

Concerto per Violoncello Obligato con Violini e Basso Dell Sigre Antonio Pollicarppi: autoria, análise e interpretação a partir do manuscrito DKmu 7501.2432

Concerto per Violoncello Obligato con Violini e Basso Dell Sigre Antonio Pollicarppi: Authorship, Analysis and Interpretation of the DKmu 7501.2432 Manuscript

Edoardo Sbaffi

Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, Amazonas, Brazil.
edoardosbaffi@gmail.com

Resumo: O manuscrito *DKmