basically nothing more than intensification. The earliest classical way of developing a theme, and one that was never lost, was to play it with more dramatic harmonies or in a remote key. At times, the more dramatic harmonies all by themselves even without the melodies would serve as development, and we find “development sections” in many sonatas which make no direct allusion to the themes of the “expositions”.

¹²⁵ Problemas da forma sonata serão tratados adiante com mais detalhe.

David Perez <i>Creusa in Delfo</i> 2º andamento (ex. 106)	Forma contínua binária A (globalmente I-V, cc. 1-21) A' (I, cc. 22-35), as duas partes muito paralelas, ou forma sonata embrionária, com um pequeno desenvolvimento, e com a exposição e a reexposição muito paralelas: I-V-I / V-I-IV-V-I I-ii-I-V-I-ii-I-V7-I-IV-V-I fãM dóM dóM GT1(cc.1-5) GT2(cc.9-17) exposição (cc.1-17)..... I-V-I dóM desenvolvimento (cc.17-21) (sobre mat. GT1) I-V-I / V-V7-I V7-I-IV-V-I I-ii-I-V-ii-I-V7-I fãM sibM fãM fãM GT1(cc.22-25) GT2(cc.29-35) reexposição (cc.22-35).....
--	---

As formas sonata embrionárias em Perez têm quase sempre uma estrutura pouco clara, ou mesmo confusa, que chega a deixar dúvidas quanto às transições entre exposição, desenvolvimento e reexposição (*L'Isola disabitata*, 1º and.). Esta falta de clareza deve-se a uma harmonia com zonas tonais pouco marcadas ou ambíguas, criando uma fraca polarização entre a tónica e a dominante (ex. 82, *La Didone Abbandonata*, 1º and.), a grupos temáticos pouco definidos, devido ao próprio desenho melódico, incharacterístico, que pode confundir-se com uma mera afirmação tonal (*Zenobia*, 3º and.), ou à sua localização em zonas harmónicas instáveis (ex. 80, Sinfonia em sol maior, 2º and.). Têm por vezes uma transição entre a exposição e a reexposição, raramente um desenvolvimento, que pode aparecer dentro da reexposição (ex. 82, *La Didone Abbandonata*, 1º and., e ex. 88, *L'Alessandro nell'Indie*, 1º and.).

Mesmo nos andamentos em que as formas sonata são mais elaboradas há particularidades, como um segundo aparecimento de um dos grupos temáticos na reexposição (ex. 87, *Artaserse*, 1º and.), grandes secções (quase desenvolvimentos) entre os grupos temáticos, tanto na exposição como na reexposição (ex. 90, *Demetrio*, 1º and.), aparecimento de um dos grupos temáticos primeiro no modo menor e só depois no maior (ex. 90, *Demetrio*, 1º and.), ou o retomar dos grupos temáticos por ordem inversa na reexposição (ex. 82, *La Didone Abbandonata*, 1º and.; ex. 108, *La Pace frá la Virtù e la Bellezza*, 1º and.).

Não se pode falar propriamente de uma evolução no tempo da forma sonata em Perez, pois, apesar de esta ser um pouco mais frequente desde 1768, aparecem exemplares embrionários ou desequilibrados tanto nas primeiras como nas últimas obras. O mais conseguido é o primeiro andamento de *Demetrio* (1765) (ex. 90). Os factores que mais contribuem para a maior perfeição formal de alguns andamentos são: a estabilização das zonas tonais, secções mais extensas e elaboradas entre os grupos temáticos (*Il Demofonte*, 1º and., ex. 81, *Demetrio*, 1º and., ex. 90), desenvolvimentos maiores e mais estruturados (*Artaserse*, 1º and., ex. 87, *Demetrio*, 1º and., ex. 90) e alguma diferenciação temática (*Demetrio*, 1º and., ex. 90).

Nas aberturas de Xavier dos Santos não há uma única forma sonata claramente definida com alguma elaboração. Têm em geral uma estrutura muito simples, sem desenvolvimento, tratando-se quase sempre de formas contínuas em duas partes paralelas, em que os percursos tonais são I-V V-I e os materiais temáticos se estabilizaram de um modo mais ou menos nítido em cada uma das zonas, ou são, com menos frequência, um pouco mais elaboradas, com uma secção de desenvolvimento, mas em que um ou mais factores contribuem para que a estrutura se torne ambígua. Um bom exemplo é o primeiro andamento de *Ercole sul Tago*, ex. 120:

Xavier dos Santos <i>Ercole sul Tago</i>	Forma sonata, na reexposição com os grupos temáticos misturados, com as zonas tonais não totalmente claras, e com alguma indefinição entre os grupos temáticos e as zonas modulatórias.			
1º andamento (ex. 120)	I solM GT1(cc.1-10)	I-V-I solM	V7-I-ii-V7-I-V réM	I-V réM GT2(cc.28-33)
	exposição(cc.1-33).....			
	i-V I-V-I / III-vii-V7-I-iv-I-iv / vi-ii-IV-I-V7-I-V réM réM siM solM desenvolvimento(cc.34-59), material de GT1 e GT2.....			
	I solM reexposição(cc.60-71) GT1 e GT2 misturados		i-V I-V solm solM transição p/ and. seguinte(cc.72-78)	

Xavier dos Santos utiliza os grupos temáticos com alguma liberdade, fazendo um deles aparecer duas vezes na reexposição (*Ati e sangaride*, 2º and., ex. 112, *Le Grazie Vendicate*, 1º and.), na exposição (*La Passione di Gesù Christo*, 2º and., ex. 116), ou misturando os dois na reexposição (*Ati e Sangaride*, 1º and., ex. 112).

Os principais problemas, sobretudo nas estruturas mais elaboradas, são: zonas tonais pouco marcadas (*Isaco Figura del Redentore*, 1º and., *Ercole sul Tago*, 1º and., ex. 120), material temático pouco definido, melódica ou harmonicamente (*Isaco Figura del Redentore*, 1º and., *Alcide Albivio*, 1º and.), e falta de personalidade melódica nos grupos temáticos (*Ati e Sangaride*, 3º and., ex. 112, *Palmira de Tebe*, 2º and.).

Não podemos falar de uma evolução nítida da forma sonata em Xavier dos Santos, uma vez que, apesar de se notar alguma tendência para uma maior elaboração, os problemas estruturais se mantêm ao longo de toda a produção.

Em **Sousa Carvalho** são já bastantes as formas sonata bem definidas. Aparecem regularmente sem desenvolvimento, entre 1769 e 1785 (nove vezes), como em *Testoride Argonauta* (1780),

Sousa Carvalho <i>Testoride Argonauta</i> 2º andamento (ex. 133)	i solm GT1(cc.1-7) exp.(cc.1-24).....	I-IV-V-I sibM	I-IV-I-IV-I-IV-I-V-I sibM GT2(cc.13-24)
	V-i solm GT1(cc.25-31) reexp.(cc.25-48).....	IV-iv-V	i-iv-i-iv-i-iv-i-V-i-V solm GT2(cc.37-46)

e apenas surgem com desenvolvimento em 1783 (*Endimione*, 1º and.), 1784 (*Adrasto Re degli Argivi*, ex. 140) e 1787 (*Alcione*, ex. 142), sendo as duas últimas as mais elaboradas.

É nítida a evolução da forma sonata ao longo da produção de Sousa Carvalho, devida a vários factores:

- introdução de um desenvolvimento propriamente dito, entre a exposição e a reexposição, na zona da dominante. É relativamente raro (três vezes) e apenas desde 1783 (obras entre 1769 e 1792). Aparecem também desenvolvimentos motivicos secundários, com menor ou maior dimensão e elaboração, em secções modulatórias

entre os grupos temáticos, tanto na exposição como na reexposição (*Adrasto Re degli Argivi*, ex. 140, é o caso mais nítido);

- maior caracterização dos grupos temáticos, desde pequenas frases despersonalizadas (*L'Amore Industrioso*, 1º and, GT2, ex. 124) até aos grandes temas em várias partes (*Endimione*, 1º and., e *Adrasto Re degli Argivi*, ex. 140);

- diferenciação do carácter e ambiente dos grupos temáticos (*Endimione*, 1º and., *Alcione*, ex. 142);

- maior estabilização das zonas tonais, desde a indefinição de *Eumene*, 2º and., ex. 127, até ao perfeito equilíbrio melódico-harmónico de *Adrasto Re degli Argivi*, ex. 140, e *Alcione*, ex. 142;

- uma concepção mais global, harmonicamente bipolarizada, baseada no equilíbrio entre melodia, harmonia e organização tonal (*Adrasto Re degli Argivi*, ex. 140, e *Alcione*, ex. 142);

- uma expansão das dimensões, feita através de um ritmo harmónico especialmente lento, da repetição de motivos de alguma importância, do desenvolvimento motivico elaborado, das mudanças de cor harmónica e da distribuição melódica pelos instrumentos (*Adrasto Re degli Argivi*, ex. 140);

- o incremento do sentido direccional, feito através de vários factores principais, que estão muitas vezes coordenados entre si: o ritmo variado, em células pequenas ou motivos maiores, a articulação muito detalhada, as texturas muito diversificadas e a instrumentação (*Adrasto Re degli Argivi*, ex. 140).

Em **Cordeiro da Silva** quase todas as formas sonata têm uma estrutura muito simples, sem desenvolvimento, geralmente com uma pequena transição entre a exposição e a reexposição, que são muito paralelas. São também, simultaneamente, formas contínuas, em duas partes muito semelhantes. Constituem bons exemplos da transição entre a forma binária e a forma sonata, como o primeiro andamento de *Edalide e Cambise*:

<p>Cordeiro da Silva <i>Edalide e Cambise</i> 1º andamento</p>	<p>Forma contínua em duas partes, muito paralelas: A (cc.1-54) A' (cc.55-100). Pode considerar-se também uma forma sonata sem desenvolvimento, com uma pequena transição entre a exposição e a reexposição, apesar dos grupos temáticos dispersos.</p>
--	--

	I réM GT1(cc.1-16) exposição (cc.1-47).....	I-V láM GT2(cc.24-47)	I-IV-V-I láM GT2(cc.24-47)	IV-I-I7 / láM transição(cc.47-54)
	V7-I réM GT1(cc.55-62) reexposição (cc.55-100).....	I-ii-I-V	I-IV-V-I réM GT2(cc.72-95)	

Como formas sonata mais elaboradas podem referir-se o terceiro andamento de *Il Natal di Giove*, em que o desenvolvimento não aparece entre a exposição e a reexposição mas no meio da reexposição, entre os grupos temáticos, e os primeiros andamentos de *Archelao* (ex. 153) e de *Megara Tebana* (ex. 155), com pequenos desenvolvimentos entre a exposição e a reexposição.

<i>Megara Tebana</i> 1º andamento (ex. 155)	Forma sonata com um pequeno desenvolvimento.			
	I-V7-I réM GT1(cc.1-20) exposição (cc.1-47).....	I-V / I réM láM GT2(cc.27-48)	I-V-I-IV-I-V-I láM GT2(cc.27-48)	I-V7-I-IV-I7 / láM desenv. (cc.48-52)
	V7 / I-V7-I réM GT1(cc.53-72) reexposição (cc.53-100).....	I-V-I-V réM	I-V-I-IV-I-V-I réM GT2(cc.79-100)	
	I-V-i-VII-III réM transição p/ and. seguinte (cc.100-105)			

Cordeiro da Silva, apesar de compor grande parte das suas obras entre 1778 e 1789, numa fase tardia do século (*L'Arcadia in Brenta* aparece isoladamente em 1764), e de utilizar muitas vezes nas suas aberturas a forma sonata (46%), nunca o faz de um modo elaborado, limitando-se quase sempre aos grupos temáticos em cada zona tonal, e a transições geralmente pequenas entre os grupos temáticos e por vezes entre a exposição e a reexposição. Nas raras vezes em que aparecem desenvolvimentos estes são pequenos e incipientes. Também a harmonia é em geral pouco elaborada, limitando-se a encadeamentos V-I, V7-I ou IV-V-I, mesmo nas modulações entre as duas principais zonas tonais, que chegam a aparecer quase sem preparação, apenas através de

um acorde de sétima da dominante (em *L'Arcadia in Brenta*, por exemplo). Nos andamentos em forma sonata não há uma evolução qualitativa nítida ao longo do tempo.

Não é sob o ponto de vista formal e estrutural que as obras de Cordeiro da Silva revelam as suas maiores qualidades, mas quase sempre através da construção melódica, muitas vezes graciosa, lírica ou mesmo sentimental, e da orquestração, geralmente muito elaborada e tímbrica (ver Capítulo Orquestração, p. 324).

Jerónimo Francisco Lima não utiliza muito a forma sonata (17%), e nunca de um modo muito evoluído. A estrutura nem sempre é clara mas ao mesmo tempo denota alguma liberdade de construção, como na Sonata em ré maior, 1º and. (ex. 175), em que um dos temas aparece por duas vezes na reexposição, e o outro está sempre primeiro no modo menor e depois no maior.

Jerónimo Francisco Lima Sonata em ré maior 1º andamento (ex. 175)	<p>Forma contínua em duas partes, A (cc.1-47, I-V) A' (cc.47-131, I) ou forma sonata sem desenvolvimento, com uma pequeníssima transição entre exposição e reexposição. O primeiro grupo temático aparece duas vezes na reexposição, primeiro reduzido, e depois com motivos por uma ordem diferente da da exposição, o segundo grupo temático é sempre constituído por duas partes distintas, uma no modo menor e outra no modo maior.</p> <p>I-V-I IV-I-V i-V-i-V / V-I-V-I V7 réM láM lám lám réM GT1(cc.1-19) GT2(cc.26-45)..... exp.(cc.1-45)..... transição(cc.45-47)</p> <p>I-V iv-V7-i V-V7-I I-V-I VII7-V-i réM mim réM réM mim GT1(cc.48-53) GT1(cc.65-73) reexp.(cc.48-131).....</p> <p>V-I-V i-V-i-V / V-I-V-I IV-V-I réM rém réM réM GT2(cc.91-107)..... secção concl.(reexp.).....</p>
--	--

As formas sonata de Jerónimo Francisco Lima ou não têm desenvolvimento, com a exposição e a reexposição bastante paralelas, como nos primeiros andamentos da Sonata em ré maior e do *Te Deum*, em estruturas que são simultaneamente formas binárias contínuas, ou têm um pequeno desenvolvimento, como em *Le Nozze d'Ercole ed Ebe*, 3º and., ex. 182, e *Gli Orti Esperidi*, 1º and., ex. 178.

À exceção do *Te Deum* os grupos temáticos são sempre muito diferenciados, o primeiro mais enérgico e rítmico, o segundo mais lírico e sentimental.

Não é nítida em Jerónimo Francisco Lima uma evolução da forma sonata ao longo dos anos.

Policarpo José da Silva utiliza por duas vezes formas sonata sem desenvolvimento, com uma transição entre a exposição e a reexposição. São estruturas claras e simples, que se limitam quase só aos grupos temáticos, e que são também formas contínuas em duas partes.

Policarpo José Da Silva <i>La Danza</i> 3º andamento (ex. 185)	Forma contínua em duas partes, muito paralelas, A (cc.79-116, I-V) A' (cc.117-160, V-I), ou			
	forma sonata sem desenvolvimento, com uma pequena transição:			
	I-V-I réM GT1(cc.79-88) exp.(cc.79-116).....	IV-I-V-I-V láM GT2(cc.96-112)	I-V7-I láM GT2(cc.96-112)	(V-i) V7-I (mim) réM transição(cc.117-125)
	I-V réM GT1(cc.126-134) reexp.(cc.126-160).....	I-V7-I réM GT2(cc.134-150)		

Em **Gomes e Oliveira** a forma sonata ou é pouco elaborada, geralmente sem desenvolvimento, em duas partes bastante paralelas, A (I-V) A' (I ou V-I), ou é confusa quando se torna mais complexa. Pode ser simples e clara, limitando-se quase só aos grupos temáticos, como no segundo andamento de *Calliroe*,

<i>Calliroe</i> 2º andamento	I-V-I-V solM GT1(cc.1-14) exp.(cc.1-32).....	I-V7-I-IV-I-V-I réM GT2(cc.15-32)		
	I-V solM GT1(cc.33-39) reexp.(cc.32-63).....	(V-i (láM	V-I) solM)	I-V7-I-IV-I-V-I solM GT2(cc.46-63)

ou uma estrutura elaborada, com uma pequena transição entre a exposição e a reexposição, e nem sempre muito clara na definição dos grupos temáticos e na divisão em partes, como no primeiro andamento de *Calliroe*:

<i>Calliroe</i> 1º andamento	I-ii-V7-I-V	I-V-I	I-V7-I-IV-I-IV-ii-V-I-ii-I-IV-I-ii-V-I-V-I	V
	réM	láM	láM	
	GT1(cc.1-22)		GT2(cc.40-64).....	
	exp.(cc.1-66).....			
I		I-ii-V-I	III-V7-i	I-vii-I-I7 / V7-i
láM		réM	mim	fá#M sim
		GT1(cc.76-92)		
		trans.(cc.68-75)	reexp.(cc.76-146).....	
V-I-I7 / V7-I-V-I	I-V7-I-IV-I-vi-ii-V-I			
láM réM	réM			
	GT2(cc.119-143)			
(reexp.).....			
	Alguma indefinição dos grupos temáticos. Ambiguidade na divisão em partes.			

Apenas por duas vezes aparece um (pequeno) desenvolvimento, nos primeiros andamentos de *Gioas Re di Giudà* e *La Galatea*. Um caso interessante é o do terceiro andamento de *La Galatea*, em que, na reexposição, o primeiro grupo temático está primeiro na dominante (cc. 91-102) e só depois na tónica (cc. 103-114).

Os grupos temáticos são por vezes bastante diferentes, com ambientes distintos.

Ao longo da produção não é visível qualquer tipo de evolução.

Em *Brás Francisco Lima* apenas um andamento (17%) está em forma sonata, sem desenvolvimento, com uma transição entre a exposição e a reexposição. Tão perto do fim do século (obras em 1782 e 1785), ele não parece acompanhar a evolução formal dos seus contemporâneos. Utiliza cinco formas contínuas, apenas uma forma sonata, e mesmo essa pouco definida, apesar da razoável extensão do andamento e da quantidade do material que contém.

Na única obra de **Auzier Romero** (ex. 207) todos os andamentos são em forma sonata com desenvolvimento. No segundo, que é também uma forma contínua em uma parte, a exposição, o desenvolvimento e a reexposição sucedem-se sem interrupção, deixando algumas dúvidas quanto às zonas de fronteira.

Apesar de alguma falta de clareza estrutural estes andamentos de Auzier Romero são interessantes como exemplos da forma sonata neste conjunto de obras, sobretudo devido às secções de desenvolvimento, razoavelmente elaboradas.

Leal Moreira não utiliza muito a forma sonata, apenas em 23% dos andamentos, e em graus bastante diferentes de clareza ou de elaboração. Na maior parte dos casos não têm qualquer tipo de desenvolvimento, sendo formas contínuas em duas partes bastante paralelas em que os grupos temáticos estão, em maior ou menor grau, estabilizados nas duas zonas tonais principais. Têm uma estrutura clara o terceiro andamento do *Te Deum*, constituído quase exclusivamente pelos temas, e *Artemisa Regina di Caria*, ex. 219, abertura em cinco secções que são globalmente um rondó, enquanto a segunda e a quarta constituem entre si uma forma sonata:

<i>Artemisa Regina di Caria</i>	Forma contínua em duas partes, A (2ª secção, I-V) A' (4ª secção, I), ou forma sonata sem desenvolvimento:			
Andamento único (ex.219)	GT3 (I)	GT4 (V)	GT3 (I)	GT4 (I)
	exposição (2ª secção)		reexposição (4ª secção)	

Têm uma estrutura mais elaborada, mas também mais desequilibrada, *Gli Eroi Spartani*, único and., e *Il Natale Augusto*, 1º and., ex. 225. Formas sonata com (um pequeno) desenvolvimento aparecem apenas em *L'Imenei di Delfo* (1º and.) e *Ascanio in Alba* (3º and., ex. 215).

Pode constatar-se que em Leal Moreira não há nenhum andamento em forma sonata simultaneamente elaborado e equilibrado. Ou são muito simples, sem desenvolvimento, não indo muito além dos grupos temáticos, ou têm uma exposição muito maior do que a reexposição, funcionando esta mais como uma conclusão do que como uma parte distinta, ou têm o material temático disperso e misturado, chegando mesmo a aparecer em cada parte de um modo irregular (nenhuma ou mais do que uma vez). Leal Moreira tem um sentido melódico apurado, natural e sensível, um bom controle do fluxo musical e uma orquestração evoluída, mas não parece estar ao mesmo

nível na coordenação entre a organização tonal bipolarizada, a construção temática e o seu tratamento motivico. As estruturas, pouco elaboradas ou confusas, acabam por vezes por não aproveitar bem o interessante material musical que contêm. Não se nota evolução ao longo da sua produção.

As duas Sinfonias de **Giuseppe Toti** têm uma estrutura curiosa. Os dois andamentos extremos formam entre si formas sonata sem desenvolvimento, funcionando os andamentos intermédios como grandes transições, num dos casos (Sinfonia s. d., ex. 241-243) com alguma relação melódica com os andamentos extremos. São estruturas claras, com as exposições (primeiros andamentos) e as reexposições (terceiros andamentos) bastante paralelas, e interessantes no conjunto de cada sinfonia, apesar da quase total independência dos andamentos intermédios:

Sinfonia 1793 1º e 3º andamentos	I-V-I réM GT1(cc.1-19) exp.(todo o 1º and.).....	IV-V7-I-V láM	I-V-I-IV-I-V-I láM GT2(cc.44-79)	I-IV-I láM
	I-V-I réM GT1(cc.1-19) reexp.(todo o 3º and.).....	I-IIb-IIb7-I-iv-I réM	IV7-vii-iv-V7-I-IV-I / V-I-V-I-IV-I-V-I láM	V-I-V-I-IV-I-V-I réM GT2(cc.52-92)

Sinfonia s. d. 1º e 3º andamentos (ex. 241 e 243)	I-ii-V-I-IV-V7-I réM GT1(cc.1-17) exp.(cc.1-66, 1º and.).....	IV-V-I-IV-V7-I-V láM	I-V-I-IV-I-V-I láM GT2(cc.41-66)
	I-iv-I-iv láM	V7 fãM	
	transição and. seguinte (cc.67-75)		
	I-ii-V-I-IV-V7-I réM GT1(cc.1-18) reexp.(todo o 3º and.).....	I-ii-I-IV-V réM	I-V-I-IV-I-V-I réM GT2(cc.44-69)

O único andamento do *Te Deum* é uma forma sonata com desenvolvimento, mas ambígua, por falta de uma clara bipolarização harmónica e temática, e com uma reexposição incipiente, apenas com parte dos temas.

José Joaquim dos Santos, na sua única sinfonia, utiliza duas formas sonata, mas enquanto o primeiro andamento é uma estrutura equilibrada, com a exposição e a reexposição muito paralelas, um pequeno desenvolvimento e dois grupos temáticos com ambientes distintos, o terceiro andamento tem uma estrutura do tipo sonata, com desenvolvimento, mas em que na reexposição apenas aparece o segundo grupo temático, que é, ele também, mal definido.

As duas Sinfonias de **Silva Pereira** têm, para além das singulares introduções lentas, estruturas pouco claras. Uma delas é uma forma contínua em duas partes, tendente para uma forma sonata mas faltando para isso uma melhor organização temática e harmónica global, a outra é uma forma sonata com um desenvolvimento que não aparece depois da exposição mas no meio da reexposição. Silva Pereira tem o sentido da bipolarização harmónica e temática mas não parece dominar a estrutura da forma sonata, acabando por criar unidades com algum interesse musical mas estruturalmente confusas.

Enquanto **José Luís da Silveira** utiliza apenas uma forma sonata, muito simples, sem desenvolvimento,

Sinfonia ms 202.1 4º andamento	<p>Forma contínua em duas partes, bastante paralelas, A (cc. 1-110, I-V) A' (cc. 111-222, I), ou</p> <p>forma sonata muito simples, sem desenvolvimento, com o segundo grupo temático um pouco indefinido, e modificado na reexposição:</p> <p>I-V-I V-I-V V7-I-V-IV-I-V-I-V7 réM láM láM GT1(cc.1-42) GT2(cc.63-110) exp.(cc.1-110).....</p> <p>I-V-I V-i V-I-V V7-I I-V-I réM mim réM réM réM GT1(cc.111-152) GT2(cc.173-197) coda(cc.200-221) reexp.(cc.111-221).....</p>
--------------------------------------	--

Almeida Mota tem, na sua única abertura, uma forma sonata pouco clara, com dois grupos temáticos semelhantes, um deles numa zona harmónica instável.

3.4.4.3. Principais problemas das formas sonata

Neste grupo de obras há em muitos casos uma clara falta de domínio da orgânica da forma sonata, uma imperfeita coordenação interna da sua estrutura global, mesmo quando são interessantes algumas das suas características, como um bom desenho melódico ou uma harmonia bem conduzida. Podem contribuir para isso vários factores principais: um desenho melódico deficiente ou pouco caracterizado, falta de coordenação entre a melodia e a harmonia, desequilíbrio ou fraca diferenciação entre as duas zonas tonais, desequilíbrio entre os grupos temáticos, escasso desenvolvimento motivico e ambiguidade entre desenvolvimentos e exposições temáticas. Veja-se em detalhe:

a) desenho melódico deficiente ou pouco caracterizado:

- o material temático limita-se, com alguma frequência, a uma mera afirmação tonal, geralmente em acordes ou arpejos, sem um desenho efectivo com um mínimo de personalidade melódica. Estão neste caso, entre outros¹²⁶: Perez, ex. 82, *La Didone Abbandonata*, 1º and., GT1, cc. 1-8, e *Zenobia*, 3º and.; Xavier dos Santos, *Ati e Sangaride*, 3º and., e *Palmira de Tebe*, 2º and.; Cordeiro da Silva, ex. 158, *Lindane e Dalmiro*, 1º and., GT1, cc. 1-12; Jerónimo Francisco Lima, ex. 176, *Te Deum*, 1º and.; Gomes e Oliveira, *La Galatea*, 1º and.:

Cordeiro da Silva <i>Lindane e Dalmiro</i> 1º andamento (ex. 158)	Forma sonata sem desenvolvimento, com uma pequena transição entre a exposição e a reexposição, com um primeiro grupo temático constituído por uma frase mais de afirmação tonal do que um tema com personalidade melódica, e além disso numa zona tonal pouco estável.																
	<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 25%;">I-V7-I-V</td> <td style="width: 25%;">I-vi-ii-V</td> <td style="width: 25%;">I-V7-I</td> <td style="width: 25%;">I-I7 /</td> </tr> <tr> <td>réM</td> <td>láM</td> <td>láM</td> <td>láM</td> </tr> <tr> <td colspan="2">GT1(cc.1-12)</td> <td colspan="2">GT2(cc.22-47)</td> </tr> <tr> <td colspan="2">exposição (cc.1-47).....</td> <td colspan="2">transição (cc.48-54)</td> </tr> </table>	I-V7-I-V	I-vi-ii-V	I-V7-I	I-I7 /	réM	láM	láM	láM	GT1(cc.1-12)		GT2(cc.22-47)		exposição (cc.1-47).....		transição (cc.48-54)	
I-V7-I-V	I-vi-ii-V	I-V7-I	I-I7 /														
réM	láM	láM	láM														
GT1(cc.1-12)		GT2(cc.22-47)															
exposição (cc.1-47).....		transição (cc.48-54)															
	<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 33%;">/V7-I-V7-I-V</td> <td style="width: 33%;">V-V7-I-vi-ii-V</td> <td style="width: 33%;">I-V7-I</td> </tr> <tr> <td>réM</td> <td></td> <td>réM</td> </tr> <tr> <td colspan="2">GT1(cc.55-66)</td> <td>GT2(cc.76-100)</td> </tr> <tr> <td colspan="2">reexposição (cc.55-100).....</td> <td></td> </tr> </table>	/V7-I-V7-I-V	V-V7-I-vi-ii-V	I-V7-I	réM		réM	GT1(cc.55-66)		GT2(cc.76-100)	reexposição (cc.55-100).....						
/V7-I-V7-I-V	V-V7-I-vi-ii-V	I-V7-I															
réM		réM															
GT1(cc.55-66)		GT2(cc.76-100)															
reexposição (cc.55-100).....																	
	Trata-se também de uma forma contínua em duas partes: A (cc.1-54, I-V) A' (cc.55-100, I).																

¹²⁶ Exemplos escolhidos entre muitos outros possíveis.

Jerónimo Francisco Lima <i>Te Deum</i> 1º andamento (ex. 176)	Forma contínua em duas partes, A (cc.1-51, I-V) A' (cc.52-101, I), ou forma sonata sem desenvolvimento, com alguma paralelismo entre a exposição e a reexposição, com secções de transição bastante extensas entre os grupos temáticos. Melodia muito pouco personalizada.																								
	<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 33%;">I</td> <td style="width: 33%;">IV-V7-I-V-I-V</td> <td style="width: 33%;">I-IV-V-I</td> </tr> <tr> <td>réM</td> <td>láM</td> <td>láM</td> </tr> <tr> <td>GT1(cc.1-13)</td> <td></td> <td>GT2(cc.29-51)</td> </tr> <tr> <td colspan="3">exp.(cc.1-51).....</td> </tr> </table> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 33%;">I</td> <td style="width: 33%;">(I-V-I V7-I-V7-I)</td> <td style="width: 33%;">I-IV-V-I</td> </tr> <tr> <td>réM</td> <td>(solM láM)</td> <td>réM</td> </tr> <tr> <td>GT1(cc.52-64)</td> <td></td> <td>GT2(cc.84-101)</td> </tr> <tr> <td colspan="3">reexp.(cc.52-111).....</td> </tr> </table>	I	IV-V7-I-V-I-V	I-IV-V-I	réM	láM	láM	GT1(cc.1-13)		GT2(cc.29-51)	exp.(cc.1-51).....			I	(I-V-I V7-I-V7-I)	I-IV-V-I	réM	(solM láM)	réM	GT1(cc.52-64)		GT2(cc.84-101)	reexp.(cc.52-111).....		
I	IV-V7-I-V-I-V	I-IV-V-I																							
réM	láM	láM																							
GT1(cc.1-13)		GT2(cc.29-51)																							
exp.(cc.1-51).....																									
I	(I-V-I V7-I-V7-I)	I-IV-V-I																							
réM	(solM láM)	réM																							
GT1(cc.52-64)		GT2(cc.84-101)																							
reexp.(cc.52-111).....																									

Gomes e Oliveira <i>La Galatea</i> 1º andamento	<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 25%;">I</td> <td style="width: 25%;">I-V-I-V</td> <td style="width: 25%;">I</td> <td style="width: 25%;">I-I7 / V7-I</td> </tr> <tr> <td>réM</td> <td>láM</td> <td>láM</td> <td>láM réM</td> </tr> <tr> <td>GT1(cc.1-42)</td> <td></td> <td>GT2(cc.62-80)</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="2">exposição (cc.1-89).....</td> <td colspan="2">desenv.(cc.90-105)</td> </tr> </table> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 25%;">I</td> <td style="width: 25%;">V7-i</td> <td style="width: 25%;">V7-I-V</td> <td style="width: 25%;">I</td> </tr> <tr> <td>réM</td> <td>mim</td> <td>réM</td> <td>réM</td> </tr> <tr> <td>GT1(cc.106-118)</td> <td></td> <td></td> <td>GT2(cc.143-161)</td> </tr> <tr> <td colspan="4">reexposição (cc.106-177).....</td> </tr> </table> <p>Melodia totalmente incaracterística, agarrada à harmonia.</p>	I	I-V-I-V	I	I-I7 / V7-I	réM	láM	láM	láM réM	GT1(cc.1-42)		GT2(cc.62-80)		exposição (cc.1-89).....		desenv.(cc.90-105)		I	V7-i	V7-I-V	I	réM	mim	réM	réM	GT1(cc.106-118)			GT2(cc.143-161)	reexposição (cc.106-177).....			
I	I-V-I-V	I	I-I7 / V7-I																														
réM	láM	láM	láM réM																														
GT1(cc.1-42)		GT2(cc.62-80)																															
exposição (cc.1-89).....		desenv.(cc.90-105)																															
I	V7-i	V7-I-V	I																														
réM	mim	réM	réM																														
GT1(cc.106-118)			GT2(cc.143-161)																														
reexposição (cc.106-177).....																																	

- apesar de ter alguma personalidade, o material temático não se afasta das notas dos acordes, fixando-se em arpejos, acordes quebrados e pequenos motivos de pura afirmação tonal. Estão neste caso, entre outros¹²⁷: Perez, ex. 84, *L'Eroi Cinese*, 3º and., GT2, cc. 17-27, e ex. 86, *L'Ipermestra*, 3º and., GT1, cc. 1-8:

David Perez <i>L'Ipermestra</i> 3º andamento (ex. 86)	Forma contínua em duas partes, A (cc. 1-28, I-V-I) A' (cc. 28-48, I), ou forma sonata extremamente simples, com um pequeno desenvolvimento, limitando-se ao desenrolar dos grupos temáticos, o segundo funcionando também, na exposição, como zona de estabilização da dominante. Melodia fixa nas notas dos acordes, com alguma personalidade melódica.
--	--

¹²⁷ Exemplos escolhidos entre muitos outros possíveis.

I-V	V-I-IV-V-I	I-V-I	V-i	V7-I	I-V	I
solM	réM	réM	lám	solM	solM	solM
GT1(1-8)	GT2(8-20)	peq.			GT1(28-36)	GT2(36-48)
exposição(1-20).....		desenv.(20-28)			reexposição (28-48)..... ¹²⁸	

Atente-se no que diz Rosen¹²⁹ sobre esta ligação melódica às notas dos acordes: “O tema inicial define a tonalidade; é por essa razão que muitos utilizam muitíssimo as três notas da tríade da tónica. [...] Os temas iniciais do período clássico são com frequência mais neutros e mais óbvia e explicitamente dependentes da tríade da tónica do que os do barroco.” E ainda: “Os segundos temas, como não definem uma tonalidade mas apenas a confirmam, têm em geral um ritmo harmónico um pouco mais rápido do que o tema principal, e são geralmente menos dependentes da tríade da tónica.”

- temas demasiado curtos, não permitindo uma suficiente definição e estabilização melódica, como em Sousa Carvalho, *L'Amore Industrioso*, 1º and., GT2, cc. 43-49, ex. 124:

Sousa Carvalho <i>L'Amore Industrioso</i> 1º andamento (ex. 124)	Forma contínua em duas partes A (cc. 1-53, I-V) A' (cc.54-108, I), ou forma sonata sem desenvolvimento, se considerarmos a frase dos cc. 43-49 e 88-94 como GT2, apesar da sua reduzida dimensão e personalidade melódica.					
	I	/	VII-IV-I	/	V-I-IV-V-I	I7 /
	solM		lám		réM	
	GT1(cc.1-17)					GT2(cc.43-49)
	exp.(cc. 1-53).....					
	/	V7-I	/	IV-VII-I-IV-I	V-I-IV-V-I	-IV-V-I
		solM		réM	solM	
		GT1(cc.54-61)				GT2(cc.88-94)
	reexp.(cc.54-108)..					

b) falta de coordenação entre a melodia e a harmonia:

- o material temático é exposto numa zona harmónica instável, modulante ou em fase de afirmação, o que lhe tira consistência e impede a sua definição clara. Muitas

¹²⁸ Em alguns quadros, por dificuldades de espaço, não é escrita a indicação cc. (compassos).

¹²⁹ Rosen, *Sonata Forms*, pp. 243-244: “The opening theme defines the key; that is why most opening themes make heavy use of the three notes of the tonic triad.” [...] The opening themes of the classical period are often more neutral, more obviously and explicitly dependent on the tonic triad than those of the Baroque.” [...] “Second” themes [...] since they do not define but merely confirm a key, their harmonic rhythm is generally slightly faster than that of the main theme, the reliance on a tonic triad often less emphatic.”

vezes ficam dúvidas se se trata ou não de um tema. Estão neste caso, entre outros: Perez, Sinfonia em sol maior, 2º and., ex. 80; *L'Eroi Cinese*, 3º and., ex. 84; *L'Ipermestra*, 2º and., cc. 7-11, ex. 86; *L'Alessandro nell'Indie*, 1º and., cc. 24-32, ex. 88; Brás Francisco Lima, *Te Deum*, 2º and.:

David Perez Sinfonia solM 2º andamento (ex. 80)	Forma contínua em duas partes, A (cc. 1-31, I-V) A' (cc. 32-55, I-IV-V-I), com A e A' muito paralelas, ou forma sonata embrionária, da qual Perez pode não ter tido consciência, sem desenvolvimento mas com uma pequena transição entre a exposição e a reexposição. Harmonia ambígua. I V - I / IV-V-I I-V-I I / V dóM dóM solM solM solM dóM GT1(cc.1-8) modul.(cc.8-24) GT2(cc.24-28) exposição (cc.1-28)..... peq.trans.(cc.28-31) I V7-I V7-I / V-I I dóM fáM solM dóM dóM GT1(cc.32-35) transição GT2(cc.47-51) reexposição (cc.32-55).....
--	---

David Perez <i>L'Eroi Cinese</i> 3º andamento (ex. 84)	I V - I-IV-V-I fáM dóM GT1(cc.1-6) GT2(cc.17-27) exposição (cc.1-27)..... I V7-I V7-I V-I-IV-I-I7 / V7-I fáM réM fáM dóM fáM GT1(cc.27-33) GT2(cc.46-56) reexposição (cc.27-58)..... Forma sonata primitiva, sem desenvolvimento, ambígua tanto na definição de GT1 (onde acaba?) como em GT2, que é ao mesmo tempo material de transição para a dominante (na exposição).
---	---

David Perez <i>L'Ipermestra</i> 2º andamento (ex. 86)	I V-I I-V-I iv-V-i IV-V-I-IV / VII-V-I dóM solM solM rém dóM solM GT1(cc.1-5) transição GT2(cc.7-11) exposição (cc.1-11)..... transição (cc.12-14) I I I dóM dóM dóM GT1(cc.15-19) GT2(cc.19-23) coda reexposição (cc.15-27).....
--	---

	Microforma sonata, ambígua na zona de transição para a dominante, na exposição (cc. 6-8), que se confunde com o motivo da zona secundária (cc. 7-11 é o motivo da segunda zona tonal ou apenas o percurso para a dominante?). Não há um desenvolvimento mas apenas uma curta transição entre a exposição e a reexposição.
--	---

Brás Francisco Lima <i>Te Deum</i> 2º andamento	<p>Forma contínua em duas partes, A (cc. 1-62, I-V) A' (cc.63-96, I), ou forma sonata sem desenvolvimento, com uma transição entre a exposição e a reexposição, se considerarmos a frase dos cc. 35-51 como tema (não tem uma verdadeira personalidade melódica, é pouco estável harmonicamente e já tinha aparecido parcialmente, numa zona modulatória).</p> <p>I-IV-V-I v-V-I-V I-VI7-I-II7-I-V-I I-V7-I-V solM réM réM solM GT1(cc.1-15) GT2(cc.35-51) exp.(cc.1-51)..... .. transição(cc.51-62)</p> <p>I-IV-V-I ii-I-IV-I-V-I I-VI7-I-II7-I-V-I solM solM solM GT1(cc.63-69) GT2(cc.80-96) reexp.(cc.63-96)..... ..</p>
---	---

- durante a exposição do material temático a harmonia, estável a princípio, começa a modular, tornando pouco claro o fim do tema ou do motivo. Entre outros podem referir-se: Perez, *L'Ipermestra*, 3º and., cc. 1-8, ex. 86; Sousa Carvalho, *Eumene*, 2º and., cc. 5-8 e 29-32, ex. 127; Almeida Mota, *Abertura*, 3º and., ex. 251:

Sousa Carvalho <i>Eumene</i> 2º andamento (ex. 127)	<p>Espécie de forma sonata sem desenvolvimento. Sob o ponto de vista melódico é uma forma sonata, com os grupos temáticos bem definidos, mas sob o ponto de vista tonal e estrutural não pode ser considerada uma autêntica forma sonata, pois o primeiro grupo temático aparece na exposição primeiro na tónica (cc. 1-4) e depois numa zona modulatória (cc. 4-8), e na reexposição primeiro na dominante (cc. 25-28) e depois novamente numa zona modulatória (cc. 29-32), funcionando sempre simultaneamente como tema (a primeira parte) e como material modulatório (a segunda parte).</p> <p>I-V-I-V / I-IV-V-I IV-V-I solM réM GT1(cc.1-8) GT2(cc.9-20) exposição (cc.1-24)..... ..</p> <p>I-V-I I-V-I-V V7-i V7-I I-IV-V-I réM solM lám solM solM GT1(cc.25-28) GT1(cc.29-32) GT2(cc.39-50) reexposição (cc.25-56)..... ..</p> <p>V7-I réM (preparação para o and. seg., sem peso estrutural)</p>
---	--

c) desequilíbrio ou fraca diferenciação entre as duas zonas tonais: fraca polarização tônica – dominante, como em: Perez, *Il Siroe*, 1º and.; *La Didone Abbandonata*, 1º and., ex. 82; *Zenobia*, 3º and.; *L'Isola disabitata*, 1º and.; Xavier dos Santos, *Isaaco Figura del Redentore*, 1º and.; *Ercole sul Tago*, 1º and., ex. 120; Toti, *Te Deum*:

David Perez <i>Il Siroe</i> 1º andamento	I-V solM GT1(cc.1-8) exposição(cc.1-33).....	I-V7-I-V7-I réM modulação(cc.13-23)	I-V7-I réM GT2(cc.24-33)
	I -v / iv-V-i-IV / V-I-IV-I / V-I-V réM mim	réM solM GT1(cc.40-41)	I solM GT2(cc.44-48) coda
	transição(cc.34-39).....reexp(cc.40-55).....		
	GT1 ambíguo. Podemos considerá-lo cc.1-8 ou 1-12, com o correspondente cc. 40-41 ou 40-43. Forma sonata muito primitiva, sem desenvolvimentos motivicos e fraca caracterização dos GT, sobretudo GT2, e zonas tonais pouco marcadas.		

David Perez <i>Zenobia</i> 3º andamento	I solM GT1(cc.1-6) exposição (cc.1-20).....	V-I réM modulação(cc.7-14)	I-V-I réM GT2(cc.14-20)	V-I láM	V7-I solM micro desenv. sobre GT1 (cc.21-24)
	I solM GT1(cc.25-30)	I solM GT2(cc.34-40)	I solM grupo conclusivo (semelhante aos cc.7-14)		
	reexposição (cc.25-46).....				
	Forma sonata embrionária, com alguma indefinição dos grupos temáticos, sobretudo o segundo, mais uma afirmação tonal do que um tema, e com uma harmonia muito pouco elaborada, com uma fraca polarização entre I e V.				

- grupos temáticos dispersos ou misturados, como em: Xavier dos Santos, *Ati e Sangaride*, 1º and., ex. 112; *Ercole sul Tago*, 1º and., ex. 120; Jerónimo Francisco Lima, *Sonata em ré maior*, 1º and., ex. 175; Leal Moreira, *L'Imenei di Delfo*, 1º and.:

<p>Xavier dos Santos <i>Ati e Sangaride</i> 1º andamento (ex. 112)</p>	<p>Forma contínua em duas partes, A (cc. 1-40) A' (cc. 40-84), com os percursos globais I-V V-I, utilizando quase sempre os mesmos materiais temáticos, ou</p> <p>forma sonata com alguma indefinição, devido à mistura dos materiais temáticos, sobretudo na reexposição, em que aparecem alternadamente partes de cada um:</p> <p>I-VI-II-V-I V-I-V V-I-IV-V-I réM láM láM GT1(cc.1-14) GT2(cc.29-40) exposição(cc.1-40).....</p> <p>I V7-i II-V7-I-v-IV-I V-I-IV-V-I láM sim láM réM desenv.(cc.40-63, s/ partes de GT1) mistura de GT1 e GT2 reexposição (cc.63-84)</p>
--	---

<p>Leal Moreira <i>L'Imenei di Delfo</i> 1º andamento</p>	<p>Estrutura confusa, com o material temático disperso e misturado. Nas secções de transição aparecem partes dos grupos temáticos, por vezes no modo menor, mais com a função de material motivico para desenvolvimento do que como segunda aparição temática.</p> <p>I-V-I I-V7-I i-V-i III-iv-VI-V-I-IV-I-V-I réM láM lám láM GT1(cc.1-17) GT2(cc.25-39) GT2(parte) exp.(cc.1-75).....</p> <p>I-V-I-IV-V-I ii-V láM réM desenv.(cc.76-86)(mat.de GT1+GT2)</p> <p>I ii-I-V I-V7-I i-V7-i VI-VII-I-IV-I-V-I réM réM réM rém réM GT1(cc.86-90) GT2(cc.103-116) GT2 (parte) (parte) (parte) reexp.(cc.86-156).....</p>
---	--

f) ambiguidade entre desenvolvimentos e exposições temáticas. É interessante o que sobre este aspecto diz Rosen¹³⁰: “O padrão tonal de muitas sonatas pré-clássicas é pouco mais do que a forma de dança do barroco pleno. A primeira parte vai da tônica para a dominante e a segunda da dominante para a tônica. Porém, no estilo pré-clássico o regresso à tônica raramente é sublinhado por uma cadência significativa – a cadência forte sobre a tônica está reservada para o final. A segunda parte contém algo que pode ser chamado desenvolvimento e bastante recapitulação na tônica, mas a falta de uma clara cadência sobre a tônica dilui a distinção entre o desenvolvimento e a reexposição, que só será feita perto do fim do século XVIII.” No nosso caso não é suficiente a explicação de Rosen. As cadências claras não aparecem a separar as grandes secções porque estas não estão suficientemente definidas, devido em grande parte à falta de coordenação entre o contorno melódico e a harmonia: ou as zonas tonais são confusas, ou os temas se situam em zonas harmonicamente instáveis, ou são melodicamente indefinidos ou desequilibrados, ou aparecem incompletos, várias vezes ou com envoltimentos harmónicos diversos (dominante, tônica, modo maior e menor), deixando dúvidas sobre a sua verdadeira função, temática ou de desenvolvimento. O resultado é obviamente ambíguo.

Como exemplo podem referir-se: Perez, *La Didone Abbandonata*, 1º and., ex. 82; *L’Alessandro nell’Indie*, 1º and., ex. 88; *L’Isola disabitata*, 1º and.; Xavier dos Santos, *Ercole sul Tago*, 1º and., ex. 120; Auzier Romero, Sinfonia, 2º and., ex. 207:

David Perez <i>L’Alessandro Nell’Indie</i> 1º andamento (ex. 88)	Forma contínua em duas partes A (cc.1-32) I-V A’ (cc.33-74) I (globalmente), ou forma sonata pouco clara (devido à falta de definição melódico-harmónica), que pode resultar involuntariamente da forma binária elaborada. GT2 é pouco estável harmonicamente; a reexposição começa com uma espécie de desenvolvimento sobre material de GT1, que apenas aparece parcialmente como grupo temático (cc. 51-54). I - V / I-V-I-V-vi-I I-V-I-IV-V-I réM láM láM GT1(cc.1-13) mod. (mat. de GT1) GT2(cc.24-32) exposição (cc.1-32).....
---	---

¹³⁰ Rosen, *The Classical Style – Haydn, Mozart, Beethoven*, p. 49: “The tonal pattern of the most pre-classical sonatas is little more than the dance-form of the High Baroque. The first part goes from the tonic to the dominant, the second part from the dominant to the tonic. The return to the tonic in the pre-classical styles is, however, rarely marked by a significant cadence – the strong cadence on the tonic is reserved for the very end. The second part contains a certain amount of what must be called development, and a great deal of recapitulation in the tonic, but the lack of a clear separating tonic chord blurs the distinction between the development and the recapitulation, a distinction that was to be made by the later eighteenth century.”

	I / VII-V-i / ii-V7-I réM mim réM (desenv. sobre GT1,cc.33-42) reexposição (cc.33-63).....	V-I-IV-V-I réM (transição)	I réM GT1(cc.51-54)
	I réM GT2(cc.55-59) ...(reexp.).....	i-VI-II-V7-I I réM (mat. de GT1 e GT2) coda (cc.63-74).....	

David Perez <i>L'Isola disabitata</i> 1º andamento	I-IV-I réM GT1(cc.1-13) exposição (cc.1-35).....	V-I láM modulação	I-V7-I láM GT2(cc.21-35)	I-V-I-IV-I-IV-I7 / láM desenv. (cc.35-54)
	/ V7-I-IV-I réM GT1(cc.55-60) reexposição (cc.55-80).....	I-IV-V-I réM transição	I réM GT2(cc.76-75)	
	<p>Forma sonata, ambígua na passagem da exposição para o desenvolvimento e deste para a reexposição, pois não é clara a definição das zonas tonais, e a frase dos cc. 36-42 pode eventualmente ser considerada um tema (em V), com correspondência (em I) nos cc. 49-55. A reexposição começaria nesse caso no c. 49. A harmonia é muito pouco elaborada, e apesar da sucessão de tonalidades, não cria uma verdadeira polarização entre I e V.</p>			

Auzier Romero Sinfonia 2º andamento (ex. 207)	Forma contínua em uma parte, ou forma sonata, em que a exposição, o desenvolvimento e a reexposição se sucedem sem interrupção, deixando dúvidas quanto às zonas de fronteira				
	i-V-i-iv-III-VII-i-V solm GT1(cc.1-11) exp.(cc.1-33).....	I-V sibM	V-I-IV-I-V-I sibM GT2(cc.16-33)		
	I-V-I-ii-I sibM	V-iv-III-VII-i-V solm	i-V-i-V solm GT1(cc.52-59)	i-V solm	V-i-iv-i-V-i solm GT2(cc.64-81)
	desenv.(cc.33-51).....		reexp.(cc.52-83).....		

Mesmo numa fase de alguma maturidade, e sem relação com a cronologia das obras, as formas sonata deste grupo têm com frequência alguns desvios em relação ao esquema habitual, resultantes da vontade do compositor ou de uma manifesta falta de destreza formal. Os mais comuns são:

- segundo aparecimento de um dos grupos temáticos na reexposição (as duas vezes na tônica, ou primeiro na dominante e depois na tônica). Referem-se como exemplos: Perez, *Artaserse*, 1º and., ex. 87; Xavier dos Santos, *Ati e Sangaride*, 2º and., ex. 112; *Le Grazie Vendicate*, 1º and.; Jerónimo Francisco Lima Lima, Sonata em ré maior, 1º and., ex. 175; Gomes e Oliveira, *La Galatea*, 3º and.:

<p>David Perez <i>Artaserse</i> 1º andamento (ex. 87)</p>	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%;">I réM GT1(cc.1-15)</td> <td style="width: 33%;">IV-V-I láM modul. GT2(cc.21-31)</td> <td style="width: 33%;">I-V-I láM GT2(cc.21-31)</td> </tr> <tr> <td colspan="3">exposição (cc.1-31).....</td> </tr> <tr> <td colspan="3">I-V-I / VII-V7-i / ii-V7-I-i / iv-V-i-IV7 / V7-I VII-V7-I / láM sim láM mim réM láM desenvolvimento (cc.32-44).....</td> </tr> <tr> <td colspan="3">/V-I IV7-VII-II7-I-I7/V7-I I I réM láM réM réM réM GT1(cc.45-49) trans. GT2(cc.55-63) GT1(cc.63-68) reexp.(cc.45-71).....</td> </tr> <tr> <td colspan="3">Forma sonata com alguma elaboração, com os grupos temáticos pouco vincados, deixando algumas dúvidas na sua delimitação, e na reexposição com um segundo aparecimento de GT1.</td> </tr> </table>	I réM GT1(cc.1-15)	IV-V-I láM modul. GT2(cc.21-31)	I-V-I láM GT2(cc.21-31)	exposição (cc.1-31).....			I-V-I / VII-V7-i / ii-V7-I-i / iv-V-i-IV7 / V7-I VII-V7-I / láM sim láM mim réM láM desenvolvimento (cc.32-44).....			/V-I IV7-VII-II7-I-I7/V7-I I I réM láM réM réM réM GT1(cc.45-49) trans. GT2(cc.55-63) GT1(cc.63-68) reexp.(cc.45-71).....			Forma sonata com alguma elaboração, com os grupos temáticos pouco vincados, deixando algumas dúvidas na sua delimitação, e na reexposição com um segundo aparecimento de GT1.		
I réM GT1(cc.1-15)	IV-V-I láM modul. GT2(cc.21-31)	I-V-I láM GT2(cc.21-31)														
exposição (cc.1-31).....																
I-V-I / VII-V7-i / ii-V7-I-i / iv-V-i-IV7 / V7-I VII-V7-I / láM sim láM mim réM láM desenvolvimento (cc.32-44).....																
/V-I IV7-VII-II7-I-I7/V7-I I I réM láM réM réM réM GT1(cc.45-49) trans. GT2(cc.55-63) GT1(cc.63-68) reexp.(cc.45-71).....																
Forma sonata com alguma elaboração, com os grupos temáticos pouco vincados, deixando algumas dúvidas na sua delimitação, e na reexposição com um segundo aparecimento de GT1.																

<p>Xavier dos Santos <i>Ati e Sangaride</i> 2º andamento (ex. 112)</p>	<p>Forma contínua em duas partes, A (cc.1- 30) A' (cc.31-60), com os percursos globais I-V I, utilizando os mesmos materiais temáticos, ou forma sonata muito simples, sem desenvolvimento e uma pequena transição entre a exposição e a reexposição, com a particularidade de uma segunda aparição de GT1 na reexposição.</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%;">ii-I-IV-V-I solM GT1(cc.1-12)</td> <td style="width: 33%;">V-I-V-I réM GT2(cc.13-24)</td> <td style="width: 33%;">V7-I solM peq.transição(cc.25-31)</td> </tr> <tr> <td colspan="3">exposição(cc.1-24).....</td> </tr> <tr> <td colspan="3">ii-I I I solM solM solM GT1(cc.31-34) GT2(cc.35-42) GT1(cc.47-54) reexposição(cc.31-60).....</td> </tr> </table>	ii-I-IV-V-I solM GT1(cc.1-12)	V-I-V-I réM GT2(cc.13-24)	V7-I solM peq.transição(cc.25-31)	exposição(cc.1-24).....			ii-I I I solM solM solM GT1(cc.31-34) GT2(cc.35-42) GT1(cc.47-54) reexposição(cc.31-60).....		
ii-I-IV-V-I solM GT1(cc.1-12)	V-I-V-I réM GT2(cc.13-24)	V7-I solM peq.transição(cc.25-31)								
exposição(cc.1-24).....										
ii-I I I solM solM solM GT1(cc.31-34) GT2(cc.35-42) GT1(cc.47-54) reexposição(cc.31-60).....										

<p>Xavier dos Santos <i>Le Grazie Vendicate</i> 1º andamento</p>	<p>Forma contínua em duas partes, A (cc.1-26) A' (cc.26-61), com os percursos globais I-V V-I, ou</p> <p>forma sonata muito simples, sem desenvolvimento, em que na reexposição GT1 aparece primeiro na dominante e só depois na tônica, sem qualquer tipo de transição (não é um desenvolvimento, pois aparece sem modificações). Este aparecimento na dominante tira impacto à chegada da reexposição.</p> <p>I / IV-V-I / IV-V7-I / V-I réM láM miM láM GT1(cc.1-8) GT2(cc.17-25) exposição (cc.1-26).....</p> <p>I I iv-V7-i / ii-V7-I / IV-V7-I / V-I láM réM mim réM láM réM GT1(cc.26-29) GT1(cc.30-33) GT2(cc.46-61) reexposição (cc.26-61).....</p> <p>transição p/ andamento seguinte (cc.61-63) - miM (sem importância estrutural)</p>
--	---

- segundo aparecimento de um dos grupos temáticos na exposição (primeiro na tônica menor e depois no relativo maior), como em Xavier dos Santos, *La Passione di Gesù Christo*, 2º and., ex. 116:

<p>Xavier dos Santos <i>La Passione di Gesù Christo</i> 2º andamento (ex. 116)</p>	<p>Forma contínua muito simples, em duas partes, A (cc. 1-27) A' (cc. 28-59), com os percursos globais i-III i, ou</p> <p>forma sonata muito simples, sem desenvolvimento, com a particularidade de, na exposição, GT1 aparecer na tônica (menor) e logo a seguir no relativo maior.</p> <p>i-iv-V-i I-IV-V-I I-V7-I-V-I réM fáM fáM GT1(cc.1-6) GT1(cc.7-11) GT2(cc.12-27) exposição(cc.1-27).....</p> <p>i-iv-V-i i-I7 / V7-i-II7 / V7-i i-V-I-V7-i réM réM solm réM réM GT1(cc.28-33) GT2(cc.37-52) reexposição(cc.28-59).....</p> <p>pequena secção final vai para miM, dominante do andamento seguinte, sem importância estrutural.</p>
--	--

- um dos grupos temáticos aparece sempre primeiro no modo menor e só depois no modo maior, como em Perez, *Demetrio*, 1º and., ex. 90; Jerónimo Francisco Lima, *Sonata em ré maior*, 1º and., ex. 175; Leal Moreira, *Il Natale Augusto*, 1º and., ex. 225; José Joaquim dos Santos, *Sinfonia*, 3º and., ex. 247:

Leal Moreira <i>Il Natale Augusto</i> 1º andamento (ex. 225)	Forma contínua em duas partes, A (cc. 1-98, I-V) B (cc. 99-132, i-I), ou espécie de forma sonata sem desenvolvimento, em que GT2 aparece primeiro reduzido e no modo menor, e só depois no maior, tanto na exposição como na reexposição. Na reexposição, muito mais pequena do que a exposição, não aparece GT1 (este apenas reaparece, parcialmente, como material de desenvolvimento motivico, ainda na exposição). Ambiente muito diferente nos dois grupos temáticos.																																																												
	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 25%;">I</td> <td style="width: 25%;">I-V7</td> <td style="width: 25%;">i-V-i</td> <td style="width: 25%;">IV-III7-V7-I-IV-I-V-I</td> <td style="width: 25%;">I-V7-I-ii-vi-ii-I-V-I</td> </tr> <tr> <td>réM</td> <td>láM</td> <td>lám</td> <td>dóM</td> <td>láM</td> </tr> <tr> <td>GT1</td> <td></td> <td>GT2</td> <td></td> <td>GT2</td> </tr> <tr> <td>(cc.1-21)</td> <td></td> <td>(cc.37-41)</td> <td></td> <td>(cc.52-65)</td> </tr> <tr> <td colspan="5">exp.(cc.1-98).....</td> </tr> <tr> <td colspan="5">(V7-I III7-I / V-i / v-I-V7-I-I7)</td> </tr> <tr> <td colspan="5">(réM siM mim lám)</td> </tr> <tr> <td colspan="5">.....exp.....</td> </tr> <tr> <td>i-V7-i</td> <td></td> <td>IV-III7-V7-I-IV-I-V-I</td> <td></td> <td>I-V7-I-ii-vi-ii-I-V-I</td> </tr> <tr> <td>réM</td> <td></td> <td>fám</td> <td></td> <td>réM</td> </tr> <tr> <td>GT2(cc.99-103)</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>GT2(cc.117-130)</td> </tr> <tr> <td colspan="5">reexp.(cc.99-132).....</td> </tr> </table>	I	I-V7	i-V-i	IV-III7-V7-I-IV-I-V-I	I-V7-I-ii-vi-ii-I-V-I	réM	láM	lám	dóM	láM	GT1		GT2		GT2	(cc.1-21)		(cc.37-41)		(cc.52-65)	exp.(cc.1-98).....					(V7-I III7-I / V-i / v-I-V7-I-I7)					(réM siM mim lám)				exp.....					i-V7-i		IV-III7-V7-I-IV-I-V-I		I-V7-I-ii-vi-ii-I-V-I	réM		fám		réM	GT2(cc.99-103)				GT2(cc.117-130)	reexp.(cc.99-132).....				
I	I-V7	i-V-i	IV-III7-V7-I-IV-I-V-I	I-V7-I-ii-vi-ii-I-V-I																																																									
réM	láM	lám	dóM	láM																																																									
GT1		GT2		GT2																																																									
(cc.1-21)		(cc.37-41)		(cc.52-65)																																																									
exp.(cc.1-98).....																																																													
(V7-I III7-I / V-i / v-I-V7-I-I7)																																																													
(réM siM mim lám)																																																													
.....exp.....																																																													
i-V7-i		IV-III7-V7-I-IV-I-V-I		I-V7-I-ii-vi-ii-I-V-I																																																									
réM		fám		réM																																																									
GT2(cc.99-103)				GT2(cc.117-130)																																																									
reexp.(cc.99-132).....																																																													

- na reexposição aparecimento dos grupos temáticos por ordem inversa, como em Perez, *La Didone Abbandonata*, 1º and., ex. 82; *La Pace frà la Virtù e la Bellezza*, 1º and., ex. 108:

David Perez <i>La Didone Abbandonata</i> 1º andamento (ex. 82)	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 25%;">I</td> <td style="width: 25%;">V-I</td> <td style="width: 25%;">I</td> <td style="width: 25%;">I</td> </tr> <tr> <td>réM</td> <td>láM</td> <td>láM</td> <td>láM</td> </tr> <tr> <td>GT1(cc.1-8)</td> <td>modul.</td> <td>GT2(cc.15-22)</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="2">exposição (cc.1-22).....</td> <td colspan="2">peq. transição (cc.23-24)</td> </tr> <tr> <td colspan="4">I / V-I / VII-V-i / ii-V7-I-IV-V-I</td> </tr> <tr> <td colspan="4">láM réM mim réM</td> </tr> <tr> <td colspan="2">GT1(cc.25-30)...</td> <td colspan="2">desenv. sobre GT2.....</td> </tr> <tr> <td colspan="4">reexposição (cc.25-50).....</td> </tr> <tr> <td>I</td> <td>I</td> <td>I</td> <td></td> </tr> <tr> <td>réM</td> <td>réM</td> <td>réM</td> <td></td> </tr> <tr> <td>GT2(cc.35-38)</td> <td>GT1(cc.38-41)</td> <td>grupo concl. ou coda (cc.42-50)</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="4">(reexp).....</td> </tr> </table>	I	V-I	I	I	réM	láM	láM	láM	GT1(cc.1-8)	modul.	GT2(cc.15-22)		exposição (cc.1-22).....		peq. transição (cc.23-24)		I / V-I / VII-V-i / ii-V7-I-IV-V-I				láM réM mim réM				GT1(cc.25-30)...		desenv. sobre GT2.....		reexposição (cc.25-50).....				I	I	I		réM	réM	réM		GT2(cc.35-38)	GT1(cc.38-41)	grupo concl. ou coda (cc.42-50)		(reexp).....			
I	V-I	I	I																																														
réM	láM	láM	láM																																														
GT1(cc.1-8)	modul.	GT2(cc.15-22)																																															
exposição (cc.1-22).....		peq. transição (cc.23-24)																																															
I / V-I / VII-V-i / ii-V7-I-IV-V-I																																																	
láM réM mim réM																																																	
GT1(cc.25-30)...		desenv. sobre GT2.....																																															
reexposição (cc.25-50).....																																																	
I	I	I																																															
réM	réM	réM																																															
GT2(cc.35-38)	GT1(cc.38-41)	grupo concl. ou coda (cc.42-50)																																															
(reexp).....																																																	

	Estrutura muito confusa, com as zonas tonais e os grupos temáticos pouco definidos. Parece haver apenas uma pequena transição entre a exposição e a reexposição, e esta começa com GT1, não modificado, metade na dominante e metade na tônica, seguido por um desenvolvimento sobre GT2. Só agora aparece a reexposição propriamente dita, na tônica, primeiro com GT2 e depois com GT1.
--	---

- ausência de um dos grupos temáticos na reexposição, como em Leal Moreira, *Il Natale Augusto*, 1º and., ex. 225; José Joaquim dos Santos, Sinfonia, 3º and., ex. 247:

José Joaquim dos Santos Sinfonia 3º andamento (ex. 247)	<p>Espécie de forma sonata, com desenvolvimento, em que na reexposição apenas aparece o segundo grupo temático (o primeiro está na exposição e no desenvolvimento). O segundo grupo temático parece ser a unidade musical entre os cc. 37-91 e 136-190, seccionado, em grandes partes, a primeira no modo menor, pouco estável (cc. 37-57 e 136-156), com a função de ponte, a segunda no modo maior, logo a seguir.</p> <p>I-V7-I IV-V-I-V i-V-iv-V I-IV-V7-I-IV-I-V-I réM láM lám láM GT1(cc.1-13) GT2(cc.37-57) GT2(cc.57-91) exp.(cc.1-94).....</p> <p>I-V-I IV7-VII-v-I-IV-I / V-i-V-iv-V I-IV-V7-I-IV-I-V-I dóM láM rém réM GT2(cc.136-156) GT2(cc.156-190) desenv.(cc.95-135)..... reexp.(cc.136-200).....</p>
--	--

- reexposição incipiente ou muito menor do que a exposição, apenas com parte dos temas, como em Leal Moreira, *Gli Eroi Spartani*; *Il Natale Augusto*, 1º and., ex. 225; Toti, *Te Deum*:

Leal Moreira <i>Gli Eroi Spartani</i> Andamento único	<p>Andamento constituído por nove secções, cada uma uma forma contínua em uma parte. As duas secções extremas constituem uma forma sonata sem desenvolvimento. Mesmo se os grupos temáticos, sobretudo o primeiro na exposição, têm um percurso harmónico elaborado, estão globalmente na tônica ou na dominante. A reexposição é muito mais pequena do que a exposição, e a estrutura teria resultado desequilibrada se as secções fossem contíguas, mas neste caso funciona a reexposição como uma conclusão.</p> <p>solM réM solM solM GT1(cc.1-35) GT2(cc.49-73) GT2(cc.1-25) GT1(cc.31-35) exp.(1ª secção)..... reexp.(última secção).....</p>
---	--

Não aparece nenhum andamento com uma reexposição incompleta depois de um desenvolvimento elaborado, como acontece com frequência nas sonatas da Escola de Mannheim;

- desenvolvimento no interior da reexposição. O que quase sempre acontece nestes casos é a ausência de desenvolvimento entre a exposição e a reexposição (apenas uma pequena transição) e o seu aparecimento no meio da reexposição, entre os grupos temáticos, como em Perez, *La Didone Abbandonata*, 1º and., ex. 82, Cordeiro da Silva, *Il Natal di Giove*, 3º and., e Silva Pereira, *Sinfonia com Violinos, Oboés, Trompas, Viola e Baxo*;

Silva Pereira <i>Sinfonia com Violinos, Oboés, Trompas, Viola e Baxo</i>	Allegro / Più Allegro:		
	Forma contínua em duas partes, A (cc. 1-68, I-V) A' (cc. 69-126, I), e forma sonata:		
	I réM GT1(cc.14-38) exp.(cc.1-68).....	V-i-V lám	I-IV-V-I láM GT2(cc.49-68)
I réM GT1(cc.68-80) reexp.(cc.68-112).....	I-V7-I-IV-I-V-I sibM desenv.(cc.80-92).....	i-V-i V7-i-V7 I-IV-V-I solm rém réM GT2(cc.93-108)	
I-V7-I réM Coda (Più Allegro)(reexp.).....			

o que acontece em *Alessandro nell'Indie*, 1º and., ex. 88, é também a ausência de desenvolvimento entre a exposição e a reexposição e o aparecimento de (uma espécie de) desenvolvimento na reexposição, mas neste caso logo no início;

- grandes secções, quase desenvolvimentos, entre os grupos temáticos, tanto na exposição como na reexposição. Estas extensas secções podem ser um factor de desequilíbrio, se não forem compensadas por um verdadeiro e elaborado desenvolvimento na zona de maior tensão da dominante, entre a exposição e a reexposição, como acontece em Perez, *La Pace frà la Virtù e la Bellezza*, 1º and., ex. 108, ou em Jerónimo Francisco Lima, *Te Deum*, 1º and., ex. 176.

David Perez <i>La Pace frà la Virtù e la Belezza</i> 1º andamento (ex. 108)	I / VII-IV-V7-I / V-I-IV-V-I / I-V-I / miM fá#M siM siM GT1(cc.1-13) modulação..... GT2(cc.38-45) exposição (cc.1-45)..... / IV-V7-i-iv-V-i / ii-V7-I fá#m miM desenvolvimento (cc.46-52) I-V-I I-V IV-V7-I / V-I I miM miM siM miM miM GT2(cc.53-56) GT1(cc.83-91) reexposição (cc.53-91)..... Forma sonata desequilibrada, com um pequeníssimo desenvolvimento em comparação com as extensas secções entre os grupos temáticos, tanto na exposição como na reexposição. Alguma ambiguidade estrutural, com um GT2 pequeno e lírico e a retoma incompleta dos grupos temáticos e em ordem inversa.
--	--

Se existir esse desenvolvimento razoavelmente elaborado entre a exposição e a reexposição, essas extensas secções entre os grupos temáticos podem ser então um factor de evolução, um processo conducente a uma expansão da dimensão do andamento e à sua maior complexidade interna. É o que acontece, como veremos mais tarde, nas formas sonata mais elaboradas, nomeadamente em Sousa Carvalho, em *Endimione*, 1º and., *Adrasto Re degli Argivi*, ex. 140, e *Alcione*, ex. 142.

Pode constatar-se que é quase sempre na reexposição que surgem os maiores desvios ao esquema normal, com vários aparecimentos de um mesmo grupo temático, com estes misturados, em ordem inversa ou total ou parcialmente ausentes, e com a intromissão de verdadeiras secções de desenvolvimento, que não estão nestes casos entre a exposição e a reexposição. É também interessante a frequente utilização do modo menor, nomeadamente na primeira parte de um tema, que surge logo a seguir no modo maior, como factor de variação de colorido e de ambiente musical.

3.4.4.4. Factores de evolução da forma sonata

a) estabilização e melhor definição das zonas tonais:

Os principais responsáveis pela melhor definição das zonas tonais são David Perez, de um modo irregular e disperso no tempo, entre 1752 e 1777, e Sousa Carvalho, de um modo continuado e progressivo, entre 1769 e 1792, e especialmente entre 1784 e 1787. Podem referir-se como exemplos: Perez, *Il Demofonte*, 1º and., ex. 81; *Solimano*, 3º and., ex. 92; Sousa Carvalho, *Adrasto Re degli Argivi*, ex. 140; *Alcione*, ex. 142; Cordeiro da Silva, *Il Natal di Giove*, 2º and., ex. 150:

David Perez <i>Il Demofonte</i> 1º andamento (ex. 81)	I réM GT1(cc.1-6) exposição (cc.1-49)	I – V / I-V-I-IV-V-I réM láM modulação(cc.7-33)	I-V-I láM GT2(cc.34-49)	V7-i mim transição (cc.50-57)	V7-I réM
	I réM GT1(cc.58-63) reexposição (cc.58-112)	I-IV-V-I réM reafirm.I(cc.79-89)	I réM GT2(cc.90-106)	I réM coda(cc.106-112)	
Estrutura com alguma elaboração, sem desenvolvimento, com uma pequena transição entre a exposição e a reexposição. GT1 é pouco afirmativo, o que tira alguma força à estrutura geral. Há grandes secções de transição entre os grupos temáticos, tanto na exposição como na reexposição (mais significativas do que GT1), com novo material melódico, a que poderíamos chamar motivo de transição (cc.7-18).					

David Perez <i>Solimano</i> 3º andamento (ex. 92)	I réM GT1(cc.1-12) exposição (cc.1-52)	/ láM mod.	IV-V-I láM GT2(cc.28-52)	I-IV láM transição(cc.53-68)	
	I réM GT1(cc.69-75) reexposição (cc.69-109)	I réM transição (s/ mat GT2)	I réM GT2(cc.83-109)		
Forma sonata muito simples, sem desenvolvimento, com a exposição e a reexposição muito paralelas.					

Cordeiro da Silva <i>Il Natal di Giove</i> 2º andamento (ex. 150)	<p>Forma sonata sem desenvolvimento.</p> <p>i-V-i I-V7-I I-IV-I-IV-V-I rém fáM fáM</p> <p>GT1(cc.1-4) GT2(cc.12-32) exposição (cc.1-32).....</p> <p>i-V-i i-iv-i-V-i-V-i i-iv-V-i-V rém rém</p> <p>GT1(cc.33-36) GT2(cc.46-58) reexposição (cc.33-58).....</p> <p>É também uma forma contínua em duas partes, muito paralelas: A (cc. 1-32, i-III) A' (cc. 33-60) i. Melodia graciosa e equilibrada, harmonia simples e bem conduzida.</p>
--	---

É de notar que, apesar de à passagem dos anos corresponder uma maior estabilidade das duas zonas tonais principais, continuam a aparecer em quase todos os compositores andamentos pouco conseguidos sob este aspecto, como por exemplo o 1º and. de *Ercole sul Tago*, de Xavier dos Santos, em 1785, ex. 120;

b) maior caracterização dos grupos temáticos:

Consideram-se os grupos temáticos bem caracterizados quando constituem unidades temáticas coerentes melódica e harmonicamente, e ao mesmo tempo com personalidade melódica. É Sousa Carvalho que primeiro começa a fazê-lo, de um modo continuado e progressivo, em especial nas obras entre 1783 e 1787, como em *Endimione*, 1º and., e *Adrasto Re degli Argivi*, ex. 140. Em muitos outros compositores, em geral descontinuamente, aparecem grupos temáticos bem caracterizados, como em Cordeiro da Silva, *Telemaco*, 1º and., mas é Sousa Carvalho o primeiro a fazê-lo regularmente:

Sousa Carvalho <i>Endimione</i> 1º andamento	<p>Forma sonata, com grupos temáticos grandes, em várias partes, e secções modulantes elaboradas. Extensão do tempo harmónico, através de longas figurações rítmicas (notas repetidas, acordes, escalas, desenhos de afirmação tonal). Diferenciação dos grupos temáticos, o primeiro muito marcado, rítmico e harmónico, o segundo mais lírico e melódico.</p> <p>I V7-I-IV-I-II7-V I-V7-I-IV-V-I I V7-i V7-I réM láM láM láM mim réM</p> <p>GT1(cc.1-13) GT2(cc.32-54) exposição(cc.1-54)..... desenvolv.(cc.55-71)</p>
--	---

	I	V7-I-vi / v-V-I-I7 / V7-I-V-I-V	I-V7-I-IV-V-I
	rém	solM láM réM	rém
	GT1(inc.,cc.72-80)		GT2(cc.96-116)
	reexposição(cc.72-121).....		

Cordeiro da Silva <i>Telemaco</i> 1º andamento	Forma sonata sem desenvolvimento, com uma pequeníssima transição entre a exposição e a reexposição. Estrutura muito clara, com material temático variado e personalizado, por vezes muito bom.			
	I	V7-I	I-V-I-IV-V-I	V7
	dóM	solM	solM	dóM
	GT1(cc.1-11)		GT2(cc.21-41)	
	exposição (cc.1-41).....			transição (cc.41-43)
	I	I7-VI-ii-V-V7	I-V-I-IV-V-I	
	dóM		dóM	
	GT1(cc.44-54)		GT2(cc.63-84)	
	reexposição (cc.44-86).....			
	É também uma forma contínua em duas partes muito paralelas: A (cc. 1-41, I-V), A' (cc. 43-86, I).			

c) diferenciação temática (os dois grupos temáticos com ambientes distintos, o segundo mais lírico do que o primeiro):

É uma característica relativamente rara neste grupo de obras. Embora já apareça em David Perez (*Demetrio*, 1º and., 1765, ex. 90), é Jerónimo Francisco Lima o único compositor a utilizá-la sistematicamente, entre 1772 e 1785 - à excepção do *Te Deum* todos os seus grupos temáticos têm ambientes distintos, o primeiro mais enérgico e rítmico e o segundo mais lírico e sentimental.

Jerónimo Francisco Lima <i>Gli Orti</i> <i>Esperidi</i> 1º andamento (ex. 178)	Forma sonata com um pequeno desenvolvimento, os dois grupos temáticos com um ambiente diferente.				
	I	IV-v-V7-I-V	I-V-I-I7-IV-V-I	iv-V-i	V-I
	sibM	fáM	fáM	dóm	sibM
	GT1(cc.1-7)		GT2(cc.17-33)...		
	exp.(cc.1-33).....			desenv.(cc.34-41)	
	I	IV-v-V7-I-I7 / V7-I-IV-V	I-V-I-IV-V-I-IV-I-V-I		
	sibM	fáM	sibM	sibM	
	GT1(cc.42-48)			GT2(cc.60-76).....	
	reexp.(cc.42-76).....				

Esta diferenciação aparece regularmente nas décadas de 80 e 90, em obras de Gomes e Oliveira (desde 1779), Sousa Carvalho (*Endimione*, 1º and., 1783), Leal Moreira (*Il Natale Augusto*, 1º and., 1793, ex. 225), e ainda na única obra de José Joaquim dos Santos (1794, ex. 247):

José Joaquim dos Santos 1º andamento (ex. 247)	I-V-I réM GT1(cc.1-16) exp.(cc.1-50).....	IV-I-V-I-V láM GT2(cc.26-50)	I-IV-ii-V7-I-vi-I-ii-V-I láM	
	I-iv-IIb-I-IIb7-I-iv-I-IIb7-I siM desenv.(cc.51-66).....	I-iv-IIb-I-IIb7-I-iv-I-IIb7-I láM		
	I-V-I réM GT1(cc.67-82) reexp.(cc.67-118).....	(VII-VII7-V-i (mim GT2(cc.92-116)	V7-I-V) réM	I-IV-ii-V7-I-IV-I-V-I réM
	Estrutura equilibrada, com a exposição e a reexposição muito paralelas, um pequeno desenvolvimento e dois grupos temáticos com ambientes distintos.			

d) desenvolvimentos maiores e mais elaborados:

Mesmo se grande parte das obras têm algum desenvolvimento motivico, em secções geralmente curtas dispersas ao longo dos andamentos, as secções de desenvolvimento propriamente dito são quase sempre pequenas e incipientes. Desenvolvimentos elaborados são raros e nunca usados por um compositor de um modo sistemático ao longo da sua produção. Os desenvolvimentos razoavelmente extensos começam a aparecer em Perez, dispersos no tempo (os mais significativos são de 1754 - *Artaserse*, 1º and., ex. 87, e 1765 - *Demetrio*, 1º and., ex. 90), estão presentes rara e descontinuamente em obras de alguns outros compositores, mas apenas se tornam bastante extensos e complexos em Sousa Carvalho, em 1783, 1784 e 1787, numa fase tardia da sua produção (*Adrasto*, ex. 140, e *Alcione*, ex. 142, são os mais significativos), e em Auzier Romero, em 1782 (ex. 207).

Auzier	I	V-I-V-I-V	I-V-I-IV-V-I
Romero	solM	réM	réM
<i>Sinfonia</i>	GT1(cc.1-14		GT2(cc.31-44)
1º andamento (ex. 207)	exp.(cc.1-44).....		
	iv-V-i-V	I-IV-V-I	I
	réM	réM	réM
			V-i
			V-I
			iv-III-VII7-i-VI-iv-V
			solM solm
			GT1(parte)
			desenv.(cc.45-81).....
	I	IV-V-I-V-I-V	I-V-I-IV-V-I
	solM	solM	solM
	GT1(cc.82-87)		GT2(cc.101-114)
	reexp. com coda (cc.82-135).....		
			iv-i-V-i-V I-IV-V-I-V
			solm solM
			Secção de desenvolvimento elaborada.

Auzier	I-V-I	V-I-V	I-V-I-IV-I-V-I	I-V-I-IV-I-V-I-V-ii-I-IV-I /
Romero	solM	réM	réM	réM
<i>Sinfonia</i>	GT1(cc.1-12)		GT2(cc.37-70)	
3º andamento (ex. 207)	exp.(cc.1-70).....			desenv.(cc.71-116).....
	/ V-I-V-I		I-V-I-IV-I-V-I	I-V-I
	solM		solM	solM
	GT1(cc.117-128)		GT2(cc.136-170)	coda(cc.171-187)
	reexp.(cc.117-187).....			
				Secção de desenvolvimento elaborada.

É de notar a enorme discrepância existente entre a quantidade e a qualidade do material melódico e rítmico presentes em muitas obras, e por vezes também a variada e colorida harmonia, e o seu reduzido tratamento motivico, transformando inúmeros andamentos de quase todos os compositores, durante toda esta segunda metade do século, num agradável desfile de graciosas melodias mas com pouca consistência formal. Os casos mais gritantes são os de Cordeiro da Silva e Leal Moreira, em boa parte das suas obras.

e) secções mais extensas e elaboradas entre os grupos temáticos:

Para além do aparecimento e aumento de importância dos desenvolvimentos propriamente ditos, também as secções que ligam os grupos temáticos, tanto na exposição como na reexposição, podem contribuir para uma maior elaboração global de um andamento em forma sonata. Muitas vezes inexistentes ou insignificantes, estas secções de carácter modulatório podem tornar-se mais extensas e complexas através do

tratamento motivico, chegando a transformar-se em verdadeiros desenvolvimentos quando se baseiam em material temático anterior. Neste grupo de obras não há uma evolução continuada destas secções intermédias, apenas a sua existência esporádica, mais significativa em Perez (*Il Demofonte*, 1952, 1º and., ex. 81, e *Demetrio*, 1765, 1º and., ex. 90), Sousa Carvalho (*Endimione*, 1783, 1º and., *Adrasto Re degli Argivi*, 1784, ex. 140, e *Alcione*, 1787, ex. 142) e Jerónimo Francisco Lima (*Te Deum*, s. d., 1º and., ex. 176);

f) maior equilíbrio entre melodia, harmonia e organização tonal:

Neste grupo de obras, apesar de bastantes andamentos em forma sonata terem qualidades apreciáveis sob alguns pontos de vista, não são muitos os que podem ser considerados equilibrados, pensados como um todo em que cada uma das componentes se integra com perfeição. É Perez, em *Demetrio*, 1765, 1º and., ex. 90, que nos dá o primeiro exemplo: às suas habitualmente graciosas melodias ele contrapõe uma harmonia colorida e um trabalho de desenvolvimento motivico raro, além de dar a cada grupo temático um ambiente distinto, o que também não tinha ainda acontecido:

David Perez <i>Demetrio</i> 1º andamento (ex. 90)	I miM GT1(cc.1-10) exposição (cc.1-47).....	I-V / I-V7-I-IV / VII-V-I / V-I-V7-I-IV-V-I miM siM fá#M siM mod.-desenv.
	i-V-VI*-i-V-i sim GT2(cc.35-47.).....(exp.).....	I-IV-V7-I siM
	I / VII-iv-V7-i miM fá#m GT1(cc.48-56) desenvolvimento(cc.56-86) reexposição (cc.48-101).....	V7-I-IV-V-I miM
	i-VI-V7-i-V-VI*-i-V7 / V7-I mim miM GT2(cc.86-101).....(reexp.)..... *cadência interrompida
	Forma sonata com algumas particularidades: grandes secções entre os grupos temáticos, na exposição uma transição-desenvolvimento, na reexposição um verdadeiro desenvolvimento; GT2 tem uma parte no modo menor e só no final vai para o modo maior. Trabalho elaborado de desenvolvimento motivico, raro em Perez.	

	harmonia bem construída e elaborada, fazendo uso expressivo e colorido de tonalidades menores, temas com alguma diferenciação. Estrutura de um modo geral muito mais elaborada do que as anteriores, o que é natural, pois há dez anos de diferença em relação à obra anterior.
--	---

Em Sousa Carvalho, cuja produção denota uma nítida evolução qualitativa, são vários, mas sobretudo dois, numa fase tardia (*Adrasto Re degli Argivi*, 1784, ex. 140, e *Alcione*, 1787, ex. 142), os andamentos concebidos globalmente, harmonicamente bipolarizados e com um bom equilíbrio entre melodia, harmonia e organização tonal. Também José Joaquim dos Santos, em 1794, cria, na Sinfonia, ex. 247, um primeiro andamento com o mesmo tipo de equilíbrio, com um desenvolvimento pequeno mas grupos temáticos bem diferenciados. Este equilíbrio formal não se torna mais frequente à medida que o século avança, e apenas em Sousa Carvalho corresponde a uma evolução qualitativa da sua produção;

g) expansão no tempo:

Apesar de já em 1765, em Perez (*Demetrio*, 1º and., ex. 90), e por vezes em Romero e Leal Moreira, já nos anos 80, existirem andamentos de dimensões maiores do que é habitual, com um bom controle do fluxo musical ao longo do tempo, é Sousa Carvalho, em *Endimione*, 1783, 1º and., *Adrasto Re degli Argivi*, 1784, ex. 140, e *Alcione*, 1787, ex. 142, que melhor os concretiza, com um ritmo harmónico especialmente lento, através da repetição de motivos de alguma dimensão, de longas figurações rítmicas (notas repetidas, acordes, escalas, desenhos de afirmação tonal), do desenvolvimento motivico elaborado, com grande variedade rítmica (feito não só no desenvolvimento propriamente dito mas também nas extensas secções modulatórias entre os grupos temáticos), das mudanças de cor harmónica e da distribuição melódica pelos instrumentos:

Sousa Carvalho <i>Adrasto Re degli Argivi</i> Andamento único (ex. 140)	Forma sonata bem estruturada, concebida globalmente, com bipolarização e fluência, a mais elaborada até 1784. Equilíbrio entre melodia, ritmo e organização tonal. Andamento único, de grandes proporções em relação ao habitual, em que a expansão do tempo, com um ritmo harmónico lento, é feito através da repetição de motivos de alguma dimensão, do desenvolvimento motivico elaborado, com grande variedade rítmica, da mudança de cor harmónica e da distribuição melódica pelos instrumentos.
--	--

<p>Sousa Carvalho <i>Alcione</i> Andamento único (ex. 142)</p>	<p>Forma sonata bem estruturada. Equilíbrio entre melodia, ritmo e organização tonal. Andamento único, grande em relação ao habitual. Esta expansão é feita através da repetição de motivos de alguma dimensão, do desenvolvimento motivico (feita não só no desenvolvimento propriamente dito mas também nas extensas secções modulatórias entre os grupos temáticos), da variedade rítmica, da mudança de cor harmónica e da distribuição melódica pelos instrumentos.</p> <p>I V7-I-IV-I I-V-I-V-I-IV-I-V-I I-IV-I-iv-I-iv-I / réM láM láM láM GT1(cc.1-14) GT2(cc.42-64) exp. (cc.1-86)..... des.(cc.87-120)</p> <p>/ V-I I7-ii-I-IV-V I-V-I-V-I-IV-I-V-I I-IV-V-I réM réM GT1(cc.121-134) GT2(cc.166-188) reexp.(cc.121-213).....</p>
--	---

h) incremento do sentido direccional:

É também Sousa Carvalho, paradigmaticamente em *Adrasto Re degli Argivi*, 1784, ex. 140, que maior sentido direccional cria nas suas obras, através de vários factores principais, que estão muitas vezes coordenados entre si: ritmo variado, em células pequenas ou motivos maiores, articulação muito detalhada, texturas diversificadas e instrumentação muito tímbrica, com um diálogo constante entre instrumentos:

<p>Sousa Carvalho <i>Adrasto Re degli Argivi</i> Andamento único (ex. 140)</p>	<p>A criação e a manutenção do sentido direccional é feita através de vários factores principais, que estão muitas vezes coordenados entre si: o ritmo variado, em células pequenas ou motivos maiores, a articulação muito detalhada, as texturas muito diversificadas e a instrumentação. Veja-se como exemplo: ritmo contínuo no baixo ou noutra voz de apoio durante a execução de melodias (cc.11-27), desenhos ou acordes continuados em semicolcheias (cc.36-45), aumento da densidade rítmica na direcção das cadências (cc.253-259), sobreposição ou alternâncias de articulações diferentes (cc.111-164), alternância ou sobreposição dos três grandes grupos tímbricos, muitas vezes em papeis complementares, madeiras ou cordas dialogando melodicamente ou acompanhando-se mutuamente, metais a acompanhar, ritmicamente ou em longas pedais.</p> <p>I-V-I-V V7-I-V7-I-IV-V7-I I-V-I-IV-V-I réM láM láM GT1(cc.1-35) (mod.c/ mat.GT1) GT2(cc.73-96) exp. (cc.1-101).....</p>
--	--

I-17 / V7-i láM rém desenv.(cc.102-164).....	ii-I-V-I-ii-i fáM	I-iv-V-I / V-i réM solm	I-ii-I-V-I sibM	vii-I-iv-I láM
I-V-I réM GT1(cc.165-198) reexp.(cc.165-276).....	(V7-I (solM	V7-I-I7) / V7-I-V-I-IV-V-I láM) réM	I-V-I-IV-V-I réM	GT2(cc.244-267)
I réM coda(cc.267-276)reexp.....				

Pode constatar-se que é David Perez, disseminadamente no tempo e sem uma evolução continuada, nas décadas de 50, 60 e 70, que introduz em Portugal alguns dos factores de evolução da forma sonata - estabilização das zonas tonais, aparecimento de secções extensas e elaboradas entre os grupos temáticos, desenvolvimentos maiores e mais estruturados, e alguma diferenciação temática, mas é sem dúvida Sousa Carvalho, com uma evolução nítida e continuada durante as décadas de 70 e 80, que mais contribui para a evolução da forma sonata em Portugal, com zonas tonais estáveis, maior caracterização dos grupos temáticos, muitas vezes com ambientes diferenciados, introdução de desenvolvimentos bem estruturados entre a exposição e a reexposição e de desenvolvimentos secundários entre os grupos temáticos, tanto na exposição como na reexposição, maior equilíbrio entre melodia, harmonia e organização tonal, expansão do tempo e incremento do sentido direcciona. Jerónimo Francisco Lima (décadas de 70 e 80), Gomes e Oliveira (desde 1778), Leal Moreira (décadas de 80 e 90) e José Joaquim dos Santos (1794) dão a sua contribuição para esta evolução diferenciando os ambientes dos grupos temáticos, enquanto Auzier Romero (1782) é relevante pela importância que dá aos bem estruturados desenvolvimentos.

3.4.5. Rondó

3.4.5.1. Considerações gerais

O rondó é uma forma constituída por uma secção recorrente, geralmente completa, melódica e harmonicamente - o refrão - intercalada por secções diferentes, relacionadas ou não entre si - os episódios. A designação *rondeau* é a única usada até meio do século XVIII, preterida desde essa altura pela designação genérica *rondó*, de origem italiana.¹³¹

Segundo Walther, em 1732¹³², “*Rondeau* significa círculo; deriva de redondo e é uma melodia num compasso 3/4 ou equivalente; a sua primeira secção é construída de maneira a poder acabar numa cadência. As outras secções (*reprises*), três ou quatro, devem ser compostas de modo a adequarem-se bem à primeira. O número de compassos num *rondeau* não é fixo, mas a primeira parte não deve ser muito longa nem muito curta, porque se é longa as repetições frequentes irão causar aborrecimento, e se é curta não será suficientemente notada. Oito compassos é uma boa medida, mas deve ser tão atractiva que possa ser ouvida cinco ou seis vezes. A primeira secção é o *rondeau* propriamente dito, as outras secções não são repetidas.”

O **rondeau**, de origem francesa, muito usado no período barroco (por Bach, por exemplo), é uma sucessão do tipo

Refrão	Episódio 1	Refrão	Episódio 2	Refrão
A	B	A	C	A

em que o refrão é uma unidade fechada (um movimento harmónico completo), com a tónica como tonalidade base, e os dois episódios, geralmente com alguma relação entre si ou mesmo com o refrão, estão na tónica ou numa tonalidade próxima (o relativo, por

¹³¹ Ratner, *Classic Music, Expression, Form and Style*, p. 249.

¹³² Walther, *Lexicon*, pp. 531-532, citado por Ratner, *idem*, p. 249: “*Rondeau* signifies a circle; derives from *round* and is a melody set in 3/4 or even meter; its first section is so arranged that it can make a cadence. The other *reprises*, of which there are three or four, must be composed so as to fit well with the first section. The number of measures in a *rondeau* is not fixed, but the first part must be neither too long or too short; since, if it is too long, the frequent repetitions will annoy the ear, and if it is too short, its period will be not clearly noticed. Eight measures is a good length; but they must be worked out so attractively that they can be heard five or six times. The first section is the actual *rondeau* ... the other sections are not repeated.”

exemplo). Raramente há uma grande diferença de ambiente ou de carácter entre os refrãos e os episódios.

Os compositores clássicos vão utilizar várias formas de **rondó**, mas o mais comum, derivado do rondeau descrito atrás, tem a seguinte estrutura:¹³³

Refrão	Episódio 1	Refrão	Episódio 2	Refrão	Episódio 3	Refrão
A	B	A	C	A	B'	A
I	V (III)	I	ton. variável	I	I	I

Este esquema tem uma diferença fundamental em relação ao rondeau, que é a sensação de continuidade e de unidade do plano geral, já com alguma tensão e polarização tonal, conseguida através de três factores principais: os episódios 1 e 3, semelhantes, primeiro na dominante e depois na tónica, provocam uma sensação de afastamento e de reaproximação tonal; enquanto os refrãos são harmonicamente estáveis, os episódios são muitas vezes abertos (a harmonia não é concluída), o que cria a necessidade de regresso à tonalidade (e ao tema) do refrão seguinte; existem transições entre as várias partes, o que não acontece no rondeau (há quando muito uma pequena ligação).

O refrão é constituído por várias frases formando uma unidade completa, geralmente um período, simples ou duplo, mas pode reaparecer sem repetições ou mesmo numa versão abreviada - o último desemboca por vezes numa coda. Os episódios têm uma construção mais variável (sendo o segundo o mais independente), tanto melodicamente, utilizando algum material do refrão, geralmente com variações, material novo ou figurações diversas, como harmonicamente, o primeiro na dominante (ou relativo maior), o segundo numa tonalidade um pouco mais afastada, como IV, vi ou i (no modo maior) ou iv, VI ou I (no modo menor), e o terceiro na tónica.¹³⁴

Pode acontecer que no rondó clássico o episódio 2 seja um desenvolvimento do material do refrão ou do episódio 1. Neste caso assume-se como desenvolvimento numa forma sonata, constituindo uma **sonata rondó**.¹³⁵

¹³³ Green, *Form in Tonal Music*, p.156.

¹³⁴ Green, *idem*, pp. 157-158.

¹³⁵ Green, *idem*, p.163.

Refrão	Episódio 1	Refrão	Episódio 2	Refrão	Episódio 3	Refrão
A	B	A		A	B'	A
I	V (III)	I	modulante	I	I	I
.....exposição.....		desenvolvimento	reexposição.....		

A sonata rondó é uma “forma híbrida”¹³⁶, uma combinação de sonata e de rondó. O conjunto das três primeiras secções, R1 (I) Epis1 (V ou III) R2 (I) forma uma espécie de exposição, seguida por um episódio com a função de desenvolvimento. Os últimos dois refrãos e o episódio intermédio, todos na tônica e semelhantes às três primeiras secções, formam a reexposição - R3 (I) Epis3 (I) R4 (I).

¹³⁶ Green, idem, p.232.

3.4.5.2. Presença em Portugal, 1720-1793

Neste grupo de obras, o rondó está presente em aberturas / sinfonias datadas dos seguintes compositores:¹³⁷

Xavier dos Santos	83	84		
Sousa Carvalho	80	83		
Cordeiro da Silva		85	87	89
Jerónimo F. Lima	81	83		
Gomes e Oliveira	82			95
Leal Moreira	83	85	87	
Marcos Portugal				90

Está também em obras não datadas de Cordeiro da Silva, P. A. Avondano e Almeida Mota. Os compositores que mais utilizam o rondó, proporcionalmente à sua produção, são Marcos Portugal (33%), Cordeiro da Silva (21%, sempre em obras dos últimos quatro anos e na Sinfonia s. d.) e Leal Moreira (12%).

É bastante escasso o número de andamentos em forma rondó. Aparecem só desde 1780, e a sua maior frequência entre 1783 e 1789 parece resultar apenas da maior quantidade de obras nesse período. Em comparação com outras regiões europeias, o rondó foi pouco usado, e tardiamente, pelos compositores portugueses.

Em obras com três andamentos, o rondó aparece na maior parte das vezes no terceiro (75%), quatro vezes no segundo e uma no primeiro. Numa obra com dois andamentos aparece no primeiro, e é ainda formado pelo conjunto de cinco secções de um único andamento (Leal Moreira).

São raros os andamentos que se encaixam bem nos esquemas habituais do rondó, apenas dois de Cordeiro da Silva, um de Leal Moreira e um de Marcos Portugal (ex. 253), todos do tipo do *rondeau* francês, com três refrãos (sempre na tónica), dois episódios (na tónica, na dominante, no relativo menor ou modulando da sub-dominante para a tónica) e por vezes uma coda,

Cordeiro da Silva	R1(1-16)	Ep.1(17-32)	R2(33-48)	Ep.2(49-72)	R3+coda(73-92)
<i>Telemaco</i>	A	B	A	C	A'
3º andamento	I	I	I	I	I

¹³⁷ Data a cheio indica que há nesse ano dois andamentos com essa forma.

Cordeiro da Silva	R1(1-7)	Ep.1(8-20)	R2(21-25)	Ep.2(26-34)	R3(35-51)
Sinfonia	A	B	A'	B'	A''
2º andamento	I	V	I	V	I

Leal Moreira	R1 (I)	Epis.1 (I)	R2 (I)	Epis.2 (vi)	R3 (I)	Coda (I)
<i>Siface e Sofonisba</i>	A	B	A'	B'	A''	
3º andamento	Os dois episódios são variações do refrão.					
	I-V-I-IV-V-I-ii-V-I fãM R1(cc.1-30)		I-V-II-V-I-V fãM Epis1(cc.31-69)		I-IV-V-I-ii-V-I fãM R2(cc.70-91)	
	i-V-i-iv-III-II-i-V-i-V rém Epis.2(c.92-115)		I-V-I-IV-V-I-ii-I-IV-I-V-I fãM R3(cc.116-153)		I fãM Coda(cc.153-167)	

Marcos Portugal	R1 (I)	Epis.1 (IV-I)	R2 (I)	Epis.2 (i-III-i)	R3 (I)
Sinfonia	A	B	A	C	A
2º andamento (ex. 253)	I-IV-V-I rém R1(cc.148-163)		I-V-IV-I-V-I solM Epis.1(cc.164-186).....	IV-I-V7-I-ii-I-V-I-V rém	
	I-IV-V-I rém R2(cc.187-202)		i-V-i rém	I-V7-I-V-I-ii-I-V-I fãM	V-i-V rém
	I-IV-V-I rém R3(cc.223-238)				

este último (Marcos Portugal) de grande clareza e simplicidade, sendo, sem dúvida, um dos melhores exemplos desta forma neste conjunto de obras.

Mesmo sem se encaixarem completamente nos seus esquemas habituais, os outros andamentos aproximam-se de algum modo do rondeau ou do rondó clássico, aproximadamente na mesma quantidade e disseminados no tempo, ou seja, sem que haja uma tendência geral para passar do rondeau francês para o rondó clássico. Os andamentos que, com a sua estrutura clara, com três refrãos e dois episódios, estão mais próximos do rondeau são o terceiro de *La Passione di Gesù Christo*, de Xavier dos Santos (ex. 116), com um dos refrãos na dominante,

Xavier dos Santos <i>La Passione di Gesù Christo</i> 3º andamento (ex. 116)	Rondó simples e muito claro. Os refrãos aparecem na tônica, na dominante e novamente na tônica, os dois episódios, absolutamente idênticos, na dominante e na tônica.				
	R1 (I)	Epis1 (V)	R2 (V)	Epis2 (I)	R3 (I)
	I-V-I láM	IV-V-I-II-V7-I-IV-V-I miM	III-V7-i fá#m	V-I miM	
	R1(cc.1-16)	Epis.1(cc.17-42).....			
	I-V-I miM	IV-V-I-II-V7-I-IV-V-I láM	III-V7-i sim	V-I láM	
	R2(cc.43-50) Epis.2(cc.51-78).....				
	I-V-I-IV-V-I láM R3 e coda (cc.79-102, material de refrão, episódio e conclusivo)				

e o terceiro de *Lindane e Dalmiro*, de Cordeiro da Silva (ex. 158), com os dois episódios começando e acabando em tonalidades diferentes (I-V e i-III),

Cordeiro da Silva <i>Lindane e Dalmiro</i> 3º andamento (ex. 158)	Estrutura clara. Os dois episódios são modulantes.				
	R1(1-16)	Ep.1(16-40)	R2(41-56)	Ep.2(57-72)	R3+coda(73-96)
	A	B	A	C	A
	I	I-V	I	i-III	I

Os que se aproximam mais do rondó clássico são, de Cordeiro da Silva, *Archelao*, 2º e 3º and., ex. 153, e *Bauce e Palemone*, 3º and., com uma estrutura clara, com apenas três refrãos e dois episódios, uma relação dominante tônica entre os episódios, que são semelhantes, e uma pequena transição em dois deles, a começar ou a acabar um episódio,

Cordeiro da Silva <i>Archelao</i> 2º andamento (ex. 153)	R1(1-8)	Ep.1(8-17)	R2(17-24)	Ep.2(24-34)	R3(34-41)
	A	B	A	B'	A
	I	V	I	I	I

Cordeiro da Silva <i>Archelao</i> 3º andamento (ex. 153)	R1(1-20) A I	Ep.1(20-49) B V	R2(50-69) A I	Ep.2(70-97) B' I	R3+coda(98-114) A' I
	Pequena transição, cc. 20-23, a começar o episódio 1.				

Cordeiro da Silva <i>Bauce e Palemone</i> 3º andamento	R1(1-21) A I	Ep.1(22-38) B V	R2(39-54) A I	Ep.2(55-70) B I	R3+coda(79-109) A I
	Pequena transição, cc. 71-78, a acabar o episódio 2.				

e o terceiro andamento do *Te Deum*, de Gomes e Oliveira, com quatro refrãos, sempre na tónica, e três episódios, e uma relação dominante tónica entre os dois primeiros episódios, que são semelhantes (não entre o primeiro e o terceiro, como é mais comum).

Gomes e Oliveira <i>Te Deum</i> 3º andamento	R1 (I) A	Epis.1 (V) B	R2 (I) A	Epis.2 (I) B'	R3 (I) A'	Epis.3 (i) C	R4 (I) A
	A primeira parte do andamento é um rondó muito elementar, com o refrão sempre integralmente constituído pelo tema principal, reduzido em R3, os episódios 1 e 2 relacionados entre si, o terceiro muito curto, apenas um parêntesis entre dois refrãos, em modo menor:						
	I réM R1(cc.1-8)	I-V-I-IV-V-I láM Epis.1(cc.8-34)	I réM R2(cc.35-42)	I-IV-V-I réM Epis.2(cc.43-68)	I-V (preparação secção seg.) réM R4(cc.79-91)		
	I-V réM R3(cc.69-72)	i-V-i réM Epis.3(cc.73-78)					

É um caso interessante o terceiro andamento de *Esione*, de Xavier dos Santos, ex. 119, em sete partes. Tem uma relação harmónica dinâmica entre os primeiro e terceiro episódios, e também com o segundo refrão, que está na dominante. Harmonicamente aproxima-se de uma sonata rondó (excepto no que diz respeito à tonalidade do segundo refrão) mas a construção melódica não deixa que essa aproximação se torne evidente: o segundo episódio pode ser considerado um desenvolvimento do primeiro, mas o terceiro dificilmente se sente como uma reexposição, baseado no mesmo material do primeiro mas tratado de uma forma diferente.

Xavier dos Santos <i>Esione</i> 3º andamento (ex. 119)	R1 (I) Epis1 (I-V) R2 (V) Epis2 (V-III) R3 (I) Epis3 (I) R4 (I)
	Rondó simples e claro, com os refrãos absolutamente idênticos, sempre sobre o mesmo tema, e os episódios baseados em material semelhante.
	I-V-I I-V / I-V7-I-IV-V I-V-I I7 / III7-IV-V7-I-IV-V7-I solM solM réM réM réM siM R1(1-16) Epis.1(17-35) R2(36-51) Epis.2(52-69)
I-V-I I7 / VII7-V7-i / ii-V7-I-V I-IV-ii-V-I solM solM lám solM solM R3(70-77) Epis.3(78-93) R4 e coda(94-111)	

Em todos os outros andamentos o afastamento em relação aos modelos habituais de rondó é ainda maior. Este desvio generalizado deve-se geralmente à harmonia, e é causado especificamente por:

- refrãos na dominante, como em Xavier dos Santos, *La Passione di Gesù Christo*, 3º and., ex. 116, *Esione*, 3º and., ex. 119, Gomes e Oliveira, *Calliroe*, 3º and., Leal Moreira, *L'Imenèi di Delfo*, 3º and., *Artemisa Regina di Caria*, ex. 219, e Almeida Mota, *Abertura*, 1º and., ex. 251,

Gomes e Oliveira <i>Calliroe</i> 3º andamento	R1(I) Ep.1(V) R2(V) Ep.2(V) R3(V-i-I) Ep.3(I) R4(I) Ep.4(I) Coda(I) A B A' C A'' B' A C
	Rondó, com quatro refrãos e quatro episódios. Parece aproximar-se mais do esquema clássico, com quatro refrãos e uma relação dominante tônica entre o primeiro e o terceiro episódios, que são semelhantes, mas não só acaba num episódio e coda como as tonalidades dos refrãos não se mantêm sempre constantes.
	I-V-I-V IV-I-V-I-V-I-IV-I-V-I-V I-V-I-V I-V-I-IV-V-I réM lám lám réM réM R1(cc.1-16) Ep.1(cc.17-51) R2(cc.52-59) Ep.2(cc.60-83)
I-V-I-V-I / V-i-V-i-V / V-I-V-I-V I-IV-I-V-I-IV-I-V-I-V lám rém réM réM R3(cc.84-127) Ep.3(cc.128-160)	
I-V-I-V I-V-I-IV-V-I I réM réM réM R4(cc.161-176) Ep.4(cc.177-202) Coda(cc.202-210)	

Leal Moreira <i>Artemisa</i> <i>Regina di Caria</i> Andamento único (ex.219)	R1 (I-V) A	Epis1 (I-V) B	R2 (V) A'	Epis.2 (I) B'	R3 (I) A''
<p>O rondó formado pelas cinco secções não se insere totalmente nos esquemas do rondeau nem do rondó clássico. Do primeiro tem três refrãos e dois episódios, do segundo a relação harmónica entre dois episódios (I-V, I), de nenhum as tonalidades dos refrãos (I-V, V e I):</p>					
<p>1ª secção: réM láM lám láM GT1 GT2 GT2 GT3 cc.1-19 cc.34-47 cc.48-61 cc.73-93</p>					
<p>2ª secção: réM láM 3ª secção: lám GT4 GT5 GT1 e Coda cc.1-11 cc.17-31 cc.1-10</p>					
<p>4ª secção: réM réM 5ª secção: réM réM réM GT4 GT5(modif.) GT1 GT3 Coda cc.1-11 cc.24-36 cc.1-11 cc.11-31 cc.31-44</p>					
<p>No seu conjunto este andamento é uma espécie de sonata rondó sem desenvolvimento.</p>					

Almeida Mota Abertura 1º andamento (ex. 251)	R1 I A	Epis1 I-V B	R2 V A	Epis2 V C	R3 V A	Epis3 I B'	R4 I A	Epis4 I D(B+C)	R5+conclusão I A
<p>Rondó, com cinco refrãos e quatro episódios. Está próximo do esquema clássico, sem se encaixar nele completamente (os refrãos não estão todos na tónica), pelo número de partes e pela relação melódica e harmónica entre os episódios 1 (B, I-V) e 3 (B', I). Não pode ser considerado uma sonata rondó, uma vez que o episódio 2 não é um desenvolvimento sobre material dos outros episódios. Apesar de ser vivo e elaborado, este rondó é um pouco desequilibrado, devido a um refrão bastante pequeno em relação aos episódios, que são extensos e bastante mais consistentes do que o refrão.</p>									
<p>I I-V-I v-IV-V-vi-I-V-I7-IV-I-V-I I mibM mibM sibM sibM R1(cc.1-10) Epis.1(cc.10-32)..... R2(cc.33-42)</p>									
<p>IV-ii-vi-v-IV-V-I-vi-I-IV-I-V-I-vi-I-IV-V7-ii-V-I-IV-I-V-I sibM Epis.2(cc.43-82).....</p>									
<p>I ii-V7-I-V-I-IV-V-vi-I-V-I7-IV-I-V-I I sibM mibM mibM R3(cc.83-90) Epis.3(cc.91-117)..... R4(cc.118-127)</p>									

	IV-ii (I-iv-I7-iv-V7-I-iv-I-iv) mibM (solM) Epis.4(cc.128-170).....	ii-V-I-vi-ii-V-I-vi-I-IV-I-V-I mibM
	I-V-I mibM R5 e secção conclusiva (cc.171-184)	

- refrãos e/ou episódios modulantes, começando e acabando em tonalidades diferentes, como (entre outros) em Xavier dos Santos, *Esione*, 3º and., ex. 119, Sousa Carvalho, *Tommiri Amazzone Guerriera*, 3º and., *Testoride Argonauta*, 3º and., ex. 133, Cordeiro da Silva, *Lindane e Dalmiro*, 3º and., ex. 158, Avondano, *Morte d'Abel*, 1º and., ex. 170, Gomes e Oliveira, *Calliroe*, 3º and., e Marcos Portugal, *Sinfonia*, 2º and., ex. 253;

Sousa Carvalho <i>Tommiri Amazzone Guerriera</i> 3ºandamento	R1 (I) Epis.1 (I) A B	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%;"></td> <td style="width: 33%; text-align: center;"> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 50%;"></td> <td style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 50%;"></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">R2 (I-V)</td> <td style="text-align: center;">Epis.2 (vi-V)</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">A'</td> <td style="text-align: center;">C</td> </tr> </table> </td> <td style="width: 33%;"></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">R3/Coda (I)</td> <td style="text-align: center;">A''</td> <td></td> </tr> </table>		<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 50%;"></td> <td style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 50%;"></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">R2 (I-V)</td> <td style="text-align: center;">Epis.2 (vi-V)</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">A'</td> <td style="text-align: center;">C</td> </tr> </table>			R2 (I-V)	Epis.2 (vi-V)	A'	C		R3/Coda (I)	A''	
	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 50%;"></td> <td style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 50%;"></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">R2 (I-V)</td> <td style="text-align: center;">Epis.2 (vi-V)</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">A'</td> <td style="text-align: center;">C</td> </tr> </table>			R2 (I-V)	Epis.2 (vi-V)	A'	C							
R2 (I-V)	Epis.2 (vi-V)													
A'	C													
R3/Coda (I)	A''													
	I-(ii-V-IV-ii-VI-IV-V-I) fãM R1 (cc.1-16).....	I / IV-V-I-I7-IV / I-V fãM dóM fãM Epis.1 (cc.16-40).....												
	I-(ii-V-IV-ii-VI-IV-V) / I-V-I fãM dóM R2 (cc.41-56).....													
	V-i V-I-I7 / V7-I rém dóM fãM	V-i V-I-I7-V7-I-V-II7 / V7-I solm fãM dóM Epis.2 (cc.56-76).....												
	I-(ii-V-IV-ii-VI-IV-V-I)-IV-V-I fãM R3 e Coda (cc.76-87).....													
	Segue o modelo do rondeau, acrescentando uma dinâmica harmónica suplementar ao conjunto R2 - Epis.2													

Pedro António Avondano <i>Morte d'Abel</i> 1º andamento (ex. 170)	Estrutura muito clara, do tipo rondeau, com três refrãos e dois episódios. Estes são modulantes, e o refrão central não se mantém na tónica mas vai da dominante para a tónica.
	R1 (I) Epis.1 (v-II) R2 (V-I) Epis.2 (i-V) R3 (I) A B A' B' A''
	I-IV-V-I-V iv-V7-i vi-ii-V7-I VI-vii7-I-vii7-I solM rém fãM láM R1(cc.1-21) Epis.1(cc.22-30).....
	I V-i-V-i-iv / ii-V-I i-iv-V7-i vi-ii-V7-I iv-vii7-I-vii7-I réM mim solM solm sibM réM R2(cc.31-58)..... Epis.2(cc.59-67).....
	I-V solM R3(cc.68-75)

- ambiguidade na definição das secções, como em Jerónimo Francisco Lima, *Enea in Tracia*, 1º and., e Leal Moreira, *L'Imenèi di Delfo*, 3º and.;

Jerónimo Francisco Lima <i>Enea in Tracia</i> 1º andamento	Fronteiras pouco claras entre refrãos e episódios, harmonia ambígua, com modulações pouco definidas. Três refrãos e dois episódios, como é habitual no rondeau, mas com um episódio modulante.
	R1 (I) Epis.1 (V) R2 (I) Epis.2 (VI-V) R3 e Coda (I) A B A' B' A''
	I V-I-IV-V-I-I7 dóM solM R1 (cc.1-11) Epis.1 (cc.11-23, transição, cc.23-25)
	I-III I-iv-V-I I7-IV-V7-I / V-I dóM láM solM dóM R2 (cc.26-36) Epis.2 (cc.37-46) R3 e coda (cc.47-57)

Leal Moreira <i>L'Imenèi di Delfo</i> 3º andamento	Estrutura confusa, pois o terceiro refrão desemboca pouco naturalmente numa espécie de coda que, no princípio, se confunde com um episódio. Tem como o rondeau três refrãos e dois episódios, que são variações do refrão, mas assemelha-se de algum modo ao rondó clássico na relação tonal entre episódios (V, i).
	R1 (I) Epis.1 (V) R2 (V) Epis.2 (i) R3 (I) Coda (I) A B A' B' A''

I-V-I-IV-I-V-I réM R1(cc.1-21)	IV-V-I-IV-V-I láM Epis.1(cc.22-33)	I-V-I-IV-I-V-I láM R2(cc.33-53)
i-V-i-III-i-V rém Epis.2(cc.54-68)	I-V-I-IV-ii-V-I rém R3(cc.69-87)	I-V-I-IV-V-I rém Coda(cc.87-107)

- episódios no fim de andamentos, como em Sousa Carvalho, *Testoride Argonauta*, 3º and., ex. 133, Jerónimo Francisco Lima, *Teseo*, 3º and., ex. 180, Gomes e Oliveira, *Te Deum*, 2º and., e *Calliroe*, 3º and.:

Sousa Carvalho <i>Testoride Argonauta</i> 3º andamento (ex. 133)	R1(I) A	Epis.1(I) B	R2(I) A	Epis.2 (V-I) B'	R3 (I) A	Epis.3 (I) C
	I-(ii-I) solM R1 (cc.1-12)		I-V solM Epis.1 (cc.13-28)		I-(ii-I) solM R2 (cc.29-41)	
	V-I-I7 / V7-I-V réM solM Epis.2 (cc.41-64)		I-(ii-I) solM R3 (cc.65-76)		I-V-I solM Epis.3 (cc.77-95)	
Parece estar próximo do esquema habitual do rondeau, mas acrescenta no final uma nova secção, diferente de tudo o resto (Epis.3).						

Jerónimo Francisco Lima <i>Teseo</i> 3º andamento (ex. 180)	Espécie de rondó, com três refrãos e três episódios, acabando num episódio, e em que todas as partes têm alguma relação motivica (os motivos de B e de C derivam das células de A):					
	R1(I) A	Epis.1(I) B	R2(I) A	Epis.2(vi-I-vi-III) C	R3(I) A	Epis.3(I) B'
	I mibM R1(cc.1-8)		I-IV-V-I-V-I-IV-V-I mibM Epis.1(cc.9-44)		I mibM R2(cc.45-52)	
	i-V-i dóm	I-IV-V-I mibM	V-i-iv-III-VII7-i-V dóm		(VI7-vii-I-VII-VI-iv-II-I) (solM)	
	Epis.2(cc.53-94).....					
	I mibM R3(cc.95-102)		I-IV-iii-ii-I mibM Epis.3(cc.102-131)			

Gomes e Oliveira <i>Te Deum</i> 2º andamento	R1(1-8)	Ep.1(9-28)	R2(29-36)	Ep.2(37-56)	R3(57-64)	Ep.3(65-96)
	i	III	i	VI	i	i
	A	B	A	C	A	D
Espécie de rondó, que parece estar mais próximo do rondeau, com os episódios relacionados entre si, sobretudo o segundo e o terceiro, mas acabando num episódio, ou						
forma seccional em três partes, A(cc.1-28) A'(cc.29-56) A''(cc.57-96).						

Três destes rondós que acabam num episódio situam-se no último andamento de uma abertura. No entanto, todos eles são melódica e harmonicamente conclusivos, não parecendo haver qualquer relação entre estes episódios finais e uma eventual ligação ao princípio da acção da ópera.

Com tantos desvios em relação aos esquemas habituais, sobretudo no que diz respeito à harmonia, parece poder concluir-se que, de uma forma geral, este grupo de compositores tem tendência para encarar o rondó mais como uma alternância melódica do que como uma estrutura melódico-harmónica.

São Cordeiro da Silva (em obras de 1785, 1787, 1789 e s. d.) e Marcos Portugal (1790) que nos dão os melhores exemplos de rondós, com estruturas claras e concisas, mostrando um bom domínio formal. Em Cordeiro da Silva dois dos andamentos encaixam-se bem no esquema do rondeau francês, outros dois tendem para o esquema do rondó clássico, e há por duas vezes uma pequena transição, o que é raro neste grupo. Em Marcos Portugal o segundo andamento da Sinfonia, ex. 253, segue de perto o esquema do rondeau e é um dos melhores exemplos desta forma neste conjunto de obras.

Xavier dos Santos (rondós em 1783 e 1784), Avondano (s. d.) e Almeida Mota (s. d.) também dominam a forma rondó, com estruturas claras e por vezes elaboradas, mas com desvios em relação aos esquemas habituais. Em Xavier dos Santos os refrãos e os episódios são semelhantes entre si, e o último refrão é sempre seguido por uma coda; um dos rondós está mais próximo do rondeau francês e o outro tem alguma semelhança com a sonata rondó.

Tanto Sousa Carvalho (rondós em 1780 e 1783) como Leal Moreira (em 1783, 1785 e 1787), apesar de parecerem também dominar a forma, utilizam-na de um modo muito pessoal, nem sempre conseguindo criar andamentos claros e equilibrados.

Os dois rondós de Sousa Carvalho aproximam-se melodicamente da forma habitual, com a particularidade de um deles não acabar num refrão mas num episódio, mas harmonicamente afastam-se de uma forma tipo (em que cada grande parte é fechada), pois modulam ao longo de um episódio ou de um refrão e um episódio.

Leal Moreira tem nos seus rondós uma estrutura variável, não sistemática. Enquanto um deles se insere bem no esquema habitual do rondeau, *Artemisa Regina di Caria*, ex. 219, constituído por cinco secções, é um caso curioso: as primeira, terceira e quinta secções têm entre si uma grande relação, podendo ser consideradas globalmente refrãos de um rondó, enquanto a segunda e a quarta, que são semelhantes, podem constituir os dois episódios intermédios, mas formam também entre si uma forma sonata sem desenvolvimento ou uma forma contínua em duas partes (já referida antes). No seu conjunto é uma espécie de sonata rondó sem desenvolvimento.

Jerónimo Francisco Lima (rondós em 1781 e 1783) e Gomes e Oliveira (em 1782 e 1795, nas duas últimas obras) não demonstram terem uma noção muito precisa do esquema do rondó, utilizando-o de um modo intuitivo. Os seus andamentos estão sempre distantes dos esquemas habituais.

Não há uma evolução global no grau de elaboração ou de perfeição formal da forma rondó durante o período em estudo, que depende unicamente de cada compositor.

3.4.6. Minueto

O minueto é, no conjunto das suas três partes, minueto – trio – minueto, uma forma ternária, segundo o esquema:¹³⁸

Minueto:	A	:	B (ou A')	A'	:
	I		V	I	
			III (menor)		
Trio:	C	:	D (ou C')	C'	:
	I		V	I	
			III (menor)		
Minueto:	A		B (ou A')	A'	
	I		V	I	
			III (menor)		

Por sua vez, cada minueto ou trio, considerados isoladamente, são, basicamente, formas binárias contínuas circulares (já referidas antes):

A	:	B	A (ou A')	:
I-V (ou apenas I)		V (percurso dentro de V)	I	

Uma estrutura deste tipo é utilizada pelo minueto em toda a primeira metade do século XVIII. Rosen¹³⁹ descreve-a assim: “a primeira frase acaba na barra dupla apenas com uma cadência fraca à dominante (ou muitas vezes com uma cadência forte na tónica); a segunda frase estabelece a dominante, por vezes com material novo; a terceira volta à tónica com um claro paralelismo com a primeira, com um carácter de reexposição. Quando a primeira frase termina com uma cadência forte na tónica [...] a terceira pode ser idêntica à primeira, e aproximamo-nos então de uma forma ternária ABA: com as repetições transforma-se em AA BA BA.”

O irresistível apelo da forma sonata e da sua bipolarização tonal, na segunda metade do século, vai dar origem a uma estrutura a que Rosen¹⁴⁰ chama forma sonata de

¹³⁸ Boyden, *The History and Literature 1750 to the Present*, pp. 23-24.

¹³⁹ Rosen, *Sonata Forms*, pp. 19-20: “phrase 1 has only a weak cadence on V (or often a strong cadence on I) at the double bar; phrase 2 establishes the dominant, sometimes with new material; phrase 3 returns to the tonic with a clear paralelismo to phrase 1 and it takes on the character of a recapitulation. When the first phrase has a strong cadence on the tonic [...] then the third phrase can be an identical repetition of the first, and the form is close to ternary form or ABA: with repeats it becomes AA BA BA.”

¹⁴⁰ Rosen, *idem*, p. 114: “[...] the second period, after the double bar and always linked to the third period, generally creates some of the polarity of tonic and dominant necessary to the late eighteenth-century

minueto. Nela “o segundo período, a seguir à barra dupla e sempre ligado ao terceiro, cria em geral alguma da polarização entre a tónica e a dominante necessária ao compositor de finais do século XVIII, ou produz modulações secundárias que incrementam a tensão do afastamento da tónica; pode funcionar como um segundo grupo, ou como uma secção de desenvolvimento, ou mesmo como ambos ao mesmo tempo.”

O minueto não faz parte do universo dos compositores portugueses. O único que aparece neste grupo de obras é o segundo andamento da Abertura de Almeida Mota, ex. 251, que, ainda por cima, não se encaixa bem nos esquemas habituais.¹⁴¹ Harmonicamente segue a estrutura normal, mas melodicamente cada parte do trio e do minueto é completamente diferente das outras, não retomando nunca uma secção anterior, como acontece habitualmente, e o da capo do minueto é feito com as duas repetições.

Almeida	Minueto, sibM	A (I-V) : B (V) C (I) :		
Mota	Trio, solm	D (i-V) : E (i) :		
Abertura	Minueto da capo	A (I-V) : B (V) C (I) :		
2º andamento (ex. 251)	I-ii-IV-V-I sibM A.....	v-I7-V7-I : fãM	I-iv-V7-I-iv-V7-I fãM B.....	v-IV-I-V-I : sibM C.....
	i-V solm D.....	vii-I7-iv-V7-I : réM	(V-I) (V-I) V-i-V-i : (mibM) (fãM) solm E.....	da capo

composer, or it produces subsidiary modulations that increase the tension of the move away from the tonic; it may act like a Second Group, or like a development section, or even like both at once.”

¹⁴¹ Os minuetos de Pedro António Avondano, peças de outro tipo, são tratados mais adiante.

3.4.7. Andamentos rápidos e lentos

São muitos os exemplos de aberturas em que os andamentos rápidos são repetitivos e monótonos, em motivos curtos e pouco interessantes, geralmente muito agarrados à harmonia, e os lentos são líricos (muitas vezes mesmo sentimentais), com um desenho melódico gracioso e uma harmonia expressiva (Perez, *Il Demofonte*, *La Didone Abbandonata*, *L'Alessandro nell'Indie*, *La Semiramide*, *Creusa in Delfo* e *La Pace Fra La Virtù e La Bellezza*; Sousa Carvalho, *Eumene*, *Perseo*; Cordeiro da Silva, *Archelao*, Sinfonia; Jerónimo Francisco Lima, *Lo Spirito di Contradizione*; Brás Francisco Lima, *Il Trionfo di Davidde*). Que razões contribuem para este facto?

a) um gosto especial dos compositores portugueses (e também de um napolitano) pelas melodias líricas e sentimentais, em andamentos lentos, com uma harmonia muitas vezes elaborada e colorida;

b) a frequente utilização, nos andamentos lentos, de tonalidades menores, indutoras de ambientes tristes e melancólicos. É elucidativo verificar que em 99 obras, todas em tonalidade maior, 31 (31%) tem o andamento lento (ou o seu começo) numa tonalidade menor. Ao brilho de um andamento rápido corresponde sempre o modo maior, a cerca de um terço dos andamentos lentos corresponde o modo menor. Os compositores que mais frequentemente o fazem¹⁴² são Xavier dos Santos (50%), Sousa Carvalho e Jerónimo Francisco Lima (38%), Cordeiro da Silva e Leal Moreira (30%);

c) os efectivos orquestrais utilizados nos andamentos lentos, geralmente cordas, ou cordas e poucos sopros, quase sempre madeiras, melodicamente mais flexíveis do que os metais, com mais notas disponíveis, o que permite uma construção melódica mais baseada em graus conjuntos e meios tons, muito utilizados nas melodias mais sentimentais (Perez, *Il Demofonte*, ex. 81, *L'Eroi Cinese*, ex. 84; Sousa Carvalho, *L'Amore Industrioso*, ex. 124, *Te Deum* 1769, ex. 126, *Eumene*, ex. 127, *Testoride Argonauta*, ex. 133; Cordeiro da Silva, *Il Natal di Giove*, ex. 150, *Archelao*, ex. 153; Jerónimo Francisco Lima, *Te Deum*, *Teseo*, ex. 180)¹⁴³;

d) a orquestração nos andamentos rápidos, quase sempre com metais, menos ágeis e com poucas notas disponíveis, que quase se limitam às notas dos acordes. As cordas e as madeiras, ao sobreporem-se aos metais, dobram as notas principais e acrescentam entre estas desenhos mais movimentados e rítmicos (notas ornamentais

¹⁴² Apenas se consideram os compositores com três ou mais obras.

¹⁴³ Exemplos escolhidos entre muitos outros possíveis.

contíguas, notas de passagem, outras notas do acorde, ornamentos, notas repetidas, notas dobradas, acordes quebrados), mas não se libertam das notas estruturalmente harmónicas tocadas pelas trompetes e trompas (Perez, *La Didone Abbandonata*, ex. 82, 1º and., *Artaserse*, ex. 87, 1º and., *L'Alessandro nell'Indie*, ex. 88, 1º and., *Solimano*, ex. 92, 1º and.; Sousa Carvalho, *L'Amore Industrioso*, 3º and.; Jerónimo Francisco Lima, *Te Deum*, 3º and., ex. 176, *Teseo*, 3º and., *Più Allegro*, ex. 180, *La Vera Costanza*, 3º and., ex. 181)¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Exemplos escolhidos entre muitos outros possíveis.

3.4.8. Características individuais de escrita e de estilo

Em **David Perez** (ex. 80 a 108) a escrita melódica é geralmente personalizada nos andamentos rápidos, chegando por vezes a ser interessante, com gestos bem desenhados. Está quase sempre muito agarrada à harmonia, em arpejos, acordes quebrados (ex. 80, 81, 82, 84, 3º and., 86, 88 e 92), grupos de notas repetidas (ex. 87), escalas (ex. 92) e pequenos motivos de pura afirmação tonal (ex. 82), por vezes tornando-se repetitiva, pela insistência constante nos mesmos elementos. O ritmo é vivo e variado, com grupos de semicolcheias (ex. 90), grupos de fusas tipo apojatura rápida (ex. 92) e células típicas, como duas fusas – colcheia pontuada (ex. 90), ou duas fusas – semicolcheia – colcheia (ex. 92). Por vezes utiliza (bem) os silêncios e as articulações (ex. 80 e 92). Apesar de raro, o desenvolvimento motivico pode ser elaborado (ex. 90, 1º and.). A harmonia é quase sempre simples, geralmente não se afastando das relações directas entre tónicas e dominantes. Perez utiliza quase sempre apenas tonalidades maiores, mas por vezes faz também uso de tonalidades menores (ex. 90, 1º and.), com objectivos expressivos e de criação de coloridos específicos.

Os andamentos lentos têm geralmente um recorte melódico gracioso e elegante (ex. 81, 82, 84, 86, 88 e 106), em células curtas, por vezes fazendo uso da articulação e da dinâmica (ex. 92 e 106), e uma harmonia simples e natural, geralmente pouco elaborada.

Comparando-o com Jommelli, diz de Perez Charles Burney¹⁴⁵: “Jommelli [...] era admirado principalmente pelas engenhosas e bem concebidas texturas das partes instrumentais; e Perez pela elegância e graciosidade das melodias e pela expressão do texto.”

Quase todos os andamentos têm características pré-clássicas, com uma organização melódica repetitiva e regular, em motivos curtos, quase sempre em unidades de dois ou de quatro compassos, ritmo diferenciado, células rítmicas curtas e repetidas, harmonia clara marcada por cadências bem definidas, ritmo harmónico médio

¹⁴⁵ Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present*, 4 vol., London, Printed for the Author and sold by J. Robson, New Bond Street, and G. Robinson, Paternoster Row, 1776-89, vol. 4, p. 572, citado por Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 52: “Jommelli [...] was chiefly admired for the ingenious and learned texture of the instrumental parts; and Perez for the elegance and grace of his melodies and expression of the words.”

ou lento, secções bem definidas, separação clara entre melodia e acompanhamento, texturas diferenciadas.

Aparecem por vezes algumas características barrocas, como a continuidade rítmica, a melodia desenvolvendo-se em si mesma e um baixo harmonicamente activo, que, em simultâneo com elementos pré-clássicos, geram andamentos típicos de um período de transição (ex. 82).

Quase todos os andamentos lentos e alguns rápidos (ex. 81, 82, 86, 90 e 106) têm características galantes nítidas, como o recorte melódico íntimo e gracioso, em células curtas, a ornamentação bem integrada no desenho melódico, terminações de frase do tipo apojatura longa, algum movimento cromático, frase regular de dois ou de quatro compassos, ritmo regular, células rítmicas curtas e repetidas (grupos de semicolcheias e tercinas, síncopas, pontuado rápido / lento, célula duas fusas – colcheia pontuada), harmonia simples e clara, intervalos de 5ª diminuta e ritmo harmónico lento.

Os andamentos mais interessantes são os intermédios de *Il Demofonte* (ex. 81) e de *La Didone Abbandonata* (ex. 82), pelas suas típicas e equilibradas características galantes, com um muito elegante e conciso desenho melódico, o segundo andamento de *L'Eroi Cinese* (ex. 84), pelo bem desenhado gesto melódico, pelo equilíbrio entre melodia e harmonia e pela orquestração (ver Capítulo Orquestração, p. 323), o segundo andamento de *L'Ipermestra* (ex. 86), pelo recorte melódico gracioso e equilibrado, de carácter galante, e pela interessante estrutura, com texturas muito diferenciadas, o segundo andamento de *Alessandro nell'Indie* (ex. 88), pela melodia lírica e elegante e pela orquestração muito tímbrica, o primeiro andamento de *Demetrio* (ex. 90), pela grande diferença estrutural que denota em relação às obras anteriores (dez anos de diferença), nomeadamente a maior diferenciação de grupos temáticos e a expressiva utilização de tonalidades menores.

Mesmo se as estruturas se tornam mais complexas ao longo do conjunto da obra de Perez, nomeadamente com menos formas contínuas e mais (e mais perfeitas) formas sonata, não há uma evolução clara na sua escrita, sendo mesmo perceptível uma diminuição de qualidade global entre as obras da primeira fase, até 1755, e as da segunda, a partir de 1765, sobretudo ao nível da invenção melódica, que é uma das suas melhores qualidades.

Nas obras orquestrais de Perez o clímax de um andamento é indefinido ou pouco vincado, quase sempre relacionado com o âmbito, coincidindo com a região mais aguda. Este clímax aparece, na grande maioria das vezes, à chegada à dominante (ex. 81, 1º and., cc. 30-33, ex. 88, 1º and., cc. 18-21, e ex. 90, 1º and., c. 34), algumas vezes numa zona de afirmação da dominante (ex. 86, 3º and., cc. 12-13, ex. 92, 3º and., cc. 48-50), raras vezes à chegada à tónica (ex. 88, 1º and., cc. 49-51, ex. 90, 1º and., cc. 83-85). As obras de Perez não apresentam em geral grandes dificuldades técnicas. Quando existe alguma é provocada pela escrita ornamental e pela variedade rítmica, em andamentos rápidos. Não há uma evolução clara da dificuldade técnica ao longo da sua produção.

As aberturas de **Xavier dos Santos** (ex. 110 a 120) têm geralmente uma melodia bem construída e com alguma personalidade, elegante e ornamental, com trilos e apojeturas, por vezes lírica, por vezes lembrando uma dança popular (*Esione*, 3º and.), quase sempre usando estruturalmente a dinâmica e a articulação, e algumas vezes, com eficácia expressiva, as pausas (*La Passione di Gesù Christo*, 3º and., *Ercole sul Tago*, 2º and.). Os arcos melódicos são geralmente pequenos, muitas vezes de dois compassos, frequentemente com pouco ímpeto direccional. São comuns as escalas, os arpejos, os acordes e a escrita em terceiras, e há bastante cromatismo e intervalos expressivos, como quartas aumentadas, sextas e sétimas. Geralmente existe equilíbrio entre a construção melódica e a harmonia, ou seja, a melodia não se limita a afirmar uma tonalidade, em desenhos puramente harmónicos, mas mantém características horizontais. São raros os elementos imitativos (*La Passione di Gesù Christo*, 3º and.).

O ritmo é variado, frequentemente em pequenas células repetidas, muitas vezes típicas, como pontuados rápido / lento e lento / rápido, grupos de semicolcheias, célula colcheia - duas semicolcheias ou suas subdivisões, tercinas e síncopas. A harmonia é geralmente natural e pouco elaborada, progredindo com grande frequência através das dominantes e das suas sétimas. As tonalidades menores são raras e usadas apenas com um fim expressivo. A estrutura é em geral clara.

Todas as aberturas de Xavier dos Santos têm características pré-clássicas: organização melódica regular, em motivos curtos e repetidos, frase periódica, geralmente de dois ou quatro compassos, pluralidade de temas, com características próprias, ritmo diferenciado e regular, harmonia clara, marcada por cadências bem definidas, modulações simples, ritmo harmónico quase sempre lento, tonalidades quase

sempre maiores, relação tonal entre secções ou andamentos, separação clara entre melodia e acompanhamento e texturas diferenciadas ou muito diferenciadas.

Grande parte das aberturas têm também características galantes: melodias simples e graciosas, fragmentadas e ornamentais, muitas vezes baseadas em motivos ou células típicas, trilos e apojeturas (as longas por vezes incluídas estruturalmente na melodia), intervalos de quinta diminuta, algum cromatismo, ritmo em células curtas e típicas (pontuados, tercinas e síncopas). Há ainda alguns andamentos ou secções em que é nítido o ambiente da *Empfindsamkeit*, com uma escrita muito expressiva, não ornamentada, a utilização de tonalidades menores e de cromatismo, acordes, articulação e dinâmica contrastada (*La Passione di Gesù Christo*, 3º and.).

É de notar que nunca, neste grupo de obras de Xavier dos Santos, uma abertura consegue ter a mesma qualidade do princípio ao fim. Há sempre, a par de partes bem construídas, outras menos conseguidas. Neste conjunto há bastantes andamentos monótonos e repetitivos, devido ao uso de motivos pouco personalizados, a uma harmonia pouco elaborada e a uma indiferenciação continuada (*Le Grazie Vendicate*, 1º, 2º e 3º and., *Alcide Albivio*, 1º e 3º and., *Ati e Sangaride*, ex. 112, 1º and., *Il Palladio Conservato*, 1º and.). No entanto há também andamentos muito interessantes, devido sobretudo a um material temático vivo e gracioso e a uma estrutura clara. Um dos melhores exemplos é o terceiro andamento de *Il Palladio Conservato* (ex. 115).

Analisando toda a produção de Xavier dos Santos, pode verificar-se uma ligeira melhoria de qualidade entre as primeiras quatro obras (entre 1762 e 1778) e as restantes (entre 1779 e 1785), resultante sobretudo de uma construção melódica mais cuidada e de uma maior diferenciação estrutural. Também pode talvez afirmar-se que Xavier dos Santos consegue os seus melhores momentos em estruturas simples, que dependem mais da qualidade do material temático e do equilíbrio entre este e uma harmonia natural do que de uma construção complexa, que ele parece não dominar, sobretudo nas formas sonata.

O clímax de um andamento é muitas vezes indefinido. Quando existe é pouco vincado, quase sempre relacionado com o âmbito, coincidindo com a região mais aguda. Aparece imediatamente antes da chegada a uma nova tonalidade (relativo maior, por exemplo), na principal zona de afirmação da dominante, imediatamente antes da chegada ou na zona de afirmação final da tónica. A escrita quase nunca tem

dificuldades técnicas significativas. Quando estas existem (raramente), são devidas à variedade rítmica em andamentos rápidos.

Nos dois andamentos rápidos da Abertura de **Frei José de Santo António** (ex. 122) a melodia está muito agarrada à harmonia, em acordes, arpejos, escalas e notas repetidas, sem uma verdadeira personalidade melódica, com alguma ornamentação (trilos), em motivos curtos continuamente repetidos. A harmonia é pouco elaborada, no primeiro andamento (ex. 122) mal estruturada, sem verdadeiras modulações ou bipolarizações, com percursos ambíguos entre tonalidades, recorrendo a dominantes mal preparadas, não se percebendo por vezes se há uma modulação ou se se trata de uma tonalidade de passagem. Os dois andamentos rápidos são monótonos, muito pouco interessantes, devido à repetição continuada de células sem personalidade melódica. No Andante a melodia é simples e graciosa, bastante ornamentada, fragmentada e com falta de ímpeto direccional, o ritmo é variado e a harmonia é pouco elaborada.

Todos os andamentos têm características pré-clássicas: melodia fragmentada, sem ímpeto direccional, em motivos curtos e repetidos, geralmente em frases de um ou dois compassos, ritmo regular, com algumas células típicas (pontuados, grupos de semicolcheias e tercinas), harmonia por vezes marcada por cadências, ritmo harmónico lento, separação entre melodia e acompanhamento, texturas por vezes muito diferenciadas. O andamento intermédio tem também características galantes, com uma escrita melódica simples e graciosa, ornamentada, bastante dependente de apojeturas longas, e uma harmonia simples e clara.

Apenas num dos andamentos o clímax é nítido, apesar de pouco vincado, relacionado com o âmbito, na sua zona mais aguda, antes da última chegada à tónica. A escrita nunca tem dificuldades técnicas significativas.

Sousa Carvalho (ex. 124 a 145) tem, em 16 obras, ao longo de 23 anos, uma escrita com características bastante diversas.

Nos andamentos rápidos a melodia está frequentemente muito agarrada à harmonia, em acordes, arpejos, escalas, notas repetidas, acordes quebrados ou células de pura afirmação tonal, sem uma verdadeira personalidade melódica, mas também pode ser viva e personalizada, quando, apesar dessa proximidade às notas dos acordes,

consegue ser imaginativa e, por exemplo, introduz pequenas modificações nas células base, como a variação rítmica ou a inversão do sentido ascendente ou descendente do gesto melódico (*Te Deum* 1769, 3º and., ex. 126). Nos andamentos lentos a melodia é geralmente graciosa e lírica, por vezes mesmo sentimental (*L'Amore Industrioso*, 2º and., ex. 124, e *Penelope*, 2º and., ex. 137). Baseia-se quase sempre em motivos pequenos e repetidos, geralmente em frases de dois ou quatro compassos, podendo ser muito fragmentada, com falta de ímpeto direccional (*L'Amore Industrioso*, 1º and., ex. 124, *Tomiri Amazzone Guerriera*, 3º and.), ou formar arcos amplos e bem desenhados (*Te Deum* 1769, 2º and., ex. 126).

Há quase sempre alguma ornamentação, sobretudo nos andamentos lentos - alguns trilos e muitas apojeturas, que podem ser rápidas e muito longas, criando elegantes gestos ascendentes (*L'Amore Industrioso*, 1º and., ex. 124), ou lentas e inseridas na própria frase, contribuindo decisivamente para um gracioso ambiente galante.

O ritmo é quase sempre variado, por vezes muito baseado em células típicas (pontuados de vários tipos, tercinas, síncopas e grupos de semicolcheias).

Um aspecto importante da construção melódica em Sousa Carvalho, em grande parte das obras, é a utilização estrutural da dinâmica e da articulação, o que contribui com frequência para um significativo aumento do seu poder expressivo (*Adrasto Re degli Argivi*, ex. 140, e *Alcione*, ex., 142, em que é especialmente importante o uso da articulação).

A harmonia, simples ou elaborada, é marcada por cadências claras e progride sempre através de encadeamentos V-I, V7-I ou IV-V-I. Utiliza com alguma frequência o modo menor em secções intermédias, criando com isso expressivas variações de cor harmónica (*Te Deum* 1769, 3º and., ex. 126, *L'Amore Industrioso*, 2º and., ex. 124). O ritmo harmónico é quase sempre lento.

Não se detecta na produção de Sousa Carvalho uma evolução na qualidade da escrita, uma vez que se encontram ao longo dos anos andamentos muito bons ao lado de outros menos conseguidos, ao contrário do que se pode afirmar em relação ao grau de complexidade e à perfeição formal da sua forma sonata, em que é nítida uma evolução. O primeiro andamento de *Tomiri Amazzone Guerriera*, de 1783, por exemplo, é um dos menos conseguidos de Sousa Carvalho, com material temático abundante e interessante, mas uma harmonia em que as modulações são pouco claras e as tonalidades se seguem

sem uma lógica perceptível. Pelo contrário, podem citar-se como andamentos muito bons e equilibrados o segundo do *Te Deum* 1769 (ex. 126), muito simples, em que pequenos motivos formam entre si arcos melódicos amplos e elegantes, o segundo de *Testoride Argonauta*, 1780 (ex. 133), de um invulgar lirismo e elegância, *Adrasto Re degli Argivi*, 1784 (ex. 140), e *Alcione*, 1787 (ex. 142), com estruturas globais elaboradas e muito equilibradas.

Mesmo tendo em conta que há obras ou andamentos que sobressaem de outros aproximadamente seus contemporâneos, pela falta de interesse, de elaboração ou de inovação, ou pelo contrário, que se distinguem pela sua invenção ou qualidade, pode afirmar-se que as obras orquestrais de Sousa Carvalho têm características pré-clássicas entre 1769 e 1783, e que a partir de 1783 têm características clássicas, havendo antes e depois desse ano obras de transição, que podem considerar-se pré-clássicas por umas razões e clássicas por outras.

As características pré-clássicas presentes, entre outras obras, em *Te Deum* 1769, *L'Amore Industrioso*, *Eumene*, *L'Angelica*, *Perseo*, *Testoride Argonauta*, 1º e 2º and., *Penelope*, 2º and., *Tomiri Amazzone Guerriera*, 3º and., são: uma escrita melódica ornamental, em motivos curtos e repetidos, formando frases de dois ou quatro compassos, ornamentação constituída por alguns trilos e bastantes apojaturas, um ritmo variado e regular, uma harmonia marcada por cadências claras, quase sempre progredindo por encadeamentos V-I, V7-I ou IV-V-I, um ritmo harmónico lento, separação total entre melodia e acompanhamento e texturas diferenciadas ou muito diferenciadas.

Muitas destas obras ou andamentos, com alguma predominância dos andamentos lentos, têm também características galantes nítidas: uma melodia simples e graciosa, por vezes sentimental, fragmentada, com falta de ímpeto direccional, em motivos curtos e repetidos, baseando-se com alguma frequência em células muito curtas, acordes, arpejos e escalas; intervalos melódicos expressivos, como quintas diminutas; uma ornamentação abundante, com trilos, notas de passagem e apojaturas, as longas por vezes inseridas nas frases, como terminações; um ritmo variado, baseado em células típicas (pontuados rápido / lento e lento / rápido, grupos de semicolcheias e tercinas); uma harmonia simples e clara. Têm um ambiente galante vincado, entre outros, o *Te Deum* 1769, 2º and., *L'Amore Industrioso*, 1º e 2º and., *Eumene*, 2º and., *Testoride Argonauta*, 2º and., *Tomiri Amazzone Guerriera*, 3º and..

Um bom exemplo da fase de transição entre pré-clássico e clássico é o terceiro andamento de *Testoride Argonauta* (ex. 133), com uma melodia graciosa, em motivos curtos e repetidos mas que formam entre si arcos já com alguma amplitude, um ritmo sem células típicas, texturas muito diferenciadas e uma grande divisão melódica entre instrumentos.

As obras com características clássicas mais marcadas são *Endimione*, 1º and., *Alcione* (ex. 142) e *Adrasto Re degli Argivi* (ex. 140), sendo a última a mais elaborada. A organização melódica, apesar de se basear em motivos curtos, é ampla, em frases de dois, quatro, seis ou oito compassos, com uma periodicidade irregular, apoiando-se estruturalmente na dinâmica e na articulação. O desenvolvimento motivico é por vezes bastante elaborado, o ritmo é variado e regular, sem células demasiado insistentes. A harmonia é complexa, com algumas alternâncias entre os modos maior e menor, marcada por cadências, com um ritmo lento. Há separação total entre melodia e acompanhamento, texturas muito diferenciadas e alguma divisão melódica entre instrumentos. A concepção é global, as dimensões são grandes em relação ao habitual e há um bom controle do tempo harmónico, com sentido direccional.

O clímax de um andamento é muitas vezes indefinido. Quando existe é geralmente pouco vincado, quase sempre relacionado com o âmbito, coincidindo com a região mais aguda. Aparece imediatamente antes da chegada à dominante ou tónica, nas suas principais zonas de afirmação e antes da última chegada à tónica. Geralmente a escrita não tem dificuldades técnicas significativas. Quando elas existem deve-se à variedade melódica e rítmica em andamentos rápidos, ou também a uma escrita melódica com grandes intervalos em sucessão (*Testoride Argonauta*, 2º and.). É visível algum aumento de dificuldade técnica ao longo do tempo, relacionada com o aumento de complexidade de algumas das obras, nomeadamente ao nível das texturas e da diversidade de funções nos vários grupos de instrumentos.

A escrita melódica de **Cordeiro da Silva** (ex. 150 a 158) é bastante variável, com frequência muito agarrada à harmonia, em acordes, escalas, arpejos, acordes quebrados, notas repetidas e células de pura afirmação tonal (*L'Arcadia in Brenta*, 1º e 3º and.), mesmo assim por vezes com alguma personalidade (*Edalide e Cambise*, 1º and.). Outras vezes é graciosa e lírica, com um desenho melódico inventivo e equilibrado, ou mesmo sentimental, utilizando cromatismos e intervalos como as

quintas e as sétimas diminutas (*Salome*, ex. 152, e *Archelao*, 2º and., ex. 153). Estas características tão diferentes podem manter-se ao longo de um andamento, mas também alterar-se significativamente dentro dele, geralmente de um grupo temático para outro (*Telemaco*, 1º and., ex. 154, *Megara Tebana*, 1º and., ex. 155, *Lindane e Dalmiro*, 1º and., ex. 158). Embora não constitua uma regra, nota-se nos andamentos lentos de algumas aberturas (*L'Arcadia in Brenta*, *Il Natal di Giove*, *Edalide e Cambise* e *Archelao*) um cuidado suplementar na elaboração melódica, sobretudo ao nível da sua capacidade expressiva.

Os motivos são geralmente curtos, podendo originar um discurso fragmentado (*L'Arcadia in Brenta*, 1º e 3º and., *Edalide e Cambise*, 1º and.), mas podem também formar arcos amplos e bem desenhados, em frases de dois, quatro, seis ou oito compassos (*Telemaco*, 1º and., ex. 154, *Megara Tebana*, 1º and., ex. 155, *Lindane e Dalmiro*, 1º and., ex. 158). A construção melódica utiliza quase sempre a dinâmica e a articulação, e muitas vezes os silêncios, como processo estrutural (*Edalide e Cambise*, 1º e 2º and., *Il Natal di Giove*, 2º and., ex. 150, *Lindane e Dalmiro*, 1º and., ex. 158). Há quase sempre bastante ornamentação, escrita (trilos, apojeturas simples, duplas e triplas, muitas vezes cromáticas) ou inserida na própria melodia.

O ritmo pode ser regular ou muito variado, baseando-se com frequência em células curtas e repetidas (pontuados de vários tipos, grupos de semicolcheias, tercinas, sínkopas ou célula colcheia / duas semicolcheias).

A harmonia é quase sempre clara e pouco elaborada, com encadeamentos V-I, V7-I ou IV-V-I, com ritmo lento. Podem referir-se como casos especiais, em extremos opostos, *L'Arcadia in Brenta*, 3º and., em que não há verdadeiras modulações, aparecendo uma nova tonalidade preparada apenas por um acorde de 7ª da dominante, e *Salome* (ex. 152), com uma harmonia elaborada, colorida pelas alternâncias dos modos maior e menor. O acompanhamento do tipo do baixo de Alberti aparece com alguma frequência (*Edalide e Cambise*, 1º and., *Telemaco*, 1º and., ex. 154, *Megara Tebana*, 1º and., ex. 155, e *Lindane e Dalmiro*, 1º and., ex. 158).

Alguns dos andamentos, apesar das células ou dos motivos curtos que os constituem, têm um bom sentido direccional, criado pela conjugação de vários factores: acompanhamento do tipo do baixo de Alberti, texturas muito diferenciadas e grande variedade rítmica e de articulação (*Lindane e Dalmiro*, 1º and., ex. 158).

Neste conjunto de obras de Cordeiro da Silva há inúmeros andamentos muito bem construídos, e mesmo aberturas verdadeiramente interessantes no conjunto de todos os andamentos, como *Telemaco* (1787), ex. 154, *Megara Tebana* (1788), ex. 155, e *Lindane e Dalmiro* (1789), ex. 158, fazendo sentir uma ligeira melhoria qualitativa nestas últimas obras. A obra mais invulgar, no entanto, é a Abertura de *Salome* (ex. 152), onde coexiste uma escrita predominantemente harmónica com melodias líricas e sentimentais, cheias de cromatismos e intervalos expressivos. É nítida a intenção de criar nesta oratória um ambiente de alguma densidade, mais do que uma predisposição ao divertimento, caso mais comum das aberturas de ópera, mas o resultado acaba por ser de alguma indefinição, como quando aparece subitamente a lírica melodia dos cc. 27 e 58, no meio de um ambiente denso e pesado.

Um aspecto da obra de Cordeiro da Silva que importa ressaltar é a desproporção entre a grande quantidade de material melódico exposto, muitas vezes de boa qualidade, e o reduzido desenvolvimento e interligação motívica a que esse material é sujeito, em estruturas muito pouco elaboradas. A uma boa imaginação melódica não corresponde muitas vezes um trabalho metucioso de elaboração motívica e estrutural. *Edalide e Cambise* e *Megara Tebana*, ex. 155, são as duas aberturas em que é mais evidente esta discrepância.

As aberturas de Cordeiro da Silva têm, globalmente, características de transição entre o pré-clássico e o clássico, havendo andamentos, com mais frequência das primeiras obras (*L'Arcadia in Brenta*, 1º e 3º and., *Il Natal di Giove*, ex. 150, 2º and.), que são mais nitidamente pré-clássicos, outros já com características clássicas (*Edalide e Cambise*, 2º and., *Telemaco*, ex. 154, 1º and.), enquanto a maior parte, ao longo de toda a produção, tem simultaneamente características pré-clássicas e clássicas. Não podemos, à excepção de *L'Arcadia in Brenta*, separada 14 anos da segunda obra, e nitidamente menos elaborada do que as seguintes, estabelecer uma relação entre a evolução das características estilísticas e o decorrer do tempo, uma vez que os factores que nos aproximam mais de um estilo ou de outro vão aparecendo disseminadamente. Estes são: o tipo de desenho melódico, que de fragmentado, em motivos e frases curtas, se torna mais amplo, com arcos longos e uma periodicidade mais irregular, em frases de dois, quatro ou seis compassos; o acompanhamento do tipo do baixo de Alberti; o ritmo, que se liberta de células típicas e demasiado insistentes e se torna mais variado; a maior diferenciação das texturas rítmicas e orquestrais, que contribui em geral para uma maior

direccionalidade; a maior divisão melódica entre instrumentos (*Edalide e Cambise*, 1º e 2º and., *Archelao*, 3º and., ex. 153, *Telemaco*, 3º and., *Lindane e Dalmiro*, 1º and., ex. 158); a progressiva independência entre cordas, madeiras e metais, com uma clara separação de funções (*Archelao*, 3º and., ex. 153, *Telemaco*, 3º and., *Megara Tebana*, 1º and., ex. 155, *Lindane e Dalmiro*, 3º and., ex. 158).

Uma parte significativa dos andamentos tem características galantes (*L'Arcadia in Brenta*, 1º e 2º and., *Il Natal di Giove*, ex. 150, 2º and., *Edalide e Cambise*, 2º and., *Salome*, ex. 152, *Archelao*, ex. 153, 2º and.): uma melodia simples e graciosa, fragmentada, uma ornamentação abundante, com apojeturas longas inseridas na escrita, como terminações, cromatismos, intervalos expressivos como a 5ª e a 7ª diminuta, células rítmicas típicas (pontuados de vários tipos) e uma harmonia colorida pela alternância de modos. É de realçar que estas características galantes estão presentes com mais frequência nas obras mais antigas e menos nas mais recentes, embora sem desaparecerem completamente, e que aparecem bastante mais nos andamentos lentos do que nos rápidos (*Il Natal di Giove*, ex. 150, *Edalide e Cambise* e *Archelao*, ex. 153). A Abertura de *Salome*, ex. 152, aproxima-se com alguma nitidez da *Empfindsamkeit*, com o seu carácter denso e melancólico, a sua melodia lírica e sentimental e a sua harmonia colorida pelas alternâncias entre modos maior e menor.

O clímax de um andamento é muitas vezes indefinido. Quando existe é geralmente pouco vincado, quase sempre relacionado com o âmbito, coincidindo com a região mais aguda, e aparece imediatamente antes da chegada à dominante ou à tónica, antes do último regresso à tónica, e em zonas de afirmação da dominante. Na maior parte dos andamentos não há dificuldades técnicas significativas. Quando existem são causadas pelo tipo de desenho melódico e pela variedade rítmica, aliada à eventual rapidez de execução. Não há diferença ao longo da produção.

Em bastantes andamentos das obras de **Pedro António Avondano** (ex. 165 a 170) a melodia está muito agarrada à harmonia, em acordes, arpejos, escalas e células de afirmação tonal, outras vezes (sobretudo em *Il mondo della luna*) é graciosa e personalizada. Os motivos são geralmente curtos, repetidos ou sequenciados, podendo originar uma melodia fragmentada e repetitiva ou formar arcos amplos e bem desenhados, em frases de dois, quatro ou mais compassos. Há muito pouca

ornamentação e alguma utilização estrutural da dinâmica e articulação, sobretudo em *Il mondo della luna*. O ritmo é variado, geralmente sem células típicas.

De um modo invulgar, neste grupo de obras, Avondano utiliza a imitação motivica nos vários instrumentos, em entradas sucessivas em canon, seja de um motivo completo de quatro compassos (*Gioas Re di Giudà*, ex. 169, 3º and., cc. 1-7, 30-35, 42-47), seja de uma pequena célula e depois de todo o motivo que começa nessa célula (*Il mondo della luna*, ex. 165, 1º and., cc. 48-68, 3º and., cc. 190-210).

A harmonia, por vezes ambígua, com as tonalidades pouco definidas, é em geral bem construída, simples ou bastante elaborada, quase sempre com ritmo lento, por vezes com uma utilização expressiva de tonalidades menores (*Morte d'Abel*, 1º and., ex. 170). As cadências mais frequentes são V-I, V7-I e IV-V-I. É por vezes utilizado o acompanhamento do tipo do baixo de Alberti (*Il mondo della luna*, ex. 165, 1º and.).

Apesar de terem bastantes vezes um material melódico personalizado e apelativo, um ritmo variado e uma harmonia bem construída, a maior parte dos andamentos de Avondano têm uma estrutura formal pobre ou ambígua, não condizente com a qualidade dos outros elementos musicais. Refiram-se como exemplos o primeiro andamento de *Il mondo della luna*, ex. 165, muito interessante em vários aspectos mas com uma estrutura pobre, devido sobretudo a alguma descoordenação entre melodia e harmonia, o segundo também de *Il mondo della luna*, ex. 165, e o terceiro de *Gioas Re di Giudà*, ex. 169, também interessantes, mas cuja estrutura é prejudicada pela indefinição das zonas tonais e dos grupos temáticos.

Isacco Figura del Redentore parece ser a obra mais antiga, muito pouco elaborada, com características predominantemente pré-clássicas, enquanto *Morte d'Abel*, ex. 170, apesar de ter uma forma rondó, é de transição, e *Gioas Re di Giudà*, ex. 169, e *Il mondo della luna* (a única obra datada, de 1765), ex. 165, têm, em maior ou menor grau nos vários andamentos, características clássicas, com arcos melódicos amplos, de periodicidade irregular, algum desenvolvimento motivico, ritmo variado sem células típicas, algum acompanhamento do tipo do baixo de Alberti, texturas muito diferenciadas, sentido direccional, grande divisão melódica entre instrumentos e independência e alguma separação de funções entre famílias instrumentais. Sob o aspecto da orquestração (ver Capítulo Orquestração, p. 325) são também *Gioas Re di Giudà* e *Il mondo della luna* as obras mais evoluídas.

O clímax de um andamento é bastantes vezes indefinido. Quando existe é geralmente pouco vincado, quase sempre relacionado com o âmbito, coincidindo com a região mais aguda. Este clímax aparece quase sempre imediatamente antes da chegada à dominante, ou por vezes antes da chegada a outra tonalidade. A escrita nunca tem dificuldades técnicas significativas. Mesmo quando há alguma variedade melódica ou rítmica e uma eventual velocidade de execução, a escrita nunca é demasiado difícil, tornando-se nítida a formação e a experiência violinística do compositor.

Em **Jerónimo Francisco Lima** (ex. 175 a 182) a melodia está geralmente muito agarrada à harmonia, sobretudo nos andamentos rápidos, em acordes, arpejos, notas repetidas, acordes quebrados, escalas, oscilações por graus conjuntos sobre notas do acorde e células de afirmação tonal, mas pode ser também graciosa, lírica ou mesmo sentimental, com algum cromatismo, por vezes com um ambiente galante. Esta escrita melódica graciosa está sobretudo nos andamentos lentos, mas também aparece em secções de andamentos rápidos, nomeadamente constituindo grupos temáticos contrastantes (*Lo Spirito di Contradizione*, 1º and., *La Vera Costanza*, 3º and., ex. 181, Sonata em ré maior, 3º and.). Os motivos são geralmente curtos, repetidos, sequenciados ou variados, constituindo uma melodia que pode ser fragmentada ou em arcos amplos, em frases de dois, três, quatro ou mais compassos. Tem em geral pouca ornamentação (trilos, apojaturas simples e duplas) e utiliza estruturalmente a dinâmica e a articulação. O ritmo é variado.

A harmonia é em geral simples e natural, quase sempre baseada em encadeamentos V-I, V7-I ou IV-V-I, com ritmo lento, mas pode ser diferente, como em *Teseo*, 3º and. (ex. 180), em que, com um ritmo variável, do lento ao rápido, aparecem encadeamentos como iv-III-VII7 (cc. 79-82) ou VII-VI-iv-II-I (cc. 87-91). Por vezes é mesmo complexa, como em *La Vera Costanza*, 3º and. (ex. 181), em que passa por inúmeras tonalidades e tem a particularidade de utilizar repetidamente uma espécie de cadência interrompida, preparando uma tonalidade e desviando-se de súbito para o 3º grau (cc.57-58, 83-84 e 116-117) ou para o 6º grau (cc.64-65). Utiliza com alguma frequência a expressiva e colorida alternância entre os modos maior e menor (*Lo Spirito di Contradizione*, 1º and., Sonata em ré maior, 1º and., ex. 175, *Teseo*, 3º and., ex. 180).

É rara a imitação motívica, que no entanto aparece com alguma elaboração em *Gli Orti Esperidi*, 3º and., e *Enea in Tracia*, 2º and. O acompanhamento do tipo do baixo de Alberti é bastante raro (Sonata em ré maior, 2º and.).

O sentido direccional é fraco em muitos andamentos, mas por vezes é intenso. Os casos mais interessantes são:

- *Gli Orti Esperidi*, 1º and. (ex. 178), em que se intensifica perto das cadências mais importantes, a chegada à dominante antes do segundo grupo temático (cc.12-16), o reforço da dominante ainda na exposição (cc.22-32), e o retorno final à tónica (cc.65-75). Essa direccionalidade tensa é criada pelo reforço da textura rítmica, pela introdução de notas repetidas duas a duas e pela transformação do desenho melódico, que se torna mais harmónico (acordes ou acordes quebrados), mais agudo e com sentido ascendente;
- *La Vera Costanza*, 3º and. (ex. 181), em que é criado pela variedade rítmica e de articulação e pelas texturas muito diferenciadas. Atente-se na interessante progressão rítmica do primeiro motivo, sempre sobre as mesmas notas, que evolui ritmicamente criando uma direccionalidade imediata, ajudada pela pulsação constante das cordas graves e dos acordes sustentados dos sopros. Veja-se, ao contrário, o curioso desacelerando do final do andamento (cc.122-145), feito através da diminuição da densidade rítmica, da mudança de articulação e do progressivo escurecimento tímbrico, devido sobretudo às violas.

A obra globalmente mais interessante é *Le Nozze d'Ercole ed Ebe* (ex. 182), viva, sem pontos fracos, com uma melodia e uma harmonia personalizadas, bem construídas e equilibradas entre si, mas há, isoladamente, andamentos originais ou muito bem construídos:

- o primeiro de *Gli Orti Esperidi* (ex. 178), pelo equilíbrio global e pelo apurado sentido direccional;
- o terceiro de *Teseo* (ex. 180), pelo equilíbrio global, pela variedade harmónica e pela melodia, que apesar de estar próxima da harmonia, em arpejos, acordes e oscilações por graus conjuntos, é muito personalizada e viva. Isto é conseguido através de uma hábil alternância e variação das células, dos intervalos, dos sentidos e das articulações;

- o terceiro de *La Vera Costanza* (ex. 181), devido a um curioso culto da surpresa harmónica, ao sentido direccional e aos processos rítmicos, texturais e tímbricos que o provocam.

À excepção da última obra, que é nitidamente a mais interessante, não há ao longo da produção uma evolução nítida da qualidade ou do grau de elaboração.

Sob o ponto de vista da orquestração há uma grande evolução nas obras de Jerónimo Francisco Lima (ver Capítulo Orquestração, p. 325), as últimas três e a Sonata (sem data) com características clássicas nítidas. Nos aspectos melódicos, harmónicos e estruturais não há uma evolução tão nítida. Os motivos curtos formam muitas vezes melodias fragmentadas, mas agrupam-se também com frequência em arcos amplos e equilibrados, de periodicidade irregular, mais vezes nas obras mais recentes, mas também nas primeiras. O baixo de Alberti é raro, a imitação e o desenvolvimento motivico não aparecem sistematicamente e o sentido direccional apenas é intenso em dois andamentos. As aberturas de Jerónimo Francisco Lima têm características predominantemente clássicas, as últimas mais acentuadamente.

O clímax de um andamento é muitas vezes pouco vincado, quase sempre relacionado com o âmbito, coincidindo com a região mais aguda. Este clímax aparece sempre à chegada à dominante ou à tónica. A escrita não tem em geral dificuldades técnicas significativas. Quando estas aparecem são devidas à variedade e agilidade do desenho melódico, em andamentos de execução rápida. Não há neste aspecto uma evolução clara no tempo.

Na Sinfonia de **Policarpo José da Silva** a melodia está sempre muito agarrada à harmonia, em acordes, arpejos, notas repetidas e células de afirmação tonal, em motivos curtos, repetidos ou sequenciados. É fragmentada e repetitiva, frequentemente em terceiras, sem ornamentação nem ímpeto direccional, formando frases de dois ou quatro compassos. O ritmo é por vezes baseado em células típicas (pontudos rápido / lento e tercinas), a harmonia é muito elementar, com ritmo lento.

Na Abertura de *La Danza* (ex. 185) a melodia é variada e com alguma personalidade, por vezes graciosa, lírica e ornamental, com ambiente galante (2º and.), em motivos repetidos ou variados, geralmente formando arcos amplos e bem desenhados, em frases de dois ou quatro compassos, utilizando estruturalmente a

dinâmica e a articulação. A ornamentação pode estar escrita ou inserida na própria melodia. O ritmo é variado, a harmonia muito simples, com ritmo lento, sempre em encadeamentos V-I, V7-I, IV-I-V-I ou IV-V-I. Há por vezes algum sentido direccional, como no 1º and., criado pelo aumento da textura rítmica, conjugado com a aproximação do registo mais agudo (ex. 185, cc. 11-16).

A Sinfonia é muito pouco elaborada em todos os aspectos. *La Danza* tem características clássicas, com arcos melódicos amplos, texturas muito diferenciadas, divisão melódica entre instrumentos e alguma independência entre cordas, madeiras e metais.

Parece não haver qualquer relação entre as duas obras, tanto no grau de elaboração, a Sinfonia menos evoluída em todos os aspectos, como no tipo de construção melódica: enquanto *La Danza* tem uma melodia muito ornamental, complicada mas desenhada com um nítido sentido do canto, a Sinfonia é melodicamente estática, sem uma linha condutora do tipo vocal. Ficam sérias dúvidas quanto à autoria desta obra, aliás identificada na Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek de Donaueschingen (Alemanha) apenas como *Silva, Synfonia F.*¹⁴⁶

Para fundamentar melhor as conclusões sobre a escrita ou o estilo de Policarpo, e uma vez que, além destas duas e do Concerto para violoncelo não se conhecem outras obras instrumentais do compositor, optou-se por analisar complementarmente toda a Cantata *La Danza*, que para além da abertura, tem recitativos, quase todos acompanhados, duas árias de soprano, duas de tenor e um grande dueto final, com uma duração total de cerca de uma hora. A melodia é geralmente inventiva, lírica e empolgada, muito ornamental, cromática e frequentemente muito complicada, perdendo-se as linhas que poderiam ser fluidas e bem desenhadas em floreios que se sobrepõem ao próprio arco da frase. Pode relacionar-se esta apreciação com o facto de Policarpo José da Silva ter sido um tenor reputado, e ter composto esta cantata provavelmente pensando nas suas próprias capacidades, recheando-a de frases virtuosísticas (é para tenor a ária mais brilhante). A harmonia nunca é muito elaborada mas é natural, seguindo a construção melódica. O ritmo é frequentemente complicado, fruto da enorme quantidade de desenhos ornamentais existentes. As dinâmicas e as articulações são abundantes e muito precisas, integradas na construção melódica – o

¹⁴⁶ D-Do Mus. Ms. 1782.

compositor mostra ter um sentido dramático apurado. As árias são da capo, o dueto final é em secções diferenciadas, com uma estrutura semelhante aos conjuntos finais da ópera buffa do fim do século. A orquestração tem alguma variedade e preocupação tímbrica, criando texturas diferenciadas para diferentes momentos, ou juntando todos em partes de maior intensidade ou solenidade (ver Capítulo Orquestração, pp. 325-326).

Os climaxes são quase sempre pouco vincados, relacionados com o âmbito, na sua zona mais aguda, à chegada ou em zona de afirmação da dominante. Alguns dos andamentos (em *La Danza*) apresentam alguma dificuldade técnica, criada pelo desenho melódico pouco idiomático para as cordas, com muitos cromatismos, intervalos muito grandes e inúmeras apojaturas.

A escrita melódica de **Gomes e Oliveira** (ex. 187 a 198) é muito desigual. Pode estar agarrada à harmonia, em acordes, arpejos, escalas, acordes quebrados e notas repetidas, fragmentada, em motivos curtos, repetidos ou com variações, baseada em células sempre do mesmo tipo, banal e pouco personalizada, sem ímpeto direccional, mas pode também ser graciosa e lírica, em arcos amplos e bem desenhados, formando frases de dois, quatro ou oito compassos. Um ou outro tipo de escrita é por vezes predominante num andamento, mas quase sempre estão os dois presentes, tornando-os irregulares. Geralmente não há muita ornamentação (apojaturas), que pode estar escrita ou inserida na melodia, e é quase sempre utilizada estruturalmente a dinâmica e a articulação. O ritmo pode ser regular ou variado, por vezes baseado em células típicas (pontuados e tercinas). A harmonia é geralmente simples, umas vezes pobre, outras bem construída, quase sempre com ritmo lento, progredindo através dos encadeamentos V-I, V7-I, IV-V-I ou IV-I-V-I, algumas vezes alternando expressivamente os modos maior e menor (*Calliroe*, 3º and.). O acompanhamento do tipo do baixo de Alberti é bastante raro (*Calliroe*, 1º and.).

Não é nítida uma evolução qualitativa ao longo da produção de Gomes e Oliveira. A maior parte dos andamentos das suas aberturas são irregulares e pouco interessantes, devido ao material melódico banal e à harmonia pobre, sendo quase sempre a orquestração o seu aspecto mais interessante (ver capítulo Orquestração, p. 326). O andamento mais apelativo é, sem dúvida, o terceiro de *Calliroe*, simples mas muito vivo e personalizado.

Em todas as aberturas há andamentos ou secções com algumas características pré-clássicas, como o motivo curto e fragmentado, sem ímpeto direccional, o ritmo baseado em células típicas e as texturas pouco diferenciadas. Também o ambiente galante é por vezes nítido (*Il Gioas Re di Giudà*, 2º and.), com o seu recorte melódico simples, gracioso e ornamental. No entanto, na maior parte dos andamentos ou secções, o desenho melódico amplo e equilibrado, com periodicidade irregular, a ausência de ornamentação, mas sobretudo a orquestração (ver capítulo Orquestração, p. 326) situam Oliveira em pleno período clássico (*Il Gioas Re di Giudà*, 3º and., *La Galatea*, 2º e 3º and., *Calliroe*, 1º e 3º and., *Te Deum*, 3º and., ex. 198). Globalmente é *Il Gioas Re di Giudà* a obra menos evoluída, mas em todas estão presentes, em maior ou menor grau, características estilísticas do pré-clássico e do clássico.

Os clímaxes são geralmente pouco vincados, relacionados com o âmbito, na sua região mais aguda, antes da chegada a uma nova tonalidade, que é quase sempre a dominante ou a tónica. Cerca de metade dos andamentos apresenta alguma dificuldade técnica, devido aos desenhos melódicos variados, em andamentos rápidos, por vezes, como em *La Galatea*, com muitos cromatismos e alterações, numa escrita pouco idiomática para as cordas. A primeira obra é a que apresenta menos dificuldades.

A escrita de **Brás Francisco Lima** (ex. 201 a 204) é bastante variável. A melodia está muitas vezes agarrada à harmonia, em acordes, arpejos, notas repetidas ou células de afirmação tonal, dispersa e fragmentada, em motivos curtos, repetidos, sequenciados ou variados, baseada por vezes em células sempre semelhantes, tornando-se repetitiva (*Te Deum*, 3º and.). Pode também ser graciosa e sentimental, cromática, em arcos amplos e por vezes muito bem desenhados (*Il Trionfo di Davidde*, 2º e 3º and.). As frases são de dois, três, quatro, seis ou oito compassos. A ornamentação é variável, desde nenhuma a bastante (trilos e apojaturas), e quase sempre é utilizada estruturalmente (por vezes muito) a dinâmica e a articulação (ex. 204).

O ritmo é variado, por vezes baseado em células típicas (pontuados e grupos de semicolcheias). A harmonia é simples, com ritmo lento, progredindo através dos encadeamentos V-I, V7-I, IV-V-I ou IV-I-V-I, mas tem por vezes alguma elaboração, com ritmo variável (*Te Deum*, 2º e 3º and.). É invulgar o tratamento motivico no *Te Deum* (3º and.), repetindo o motivo principal numa segunda voz a um compasso de

distância, ficando em terceiras com a voz anterior (ex. 202). Acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti aparecem raramente (*Il Trionfo di Davide*, 2º and., ex. 204).

A estrutura é em geral pobre, limitando-se quase só às melodias sem as tratar ou desenvolver (*Te Deum*, 1º and.), mas mesmo quando utiliza algum desenvolvimento motivico, Brás Francisco Lima não consegue criar estruturas consistentes e elaboradas, apesar do interessante material musical (*Il Trionfo di Davide*, 1º and.). Há por vezes algum sentido direccional, criado pelo aumento de densidade rítmica e textural (*Te Deum*, ex. 201, 1º and., cc. 35-42), mas que é, outras vezes, prejudicado pela fragmentação dos motivos (*Il trionfo di Davide*, ex. 203, 1º and.), apesar dos diálogos entre instrumentos e das texturas diferenciadas.

Os andamentos das aberturas de Brás Francisco Lima são quase sempre pouco interessantes, devido a um material melódico pouco personalizado, à sua repetição continuada, à ausência de tratamento motivico e a uma estrutura pobre ou ambígua. O andamento mais interessante é, apesar de uma estrutura formal pouco clara, o segundo de *Il Trionfo di Davide*, com uma melodia graciosa e lírica.

São predominantes as características clássicas, sobretudo no que diz respeito à orquestração (ver Capítulo Orquestração, p. 326). A construção melódica é mais irregular, geralmente com arcos amplos e um ritmo variado, mas por vezes ainda fragmentada e sem ímpeto direccional. O segundo andamento de *Il Trionfo di Davide*, ex. 204, tem um nítido ambiente galante.

Os clímaxes são indefinidos ou pouco vincados, relacionados com o âmbito, na sua região mais aguda, em zonas de afirmação da dominante e à chegada à dominante e à tónica. A escrita é bastante natural para cordas e sopros, sempre sem dificuldades técnicas.

Na Sinfonia de **Auzier Romero** (ex. 207) a melodia está quase sempre próxima da harmonia, em arpejos, escalas, notas repetidas e células de afirmação tonal, mas geralmente com graça e personalidade, no primeiro andamento em pequenas células ou motivos repetidos ou sequenciados, fragmentada e sem ímpeto direccional, nos outros dois em arcos amplos e bem desenhados, por vezes em dois membros, antecedente – consequente, em frases de dois, três, quatro ou seis compassos. Tem ornamentação

(trilos e apojeturas) e utiliza muito a dinâmica e a articulação. O ritmo é variado, por vezes baseado em células típicas (pontuados rápido / lento e lento / rápido, tercinas e grupos de semicolcheias). A harmonia é simples mas natural, bem conduzida, com ritmo geralmente lento, progredindo por encadeamentos V-I, IV-V-I ou IV-I-V-I, por vezes com uma expressiva alternância de modos. São bastante utilizados os acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti. Em dois dos andamentos há algum sentido direccional, no segundo (ex. 207) devido ao ritmo contínuo e à articulação variada, no terceiro (ex. 207) criado, apesar de alguma fragmentação, pelo desenho melódico e pela variedade rítmica (cc. 1-12, cada membro da frase é impulsionado pela rápida escala ascendente; cc. 19-28, os dois primeiros compassos, relativamente estáticos, são lançados direccionalmente pelo aumento de textura rítmica).

No seu conjunto esta sinfonia é interessante e viva, no primeiro andamento, apesar de fragmentado e repetitivo, devido à estrutura elaborada e ao trabalho de desenvolvimento, no terceiro pela estrutura clara e equilibrada.

A Sinfonia de Auzier Romero tem características clássicas, sobretudo na orquestração (ver Capítulo Orquestração, p. 326), mas também devido ao equilíbrio estrutural, aos arcos melódicos amplos, ao sentido direccional e aos acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti.

Os clímaxes são pouco vincados, relacionados com o âmbito, na sua região mais aguda, geralmente em zonas de chegada à dominante. A escrita nunca tem dificuldades técnicas significativas.

Em **Leal Moreira** (ex. 210 a 227) a melodia é em geral graciosa, pessoal e equilibrada, viva ou lírica, por vezes sentimental e cromática. Os motivos têm uma dimensão variável, repetidos, sequenciados ou variados, por vezes em dois membros antecedente – consequente, e formam em geral arcos melódicos amplos e bem desenhados, por vezes de grande qualidade, em frases de dois, três, quatro, cinco, seis ou oito compassos. Mais raramente é repetitiva, fragmentada e agarrada à harmonia. É frequente a escrita em terceiras (*Ascanio in Alba*, ex. 215). A ornamentação é variável (apojeturas). A dinâmica e a articulação são utilizadas estruturalmente na construção melódica. O ritmo é variado, por vezes baseado em células típicas (pontuados rápido /

lento, rápidas escalas ascendentes, tipo apoiatura). O tratamento motivico é geralmente pobre, mas torna-se por vezes elaborado (*L'Imenèi in Delfo*, 1º and.).

A harmonia é geralmente bem construída, sem ser muito elaborada, com ritmo lento, progredindo por encadeamentos V-I, V7-I, IV-I-V-I ou IV-V-I, com alternâncias entre os modos maior e menor. Embora não apareçam sempre, os acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti estão muito presentes em bastantes andamentos.

O sentido direccional, especialmente nítido nas zonas de chegada às cadências principais, é com frequência muito apurado, criado por vários factores, isolados ou conjugados:

- texturas muito diferenciadas (em quase todos os casos);
- alternância de elementos melódicos distintos (*Ascanio in Alba*, ex. 215, 1º e 3º and.);
- variedade e alternância rítmica (*Ascanio in Alba*, ex. 215, 1º e 3º and.; Sinfonia a 2 Orquestras, ex. 226, 2º and.);
- diálogo melódico vivo entre instrumentos ou grupos de instrumentos (*Ascanio in Alba*, ex. 215, 1º and.; Sinfonia a 2 Orquestras, ex. 226, diálogo constante entre as duas orquestras);
- variedade de articulações (*Ascanio in Alba*, ex. 215, 1º and.; Sinfonia a 2 Orquestras, ex. 226);
- incremento da densidade rítmica e/ou textural (*Il Natale Augusto*, ex. 225, 1º and., cc. 17-36 e 71-98; *L'Imenèi di Delfo*, 1º and., cc. 58-63 e semelhantes; *Ascanio in Alba*, ex. 215, 3º and., cc. 129-137).

O exemplo mais completo é o primeiro andamento de *Ascanio in Alba*, ex. 215, em que o grande sentido direccional é criado pela conjugação de texturas muito diferenciadas com a alternância de material melódico (cc. 7-10, aparecimento de uma frase em terceiras inserida no meio de outro material, com outra textura), variação de textura rítmica (cc. 25-29, duplicação rítmica, seguida por um rápido gesto ascendente), diálogo de desenhos melódicos rápidos em sentido inverso (cc. 48-51), grande divisão melódica e grande variedade de articulação.

Há uma pequena melhoria qualitativa no nível global das sinfonias / aberturas, ou seja, o conjunto dos andamentos de uma obra é em geral melhor nos últimos anos, enquanto no que diz respeito a andamentos isolados os melhores estão dispersos no tempo. Globalmente as melhores obras são *L'Imenèi di Delfo* (1785), pela melodia

personalizada, viva ou lírica, pela harmonia bem construída, pelo equilíbrio formal e pela orquestração, *Gli Eroi Spartani* (1788), pela melodia e pela orquestração, *Il Natale Augusto* (1793), ex. 225, pela melodia graciosa e lírica, pela harmonia e pela orquestração, e Sinfonia a 2 Orquestras (1793), ex. 226, pela melodia viva e graciosa e pela orquestração.

É de notar também nas obras de Leal Moreira a frequente discrepância entre o bom material musical que geralmente contêm, melodia, ritmo e harmonia, e as estruturas, frequentemente pouco elaboradas, confusas ou desequilibradas (*L'Imenèi di Delfo*, 1º and., *Ascanio in Alba*, ex. 215, 1º e 3º and., Sinfonia a 2 Orquestras, ex. 226, 1º e 2º and.). A um sentido melódico e tímbrico apurado poucas vezes corresponde um tratamento motivico sistemático ou uma organização estrutural elaborada e equilibrada.

Quase todos os andamentos das sinfonias / aberturas de Leal Moreira evidenciam características clássicas nítidas: construção melódica pouco ornamentada, em arcos amplos e equilibrados, com uma periodicidade irregular, ritmo variado e natural, uso estrutural da dinâmica e articulação, harmonia bem conduzida, bastantes acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti, e uma orquestração muito tímbrica, com texturas muito diferenciadas, grande divisão melódica entre instrumentos e independência e separação de funções entre madeiras, metais e cordas (ver Capítulo Orquestração, pp. 326-327). Aparecem algumas vezes efeitos do tipo Sturm und Drang, como escalas rápidas, tipo apojatura, uníssonos longos, diálogos instrumentais curtos e efeitos dinâmicos intensos (Sinfonia para 2 Orquestras, ex. 226, 1º and., cc. 82-86 e 92-96 (escalas), cc. 29-37 e 66-78 (efeitos dinâmicos), 2º and. (escalas, diálogos curtos); *Gli Eroi Spartani*, ex. 221 (escalas rápidas em diálogos cerrados).

Os climaxes são quase sempre pouco vincados, com frequência múltiplos num mesmo andamento, relacionados com o âmbito, na sua região mais aguda, geralmente em zonas de chegada ou de afirmação da dominante, mais raramente em zonas de chegada à tónica. A escrita é bastante natural para as cordas e os sopros, quase sempre sem dificuldades técnicas significativas. Por vezes apresenta alguma dificuldade, devido a um desenho melódico ornamental com muitos cromatismos e alterações.

Na Abertura de **José Palomino** (ex. 232 a 236) a melodia tem personalidade, por vezes em pequenas células ou motivos curtos, mas formando sempre arcos amplos e

bem desenhados, em frases de dois, quatro ou seis compassos. No segundo andamento a melodia é graciosa, lírica e sentimental, com cromatismos, por vezes em dois membros antecedente – consequente, nos outros andamentos com grande abundância de motivos, relacionados ou não, que provocam uma sensação de dispersão. Há alguma ornamentação (trilos e apojaturas), expressa ou não, sobretudo no segundo andamento, e uma grande utilização estrutural da dinâmica e da articulação. O ritmo é variado.

A harmonia tem quase sempre alguma elaboração mas é frequentemente ambígua, não definindo bem a tonalidade em que se encontra (no primeiro andamento não se percebe por vezes se estamos em fãM ou dóM). Progredir por encadeamentos V7-I, V-I, IV-V-I ou IV-I-V-I, com ritmo geralmente lento, e alterna expressivamente os modos maior e menor. Há bastantes acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti. Nalgumas secções é nítido o sentido direccional, criado pela variedade rítmica e textural (3º and.) ou pelo seu incremento, conjugado com a divisão melódica entre instrumentos e famílias (1º and., ex. 233, cc. 71-82 e 115-135).

O aspecto mais interessante desta abertura é a orquestração (ver Capítulo Orquestração, p. 327), muito tímbrica, com uma utilização enorme e individualizada dos sopros. Também é notável a conjugação de factores como variedade rítmica e de articulação, texturas e variações tímbricas (1º and., ex. 233). Estruturalmente denota falta de clareza (como acontece também com o Concerto para cravo ou pianoforte), com muito material melódico mas disperso, e uma harmonia que flui demasiado sem se fixar. Não há uma concepção global estruturante, acabando por ser mal aproveitado o material musical, que é em geral apelativo.

É a orquestração que dá a esta abertura uma feição nitidamente clássica, que noutros aspectos é apenas nítida no arco melódico amplo e equilibrado e nos acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti. O segundo andamento tem um ambiente galante, com uma melodia muito graciosa e ornamental, e características tanto pré-clássicas (motivos curtos e fragmentados, células rítmicas típicas) como clássicas (arcos melódicos amplos, acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti).

Os climaxes são indefinidos ou pouco vincados. A escrita nunca tem dificuldades técnicas significativas.

Em **Giuseppe Toti** (ex. 239 a 244) a melodia é variável, em pequenos motivos, fragmentada, ou mais frequentemente graciosa e lírica, com cromatismos, quase sempre formando arcos amplos, em frases de dois, três, quatro ou seis compassos. Tem alguma ornamentação (apojaturas) e utiliza estruturalmente (por vezes muito) a dinâmica e a articulação. É frequente a escrita em terceiras e sextas. O ritmo é regular ou variado, por vezes baseado em células típicas (tercinas, pontuados e grupos de semicolcheias). A harmonia é variável, simples ou um pouco mais elaborada, bem conduzida ou ambígua (deixando dúvidas sobre a tonalidade base, como na Sinfonia sem data, 2º and., cc. 40-49, ex. 242), progredindo em geral por encadeamentos V-I, V7-I, IV-I ou IV-I-V-I, por vezes com passagens mais originais, como na Sinfonia 1793 (3º and., I-IIb-IIb7-I (réM), cc. 21-29, ou IV7-vii-iv (láM), cc. 33-34, ex. 239). Há alguns acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti.

Alguns andamentos têm um sentido direccional apurado. O caso mais interessante é o conjunto dos dois andamentos extremos da Sinfonia sem data, ex. 241 e 243, em que a direccionalidade é criada pela conjugação das texturas diferenciadas com o diálogo melódico (1º and., ex. 241, cc. 17-22, alternância de escalas em sentido inverso, com texturas mais densas), pela alternância rítmica (1º and., ex. 241, cc. 26-32) e pelo aumento da textura rítmica (1º and., ex. 241, cc. 53-57 e semelhantes). Estes são também os andamentos mais interessantes, sobretudo pela construção muito dinâmica (variedade melódica e rítmica, direccionalidade, texturas e orquestração).

As sinfonias / aberturas de Toti têm características clássicas, nítidas sobretudo ao nível da orquestração (ver Capítulo Orquestração, p. 327), mas também devido (em graus diferentes conforme os andamentos ou as secções) ao arco melódico amplo e equilibrado, aos acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti e ao sentido direccional. É nítido algum ambiente galante no segundo andamento da Sinfonia s. d., com uma melodia graciosa, em motivos curtos, por vezes fragmentada, com terminações do tipo apojatura longa e um ritmo baseado em células típicas.

Os clímaxes são quase sempre pouco vincados, relacionados com o âmbito, na sua região mais aguda, à chegada à dominante e à tónica, e em zona de afirmação da dominante. A escrita é natural para cordas e sopros, sem dificuldades técnicas significativas.

Na Sinfonia de **José Joaquim dos Santos** (ex. 247) a melodia é personalizada nos dois primeiros andamentos, viva ou graciosa e lírica, com muitos cromatismos, no terceiro é banal e está próxima da harmonia. Os motivos podem ser curtos, repetidos ou sequenciados, mas quase sempre formam arcos amplos e bem desenhados, em frases de dois, três, quatro, seis ou oito compassos, com ornamentação variável (apojaturas) e utilizando estruturalmente a dinâmica e a articulação. O ritmo é em geral variado e a harmonia bem construída, com ritmo lento, muito simples no terceiro andamento e com alguma elaboração nos outros, progredindo através de encadeamentos V-I, V7-I, IV-V-I, IV-I-V-I, e com algumas passagens mais originais, como III7-I-IIb-I (ex. 247, 2º and., cc. 19-24). Há pequenas imitações motivicas (ex. 247, 1º and., cc. 6-12 e 72-78), e uma presença intermitente de acompanhamentos arpejados do tipo do baixo de Alberti. Os dois andamentos extremos têm sentido direccional nas zonas cadenciais principais, criada pela conjugação de factores como variedade e alternância melódica e rítmica (ex. 247, 1º and., cc. 1-5, 16-24, 40-42, 47-49, 67-71 e 106-108), diferentes articulações e texturas (ex. 247, 3º and., cc. 13-29 e 113-127 - conjugação de texturas muito diferenciadas com alternância motivica curta), texturas muito diferenciadas, grande divisão melódica entre instrumentos (ex. 247, 1º and., cc. 12-16, 26-34 e semelhantes) e aumento da textura rítmica (ex. 247, 1º and., cc. 20-24 e 37-40).

A Sinfonia de José Joaquim dos Santos tem características clássicas pouco evoluídas: arco melódico amplo e equilibrado, algum equilíbrio estrutural, alguma utilização de acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti, e sentido direccional. Na orquestração revela-se menos elaborada, com características predominantemente pré-clássicas (ver Capítulo Orquestração, pp. 327-328).

Os climaxes são pouco vincados, relacionados com o âmbito, na sua região mais aguda, à chegada à dominante e à tónica, ou em zona de afirmação da dominante. A escrita não tem em geral dificuldades técnicas.

As duas aberturas de **Silva Pereira** são num único andamento, em duas secções, a primeira lenta, solene, harmónica e pontuada, a segunda rápida (mas sem fugados). Estão portanto próximas da abertura *à francesa*.

A escrita melódica é variada e viva mas geralmente previsível e pouco personalizada, em motivos por vezes curtos, repetidos ou variados mas formando arcos

com alguma amplitude, em frases de dois, quatro ou seis compassos. Utiliza a dinâmica e a articulação, e tem alguma ornamentação, sobretudo nas introduções lentas (longas apojaturas). O ritmo é regular ou variado, a harmonia é geralmente simples, com ritmo lento, progredindo por encadeamentos V-I, IV-V-I ou IV-I-V-I, mas com algumas secções elaboradas. Há alguns acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti. Algumas secções têm sentido direccional, criado pela diferenciação de texturas. A estrutura formal é em geral confusa, não aproveitando devidamente o abundante material musical que contém.

As sinfonias / aberturas de Silva Pereira têm características clássicas pouco evoluídas, com arcos melódicos geralmente amplos, alguns acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti, sentido direccional nalgumas secções, texturas diferenciadas, divisão melódica entre instrumentos, alguma independência e separação de funções entre madeiras, metais e cordas.

Os climaxes são pouco vincados, relacionados com o âmbito, na sua região mais aguda, à chegada a novas tonalidades, geralmente a dominante e a tónica, ou em zonas de afirmação da dominante. A escrita nunca tem dificuldades técnicas significativas.

Em **José Luís da Silveira** (ex. 249) a melodia é variável, umas vezes próxima da harmonia, em acordes, simultâneos e quebrados, notas repetidas e células de afirmação tonal, viva e personalizada mas fragmentada e repetitiva, outras vezes é graciosa, lírica e muito apelativa. Utiliza quase sempre a dinâmica e a articulação. O motivo é curto, repetido ou sequenciado, formando em geral arcos melódicos amplos, em frases de dois, quatro ou oito compassos. A ornamentação expressa é pouca, sendo a própria escrita por vezes bastante ornamental. O ritmo é regular ou variado, por vezes baseado em células típicas (pontuados rápido / lento e lento / rápido, grupos de semicolcheias), a harmonia é simples e bem construída, com ritmo lento, progredindo em geral por encadeamentos V-I ou IV-V-I. Apenas num dos andamentos há alguns acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti. Dois dos andamentos têm um sentido direccional nítido, criado pela diferenciação de texturas, pelo aumento de textura rítmica (Sinfonia ms 202.1, 1º and., cc. 21-31, 127-133, 56-66 e semelhantes) e pelo impulso dado por desenhos melódicos rápidos ascendentes, tipo longa apojatura (Sinfonia ms 202.1, 4º and., cc. 23, 25, 27 e semelhantes).

As estruturas são bastante simples, por vezes confusas mas geralmente vivas e apelativas. A Sinfonia 202.1 é, no seu conjunto, muito mais elaborada e interessante do que a 202.2, que parece ser bastante anterior (nenhuma delas está datada).

Enquanto a Sinfonia ms 202.2 tem características de transição pré-clássico / clássico, com uma melodia fragmentada, alguns acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti e uma orquestração muito pouco tímbrica, a Sinfonia ms 202.1 aproxima-se mais de um estilo clássico pouco evoluído, com arcos melódicos geralmente amplos e uma orquestração mais tímbrica (ver Capítulo Orquestração, p. 328). O segundo andamento da Sinfonia ms 202.1 tem um ambiente galante (ex. 249), com uma melodia graciosa, por vezes fragmentada, terminações melódicas do tipo apojatura longa e um ritmo baseado em células típicas.

O clímax é geralmente pouco vincado, relacionado com o âmbito, na sua região mais aguda, à chegada à dominante e à tónica, e em zona de afirmação da dominante. A escrita não tem em geral dificuldades técnicas significativas. Quando estas existem (2º andamento da Sinfonia ms 202.1) são devidas à variedade do desenho melódico, com muitas notas alteradas.

Na Abertura de **Almeida Mota** (ex. 251) a melodia está bastante próxima da harmonia nos andamentos rápidos, em arpejos, notas repetidas e células de afirmação tonal, em motivos curtos, repetidos, sequenciados ou variados, mas é graciosa e lírica no andamento lento. É sempre personalizada, em arcos amplos e muitas vezes bem desenhados, em frases de dois, quatro ou seis compassos, com pouca ornamentação (trilos e apojaturas) e utilizando estruturalmente a dinâmica e a articulação. O ritmo é regular ou variado. A harmonia é sempre natural, com um ritmo lento e algumas alternâncias entre os modos maior e menor, por vezes simples mas geralmente bastante elaborada, progredindo por encadeamentos V-I, V7-I, IV-V-I ou IV-I-V-I. Num dos andamentos aparece uma imitação motívica sucessiva nas quatro vozes, à distância de um compasso (ex. 251, 2º and., cc. 15-20). Não há acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti. O sentido direccional é por vezes apurado, criado pela grande diferenciação de texturas (ex. 251, 1º and.), pela pulsação constante, sem paragens (ex. 251, 3º and.), pela variedade e sobreposição de diferentes articulações (ex. 251, 1º and., cc. 1-6, 54-58, 71-76, 91-98, 179-182 e semelhantes), pela introdução súbita de trilos (ex. 251, 3º

and., cc. 2, 3, 5, 32, 33 e 35) ou outros desenhos melódicos muito rápidos, tipo apojatura (ex. 251, 3º and., cc. 7-8 e 37-38), pela variedade e alternância rítmica (ex. 251, 1º and.), pelo aumento de textura rítmica (ex. 251, 3º and., cc. 27-29 e 68-70), pela frequente mudança de cor tímbrica (1º and., ex. 251) e pela constante mudança de densidade textural (1º and., ex. 251). Dois dos andamentos são interessantes, com estruturas dinâmicas e equilibradas, outro (o terceiro) é repetitivo, baseado em material musical sempre semelhante.

A Abertura de Almeida Mota tem características clássicas, tanto pelas formas utilizadas como pelo arco melódico amplo, a harmonia elaborada, a estrutura equilibrada, as texturas por vezes muito diferenciadas, a divisão melódica entre instrumentos e a (moderada) independência e separação de funções entre madeiras, metais e cordas. O terceiro andamento é o menos evoluído, tanto no desenho melódico como na orquestração (ver Capítulo Orquestração, p. 328).

Os clímaxes são pouco vincados, relacionados com o âmbito, na sua região mais aguda, à chegada à dominante e à tónica. Apenas o Allegro assai apresenta alguma dificuldade técnica, devido à variedade e vivacidade da escrita melódica, num andamento rápido.

Em **Marcos Portugal** (ex. 253) a melodia é viva, graciosa e personalizada mas com frequência próxima da harmonia, insistindo em uníssonos e em passagens cadenciais longas e repetitivas. Os motivos são por vezes curtos, repetidos ou sequenciados, formando arcos amplos e por vezes muito bem desenhados, em frases de dois, quatro, seis ou oito compassos. A melodia é pouco ornamentada e utiliza muito a dinâmica e a articulação. O ritmo é variado, a harmonia é simples ou elaborada mas bem construída, com um ritmo lento e algumas alternâncias entre os modos maior e menor. Progride em geral por encadeamentos V-I, V7-I ou IV-V-I, mas tem secções singulares, como I-IV-ii-V-I (ex. 253, 1º and., cc. 67-75 e semelhantes) ou I-VI-i-vi#5d-i (ex. 253, 1º and., cc. 93-101 e semelhantes). Há muitos acompanhamentos arpejados do tipo do baixo de Alberti. O sentido direccional é apurado, sobretudo em zonas cadenciais importantes, criado pela grande diferenciação de texturas (ex. 253, 1º and., cc. 39-56, 83-101 e semelhantes), pela divisão melódica entre instrumentos, pelo

aumento da densidade rítmica (ex. 253, 1º and., cc. 18-23, 28-33 e 33-56) e pelo aumento da densidade textural (ex. 253, 1º and., cc. 36-56, 75-81 e 83-101).

Enquanto os andamentos rápidos, apesar do bom material melódico que contêm, são repetitivos e monótonos, devido sobretudo à presença insistente de uníssonos e passagens puramente cadenciais, o andamento lento é muito interessante, um rondó com refrãos vivos e episódios líricos e contrastantes.

A Sinfonia de Marcos Portugal tem características clássicas: arco melódico amplo, acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti, orquestração com texturas muito diferenciadas, grande divisão melódica entre instrumentos, independência e separação de funções entre madeiras, metais e cordas (ver Capítulo Orquestração, p. 328).

Os clímaxes são geralmente pouco vincados, relacionados com o âmbito, na sua região mais aguda, à chegada ou em zonas de afirmação da dominante. A escrita é natural para cordas e sopros, sem dificuldades técnicas significativas.

Em síntese, pode afirmar-se que a construção melódica é variável nas obras destes 18 compositores. Nos andamentos rápidos está muitas vezes agarrada à harmonia, com pouca personalidade melódica, em escalas, arpejos, acordes, simultâneos e quebrados, grupos de notas repetidas e motivos de pura afirmação tonal, dentro das notas dos acordes, mas pode também ser viva e inventiva. Nos andamentos lentos é, em geral, lírica e graciosa, por vezes sentimental, em graus conjuntos, cromatismos e intervalos expressivos como a 5ª diminuta, a 6ª maior e menor e a 7ª diminuta. A ornamentação (trilos e apojeturas) é muito variável, excepto nas obras de carácter galante, com as suas típicas apojeturas longas nas terminações de frase. A dinâmica e a articulação são muito utilizadas, frequentemente com importância estrutural, cada vez mais das obras antigas para as mais recentes. É com Sousa Carvalho, nos anos 80, que começam a assumir grande importância, que vai manter-se em quase todos os compositores subsequentes.

De um modo geral é a melodia o elemento mais forte neste grupo de obras, compensando com a sua graciosidade e lirismo uma harmonia muitas vezes pouco elaborada e uma construção estrutural pobre e desequilibrada.

O ritmo é variado, muitas vezes, sobretudo nas obras mais antigas, baseado em células típicas pré-clássicas e galantes, como pontuados de vários tipos, tercinas, síncopas e grupos de semicolcheias. Em obras mais recentes torna-se mais livre.

A harmonia é quase sempre simples, em tonalidades próximas da tónica, muitas vezes só a tónica e a dominante, por vezes também os relativos, o segundo grau maior ou menor, o terceiro e o quarto graus ou ainda a tónica e a dominante no modo menor. As progressões são feitas quase sempre através dos encadeamentos V-I, V7-I e IV-V-I, e a partir dos anos 80 também do encadeamento IV-I-V-I. Nos andamentos lentos a harmonia é geralmente mais elaborada do que nos rápidos, em tonalidades e progressões semelhantes mas com percursos mais variados e maior utilização do modo menor, criando expressivos ambientes e variações de colorido. Aparecem por vezes encadeamentos bastante diferentes, mais complexos, como iv-III-VII7 e VII-VI-iv-II-I (Jerónimo F. Lima), I-IIIb-IIIb7-I e IV7-vii-iv (Toti), III7-I-IIb-I (José J. dos Santos) ou I-VI-i-vi#5d-i (M. Portugal).

O desenvolvimento motivico é escasso em muitas obras, que se limitam quase só a uma sucessão de melodias, originando estruturas pobres quando comparadas com o material musical que contêm. No entanto, este aparece esporadicamente em Perez, por vezes em Avondano, Jerónimo e Brás Francisco Lima, Leal Moreira e Almeida Mota, e muitas vezes, e com alguma elaboração, em Sousa Carvalho e Auzier Romero. Acompanhamentos arpejados do tipo do baixo de Alberti nunca aparecem sistematicamente. Já estão presentes em Avondano, em 1765, mas só se tornam mais frequentes nos anos 80, em obras de Auzier Romero, Leal Moreira, Palomino, Toti, José Joaquim dos Santos, Silva Pereira e Marcos Portugal.

Os andamentos mais evoluídos são também mais extensos, com um ritmo harmónico especialmente lento e um sentido direccional elaborado. São mais comuns desde a década de 80, intermitentemente nas obras da maior parte dos compositores, mas são especialmente bem desenvolvidos e utilizados por Sousa Carvalho, sendo o melhor exemplo *Adrasto Re degli Argivi*, de 1784, ex. 140 (ver descrição detalhada nas pp. 203-205).

Neste grupo de obras os climaxes de cada andamento são muitas vezes pouco vincados, por vezes mesmo indefinidos, relacionados com o âmbito, na sua região mais aguda. Coincidem com as zonas cadenciais mais importantes, quase sempre à chegada ou em zonas de afirmação da dominante, um pouco menos frequentemente à chegada ou em zonas de afirmação da tónica, e mais raramente à chegada a outras tonalidades

(relativos, por exemplo). A frequente fraca intensidade dos clímaxes está relacionada com a reduzida tensão estrutural que muitos andamentos têm, e que dependem da conjugação de factores como a polarização tonal geral, a complexidade harmónica local, o grau de dissonância e o sentido direccional.

Estas obras não apresentam em geral dificuldades técnicas significativas. Quando estas existem devem-se a uma escrita melódica e rítmica variada e ágil, geralmente em andamentos de execução rápida, com grandes intervalos, com muitas notas alteradas ou com uma ornamentação muito abundante. Há algum aumento de dificuldade ao longo do tempo, relacionada com a maior complexidade das obras.

É interessante verificar a relação existente entre o domínio técnico que o compositor tem de um instrumento, como executante, e o tipo de escrita que daí resulta, mais ou menos idiomática para as cordas da orquestra. Perez, por exemplo, que tem o violino como principal instrumento, consegue que a sua escrita seja natural e tecnicamente acessível para as cordas, apesar de muitas vezes ser melódica e ritmicamente ágil. O mesmo se passa com os também violinistas Avondano e Palomino. No extremo oposto situam-se Policarpo José da Silva, tenor virtuoso que sobrecarrega as suas melodias com uma pesada ornamentação, tornando a escrita muito pouco idiomática para os violinos, e o organista Gomes e Oliveira, com uma escrita também difícil para as cordas, devido à grande quantidade de cromatismos e notas alteradas.

Com uma organização melódica repetitiva e regular, geralmente fragmentada, em motivos curtos e repetidos, em frases de dois ou quatro compassos, um ritmo regular e diferenciado, uma harmonia simples, baseada em cadências frequentes e bem definidas, quase sempre em tonalidades maiores, são predominantemente pré-clássicas as obras de Perez (por vezes também com elementos barrocos), Xavier dos Santos, Frei José de Santo António, Sousa Carvalho (até cerca de 1783) e Cordeiro da Silva (até cerca de 1778), e por vezes também andamentos (ou secções) de Avondano, Gomes e Oliveira e José Luís da Silveira.

O estilo galante tem grande importância neste grupo de obras, com a sua construção melódica simples, graciosa e fragmentada, os motivos ou células curtas e articuladas, os intervalos expressivos (5ª e 7ª diminuta), o movimento cromático, a ornamentação abundante e requintada, com especial incidência nas apojaturas longas, o ritmo baseado em células típicas e a falta de ímpeto direccional. É muito frequente, sobretudo nos andamentos lentos, em Perez, Xavier dos Santos, Frei José de Santo

António, Sousa Carvalho e Cordeiro da Silva (nas obras mais antigas), e está também por vezes em obras de Oliveira, Brás Francisco Lima, Toti e Silveira.

A muito expressiva *Empfindsamkeit* é nítida em Xavier dos Santos, em 1783, sem ornamentação, cromática, em tonalidades menores, com acordes, articulação e dinâmica contrastada, enquanto o dramático *Sturm und Drang* aparece em Leal Moreira, em 1788 e 1793, com escalas rápidas, tipo apojatura, longos uníssonos, diálogos instrumentais curtos e efeitos dinâmicos intensos.

Têm características clássicas a maior parte das obras (ou andamentos) a partir da década de 80, e algumas antes desse momento: de Sousa Carvalho, desde 1783, algumas de Cordeiro da Silva, Avondano, Policarpo e José Luís da Silveira, a maior parte de Oliveira e Leal Moreira, todas de Jerónimo Francisco Lima (em especial as três últimas), Romero, Palomino, Toti, José Joaquim dos Santos, Silva Pereira, Almeida Mota e Marcos Portugal. Têm uma construção melódica em arcos amplos e equilibrados, de periodicidade irregular, ritmo muito diferenciado, sem células típicas, acompanhamentos muito harmónicos, do tipo do baixo de Alberti, sentido direccional, estruturas equilibradas, texturas muito diferenciadas, grande divisão melódica entre instrumentos e independência e separação de funções entre madeiras, metais e cordas.

O ano de 1780 não constitui, no entanto, uma fronteira nítida entre o pré-clássico e o clássico. Não só o grau de evolução de cada obra ou de cada andamento é muito diverso, poucas vezes relacionado com o ano de criação, como as características de cada estilo se misturam com frequência, predominando umas ou outras antes ou depois desse ano, tanto em todo o conjunto como dentro da produção individual de quase todos os compositores. Apenas em Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco Lima e Gomes e Oliveira se nota alguma evolução estilística, que é descontínua em todos os outros.

Uma das principais características deste grupo de compositores é a irregularidade qualitativa. Deixando de lado os que têm neste conjunto apenas uma obra, tornando impossível qualquer generalização, pode constatar-se que nenhum deles mantém sempre o mesmo nível. Sousa Carvalho, Cordeiro da Silva e Leal Moreira têm em geral uma boa qualidade nas suas obras, mas já Perez, Xavier dos Santos, Avondano, Jerónimo Francisco Lima e Policarpo José da Silva são mais irregulares, com bastantes andamentos interessantes mas outros menos conseguidos. Gomes e Oliveira, Brás Francisco Lima, Palomino, Silva Pereira e José Luís da Silveira são aqueles cuja obra se revela em geral menos interessante.

A melodia é o elemento em que a maior parte dos autores atinge melhor nível, com especial relevo para Perez, Xavier dos Santos, Cordeiro da Silva, Avondano e Sousa Carvalho, mas a que este último junta também uma boa (embora intermitente) consistência formal. Leal Moreira é talvez o mais equilibrado, apesar das estruturas pobres, pois as suas obras têm em geral melodia, harmonia e orquestração de boa qualidade.

Pelo contrário, é a estrutura formal o elemento mais fraco na maior parte destes compositores. Dificilmente este facto, respeitante a quase todos, pode ser justificado por tendências individuais ou mesmo por uma especial vocação melódica de raiz latina. Deve-se provavelmente a uma deficiente formação, nuns casos apoiada sobre as formas mais utilizadas na música sacra, no Seminário da Patriarcal, noutros talvez nem isso (não se conhece quase nada sobre alguns destes compositores, nomeadamente a sua formação). Está também, possivelmente, relacionado com a utilização das novas formas emergentes, a sonata e o rondó, que seriam talvez pouco conhecidas em Portugal. Os compositores sentem o seu apelo, ouvem-nas em obras executadas em Lisboa, têm muito provavelmente contacto com as partituras, mas, ou não apreendem de facto o seu esquema estrutural ou não estão interessados em segui-lo de um modo demasiado rígido, acabando por as utilizar de uma forma que parece, em muitos casos, pouco mais do que intuitiva.

4. OUTRAS OBRAS

4.1. MÚSICA DE CENA, 1720-1793

17 números de música de cena aparecem em obras de Perez (dez), Pedro António Avondano (três), Leal Moreira (dois), Sousa Carvalho (um) e Cordeiro da Silva (um). 11 têm a indicação *Marcia* ou *Tempo di Marcia*, com ou sem uma referência suplementar ao andamento, mas mesmo sem essa designação de *Marcia* mantêm por vezes um carácter solene, marcial e/ou festivo. É o caso do *A tempo giusto* em *La Semiramide*, de Perez, e do *Moderato* em *Il mondo della luna*, de Avondano (ex. 167).

Muito cultivadas por Rameau são as sinfonias de dança, com alguma ligação ao drama mas servindo sobretudo de suporte às danças em voga, e as sinfonias dramáticas, muito ligadas ao ambiente da ópera. Estas podem ser aberturas, no princípio das obras, ou sinfonias intercaladas entre as partes vocais, acompanhando a acção.

Em Portugal, enquanto as aberturas nunca deixam antever com clareza o ambiente da acção, mantendo apenas o papel de pré-ópera, ou seja, preparar os espectadores recém chegados para algo que vai começar dali a pouco, os números de música de cena, intercalados nas partes vocais, têm uma função perfeitamente definida. Não são sinfonias descritivas, no sentido da assunção de ritmos, texturas ou timbres que pretendam traduzir directamente uma acção, mas são quase sempre sinfonias dramáticas, ligadas ao ambiente do drama, e em dois casos sinfonias de dança, peças de suporte para a execução de danças.

Neste grupo de obras as sinfonias de dança são o *Ballo*, em *Elogio com Baile*, de Leal Moreira, e o *Minuetti*, em *La Semiramide*, de Perez. *Elogio com Baile* é uma cantata, provavelmente composta para a celebração do aniversário de D. João, filho de D. Maria I e futuro Príncipe Regente, em 13 de Maio de 1789,¹⁴⁷ constituída por uma abertura, dois coros, um recitativo, uma ária e este *Ballo*, intercalado entre as partes vocais, em 2/4, destinado muito provavelmente a acompanhar uma dança. O *Minuetti* de *La Semiramide* é uma forma contínua binária, em 3/4, não obedece ao esquema formal do minuetto, tem uma escrita lírica e ornamental e uma orquestra relativamente leve, com dois oboés, duas trompas e cordas. O texto do número anterior faz referência a uma

¹⁴⁷ Informações dadas pessoalmente por David Cranmer.

dança, pelo que este número se destina muito provavelmente ao seu acompanhamento. A designação *Minuetti*, que não corresponde à sua forma, deve significar isso mesmo.

Todas as outras peças são sinfonias dramáticas. Têm uma escrita marcadamente vertical, um ritmo repetidamente pontuado e um carácter solene ou marcial. A orquestra é quase sempre muito grande, com todos os sopros disponíveis, e mesmo com alguns instrumentos só aí utilizados, casos dos trombones numa das marchas de *La Didone Abbandonata*, de Perez, e dos pratos turcos na marcha de *Solimano*, também de Perez. A função das peças é indicada pelo texto dos números vocais anteriores e/ou seguintes, ou é expressamente definida na descrição das cenas, nas partituras ou nos libretos:

David Perez, <i>Il Demofonte</i>	<i>Porto di mare festivamente adornato per l'arrivo della Principessa di Frigia ; vista di molte Navi dalla più magnifica delle quali al suono de vari stromenti barbari, e preceduti da numeroso corteggio sbarcano a terra.</i>	Descrição da cena, partitura
David Perez, <i>La Didone Abbandonata</i> , 1º acto	Jarba e Araspe, com um séquito de mouros, são levados até à Rainha. É muito provavelmente o acompanhamento desse cortejo.	Texto da ópera
David Perez, <i>La Didone Abbandonata</i> , 3º acto	<i>Porto di mare. Navi per l'imbarco d'Enea. Enea com sequito di Troiani. Acompanhamento desse cortejo.</i>	Descrição da cena, partitura
David Perez, <i>Adriano in Siria</i>	Depois de uma grande vitória militar. <i>Di quà dal fiume Adriano sollevato sopra gli scudi de Soldati Romani, Aquilio, Guardie, e Popolo. Dilà al fiume Farnaspe, ed Osroa com sequito di Parti, che conducono varie fiere, ed altri doni da presentare ad Adriano, che scende al suono de breve, e allegra Sinfonia,...</i>	Descrição da cena, libreto ¹⁴⁸
David Perez, <i>L'Alessandro nell'Indie</i> , 1º acto	<i>Nel tempio d'una breve Sinfonia si vedono venire diverse barche per il fiume, dalle quali scendono molti Indiani Portanto diversi doni, e dalla principale sbarca Cleofilde deviene incontrata d'Alessandro.</i>	Descrição da cena, partitura

¹⁴⁸ *L'Adriano in Siria, Dramma per Musica da Rappresentarsi Nella villa di Salvaterra, nel nuovo Teatro di Corte di Sua Maestà Fedelissima Giuseppe Primo, Re di Portogallo, Algarve, etc, Nel Carnevale dell'Anno 1754, Libreto (P-La, 154-III-10, n° 31).*

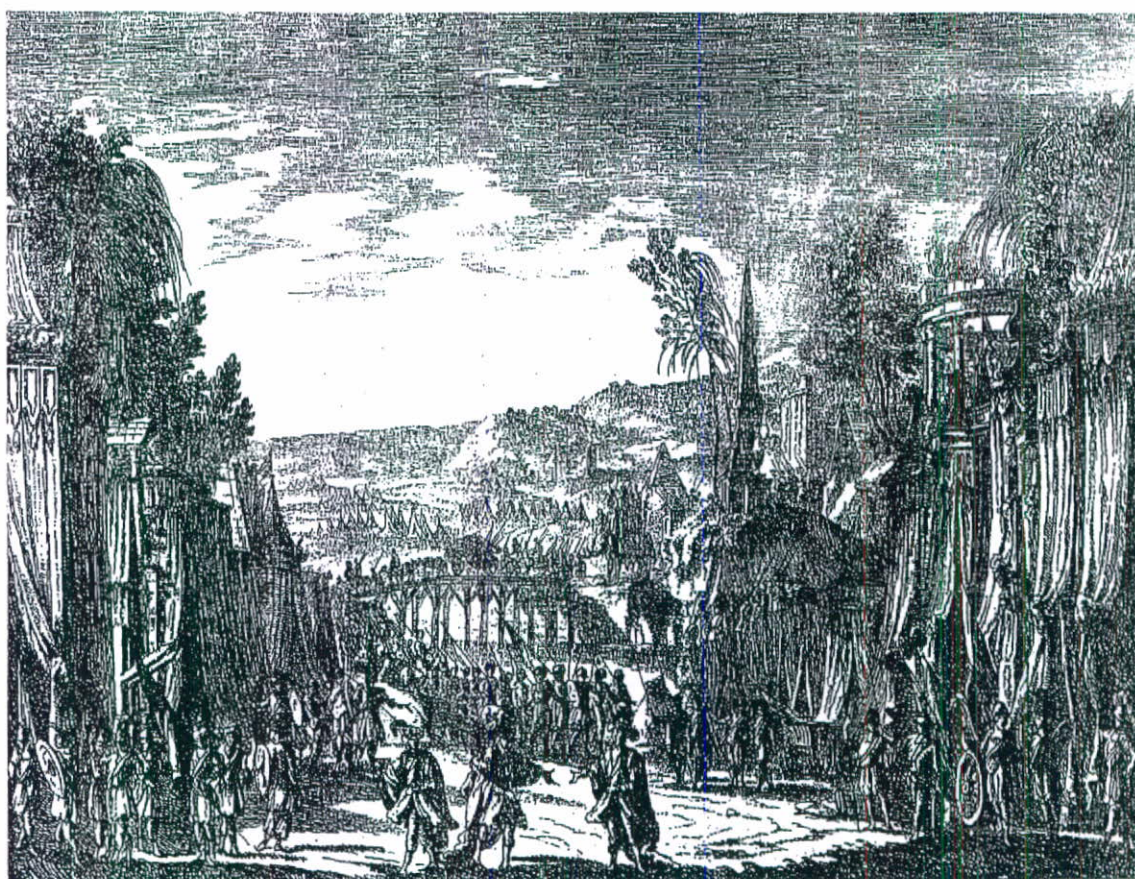
David Perez, <i>L'Alessandro nell'Indie</i> , 2º acto	<i>Nell'apertura della scena s'ode sinfonia d'istrumenti militari...</i>	Descrição do libreto ¹⁴⁹ , cena V (imagem na página seguinte)
David Perez, <i>La Semiramide</i> , 1º acto	Cena com o Rei. Ambiente musical para essa cena.	Texto da ópera
David Perez, <i>Solimano</i>	<i>Al suono de Barbari stromenti, precedono le Milizie ed altri Gierrieri che portano bizarramente disposte in Trofeè le ricche spoglie conquistate nel campo Persiano...</i>	Descrição da cena, partitura
David Perez, <i>Creusa in Delfo</i>	<i>Al suono d'armoniosa marcia s'inoltrano nell'Atrio li Custodi del Tempio di Delfo, seguiti da Grande Sacerdoti, Ministri...</i>	Descrição da cena, libreto ¹⁵⁰
Sousa Carvalho, <i>Eumene</i>	Os protagonistas assistem a uma grande tempestade, que destrói os navios atacantes inimigos. A sinfonia ocupa o tempo da tempestade e cria ambiente adequado.	Texto da ópera
Cordeiro da Silva, <i>Il Natal di Giove</i>	O texto anterior refere o desespero e a falta de esperança e relaciona-os com uma tempestade. O texto seguinte refere-se à magnânima heroína, honra do Trono. A sinfonia acompanha provavelmente a chegada das importantes personagens.	Texto da ópera
P. A. Avondano, <i>Il mondo della luna</i> Andante assai	Simulação dos barulhos da natureza lunar (... <i>udite l'armonia ch'esce dagli arboscelli agitati dai dolci venticelli</i>).	Texto da ópera
P. A. Avondano, <i>Il mondo della luna</i> Moderato	<i>Si cala il Ponte Levatore e vedesi in fondo alla Scena un Carro Trionfale..... A suono di Sinfonia si avanza il Carro e giunto alla metà della Scena, Ernesto scende ed aiuta a scendere Cecco con affettata somissione.</i>	Descrição da cena, libreto ¹⁵¹

¹⁴⁹ *L'Alessandro Nell'Indie*, dramma per musica da rapresentarsi nel gran teatro nuovamente eretto alla Real Corte di Lisbona nella Primavera dell'anno MDCCLV per festeggiare il felicissimo giorno natalizio di Sua Maestà Fedelissima D. Maria Anna Vittoria Regina di Portogallo, Libreto (P-La, 245-IV-14).

¹⁵⁰ *Creusa in Delfo*, Dramma per Musica in due atti misto di Cori, e danze da Rapresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra Nel Carnovale dell'Anno 1774, Libreto (P-La, 154-III-10, nº 35).

¹⁵¹ Carlo Goldoni, *Il mondo della luna*, dramma giocoso Per Musica di Polisseno Fegejo Pastore Arcade da rapresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra Nel Carnovale dell'Anno 1765, Libreto (P-La, 154-III-11, nº 8).

P. A. Avondano, <i>Il mondo della luna</i> Andante	<i>A suono di Sinfonia vengono in una machina Flaminia e Clarice. Buona Fede li aiuta a scendere...</i>	Descrição da cena, libreto ¹⁵²
Leal Moreira, <i>Siface e Sofonisba</i>	Depois da constatação da ruína e do desespero, chega o herói, que é glorificado. A sinfonia acompanha muito provavelmente essa chegada.	Texto da ópera



David Perez, *L'Alessandro nell'Indie*, Libreto (P-La, 245-IV-14), 2º acto, Cena V

*Campagna sparsa di fabbriche antiche com Tende ed Alloggiamenti Militari...
Campo numeroso d'Alessandro disposto in ordinanza di là dal fiume, com Elefanti,
Torri, Carri coperti, e macchine da guerra. Nell'apertura della Scena s'ode Sinfonia
d'Istromenti Militari, nel tempo della quale passa il Ponte una parte de Soldati Greci...*
(descrição da cena, na partitura)

¹⁵² ibidem.

A estrutura formal nunca é muito complexa, denotando mesmo com frequência alguma monotonia, pelo tipo de motivo utilizado, geralmente curto e muito repetido, pela ausência de desenvolvimento motivico e por uma harmonia quase sempre estática, pouco variada. Por outro lado a orquestração é cuidada, muitas vezes grandiosa, tentando sublinhar os ambientes dramáticos através do timbre orquestral (ex. 166 e 167). A música de cena não integra nunca o lote das melhores páginas da obra a que pertence, como as árias ou os conjuntos, sendo provavelmente considerada pelos compositores como uma parte secundária da ópera.

39% destas peças¹⁵³ são formas contínuas em uma parte, com um percurso harmónico simples, que nunca se afasta muito de I-V-I, como o Moderato de *Il mondo della luna* (ex. 167)

I I (VI-II-V)-I
mibM sibM (c.5) mibM (c.9),

e 50%¹⁵⁴ são formas contínuas em duas partes, do tipo:

A : A' : I-V V-I	
A : A' : I-V I	
A : B : I-V V-I	A (cc.1-17) B (cc. 17-30), I V-I I /V-I-II7-V-I fãM dóM dóM fãM (ex. 166, Andante assai de <i>Il mondo della luna</i>)

Duas peças são formas sonata muito simples, a marcha de *Solimano* (ex. 93), sem qualquer tipo de desenvolvimento, limitando-se à sucessão dos grupos temáticos,

Exposição (cc.1-20)		Reexposição (cc.21-42)	
GT1 (cc.1-9)	GT2 (cc.11-20)	GT1 (cc.21-24)	GT2 (cc.25-34)
I	I	I	I
SibM.....	fãM.....	sibM.....	

¹⁵³ Perez, *La Didone abbandonata* (1º acto), *Adriano in Siria*, *L'Alessandro nell'Indie* (1º e 3º actos); Cordeiro da Silva, *Il Natal di Giove*; Avondano, *Il mondo della luna* (Moderato); Leal Moreira, *Elogio com Baile*.

¹⁵⁴ Perez, *Il Demofonte*, *La Didone abbandonata* (1º e 3º actos), *La Semiramide* (1º e 2º actos), *Creusa in Delfo*; Avondano, *Il mondo della luna* (Andante assai e Andante); Leal Moreira, *Siface e Sofonisba*.

e a marcha de *Eumene* (ex. 128), com um pequeníssimo desenvolvimento sobre material de GT1,

Exposição (cc. 1-10)		Desenvolvimento		Reexposição (cc. 13-22)
GT1 (cc.1-4)	GT2 (cc.5-9)			GT1 (cc.13-16) GT2 (cc.17-21)
I	V-I-(IV-I)	ii-I		I I-(IV-I)
SolM.....	rém	solM.....		

4.2. OS MINUETOS DE PEDRO ANTÓNIO AVONDANO

Os minuetos das três colecções estão sempre num compasso ternário, 25 em 3/4¹⁵⁵ e 21 em 3/8¹⁵⁶. Todos, excepto um, estão em modo maior. As tonalidades utilizadas são:

tonalidade	total de vezes	por colecção
sol maior	16	1, 3, 12
ré maior	13	4, 4, 5
fá maior	8	1, 5, 2
lá maior	3	0, 2, 1
dó maior	2	0, 0, 2
si bemol maior	2	0, 2, 0
mi bemol maior	1	0, 1, 0
sol menor	1	0, 1, 0

A escrita é homofónica, sem imitações motivicas na primeira colecção, com algumas na segunda e bastantes na terceira, sobretudo cânons – é típica a repetição de um motivo ficando a voz original a uma terceira superior (ex. 42). A melodia é bastante ornamental, em frases regulares de dois, quatro ou seis compassos, em motivos pequenos, geralmente relacionados entre si, baseados no acorde e no arpejo. Quase sempre há muitos trilos e algumas apojaturas. O ritmo é movimentado dentro de cada minuetto, mas quase sempre baseado nas mesmas células - pontuados, tercínas e grupos de (geralmente quatro) semicolcheias (ex. 42), por vezes tirando partido da sucessão, alternância ou sobreposição da subdivisão binária e ternária (ex. 43).

A harmonia é muito pouco elaborada, quase sempre uma alternância tónica - dominante – tónica, passando algumas vezes pela tónica em modo menor, bastante raramente pelo terceiro ou pelo segundo grau. A forma é quase sempre contínua, em duas partes (43 vezes)¹⁵⁷, em três partes (duas vezes)¹⁵⁸ ou em uma parte (uma vez)¹⁵⁹.

Nos minuetos em duas partes, quando a primeira é numa secção (A), o que acontece mais de 50% das vezes, a segunda é bastante variável, em uma (A' ou B) ou

¹⁵⁵ Quatro minuetos na primeira colecção, oito na segunda e treze na terceira.

¹⁵⁶ Dois minuetos na primeira colecção, dez na segunda e nove na terceira.

¹⁵⁷ Seis vezes na primeira colecção, 16 na segunda e 21 na terceira.

¹⁵⁸ Uma vez na segunda colecção e uma na terceira.

¹⁵⁹ Na segunda colecção.

em duas secções (A' A ou B A'), neste caso geralmente com alguma expansão da segunda parte, em tamanho e em grau de elaboração. A estrutura geral pode ser:

A (I ou I-V) :|| A' (V-I ou I) :|| (ex. 43)

A (I ou I-V) :|| B (V-I ou I) :||

A (I ou I-V) :|| A' (V) A' (I) :||

A (I ou I-V) :|| A' (V) A (I) :||

A (I ou I-V) :|| B (V) A' (I) :||

A (I ou I-V) :|| B (V-I) A' (I) :||

A (I ou I-V) :|| B (I) A' (I) :||,

sendo a configuração mais frequente é A (I-V) :|| A'(V-I) :|| (ex. 41, esquematizado a seguir).

Quando a primeira parte é em duas secções, sendo A(I) B(V) a forma mais comum, a segunda parte é mais frequentemente A'(V) B'(I) ou A'(I) B'(I). Há nestes casos um grande paralelismo entre as duas partes (ex. 40, esquematizado a seguir).

Nos minuetos em duas partes os percursos harmónicos globais mais comuns são:

I-V : V-I :	I V-I : I-(V-I) V-I I : solM réM réM mim solM A..... A'..... ex. 41 (Minueto II da terceira colecção)
I-V : V-I :	I I-V-I : IV-VII-I I-(V-I) : fáM dóM dóM fáM A.....B..... A'..... B'..... ex. 40 (Minueto II da primeira colecção)
I-V : I :	I V-I : I-IV-(ii-V) - I : solM réM solM..... A..... B..... A'..... ex. 44 (Minueto XIII da terceira colecção)
I : V-I :	I : I-(V-I) IV-V-I : solM réM solM A..... B..... A'..... B..... ex. 42 (Minueto V da terceira colecção)

e ainda, uma única vez:

i-III :|| III-i :||; I-V :|| III-I :||; I-V :|| II-V-I :||; I :|| IIIb-I; I-V :|| IIIb-V-I :||.

Capítulo 3

ORQUESTRAÇÃO

1. ORQUESTRAÇÃO 1720-1752

1.1. CARACTERÍSTICAS GERAIS

As características gerais das obras compostas entre 1720 e 1752 (ver quadro de obras, pp. 347-356) são as seguintes:

- muito reduzida variação dos grupos sonoros dentro de cada andamento ou grande secção; muito reduzida preocupação na escolha tímbrica dos instrumentos;
- escrita predominantemente homofónica;¹ separação entre instrumentos melódicos e de acompanhamento;
- fixação das melodias nos violinos, ou nos violinos e oboés, quando estes estão presentes; uníssono ou paralelismo, em terceiras, dos violinos, ou, com menos frequência, o seu diálogo melódico;
- função de acompanhamento das violas e baixos, e das trompas e trompetes, quando estes estão presentes; paralelismo das violas e baixos, frequentemente à oitava;
- ausência de escrita idiomática para qualquer grupo de instrumentos.

1.1.1. Variação dos grupos sonoros; preocupação na escolha tímbrica dos instrumentos

Na Europa barroca a orquestração é clara, contrastada e compacta, mantendo-se constante ao longo de andamentos ou grandes secções. Os instrumentos utilizados, raramente todos ao mesmo tempo, são, para além do contínuo, duas flautas, dois oboés, um ou dois fagotes, duas trompetes, duas trompas, tímpanos e cordas a quatro; os trombones só aparecem na música religiosa e em ocasiões solenes; a instrumentação é pensada polifonicamente, não idiomática, ou seja, cada voz é melódica e estrutural,

¹ ver nota 2 do Capítulo 2.

baseada em elementos musicais gerais, e não concebida para este ou aquele instrumento.² São por vezes usados instrumentos a solo³.

No período pré-clássico mantém-se a clareza na instrumentação. As orquestras aumentam em número e em qualidade técnica⁴, os instrumentos agrupam-se em novas combinações, passam a ser escolhidos pelo timbre e têm diferentes funções, melódica e de acompanhamento⁵. Os coloridos alteram-se com frequência e torna-se mais variado e subtil o diálogo dos sopros, que estão quase sempre aos pares (a flauta muitas vezes a solo⁶).

Em Portugal, das 28 obras consideradas (entre 1720 e 1752), 20 são só para cordas, uma para flauta e cordas, uma para duas trompetes e cordas, uma para um oboé, duas trompas e cordas, uma para dois oboés, duas trompetes e cordas, três para dois oboés, duas trompas e cordas, uma para dois oboés, duas trompetes, duas trompas e cordas. É, portanto, uma orquestra relativamente reduzida em comparação com outras orquestras europeias no mesmo período, muito centrada nas cordas, e onde nunca aparece mais do que uma flauta.

Mas, tanto nas obras só para cordas como nas que têm sopros, a orquestração é quase sempre constante ao longo de andamentos ou de grandes secções. Apenas Scarlatti e Seixas, numa obra, e Almeida, em três das quatro obras presentes, introduzem algumas mudanças de sonoridade no decorrer de um andamento, Seixas e Almeida já com alguma preocupação tímbrica.

Na Abertura de Scarlatti apenas as trompetes não tocam sempre, e têm uma dupla função, a de reforçar dinamicamente certas secções ou a de dialogar melodicamente com os violinos (ex. 50). Em Seixas, no Adagio da Sinfonia em si bemol maior, há apenas uma mudança de função dos segundos violinos (melodia ou acompanhamento), mas na Abertura em ré maior ele junta intermitentemente às cordas trompetes e tímpanos, ou trompas, criando alterações dinâmicas e contrastes de sonoridade. Nalgumas frases, das trompetes no primeiro andamento (ex. 52), e das trompas no terceiro (ex. 53), o objectivo não é só o reforço dinâmico mas também a

² Adam Carse, *The History of Orchestration*, pp. 112, 117, 121-122.

³ Jack Westrup, "Orchestration", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13, p. 693.

⁴ Carse, *The Orchestra in the XVIIIth century*, p. 28.

⁵ Carse, *The History of Orchestration*, p. 119.

⁶ Westrup, *ibidem*.

alteração tímbrica (as trompetes estão num registo agudo, fazendo ouvir nitidamente a sua cor brilhante, as trompas tocam isoladas um desenho melódico).

Em Almeida só em *La Spinalba* (1739) a sonoridade se mantém constante. Nas outras três aberturas, *La Giuditta* (1726), *Il trionfo d'amore* (1729) e *L'Ippolito* (1752), a orquestração tem bastantes mudanças de sonoridade, com alternâncias entre tutti, cordas, oboés, trompetes e trompas (cada um dos grupos tocando melodias e acompanhando), feitas já com preocupação tímbrica, ou seja, não se limitando a acrescentar ou a retirar instrumentos ou grupos com objectivos dinâmicos – aumentar ou diminuir a intensidade do som, mas fazendo-o para modificar o timbre (ex. 63 e 64).

Nos concertos a solo as alternâncias são, naturalmente, entre o solista e a orquestra, sempre em bloco. Também nos concertos-grossos de Pereira da Costa as alternâncias são entre os solistas e a orquestra, nem sempre todos juntos dentro de cada grupo.

Pode constatar-se que, quanto aos instrumentos utilizados, são as aberturas (de Te Deums, serenatas ou óperas) que utilizam uma orquestra com sopros - oboés, trompetes e trompas, enquanto nas sinfonias ou concertos, à excepção dos solistas, apenas tocam as cordas (com a única excepção da Abertura em ré maior, de Carlos Seixas). Esta diferença tem muito provavelmente a ver com a importância ou a solenidade da execução e com a orquestra disponível, que será normalmente maior em grandes celebrações religiosas e em representações feitas nos teatros reais (*Contesa delle stagioni*, *Trionfo d'amore*, *La Spinalba* e *L'Ipollito* foram estreadas no Paço da Ribeira).

1.1.2. Homofonia – polifonia; separação entre instrumentos melódicos e de acompanhamento

A evolução pré-clássica começa no princípio do século, com Alessandro Scarlatti, e só se completa na década de 70, com Gluck. Inicia-se quando uma parte dos instrumentos começa a acompanhar outra parte. A divisão entre instrumentos melódicos e de acompanhamento vai-se tornando cada vez maior – os violinos e as madeiras são mais melódicos, mas por vezes acompanham, os outros geralmente acompanham, mas por vezes assumem um papel melódico. Os sopros dão corpo e coesão, as cordas energia

e ornamento. As cordas e os sopros têm diferentes funções, e aumenta também a diferença entre madeiras e metais.⁷

Os acompanhamentos tornam-se independentes do contraponto e do movimento melódico, com texturas próprias.

Em Portugal, apenas os concertos-grossos de Pereira da Costa são predominantemente polifónicos.⁸ A maior parte dos andamentos tem secções imitativas, de tipo variado, como por exemplo com a imitação nas várias vozes com entradas a curta distância, baseada geralmente na parte inicial do motivo (ex. 23, cc. 6-14 e cc. 31-35), em frases maiores com as entradas mais distantes (ex. 23, cc. 21-27), ou em canon a duas vozes (ex. 19). É também frequente nestes concertos a construção homofónica, por vezes mesmo a melodia acompanhada, em andamentos inteiros, geralmente intercalados com os de carácter mais imitativo, ou em secções de tamanho variável nos andamentos com os dois tipos de escrita. A relação entre os elementos horizontais e verticais é frequentemente forçada, ou seja, a escrita é muitas vezes marcada repetidamente pelas cadências, não deixando que o material melódico se desenvolva suficientemente, que as frases se sucedam com alguma fluidez e que se criem arcos musicais com alguma extensão e tensão (ex. 16, 17 e 20).

Na homofonia quase total das restantes obras há bastantes imitações de motivos nas aberturas de Scarlatti e de Seixas (ré maior), e pequenas imitações numa das sinfonias de Seixas (si bemol maior), de P. G. Avondano e de Schiassi.

Apenas nos andamentos ou secções com carácter polifónico não há uma diferenciação clara entre instrumentos melódicos e de acompanhamento.

Embora não sejam de modo nenhum as primeiras obras no tempo, são os concertos-grossos de Pereira da Costa, de c. 1741, que denotam uma escrita mais próxima do barroco (é nítida a semelhança com os concertos opus 6 de Haendel e com os concertos opus 6 de Corelli), frequentemente com alguma equivalência melódica entre as vozes, apenas deixando ao baixo uma função harmónica. No entanto, o compositor está em plena encruzilhada entre a escrita horizontal e a vertical, e não só alterna andamentos de escrita diferente, como as mistura desequilibradamente dentro de um mesmo andamento. Pereira da Costa tem uma mentalidade melódica geralmente barroca, imitando, repetindo e interrelacionando os motivos, com um ritmo muitas

⁷ Carse, *idem*, pp. 133 e 139.

⁸ Ver nota 2 do Capítulo 2.

vezes homogéneo e contínuo, e uma mentalidade harmónica e estrutural muitas vezes pré-clássica, com frases periódicas de dois compassos e cadências frequentes e bem definidas. É esta construção melódica horizontal, constantemente interrompida pela pontuação vertical da cadência, que gera algum desequilíbrio.

Nas obras dos outros compositores, mesmo que por momentos haja imitações em todas as vozes, a escrita é já indubitavelmente pré-clássica, com as funções de cada grupo de instrumentos bem definida.

1.1.3. Melodia

No período barroco as linhas mais importantes são as da melodia e do baixo, criando com frequência texturas de dois violinos e baixo contínuo⁹, mas as vozes intermédias são muitas vezes melodicamente importantes. Os primeiros violinos tocam frequentemente com o primeiro oboé, os segundos violinos com o segundo oboé, e o fagote com os baixos; a linha dos baixos é igual para o violoncelo, o contrabaixo e o teclado, que está sempre presente, tocando a harmonia, quase sempre a partir de cifras; os sopros podem ser independentes das cordas mas têm uma escrita semelhante (como acontece continuamente em Haendel), os oboés e as trompetes estão frequentemente sobrecarregados com os floreios típicos dos violinos.¹⁰ As trompetes e as trompas tocam partes melódicas importantes, no registo agudo. São muito usadas as terceiras paralelas.

No período pré-clássico é ainda frequente a escrita a duas vozes, para violinos em uníssono, e violas e baixos à oitava, mas cada vez mais as madeiras vão ganhando importância melódica, tornando-se mais idiomáticas e sendo utilizadas pela sua cor específica. Quando há mais vozes o teclado deixa de ser necessário para preencher a harmonia, e vai desaparecendo gradualmente¹¹.

Em Portugal as melodias estão quase sempre nos violinos, em uníssono, terceiras, sextas ou em diálogo, e nos oboés, em uníssono, terceiras ou sextas, violinos e oboés dobrando-se com muita frequência. Nas aberturas do *Te Deum* de Teixeira e de

⁹ Westrup, *idem*, p. 693.

¹⁰ Carse, *idem*, pp. 112, 122-123.

¹¹ Carse, *idem*, p. 169.

La Giuditta e *L'Ippolito* de Almeida estes diferenciam-se bastantes vezes quando estão sobrepostos melodicamente, os oboés¹² tocando uma parte em valores mais longos, só com as notas melódicas mais importantes, deixando ao violinos a parte mais ornamental (ex. 68). Os oboés têm sempre uma função dupla, melódica e de acompanhamento.

As melodias estão também nas trompetes, em terceiras, num registo agudo, dobrando ou em diálogo com os violinos, nas aberturas de Scarlatti (ex. 50) e de Seixas (ré maior) (ex. 52), e na segunda abertura de Almeida, *Il trionfo d'amore* (ex. 64). Estão também nas trompas, em terceiras, ainda num registo agudo, na mesma abertura de Seixas (ex. 53) e em *La Giuditta*. Os metais são, nestes casos, utilizados à maneira barroca, com melodias importantes num registo agudo. Teixeira, no *Te Deum*, e Almeida, nas duas últimas aberturas, colocam-nos já num registo mais grave e com um papel sobretudo acompanhador, em acordes. As trompetes e as trompas têm sempre um papel de acompanhamento, mesmo nas obras em que tocam melodias.

As violas tocam alguns pequenos desenhos melódicos em várias obras, mas apenas em andamentos ou secções de escrita polifónica têm um papel melódico relevante.

1.1.4. Acompanhamento

À excepção dos concertos-grossos de Pereira da Costa todas as peças estudadas neste período são predominantemente homofónicas, com uma diferença muito clara entre melodia e acompanhamento, entre instrumentos melódicos e de acompanhamento. Alguns deles – violinos, oboés, trompetes e trompas - têm por vezes uma função dupla, mas em cada momento é nítida a diferença entre o que é melodia e o que é acompanhamento. Este é um dos factores evolutivos entre o barroco e o pré-clássico. Ao contrário, em Pereira da Costa a instrumentação é bastantes vezes pensada polifonicamente, de um modo não idiomático. Esta é uma característica barroca.

As texturas dos acompanhamentos são geralmente mais uniformes e em valores mais longos do que as das melodias, quase sempre muito semelhantes entre violas e baixos, frequentemente diferentes entre os vários sopros. São especialmente diferenciadas as texturas da Abertura de Teixeira, de algumas secções das obras de

¹² *La Giuditta* tem apenas uma parte de oboé.

Schiassi e de todas as aberturas de Almeida, muito especialmente a de *L'Ippolito* (ex. 67 e 68).

Violas e baixos quase sempre acompanham (em oitavas ou bastante paralelos, com alguma independência (sinfonias de Avondano) ou claramente diferentes (*L'Ippolito*)), as violas tocando por vezes pequenas células melódicas dialogantes. Em andamentos ou secções de escrita imitativa, como acontece com frequência em Pereira da Costa, as violas, ou as violas e os baixos, em oitavas ou independentes, assumem um papel melódico mais importante, imitando motivos, com uma escrita semelhante à dos violinos.

Com as excepções já referidas anteriormente, as trompetes e as trompas têm uma função predominante de acompanhamento, geralmente em acordes curtos. Tímpanos apenas têm parte escrita na Abertura em ré maior de Seixas.

Há muitos uníssonos em toda a orquestra no Concerto de Seixas e no que lhe é atribuído, na Abertura de Teixeira, numa das sinfonias de Avondano, em duas das sinfonias de Schiassi, e em duas das aberturas de Almeida. São de vários tipos: um motivo puramente melódico (ex. 2 e 58), uma rápida escala descendente, incluída numa frase melódica maior (ex. 61 e 64), uma frase melódica com carácter harmónico, muitas vezes arpejada, e (as mais frequentes) frases de carácter harmónico ou cadenciais, conclusivas, muitas vezes em oitavas ou arpejadas (ex. 1, cc. 38-39 e 55-56, ex. 4, 6 e 66).

1.1.5. Especificidade da escrita instrumental

Em França a escrita para cordas é geralmente a cinco vozes, enquanto em Itália é a quatro. Portugal segue a tradição italiana.

No barroco europeu a escrita para cordas inclui grande quantidade de escalas, arpejos e desenhos rápidos em notas repetidas. Cerca de 1700 a quarta posição é o limite habitual para os violinos, embora sejam por vezes usadas outras mais altas¹³, sendo o ré

¹³ David D. Boyden, "The violin and its technique in the 18th century" *The Musical Quarterly*, vol. 36, n.º 1 (Janeiro 1950), p. 20.

5 a nota limite habitual. A surdina¹⁴ e o pizzicato estão em uso desde o século XVII, e conhece-se a utilização de harmónicos pelo menos desde 1738¹⁵.

Na primeira metade do século a família das madeiras é utilizada em bloco, dialogando ou sobrepondo-se às cordas, mas mesmo quando são independentes das cordas as madeiras têm uma escrita semelhante. Começam a ser mais idiomáticas, de acordo com a sua técnica e registo, mas não são utilizadas pela cor. As madeiras são dobradas quando há instrumentistas suficientes¹⁶.

As trompetes e as trompas tocam partes melódicas importantes, num registo agudo, que permite mais notas. Podem ser usadas com surdina. A parte de tímpanos, associada às trompetes¹⁷, não está sempre escrita, sendo por vezes deixada à invenção do instrumentista¹⁸.

Há terminologias diferentes. Em Roma e no norte de Itália, nas primeiras décadas do século XVIII, *tromba* e *corno da caccia* significam, respectivamente, trompete e trompa, enquanto em Nápoles *clarino* ou *clarinetto* significa trompete, e *tromba* e *corno da caccia* querem dizer trompa¹⁹.

Em Portugal, são os violinos que têm uma escrita mais rítmica e movimentada, sobretudo em Teixeira, Avondano, Pereira da Costa, Schiassi (Sinfonia em fá maior) e Almeida, mesmo com algum virtuosismo em *Il trionfo d'amore* e *L'Ippolito*. Uma escrita típica para cordas, mais frequente e mais elaborada nos violinos, inclui desenhos rápidos em notas repetidas, tipo tremolo medido, acordes quebrados, escalas, arpejos, notas dobradas e acordes (divisi ou arpejados). Esta escrita aparece em Teixeira, em 1734 (ex. 58), P. G. Avondano, sem data (ex. 60 e 61), em duas das sinfonias de Schiassi, sem data, e em Almeida, em 1726, 1729, 1739 e 1752 (ex. 63, 64, 67, 68 e 69). Os violinos têm quase sempre como limite superior o ré 5, que é o limite habitual na época, apenas o ultrapassando em *Il trionfo d'amore* (1729) – mi bemol 5, na Abertura de Teixeira (1734) – mi bemol 5, e no Concerto de Schiassi (1749) – mi 5.

Não podemos falar de uma escrita típica para os metais. No entanto as trompetes, quando acompanham, tocam com alguma frequência acordes curtos, ritmos

¹⁴ Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, p. 443.

¹⁵ Boyden, "The violin and its technique in the 18th century", p. 27.

¹⁶ Carse, *idem*, p. 170.

¹⁷ Carse, *idem*, p. 124.

¹⁸ Carse, *The Orchestra in the XVIIIth century*, pp. 42 e 135.

¹⁹ Sven Hostrup Hansell, "Orchestral Practice at the Court of Cardinal Pietro Ottoboni" *Journal of the American Musicological Society*, vol. 19, n° 3 (Outono 1966), p. 400.

pontuados e a célula colcheia / duas semicolcheias / colcheia (ex. 64). As trompas tocam acordes curtos ou longos, por vezes as suas típicas pedais, e também o ritmo colcheia / duas semicolcheias / colcheia.

A escrita para os solistas é sempre mais movimentada do que a dos *tutti* correspondentes, sem chegar a ser virtuosística. Nos casos dos concertos para cravo, de Seixas e atribuído a Seixas, esta escrita é muito variada, contínua, em grandes frases sem interrupções, com pequenas escalas, por vezes em sequência, escalas de maior dimensão, muito rápidas, ascendentes e descendentes, do tipo apoiatura, arpejos, acordes quebrados, intervalos frequentes de quinta, sexta e oitava, ritmos complexos, sobreposição de ritmos diferentes, alternância nas duas mãos de acordes entrecortados e de pequenas células melódicas, grandes arcos ascendentes e descendentes, com frequentes mudanças de direcção. Nos andamentos lentos são abundantes os trilos, as apoiaturas e os pontuados rápido / lento. A mão direita é sempre mais rítmica e movimentada do que a esquerda, que está muitas vezes em acordes. A articulação é precisa e diversificada (ex. 1, 3 e 6).

Nestas obras a escrita solística para o teclado é central e reflecte-se na escrita para as cordas: escalas rápidas tipo glissando, apoiaturas e trilos, saltos de sexta e de oitava, ritmos complexos, trilos e articulações muito precisas (ex. 2, 3, 4, 5 e 6). Esta escrita muito ornamental do instrumentista de tecla Carlos Seixas é nitidamente mais cravística do que violinística.

Nos concertos-grossos de Pereira da Costa, para dois violinos e violoncelo solistas, sendo o *tutti* o quarteto de cordas, a escrita para solistas e *tutti* é do mesmo tipo, a dos solistas apenas mais rítmica, floreada e movimentada do que a do *tutti*.

No Concerto de Schiassi, a escrita para flauta é, nas secções solísticas, muito movimentada e ornamental, contínua, com ritmos complexos, escalas, arpejos e acordes quebrados, por vezes num registo muito agudo. Nos ritornelos é um pouco menos virtuosa, igual ou semelhante à dos violinos. Não há elementos de escrita especialmente típicos para flauta ou para cordas.

Para além dos concertos a solo e dos concertos-grossos, apenas aparece um solo – um violino, acompanhado pelas outras cordas, num dos andamentos da Abertura de *Il trionfo d'amore* (ex. 65).

Metade das obras têm cifras escritas, e mais de metade a harmonia razoavelmente preenchida pelas cordas ou sopros.

1.1.6. Dinâmica e articulação²⁰

Na primeira metade do século a dinâmica é pouco flexível, variando por patamares, com poucas indicações. Há secções, de maior ou menor dimensão, em que os crescendos e os decrescendos são inerentes à construção musical, pelo aumento ou diminuição do número de instrumentos presentes, pela subida ou descida gradual de registo, pelo contexto musical, como o desenho e o ênfase das frases, ou as dissonâncias, com as suas tensões e distensões. Eram com certeza feitos pelos intérpretes, mas raramente aparecem escritos. Há, além destes, e em uso já muito antes, crescendos e decrescendos muito localizados, para a criação de efeitos específicos, tanto nas vozes, do tipo *messa di voce*, como nas cordas, decorrentes do tipo de arcada e do ataque do arco.²¹ Na segunda metade do século as indicações de dinâmica são já abundantes e específicas, com gradações²².

Em Portugal, entre 1720 e 1752, as indicações de dinâmica e de articulação nunca são muito frequentes, variando de compositor para compositor. As dinâmicas são pouco variadas - *ff, f, piu f, di più, p, pp* - em Schiassi combinando-se com indicações de ambiente (*Adagio e piano*) ou de articulação (*stacato piano*).

Em Domenico Scarlatti há algumas indicações - *f* e *p*, em Carlos Seixas só muito raramente é que aparecem - *fortissimo, f, p, sempre piano*. Em Pietro Giorgio Avondano, Pereira da Costa e António Teixeira são frequentes as indicações *f* e *p*, neste último sempre no princípio dos compassos, criando efeitos de eco. Em Schiassi as indicações são poucas - *f, p, Adagio e piano, stacato piano, di più*, e apenas em Almeida, com obras muito espalhadas no tempo, se nota um aumento na quantidade: as indicações - *ff, f, piu f, p, pp* - são muito raras na primeira obra (1726), vão-se tornando mais frequentes (1729 e 1739) e são já bastantes na última (1752).

²⁰ Esta secção refere-se aos vários géneros de obras - concertos, sinfonias, aberturas e outras. A pesquisa de elementos de dinâmica e articulação foi feita nas obras na sua totalidade e não só nas secções orquestrais, para tornar mais vasto o universo estudado. A única diferença encontrada entre as secções orquestrais e as vocais é, por vezes, uma maior quantidade de indicações nos recitativos acompanhados com carácter dramático vincado. Não há diferenças significativas entre a quantidade ou o tipo de indicações referentes às linhas vocais ou instrumentais.

²¹ Exemplos concretos e detalhes deste tipo de dinâmica localizada são dados por Boyden, em *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and the Violin Music*.

²² J. P. Larsen, "Some Observations on the Development and Characteristics of Viena Classical Instrumental Music", *The Garland Library of the History of Western Music*, vol. 7, p. 134; Leonard G. Ratner, *Classic Music, Expression, Form and Style*, pp. 187-189.

As indicações de articulação não aparecem em Scarlatti e Teixeira, são raras em Seixas, Avondano e Schiassi, e são mais frequentes em Pereira da Costa e nas últimas duas obras de Almeida.

1.1.7. Conclusões

Têm uma orquestração ainda com forte influência barroca a Abertura de Scarlatti e os concertos-grossos de Pereira da Costa. Estas obras têm uma sonoridade quase sempre constante (em Scarlatti só as trompetes não tocam sempre, em Pereira da Costa apenas alterna o grupo solista e o tutti), uma escrita não idiomática, muitas vezes pensada polifonicamente, muito pouca separação entre instrumentos melódicos e de acompanhamento e texturas não diferenciadas. Enquanto em Scarlatti são coerentes os vários elementos – construção melódica, imitação, ritmo, harmonia e instrumentação, em Pereira da Costa é nítido o desequilíbrio entre vários tipos de escrita, sobretudo entre a construção melódica imitativa e a harmónica cadencial.

São numa fase de transição as obras de Seixas, a que lhe é atribuída e as duas primeiras aberturas de Almeida (*La Giuditta* e *Il trionfo d'amore*). Estas variam sonoridades, já com um nítido cuidado tímbrico, ainda com os metais melodicamente importantes, num registo agudo. É clara a separação entre melodia e acompanhamento, as texturas são por vezes diferenciadas, a harmonia não é ainda totalmente preenchida pela orquestra.

Estão já numa fase pré-clássica a Abertura de Teixeira, as sinfonias de P. G. Avondano e de Schiassi, e as duas últimas aberturas de Almeida (*La Spinalba* e *L'Ippolito*). São as obras orquestralmente mais evoluídas, com uma diferença maior na função dos instrumentos, melodia ou acompanhamento, texturas mais diferenciadas no acompanhamento, alguma separação melódica entre oboés e violinos, e os metais apenas numa função harmónica, no registo grave.

Como conjunto são de Almeida as obras mais interessantes neste período, quase sempre tímbricamente cuidadas, com combinações variadas entre instrumentos. Nas quatro aberturas, compostas entre 1726 e 1752, é nítida uma evolução: na diferença de função e de registo dos metais, nas duas primeiras ainda à maneira barroca, na maior diferença entre a escrita e a função dos vários instrumentos, na maior diferenciação de

texturas, na maior independência entre as violas e os baixos, e no total preenchimento da harmonia pelos instrumentos da orquestra.

Pode constatar-se que, de um modo geral, as orquestrações deste grupo de obras não são inovadoras. Seguem, aliás, a tendência da música dramática italiana da primeira metade do século, demasiado dominada pelos cantores, que raramente acrescenta algo de novo à linguagem orquestral, e onde, como em Portugal no mesmo período, falta variedade sonora, cuidado tímbrico, preenchimento total da harmonia e independência dos vários instrumentos, nomeadamente dos primeiros e segundos violinos e das violas²³.

²³ Carse, *The History of Orchestration*, pp. 129-131.

1.2. CASO PEREIRA DA COSTA

Como já foi dito, há algumas semelhanças entre os concertos-grossos de Pereira da Costa e os concertos-grossos op. 6 de Haendel, de 1739 (efectivos, organização estrutural, texturas), mas são ainda mais evidentes os pontos de contacto com os 12 concertos-grossos op. 6 de Corelli, de 1712. Vejamos algumas semelhanças e algumas diferenças:

Corelli	Pereira da Costa
1712	cerca de 1741
<i>Concerti Grossi com duoi Violini, e Violoncello di Concertino obligati, e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso ad arbitrio, che si potranno radopiare</i>	[12] <i>Concertos Grossos com doys violins, E violão de Concertinho obrigados: E outros doys Violins, Viola e Órgão, De Concerto Grosso a Arbitrio q Se poderão dobrar [...]</i>
- sucessão de andamentos lentos e rápidos (Largo e Allegro, Andante e Vivace, etc);	- sucessão de andamentos lentos e rápidos (Largo e Allegro, Adagio e Vivace, etc);
- predominantemente polifónicos;	- idem;
- andamentos imitativos e andamentos homofónicos, geralmente intercalados;	- idem;
- secções imitativas em andamentos com os dois tipos de escrita;	- idem;
- imitações nas várias vozes, a curta distância;	- idem;
- imitações de frases maiores, com entradas mais distantes;	- idem;
- canons a duas vozes;	- idem;
- escrita frequente em dois planos, os violinos em diálogos curtos, com as violas e os baixos bastante paralelos, a acompanhar;	- idem;
- escrita frequente em dois planos, os dois	- idem;

<p>violinos em terceiras, o baixo a acompanhar (no trio solista);</p> <ul style="list-style-type: none"> - diálogos muito movimentados e rítmicos entre os dois violinos, com acompanhamento vertical de todos os outros instrumentos; - baixos muito movimentados, rítmica e melodicamente, com acompanhamento bastante homofónico das outras vozes; - instrumentação em geral pensada polifonicamente; - solos e tutti com grau de dificuldade bastante diferente; - grande variedade na estrutura de cada andamento, com frases alternantes de soli e tutti de tamanhos muito diferentes; - grande variedade rítmica; - secções relativamente extensas, com tratamento continuado e elaborado de materiais temáticos; - andamentos lentos muitas vezes elaborados e complexos, melódica e harmonicamente; - equilíbrio entre construção horizontal e vertical. 	<ul style="list-style-type: none"> - idem; - idem; - idem; - solos e tutti com escrita semelhante, os solos mais movimentados; - estrutura interna de cada andamento por vezes repetitiva; - ritmos por vezes repetitivos; - secções pequenas, frequentemente com pouco tratamento de material temático; - andamentos lentos sempre verticais, em acordes; - construção melódica horizontal constantemente interrompida pelas cadências verticais.
--	---

Não se conhece a formação de Pereira da Costa ou os contactos que possa ter tido com personalidades musicais relevantes. Poderá ter estudado através de obras que lhe chegaram à mão, e nesse caso é altamente provável que os concertos de Haendel e de Corelli lhe tenham servido de modelo.

Não parece também que ele tenha tido à disposição uma orquestra para a execução dos concertos, que possivelmente nunca foram tocados. Isso parece transparecer da análise das partes instrumentais, que estão cheias de erros: notas,

acidentes, por vezes frases inteiras sem sentido. É um material virgem, que nunca foi testado numa execução. No conjunto dos 12 concertos há bastantes andamentos bem construídos, inventivos e equilibrados (ex. 21 e 25), mas há muitos outros com desequilíbrios evidentes, que parecem nunca terem sido ouvidos pelo compositor numa execução e posteriormente revistos ou refeitos (ex. 16, 17, 20, 23 e 24).

2. ORQUESTRAÇÃO 1752-1793

2.1. OBSERVAÇÕES E CARACTERÍSTICAS

Da observação da lista de obras compostas (ou executadas) entre 1752 e 1793 (ver quadro de obras, pp. 347-356) ressalta de imediato o reduzidíssimo número de concertos, apenas quatro (para flauta, flauta ou oboé, violoncelo, e pianoforte), e a pequena quantidade de sinfonias em comparação com o número de aberturas.

Entre sinfonias e aberturas não pode fazer-se uma distinção nítida, uma vez que as designações se confundem. Os termos sinfonia, abertura, ouverture, sinfonia / abertura ou abertura / sinfonia significam muito frequentemente a mesma coisa. Neste grupo de obras foram identificadas como aberturas de obras dramáticas ou de missas várias obras instrumentais com a designação *sinfonia* (David Perez, João Cordeiro da Silva, António Leal Moreira, António Cláudio da Silva Pereira e Marcos Portugal).

Não há neste conjunto diferenças significativas entre sinfonias e aberturas. São semelhantes em tamanho, grau de elaboração e orquestração. Comparando os compositores com sinfonias e aberturas, verificamos que: em Perez uma das sinfonias (c. 1770) tem uma estrutura de concerto-grosso, o que nunca acontece nas aberturas; em Policarpo José da Silva a Sinfonia (s. d.) é muito menos elaborada do que a Abertura (1780)²⁴; em Leal Moreira a abertura de uma missa (Sinfonia) é para duas orquestras dialogantes, o que nunca acontece nas outras obras; em Giuseppe Toti a Abertura do *Te Deum* é, ao contrário das duas sinfonias, também para duas orquestras; em Silva Pereira a abertura de missa (Sinfonia, s. d.) tem uma orquestra bastante maior do que a Sinfonia (s. d.)²⁵. Em Cordeiro da Silva e Jerónimo Francisco Lima as sinfonias e as aberturas não têm quaisquer diferenças. Também em obras de compositores só com sinfonias ou só com aberturas não são detectáveis diferenças significativas.

A desproporção entre as aberturas de óperas, serenatas, cantatas, Te Deums e missas, e as obras instrumentais puras - concertos, sinfonias e danças, mostram-nos

²⁴ Temos apenas uma sinfonia, s. d., e uma abertura, de 1780. Não é possível tirar conclusões gerais desta comparação, nem pela quantidade nem pela possível distância no tempo.

²⁵ Temos apenas duas obras, s. d., pelo que não é possível tirar conclusões gerais.

mais uma vez que a actividade musical privada, consumidora deste último tipo de obras, era muito reduzida em comparação com a da corte, no âmbito da qual eram executadas sobretudo as primeiras. Esta diferença pode também ser em parte justificada pelo facto de as grandes obras feitas na esfera real serem rodeadas de uma organização cuidada, nomeadamente no que diz respeito à cópia de partituras e ao seu arquivo, enquanto nos concertos ou bailes privados eram os próprios compositores ou instrumentistas a levar o material musical necessário, depois mais facilmente disperso ou perdido.

As aberturas aqui presentes são de obras profanas - óperas, serenatas e cantatas - e sacras - oratórias, *Te Deums* e (três) missas. Os dois tipos são muito semelhantes, no grau de elaboração, evolução, processos compositivos e orquestração. Comparando os compositores com obras dos dois tipos verificamos que não há quaisquer diferenças em Xavier dos Santos, Jerónimo Francisco Lima, Gomes e Oliveira e Giuseppe Toti, que em Sousa Carvalho os *Te Deums* de 1789 e 1792²⁶ são para duas orquestras dialogantes, que em Cordeiro da Silva a abertura da única oratória, *Salomé* (1783), não tem trompetes, ao contrário de todas as aberturas profanas a partir de 1778, que em Pedro António Avondano a única abertura de ópera tem trompetes e trompas, enquanto as três aberturas de oratória têm apenas trompetes, que em Brás Francisco Lima a abertura do *Te Deum* tem uma orquestra maior do que a abertura profana²⁷. Comparando de seguida as aberturas de todos os compositores em estudo, verifica-se que há uma tendência para a utilização de uma orquestra maior nas óperas do que nas oratórias, estas produzidas com alguma contenção, geralmente durante a quaresma, e que nas missas e nos *Te Deums* - momentos especialmente solenes ou festivos - a orquestra apresenta-se quase sempre na sua máxima formação, estruturando-se mesmo, o que raramente acontece noutras obras, em duas orquestras dialogantes - uma vez em três missas, três vezes em dez *Te Deums*²⁸.

²⁶ O *Te Deum* de 1769 e todas as aberturas profanas têm apenas uma orquestra. Note-se, no entanto, que todas estas obras se situam entre 1769 e Junho de 1789, enquanto os dois *Te Deums* com duas orquestras são posteriores. Esta diferença pode decorrer da evolução do compositor e não do género de obra, ou ainda da orquestra disponível.

²⁷ Duas flautas e duas trompas a mais. Apenas estão à disposição duas obras de Brás Francisco Lima, o que torna a comparação pouco significativa.

²⁸ As obras para duas orquestras são: de Perez, uma marcha em *La Didone Abbandonata*, partes da Abertura em *Solimano*, uma marcha em *Creusa in Delfo*; de Sousa Carvalho, *Te Deum*, 1789, *Te Deum*, 1792; de Leal Moreira, Sinfonia a 2 Orquestras (Abertura de uma missa); de Toti, *Te Deum*.

As características comuns destas obras são:

1. escrita totalmente homofônica, por vezes com imitações motivicas²⁹;
2. ausência quase total de cifras, harmonia preenchida pela orquestra;
3. divisão clara entre instrumentos melódicos e de acompanhamento.

As características variáveis destas obras são:

1. grau de variação das sonoridades; função dinâmica e / ou tímbrica dessa variação;
2. distribuição ou fragmentação melódica pelos instrumentos;
3. importância melódica dos sopros;
4. independência e importância das violas;
5. independência dos fagotes em relação aos baixos;
6. independência e diversificação de funções entre cordas e sopros, e entre madeiras e metais;
7. diferenciação de texturas no acompanhamento;
8. escrita específica para cordas, sobretudo para violinos.

²⁹ No período 1720-1752 a escrita é predominantemente (e não totalmente) homofônica.

2.2. CONCERTOS

Dos quatro concertos – David Perez (flauta), Frei Manuel de Santo Elias (flauta), Policarpo José da Silva (violoncelo) e José Palomino (cravo) - apenas o último está datado (1785). Não há aparentemente relação entre o instrumento tocado por cada compositor e o que escolheu para solista (ver Capítulo 2, p. 99). A orquestra apenas tem dois violinos e baixo em Perez, três violinos e baixo em Policarpo, todas as cordas em Palomino, e duas trompetes e todas as cordas em Santo Elias.

Os concertos têm normalmente três andamentos, quatro em Perez, bastante equivalentes em importância e grau de elaboração. Não há cadências escritas ou indicadas. A escrita é sempre homofônica, em Policarpo com algumas imitações motivicas, em Santo Elias com muitas imitações entre violinos (ex. 8) ou entre flauta solista e violinos (ex. 9). Há muito poucas variações de sonoridade, limitadas às alternâncias entre solistas e orquestra, geralmente em bloco, à presença ou não do solista nos *tuttis* e à presença ou não do baixo no acompanhamento de algumas frases dos solistas. Aparecem algumas cifras em Santo Elias e Perez, neste último com uma harmonia não totalmente preenchida pela orquestra. É clara a separação entre melodia e acompanhamento, este em Palomino frequentemente do tipo do baixo de Alberti. As melodias estão sobretudo nos solistas, mas nos *tuttis* também aparecem nos violinos (ex. 13), em Perez e Policarpo muitas vezes em uníssono ou em terceiras. Os baixos quase sempre acompanham. Em Santo Elias há uma grande interligação entre a flauta solista e os violinos, dialogando entre si com uma escrita muitas vezes equivalente - é uma espécie de concerto-grosso, sendo o grupo concertino a flauta e os dois naipes de violinos (ex. 9 e 10).

A escrita para solistas é sempre muito movimentada, com rápidos desenhos ornamentais e rítmicos, notas repetidas e escalas, em Policarpo específica para o violoncelo, com acordes quebrados, arpejos e notas dobradas, em Santo Elias especialmente virtuosística para a flauta, com ritmos muito variados e saltos rápidos com intervalos muito grandes (ex. 10), em Palomino idiomática para o teclado, com tercinas, arpejos e escalas, a mão direita mais movimentada do que a esquerda, que está muitas vezes em acordes. O solista e a orquestra tocam com frequência o mesmo material melódico. Nos *tuttis* a escrita é frequentemente específica para violinos, com desenhos rítmicos rápidos, notas repetidas, escalas, arpejos, acordes quebrados, notas dobradas e acordes.

Os concertos da segunda metade do século XVIII não têm formas e processos estáveis. Evoluem muito progressivamente, utilizando elementos barrocos e absorvendo gradualmente características clássicas, não podendo ser classificados facilmente como barrocos ou clássicos. O mesmo acontece com estes quatro concertos. Com uma orquestra apenas de cordas, e trompetes (ou trompas) pouco importantes num deles, têm orquestrações pouco elaboradas, com o tutti quase sempre em bloco, sem grandes variações tímbricas. São totalmente homofónicos, mesmo quando têm algumas imitações, separam claramente a melodia e o acompanhamento, com texturas por vezes diferenciadas. Têm, portanto, sob o ponto de vista da orquestração, características pré-clássicas. O de Perez (provavelmente o mais antigo) é o menos elaborado, com uma textura melodia - baixo bastante frequente, de tipo vivaldiano não completamente típico³⁰. Os de Santo Elias e de Palomino (este de 1785, possivelmente o mais recente) são os mais evoluídos, pela diferenciação de texturas e tratamento dos acompanhamentos que já evidenciam.



³⁰ Neste concerto não é típico dos concertos vivaldianos: o solista só tocar no primeiro ritornelo, não tocando nos tuttis intermédios nem no final, e ser o último ritornelo diferente do primeiro, construído com material do solo anterior.

2.3. SINFONIAS, ABERTURAS, MÚSICA DE CENA

2.3.1. Instrumentação³¹

Em Portugal, a composição da orquestra mais comum em cada compositor é a seguinte:

	nº de obras	fl	ob	fg	trp	cor	cordas
David Perez, 1752-1777	20		2 ob			2 cor	cordas
Xavier dos Santos, 1762-1785	10		2 ob		2 trp	2 cor	cordas
Santo António, 1767	1		2 ob		2 trp		cordas
Sousa Carvalho, 1769-1792	16	2 fl	2 ob	2 fg	2 trp	2 cor	cordas
Cordeiro da Silva, 1764-1789	10	2 fl	2 ob	1 ou 2 fg	2 trp	2 cor	cordas
Pedro A. Avondano, 1765 ³²	4	2 fl	2 ob	2 fg	2 trp	2 cor	cordas
Jerónimo F. Lima, 1772-1785	8		2 ob	1 ou 2 fg	2 trp	2 cor	cordas
Policarpo J. da Silva, 1780 ³³	2		2 ob	1 fg		2 cor	cordas
Gomes e Oliveira, 1778-1795	4	2 fl	2 ob	2 fg	2 trp	2 cor	cordas
Brás F. Lima, 1782-1785 ³⁴	2	2 fl	2 ob	2 fg	2 trp	2 cor	cordas
Auzier Romero, 1782	1		2 ob			2 cor	cordas
Leal Moreira, 1783-1793	10	2 fl	2 ob	2 fg	2 trp	2 cor	cordas
José Palomino, 1785	1	2 fl	2 ob	2 fg		2 cor	cordas
Giuseppe Toti, 1793-1795	3	2 fl	2 ob	2 fg	2 trp	2 cor	cordas
José J. dos Santos, 1794	1		1 ob			2 cor	cordas
Silva Pereira, s. d. ³⁵	2	2 fl	2 ob	2 fg	2 trp	2 cor	cordas
José Luís da Silveira, s. d. ³⁶	2		2 ob	2 fg	2 trp	2 cor	cordas
Almeida Mota, s. d.	1		2 ob	2 fg		2 cor	cordas
Marcos Portugal, 1790	1		2 ob	2 fg	2 trp	2 cor	cordas

A orquestra de Perez é bastante constante, sem diferenças significativas entre as sinfonias e as aberturas, o aumento de um para dois fagotes a partir de 1768 e a utilização mais frequente de duas trompetas nas últimas aberturas. A presença de quatro

³¹ Frei José de Santo António, Auzier Romero, José Joaquim dos Santos, Almeida Mota e Marcos Portugal estão presentes neste conjunto com apenas uma obra, Policarpo José da Silva, Brás Francisco Lima, José Palomino, Silva Pereira e José Luís da Silveira com duas, o que não permite tirar conclusões muito gerais sobre o que lhes diz respeito.

³² Composição da maior orquestra.

³³ Composição da maior orquestra.

³⁴ Composição da maior orquestra.

³⁵ Composição da maior orquestra.

³⁶ Composição da maior orquestra.

trompetes e de um trombone constituem casos isolados, em números de música de cena, com objectivos dramáticos.

Na orquestra de Xavier dos Santos não há diferenças entre as aberturas das duas oratórias, do *Te Deum* e das óperas. É nítida a evolução na utilização dos fagotes, primeiro um e depois dois.

Sousa Carvalho tem uma orquestra com uma constituição bastante regular, sem evolução ao longo dos anos nem diferenças entre as aberturas dos três *Te Deums* e das obras dramáticas.

Cordeiro da Silva utiliza as flautas com mais frequência do que os seus contemporâneos (só não aparecem na primeira obra). A sua orquestra é muito constante - só entre a primeira obra e a segunda (14 anos depois) se nota um crescimento significativo. Não há diferenças entre a única sinfonia e as aberturas. Na oratória não há trompetes, ao contrário de que acontece em quase todas as outras aberturas.

Pedro António Avondano tem em 1765, na sua única ópera, uma orquestra maior que as obras contemporâneas, com flautas³⁷, oboés, fagotes, trompetes, trompas e cordas. As três oratórias utilizam uma orquestra nitidamente mais pequena.

A orquestra de Jerónimo Francisco Lima tem algumas variações, sem uma evolução nítida no tempo, e sem diferenças entre a Sonata para orquestra e as aberturas, ou entre a Abertura do *Te Deum* e as aberturas de óperas e serenatas.

Uma orquestra na sua máxima formação é utilizada de uma forma sistemática por Gomes e Oliveira (a oratória sem fagotes, ao contrário de todas as outras obras), Leal Moreira, Giuseppe Toti e Brás Francisco Lima (na oratória não tocam nem flautas nem trompas).

Novos instrumentos vão sendo acrescentados gradualmente, desde a orquestra-tipo de Perez, a partir de 1752, com dois oboés, duas trompas e cordas, até ao máximo efectivo – duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompetes, duas trompas e cordas – que, à excepção de *Il mondo della luna*, em 1765, só é atingido em 1779³⁸, passando nessa altura a ser utilizado regularmente. Fora desta tendência, com orquestras significativamente mais pequenas, ficam Policarpo José da Silva (dois oboés, um

³⁷ As flautas tocam num número de música de cena, com a indicação *flautini*, podendo ser flautas doces, e numa ária, com a indicação *flauti*.

³⁸ Avondano, em 1765; Gomes e Oliveira, em 1779; Xavier dos Santos, em 1781; Brás Francisco Lima, em 1782; Leal Moreira, em 1783; Sousa Carvalho, em 1784; Cordeiro da Silva e Jerónimo Francisco Lima, em 1785; Toti, em 1793.

fagote, duas trompas e cordas), Auzier Romero (dois oboés, duas trompas e cordas), José Joaquim dos Santos (um oboé, duas trompas e cordas) e Almeida Mota (dois oboés, dois fagotes, duas trompas e cordas), que, sem encomendas oficiais de Te Deums ou óperas, se devem ter restringido a um âmbito privado.

As flautas³⁹ aparecem em aberturas, sinfonias ou música de cena pela primeira vez em 1765, em *Il mondo della luna* de Pedro António Avondano⁴⁰, e em 1770 numa Sinfonia de Perez. São incluídas com alguma regularidade na orquestra a partir de 1773, com Sousa Carvalho, mas apenas desde 1778 aparecem com grande frequência. Não há uma relação clara entre a sua presença e o tipo de obra, sinfonias ou aberturas de óperas, missas ou Te Deums. Scherpereel⁴¹, baseado no estudo dos *Manifestos* da Irmandade de Santa Cecília, referentes à actividade musical fora do âmbito da corte, afirma: “Este instrumento não foi utilizado nas funções portuguesas como fazendo parte da orquestra. Só se ouvia a solo. Será porque era mais nobre e propenso ao virtuosismo, ou porque a sua sonoridade era demasiado fraca naquela época? Certo é que António Rodil foi sempre pago para tocar oboé nas orquestras e flauta a solo, não sendo este o único caso.”

Os oboés estão sempre presentes, como acontecia aliás na primeira metade do século quando a orquestra tinha sopros.

Os clarinetes não aparecem uma única vez até 1793, data limite deste estudo.⁴²

³⁹ As flautas aparecem em metade das obras de Avondano, pelo menos desde 1765, em Perez apenas uma vez, em 1770, em Sousa Carvalho em nove obras (em 16), desde 1773 e dispersas ao longo da sua produção, em Cordeiro da Silva só não tocam na primeira abertura, estando sempre presentes desde 1778, em Gomes e Oliveira tocam sempre, também desde 1778, em Xavier dos Santos em três aberturas seguidas, 1779, 1791 e 1783 (em dez obras), em Jerónimo Francisco Lima apenas duas vezes, 1779 e 1785, em Brás Francisco Lima uma (em duas obras), em 1782, em Leal Moreira seis vezes em dez, desde 1783 e dispersas ao longo dos anos, em Palomino na única obra, de 1785, em Toti nas três obras, desde 1793, em Silva Pereira em uma das duas obras, sem data.

⁴⁰ Aparecem também na oratória de Avondano *Gioas Re di Giudà*, sem data.

⁴¹ Joseph Scherpereel, “Patrocínio e “Performance Practice” em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX” *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 9 (1999), p. 46.

⁴² O Marquês de Bombelles, no *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*, p. 150, refere, em Julho de 1787, nos jardins do Hotel de France, (“[...] une musique d'harmonie faisait retentir en plein air les sons des clarinettes, des cors et des bassons [...]). É provavelmente uma observação incorrecta quanto à identificação dos instrumentos.

A escrita para um fagote⁴³ é bastante comum em Perez, Cordeiro da Silva e Jerónimo Francisco Lima. Aparece pela primeira vez em 1753 neste grupo de obras, e está dispersa em todo o período em estudo.

A escrita para dois fagotes é ainda rara em Perez, e apenas entre as últimas obras, em 1768 e 1774, em Xavier dos Santos e Sousa Carvalho aparece quase sempre na metade mais tardia das suas obras, não é frequente em Cordeiro da Silva e Jerónimo Francisco Lima, é quase constante nas obras dos compositores mais tardios, nas décadas de 80 e 90. Em resumo, neste grupo de obras os dois fagotes aparecem primeiro em 1765, mantêm uma presença intermitente até ao fim da década de 70 e estão quase sempre presentes a partir de 1780. Não há uma relação clara entre a presença de um ou de dois fagotes e o tipo de obra.

Neste grupo de obras, as trompetes estão presentes intermitentemente até meio da década de 60 (Perez, em 1752, 1755 e c. 1760, Xavier dos Santos, em 1762, 1763 e 1764), e quase sempre a partir dessa altura. Numa ópera de Perez, em 1774, tocam quatro trompetes, numa marcha para duas orquestras.

Em Cordeiro da Silva não tocam na única oratória, parecendo haver uma relação entre as aberturas de ópera, com trompetes, e a oratória, em que estas não tocam. Comparando as sinfonias e as aberturas apenas há uma diferença, em Silva Pereira, a Sinfonia sem e a Abertura com trompetes.

As trompas fazem parte da orquestra, já na primeira metade do século, sempre que esta tem sopros. Mantêm-se na segunda metade, com uma utilização e uma função

⁴³ O (s) fagote (s) é um instrumento continuamente utilizado, raramente ausente na orquestra desta época, mesmo quando não vem especificado na partitura ou individualizado nas partes. O compositor pode não o referir ou destacar da linha do baixo, o que não quer dizer que ele não esteja presente (Neal Zaslaw, "The origins of the Classical Orchestra", *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XVII*, p. 11). Em Perez aparece indicado um fagote por cinco vezes, dois em duas das últimas obras, em 1768 e 1774. Em Xavier dos Santos aparece um fagote uma única vez, dois em cinco obras, na segunda metade da sua produção. Em Sousa Carvalho há um fagote só uma vez, dois cinco vezes, também em obras da segunda metade da sua produção. Em Cordeiro da Silva aparece um fagote três vezes, dois duas vezes. Avondano apenas indica dois fagotes em *Il mondo della luna*. Jerónimo Francisco Lima escreve para um fagote em cinco obras (em oito), para dois em duas. Policarpo José da Silva indica um fagote numa das duas obras. Gomes e Oliveira só não escreve para dois fagotes na primeira obra. Brás Francisco Lima indica dois fagotes nas duas obras. Leal Moreira indica um fagote por duas vezes, dois em quase todas as outras. Palomino escreve para dois fagotes na única abertura em estudo, Toti em todas as obras, Silva Pereira e José Luís da Silveira em uma das duas obras. Tanto Almeida Mota como Marcos Portugal escrevem também para dois fagotes na única obra em estudo.

semelhantes, melódica e de acompanhamento. Neste grupo de obras estão quase sempre presentes (90 vezes em 99 obras)⁴⁴.

Pode verificar-se que em Avondano estão presentes na única ópera e ausentes nas três oratórias, e que em Brás Francisco Lima tocam no *Te Deum* e não na oratória.

Quatro trompas aparecem em marchas para duas orquestras, em óperas de Perez, em 1753 e 1774.

Os trombones aparecem apenas numa marcha da ópera *Didone*, de Perez, em 1753 (ex. 83).

Instrumentos de percussão aparecem numa marcha da ópera *Solimano*, de Perez, em 1768 (ex. 93). Há uma relação clara entre a presença destes instrumentos e o tema oriental e exótico.

⁴⁴ As trompas estão sempre presentes em Xavier dos Santos, Cordeiro da Silva, Policarpo José da Silva, Gomes e Oliveira, Auzier Romero (uma obra), Leal Moreira, Palomino (uma obra), Toti, José Joaquim dos Santos (uma obra), Silva Pereira, Almeida Mota (uma obra) e Marcos Portugal (uma obra). Não tocam apenas numa obra em Perez, Sousa Carvalho, Brás Francisco Lima, não estão presentes em duas aberturas de Jerónimo Francisco Lima, nas três oratórias de Avondano e na única obra de Frei José de Santo António.

Aparecimento e presença (expressa) na orquestra dos instrumentos de sopro e percussão:⁴⁵

Décadas	50	60	70	80	90
Flautas		- 65	- - - - - 70 73 78	- - - - -	- - - - -
Oboés	- - - - - 52	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Clarinetes					
1 fagote	- - - - - 53	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
2 fagotes		- - - - - 65	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Trompetes	- - 52 55	- - - - - 60 62 63 64	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Trompas	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
Trombones	- 53				
Percussão		- 68			

2.3.2. Grau de variação das sonoridades; função dinâmica e / ou tímbrica dessa variação

Embora o meio do século seja marcante na mudança estilística, a evolução da orquestração do período barroco para o clássico não se dá no ano 1750, mas gradualmente durante quase todo o século, em que coexistem obras com características muito diversas, umas mais conservadoras, outras mais inovadoras.

No período pré-clássico os instrumentos passam a ser escolhidos pelo seu timbre, formando combinações variadas e alternando frequentemente os coloridos⁴⁶. Torna-se subtil o diálogo dos sopros, que estão quase sempre aos pares. As cordas e os sopros têm funções diferentes, e aumenta também a diferença entre madeiras e metais. No período clássico pleno a orquestra tem já três grupos tímbricos bem diferenciados,

⁴⁵ A densidade do tracejado corresponde à quantidade de obras existentes. As datas (52, 53, ...78) indicam o aparecimento, neste período (1752-1793), do instrumento em questão.

⁴⁶ Carse, *The History of Orchestration*, p. 119.

cordas, madeiras e metais, que se combinam entre si com grande liberdade, alternando as suas funções, melódicas ou de acompanhamento, mas também dentro de cada família são inúmeras as combinações entre sub-grupos, pares e solos, tirando partido dos efeitos e dos registos (as flautas tocando num registo muito agudo ou os violinos e as violas em oitavas, por exemplo).

Em Portugal, em quase todas as obras estudadas há variações de sonoridade, primeiro baseadas nas alternâncias entre famílias, cordas - tutti, sopros - tutti, cordas - sopros, ou cordas - sopros - tutti, e depois cada vez mais entre sub-grupos, pares ou instrumentos cada vez mais diversificados. Se em muitos casos, sobretudo nas alternâncias entre grandes grupos, o objectivo é só (ou sobretudo) o de provocar contrastes de dinâmica, em muitos outros o compositor escolhe o instrumento ou o grupo de instrumentos pelo seu timbre, provocando uma mudança ou uma alternância de cor instrumental. À cada vez maior variedade nos diálogos e combinações de instrumentos, registos, texturas, articulações e efeitos corresponde inequivocamente uma crescente elaboração tímbrica.

É de 1765 a ópera *Il mondo della luna*, de Pedro António Avondano, a primeira obra tímbricamente muito cuidada deste grupo, e é também desde esse ano que David Perez começa a ter um cuidado tímbrico sistemático na combinação instrumental. Sousa Carvalho fá-lo desde 1773 (na terceira obra), Xavier dos Santos e Cordeiro da Silva desde 1778 (na quarta e na segunda obra, respectivamente), e Gomes e Oliveira desde 1779 (na segunda). Desde 1782 praticamente todas as obras são tímbricamente cuidadas.

Os compositores que têm maior cuidado e refinamento tímbrico nas suas peças são Cordeiro da Silva, Jerónimo Francisco Lima, Leal Moreira, José Palomino e Marcos Portugal.

Cordeiro da Silva destaca-se pela variedade das combinações e pela grande utilização dos sopros. À excepção da Sinfonia, de 1764, sem variações de sonoridade, e da Abertura de *Edalide e Cambise*, de 1780, em que as variações têm objectivos sobretudo dinâmicos, todas as obras são tímbricamente muito elaboradas, com alternâncias e diálogos entre famílias, solos, pares e grupos muito variados de instrumentos (ex. 152), por vezes em combinações pouco usuais (por exemplo violinos

e violas à oitava, em *Archelao*, ou um andamento só com sopros, em *Bauce e Palemone*).

Jerónimo Francisco Lima sobressai pela variedade das combinações, pela grande utilização das madeiras e pela criação de ambientes dramáticos intensos. É o *Te Deum*, sem data, que tem menos variações, com objectivos sobretudo dinâmicos, opondo apenas grandes blocos de instrumentos. Todas as outras obras têm bastantes (*Lo Spirito di Contradizione*, 1772, *Gli orti esperidi*, 1779, *Enea in Tracia*, 1781) ou muitas variações (*Teseo*, 1783, *La Vera Costanza*, 1785, *Le Nozze d'Ercole ed Ebe*, 1785, Sonata em ré maior, s. d.), nestas últimas opondo solos, pares e grupos muito variados de instrumentos (ex. 180). O trio formado por dois oboés e um fagote é muito importante em *Teseo* (ex. 180, 1º e 3º and.) e *La Vera Costanza*, as flautas, oboés e fagotes em *Le Nozze d'Ercole ed Ebe*.

Há em Jerónimo Francisco Lima uma nítida evolução do grau de variação sonoro e da elaboração tímbrica das primeiras para as últimas obras. Nas duas primeiras e na Sonata em ré maior (s. d.), as variações são dinâmicas e tímbricas, em 1781 já são só tímbricas, tornando-se muito elaboradas sob este aspecto nas últimas três. Em *La Vera Costanza* são criados ambientes dramáticos pouco habituais, através de uníssonos e de sobreposição e imitação de escalas e células rítmicas rápidas (ex. 181).

Leal Moreira destaca-se pela grande liberdade e variedade nas combinações, registos, articulações e efeitos. As suas orquestrações têm quase sempre muitas variações de sonoridade, alternando tutti, famílias e sub-grupos muito diversos, com grande preocupação tímbrica. As obras mais elaboradas sob este aspecto são *Gli Eroi Spartani*, 1788 (ex. 220 e 221), em que os inúmeros grupos em combinação e diálogo incluem ainda solos e efeitos como pizzicatos, e *Elogio com Baile*, 1789 (ex. 224), de uma grande liberdade nas combinações, fazendo uso de solos, registos, articulações e efeitos. As menos elaboradas são *Artemisa Regina di Caria*, 1787, e *Il Natale Augusto*, 1793, com poucas variações sonoras, com objectivos sobretudo dinâmicos, alternando quase só cordas, sopros e tutti. A Sinfonia a 2 Orquestras, 1793, baseia-se no diálogo entre as duas orquestras, mas também nas combinações dentro de cada uma, de naipes, pares e solos, com evidente cuidado tímbrico (ex. 226 e 227).

Embora as obras mais elaboradas de Leal Moreira sob este aspecto sejam de 1788 e 1789 (a produção em estudo situa-se entre 1783 e 1793), não há uma evolução muito clara no tempo, aparecendo obras pouco elaboradas antes e depois de outras mais complexas. A única sinfonia é a única obra para duas orquestras. A cantata

circunstancial *Elogio com Baile* é a obra com maior liberdade nas combinações entre grupos e timbres. Não há diferenças entre aberturas de ópera, oratória ou *Te Deum*.

Palomino tem uma orquestração muito tímbrica na sua Abertura, de 1785, com alternâncias entre grupos e entre quase todos os instrumentos, sobretudo os sopros, de um modo muito individualizado (ex. 232).

Marcos Portugal distingue-se não só pela grande variedade de combinações como pelos processos empregues nessas combinações, fazendo uso cuidado das texturas, articulações e planos sonoros. A Sinfonia, de 1790, é muito tímbrica, alternando e combinando tutti, cordas, madeiras e partes de cada grupo, de um modo muito variado: vertical, em blocos (ex. 253, 1º and., cc. 10-13), melodia com acompanhamento simples (ex. 253, 1º and., cc. 13-23), melódico harmónico (ex. 253, 2º and., cc. 155-163) e uníssonos (ex. 253, 2º and., cc. 179-186). Usa cuidadosamente a articulação, em blocos síncronos (ex. 253, 1º and., cc. 1-6) ou em planos instrumentais diferentes (ex. 253, 1º and., cc. 13-32 e 83-92).

Também Auzier Romero, na sua Sinfonia de 1782, tem muitas variações de sonoridade, alternando madeiras, metais e cordas, com evidente cuidado tímbrico.

Com um menor cuidado tímbrico continuado mas denotando uma clara evolução ao longo da sua produção estão David Perez, Xavier dos Santos e Gomes e Oliveira.

Em David Perez há obras sem ou com poucas variações de sonoridade, outras com alternâncias entre grupos mas sem preocupações tímbricas, e ainda outras, ou andamentos destas, com alternâncias e diálogos tímbricamente cuidados. O grau de variação é irregular, o cuidado tímbrico é nitidamente mais frequente nas obras a partir de 1765, mas existe por vezes em obras anteriores. Nas obras menos elaboradas sob este aspecto as alternâncias são entre cordas e tutti (Sinfonia c. 1760), entre soli e tutti (Sinfonia c. 1770, com estrutura do tipo concerto-grosso), e entre grupos em espaços diferentes (*La Didone Abbandonata* (ex. 83) e *Creusa in Delfo* (ex. 107)). Nos casos mais elaborados são entre sopros e tutti (Sinfonia s. d., 1770?), entre cordas e sopros (*Demetrio*), entre trompas e tutti (*Zenobia*) e entre pares e grupos de instrumentos muito variados (Sinfonia 1770, *L'Eroi Cinese* (ex. 84, 2º and.), *L'Alessandro Nell'Indie* (ex. 88-89), *Solimano* e *La Pace Fra La Virtù e La Bellezza*). Não há diferenças entre sinfonias e aberturas.

Em Luciano Xavier dos Santos a orquestração tem sempre variações de sonoridade, tornando-se cada vez mais cuidada tímbricamente, sobretudo a partir de

1778. De início, em *Le Grazie Vendicate*, de 1762, o diálogo é especialmente entre dois grupos de violinos (do tipo de escrita para duas orquestras (ex. 110)), com pouca preocupação tímbrica, no ano seguinte, em *Isaco Figura del Redentore*, o diálogo é entre violinos e oboés, com algum cuidado na criação de coloridos. A partir de 1764, no *Te Deum*, mas sobretudo desde 1778, as alternâncias são entre cordas e sopros, entre cordas, sopros e tutti, e entre pares e grupos de instrumentos, com grande preocupação tímbrica (ex. 112, 114 e 120).

Em Gomes e Oliveira é nítida a evolução entre *Il Gioas Re di Giudà*, de 1778, em que as variações sonoras têm objectivos dinâmicos e tímbricos, e as restantes, de 1779, 1782 e 1795, com muitas variações e timbricamente muito elaboradas. Além dos diálogos entre famílias alternam também solos, pares e grupos muito diversos de instrumentos (ex. 191 e 193).

Muitos destes compositores denotam alguma irregularidade no cuidado tímbrico das suas orquestrações. Sousa Carvalho é um deles. Há poucas variações de sonoridade nas orquestrações das suas duas obras de 1769 (ex. 125) e de *Endimione*, de 1783, e variações com objectivos dinâmicos (ou sobretudo dinâmicos) em quatro aberturas, em 1779, 1784, 1787 e 1789, em que as alternâncias são geralmente entre cordas, sopros e tutti. Em todas as outras obras a orquestração tem muitas variações, timbricamente elaboradas (ex. 133), com alternâncias e diálogos entre cordas, sopros e tutti, mas também entre pares e grupos muito diversos de instrumentos (ex. 137 e 139). Para além das duas primeiras obras não há no resto da produção estudada uma evolução no grau de elaboração ao longo dos anos. Não há também diferenças neste aspecto entre os Te Deums e as óperas. Os Te Deums de 1789 e de 1792 são para duas orquestras (ex. 143 e 144).

Também irregulares no cuidado tímbrico das suas orquestrações são Pedro António Avondano, Brás Francisco Lima, Giuseppe Toti e Almeida Mota. O primeiro tem, em *Il mondo della luna*, muitas variações de sonoridade, com grande cuidado tímbrico (ex. 165), nos números de música de cena nitidamente relacionadas com os ambientes dramáticos (ex. 167), mas as suas três oratórias têm orquestrações muito menos elaboradas. Em Brás Francisco Lima é o *Te Deum* o mais tímbrico, com combinações diversas, enquanto *Il Trionfo di Davide* opõe em geral tutti, madeiras e cordas, por vezes apenas com objectivos dinâmicos. Em Giuseppe Toti todas as obras têm muitas variações de sonoridade, mas nem sempre com objectivos tímbricos

(Sinfonia 1793). A Abertura do *Te Deum* é para duas orquestras, em constante diálogo (ex. 244). Almeida Mota, na *Paixão*, tem bastantes variações de sonoridade, com objectivos dinâmicos e tímbricos.

Todos os outros compositores têm orquestrações pouco elaboradas sob o ponto de vista tímbrico. As obras de Frei José de Santo António, Policarpo José da Silva, José Joaquim dos Santos (ex. 247), Silva Pereira e José Luís da Silveira têm poucas variações de sonoridade, ocasionadas quase sempre pela presença ou ausência dos sopros, com objectivos dinâmicos e tímbricos.

2.3.3. Distribuição das melodias pelos instrumentos

Enquanto no período barroco a instrumentação se mantém constante ao longo de um andamento ou grande secção, a evolução para o classicismo assiste a uma mudança de sonoridade cada vez mais frequente. Solos, pares ou outros grupos de instrumentos podem tocar ou não segundo as necessidades tímbricas do momento, introduzindo um importante factor de variedade. Agora um tema, uma frase ou um pequeno motivo podem associar-se a um colorido, condicionando decisivamente a própria estrutura melódica⁴⁷. A construção de uma frase passa a basear-se num desenho melódico, num ritmo mas também numa cor instrumental que pode mudar a cada instante.

Este incremento do ritmo de mudança sonora e o cuidado tímbrico cada vez maior implica que o material melódico principal seja entregue cada vez mais a todos (ou quase todos) os instrumentos: às flautas, oboés, trompas e a todos os sopros, até terem a mesma importância das cordas.

Em Portugal, as melodias são quase sempre tocadas pelos violinos, oboés e flautas (quando fazem parte da orquestra), muitas vezes pelos fagotes e trompas, menos vezes pelas violas e baixos, com pouca frequência pelas trompetes, raramente pelos violoncelos (sem os contrabaixos).

Estão nos violinos em todos os compositores, sempre em terceiras, muitas vezes em uníssono (os primeiros e os segundos juntos), em sextas ou em oitavas, só nos

⁴⁷ Carse, *idem*, p. 144.

primeiros, com os segundos a acompanhar (frequente em David Perez), ou com os dois naipes em diálogo (comum em Sousa Carvalho). Nos oboés estão também em todos os compositores, sempre em terceiras (ex. 253), muitas vezes em sextas ou em uníssono, algumas vezes em oitavas (Oliveira) ou a solo (Cordeiro da Silva, Oliveira, Leal Moreira (ex. 220), Palomino e Silva Pereira). Quando fazem parte da orquestra as flautas assumem um papel melódico importante, sempre em terceiras, muitas vezes em sextas ou em uníssono, algumas vezes em oitavas (Oliveira) ou a solo (Cordeiro da Silva, Oliveira, Leal Moreira, Palomino e Toti (ex. 240)).

As partes de fagote são também muito melódicas, sempre em terceiras, muitas vezes em sextas e em uníssono. Estão muito presentes em Perez (ex. 92 e 93), Xavier dos Santos (ex. 120), Sousa Carvalho (ex. 139), Cordeiro da Silva, Avondano, Jerónimo Francisco Lima (*Teseo*, ex. 180), Oliveira, Leal Moreira, Palomino, Toti e José Luís da Silveira. Também as violas tocam desenhos melódicos com alguma frequência, geralmente dialogando com outros instrumentos, e assumem por vezes uma importância grande, a uma ou a duas vozes (Sousa Carvalho (ex. 143), Jerónimo Francisco Lima, Oliveira (ex. 193 e 195), Brás Francisco Lima e Leal Moreira). O mesmo acontece, mas com menos frequência, com os violoncelos (sem contrabaixos) (Sousa Carvalho) e com os baixos (violoncelos e contrabaixos).

As trompas são melodicamente importantes em quase todos os compositores, em terceiras ou sextas, tocando pequenos motivos em diálogo com outros instrumentos ou assumindo mesmo um importante papel (Perez, Sousa Carvalho (*Penelope*, ex. 137, 2º and.; *Tomiri Amazzone Guerriera*, ex. 139), Avondano, Jerónimo Francisco Lima, Oliveira, Auzier Romero, Leal Moreira (ex. 214) e Palomino. Muito menos importantes são as trompetes, que se limitam em geral a pequenos motivos dialogantes e só raramente assumem um papel melódico relevante (Avondano, Jerónimo Francisco Lima, Oliveira (ex. 198) e Leal Moreira (ex. 214).

Todos estes instrumentos têm dupla função, de acompanhamento e melódica, dobrando-se, em uníssono em em oitavas, ou dialogando entre si.

Muitas vezes, em quase todos os compositores⁴⁸, quando dobram os violinos, as flautas e os oboés tocam por momentos só as notas mais longas, deixando aos violinos a

⁴⁸ Perez, Xavier dos Santos, Santo António, Sousa Carvalho, Cordeiro da Silva, Avondano, Jerónimo e Brás Francisco Lima, Policarpo José da Silva, Oliveira, Romero, José Joaquim dos Santos e Marcos Portugal.

parte mais movimentada. Com a maior facilidade técnica das cordas na execução de desenhos rápidos são deixadas para os sopros as notas principais da melodia, muitas vezes sobre os tempos principais dos compassos, enquanto as cordas tocam outras notas para além dessas (desenhos ornamentais, notas de passagem, oitavas, repetição em subdivisão rítmica, ritmos mais elaborados) (ex. 122, Santo António, *Sinfonia*, 1º and., cc. 1-10, 15-17, 21-30, 41-44 e 59-75; ex. 124, Sousa Carvalho, *L'Amore Industrioso*, cc. 79-82; ex. 133, Sousa Carvalho, *Testoride Argonauta*, 3º and., cc. 13-20 e 41-48; ex. 153, Cordeiro da Silva, *Archelao*, 1º and., cc. 37-41 e 70-72).

Em Sousa Carvalho⁴⁹, Cordeiro da Silva⁵⁰, Pedro António Avondano⁵¹, Auzier Romero, Leal Moreira⁵² e José Luís da Silveira⁵³ há bastantes uníssonos em toda a orquestra. Estes podem ser frases meramente melódicas, terem um carácter predominantemente harmónico, geralmente arpejados e fixos nas notas do acorde (ex. 144 e 226), terem uma função cadencial mais ou menos vincada (ex. 165), ou serem constituídos por rápidas escalas ascendentes e/ou descendentes, tipo apojatura, com um objectivo dramático (ex. 145, 207 e 226). Em quase todos os casos, quando não são demasiado longos ou repetitivos, têm uma função contrastante, pela sua inesperada simplicidade ou pela sua força dinâmica.

Se é verdade que já na década de 60 (Xavier dos Santos, *Isaco Figura del Redentore*, 1763) as melodias se distribuem por vários instrumentos, é em 1765, com *Il mondo della luna* de Avondano, e depois só durante a década de 70, com Jerónimo Francisco Lima, Cordeiro da Silva e Gomes e Oliveira, que as melodias começam a ser distribuídas regularmente por vários instrumentos ou grupos com um verdadeiro sentido tímbrico.

Enquanto Perez e Almeida Mota mantêm as suas melodias estáveis num instrumento ou num grupo, Policarpo José da Silva, José Joaquim dos Santos (ex. 247), Silva Pereira e José Luís da Silveira dividem algumas vezes as melodias entre instrumentos, por vezes com algum sentido tímbrico. Todos os outros compositores

⁴⁹ Sobretudo em *Eumene e Alcione*.

⁵⁰ Sobretudo em *Edalide e Cambise e Megara Tebana*.

⁵¹ Sobretudo em *Il mondo della luna*.

⁵² Sobretudo em *Artemisa Regina di Caria e Gli Eroi Spartani*.

⁵³ Sobretudo na *Sinfonia* com a cota P-Ln, FCR ms 202.1.

deste grupo vão mais além, dividindo ou fragmentando as melodias por instrumentos ou grupos de instrumentos, com grande sentido da cor e da sua combinação tímbrica.

Em Xavier dos Santos a fragmentação melódica é feita entre todos os seus instrumentos melódicos, por vezes em pequenas frases, gerando diálogos instrumentais muito vivos e variados, mais acentuadamente desde *Ati e Sangaride*, 1779 (ex. 112 e 120). Em Sousa Carvalho é mais elaborada desde *Penelope*, 1782 (ex. 137, 138 e 139). Em Cordeiro da Silva é nitidamente crescente ao longo do tempo, e dá-se em todas as obras excepto na primeira, entre grupos muito variados, famílias, sub-grupos, pares e solos (ex. 152 e 158). Também em Jerónimo Francisco Lima é cada vez maior, pouca em *Lo Spirito di Contradizione*, 1772 (ex. 177), bastante mais em *Gli orti esperidi*, 1779 (ex. 179), *Enea in Tracia*, 1781, *La Vera Costanza*, 1785, e *Le Nozze d'Ercole ed Ebe*, 1785, e muita em *Teseo*, 1783 (ex. 180). Em Gomes e Oliveira há alguma divisão melódica na primeira abertura, em 1778 (ex. 187 e 188), e muita em todas as outras (ex. 189, 190, 191 e 198). Em Romero (ex. 207) e Palomino (ex. 232) é intensa e constante.

Pedro António Avondano apenas faz esta divisão melódica em duas obras, *Il mondo della luna* (ex. 165) e *Gioas Re di Giuda*, Leal Moreira apenas não o faz em *Ascanio in Alba*, 1785, e revela uma relação muito cuidada entre melodia e orquestração (ex. 212, 217, 220 e 221). Em Toti esta divisão não aparece no *Te Deum*, mas está nas outras duas obras (ex. 243), em Brás Francisco Lima há alguma divisão melódica na abertura de *Il trionfo di Davide*, 1785, e bastante no *Te Deum*, 1782. Não se nota nestes compositores uma evolução clara no tempo.

Em Marcos Portugal um processo habitual (e interessante) é a mudança de instrumentação no decorrer de uma melodia (ex. 253).

Sob o ponto de vista melódico as madeiras são especialmente importantes nas obras de Jerónimo Francisco Lima, em bloco ou em sub-grupos (ex. 180), de Palomino, de um modo muito individualizado, a solo ou aos pares, com as cordas muitas vezes numa função acompanhadora (ex. 232), e de Toti (ex. 243), com um especial relevo das flautas na Sinfonia de 1793 (ex. 240).

2.3.4. Acompanhamentos e suas texturas

Perto do meio do século as partes instrumentais deixam de ser concebidas contrapontisticamente, a homofonia torna-se largamente predominante e uma parte dos instrumentos passa a acompanhar harmonicamente as melodias tocadas pela outra parte. Já muito antes isso acontecia (em Alessandro Scarlatti, por exemplo), mas é apenas desde o meio de século XVIII que esse passa a ser um processo habitual e sistemático.⁵⁴

Inicialmente as diferenças entre as texturas são pequenas, os instrumentos que tocam as melodias têm ritmos mais rápidos e variados, os que acompanham ritmos mais regulares e mais lentos. Gradualmente esta diferença torna-se maior, dentro dos próprios acompanhamentos, sobretudo quando as violas se tornam verdadeiramente distintas dos baixos, com uma parte própria, e quando as três grandes famílias, madeiras, metais e cordas, se tornam mais independentes. De dois ritmos diferentes sobrepostos passamos a três ou a mais, nos sopros em pedais, acordes longos ou acordes curtos e rítmicos, nas cordas em figurações ágeis, rápidos desenhos em notas repetidas, acordes quebrados e simultâneos, notas dobradas e pizzicatos⁵⁵. São típicos dos segundos violinos e violas os tremolos, geralmente medidos, e as figurações arpejadas (com alguma frequência do tipo do baixo de Alberti). Esta sobreposição de texturas muito diferenciadas origina planos musicais distintos que, associados a uma escolha tímbrica cada vez mais cuidada, é um dos principais factores de evolução da orquestração na segunda metade do século XVIII.

Cada vez mais não se trata já só de tocar harmonias para acompanhar melodias, mas de combinar dinamicamente a melodia, a harmonia e o movimento rítmico dos acompanhamentos, que, através de constantes modificações internas, se torna o principal motor gerador de movimento na direcção dos pólos harmónicos fulcrais. O acompanhamento activo e colorido revela-se vital na consolidação e evolução da própria forma, ao assumir (ou contribuir para) este papel estruturante de condução direccional. A forma sonata, com os seus pólos de tensão harmónica é, nas melhores obras (em Mozart, por exemplo), grandemente ajudada pela manipulação engenhosa das texturas dos acompanhamentos.

⁵⁴Carse, *idem*, pp. 133 e 139.

⁵⁵Carse, *idem*, p. 139.

Neste grupo de obras, embora David Perez já use desde 1754 texturas diferenciadas nos acompanhamentos, estas aparecem de um modo muito irregular nas décadas de 50, 60 e 70. Nesse período só Cordeiro da Silva as utiliza com regularidade, com uma elaboração cada vez maior desde 1764.

Em Perez os acompanhamentos são muitas vezes síncronos e repetitivos, apenas por vezes com texturas variadas e diferenciadas (ex. 106), em Xavier dos Santos tornam-se mais diferenciados a partir de *Ati e Sangaride* (1779). Em ambos as trompetes e as trompas estão quase sempre a acompanhar, em acordes curtos ou longos, as trompas por vezes em grandes pedais sustentadas (ex. 90).

Enquanto em Sousa Carvalho as texturas dos acompanhamentos são quase sempre muito diferenciadas (ex. 125, 135 e 137), mas por vezes pouco (em *L'Amore Industrioso*, por exemplo), em Cordeiro da Silva vão-se tornando gradualmente mais distintas, pouco em *L'Arcadia in Brenta* (1764), bastante mais desde a segunda obra (1778), e muito em *Salome* (1783), *Archelao* (1785) (ex. 153), *Bauce e Palemone* (1789) e Sinfonia (sem data). Em Pedro António Avondano são por vezes diferenciadas em *Morte d'Abel* e *Isacco Figura del Redentore*, e sempre em *Gioas Re di Giudà e Il mondo della luna* (ex. 165).

Desde o princípio da década de 80 as texturas dos acompanhamentos são já muito diferenciadas na maior parte dos compositores: Gomes e Oliveira, desde 1779, Brás Francisco Lima (ex. 201) e Auzier Romero (ex. 207) desde 1782, Jerónimo Francisco Lima e Leal Moreira, desde 1783, Palomino desde 1785, Marcos Portugal desde 1790 (ex. 253), Toti desde 1793 (mas sobretudo na Sinfonia s. d. (ex. 243)) e Almeida Mota. Em Jerónimo Francisco Lima a diferenciação é nitidamente maior a partir de 1783 (*Teseo*, a quarta abertura) (ex. 180 e 181), em Gomes e Oliveira pouca na primeira abertura, em 1778, e muito em todas as outras, desde 1779 (ex. 189, 191 e 197), em Leal Moreira variável mas sem uma evolução clara no tempo (ex. 210, 211 e 221).

Ao decorrer dos anos corresponde claramente uma evolução nas texturas utilizadas, especialmente nas últimas duas décadas do século, embora nem todos os compositores nem todas as suas obras sigam essa evolução no mesmo grau. Estão neste caso José Joaquim dos Santos, Silva Pereira e José Luís da Silveira, cujas obras, apesar de terem sido criadas já perto do fim do século, nem sempre têm texturas diferenciadas nos acompanhamentos.

Acompanhamentos arpejados ou com desenhos do tipo do baixo de Alberti aparecem sobretudo em Brás Francisco Lima (ex. 204) e em Leal Moreira (ex. 219 e 220), geralmente nos segundos violinos, e em Jerónimo Francisco Lima, nos baixos.

Acordes repetidos e em valores curtos, tipo tremolo medido, estão presentes em várias obras, muitas vezes em Almeida Mota (ex. 251). Efeitos dramáticos de tipo Sturm und Drang, com texturas rítmicas densas, diálogos curtos, células e escalas rápidas e curtas, por vezes imitadas e sobrepostas, e amplos uníssonos da orquestra, aparecem em obras de Jerónimo Francisco Lima (ex. 181) e de Leal Moreira (ex. 221 e 226).

Os casos mais interessantes e elaborados são os de Auzier Romero, que na sua Sinfonia (1782) utiliza uma grande variedade de texturas no sentido horizontal (variação no tempo) e vertical (sobreposição), Jerónimo Francisco Lima, em *La Vera Costanza* (1785), com uma grande variedade de texturas e de ritmos nos acompanhamentos, claramente geradores de fluxos direccionais (ex. 181), Leal Moreira, em *Gli Eroi Spartani* (1788), com uma grande variedade de ritmos sobrepostos e uma combinação engenhosa entre texturas e células melódicas, geradoras de dramatismo e direccionalidade (ex. 221), e Marcos Portugal, na Sinfonia (1790), combinando habilmente as texturas variadas, os ritmos entrecortados e as articulações cuidadas (ex. 253).

2.3.5. Utilização dos instrumentos e famílias (madeiras, metais, cordas)

É com o desenvolvimento da homofonia, quando uma parte dos instrumentos passa a acompanhar harmonicamente as melodias tocadas por outra parte, que começam a diferenciar-se as texturas orquestrais⁵⁶. Primeiro as cordas e os sopros estão juntos, apenas com a diferença entre as vozes mais agudas, tocando as melodias em figurações movimentadas, e as vozes mais graves, acompanhando em valores rítmicos mais longos, depois os sopros tornam-se mais sustentados, em acordes, a acompanhar as cordas. Até meio do século cordas e sopros também podem tocar independentemente, mas com uma escrita semelhante.

⁵⁶ Carse, idem, p. 139.

Inicialmente tanto os oboés como as trompetes e as trompas secundam os violinos em passagens floreadas, mas o apuramento da técnica dos instrumentos de corda e a própria evolução dos instrumentos, com uma maior tensão nas cordas e um arco mais flexível, vão permitir, sobretudo aos violinos, uma maior velocidade de execução, a rápida repetição de notas ou alternância entre cordas contíguas, as notas dobradas e os acordes. Os sopros são, nessa altura, obrigados a abandonar a linha dos violinos, os oboés e as flautas dobrando-os ainda parcialmente, tocando as notas mais importantes da melodia, em valores mais longos, deixando aos violinos a parte mais movimentada e ornamental, as trompetes e as trompas afastando-se claramente⁵⁷. Enquanto as madeiras vão manter a importância melódica, agora de um modo mais individualizado e fazendo uso das cores de cada um, dialogando entre si, ou em blocos alternando com as cordas, os metais, num registo mais grave do que o que era utilizado na primeira metade do século, com muito menos notas disponíveis, vão fixar-se sobretudo no acompanhamento, em longas pedais, em acordes longos ou em células rítmicas, fazendo a ligação entre as outras duas famílias.⁵⁸

À medida que as harmonias vão sendo tocadas totalmente pela orquestra o teclado torna-se menos necessário. O baixo contínuo continua na música religiosa⁵⁹ até ao fim do século, mas na música profana começa a desaparecer em 1760⁶⁰. Nesta mantém-se o teclado ainda algum tempo, frequentemente sem indicações claras e nem sempre com a mesma função: está nos recitativos, por vezes dobra a melodia, para apoiar os cantores, por vezes toca acordes em partes orquestrais⁶¹. Quando está presente o contínuo não tem obrigatoriamente que tocar sempre⁶².

As técnicas solísticas vão sendo integradas no tutti⁶³. Enquanto no concerto-grosso do princípio do século é nitidamente diferente a escrita do solo e do tutti, no

⁵⁷ Carse, idem, p. 126.

⁵⁸ Este assunto já foi abordado antes, nas pp. 298-299, parecendo aqui uma repetição. No entanto, ele é importante nas duas secções: na *Distribuição das Melodias pelos Instrumentos*, onde faz parte da descrição e é exemplificado, e na *Utilização dos Instrumentos e Famílias*, onde é indispensável para a compreensão do afastamento entre famílias instrumentais.

⁵⁹ Jack Westrup & Eleanor Selfridge-Field, "Orchestra", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13, p. 827.

⁶⁰ Carse, idem, p. 169.

⁶¹ Heinrich Koch, no seu *Musikalisches Lexicon*, Frankfurt, 1802, citado em Neal Zaslaw, "Toward the Revival of the Classical Orchestra" *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 103 (1976-1977), p. 179, diz: ("[...] one still uses the harpsichord in the majority of large orchestras, partly for the support of the singers in the recitative, partly (and also chiefly) for the filling out of the harmony by means of the thorough-bass.")

⁶² Zaslaw, idem, p. 12.

⁶³ Zaslaw, "Mozart's viennese orchestral music and its relation to the Viennese orchestras", *Klang und Komponist – Kongressbericht, Ein Symposium der Wiener Philharmoniker*, p. 154.

clássico pleno, especialmente em Mozart, os sopros têm grandes frases solísticas integradas na orquestra.

Dentro de cada um dos grandes grupos há também uma evolução. Nas cordas, as violas, que no princípio dobravam os baixos à oitava, ou se mantinham com eles em grande paralelismo, vão ganhando independência, passando, cerca de 1750, a preencher a harmonia. Nas últimas décadas do século tornam-se o naipe tenor, que pode tocar melodias isoladamente, a uma ou a duas vozes, dobrar os violinos à oitava, juntar-se aos segundos violinos em acompanhamentos mais ou menos elaborados ou assumir mesmo a função de baixo⁶⁴. Também os violoncelos ocupam por vezes o lugar de instrumento tenor, separando-se do contrabaixo⁶⁵, por estarem num registo agudo ou por tocarem partes demasiado movimentadas, muito difíceis para os contrabaixos, ou no seu emergente papel de melodistas expressivos, em naipe ou a solo.

No período pré-clássico a escrita das madeiras torna-se cada vez mais idiomática, de acordo com a técnica e o registo. Começam a ser utilizadas pela cor e estão geralmente aos pares. Na segunda metade do século ganham cada vez mais importância e independência como grupo. São melódicas ou acompanham, a flauta no registo agudo, o oboé e o clarinete (quando existe) no médio, o fagote no registo tenor ou baixo⁶⁶.

A flauta doce desaparece completamente até 1750⁶⁷. As flautas transversais começam nessa altura a integrar-se no tutti mas continuam a ser utilizadas como solistas até ao clássico pleno. Tornam-se mais agudas e mais decorativas e ornamentais, e quando dobram os oboés é muitas vezes à oitava. Os oboés tornam-se mais independentes dos violinos, cerca de 1750, menos floreados e mais sustentados, ainda muito melódicos mas perdendo importância como solistas.⁶⁸ Os clarinetes, sem partes melódicas importantes, limitando-se quase sempre a acompanhar, começam a aparecer nas orquestras europeias desde o meio do século, são comuns no último quarto mas só muito perto do fim é que estão em todas as orquestras⁶⁹. Os fagotes tocam

⁶⁴ Carse, idem, pp. 157-158.

⁶⁵ Carse, idem, p. 189.

⁶⁶ Carse, idem, p. 190.

⁶⁷ Carse, idem, p. 112.

⁶⁸ Carse, idem, p. 144.

⁶⁹ Refira-se, como exemplo, o aparecimento dos clarinetes em Paris a meio do século (Westrup, idem, p. 825), em Londres pelo menos na década de 60 (Albert R. Rice, "The clarinet in England during the 1760s" *Early Music*, vol. 33/1 (Fevereiro 2005), pp. 55-59), em Madrid desde 1787 (Juan Jose Carreras & José Maximo Leza, *Opera Orchestras in Madrid during the late 18th Century*, in *The Opera Orchestra in*

automaticamente a linha do baixo quando não têm parte própria⁷⁰, e a partir de 1750 tornam-se gradualmente mais independentes, mais sustentados, por vezes com duas partes diferentes.

As madeiras são dobradas quando há instrumentistas suficientes⁷¹. Quando os violinos são mais do que 16, os sopros devem ser dobrados - uma proporção frequente é uma madeira para três cordas⁷². Na maior parte do século as flautas e os clarinetes são tocados pelos oboístas⁷³.

As trompetes e as trompas têm poucas notas no registo grave, e mais (mas muito difíceis) no agudo⁷⁴, o que condiciona grandemente a sua utilização. As trompetes deixam de usar o registo agudo a partir de 1750 e passam a ser usadas apenas como reforço do tutti, em ritmos e desenhos típicos, associadas aos tímpanos⁷⁵, marcando acentos, sublinhando ritmos, sempre que o volume ou o colorido o exigem. As trompas são especialmente características da orquestra clássica, tocando com as cordas e com as madeiras, dando-lhes coesão e fazendo a ligação entre todas as famílias⁷⁶. Depois de 1750 mantêm-se como instrumentos naturais, continuam a tocar frases importantes e difíceis mas vão perdendo gradualmente o papel melódico. Tornam-se mais graves, sustentam a harmonia, tocam frequentes e longas pedais, em oitavas e quintas⁷⁷. No princípio do século apenas são usadas numa obra trompas numa única tonalidade, tocando as notas possíveis nessa tonalidade, mas começam depois a aparecer numa mesma obra pares de trompas em tonalidades diferentes, o que implica o uso de tubos de extensão⁷⁸. Os trombones raramente são usados fora da música religiosa, onde

18th – and 19th – Century Europe, Vol. 1). Já aparecem na Orquestra de Mannheim em 1755, numa Sinfonia de Stamitz (F.W. Sternfeld & Egon Wellesz, “The Early Symphony”, *The New Oxford History of Music*, vol 7, p. 410-411), e tornam-se aí uma presença regular, pelo menos desde 1758 (Eugene Wolf, “The Mannheim Court”, *The Classical Era*, p. 232). Manuel Carlos de Brito (*Estudos de História da Música em Portugal*, p. 161) refere “uma prova de dois trompas e uma clarinetista em 21 de Abril de 1774, em casa de Pinto da Silva à Junqueira (onde se realizavam muitos dos ensaios da música de corte).” No entanto não há mais referências credíveis à presença de clarinetes em Lisboa até 1795, no Teatro de S. Carlos.

⁷⁰ Zaslav, “The origins of the Classical Orchestra”, p. 11.

⁷¹ Carse, idem, p. 170.

⁷² Carse, *The Orchestra un the XVIIIth century*, p. 36.

⁷³ Zaslav, idem, p. 11.

⁷⁴ Boyden, , *The History and Literature of Music 1750 to the Present*, p. 22.

⁷⁵ Carse, *The History of Orchestration*, pp. 192-193.

⁷⁶ Boyden, idem, pp. 21-22; Carse, idem, p. 140.

⁷⁷ Carse, idem, pp. 191-192.

⁷⁸ Carse, idem, pp. 113-114.

dobram as vozes, nos corais. Aparecem também em ocasiões solenes⁷⁹ e na ópera nas últimas décadas do século, para reforçar ambientes dramáticos⁸⁰.

Os tímpanos estão quase sempre associados às trompetes. A sua parte raramente está escrita, sendo deixada à invenção do instrumentista⁸¹.

Neste grupo de obras os fagotes são por vezes independentes dos baixos, geralmente tocando com outros sopros, sobretudo madeiras. Isso acontece: poucas vezes em David Perez, Policarpo José da Silva, na obra de 1780, Sousa Carvalho, em obras dispersas desde 1782, Brás Francisco Lima, em 1782, Marcos Portugal, em 1790, e José Luís da Silveira; bastantes vezes em Pedro António Avondano, em 1765 (ex. 165), Xavier dos Santos, sobretudo nas últimas obras, na década de 80, Cordeiro da Silva, desde 1783 (ex. 152 e 158), Leal Moreira, em obras dispersas ao longo do tempo, também desde 1783 (ex. 216 e 217), e Silva Pereira; muitas vezes em Jerónimo Francisco Lima, desde 1772 (ex. 179 e 180), Gomes e Oliveira, desde 1779 (ex. 189, 190, 192 e 196), Palomino, em 1785, Toti, desde 1793 (ex. 242), e Almeida Mota.

Esta independência aumenta ao longo da obra de Xavier dos Santos, Cordeiro da Silva e Gomes e Oliveira, e globalmente aparece cada vez mais ao longo do tempo, sendo especialmente frequente nas décadas de 80 e 90.

O grau de independência das violas em relação aos baixos varia muito, desde a escrita em oitavas em andamentos inteiros ou grandes secções, ou um paralelismo constante quebrado apenas por necessidades harmónicas, até uma escrita completamente distinta da dos baixos, com grandes melodias a uma ou a duas vozes, ou pequenos apontamentos melódicos, por vezes dobrando os primeiros violinos, ou a acompanhamentos variados, relacionados de perto com os segundos violinos ou com alguns sopros.

Os compositores que tratam a viola com maior independência são Sousa Carvalho, Cordeiro da Silva, em obras como *Archelao*, em 1785, em que as violas são anormalmente activas melódica e rítmicamente, Brás Francisco Lima, Almeida Mota e Marcos Portugal. Com menos frequência também o fazem David Perez, Xavier dos Santos e Leal Moreira. Globalmente é a partir do princípio da década de 70 que as

⁷⁹ Carse, *idem*, p. 117; Leonard Ratner, *Classic Music, Expression, Forms and Style*, p.154.

⁸⁰ Carse, *idem*, p. 195.

⁸¹ Carse, *The Orchestra in the XVIIIth century*, p. 135.

violões aparecem mais vezes independentes dos baixos, mas sem que isso se torne constante.

Os violoncelos tocam por vezes uma parte diferente da dos contrabaixos, em frases e secções geralmente pequenas. Isso acontece por vários motivos: a execução de melodias, geralmente num registo agudo, o acompanhamento em desenhos ágeis e ritmos rápidos, de difícil execução para os contrabaixos, ou a vontade de criar nalguns momentos uma sonoridade mais leve, sem a oitava grave.

Esta divisão aparece em Xavier dos Santos, em *Ati e Sangaride*, com os violoncelos em diálogo melódico com os violinos, em Sousa Carvalho, num registo agudo (ex. 133, 3º and.), em Pedro António Avondano, Gomes e Oliveira (ex. 197), Brás Francisco Lima, Leal Moreira, Giuseppe Toti e José Luís da Silveira. É especialmente frequente em Jerónimo Francisco Lima, e em José Joaquim dos Santos as partes são mesmo sempre distintas (ex. 247). Não há uma relação clara entre o seu acontecimento, o decorrer do tempo e o grau de elaboração das obras.

Há sempre uma diferença de escrita entre cordas, mais movimentadas, e sopros, mais sustentados, e esta diferença vai estender-se aos três grandes grupos - madeiras, metais e cordas, desde o princípio da década de 80. Inicialmente a principal diferença é uma maior figuração ornamental e rítmica nas cordas, enquanto os sopros tocam notas um pouco mais longas. Dentro dos sopros, os metais, em acordes mais sustentados, vão distinguir-se das madeiras pela função essencialmente acompanhadora. A maior parte dos compositores vai tornando gradualmente mais independente cada uma das famílias, sobretudo as cordas e as madeiras, muitas vezes isoladas em grandes secções ou mesmo em andamentos inteiros, ou dialogando constantemente entre si, com os metais a fazer a ligação entre eles.

É o que acontece em David Perez, em cujas obras os sopros têm alguma independência, tocando isolados andamentos ou grandes secções (ex. 89) ou dialogando com as cordas (ex. 84, *Larghetto*), mas em que são as trompas (e não o conjunto dos metais) a fazer a ligação (ex. 90). Os sopros e as cordas têm funções bem diferenciadas, os primeiros, sobretudo os metais, a acompanhar, por vezes em acordes sustentados (ex. 91 e 106). Perez tem também andamentos ou marchas para duas orquestras, por vezes em espaços diferentes (ex. 83 e 107). Em Xavier dos Santos a diferença entre as cordas e os sopros vai aumentando gradualmente, mais nítida desde *Ati e Sangaride*, sempre

com grande alternância entre madeiras e cordas (ex. 117). Em Sousa Carvalho é muito frequente a diferença entre as cordas e os sopros (ex. 125 e 135), com grande importância das madeiras e das trompas (ex. 137, 138 e 139).

Os primeiros a estabelecer uma independência grande entre os três grupos principais, madeiras, metais e cordas, são: Jerónimo Francisco Lima, a partir de *Enea in Tracia*, 1781 (ex. 180); Sousa Carvalho, nas aberturas das quatro óperas centrais da sua produção (*Penelope*, 1782, *Endimione*, 1783, *Adrasto Re degli Argivi*, 1784, e *Nettuno ed Egle*, 1785), em que as famílias se combinam e complementam muito entre si; Gomes e Oliveira (ex. 187 e 188), Brás Francisco Lima (ex. 203) e Auzier Romero (ex. 207) desde 1782; Leal Moreira (ex. 210, 217, 220 e 221), cada vez mais desde 1783, com funções distintas e bem definidas em cada um dos três grupos. É também significativa a independência entre as três grandes famílias em: Cordeiro da Silva, em todas menos na primeira abertura, com diálogos constantes entre madeiras e cordas, acompanhadas pelos metais (ex. 158); Avondano, Policarpo José da Silva, Palomino (ex. 232), Almeida Mota (ex. 251) e Marcos Portugal (ex. 253); Toti, poucas vezes no *Te Deum*, bastantes vezes na Sinfonia de 1793 e muitas na Sinfonia sem data (ex. 241).

Os três grupos, as madeiras, movimentadas ou sustentadas, com grande papel melódico, os metais, sustentados, geralmente a acompanhar, e as cordas, rítmica e melodicamente muito importantes, trocam frequentemente de funções, sobretudo as cordas e as madeiras (Sousa Carvalho (ex. 137), Palomino (ex. 232) e Marcos Portugal (ex. 253). São muitas vezes os metais que dão coesão ao conjunto, fazendo a ligação entre as cordas e as madeiras (ex. 189, 191, 193 e 194), com os seus acordes ou as suas pedais.

É notória a importância enorme que tem a família das madeiras, em bloco ou em partes, dobrando ou dialogando com as cordas, ou isoladamente em grandes secções ou mesmo em andamentos inteiros. Ela denota sem dúvida o gosto e a vontade individual do compositor, mas muito provavelmente também a boa qualidade dos flautistas, oboístas e fagotistas, ou mesmo um gosto especial da família real e da corte por estes instrumentos. As madeiras, em bloco ou em sub-grupos, são especialmente importantes nas obras de Cordeiro da Silva (ex. 156 e 158), Pedro António Avondano (em frases verdadeiramente solísticas, ex. 166 e 167), Brás Francisco Lima (em *Il trionfo di*

Davidde), e com uma especial incidência nos oboés e fagotes em Sousa Carvalho (ex. 137, 138 e 139), Jerónimo Francisco Lima (ex. 180) e Leal Moreira (ex. 217).

Também os metais têm algumas vezes grande importância, como no *Te Deum* de Gomes e Oliveira (ex. 198), com uma relação directa com o ambiente solene e festivo.

2.3.6. Especificidade da escrita instrumental

O apuramento da técnica dos instrumentos de corda e a própria evolução dos instrumentos, sobretudo os violinos, com uma estrutura reforçada, o cavalete mais alto, uma maior tensão das cordas, uma posição mais estável, agora apertado entre o ombro e o queixo do instrumentista, e um arco mais leve e mais elástico⁸², vão permitir uma maior velocidade de execução, a repetição rápida de notas, o tremolo, figurações decorrentes da facilidade com que o arco pode alternar entre cordas adjacentes, como os arpejos e os acordes quebrados, e ainda as notas dobradas e os acordes de três ou quatro notas, geralmente arpejados de baixo para cima⁸³. Cerca de 1750 usam-se os efeitos pizzicato, surdina, sul ponticello, sul tasto, col legno, harmónicos⁸⁴, cordas dobradas e acordes, e são utilizadas as cordas soltas em passagens rápidas⁸⁵. No clássico pleno é ainda mais frequente e variado o uso de harmónicos, pizzicatos, surdina, tremolo medido e acordes⁸⁶, e ainda o *divisi* nas cordas⁸⁷.

Em meados do século, nos violinos a sétima posição já é usada na última corda, a quarta nas outras cordas⁸⁸. No tempo de Haydn e Mozart os primeiros violinos tocam até à sexta posição, os segundos até à quarta⁸⁹. O limite superior habitual nos violinos é o ré 5.

As flautas fixam-se no registo agudo, com uma escrita especialmente ornamental, os oboés tornam-se um pouco mais graves e sustentados, os clarinetes,

⁸² Carse, *The History of Orchestration*, p. 182.

⁸³ Boyden, "The violin and its technique in the 18th century", pp. 24-25.

⁸⁴ Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, p. 444.

⁸⁵ Boyden, "The violin and its technique in the 18th century", pp. 24-25.

⁸⁶ Carse, *idem*, p. 189.

⁸⁷ Boyden, *The History and Literature of Music 1750 to the Present*, p. 29.

⁸⁸ Boyden, "The violin and its technique in the 18th century", p. 21.

⁸⁹ Carse, *idem*, p. 189.

quando existem, tocam no registo tenor, os fagote no médio ou grave, cada vez mais independentes da linha geral do baixo⁹⁰.

As trompetes têm uma função sobretudo rítmica, associadas à percussão, sublinhando acentos, reforçando o volume, dando brilho e solenidade, quase sempre num registo médio⁹¹. Os seus ritmos são curtos, tipo fanfarra. As trompas dão coesão à estrutura, tocando com as cordas e com as madeiras, fazendo a ligação entre todas as famílias. Geralmente usam os registos médio e grave, dobrando as trompetes à oitava inferior, a acompanhar, ou tocam, com menos frequência do que na primeira metade do século, frases melódicas importantes, num registo médio ou agudo. São comuns as frases em duo, tipo chamadas de caça, em terceiras e sextas. Os trombones aparecem quase só na música sacra, dobrando as vozes nos corais⁹², ou na ópera já perto do fim do século, com objectivos dramáticos.

O baixo contínuo começa a desaparecer cerca de 1760. No fim do século já praticamente não aparece⁹³.

Em todas as obras deste grupo a escrita para violinos é movimentada e ornamental, quase sempre com desenhos rápidos em notas repetidas, tipo tremolo medido, acordes quebrados, escalas, por vezes muito rápidas, tipo grande apojatura, notas dobradas (*divisi*) e acordes (*divisi* ou *arpejados*, por vezes do tipo do baixo de *Alberti* – indicação *arpejado* em Avondano, *Isacco Figura del Redentore*). Este tipo de escrita é por vezes extensível às outras cordas, nomeadamente às violas, como em Sousa Carvalho (ex. 125, 135 e 143).

O limite superior dos violinos em grande parte das obras estudadas é a nota ré 5. É ultrapassado pontualmente por Pedro António Avondano em 1765 (mi 5), Perez em 1768 e 1774 (fá sustenido 5), Sousa Carvalho em 1769 (*L'Amore Industrioso*) (mi 5), Jerónimo Francisco Lima em 1783 (mi bemol 5), Xavier dos Santos em 1784 (mi 5), Marcos Portugal em 1790 (mi 5), José Joaquim dos Santos em 1794 (mi bemol 5), Gomes e Oliveira em 1795 (mi 5) e José Luís da Silveira numa obra não datada (mi 5). Os compositores que ultrapassam regularmente a nota ré 5 são Cordeiro da Silva, desde 1778 (mi 5), Brás Francisco Lima, desde 1785 (mi bemol 5), Leal Moreira, desde 1785 (mi 5), Sousa Carvalho, desde 1789 (mi 5), e Toti, em 1793 e noutras duas obras não

⁹⁰ Carse, *The Orchestra in the XVIIIth century*, p. 36.

⁹¹ Carse, *idem*, p. 139.

⁹² Carse, *The History of Orchestration*, p. 117.

⁹³ Carse, *The History of Orchestration*, p. 169.

datadas (fá sustenido 5). A nota ré 5 é muito claramente o limite superior habitual dos violinistas até 1778, antes só raramente ultrapassada. Estes limites são semelhantes aos que se verificam noutras orquestras europeias.

Efeitos do tipo Sturm und Drang, baseados sobretudo em escalas muito rápidas, tipo apojatura, aparecem em várias obras, como por exemplo em *Esione*, 1784, de Xavier dos Santos (ex. 118).

As madeiras utilizam os registos típicos destes instrumentos na segunda metade do século, mas enquanto noutros países as flautas são geralmente mais agudas e mais ornamentais do que os oboés, nestas obras ambos têm uma importância melódica semelhante, com o mesmo tipo de elaboração e geralmente no mesmo registo.

Aparece uma escrita típica para metais, com muitos pontuados e ritmos curtos e repetidos, em Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco Lima (*Te Deum*) e Leal Moreira. É especialmente frequente a célula rítmica colcheia – duas semicolcheias – colcheia, tanto nas trompetes como nas trompas. Nestas são comuns as frases a duo, em terceiras e sextas.

2.3.7. Trompetes e trompas: claves, armações de clave e transposições⁹⁴

2.3.7.1. claves

Neste período, entre 1752 e 1793, as trompetes estão escritas na partitura⁹⁵ quase sempre na clave de sol, com as excepções de duas obras de Avondano, em clave de fá e clave de dó na terceira linha, e duas obras de Leal Moreira, em clave de dó na terceira linha. Esta clave de dó na terceira linha é equivalente à leitura em clave de sol com transposição em ré, e ainda hoje é usada regularmente em instrumentos transpositores em ré.

A escrita das trompas, em clave de sol ou clave de fá, e algumas vezes em clave de dó na terceira linha, é claramente uma opção do compositor, sem relação directa com o tipo de escrita (nomeadamente a importância melódica e a actividade rítmica) e a transposição. Xavier dos Santos, Gomes e Oliveira e Brás Francisco Lima escrevem-nas

⁹⁴ Estudo feito nas obras na sua totalidade, não só nas secções instrumentais. Só são incluídos nestas conclusões os compositores com duas ou mais obras com trompetes ou trompas.

⁹⁵ Entre a partitura e as partes instrumentais pode haver diferenças.

sempre na clave de sol, Perez⁹⁶ e Cordeiro da Silva⁹⁷ quase sempre na clave de sol, Avondano, Jerónimo Francisco Lima, Policarpo José da Silva e Toti equilibradamente nas claves de sol e de fá, Sousa Carvalho⁹⁸ quase sempre na clave de fá, Silva Pereira sempre na clave de fá.

Quando estão escritas na clave de sol, as trompas estão frequentemente na oitava superior do som real. Segundo Adam Carse⁹⁹, em Londres, tanto antes como depois do meio do século, as partes de trompa eram sempre escritas na clave de sol, enquanto na partitura aparecia uma clave mais próxima do som real. Por inexistência de partes e partituras da mesma obra nos arquivos utilizados não pode ser confirmado ou desmentido se isso acontecia em Portugal.

2.3.7.2. armações de clave

A presença da armação de clave tem muitas vezes a ver com a não transposição do instrumento, e a sua ausência com a transposição. No entanto, isto não acontece sempre, e em bastantes casos uma transposição é acompanhada pela respectiva armação, e a ausência de transposição pela ausência de armação, aparecendo os acidentes apostos à nota respectiva.

Para as trompetes Perez e Avondano escrevem sempre com armação de clave, Xavier dos Santos, Cordeiro da Silva, Jerónimo Francisco Lima, Gomes e Oliveira e José Luís da Silveira escrevem com e sem armação, Sousa Carvalho e Leal Moreira quase sempre sem armação, Toti sempre sem armação.

Para as trompas é mais frequente a não existência de armação de clave. Esta nunca está em Avondano, Brás Francisco Lima e Toti, quase nunca está em Perez, Xavier dos Santos e Cordeiro da Silva, está ou não, mais equilibradamente, em Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco Lima, Policarpo José da Silva, Gomes e Oliveira, Leal Moreira e Silva Pereira.

2.3.7.3. transposições

Em cerca de 52% das obras com trompetes estudadas neste período estes instrumentos nunca estão transpostos, em cerca de 16% estão sempre transpostos, e em

⁹⁶ Perez escreve duas obras em clave de dó na terceira linha, e uma nas claves de fá e de dó na terceira linha.

⁹⁷ Cordeiro da Silva escreve duas obras em claves de sol e de fá.

⁹⁸ Sousa Carvalho escreve duas obras nas claves de sol e de fá, e uma na clave de sol.

⁹⁹ Carse, *idem*, p. 114.

cerca de 32% estão transpostos numa parte da obra e não transpostos noutra parte. Os compositores em que mais vezes as trompetes nunca estão transpostas ao longo de uma obra inteira são Sousa Carvalho (13), Perez (cinco), Jerónimo Francisco Lima (cinco) e Gomes e Oliveira (três). Aqueles que mais utilizam o sistema de transpor e não transpor numa mesma obra são Xavier dos Santos (sete) e Leal Moreira (seis).

As transposições mais usadas nas trompetes (considerando a escrita em clave de dó na terceira linha como uma transposição em ré) são em ré (24 vezes), si bemol (12 vezes), fá e sol (quatro vezes), e mi bemol (três vezes). As únicas transposições que correspondem directamente à tonalidade da peça são em ré (17 em 24 vezes – 71%) e em si bemol (quatro em 12 vezes – 33%). Nalguns (raros) casos as transposições correspondem a uma tonalidade com uma relação próxima - si bemol na tonalidade de mi bemol maior, si bemol na tonalidade de fá maior e sol na tonalidade de ré maior.

Em cerca de 33% das obras com trompas estudadas estas nunca estão transpostas, em cerca de 46% estão sempre transpostas, e em cerca de 21% estão transpostas numa parte da obra e não estão noutra parte. Os compositores em que mais vezes as trompas nunca estão transpostas ao longo de uma obra inteira são Sousa Carvalho (14), Leal Moreira (seis) e Jerónimo Francisco Lima (três). Aqueles que mais frequentemente transpõem sempre ao longo de uma obra são Perez (18 vezes), Xavier dos Santos (sete vezes), Cordeiro da Silva (seis vezes) e Gomes e Oliveira (três vezes).

As transposições mais usadas para as trompas (considerando a escrita em clave de dó na terceira linha como uma transposição em ré) são em ré (49 vezes), em mi bemol (36 vezes), em fá (34 vezes), em sol (31 vezes), em si bemol (21 vezes), em lá (nove vezes) e em mi (oito vezes). Isto condiz com o que acontece noutros países, segundo nos indica Carse¹⁰⁰: “Praticamente todas as partes [de trompas] em partituras até cerca de 1740 são para uma destas quatro [tonalidades] - dó, ré, fá ou sol – das quais ré e sol parecem ter sido as favoritas. Antes do meio do século aparecem partes em mi bemol, mi e lá, e pouco depois também em si bemol agudo e grave, completando assim o conjunto das nove transposições usadas habitualmente em obras compostas durante a

¹⁰⁰ Carse, idem, p. 113-114: “Nearly all parts appearing in scores up till about 1740 are for one or other of these four – C, D, F, or G – of which the D and F instruments appear to have been the favourites. Before the mid-century parts for E flat, E and A horns occur, and soon after both high and low B flat crooks are demanded, thus completing the set of nine, namely, low B flat, C, D, E flat, E, F, G, A, and high B flat which occur commonly in scores composed during the second half of the century.”

segunda metade do século: si bemol grave, dó, ré, mi bemol, mi, fá, sol, lá e si bemol agudo.”

No grupo de obras estudado em Portugal as transposições que correspondem directamente à tonalidade da peça são em ré (35 em 49 vezes – 71%), em sol (sete em 31 vezes – 23%), em fá (três em 34 vezes – 0,9%), em mi (duas em oito vezes – 25%), em lá (uma em nove vezes – 11%) e em mi bemol (uma em 36 vezes – 0,3%). Nalguns casos correspondem a uma tonalidade com uma relação próxima - sol na tonalidade de dó maior, lá em ré maior, ré em sol maior e fá em si bemol maior, ou então fá nas tonalidades de dó maior e dó menor, sol em ré maior, ré em lá maior e mi bemol em si bemol maior.

2.3.8. Questão solo / tutti

Em grande parte das partituras analisadas, de quase todos os compositores, aparecem com frequência indicações *soli* e *tutti*. Se algumas vezes essas indicações não levantam dúvidas, e *soli* e *tutti* significam claramente uma parte tocada por um único instrumento ou por todo um naipe, respectivamente, outras vezes essas indicações podem não ter essa interpretação. Vejam-se os vários casos:

1º caso:

A indicação *solo* ou *soli* (geralmente seguida por *tutti*) não deixa dúvidas, tratando-se de uma parte tocada por um único instrumento, que se destaca de um naipe: ex. 91, 141, 191, 193 e 195 (violas), ex. 197 (violoncelos), ex. 221, secção Andante Grazioso (flautas), ex. 139, ex. 165, cc. 97-106, e ex. 167 (fagotes), ex. 156 (oboés e fagotes), ex. 220 (flautas, oboés e trompas), ex. 226, cc. 20, 78 e 110 (flautas), cc. 45, 88 e 100 (oboés), c. 104 (violoncelos), c. 114 (trompas);

2º caso:

A indicação *solo* ou *soli* (geralmente seguida por *tutti*) significa que um naipe se destaca de um grupo de naipes - os fagotes ou os violoncelos tocam uma parte distinta da linha geral dos baixos. São situações claras, que não suscitam dúvidas: ex. 131 e 210 (violoncelos), ex. 158, 189, 190, 191 e 192 (fagotes), ex. 91 (violoncelos e fagotes);

3º caso:

Duas vozes, tocadas por dois instrumentos, reduzem-se a uma, devendo ficar apenas um deles a tocar. As indicações *solo* ou *solí* são claras e não suscitam dúvidas: ex. 197 (flautas) e ex. 177 (oboés);

4º caso:

As indicações *solo* ou *solí* (geralmente seguidas por *tutti*) aparecem num ou num par de instrumentos de sopro, que supostamente já estão *a l* por voz: ex. 212 e 227 (flautas), ex. 193 e 213 (oboés), ex. 195 (fagotes), ex. 194 (trompas), ex. 134, 136, 151, 158, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 210 e 234 (flautas e oboés), ex. 120, 137, 144, 196, 216 e 217 (oboés e fagotes), ex. 84, 90, 91, 93, 117, 138, 139 e 207 (oboés e trompas), ex. 218 (oboés e trompetes), ex. 137 (fagotes e trompas), ex. 177 (fagotes e trompetes), ex. 167 (trompetes e trompas), ex. 143 e 152 (flautas, oboés e fagotes), ex. 232 (flautas, oboés e trompas), ex. 112 (flautas, oboés e trompetes), ex. 166 (oboés, fagotes e trompas), ex. 165 (oboés, trompetes e trompas) e ex. 221 (flautas, oboés, trompetes e trompas). Várias leituras podem ser feitas dessas indicações:

- que, se quando está a indicação *solo* na parte de um instrumento de sopro toca só um, quando está *tutti* toca evidentemente mais do que um por cada parte, o que contradiz aquilo que se sabe sobre a constituição das orquestras em Portugal durante estes anos;

- que *solo* ou *solí* significa que nesse momento essa ou essas vozes ou estão isoladas ou são muito importantes, devendo ser tocadas com a intensidade, a intenção e a perfeição de uma parte solista. Parece ser o caso dos ex. 84, 90, 91, 112, 117, 120, 134, 136, 137, 138, 139, 143, 144, 151, 152, 158, 165, 166, 167, 177, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 207, 210, 212, 213, 216, 217, 218, 221, 227, 232 e 234. A favor desta hipótese, que em bastantes casos parece forçada, refira-se em especial o ex. 139, em que o primeiro fagote, com uma frase importante, tem a indicação *solo*, enquanto o segundo, nitidamente a acompanhar, não tem essa indicação. Neste caso é evidente que *solo* significa frase importante, que deve ser destacada, e não um instrumento em vez de dois ou mais;

- que *solo* ou *solí* significa que há outros instrumentos com frases importantes, que devem ser deixados em destaque. Este parece ser o caso dos fagotes nos ex. 195 e 196.

Compare-se agora este estudo com a opinião de John Spitzer¹⁰¹ que, num artigo sobre as partes utilizadas pelos instrumentistas em orquestras do século XVIII, afirma o seguinte: “Partes manuscritas em música orquestral do século XVIII frequentemente têm indicações “solo”, tanto nos sopros como nas cordas. Quando lemos essa indicação somos tentados a concluir que a parte foi escrita para dois instrumentistas e que a indicação significa que um deles deve parar de tocar. Em grupos em que cada parte é tocada por um único instrumentista, estes são sempre solistas e a indicação é desnecessária. No entanto esta interpretação é problemática, porque a indicação “solo” pode significar pelo menos três coisas diferentes: que, de dois instrumentistas numa parte, apenas um deles deve tocar; pode ser o aviso de uma passagem exposta, uma exortação a que “toque como um solista”; ou pode significar que alguém, geralmente um instrumento concertante, tem um solo. Quando uma indicação “solo” é seguida por uma “tutti” ou “a 2”, então podemos com mais segurança concluir que era suposto que a parte fosse dividida.”

2.3.9. Dinâmica e articulação¹⁰²

As necessidades dramáticas da ópera a partir do meio do século dão origem a um uso mais frequente e mais detalhado das indicações de dinâmica do que acontecia na primeira metade¹⁰³. As mais comuns continuam a ser o *forte* e o *piano*, em alternâncias súbitas, mas multiplicam-se agora as acentuações e o uso dos crescendos e decrescendos. Estas indicações passam rapidamente a ser usadas também nas sinfonias.

¹⁰¹ John Spitzer, “Players and parts in the 18th-century orchestra”, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, p. 69: “Manuscripts parts for 18th-century orchestra music frequently have indications that read “solo”, both in wind parts and in the stings as well. When we see such indication we are tempted to infer that the part must have been intended for two players and that the marking was intended to tell one of them to stop playing. If the ensemble was one-on-a-part, the players would have been solo in any case, and the indication would be unnecessary. This interpretation is problematic, however, because a “solo” indication can mean at least three different things. It can mean that of two instruments playing from the part only one should play; it can be a warning of an exposed passage, an exhortation to “play like a soloist”; or it can mean that someone else, usually a concertante instrument, has a solo. When a “solo” indication is followed by “tutti” or “a due”, then we can more safely conclude that the part was intended to be shared.”

¹⁰² Esta secção refere-se aos vários géneros de obra - concertos, sinfonias, aberturas e outras. A pesquisa de elementos de dinâmica e articulação foi feita nas obras na sua totalidade e não só nas secções orquestrais, para tornar mais vasto o universo estudado. A única diferença encontrada entre as secções orquestrais e as vocais é, por vezes, uma maior quantidade de indicações nos recitativos acompanhados e com carácter dramático vincado.

¹⁰³ Westrup, “Orchestration”, p. 695.

Indicações de crescendos aparecem já em Jommelli, em árias da ópera *Merope*, em 1741, nas aberturas de *Artaserse*, em 1749, e de *Ifigénia em Áulida*, em 1751¹⁰⁴, e na *Sinfonia* op. 3, n° 6 de Gossec, em 1756¹⁰⁵. Stamitz e a escola de Mannheim vão adoptar este procedimento, logo após o meio do século, que depois se torna comum em muitas outras orquestras. Os primeiros crescendos eram notados através de indicações sucessivas *p*, *più f*, *mf*, *f*, *ff*, etc., só aparecendo numa fase seguinte a indicação *crescendo*, e ainda depois a sua notação simbólica (o V deitado). O mesmo se passava, em sentido inverso, para o *decrescendo*. Segundo Adolfo Salazar¹⁰⁶ o *decrescendo* parece ter surgido mais tarde do que o *crescendo*.

Na segunda metade do século, ao contrário do que acontecia até aí, as dinâmicas mudam com muita frequência, de súbito ou gradualmente. Aparecem (ou subentendem-se) em todos os instrumentos simultaneamente, não havendo geralmente diferenças entre várias vozes síncronas, mesmo que uma ou algumas tenham mais importância no momento¹⁰⁷.

As indicações de articulação têm como objectivo dar mais clareza a uma frase, reforçando o seu ênfase, os seus impulsos ou o seu sentido direccional em determinados pontos, e contribuir para desenhar a sua forma de um modo mais preciso e detalhado.

As ligaduras, longas ou breves, e os pontos, isolados ou em sequência, redondos, verticais ou triangulares, são os elementos que aparecem com mais frequência, por vezes combinados entre si. Os compositores, no entanto, acrescentam a esses sinais palavras com significados mais ou menos paralelos, procurando com elas generalizar – *ligare*, *stacatto*, *sciolte*, *distinte* - ou complementar um significado mais ou menos preciso (de uma ligadura ou de um ponto) com outro mais ligado a um *afecto*, a um ambiente – *ferme*, *tenere*, *stentare*, *risuluto*, *flebile*, *affetuoso*, *mancando*. Se é mais ou menos claro, por exemplo, que uma ligadura sobre várias notas significa que essas notas devem ser tocadas no mesmo arco (no caso das cordas) ou que devem seguir-se ligadas umas às outras, sem ou com uma interrupção mínima, que pontos sobre notas significam que estas devem ser tocadas em arcadas diferentes, ou que devem separar-se umas das outras, em maior ou menor grau (dependendo em geral da forma do ponto), que uma

¹⁰⁴ Eugene K. Wolf, "On the Origins of the Mannheim Symphonic Style", *The Garland Library of the History of Western Music*, vol. 7, p. 210.

¹⁰⁵ Ratner, *Classic Music, Expression, Form and Style*, p. 189.

¹⁰⁶ Adolfo Salazar, *La Musica en la sociedad europea II. Hasta fines del siglo XVIII*, p. 316.

¹⁰⁷ Westrup, *idem*, p. 695.

ligadura sobre um grupo de notas, cada uma com um ponto, significa que elas devem ser tocadas separadas mas numa mesma arcada, ou que a pressão do arco deve ser diminuída depois do ataque de cada nota, mas sem que estas se separem completamente¹⁰⁸, não é geralmente muito nítido (ou muito objectivo) o significado de determinados termos, como *ferme*, *risuluto* ou *flebile*, que devem ser encarados como indicações de articulação mas também como sugestões de ambientes musicais. Os próprios termos específicos como *stacatto*, *spicatto*, *detaché*, *sautillé*, *piqué* ou *pointé* têm significados que variam conforme a época ou mesmo a zona geográfica.

As indicações de dinâmica e de articulação (para além das ligaduras e dos pontos) que aparecem neste grupo de obras são: *f*, *f sempre*, *f assai*, *più f*, *ff*, *ferme*, *ferme e f*, *f tenere*, *f stacatto*, *f ligate*, *ff quanto si può*, *ff sciolte*, *ff a voce ferma* (sopros), *ff poco*, *con forza*, *risuluto* (ex. 207), *risuluto f*, *poco f*, *mf*, *p*, *poco* (com o significado piano?), *p assai*, *p ma f*, *p a più*, *pp*, *dolce*, *più piano*, *molto piano*, *a mezza voce*, *sotto voce*, *molto sotto voce*, *sostenuto sotto voce*, *ligate p*, *pp ligate*, *ferme p*, *fp*, *ffp*, *fpp*, *f assai p*, *poco fp*, *sf*, *sf f*, *sf p*, *m sf p*, *poco sf p*, *sf sempre*, *sf assai*, *sf e f assai*, *poco sf*, *dolce sf*, *sf apian*, *m sf*, *cresc*, *poco cresc*, *cresc poco a poco*, *più f*, *f al p*, *cresc il f*, *cresc f il ff*, *poco f cresc il f*, *cresc al p*, *decrec*, *diminuendo*, *apianando* ou *apianando*, *calando* (ex. 235), *morrendo* (ex. 236), *pp al finire*, *stacatto*, *sciolte* (ex. 93 e 243), *distinte* (notas com pontos de articulação), *ferma* (numa suspensão), *ferma e ferma la voce* (ex. 95), *ferma piano cresc*, *ligare*, *ligate*, *sf ligate*, *tenere*, *tenere p*, *tenuto*, *tenute e molto f*, *ligando e tenute*, *smorzando*, *f smorzando*, *p smorzando*, *sub smorz*, *pp smorzato molto*, *smorzato*, *molto smorzato*, *smorzato ligato*, *sf smorzando*, *poco sf smorzando* (ex. 222), *rinforzando*, *rinforzando p*, *f rinforzando p*, *ligati rinforzando*, *rinforzando lig f*, *spiegando con affetto*, *affetuoso sonato*, *sforzato e raddolcendo*, *f raddolcendo lig*, *affanato*, *flebile* (flexível?), *voce flebile*, *flebile ferma*, *flebile espresso* (ex. 96), *mancando* (coxeando, num pontuado entrecortado, ex. 132 e 249), *rincalzando sempre* (pontuados entrecortados por pausas) e ainda outras combinações destas indicações.

Os crescendos e decrescendos, por patamares sucessivos ou expressos especificamente, aparecem ao longo de todo este período.

¹⁰⁸ Boyden, "The violin and its technique in the 18th century", pp. 32-33.

Não há uniformidade na notação da dinâmica, aparecendo os mesmos termos com várias grafias, por extenso ou com abreviaturas diversas. Quase todos se combinam livremente entre si, e também com indicações de articulação ou mesmo de técnica instrumental. Várias indicações têm por vezes um significado muito semelhante, como os *fortepiano*, os *sforzando* e os *rinforzando*, e outras deixam dúvidas quanto ao significado exacto, não desfeitas depois de analisadas nos respectivos contextos: *smorzando* (extinguindo-se?) e *poco* (piano?). É também digna de nota a liberdade na utilização de termos comuns num contexto musical: *risuluto* (ex. 207), *fermando* (fechando, calando), *pochissima voce* (nos sopros), *affetuoso sonato*, *raddolcendo* (diminuindo), *calando* (ex. 235) e *morrendo* (ex. 236).

O compositor com mais quantidade e variedade de indicações de dinâmica é David Perez, muito destacado em relação a todos os outros e atingindo um ponto máximo em *Solimano* (1768)¹⁰⁹. Constatam-se a enormíssima variedade de indicações, a sua notação pouco sistemática (por extenso, abreviada, alternando a ordem quando há várias palavras ou siglas), a combinação entre dinâmica e articulação, o conhecimento e a preocupação com a técnica dos instrumentos, tanto de corda como de sopro, e a evolução ao longo do tempo, tanto na quantidade de indicações, como muitas vezes na sua especificidade. Perez é um compositor muito contrastante na utilização de sonoridades, e procura completá-las com uma notação dinâmica muito abundante e pormenorizada. Também a construção melódica, elemento muito cuidado em Perez, é complementada com um grande número de indicações de articulação, como meio de reforço dos fraseados e da organização do discurso melódico (ex. 84, 85 e 106). As suas indicações de dinâmica são bastante mais abundantes nas óperas do que no Concerto e nas sinfonias. Esta grande diferença deve-se à maior necessidade de contrastes e à grande variedade de ambientes na música dramática - íntimos, apaixonados, dramáticos, solenes, marciais ou outros.

Com muito menos indicações do que Perez mas ainda destacados em relação a todos os outros pela quantidade de indicações de dinâmica estão Brás Francisco Lima e Leal Moreira.

¹⁰⁹ Indicações de dinâmica e articulação em *Solimano*: *f, f sempre, ff, ferme, ferme e f, f staccato, f ligate, ff quanto si può, ff sciolte, ff a voce ferma* (sopros), *con forza, mf, p, pp, più piano, molto piano, sotto voce, molto sotto voce, sostenuto sotto voce, ligate p, pp ligate, fp, ferme p, sf p, cresc, f al p, cresc il f, pp al finire, ferma piano cresc, sf ligate, smorzando, p smorzando, pp smorzato molto, smorzato, molto smorzato, smorzato ligato, rinforzando, ligati rinforzando, rinforzando lig f, spiegando con affetto, affetuoso sonato, sforzato e raddolcenão, f rad.º lig, affanato, flebile, flebile ferma.*

Não há uma evolução clara ao longo do tempo, em cada compositor ou em todo o conjunto, nem na quantidade nem na variedade de indicações, ou seja, não são os compositores mais recentes os que mais e mais cuidadas indicações escrevem (Perez é mesmo o mais antigo neste período), e dentro do conjunto da obra de cada um apenas no mesmo Perez se detecta um ponto máximo nítido numa das últimas obras. Em todos os outros a quantidade e a diversidade das indicações mantêm-se bastante estáveis.

Também na articulação não há uniformidade na notação, aparecendo os mesmos termos com várias grafias, por extenso ou com abreviaturas diversas. Quase todos se combinam livremente entre si, e também com indicações de dinâmica ou mesmo de técnica instrumental. Várias indicações têm por vezes um significado muito semelhante, como *stacatto*, *sciolte*¹¹⁰ e *distinte* (*distinte* aparece em notas com pontos de articulação), ou *sostenuto*, *stentare*, *tenere* e *ferme*. Outras indicações deixam dúvidas quanto ao significado exacto, não desfeitas depois de analisadas nos respectivos contextos: *spiegando* (explicando-se?, tornando-se mais claro?, ex. 99), *affanato* (ansioso?, atormentado?), *flebile* (flexível?, ex. 96) e *spizz.do* (sopros e cordas) (stacatto?). É também digna de nota a liberdade na utilização de termos comuns num contexto musical: *furioso*, *risuluto* (ex. 207), *ferme* (firme), *affetuoso sonato*, *cantando* (ex. 130) e *mancando* (em pontuados repetidos, coxeando, ex. 132 e 249).

Os compositores que mais indicam a articulação são Perez (cada vez mais ao longo da produção), Sousa Carvalho, Cordeiro da Silva (cada vez mais ao longo da produção), Jerónimo Francisco Lima, Policarpo José da Silva, Gomes e Oliveira, Brás Francisco Lima, Leal Moreira, Palomino, Toti, Silva Pereira e José Luís da Silveira. Estas indicações vão-se tornando mais frequentes ao longo do tempo, tanto na obra de alguns compositores como em todo o conjunto.

O pizzicato (ou *spizzicato*) (ex. 221 e 224) e a surdina nas cordas aparecem com alguma regularidade (*sordini* ou *con sordini*, *si levano i sordini*, *senza sordini*), a surdina nas trompas (*con sordini*) apenas vem indicada numa obra de Avondano (*Isaaco Figura del Redentore*) e numa de Leal Moreira (*Ester*). Indicações de arpejados (*appoggiato*, *arpegge* (sobre acordes longos das cordas), *arpeggio legato* (ex. 168)), aparecem numa obra de Perez (*Artaserse*) e numa de Avondano (*Isaaco Figura del*

¹¹⁰ *Sciolte* significa stacatto, ou uma nota em cada arcada, em Boyden. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, p. 426.

Redentore). O efeito de *tremolo* (notas repetidas nas cordas, ex. 223) vem indicado em três obras de Leal Moreira (*Artemisa Regina di Caria*, *Gli Eroi Spartani* e *Il Natale Augusto*).

As indicações técnicas que aparecem são: *arco*, *coll'arco*, *a punta d'arco* (largamente a mais frequente, ex. 97, 113 e 129), *una arcatta smorz* e *smorzando l'arco* (diminuindo ao longo da arcada?, ex. 100), *arcate lunghe*, *a pena l'arco* (ex. 92), *arcatte lunghe* e *arco spazioso* (arcada longa), *stentar l'arcata* (a arcada sustentada, ex. 97), *l'arco fermo* (o arco firme), *arcate distinte* (mudar de arcada em cada nota, ex. 95), *strappando l'arco* (com o arco muito vigoroso?), *f strappando l'arco*¹¹¹ (ex. 98), *spiegando l'arco la voce ferma* (tornando o arco mais firme e as notas mais articuladas?, ex. 99), *p sostenendo l'arco*, *battendo le note* (nos violinos, notas marcadas? ou col legno?, ex. 101), *forzando l'arco* (com o arco vigoroso), *forzando l'arco e stac*, *stac levando l'arco* (levantando o arco em notas entrecortadas por pausas, ex. 102), *in arco spazioso* (ex. 103), *tasto* (nos baixos, tocando perto ou já sobre o braço do instrumento), *fiato ferme e eguale* (nos sopros, com um sopro firme e regular, ex. 105), *un fiato si potrà* (nos sopros, numa única respiração, ex. 104), *recitando* (na voz) e ainda outras combinações entre estas referências. Não há indicações de direcção da arcada.

Os compositores que mais escrevem indicações de efeitos ou de técnica instrumental são Perez, Avondano e Leal Moreira, o primeiro muitíssimo mais do que os outros dois. Em relação ao cuidado com a técnica instrumental, sobretudo com a que diz respeito às cordas, é de realçar que, destes três compositores, Perez tem como principal instrumento o violino e Avondano é mesmo violinista na Orquestra da Real Câmara. É muito clara a relação entre o conhecimento profundo do instrumento e a quantidade e qualidade de indicações técnicas.

Não há neste aspecto uma evolução nítida no tempo, em cada compositor ou em todo o conjunto, mas *Solimano* (1768), de Perez, reúne uma quantidade e uma variedade de indicações muito superior a qualquer outra obra.

¹¹¹ Boyden, *ibidem*, afirma que *strappare* significa, possivelmente, acentuar.

2.3.10. Características individuais

David Perez (ex. 80 a 108) utiliza uma orquestra geralmente bastante pequena e estável, com dois oboés, duas trompas e cordas. O grau de variação das sonoridades é irregular, o cuidado tímbrico evolui claramente ao longo da produção, mais frequente a partir de 1765. As melodias estão geralmente fixas num instrumento ou grupo de instrumentos, as texturas só por vezes são diferenciadas, os sopros e as cordas têm funções bem definidas. As trompas são importantes melodicamente. Tem andamentos ou marchas em duas orquestras dialogantes, por vezes em espaços diferentes. Não hesita em ultrapassar o limite superior habitual dos violinos, indo até ao fá sustenido 5 em 1768 e 1774.

Das 20 sinfonias ou aberturas as orquestrações de 16, entre 1752 e 1765, têm características pré-clássicas, bastantes vezes muito pouco elaboradas. Destas as mais interessantes são *L'Eroi Cinese*, 1753, *L'Alessandro Nell'Indie*, 1755, *Demetrio*, 1765, e as duas sinfonias de 1770¹¹². As últimas quatro aberturas, de 1767, 1768, 1774 e 1777, têm já características do clássico pleno. O principal factor que distingue entre si as obras de Perez é o grau de elaboração tímbrica, e nas últimas quatro aberturas uma muito maior diferenciação de texturas e de funções entre instrumentos e famílias.

A orquestra de **Xavier dos Santos** (ex. 110 a 120) tem geralmente dois oboés, duas trompetes, duas trompas e cordas, aos quais se juntam por vezes duas flautas e um ou dois fagotes. As suas quatro aberturas até 1778 são pouco elaboradas, com características pré-clássicas. A partir de 1779, com *Ati e Sangaride*, é nítida a maior variação de sonoridades e cuidado tímbrico, a maior divisão melódica entre instrumentos, muitas vezes em pequenas frases, gerando diálogos muito vivos, a maior diferenciação de texturas nos acompanhamentos e a grande alternância melódica entre cordas e madeiras. Desde *Ati e Sangaride* as orquestrações passam a ser mais cuidadas, com características já a caminho do clássico pleno. Aparecem em *Esione*, 1784, efeitos de inspiração Sturm und Drang, com escalas ascendentes muito rápidas, tipo apojetura.

A única obra de **Frei José de Santo António** (ex. 122), de 1767, é pouco elaborada, com características pré-clássicas. Tem poucas variações de sonoridade, com

¹¹² Datas não confirmadas.

objectivos dinâmicos e tímbricos, e texturas por vezes diferenciadas. A orquestra é constituída por dois oboés, duas trompetes e cordas.

Grande parte das obras de **Sousa Carvalho** (ex. 124 a 145) é timbricamente elaborada, com muitas variações de sonoridade, fragmentação melódica entre instrumentos (maior desde 1782), texturas muito diferenciadas nos acompanhamentos e diferença de escrita entre cordas e sopros. Enquanto as orquestrações menos elaboradas, *L'Amore Industrioso*, 1769, e *Perseo*, 1779, têm características pré-clássicas, as outras ou estão numa fase de transição ou têm já características nitidamente clássicas - *Te Deum*, 1769, *Nettuno ed Egle*, 1785, *Alcione*, 1787, *Te Deum*, 1789, e *Te Deum*, 1792. Não há uma evolução clara no tempo. A distribuição melódica pelos instrumentos é maior desde 1782, a variação tímbrica aumenta desde 1783 mas não se mantém constante, e as obras globalmente mais elaboradas, devido sobretudo à independência das famílias e ao seu interrelacionamento, são de 1782 (*Penelope*), 1783 (*Endimione*), 1784 (*Adrasto Re degli Argivi*) e 1785 (*Nettuno ed Egle*), período central da sua produção (1769-1792).

Sousa Carvalho dá grande importância às madeiras e às trompas. É especialmente interessante a independência e a combinação de madeiras, metais e cordas, com escrita e funções variáveis e alternantes, em quatro aberturas - *Penelope*, 1782, *Endimione*, 1783, *Adrasto Re degli Argivi*, 1784, e *Nettuno ed Egle*, 1785. A orquestra tem uma constituição bastante regular, com duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompetes, duas trompas e cordas.

Cordeiro da Silva (ex. 150 a 158) utiliza as flautas com mais frequência do que os seus contemporâneos. Quase todas as aberturas são timbricamente elaboradas, com alternâncias e diálogos entre famílias, solos, pares e grupos muito variados, por vezes em combinações pouco usuais. As melodias fragmentam-se pelos vários instrumentos e as texturas dos acompanhamentos vão-se tornando cada vez mais diferenciadas. As madeiras e as cordas estão em constante alternância, muitas vezes acompanhadas pelos metais. As violas são muito activas, melódica e ritmicamente, e as madeiras extremamente importantes. Quase todas as orquestrações, sobretudo desde 1783, são evoluídas e bem elaboradas, com características nitidamente clássicas. A orquestra tem uma constituição bastante regular, com duas flautas, dois oboés, um ou dois fagotes, duas trompetes, duas trompas e cordas.

Em **Pedro António Avondano** (ex. 165 a 170) é grande a diferença entre as orquestrações pouco elaboradas de *Isacco Figura del Redentore e Morte d'Abel*, s. d., com características pré-clássicas ou de transição, e as de *Gioas Re di Giudà*, s. d., e *Il mondo della luna*, de 1765, muito mais elaboradas, já com características clássicas: variações de sonoridade com cuidado tímbrico, fragmentação melódica entre grupos muito variados, texturas muito diferenciadas nos acompanhamentos.

A ópera *Il mondo della luna* é percursora em vários aspectos: tem uma orquestra maior do que as obras contemporâneas, com duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompetes, duas trompas e cordas, é a primeira obra dramática a incluir flautas num número orquestral, e a primeira em que as múltiplas variações de sonoridade são feitas com objectivos claramente tímbricos. As madeiras e as trompas são muito importantes, tocando isoladamente grandes secções.

Há uma evolução nítida nas orquestrações de **Jerónimo Francisco Lima** (ex. 175 a 182). As variações de sonoridade, opondo solos, pares e grupos muito variados, e a elaboração tímbrica são cada vez maiores das primeiras para as últimas obras. Há também uma crescente divisão melódica entre instrumentos (com o seu ponto mais alto em *Teseo*, 1783), texturas sempre diferenciadas nos acompanhamentos, mais nitidamente desde 1783 e atingindo grande densidade rítmica em *La Vera Costanza*, 1785, com escalas rápidas e curtas, tipo apojatura, imitações e sobreposições de escalas e células rítmicas curtas, em efeitos dramáticos do tipo Sturm und Drang. Jerónimo Francisco Lima é o primeiro a tornar claramente independentes, com escrita e funções diferentes, as madeiras, os metais e as cordas, sobretudo a partir de 1781. As madeiras, em bloco ou em sub-grupos, são muito importantes, e os fagotes têm um especial relevo melódico em *Teseo*.

As últimas três aberturas, de 1783 e 1785, e a Sonata, sem data, são bastante elaboradas, já com características clássicas.

Policarpo José da Silva (ex. 185) utiliza uma orquestra bastante mais pequena do que os seus contemporâneos, muito provavelmente por as suas obras se destinarem à execução num âmbito privado. Têm algumas variações de sonoridade, com objectivos dinâmicos e tímbricos, alguma divisão melódica entre instrumentos, texturas diferenciadas, escrita diferente para cordas e sopros, madeiras e metais, com funções

distintas. As duas obras têm orquestrações com um grau de elaboração diferente, a Sinfonia muito elementar, pré-clássica, a Abertura um pouco mais complexa, com características clássicas.

Em **Gomes e Oliveira** (ex. 187 a 198) há uma grande diferença entre a primeira abertura, de 1778, com características clássicas mas pouco elaborada, e as restantes três, de 1779, 1782 e 1795, nitidamente clássicas e muito mais complexas em todos os aspectos: na variação sonora, no cuidado tímbrico, na fragmentação melódica entre instrumentos, nas texturas dos acompanhamentos e na diferente escrita e função das madeiras, metais e cordas. As madeiras e as cordas são muito independentes e estão em constante diálogo, com os metais a fazer a ligação. Grande importância dos metais no *Te Deum*, facto relacionado com o carácter solene e festivo da obra. A orquestra tem uma constituição muito regular, com duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompetes, duas trompas e cordas.

As duas obras de **Brás Francisco Lima** (ex. 201 a 204) têm orquestrações com características clássicas, sobretudo o *Te Deum*, de 1782, bastante elaborado e evoluído. Têm variações de sonoridade, com preocupações tímbricas, fragmentação melódica e texturas muito diferenciadas nos acompanhamentos. Madeiras, metais e cordas têm grande independência, com escrita e funções diferentes. As madeiras são muito importantes em *Il Trionfo di Davide*.

A Sinfonia, 1782, de **Auzier Romero** (ex. 207), tem uma orquestra pequena, com dois oboés, duas trompas e cordas, composta provavelmente para ser tocada num âmbito privado. Tem uma orquestração clássica, com muitas variações de sonoridade, com evidente cuidado tímbrico, fragmentação melódica entre instrumentos e texturas muito diferenciadas nos acompanhamentos. Há bastante independência e uma escrita diferente para madeiras (oboés), metais (trompas) e cordas.

As orquestrações das obras de **Leal Moreira** (ex. 210 a 227) têm características clássicas nítidas, quase todas com um bom grau de elaboração, sendo as mais interessantes *Gli Eroi Spartani*, 1788, e *Elogio com Baile*, 1789, com uma grande liberdade nas combinações e na utilização dos efeitos (como pizzicattos), solos, registos e articulações. Não há uma evolução continuada ao longo da produção do compositor.

As obras têm sempre, e em graus diferentes, variações de sonoridade, alternando grupos muito diversos, preocupação tímbrica, fragmentação melódica entre instrumentos, uma relação cuidada entre melodia e orquestração, texturas muito diferenciadas nos acompanhamentos, escrita diferente para cordas, madeiras e metais, estes a fazer a ligação entre os outros dois grupos. A independência entre as três famílias é cada vez maior ao longo do tempo, sobretudo a partir de 1783, com funções distintas e bem definidas. As madeiras têm grande importância, em bloco ou em sub-grupos, em especial os oboés e os fagotes. Os metais têm com frequência uma escrita típica, com muitos pontuados e ritmos curtos e repetidos. Aparecem por vezes efeitos do tipo *Sturm und Drang*, com escalas rápidas do tipo apojatura, em amplos uníssonos ou diálogos curtos. A Sinfonia a 2 orquestras é, como o nome deixa adivinhar, a duas orquestras dialogantes. A orquestra tem uma constituição estável, com duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompetes, duas trompas e cordas.

A única obra estudada de **Palomino** (ex. 232 a 236), de 1785, tem uma orquestração clássica, elaborada, com muitas variações de sonoridade, muito tímbrica, com alternâncias e fragmentação melódica entre grupos e entre quase todos os instrumentos, de uma forma muito individualizada. Têm uma enorme importância melódica os sopros, sobretudo as madeiras, a solo ou em pares. As texturas são muito diferenciadas nos acompanhamentos, e têm funções distintas e alternantes as madeiras, os metais e as cordas. A orquestra é constituída por duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompas e cordas.

As três obras de **Toti** (ex. 239 a 244) têm, em maior ou menor grau, variações de sonoridade, com cuidado tímbrico, divisão melódica entre instrumentos, texturas diferenciadas nos acompanhamentos, separação clara entre famílias, com escrita e funções distintas para madeiras, metais e cordas. As madeiras têm grande importância melódica na Sinfonia s. d.. O *Te Deum* é baseado no diálogo entre duas orquestras. Todas as orquestrações têm características clássicas, mas com um grau de elaboração diferente. A orquestra é sempre constituída por duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompetes, duas trompas e cordas.

A orquestração da única obra estudada de **José Joaquim dos Santos** (ex. 247) é pouco elaborada, com características pré-clássicas. Utiliza uma orquestra pequena, com

um oboé, duas trompas e cordas, tem algumas variações de sonoridade, com objectivos dinâmicos e tímbricos, alguma divisão melódica entre instrumentos, texturas por vezes diferenciadas nos acompanhamentos e uma escrita com algumas diferenças entre cordas e sopros.

As orquestrações das duas obras de **Silva Pereira** são pouco elaboradas, com algumas variações de sonoridade, com objectivos dinâmicos e tímbricos, alguma divisão melódica entre instrumentos, texturas por vezes diferenciadas nos acompanhamentos e uma escrita com algumas diferenças entre cordas e sopros. Têm características pré-clássicas (a Sinfonia sem data) ou clássicas (a Abertura da missa).

As orquestrações das duas sinfonias de **José Luís da Silveira** (ex. 249) têm um grau de evolução bastante diferente, uma delas (ms 202.2) na transição entre o pré-clássico e o clássico, a outra (ms 202.1) com características clássicas, mediantemente elaborada. Têm, em grau diferente, algumas variações de sonoridade, alguma divisão melódica entre instrumentos, texturas sempre diferenciadas nos acompanhamentos, diferenças de escrita e funções entre cordas, madeiras e metais.

A orquestração da única abertura estudada de **Almeida Mota** (ex. 251), com uma orquestra constituída por dois oboés, dois fagotes, duas trompas e cordas, tem características clássicas, com bastantes variações de sonoridade, texturas e planos instrumentais muito diferenciados, mas não é muito elaborada sob o ponto de vista tímbrico. A escrita é diferente para cordas e sopros.

A única obra estudada de **Marcos Portugal** (ex. 253) tem uma escrita elaborada, com características clássicas. É muito tímbrica, alternando grupos diversos e de um modo muito variado. Tem alguma fragmentação melódica, mudando com frequência de instrumentação ao longo das frases, texturas muito diferenciadas nos acompanhamentos e escrita diferente e variável para madeiras, metais e cordas. A orquestra é constituída por dois oboés, dois fagotes, duas trompetes, duas trompas e cordas.

Em síntese, pode afirmar-se que todos os aspectos da orquestração foram evoluindo ao longo da segunda metade do século: as variações de sonoridades, o cuidado tímbrico posto nessas alternâncias, a divisão melódica pelos vários

instrumentos, a diferenciação de texturas, a independência e a diferença de escrita e funções entre sopros e cordas, e depois entre madeiras, metais e cordas, a escrita específica para violinos, para cordas ou para metais. Estes elementos nem sempre evoluíram igual ou linearmente no conjunto ou dentro da obra de cada compositor, mas seguiram uma tendência geral de elaboração cada vez maior, não só na utilização de mais instrumentos como na sua combinação tímbrica, na articulação entre a melodia e a cor, na separação de planos instrumentais e na sua articulação mútua, na utilização da técnica instrumental como meio dramático e expressivo.

Os compositores com maior cuidado e refinamento tímbrico foram Cordeiro da Silva, pela variedade das combinações utilizadas, por vezes pouco usuais, e pela grande utilização dos sopros, Jerónimo Francisco Lima, pela variedade das combinações, pela grande utilização das madeiras e pela criação de ambientes dramáticos intensos, Leal Moreira, pela grande liberdade e variedade nas combinações, registos, articulações e efeitos, Palomino, pela utilização muito individualizada de quase todos os instrumentos, sobretudo os sopros, e Marcos Portugal, não só pela grande variedade de combinações como pelos processos empregues nessas combinações, fazendo uso cuidado das texturas, articulações e planos sonoros.

A divisão melódica pelos vários instrumentos ou grupos, com um verdadeiro sentido tímbrico, foi feita mais nitidamente, quase sempre de um modo desigual ao longo da produção, por Sousa Carvalho, Cordeiro da Silva, Avondano, Jerónimo Francisco Lima, Gomes e Oliveira, Auzier Romero, Leal Moreira, Palomino e Toti.

Na diferenciação e utilização das texturas dos acompanhamentos os casos mais interessantes e elaborados foram os de Auzier Romero, que na sua Sinfonia (1782) utilizou uma grande variedade de texturas, no sentido horizontal e vertical, Jerónimo Francisco Lima, em *La Vera Costanza* (1785), que combinou texturas e ritmos, com um claro sentido direccional, Leal Moreira, em *Gli Eroi Spartani* (1788), combinando ritmos, texturas e células melódicas, gerando dramatismo e direccionalidade, e Marcos Portugal, na Sinfonia (1790), que combinou habilmente texturas, ritmos e articulações.

Os compositores que utilizaram com mais independência as madeiras, os metais e as cordas, na escrita e nas funções, foram Jerónimo Francisco Lima, a partir de 1781, Sousa Carvalho, Gomes e Oliveira, Brás Francisco Lima e Auzier Romero, desde 1782, Leal Moreira, cada vez mais desde 1783, Palomino, Toti e Marcos Portugal.

Jerónimo Francisco Lima e Leal Moreira foram os compositores que mais contribuíram para a evolução da linguagem orquestral em Portugal na segunda metade do século XVIII. Lima evoluiu claramente ao longo dos anos, no cuidado tímbrico, na fragmentação melódica (*Teseo*, de 1783, é a obra mais desenvolvida neste aspecto), na grande densidade rítmica dos acompanhamentos (atingindo o ponto máximo em 1785, em *La Vera Costanza*), na independência entre famílias (foi o primeiro a fazê-lo claramente), e ainda na invulgar importância que deu às madeiras, e em particular aos fagotes. Moreira não evoluiu de um modo nítido ao longo da sua produção, mas manteve sempre, em graus diferentes, uma grande preocupação tímbrica, um cuidado especial na relação entre melodia e orquestração e uma grande diferenciação de texturas, e criou ao longo dos anos uma cada vez maior independência entre as famílias. Também para ele foram muito importantes as madeiras. É aliás interessante verificar que, para ambos, foi a família das madeiras, no seu novo papel de diálogo com as cordas em perfeita igualdade de importância, que deu o grande impulso à disseminação melódica e à independência entre grupos.

Também têm um bom grau de elaboração em quase todos os aspectos a Sinfonia de Auzier Romero (1782), a Abertura de Palomino (1785), interessante sobretudo pela enorme fragmentação melódica, e a Sinfonia de Marcos Portugal (1790), que se distingue pela engenhosa combinação de texturas. É pena não dispormos de mais obras destes três compositores neste período, o que tornaria mais abrangente a análise das suas características.

Cordeiro da Silva distingue-se pelo refinamento tímbrico e pela fragmentação melódica, sobretudo desde 1783, Sousa Carvalho, Gomes e Oliveira e Toti pela fragmentação melódica e pelo tratamento independente que dão às madeiras, metais e cordas, Brás Francisco Lima apenas pela grande independência entre as três famílias instrumentais.

2.4. MINUETOS DE PEDRO ANTÓNIO AVONDANO

Os minuetos de Pedro António Avondano são três colecções de danças, muito provavelmente destinadas aos bailes que o compositor organizava em sua casa, a que se atribuem as datas de 1766, 1770 e 1771, a primeira para dois violinos ou duas flautas e baixo, as outras para dois violinos e baixo.

A escrita é homofónica, sem imitações motivicas na primeira colecção, com algumas na segunda e bastantes na terceira (ex. 42). Há muito pouca variação na utilização dos instrumentos nas duas últimas colecções, e nenhuma na primeira. As melodias estão sempre nas duas vozes superiores, sobretudo na primeira, muito paralelas, à terceira ou à sexta. Os baixos acompanham, com valores rítmicos mais longos, nas duas últimas colecções tocando também pequenos desenhos melódicos. Há separação entre melodia e acompanhamento, nas segunda e terceira colecções com texturas por vezes diferentes nos violinos e baixos. Na segunda são frequentes os acompanhamentos do tipo do baixo de Alberti. A escrita é mais ornamental nos violinos, gradualmente mais específica nas duas últimas colecções, com arpejos, notas dobradas (divisi) e acordes (divisi ou arpejados), na última também com escalas, acordes quebrados e desenhos rápidos em notas repetidas.

A orquestração é muito pouco elaborada, quase sem variações, evoluindo ligeiramente de colecção para colecção.

CONCLUSÕES

Durante o século XVIII, a música de corte, em grandes cerimónias religiosas, nas igrejas, em luxuosas representações, nos teatros, ou no recato das salas ou apartamentos reais, era quase sempre vocal: missas, Te Deums, oratórias, óperas, serenatas ou cantatas. O gosto da família real assim o impôs.

Também na actividade musical privada a preferência pela música vocal e a presença abundante de cantores de qualidade levou a um predomínio das vozes sobre os instrumentos solistas, justificando o pequeno número de concertos, sinfonias e obras de câmara que chegaram até nós.

A Orquestra da Real Câmara foi o principal instrumento na execução musical de corte. A maior parte dos seus músicos veio de outros países europeus, sobretudo de Itália, Espanha e Alemanha, muitos deles fixaram-se definitivamente em Portugal, criaram aí os seus filhos, ensinando-lhes muitas vezes o seu próprio instrumento, e deram origem a verdadeiros clãs. No decorrer do século foi diminuindo o número de instrumentistas contratados no estrangeiro, muito provavelmente devido à formação dada pelos que já se encontravam em Portugal.

A Real Câmara era uma das mais pequenas orquestras de corte europeias até à década de 60, com um número diminuto de sopros, mas transformou-se numa das maiores a partir de 1770, com uma proporção entre cordas e sopros semelhante à maior parte das outras orquestras (cerca de dois para um) - deve notar-se, no entanto, que esta mudança não deverá ter tido grande significado nas execuções musicais, uma vez que muitos sopros já tocavam antes com a Orquestra, mesmo sem lhe pertencerem em permanência. Desde 1770 a Real Câmara era especialmente rica em instrumentos da família dos metais, o que conduzia inequivocamente a uma sonoridade encorpada e brilhante. Não há referência a instrumentos de percussão. A Real Câmara tinha grande quantidade de violinos e de contrabaixos, seguindo a tendência das orquestras de ópera italianas, especialmente adequadas a um repertório homofónico em que as linhas mais agudas têm grande importância melódica, o que também acontece em Portugal.

A relação entre o repertório, a sonoridade desejada e a constituição da orquestra é por vezes evidente. O melhor exemplo é dado nos anos de 1769 e 1770, em que um aumento muito significativo a nível dos metais (são contratados dez novos instrumentistas, dos quais cinco são para os metais) coincide com o período de maior predominância de Jommelli e das suas grandes óperas, em que são muito importantes o

colorido e o dramatismo. Curiosamente, este incremento da capacidade sonora da orquestra nos anos 1769-70 não teve uma contrapartida imediata nas obras orquestrais dos compositores portugueses, cujas orquestrações evoluíram mais significativamente durante a década de 80 (ao nível da elaboração tímbrica, do uso dramático dos coloridos e da utilização individualizada das grandes famílias), quando não houve na constituição da Real Câmara variações importantes (sofreu mesmo, em 1783, uma ligeira diminuição global do número dos seus instrumentistas).

Da análise da dificuldade das obras pode concluir-se que, mesmo se há alguma diferença na exigência técnica entre a primeira e a segunda metade do século, e se em cada um destes períodos se nota também algum incremento, sobretudo durante a década de 80, esta diferença não é suficientemente significativa para poder ser relacionada com um eventual aumento de qualidade dos músicos, parecendo mais ser originada pela crescente elaboração das obras. Pode também concluir-se que os compositores que tinham um conhecimento técnico mais profundo dos instrumentos de corda, como David Perez, Pietro Giorgio Avondano, o seu filho Pedro António Avondano e José Palomino, tiraram maior partido da orquestra que tinham à disposição do que os outros, sem que a dificuldade de execução aumentasse significativamente.

Era no carnaval que mais óperas se representavam, quase sempre em Salvaterra, enquanto as oratórias eram cantadas na quaresma, num dos palácios reais de Lisboa. Fora do carnaval eram quase invariavelmente executadas em dias de aniversário de membros da família real e (menos vezes) nos seus dias onomásticos. Curiosamente, também nos teatros públicos se mantinha esta tendência - mesmo fora do âmbito da corte os principais compositores não se alheavam das comemorações reais, homenageando os monarcas e os príncipes, provavelmente para tentar obter apoios ou encomendas futuras, ou pelo menos para que os ilustres homenageados estivessem presentes na estreia das suas obras, o que acontecia com frequência.

Há alguma relação entre o tipo de espectáculo e a importância social do dia em que se realiza. Enquanto as estreias das obras eram feitas quase sempre em dias de aniversário dos principais membros da família real, geralmente o Rei ou a Rainha, as suas reposições, alguns anos depois, tinham lugar em dias onomásticos desses mesmos membros ou em aniversários de familiares menos importantes.

Uma das principais características deste grupo de compositores é a irregularidade qualitativa, podendo constatar-se que nenhum deles mantém sempre o mesmo nível.

A melodia é o elemento em que a maior parte dos autores atinge melhor qualidade, com especial relevo para David Perez, Xavier dos Santos, Cordeiro da Silva, Pedro António Avondano e Sousa Carvalho, mas a que este último junta também uma boa (embora intermitente) consistência formal. Leal Moreira é talvez o mais equilibrado, apesar das estruturas pobres, pois as suas obras têm em geral melodia, harmonia e orquestração de boa qualidade.

A construção melódica é variável. Nos andamentos rápidos tem muitas vezes pouca personalidade, muito agarrada à harmonia, nos andamentos lentos é, em geral, lírica e graciosa. O ritmo também é variado, muitas vezes baseado em células típicas pré-clássicas e galantes, tornando-se mais livre nas obras mais tardias. A harmonia é quase sempre simples, em tonalidades próximas da tónica, nos andamentos lentos mais elaborada do que nos rápidos, com percursos mais variados e maior utilização do modo menor. Progride em geral através dos encadeamentos V-I, V7-I e IV-V-I, e a partir dos anos 80 também do encadeamento IV-I-V-I. O desenvolvimento motivico é escasso em muitas obras, que se limitam quase só a uma sucessão de melodias, originando estruturas pobres quando comparadas com o material musical que contêm. Acompanhamentos arpejados do tipo do baixo de Alberti nunca aparecem sistematicamente. A dinâmica e a articulação são muito utilizadas, frequentemente com importância estrutural, cada vez mais das obras mais antigas para as mais recentes.

Mais comuns desde a década de 80, os andamentos mais evoluídos são também mais extensos, com um ritmo harmónico especialmente lento e um sentido direccionado apurado. Neste grupo de obras os climaxes de cada andamento são muitas vezes pouco vincados, ou mesmo indefinidos. A sua frequente fraca intensidade está relacionada com a reduzida tensão estrutural que muitos andamentos têm, dependente de factores como a polarização tonal geral, a complexidade harmónica ou o grau de dissonância local.

A forma é o elemento mais fraco na maior parte destes compositores. Dificilmente este facto, respeitante a quase todos, pode ser justificado por tendências individuais ou mesmo por uma especial vocação melódica de raiz latina. Deve-se provavelmente a uma deficiente formação, nuns casos apoiada sobre as formas mais

utilizadas na música sacra, no Seminário da Patriarcal, noutros talvez nem isso (não se conhece quase nada sobre alguns destes compositores, nomeadamente a sua formação). Está também, possivelmente, relacionado com a utilização das novas formas emergentes, a sonata e o rondó, que seriam talvez pouco conhecidas em Portugal. Os compositores sentem o seu apelo, ouvem-nas em obras executadas em Lisboa, têm muito provavelmente contacto com as partituras, mas, ou não apreendem de facto o seu esquema estrutural ou não estão interessados em segui-lo de um modo demasiado rígido, acabando por as utilizar de uma forma que parece, em muitos casos, pouco mais do que intuitiva.

As formas contínuas, a uma, duas, três ou quatro partes, são muito frequentes neste conjunto de obras, sobretudo até 1752. Em uma parte são em geral simples e pouco extensas, constituindo quase sempre introduções ou ligações entre andamentos maiores, com percursos harmónicos globais que não vão além de I, I-V, i-V, I-V-I ou i-III-i. Em duas partes podem ser A || A' ||, A || B || ou A || BA ||, com ou sem repetições, quase sempre com alguma elaboração, com percursos harmónicos globais do tipo I || V-I ||, I-V || I ||, I-V || V-I ||, I-V-I || I ||, i-III || III-i || ou i-III || i ||. Em três partes são extensas e complexas, do tipo A || A' || A'' ||, A || B || A' ||, A || A' || B || ou A || B || C ||.

A crescente complexidade das formas contínuas é conseguida através do aumento do número de partes, da maior extensão e variação dos percursos harmónicos, da maior presença de desenvolvimento motivico, da existência de vários grupos temáticos e de uma orquestração diferenciada, relacionada com a organização estrutural. Raramente é aparente uma evolução clara no grau de elaboração das formas contínuas ao longo da vida de um compositor. Apenas em Cordeiro da Silva se nota uma diferença significativa entre a primeira obra (1764) e todas as outras (entre 1778 e 1789), e em Leal Moreira alguma progressão ao longo de toda a produção.

Não há uma transição abrupta entre a forma contínua e a forma sonata, resultando esta de uma maior polarização das áreas tonais e de uma maior distinção dos materiais temáticos, colocados sob a influência dessas áreas tonais. Bastantes estruturas contínuas situam-se numa zona de fronteira, começando a ter algumas características da forma sonata mas não as assumindo ainda claramente. Estas estruturas de transição, muitas vezes ambíguas, podem ter duas origens: uma, bem representada por um pequeno andamento em forma contínua de Pietro Giorgio Avondano, possivelmente dos

anos 30-40, que, indo da tónica à dominante e regressando à tónica, e com alguma diferenciação dos materiais temáticos em cada uma das zonas tonais, se transforma numa forma sonata embrionária, provavelmente sem que o compositor disso tenha tido consciência; outra, a de alguns andamentos de Pedro António Avondano, Jerónimo e Brás Francisco Lima, Leal Moreira, Palomino, Silva Pereira e Marcos Portugal, já nas décadas de 60, 70, 80 e 90, que, com material temático e movimento harmónico suficiente, não se transformaram em formas sonata apenas por falta de coordenação entre melodia e harmonia, inseridas numa estrutura global. Numa fase já adiantada do século, à forte atracção da estrutura bipolarizada do tipo sonata nem sempre parece corresponder um conhecimento consistente do seu esquema formal, ou – talvez - a vontade de o seguir.

As formas seccionais são semelhantes às formas contínuas mais elaboradas, com maior independência dos percursos harmónicos. São bastante raras, em duas ou três partes.

Na segunda metade do século as formas contínuas e seccionais continuam a ser utilizadas, mas as formas sonata e rondó adquirem então uma nova importância.

Nas formas sonata deste conjunto de obras há em muitos casos uma clara falta de domínio da sua orgânica formal, uma imperfeita coordenação interna da sua estrutura global, mesmo quando são interessantes algumas das suas características, como um bom desenho melódico ou uma harmonia bem conduzida. Podem contribuir para isso vários factores principais: um desenho melódico deficiente ou pouco caracterizado, falta de coordenação entre a melodia e a harmonia, desequilíbrio ou fraca diferenciação entre as duas zonas tonais, desequilíbrio entre os grupos temáticos, escasso desenvolvimento motivico e ambiguidade entre desenvolvimentos e exposições temáticas.

É David Perez, nas décadas de 50, 60 e 70, que introduz em Portugal alguns dos factores de evolução da forma sonata (estabilização das zonas tonais, introdução de secções extensas e elaboradas entre os grupos temáticos, desenvolvimentos maiores e mais estruturados, e alguma diferenciação temática), mas é Sousa Carvalho, durante as décadas de 70 e 80, que mais contribui para a evolução da forma sonata em Portugal, com zonas tonais estáveis, boa caracterização dos grupos temáticos, introdução de desenvolvimentos principais e secundários bem estruturados, equilíbrio entre melodia, harmonia e organização tonal, expansão do tempo e incremento do sentido direccional.

Jerónimo Francisco Lima (décadas de 70 e 80), Gomes e Oliveira (desde 1778), Leal Moreira (décadas de 80 e 90) e José Joaquim dos Santos (1794) dão a sua contribuição para esta evolução diferenciando os ambientes dos grupos temáticos, enquanto Auzier Romero (1782) é relevante pela importância que dá aos bem estruturados desenvolvimentos.

O rondó foi pouco usado, e tardiamente (desde 1780), pelos compositores portugueses. Cordeiro da Silva e Marcos Portugal têm rondós com estruturas claras e concisas, mostrando um bom domínio formal, mas, no seu conjunto, são raros os rondós que se encaixam bem nos esquemas habituais, sobretudo no que diz respeito à harmonia, parecendo que, de uma forma geral, este grupo de compositores tem tendência para encarar o rondó mais como uma alternância melódica do que como uma estrutura melódico-harmónica.

A orquestração das obras compostas entre 1720 e 1752 não é inovadora, seguindo a tendência da música dramática italiana da primeira metade do século. Tem poucas variações sonoras e uma reduzida preocupação na escolha tímbrica dos instrumentos. A escrita nem sempre é homofónica, as melodias estão quase sempre nos violinos, ou nos violinos e oboés, e nenhum grupo de instrumentos utiliza uma escrita idiomática. São de Francisco António de Almeida as obras mais interessantes neste período, notando-se nelas uma nítida evolução: na mudança de registo dos metais, nas duas primeiras ainda à maneira barroca, na maior diferença entre a escrita e a função dos vários instrumentos, na texturas mais diversificadas, na maior independência entre as violas e os baixos, e no total preenchimento da harmonia pelos instrumentos da orquestra.

As obras compostas entre 1752 e 1793 têm já uma escrita totalmente homofónica, com uma divisão clara entre instrumentos melódicos e de acompanhamento, e uma harmonia totalmente preenchida pela orquestra. Todos os aspectos da orquestração foram evoluindo ao longo da segunda metade do século: as variações de sonoridades, o cuidado tímbrico posto nessas alternâncias, a divisão melódica pelos vários instrumentos, a diferenciação de texturas, a independência e a diferença de escrita e funções entre sopros e cordas, e depois entre madeiras, metais e cordas, a escrita específica para violinos, para cordas ou para metais. Estes elementos nem sempre evoluíram igual ou linearmente no conjunto ou dentro da obra de cada compositor, mas seguiram uma tendência geral de elaboração cada vez maior, não só na

utilização de mais instrumentos como na sua combinação tímbrica, na articulação entre a melodia e a cor, na separação de planos instrumentais e na sua articulação mútua, e na utilização da técnica instrumental como meio dramático e expressivo.

Jerónimo Francisco Lima e Leal Moreira foram os compositores que mais contribuíram para a evolução da linguagem orquestral em Portugal na segunda metade do século XVIII. Ambos deram uma invulgar importância à família das madeiras, que, no seu novo papel de diálogo com as cordas em perfeita igualdade de importância, foi responsável pelo grande impulso dado à disseminação melódica e à independência entre grupos. Lima evoluiu nitidamente ao longo dos anos, no cuidado tímbrico, na fragmentação melódica, na grande densidade rítmica dos acompanhamentos e na independência entre famílias – foi o primeiro a fazê-lo claramente. Moreira não evoluiu tanto ao longo da sua produção, mas manteve sempre, em graus diferentes, uma grande preocupação tímbrica, um cuidado especial na relação entre melodia e orquestração e uma grande diferenciação de texturas, e desenvolveu uma cada vez maior independência entre as famílias.

Também têm um bom grau de elaboração em quase todos os aspectos a Sinfonia de Auzier Romero, a Abertura de Palomino, interessante sobretudo pela enorme fragmentação melódica, e a Sinfonia de Marcos Portugal, que se distingue pela engenhosa combinação de texturas. Cordeiro da Silva destaca-se pelo refinamento tímbrico e pela fragmentação melódica, Sousa Carvalho, Gomes e Oliveira e Toti pela fragmentação melódica e pelo tratamento independente que dão às madeiras, metais e cordas, Brás Francisco Lima apenas pela grande independência entre as três famílias instrumentais.

Até 1752, têm ainda uma forte influência barroca as obras de Scarlatti e Pereira da Costa, estão numa fase de transição as de Seixas e as duas primeiras aberturas de Almeida, enquanto as obras de Teixeira, Pietro Giorgio Avondano e as duas últimas aberturas de Almeida se aproximam inequivocamente do pré-classicismo.

Depois de 1752, são predominantemente pré-clássicas as obras de Perez, Xavier dos Santos, Frei José de Santo António, Sousa Carvalho (até cerca de 1783) e Cordeiro da Silva (até cerca de 1778), e por vezes também andamentos (ou secções) de Pedro António Avondano, Gomes e Oliveira e José Luís da Silveira. As sinfonias de Schiassi são de transição na forma e pré-clássicas na orquestração.

O estilo galante tem grande importância, sobretudo nos andamentos lentos, em Perez, Xavier dos Santos, Frei José de Santo António, Sousa Carvalho e Cordeiro da Silva (nas obras mais antigas), e está também por vezes em obras de Oliveira, Brás Francisco Lima, Toti e Silveira. A muito expressiva *Empfindsamkeit* é nítida em Xavier dos Santos, em 1783, enquanto o dramático *Sturm und Drang* aparece em Leal Moreira, em 1788 e 1793.

Têm características clássicas a maior parte das obras (ou andamentos) a partir da década de 80, e algumas antes desse ano: de Sousa Carvalho, desde 1783, algumas de Cordeiro da Silva, Pedro António Avondano, Policarpo e José Luís da Silveira, a maior parte de Oliveira e Leal Moreira, todas de Jerónimo Francisco Lima (em especial as três últimas), Romero, Palomino, Toti, José Joaquim dos Santos, Silva Pereira, Almeida Mota e Marcos Portugal.

Apenas em Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco Lima e Gomes e Oliveira se nota alguma evolução estilística continuada, que é descontínua em todos os outros.

Pode concluir-se que, na música orquestral portuguesa do século XVIII, a influência italiana é hegemónica, especialmente nítida na fluência melódica, na homofonia, na importância melódica das linhas agudas, que influenciam a própria constituição das orquestras (com muitos violinos), e nas formas utilizadas, que apenas muito raramente se reportam a França.

Tem a música orquestral portuguesa do século XVIII características originais e únicas? Será exagero afirmá-lo globalmente. No entanto não pode deixar de se referir que a melodia tem frequentemente grande qualidade, sobretudo nos andamentos lentos, atingindo por vezes momentos de grande lirismo, embora noutros se deixe cair num sentimentalismo excessivo. É também notável, ainda nos andamentos lentos, a utilização muito frequente e expressiva de tonalidades menores, como meio para a obtenção de mudanças de cor e para a criação de contrastes de ambientes.

Também digna de nota é a frequente inconsistência formal, sem desenvolvimentos motivicos elaborados, ou com uma imperfeita coordenação interna dos vários elementos, ou mesmo utilizando os esquemas formais com grande inexactidão, como acontece tantas vezes com as sonatas e os rondós. Esta utilização pode ser considerada como uma falta de rigor, mas pode também, pelo menos por vezes, ser vista como um gesto de liberdade – o criador utiliza um esquema formal mais como

uma sugestão do que como uma estrutura rígida, e sujeita-o à sua imaginação e à sua pura vontade.

Outro aspecto pouco comum é o tipo de sonoridade da Orquestra da Real Câmara, pelo menos desde 1770, brilhante, com muitos metais.

Ao longo deste trabalho surgiram alguns problemas analíticos. Em primeiro lugar, a grande quantidade de material estudado ao longo de vários anos, com inevitáveis interrupções, tornou difícil a manutenção dos mesmos critérios de análise e apreciação. Apesar de terem sido seguidos de perto os parâmetros previamente definidos, a subjectividade inerente ao trabalho analítico pode não ter garantido sempre a mesma atitude perante o material em causa durante todo o período de estudo. Em segundo lugar, a falta de clareza de muitos andamentos ou obras deixou algumas vezes dúvidas em questões como a descrição do percurso harmónico (o estabelecimento de uma nova tonalidade ou uma deambulação passageira; indefinição da tonalidade local), a definição de temas ou motivos (os seus limites ou mesmo a sua existência) ou ainda, derivada das questões anteriores, a definição de formas.

Na introdução foi manifestada a intenção de realizar um trabalho sobre a música, que tivesse as partituras como principal ponto de partida, que as analisasse exhaustivamente e procurasse determinar de facto o que ela era, olhando todos os compositores e todas as obras sem juízos preconcebidos. Os importantes trabalhos sobre o século XVIII realizados até agora, quase todos privilegiando a vertente histórica, mereciam ser complementados com um estudo sobre a música propriamente dita, que comprovasse - ou não - se, para além do que era mais conhecido, havia outros compositores, outras obras, outros elementos, factores ou equilíbrios na música portuguesa desse período.

Esses objectivos foram cumpridos e podemos afirmar que conhecemos hoje muito mais profundamente a música orquestral feita em Portugal entre 1720 e 1793, por géneros, por compositores e por obras. Há realmente outros nomes significativos, e somos agora capazes de perceber melhor porque é que cada um foi importante e que contribuição trouxe à música orquestral portuguesa ao longo do período em estudo.

A satisfação de termos chegado ao fim desta tese mistura-se com a tristeza de tanto ter ficado por fazer. Mesmo se cumpriu o objectivo a que se propôs, o de

aprofundar o conhecimento da música orquestral portuguesa do século XVIII, este trabalho deixa alguma frustração: afinal, muitos outros aspectos poderiam ter sido (mais) estudados, como, por exemplo, as características do desenho melódico, o uso das células rítmicas, a utilização de determinados acordes, a cor orquestral e a sua relação com outros factores, algumas características pessoais de escrita, a relação das aberturas com as obras vocais a que pertencem. Estes são apenas alguns dos caminhos que poderão ser seguidos mais tarde.

Mas afinal para que serve a música? Importa agora dar a conhecer as obras, muitas delas merecedoras de muito mais do que meros comentários positivos. Num futuro próximo, e se as circunstâncias o permitirem - já que empenho não falta, serão prosseguidas a escolha criteriosa das obras mais interessantes, as suas edições modernas e as suas execuções em concerto. Só quando isso acontecer este longo trabalho cumprirá totalmente os seus objectivos, e então começaremos - aí sim - a sentir o ponto final.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Obras estudadas:

	Obras analisadas	Datas e locais de execução	Localização das partituras ou partes	Instrumentação
Scarlatti, Domenico	<i>Contesa delle stagioni</i> , Abertura	7/9/1720 Paço da Ribeira	I-Vnm Ms. 9769	2 trp, cordas
Seixas, Carlos	Concerto para cravo, lá maior	s. d.	P-La 48-I-2, f. 30-36v; ed. mod. P-Lcg, "Portugaliae Musica", 1969	cravo, cordas
	Abertura, ré maior	s. d.	P-La 48-I-2, f. 2-12; ed. mod. P-Lcg, "Portugaliae Musica", 1986	2 ob, 2 trp, 2 cor, timp, cordas
	Sinfonia, si bemol maior	s. d.	P-La 48-I-2, f. 42-46v; ed. mod. P-Lcg, "Portugaliae Musica", 1969	cordas
[Seixas, Carlos]	Concerto para cravo, sol menor	s. d.	P-Cug MM 59; ed. mod. João Pedro Alvarenga, s. d.	cravo, cordas
Teixeira, António	<i>Te Deum</i> , Abertura	31/12/1734 Igreja de S. Roque	Lisboa, Igreja do Loreto; ed. mod. Christopher Bochmann, s. d.	2 ob, 2 trp, cordas
[Avondano, Pietro Giorgio]	Sinfonia, ré maior	s. d.	B-Bc 7221; ed. mod. Filipe de Sousa, s. d.	cordas
	Sinfonia, fá maior	s. d.	B-Bc 7221; ed. mod. Filipe de Sousa, s. d.	cordas
Pereira da Costa, António	12 Concertos-Grossos	c. 1741	GB-Lbl, Music g. 1030; ed. mod. Filipe de Sousa (nº 1-12) e Dulce Brito (nº 6)	cordas (solos e tutti)

Schiassi, Gaetano Maria	Concerto para flauta, ré maior	1749	S-L Man. Saml. Kraus 17.	fl, cordas
	Sinfonia, dó maior	s. d.	S-L Man. Saml. Engelhart 257.	cordas
	Sinfonia, ré maior	1748	S-L Man. Saml. Kraus 8.	cordas
	Sinfonia, fá maior	s. d.	S Uu hs. 65:15; S Skma Man. Od-R	cordas
Almeida, Francisco António	<i>La Giuditta</i> , Abertura	1726 Roma - Oratório dos Padres da Igreja Nova	D-Bds ms.mus.560	1 ob, 2 trp, cordas
	<i>Il trionfo d'amore</i> , Abertura	27/12/1729 Paço da Ribeira	P-VV cat nº 5; ed. mod. Jorge Matta, s. d.	2 ob, 2 trp, cordas
	<i>La Spinalba</i> , Abertura	25/1/1739 Paço da Ribeira	P-La 48-II-42; ed. mod. P-Lcg, "Portugaliae Musica", 1969	2 ob, 2 trp, cordas
	<i>L'ippolito</i> , Abertura	4/12/1752 Paço da Ribeira – Teatro do Forte	P-Ln CIC nº 17	2 ob, 2 trp, cordas
Perez, David	Concerto para flauta transversal	s. d. ¹	B-Bc Man. 33858	fl solo, vl1, vl2, b
	Sinfonia em ré maior	c. 1760 ²	D-Rtt Man. Perez 3	2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	Sinfonia em sol maior	1770 ³	D-Rtt Man. Perez 1	2 fl, 2 ob, 2 cor, cordas
	Sinfonia em sol maior	c. 1770 ⁴	D-Rtt Man. Perez 2	vl 1 e 2, vcl, ob 1 e 2 obr, 2 vl, b, 2 cor
	Sinfonia Abertura em sol maior	s. d.	I-MAav Man. Cart. 12 nº 12	2 ob, 2 cor, fg, cordas
	<i>Il Siroe</i> , Abertura	12/9/1752 ⁵ Paço da Ribeira - Teatro do Forte	P-La 45-V-41/43	2 ob, 2 cor, cordas

¹ Sempre que é indicada uma data, sem uma referência específica, esta está claramente indicada no libreto, na partitura ou noutro material musical, não levantando dúvidas.

² Data indicada pela Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Regensburg, Alemanha, sem confirmação no material.

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ 1ª versão em 1740, Nápoles, segundo Paul Jackson, "David Perez", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, pp. 366/367. Desconhecem-se quais as diferenças entre as duas versões.

<i>Il Demofonte</i> , Abertura e Marcha	Outono 1752 Teatro do Forte; 6/6/1772 Porto, Teatro Público	P-La 45-V-5/7, 54-I-80/82 ; P-Ln CIC n° 100	2 ob, fg, 2 trp, 2 cor, cordas
<i>La Didone Abbandonata</i> , Abertura e 2 Marchas	21/1/ 1753 ⁶ Teatro de Salvaterra; Verão 1765 Teatro do Bairro Alto	P-La 45-V-26/28, 45-V-48/49	2 ob, fg, 4 cor, tromb, cordas
<i>Olimpiade</i> , Abertura	21/3/1753 Teatro do Forte	P-La 45-V-57/58	2 ob, 2 cor, cordas
<i>L'Eroi Cinese</i> , Abertura	6/6/ 1753 Teatro do Forte	P-La 45-V-30/32	2 ob, 2 cor, cordas
<i>Adriano in Siria</i> , Abertura e Marcha	Carnaval 1754 Teatro de Salvaterra	P-La 45-IV-39/41, 54-I-86/88 ; P-Ln CIC n° 95	2 ob, 2 cor, cordas
<i>L'Ipermestra</i> , Abertura	31/3/1754 Teatro do Forte	P-La 54-I-77/79, 45-V-34/36	2 ob, 2 cor, cordas
<i>Artaserse</i> , Abertura	6/6/1754 ⁷ Teatro do Forte	P-La 45-IV-52/53, 54-I-74/76; P-Ln FCR ms 156.14	2 ob, 2 cor, cordas
<i>L'Alessandro Nell'Indie</i> , Abertura e 2 Marchas	31/3/1755 ⁸ Teatro do Tejo	P-La 45-IV-45/47, 54-I-83/85; ed. mod. Jorge Matta, 2005	2 ob, fg, 2 trp, 2 cor, cordas
<i>Demetrio</i> , Abertura	Carnaval 1765 ⁹ Teatro de Salvaterra; Outono 1768 Teatro da Rua dos Condes	P-La 45-V-2/4, 48-III-48/49 ; P-VV cat n° 85	2 ob, 2 cor, cordas
<i>Zenobia</i> , Abertura	21/8/1765 ¹⁰ Teatro do Bairro Alto	P-La 45-V-55/56	2 ob, 2 cor, cordas

⁶ 1ª versão em 1751, Génova, segundo Jackson, *ibidem*. Desconhecem-se quais as diferenças entre as duas versões.

⁷ 1ª versão em 1748, Florença, segundo Jackson, *ibidem*. Desconhecem-se quais as diferenças entre as duas versões. Perez tem uma outra ópera *Artaserse*, de 1749, com texto um pouco diferente, as mesmas personagens e uma música completamente diferente. A partitura autógrafa, num só volume, encontra-se na Biblioteca da Ajuda, com a cota 47-V-10.

⁸ 1ª versão em 1744, Génova, segundo Jackson, *ibidem*. Desconhecem-se quais as diferenças entre as duas versões.

⁹ 1ª versão em 1741, Palermo, segundo Jackson, *ibidem*. Desconhecem-se quais as diferenças entre as duas versões.

¹⁰ 1ª versão em 1751, Milão, segundo Jackson, *ibidem*. Desconhecem-se quais as diferenças entre as duas versões.

¹¹ 1ª versão em 1750, Roma, segundo Jackson, *ibidem*. Desconhecem-se quais as diferenças entre as duas versões.

	<i>La Semiramide</i> , Abertura e Minueto	Outono 1765 ¹¹ Teatro do Bairro Alto	P-La 45-V-52/54	2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>L'Isola disabitata</i> , Abertura	1767 Teatro de Queluz	P-La 45-V-33, 54-I-16	2 ob, fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Solimano</i> , Abertura e Marcha	12 representações, entre 31/3 e 6/6/1768 Teatro da Ajuda	P-La 45-V-44/46, 47- VI-25/27	2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, perc, cordas
	<i>Creusa in Delfo</i> , Abertura e Marcha	Carnaval 1774 Teatro de Salvaterra	P-La 48-III-34, 45-V- 8/21	4 ob, 2 fg, 4 trp, 4 cor, cordas
	<i>La Pace Fra La Virtù e La Bellezza</i> , Abertura	17/12/1777 Palácio da Ajuda; 18/12/1779 Palácio da Ajuda	P-La 45-V-40, 45-V- 47	2 ob, 2 cor, cordas
Santos, Luciano Xavier	<i>Le Grazie Vendicate</i> , Abertura	1762	P-La 48-III-4	2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Isaco Figura del Redentore</i> , Oratória, Abertura	Quaresma 1763 ¹²	P-La 48-III-5/6	2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Te Deum Laudamus</i> , Abertura	1764	P-Lu MM 4955	2 ob, fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Alcide Albivio</i> , Abertura	5/7/1778 Palácio de Queluz	P-La 48-II-38	2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Ati e Sangaride</i> , Abertura	21/7/1779 Palácio de Queluz	P-La 48-II-39	2 fl, 2 ob, 2trp, 2 cor, cordas
	<i>Palmira di Tebe</i> , Abertura	21/8/1781 Palácio de Queluz	P-La 48-III-8	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Il Palladio conservato</i> , Abertura	13/5/1783 ¹³ Palácio da Ajuda	P-La 48-III-7	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>La Passione di Gesù Christo</i> , Oratória, Abertura	19/3/1783 Palácio da Ajuda	P-La 48-III-9/10	2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Esione</i> , Abertura	17/12/1784 Palácio da Ajuda	P-La 48-III-3	2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Ercole Sul Tago</i> , Abertura	25/7/1785 ¹⁴ Palácio de Queluz	P-La 48-II-41	2 ob, 2 fg, 2 cor, cordas

¹² Provavelmente a 31 de Março, dia de aniversário de D. Mariana Vitória, a quem a partitura é dedicada.

¹³ Segundo Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 145, *Il palladio conservato* foi executado em 29/6/1771, no Palácio de Queluz. Desconhece-se se é exactamente a mesma obra ou se trata em 1783 de uma nova versão.

¹⁴ Segundo Brito, idem, pp. 138-139. *Ercole sul Tago* foi executada em 29/6/1765, no Palácio de Queluz. Desconhece-se se é exactamente a mesma obra ou se trata em 1785 de uma nova versão.

Santo António, Frei José de	<i>Te Deum Laudamus</i> ; Abertura	31/12/1767 Real Capela da Ajuda	P-Ln MM 4956	2 ob, 2 trp, cordas
Carvalho, João de Sousa	<i>L'Amore Industrioso</i> , Abertura	10 representações em 1769: 31/3 ¹⁵ ; 13/5; 2/7; 5/8; 15/8; 24/8; 25/8; 21/12; 26/12; 28/12 Teatro da Ajuda	P-La 48-I-13/15; ed. mod. P-Lcg, "Portugaliae Musica", 1960	2 ob, fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Te Deum Laudamus</i> , Abertura	31/12/1769	P-Ln MM 348; ed. mod. Jorge Matta, 2005	2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Eumene</i> , Abertura e Marcha	7 representações entre 6/6 e 14/11/1773 Teatro da Ajuda	P-La 48-I-38/40	2 fl, 2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>L'Angelica</i> , Abertura	25/7/1778 Palácio de Queluz; 18/12/1782 Palácio da Ajuda	P-La 48-I-34/35; P-VV cat n° 16	2 fl, 2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Perseo</i> , Abertura	5/7/1779 Palácio de Queluz; 18/12/1781 Palácio da Ajuda	P-La 48-I-46/47	fl, ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Testoride Argonauta</i> , Abertura	5/7 e 25/7/1780 ¹⁶ Palácio de Queluz	P-La 48-I-50/51	2 fl, 2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Seleuco, Re di Siria</i> , Abertura	5/7/1781 Palácio de Queluz; 7/10/1781 Palácio da Ajuda	P-La 48-I-48/49	2 fl, 2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Penelope</i> , Abertura	17/12/1782 Palácio da Ajuda; 29/6/1783 Ajuda ou Queluz	P-La 48-I-44/45; ed. mod. P-Lcg, "Portugaliae Musica", 1968	2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Endimione</i> , Abertura	25/7/1783 Palácio de Queluz	P-La 48-I-36/37	2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Tomiri Amazzone Guerriera</i> , Abertura	17/12/1783 18/12/1784 Palácio da Ajuda; 4/11/1791 Palácio de Queluz	P-La 48-I-28/29	2 ob, 2 fg, 2 cor, cordas

¹⁵ A estreia foi um espectáculo grandioso, com nove bailarinos e 75 figurantes, segundo Brito, idem, p. 49.

¹⁶ Execução feita por uma orquestra de 32 instrumentistas, segundo Brito, idem, p. 70.

	<i>Adrasto Re degli Argivi</i> , Abertura	5/7/1784 Palácio de Queluz	P-La 48-I-8/9	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Nettuno ed Egle</i> , Abertura	6 representações entre 9/6 e 18/12/1785 Teatro da Ajuda	P-La 48-I-41	2 fl, 2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Alcione</i> , Abertura	25/7/1787 Palácio da Ajuda; 25/7/1789 Paço da Ribeira	P-La 48-I-6/7	2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Numa Pompilio Secondo Rè de Romani</i> , Abertura	24/6/1789 Paço da Ribeira; 25/7/1790 Palácio da Ajuda	P-La 48-I-42/43	2 ob, 2 trp, cordas
	<i>Te Deum Laudamus</i> , Abertura	1789	P-Ln MM 350	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Te Deum Laudamus</i> , Abertura	1792	P-Ln MM 4951; ed. mod. Pierre Salzmann (Orquestra Gulbenkian), s. d.	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
Silva, João Cordeiro da	<i>L'Arcadia in Brenta</i> , Abertura	1764	P-La 47-I-17/19	2 ob, 2 cor, cordas
	<i>Il Natal di Giove</i> , Abertura e Marcha	21/8/1778 29/6/1782 Palácio de Queluz	P-La 48-III-31/32	2 fl, 2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Edalide e Cambise</i> , Abertura	17/12/1780 Palácio da Ajuda	P-La 48-III-23/24	2 fl, 2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Salome</i> , Oratória, Abertura	21/3/1783 21/3/1785 Palácio da Ajuda	P-La 48-VI-14/15	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 cor, cordas
	<i>Archelao</i> , Abertura	21/8/1785 Palácio de Queluz	P-La 48-III-19/20	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Telemaco</i> , Abertura	21/8/1787 Palácio da Ajuda	P-Em n° 451	2 fl, 2 ob, fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Megara Tebana</i> , Abertura	25/7/1788 Paço da Ribeira; 4/11/1789 25/7/1791 Palácio da Ajuda	P-La 48-III-29/30 ; abert. P-Em n° 459	2 fl, 2 ob, fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Bauce e Palemone</i> , Abertura	25/4/1789 Palácio da Ajuda	P-La 48-III-21/22 ; abert. P-Em n° 454	2 fl, 2 ob, fg, 2 trp, 2 cor, cordas

	<i>Lindane e Dalmiro</i> , Abertura	17 e 18/12/1789 Teatro da Ajuda	P-La 48-III-25/28	2 fl, 2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	Sinfonia	s. d.	P-Em nº 452	2 fl, 2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
Avondano, Pedro António	<i>Il mondo della luna</i> , abertura e música de cena (3 secções)	Carnaval 1765 Teatro de Salvaterra	P-La 44-II-22/24; ed. mod. Jorge Matta, 1994	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Gioas Re di Giudà</i> , Oratória, Abertura	s. d.	D-B Mus. ms 930	2 fl, 2 ob, 2 trp, cordas
	<i>Morte d'Abel</i> , Oratória, Abertura	s. d.	D-B Mus. ms 931	2 ob, 2 trp, cordas
	<i>Isacco Figura del Redentore</i> , Oratória, Abertura	s. d.	D-SWI Man. Mus 794	2 ob, 2 trp, cordas
	<i>A Collection of Lisbon Minuets</i> (6)	1766 ¹⁷	GB-Lbl b. 57. q.	2 fl, baixo
	<i>Eighteen entire new Lisbon Minuets</i>	[1770] ¹⁸	GB-Lbl b. 57. a. (2.); ed. mod. Orquestra Gulbenkian, s. d.	2 vl, baixo
	<i>A Second Sett of Twenty- Two Lisbon Minuets</i>	[1771] ¹⁹	GB-Lbl b. 57. c. (1.)	2 vl, baixo
Lima, Jerónimo Francisco	Sonata em ré maior para orquestra	s. d.	P-LfMs 114/20 C1	2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Te Deum Laudamus</i> ; Sinfonia	s. d.	P-Ln MM 347	2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Lo Spirito di Contradizione</i> , Abertura	Carnaval 1772 Teatro de Salvaterra	P-La 48-II-10/11	2 ob, fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Gli orti espediri</i> , Abertura	5/4/1779 Palácio da Ajuda	P-La 48-II-4/5	2 fl, 2 ob, fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Enea in Tracia</i> , Abertura	17/12/1781 Palácio da Ajuda	P-La 48-I-32/33	2 ob, fg, 2 trp, cordas
	<i>Teseo</i> , Abertura	21/8/1783 Palácio de Queluz	P-La 48-II-6/7	2 ob, fg, 2 trp, 2 cor, cordas

¹⁷Data referida a lápis na partitura. Indicada também no catálogo da British Library.

¹⁸ Segundo Schröder-Auerbach, "Avondano", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, band 15, pp. 355-356; data indicada também no catálogo da British Library.

¹⁹ Segundo Schröder-Auerbach, *ibidem*; data indicada também no catálogo da British Library.

	<i>La Vera Costanza</i> , Abertura	Carnaval 1785 Teatro de Salvaterra, ²⁰ 13 e 19/5/1789, 26/12/1789 Teatro da Ajuda	P-La 48-II-8/9; P-VV G.17 e G.18	2 ob, fg, 2 trp, cordas
	<i>Le Nozze d'Ercole ed Ebe</i> , Abertura	13/4/1785 Casa do Embaixador de Espanha	P-La 48-II-2/3	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
Silva, Policarpo José da	Sinfonia	s. d.	D-Do Mus.Ms.1782	2 cor, 2 vl, baixo
	Concerto per Violoncello	s. d.	DK-Kk Man. (mu750.2432)	vcl solo, 3 vl, baixo
	<i>La Danza</i> , Abertura	Maior 1780	P-Ln FCR ms 201.2	2 ob, fg, 2 cor, cordas
Santo Elias, Frei Manuel de	Concerto para flauta	s. d.	Biblioteca Casa Cadaval	fl solo, 2 trp, cordas
Oliveira, António da Silva Gomes e	<i>Il Gioas Re di Giuda</i> , Oratória, Abertura	31/3/1778 19/3/1782 21/3/1784 Palácio da Ajuda	P-La 48-III-18, 48-V-21	2 fl, 2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>La Galatea</i> , Abertura	21/8/1779 Palácio de Queluz	P-La 48-III-16/17	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Calliroe</i> , Abertura	25/7/1782 Palácio de Queluz	P-La 48-III-14/15	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Te Deum Laudamus</i> , Abertura	1795	P-Ln MM 4957	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas (s/vla)
Lima, Brás Francisco	<i>Te Deum</i> , Abertura	1782	P-Ln MM 4953	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Il Trionfo di Davide</i> , Oratória, Abertura	19/3/1785 21/3/1786 Palácio da Ajuda; 1787 ²¹ Palácio de Queluz	P-La 48-I-30/31	2 ob, 2 fg, 2 trp, cordas
Romero, Gonçalo Auzier	Sinfonia	1782	P-Ln MM 5020	2 ob, 2 cor, cordas

²⁰ A estreia teve 28 figurantes, 20 na ópera e oito no bailado, coreografado por Antonio Marrafi, com música de Pietro Rumi, segundo Brito, *idem*, p. 75.

²¹ Segundo Joseph Scherpereel, *As Orquestras e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa*, p. 79.

Moreira, António Leal	<i>Siface e Sofonisba</i> , Abertura e Marcha	5/7/1783 Palácio de Queluz	P-La 48-II-22/23	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>L'Imenèi di Delfo</i> , Abertura	28/3/1785 Palácio da Ajuda	P-La 48-II-20/21	2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Ascanio in Alba</i> , Abertura	5/7/ 1785 Palácio de Queluz	P-La 48-II-14/15	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Ester</i> , Oratória, Abertura	19/3/1786 21/3/1791 Palácio da Ajuda	P-La 48-II-18/19	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Te Deum Laudamus</i> , Sinfonia	1786	P-Ln MM 346	2 fl, 2 ob, fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Artemisa Regina di Caria</i> , Abertura	17/12/1787 Palácio da Ajuda; 4/11/1790 Palácio de Queluz	P-Ln CN 163/164	2 ob, fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Gli Eroi Spartani</i> , Abertura	21/8/1788 Paço da Ribeira	P-La 48-II-16/17	2 fl, 2 ob, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Elogio com Baile</i> , Abertura e outro número instrumental	13/5/1789 ²²	P-VV G.10	2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Il Natale Augusto</i> , Abertura	29/4/1793 Casa de Anselmo José da Cruz Sobral	P-Ln CN 161/162	2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
Sinfonia a 2 orquestras, Abertura de uma Missa	1793	P-La 44-XV-69	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas	
Palomino, José	Concerto para Cravo ou Piano- Forte	16/9/1785	P-Ln MM 209/1	cravo ou piano forte solo, cordas
	<i>Il Ritorno di Astrea in Terra</i> , Abertura	15/6/1785 Casa do Embaixador de Espanha	P-La 45-IV-24/25	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 cor, cordas

²² Segundo informação pessoal de David Cramer, em 2002.

Toti, Giuseppe	Sinfonia, ré maior	1793	P-Lf Ms 229/25 E4; P-Ln FCR 216.1	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	Sinfonia, ré maior	s. d.	P-Ln FCR 216.2	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	<i>Te Deum</i> , Abertura	15 (13?)/4/1795 Igreja do Loreto	P-Ln FCR 216.73	2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
Santos, José Joaquim dos	Sinfonia	1794	P-Lf original perdido; ed. mod. Christopher Bochmann	1 ob, 2 cor, cordas
Pereira, António Cláudio da Silva	Sinfonia, ré maior	s. d.	P-Ln FCR 1551.1; P-Lf 163/3 C6	2 ob, 2 cor, cordas
	Sinfonia, dó menor / dó maior (abertura de uma missa)	s. d.	P-Lf 163/2 C6	2 fl, 2 ob?, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
Silveira, José Luís da	Sinfonia, ré maior	s. d.	P-Ln FCR ms 202.1	2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas
	Sinfonia com violinos & viola & oboe & trompa, ré maior	s. d.	P-Ln FCR ms 202.2	2 ob, 2 trp e/ou? 2 cor, cordas
Mota, João Pedro d'Almeida	<i>La Passione di Gesu Christo Signor Nostro</i> , Abertura	s. d.	P-VV AM/P-2; ed. mod. Filipe de Sousa	2 ob, 2 fg, 2 cor, cordas
Portugal, Marcos	Sinfonia (abertura de uma missa)	1790	P-Lf 175-33; P-Lan FCF 72; ed. mod. Orquestra Gulbenkian, s. d.	2 ob, 2 fg, 2 trp, 2 cor, cordas

Outras fontes da época:

[Cormatin, FMF Desoteux de], *Voyage du ci-devant Duc de Chatelet, en Portugal, ou se trouvent des détails intéressants sur les Colonies, sur le Tremblement de terre de Lisbonne, sur M. de Pombal e la Cour*, Paris, Chez F. Buisson Imp.-Libr., s.d.

[Dumouriez], *État présent du royaume de Portugal en l'année 1766*, Lausanne, François Grasset et comp., 1775

[Merveilleux, Charles Frédéric], "Memórias Instrutivas sobre Portugal", in AAVV, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, "Série Portugal e os Estrangeiros", Lisboa, Biblioteca Nacional, 1989 (tradução de Castelo Branco Chaves, de *Mémoires Instructifs pour un voyageur dans les divers États de l'Europe*, Amsterdam, Chez H. du Sauzet, 1738)

1802. *Primeiro Quartel. Folha dos ordenados de pessoas empregadas em Muzica e Teatro e tenças as Viuvas e filhos dos que nelle serviram*, Ms, P-Lan, Arquivo da Casa Real, Livro 2993

L'Adriano in Siria, Damma per Musica Da Rappresentarsi Nella villa di Salvaterra, nel nuovo Teatro di Corte di Sua Maestà Fedelissima Giuseppe Primo, Re di Portogallo, Algarve, etc, Nel Carnevale dell'Anno 1754, Lisboa, Nella Regia Stamperia Sylviana, e dell'Academia Reale, 1753, libreto

L'Alessandro nell'Indie, dramma per musica da rapresentarsi nel gran teatro nuovamente eretto alla Real Corte di Lisbona nella Primavera dell'anno MDCCLV per festeggiare il felicissimo giorno natalizio di Sua Maestà Fedelissima D. Maria Anna Vittoria Regina di Portogallo, Lisboa, Nella Stamperia Sylvianna e dell'Academia Reale, 1755, libreto

Algarotti, Francesco, *Saggio sopra l'opera in musica* [1755] (tradução in Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, New York, London, W.W. Norton & Company, 1978)

Beckford, William, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, "Série Portugal e os Estrangeiros", Lisboa, Biblioteca Nacional, 1988 (tradução de Castelo Branco Chaves, de *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain 1787-1788*, Londres)

_____, *The History of the Caliph Vathek, and European Travels*, edited by G. T. Bettany, London, New York and Melbourne, Ward, Lock and Co. (The Minerva Library of Famous Books), 1891

_____, *Italy with Sketches of Spain and Portugal*, Paris, Baudry's European Library, 1834

Beirão, Caetano (ed.), *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua familia de Espanha, I (1721-1748)*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936

- Bombelles, Marquis de, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*, Paris, Presses Universitaires de France (Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Culturel Portugais), 1979
- Carrère, Joseph Barthélemy François, *Panorama de Lisboa no ano de 1796*, "Série Portugal e os Estrangeiros", Lisboa, Biblioteca Nacional, 1989 (tradução de Castelo Branco Chaves, de *Tableau de Lisbonne en 1796; Suivie de Lettres Écrites de Portugal sur l'État Ancien et Actuel de ce Royaume*, Paris, Chez H. J. Jansen, 1797)
- Cartas de Gaubier de Barrault para o Marquês de Pombal*, Ms, P-Ln, Cod. 619
- Contas do princípio do theatro da casa da opera do Bairro Alto. (Vão desde 1761 até 1770. Contém alguns documentos interessantes para a história d'este theatro)*, Ms, P-Ln, Cod. 7178
- Creusa in Delfo, Drama per Musica in due atti misto di Cori, e danze da Rappresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra Nel Carnovale dell'Anno 1774*, Lisboa, Nella Stamperia Reale, s. d., libreto
- Dalrymple, William, *Travels through Spain and Portugal in 1774; with a short account of the Spanish Expedition against Algiers in 1775*, London, J. Almon, 1777
- "Descrição da Cidade de Lisboa e onde também se discorre da corte de Portugal, da língua portuguesa, dos costumes, dos habitantes, da governação daquele Reino, das forças de terra e mar, das colónias portuguesas e do comércio da referida cidade 1730", in AAVV, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, "Série Portugal e os Estrangeiros", Lisboa, Biblioteca Nacional, 1989 (tradução de Castelo Branco Chaves, de *Description de la Ville de Lisbonne où l'on traite de la Cour, de Portugal, de la Langue Portugaise, et des Moeurs des Habitans; du Gouvernement, des Revenus du Roi, et de les Forces par Mer et par Terre; des Colonies Portugaises et du Commerce de cette Capitale*, Paris, Chez Pierre Prault, 1730)
- Diário das despesas com a ópera, de 22 Julho 1773 a 28 de Dezembro de 1773*, Ms, P-Lan, Arquivo da Casa Real, Livro 3005
- Escrituras do Teatro da Rua dos Condes de 1772 a 1776*, Ms, P-Ln, Arquivo do Teatro de S. Carlos
- Gazeta de Lisboa Occidental*, de 1719 a 1735
- Góis, Damião, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, 4 vol., Coimbra, por ordem da Universidade, 1955
- Goldoni, Carlo, *Il mondo della luna, dramma giocoso Per Musica di Polisseno Fegejo Pastore Arcade da rapresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra Nel Carnovale dell'Anno 1765*, Lisboa, Stamperia Ameniana, 1765, libreto

Gorani, Giuseppe, *Portugal, a Côte e o País nos anos de 1765 a 1767*, "Coleção Portugal visto pelos estrangeiros", Lisboa, Editorial Ática, 1945 (tradução de Castelo Branco Chaves, de *Memoires pour servir à l'histoire de ma vie*)

Hebdomadario Lisbonense, 8 de Novembro de 1766

Machado, Ignacio Barbosa, *Historia Critico-Chronologica da Festa, Procissam, e Officio do Corpo Santissimo de Christo no Veneravel Sacramento da Eucharistia, e das Graças, e Privilegios, que os Romanos Pontifices concederão a esta grande, e devotissima Solemnidade*, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759

Manuscrito 50, P-Cug, Música, MM. 50

Mozart, Leopold, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, London, Oxford University Press, 1948

Receita e Despeza Geral das Operas, e mais particulares, de que he encarregado João Antonio Pinto da Silva Guarda-Ropa de S. Magestade e Director dos seos Reaes Theatros. Julho de 1773, Ms, P-Lan, Arquivo da Casa Real, Livro 3004

Relação das festividades com que na Cidade do Porto se tem celebrado o feliz successo da Nossa Augusta Princeza, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1793

Relação das Festividades com que o Excellentissimo Conde de Fernan Nuñes, Embaixador Extraordinario de S. M. Catholica, celebrou novamente nesta cidade nos dias 15 e 18 de Junho os felices Desposorios dos Senhores Infantes De Portugal e Hespanha, e com especialidade a chegada da Serenissima Senhora D. Carlota Joaquina e este Reino, Lisboa, Regia Officina Typografica, 1785

Relação das formalidades da despedida da Serenissima Senhora Infanta D. Marianna Victoria: das particularidades da sua jornada desde Villa-Viçosa até Aranjuez: e da sua chegada e recebimento na Corte d'Hespanha, Lisboa, Regia Officina Typografica, 1785

Ruders, Carl Israel, *Viagem em Portugal 1798-1802*, "Série Portugal e os estrangeiros", Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981 (tradução de António Feijó, de *Portugisisk Resa, Brevskrifven, Bref Till Vaennher*, Estocolmo, Tricket hos Carl Delén, 1805-1809)

Saussure, César de, "Cartas escritas de Lisboa no ano de 1730", in AAVV, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, "Série Portugal e os Estrangeiros", Lisboa, Biblioteca Nacional, 1989 (tradução de Castelo Branco Chaves, de *Voyage de Mons. César de Sausurre en Portugal - Lettres de Lisbonne*, Visconde de Faria Ed., 1909)

Tartini, Giuseppe, *Traité des Agréments de la Musique*, Celle and New York,
Hermann Verlag Ed., 1961

Twiss, Richard, *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*, London,
Printed for the Author and sold by G. Robinson, T. Becket and J. Robin, 1775

Wraxall, Sir William, *Mémoires historiques de mon temps*, Paris, J.G. Dentu, 1817

Fontes modernas :

- Abert, Anna Amalie, "Opera in Italy and the Holy Roman Empire. Italian Opera", in Gerald Abraham (ed. lit.), *The New Oxford History of Music*, vol. 7, *The Age of Enlightenment 1745-1790*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 7/64
- Abraham, Gerald, "Opera in other countries. Spanish Opera", in Gerald Abraham (ed. lit.), *The New Oxford History of Music*, vol. 7, *The Age of Enlightenment 1745-1790*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 281/287
- Almond, Clare (ed.), "The developing violin" *Early Music*, vol. 7 n° 2 (Abril 1979), pp. 155/165
- Alvarenga, João Pedro d', "Domenico Scarlatti, 1719-1729; o período português" *Revista Portuguesa de Musicologia*, n° 7-8 (1997-98), pp. 95-132
- _____, *Estudos de Musicologia*, Évora, Edições Colibri / Centro de Estudos da Universidade de Évora, 2002
- Anthony, James R., *French Baroque Music. From Beaujoyeux to Rameau*, New York, Norton, s. d.
- Ávila, Humberto d', *Almeida Mota, Compositor Português em Espanha*, Lisboa, Vega, 1996
- _____, "O compositor Almeida Mota. Esboço da sua personalidade" *Colóquio-Artes*, n° 54 (Novembro 1982), pp. 54-56
- _____, "Compositor Almeida Mota recomeça a ser estudado" *Diário de Notícias* (18 de Setembro de 1988), pp. 12-13
- _____, "Vida e Obra de Almeida Mota", Separata da revista *Colóquio-Artes*, n° 68 (Setembro 1986), pp. 54-57
- Ávila, Humberto (organizador), "A obra de David Perez em Portugal e a música contemporânea", in *David Perez e a sua época 1711-1778. Catálogo da Exposição na Biblioteca Nacional de Lisboa de 1 a 21 de Outubro*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1979
- Baird, Edward C., *The Evolution of Musical Form*, London, Oxford University Press, 1943
- Basso, Alberto, *La Epoca de Bach e Haendel*, "Historia de la Musica 6", Madrid, Ed. Turner, 1977
- Bauman, Thomas, "Courts and Municipalities in North Germany", in Neal Zaslaw (ed. lit.), *The Classical Era – from the 1740s to the end of the 18th century*, London, Macmillan Press, 1989, pp. 240-267

- Beltrando-Patier, M.Cl., "Concerto", in Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire de la Musique. Science de la Musique. Techniques, Formes, Instruments*, Paris, Bordas, 1976, vol. 1, pp. 238/240
- Bent, Ian D., "Analysis", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 1, pp. 340/388
- Blume, Friedrich, *Classic and Romantic Music*, London, Faber, 1979
- _____, *Renaissance and Baroque Music*, London, Faber, 1975
- Bochmann, Christopher, "Moreira's *Sinfonia a due orchestre* in D major", in Barry Brook (ed.), *The Symphony 1720-1840*, Series F, vol. V, *The Symphony in Portugal - Two Symphonies, The Symphony in Spain - Three Symphonies*, New York/London, Garland Publishing, 1983, pp. xviii/xx
- Borrel, Eugène, *L'Interpretation de la musique française (de Lully à la Revolution)*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1934
- Boyden, David, *The History and Literature of Music 1750 to the Present*, Berkeley California, University of California, 1957
- _____, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, Oxford, Clarendon Press, 1990
- _____, "The violin and its technique in the 18th century" *The Musical Quarterly*, vol. 36, nº 1 (Janeiro 1950), pp. 9/38
- Branco, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, "Coleção Saber", Lisboa, Publicações Europa-América, 1959
- Brenet, M. Michel, *Histoire de la Symphonie a orchestre depuis ses origines jusqu'à Beethoven inclusivement*, Paris, Gauthier-Villars Imprimeur-Libraire, 1882
- Brito, Dulce, "Os estrangeiros e a música no quotidiano lisboeta em finais do séc. XVIII" *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1 (1991), pp. 75/80
- Brito, Manuel Carlos de, *António Cláudio da Silva Pereira*, dactilografado, s. d.
- _____, *António da Silva Gomes e Oliveira*, dactilografado, s. d.
- _____, *António Pereira da Costa*, dactilografado, s. d.
- _____, "Conciertos en Lisboa a fines del siglo XVIII", Separata da *Revista de Musicologia*, vol. VII (1984, nº 1), pp. 1-12
- _____, "A contratação do castrado Gizziello para a Real Câmara em 1751", Separata da revista *Estudos Italianos em Portugal*, nº 45-46-47 (1982-83-84), pp. 280/296

- _____, *David Perez*, dactilografado, s. d.
- _____, *Estudos de História da Música em Portugal*, "Imprensa Universitária", Lisboa, Editorial Estampa, 1989
- _____, *Francisco António de Almeida*, dactilografado, s. d.
- _____, "A Música em Portugal no tempo de William Beckford", in AAVV, *Catálogo da Exposição William Beckford e Portugal - A viagem de uma paixão*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1987
- _____, "A música profana e a ópera no tempo de D. João V - Vários factos e alguns argumentos" *Claro Escuro - Revista de Estudos Barrocos*, nº 2/3 (Maio/Novembro 1989), pp. 105/118
- _____, "Novos Dados sobre a Música no Reinado de D. João V", in AAVV, *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1992, pp. 513/533
- _____, "Ópera, Concertos e Música religiosa em Lisboa no século XVIII" *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, nº 86 (Julho / Setembro 1995), pp. 4/11
- _____, "A ópera de corte em Portugal no século XVIII" *Colóquio Artes*, nº 76 (Março 1988), pp. 50/57
- _____, "A Ópera de Corte no Reinado de D. José", in AAVV, *Desenhos dos Galli Bibiena - Arquitectura e Cenografia*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural - Museu Nacional de Arte Antiga, 1987, pp. 30/36
- _____, "A ópera em Portugal antes da fundação do S. Carlos" *S. Carlos*, nº 1 (1986), pp. 26-30
- _____, "Ópera e teatro musical em Portugal no século XVIII: uma perspectiva ibérica", in AAVV, *Teatro y Musica en España (siglo XVIII) - Simposio Internacional Salamanca 1994*, ed. por Rainer Kleinertz, Kassel, Berlin, Edition Reichenberger, 1996, pp. 177/187
- _____, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989
- _____, *Pedro António Avondano*, dactilografado, s. d.
- _____, "Portuguese-Spanish musical relations during the 18th century", *Actas del Congreso "España en la musica de Occidente"*, vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 132/138
- _____, "Symphonic music in Portugal", in Barry Brook (ed.), *The Symphony 1720-1840*, Series F, vol. V, *The Symphony in Portugal - Two Symphonies*,

- The Symphony in Spain - Three Symphonies*, New York/London, Garland Publishing, 1983, pp. xiii/xvi
- _____, *Vilancicos do Século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, "Portugaliae Musica", Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983
- Brito, Manuel Carlos de & Cymbron, Luisa, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992
- _____, "Opera Orchestras in Portugal", in *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe*, vol. 1, *The Orchestra in Society*, European Science Foundation / Berlin-Verlag, no prelo
- Brook, Barry S., "The *Symphonie Concertante*: an interim report" *The Musical Quarterly*, vol. XLVII n° 4 (Outubro 1961), pp. 493-505
- Brown, Bruce Alan, "Maria Theresa's Vienna", in Neal Zaslaw (ed. lit.), *The Classical Era - from the 1740s to the end of the 18th century*, London, Macmillan Press, 1989, pp. 99-126
- Broyles, Michael, "The Two Instrumental Styles of Classicism" *Journal of the American Musicological Society*, vol. 36 n° 2 (Verão 1983), pp. 210/242
- Bukofzer, Manfred F., *Music in the Baroque Era*, London, Dent, 1983
- Câmara, J. M. Bettencourt da, "D. João V. O italianismo e a musicologia portuguesa" *Colóquio Artes*, n° 82, 2ª série (Setembro 1989), pp. 58/65
- _____, "O lugar de D. João V na História da Música Portuguesa" *Revista do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*, n° 16 e 17 (Junho-Setembro 1989), pp. 178/192
- Carneiro, Álvaro, "A Música em Braga no Século XVIII", Separata da revista *O Distrito de Braga* (1984), pp. 3/12
- Carneiro, Maria Florinda Fontoura, *Subsídios para a História da Música Sacra em Chaves*, Dissertação para o grau de mestrado em Ciências Musicais apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004
- Carreras, Juan Jose & Leza, José Máximo, "Opera orchestras in Madrid during the late 18th Century", in *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe*, vol. 1, *The Orchestra in Society*, European Science Foundation / Berlin-Verlag, no prelo
- Carse, Adam, *The History of Orchestration*, New York, Dover, 1964
- _____, *The Orchestra in the XVIIIth century*, Cambridge, W. Heffer and Sons Ed., 1940
- Carvalho, Ayres de, *D. João V e a Arte do seu tempo*, Edição do autor, 1962

- Carvalho, Mário Vieira de, "Trevas e luzes na ópera de Portugal setecentista" *Revista Vértice*, nº 27 (Junho 1990), pp. 87/96
- Cascudo, Teresa, "Iberian symphonism 1779-1809: some observations", in Malcolm Boyd & Juan José Carreras, eds., *Music in Spain during the eighteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 144-156
- _____, "La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV" *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 12 (1996-97), pp. 79-98
- Chailley, Jacques, *Traité Historique d'Analyse Musicale*, Paris, Alphonse Leduc Ed., 1947
- Cidrais, Maria Fernanda, "António Leal Moreira: life and works", in Barry Brook (ed.), *The Symphony 1720-1840*, Series F, vol. V, *The Symphony in Portugal - Two Symphonies, The Symphony in Spain - Three Symphonies*, New York/London, Garland Publishing, 1983, pp. xvi/xviii
- Cohen, Albert, "La Supposition and the Changing Concept of Dissonance in Baroque Theory" *Journal of the American Musicological Society*, vol. 24 nº 1 (Primavera 1971), pp. 63/84
- Cook, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1987
- Correia, Joaquim Manuel da Silva, "Teatros régios do século XVIII" *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, nº 3/4, vol. V (1969), pp. 24/38
- Cowart, Georgia J., "Sense and Sensibility in Eighteenth-Century Musical Thought" *Acta Musicologica*, vol. 56 (Julho-Dezembro 1984), pp. 251/266
- Cranmer, David, "Intercâmbio entre Portugal e Espanha no campo da ópera entre 1793 e 1828" *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1 (1991), pp. 205/210
- Cruz, Gabriela Gomes da, "A Modinha, o quotidiano e a tradição musical portuguesa em finais do séc. XVIII" *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1 (1991), pp. 67/74
- Cruz, Maria Antonieta Lima, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Editorial Dois Continentes, 1955
- Cusick, Suzanne G. & La Rue, Jan, "Sinfonia", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 17, pp. 335/337
- Cymbron, Luísa, *Spinalba*, Programa da produção do Teatro Nacional de S. Carlos, 1993
- Dart, Thurston, *The Interpretation of Music*, London, Hutchinson Ed., 1990

- Degrada, Francesco, "Una nuova serenata di Domenico Scarlatti" *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 7-8 (1997-98), pp. 133-148
- Dideriksen, Gabriella, "Opera Orchestras in London", in *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe*, vol. 1, *The Orchestra in Society*, European Science Foundation / Berlin-Verlag, no prelo
- Doderer, Gerhard, "Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V (1719-1727)" *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1 (1991), pp. 147/174
- _____, "A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-24)" *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 13 (2003), pp. 7-34
- _____, "O Fenómeno "Barroco" na Música Portuguesa do Século XVIII", Separata das *Actas do 1º Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Reitoria da Universidade do Porto, 1991, pp. 621-633
- _____, "Jayme de la Tê y Sagau e as Cantatas Humanas" *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 3 (1989), pp. 141-183
- _____, "Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Mafra" *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 12 (2002), pp. 87-127
- Doderer, Gerhard & Fernandes, Cremilde Rosado, "A Música na Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)" *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3 (1993), pp. 69-146
- Dolmetsch, Arnold, *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, London, Novello and Company, s.d.
- Donington, Robert, *Baroque Music: Style and Performance*, London, Faber, 1982
- _____, *A Performer's Guide to Baroque Music*, London, Faber, 1975
- _____, *String Playing in Baroque Music*, London, Faber, 1977
- Dorian, Frederick, *The History of Music in Performance*, New York, Norton, 1942
- Downs, Philip G., *Classical Music*, New York, Norton, 1992
- Dunsby, Jonathan & Whittall, Arnold, *Music Analysis in Theory and Practice*, London, Faber Music, 1988
- Fernandes, Cristina Isabel Videira, *As Vésperas de João de Sousa: para o estudo do Salmo Concertato em Portugal em meados do séc. XVIII*, Dissertação do Curso de Mestrado em Ciências Musicais apresentado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997

- Ferreira, Manuel Pedro, "Da música na história de Portugal" *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 4-5 (1994-1995), pp. 167/216
- _____, "A Sinfonia em si b maior de Carlos Seixas (?): Notas sobre o estilo, a data e o autor" *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 2 (1992), pp. 147-160
- Fisher, Stephen C., "Overture", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan Press Limited, 1992, vol. 3, pp. 800/803
- Forte, Allen & Gilbert, Steven E., *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York, Norton and Company, 1982
- França, Marie-Thérère Mandroux, "La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal" *Colóquio Artes*, nº 83 (Dezembro 1989), pp. 34/44
- Fuller, David, "Ornamentation", in Julie Anne Sadie (ed. lit.), *Companion to Baroque Music*, London, Dent, 1990, pp. 417/434
- _____, "Suite", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 18, pp. 333/350
- Gallego, Antonio, *La Musica en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza Editorial, 1988
- Gama, Luis Filipe Marques da, "O compositor António Leal Moreira" *Armas e Troféus – Revista de História, Heráldica, Genealogia e de Arte*, III Série – Tomo IV (1975), pp. 329/341
- _____, *Dos Leais de Sintra e Colares aos da Região Oeste – Uma linhagem medieval inédita*, Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 1997
- _____, "Subsídios para o estudo da família do compositor Marcos Portugal", Separata da revista *Armas e Troféus*, tomo VI (3) (Setembro/Dezembro de 1977), pp. 5/16
- George, Graham, "The structure of dramatic music 1607-1909" *The Musical Quarterly*, vol. 52, nº 4 (Outubro, 1966), pp. 465-482
- Green, Douglas M., *Form in Tonal Music*, New York, Holt, Rinehart and Winston Ed., s.d.
- Grier, James, *The critical editing of music. History, method and practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996
- Hansell, Sven Hostrup, "Orchestral Practice at the Court of Cardinal Pietro Ottoboni" *Journal of the American Musicological Society*, vol. 19 nº 3 (Outono 1966), pp. 198, 398/403

- Harman, Alec & Milner, Anthony, *Late Renaissance and Baroque Music (c. 1525-1750)*, London, Barrie and Rockliff, 1959
- Harmoncourt, Nikolaus, *Le dialogue musical - Monteverdi, Bach et Mozart*, [Paris], Gallimard, 1985
- _____, *Le discours musical*, [Paris], Gallimard, 1984
- Hausswald, Günter, "The Divertimento and cognate forms", in Gerald Abraham (ed. lit.), *The New Oxford History of Music*, vol. 7, *The Age of Enlightenment 1745-1790*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 503/514
- Hayes, Deborah, "Rameau's 'Nouvelle Méthode'" *Journal of the American Musicological Society*, vol. 27 n° 1 (Primavera 1974), pp. 61/74
- Haynes, Bruce, "Beyond temperament: non-keyboard intonation in the 17th and 18th centuries" *Early Music*, vol. 19 n° 3 (Agosto 1991), pp. 356/381
- Heartz, Daniel, "Empfindsamkeit", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 6, pp. 157/159
- _____, "From Garrick to Gluck: the Reform of Theatre and Opera in the mid-Eighteenth Century", in Ellen Rosand (ed. lit.), *The Garland Library of the History of Western Music*, vol. 11, *Opera I: up to Mozart*, New York, Garland Publishing, 1985, pp. 329/345
- _____, "Galant", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 7, pp.92/93
- _____, "Opera and the Periodization of Eighteenth-Century Music", in Ellen Rosand (ed. lit.), *The Garland Library of the History of Western Music*, vol. 11, *Opera I: up to Mozart*, New York, Garland Publishing, 1985, pp. 346/354
- _____, "Rococo", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 16, pp. 85/86
- _____, "Sturm und Drang", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 18, pp. 311/312
- Hernandez, Lothar Siemens, "Jose Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la Capilla de Musica de la Catedral de Canarias (1809)" *Revista de Musicologia*, vol. 3 n° 1 e 2 (1980), pp. 293/305
- Hindemith, Paul, *A Concentrated Course in Traditional Harmony*, London, Schott, 1944
- Honegger, Marc, "Orchestration", in *Dictionnaire de la Musique*, Bordéus Paris, 1976, vol. 2, pp. 706/713

- _____, "Orchestre", in *Dictionnaire de la Musique*, Bordéus Paris, 1976, vol. 2, pp. 713/717
- Huray, Peter le, *Authenticity in performance. Eighteenth-century case studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990
- Huttcings, Artur, *The Baroque Concerto*, Londres, Faber, 1961
- _____, "Concerto", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 4, pp. 626/640
- Jackson, Paul J., "David Perez", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 14, pp. 366/367
- Kastner, Santiago, *Carlos Seixas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1947
- _____, *Contribución al estudio de la musica española e portuguesa*, Lisboa, Editora Ática, 1941
- Kirkpatrick, Ralph, *Domenico Scarlatti*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1953
- Kolneder, Walter, "Orchestral Music in the Early Eighteenth Century", in Gerald Abraham (ed. lit.), *The New Oxford History of Music*, vol. 6, *Concert Music 1630-1750*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 233/301
- _____, "The Solo Concerto", in Gerald Abraham (ed. lit.), *The New Oxford History of Music*, vol. 6, *Concert Music 1630-1750*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 302/376
- La Rue, Jan, *Análisis del Estilo Musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, Barcelona, Editorial Labor, 1993
- _____, "Symphony", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 18, pp. 438/469
- Lambertini, Michelangelo, "Portugal", in Lionel de La Laurencie (dir.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave, 1920, 1ª parte, vol. IV, pp. 2401/2469
- Larsen, J.P., "Some Observations on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music", in Ellen Rosand (ed. lit.), *The Garland Library of the History of Western Music*, vol. 7, *Classic Music*, New York, Garland Publishing, 1985, pp. 115-139

- Latino, Adriana, "Missas, aplausos e procissões: a música e o triunfo dos santos jesuítas em Portugal entre 1620 e 1737" *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 12 (2002), pp. 67-86
- Lazarevich, Gordona, "The Neapolitan Intermezzo and its Influence on the Symphonic Idiom" *Musical Quarterly*, nº 57 (1971), pp. 294/313
- Libby, Dennis, "Italy: Two Opera Centres", in Neal Zaslaw (ed. lit.), *The Classical Era – from the 1740s to the end of the 18th century*, London, Macmillan Press, 1989, pp. 15-60
- López-Calo, José, "Barroco-estilo galante-clasicismo", *España en la Música de Occidente - Actas del Congreso Internacional Celebrado en Salamanca 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, vol. 2, organizado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta & José López-Calo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 3/29
- Luiz, Carlos Santos, *João de Sousa Carvalho – Catálogo Comentado de Obras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Música, 1999
- Mangsen, Sandra, "Form and Genres", in Julie Anne Sadie (ed. lit.), *Companion to Baroque Music*, London, Dent, 1990, pp. 376/405
- Marques, Maria Adelaide Salvador, "Músicos de câmara no reinado de D. José I" *Do Tempo e da História*, I (1965), pp. 193/218
- Masson, Paul-Marie, "French opera from Lully to Rameau", in Gerald Abraham (ed. lit.), *The New Oxford History of Music*, vol. 5, *Opera and Church Music 1630-1750*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 206/266
- Matta, Jorge, *Estudo e edição prática de uma ópera portuguesa do século XVIII: "Il mondo della luna", música de Pedro António Avondano, libreto de Carlo Goldoni*, Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1994
- Mazza, José, "Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses", Separata da *Revista Ocidente*, Lisboa (1944/45)
- McClymonds, Marita, "The Evolution of Jommelli's Operatic Style" *Journal of the American Musicological Society*, vol. 33 nº 2 (Verão 1980), pp. 326/355
- _____, "Nicolò Jommelli", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 9, pp. 689/695
- Meyer, Leonard B., "Exploiting Limits: Creation, Archetypes, and Style Change", in Ellen Rosand (ed. lit.), *The Garland Library of the History of Western Music*, vol. 13, *Criticism and Analysis*, New York, Garland Publishing, 1985, pp. 177/205

- Miranda, José da Costa, "O Teatro de Goldoni em Portugal (Século XVIII)" *Estudos Italianos em Portugal*, nº 37 (1974), pp. 41/77
- _____, "O teatro de Goldoni em Portugal (século XVIII)" *Revista de História Literária de Portugal*, vol. IV (1972/1975), pp. 35/85
- Mitchell, William J., "C. P. E. Bach's essay" *The Musical Quarterly*, vol. 33, nº 4 (Outubro 1947), pp. 460/480
- Monfort, Jacqueline, "Quelques notes sur l'Histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)" *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris*, vol. 4 (1972), pp. 566/599
- Mongrédién, Jean, "Paris: The End of the Ancien Régime", in Neal Zaslaw (ed. lit.), *The Classical Era – from the 1740s to the end of the 18th century*, London, Macmillan Press, 1989, pp. 61-98
- Montagu, Jeremy, "Instruments", in Julie Anne Sadie (ed. lit.), *Companion to Baroque Music*, London, Dent, 1990, pp. 366/375
- Nery, Rui Vieira, *Frei José de Santo António*, texto inédito, dactilografado, s. d.
- _____, "O século de todas as mudanças", in AAVV, *Do Barroco aos Pós-Barrocos, Percursos da Música Setecentista - XVIII Jornadas de Música Antiga*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997, pp. 4/7
- Nery, Rui Vieira & Castro, Paulo Ferreira de, *História da Música*, "Sínteses da Cultura Portuguesa", Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991
- Newman, William S., *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1959
- _____, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963
- Palisca, Claude V., *La Musica del Barroco*, Buenos Aires, Editorial Victor Leru, 1978
- Pascall, R.J., "Style", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 18, pp. 316/321
- Pascual, Beryl Kenyon de, "Juan Bautista Pla and José Pla - two neglected oboe virtuosos of the 18th century" *Early Music*, vol. 18 nº 1 (Fev. 1990) pp. 109-110
- Pestelli, Giorgio, *The Age of Mozart and Beethoven*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984
- Pinho, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981

- Piperno, Franco, "Il sistema produttivo, fino al 1780", in Lorenzo Bianconi & Giorgio Pestelli (ed. lit.), *Storia dell' opera italiana*, vol. 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, E.D.T. Musica, 1987, pp. 3/72
- Pires, António Caldeira, *História do Palácio Nacional de Queluz*, 2 vol., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924-26
- Pistone, D., "Ouverture", in Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire de la Musique. Science de la Musique. Techniques, Formes, Instruments*, Bordéus Paris, 1976, vol. 2, pp. 748-749
- Ratner, Leonard G., *Classic Music, Expression, Form and Style*, London, Collier Macmillan Publishers, 1980
- _____, "Eighteenth-century theories of musical period structure" *The Musical Quarterly*, vol. 42, n° 4 (Outubro 1956), pp. 439/454
- _____, "Harmonic Aspects of Classic Form", in Ellen Rosand (ed. lit.), *The Garland Library of the History of Western Music*, vol. 7, *Classic Music*, New York, Garland Publishing, 1985, pp. 159/168
- Ribeiro, Mário de Sampayo, "El-Rei D. João, O Quinto, e a Música do seu Tempo", in AAVV, *D. João V - Conferências e estudos comemorativos do segundo centenário da sua morte (1750-1950)*, Lisboa, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1952
- _____, *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX - Bosquejo de História Crítica*, "Acheegas para a História da Música Portuguesa III", Separata História, série A, vol III, Lisboa, 1936
- Ribeiro, Miguel Ângelo, *As Canzonette na obra de Policarpo José António da Silva (1745-1803)*, Dissertação do Curso de Mestrado em Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa, 1995, dactilografado
- Rice, Albert R., "The clarinet in England during the 1760s" *Early Music*, vol. 33/1 (Fevereiro 2005), pp. 55-63
- Rice, John A., "Vienna under Joseph II and Leopold II", in Neal Zaslaw (ed. lit.), *The Classical Era – from the 1740s to the end of the 18th century*, London, Macmillan Press, 1989, pp. 126-165
- Robinson, Michael F., *Naples and Neapolitan Opera*, New York, Da Capo Press, 1984
- Rodrigues, Ana Maria (coordenadora), *D. João VI e o seu tempo - Catálogo da Exposição no Palácio Nacional da Ajuda*, Lisboa, Edição da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999
- Rosen, Charles, *The Classical Style - Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, Norton, 1972

- _____, *Sonata Forms*, New York, W.W. Norton and Company, 1988
- Rowen, Ruth Halle, "Some 18th-century classifications of musical style" *The Musical Quarterly*, vol. 33, nº 1 (Janeiro 1947), pp. 90/101
- Russel, Craig H., "Spain in the Enlightenment", in Neal Zaslaw (ed. lit.), *The Classical Era*, London, Macmillan Press, 1989, pp. 350/367
- Salazar, Adolfo, *La Musica en la sociedad europea II. Hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, Alianza Musica Editorial, 1983
- _____, *Sinfonia y Ballet*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1929
- Santos, José Henriques dos, *Subsídios para a História da Irmandade de Santa Cecília e do Monte-Pio Filarmónico*, Lisboa, sem editor, s.d.
- Sarraute, Jean-Paul, *Marcos Portugal – Ensaíos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1979
- Scarnecchia, Paolo (ed.), *La musica in Portogallo*, Roma, Cidim Ed. 1988
- Scherpereel, Joseph, "Esquisse d'une histoire musicale de la Chapelle Royale de la Bemposta" *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3 (1993), pp. 165/178
- _____, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985
- _____, "Patrocínio e "Performance Practice" em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX" *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 9 (1999), pp. 37-52
- Schoebelen, Anne, "Schiassi, Gaetano Maria", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 16, pp. 638
- Schoenberg, Arnold, *Armonia*, Madrid, Real Musical Editores, 1974
- _____, *Fundamentals of Musical Composition*, London, Faber, 1977
- _____, *Structural Functions of Harmony*, London, William and Norgate Limited, 1954
- Schroeder-Auerbach, Cornelia, "Avondano", in AAVV, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel-Basel-Tours-London, Baerenreiter, 1973, band 15, pp. 355-356
- Sheldon, David A., "The Galant Style Revisited and Re-evaluated" *Acta Musicologica*, vol. 47 (Julho-Dezembro 1975), pp. 240/270

- Sheveloff, Joel, "Domenico Scarlatti", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 16, pp.568/580
- Simões, Anabela de Sousa Bravo, *Jerónimo Francisco Lima (1741-1822). Aberturas de Óperas e de Serenatas*, Dissertação de Mestrado na Universidade Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1994
- Simões, Manuel Lopes, *A Capela Musical da Sé de Braga no Arcebispo de D. Gaspar de Bragança (1758-1789)*, Dissertação de Mestrado na Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992
- Smither, Howard E., "The Baroque Oratorio: A Report on Research Since 1945" *Acta Musicologica*, vol. 48 (Janeiro-Junho 1976), pp. 50/76
- Smithers, Don L., "The baroque trumpet after 1721. Some preliminary observations" *Early Music*, vol. 6 (1978), pp. 356/361
- Somfai, László, "Haydn at the Esterházy Court", in Neal Zaslaw (ed. lit.), *The Classical Era – from the 1740s to the end of the 18th century*, London, Macmillan Press, 1989, pp. 268-292
- Sousa, Filipe de, "O compositor António Teixeira e a sua obra" *Bracara Augusta*, vol. XXVIII nº 65-66 (77-78) (1974), pp. 413/420
- _____, "A música orquestral portuguesa no século XVIII" *Bracara Augusta*, vol. XXVIII nº 65-66 (77-78) (1974), pp. 405/412
- Spitzer, John, "The birth of the orchestra in Rome-an iconographic study" *Early Music*, (Fevereiro 1991), pp. 9/28
- _____, "Players and parts in the 18th-century orchestra", in AAVV, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XVII*, Basel, Amadeus, 1993, pp. 65/89
- Spitzer, John & Zaslaw, Neal, *The birth of the orchestra – History of an Institution, 1650-1815*, Oxford, Oxford University Press, 2004
- _____, "Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras" *Journal of the American Musicological Society*, vol. 34 (1986-nº3), pp. 524/577
- _____, "Orchestra", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan Press Limited, 1992, vol. 3, pp. 719/735
- Stein, Louise K., "The Iberian Peninsula and its New World Colonies. The Spanish and Portuguese Heritage", in Julie Anne Sadie (ed. lit.), *Companion to Baroque Music*, London, Dent, 1990, pp. 326/336
- Sternfeld, Frederick, "Instrumental masterworks and aspects of formal design", in Gerald Abraham (ed. lit.), *The New Oxford History of Music*, vol. 7, *The Age*

- of Enlightenment 1745-1790*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 611/636
- Sternfeld, F.W., & Wellesz, Egon, "The Concerto", in Gerald Abraham (ed. lit.), *The New Oxford History of Music*, vol. 7, *The Age of Enlightenment 1745-1790*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 434/502
- _____, "The Early Symphony", in Gerald Abraham (ed. lit.), *The New Oxford History of Music*, vol. 7, *The Age of Enlightenment 1745-1790*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 366/433
- Stevens, J. R., "An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form" *Journal of the American Musicological Society*, n° 24 (1971), pp. 85/95
- _____, "Theme, Harmony and Texture in Classic-Romantic Descriptions of Concerto First Movement Form" *Journal of the American Musicological Society*, n° 27 (1974), pp. 25-60
- Stevenson, Robert, *Vilancicos Portugueses*, "Portugaliae Musica", Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976
- Stiffoni, Gian Giacomo, "La opera cômica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de D. João V (1728-1740)" *Revista Portuguesa de Musicologia*, n° 7-8 (1997-98), pp. 163-198
- Stowell, Robin, *Violin Technique and Performance Practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985
- Subirá, José, "La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX" *Anuario Musical*, vol. 1 (1946), pp. 181/194
- Sutton, Julia, & Thompson, Wendy, & Roberts, Timothy, "Dance", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 5, pp. 176/218
- Tarr, Edward H., "Die Musik und die instrumente der Charamela Real in Lissabon" *Forum Musicologicum II*, Basel, 1980, pp. 180-229
- Temperley, Nicholas, "Overture", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 14, pp. 33/35
- Tobin, J. Raymond, "The Concerto and its Development", in Ralph Hill (ed.), *The Concert*, Baltimore, Penguin Books, 1962
- Tovey, Donald Francis, *Essays in Musical Analysis*, vol. 2, *Symphonies*, London, Oxford University Press, 1978
- Valabrega, Cesare, *Il clavicembalista Domenico Scarlatti – Il suo secolo. La sua opera*, Modena, Guanda Editore, 1937

- Vasconcellos, Joaquim de, *Os Musicos Portuguezes*, 2 vol., Porto, Imprensa Portugueza, 1870
- Verba, E. Cynthia, "The Development of Rameau's Thoughts on Modulation and Chromatics" *Journal of the American Musicological Society*, vol. 26 n° 1 (Primavera 1973), pp. 69/91
- Vieira, Ernesto, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, 2 vol., Lisboa, Lambertini, 1900
- Viterbo, Sousa, "Os musicos e mais pessoal dos theatros regios no tempo do Principe regente (depois D. João VI)" *Arte Musical*, n° 274 (15 Maio 1910), pp. 106/108
- _____, "Pedro António Avondano", in *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, pp. 65-76
- Waterman, Georges Gow, "French overture", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 6, pp. 820/823
- Weber, William, "London: a City of Unrivalled Riches" in Neal Zaslaw (ed. lit.), *The Classical Era – from the 1740s to the end of the 18th century*, London, Macmillan Press, 1989, pp. 293-326
- Weiss, Stefan, "Opera orchestras in 18th century St. Petersburg", in *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe*, vol. 1, *The Orchestra in Society*, European Science Foundation / Berlin-Verlag, no prelo
- Westrup, Jack, "Orchestration", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 13, pp. 691/700
- Westrup, Jack & Selfridge-Field, Eleanor, "Orchestra", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 13, pp. 823/836
- Wolf, Eugene K., "The Mannheim Court", in Neal Zaslaw (ed. lit.), *The Classical Era – from the 1740s to the end of the 18th century*, London, Macmillan Press, 1989, pp. 213/239
- _____, "On the Origins of the Mannheim Symphonic Style", in Ellen Rosand (ed. lit.), *The Garland Library of the History of Western Music*, vol. 7, *Classic Music*, New York, Garland Publishing, 1985, pp. 231/273
- Wolff, Helmuth Christian, "Italian Opera 1700-1750", in Gerald Abraham (ed. lit.), *The New Oxford History of Music*, vol. 5, *Opera and Church Music 1630-1750*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 73/168

- Young, Percy M., "Concert", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 4, pp. 616/625
- Zamacois, Joaquin, *Curso de Formas Musicales*, Barcelona, Editorial Labor, 1960
- _____, *Tratado de Armonia*, Barcelona, Editorial Labor, 1946
- Zaslaw, Neal, "Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras" *Journal of the American Musicological Society*, vol. 34 (1986-nº3), pp. 524/577
- _____, "Jean-Baptiste Lully", in AAVV, *Actes du colloque Saint-Germain-en-Laye - Heidelberg 1987*, org. por Jérôme de La Gorge, Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Heidelberg, s.d., pp. 539/579
- _____, "Mozart's European orchestras" *Musicology Australia*, vol. 17 (1994), pp. 13/18
- _____, "Mozart's orchestras - Applying historical knowledge to modern performances" *Early Music*, vol. 20 nº 2 (Maio 1992), pp. 197/205
- _____, "Mozart's viennese orchestral music and its relation to his viennese orchestras", in AAVV, *Klang und Komponist - Kongressbericht, Ein Symposium der Wiener Philharmoniker*, org. por Otto Biba e Wolfgang Schuster, Verlegt bei Hans Schneider, Viena, 1992, pp. 149/156
- _____, "Music and Society in the Classical Era", in Neal Zaslaw (ed. lit.), *The Classical Era - from the 1740s to the end of the 18th century*, London, Macmillan Press, 1989, pp. 1/14
- _____, "The origins of the Classical Orchestra", in AAVV, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XVII*, Basel, Amadeus, 1993, pp. 9/40
- _____, "Three Notes on the Early History of the Orchestra" *Historical Performance*, vol. 1, nº 2 (Outono 1988), pp. 63/66
- _____, "Toward the Revival of the Classical Orchestra" *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 103 (1976-1977), pp. 158/187
- _____, "When is an Orchestra not an Orchestra?" *Early Music*, vol. XXVI/4 (Novembro 1988), pp. 483/495

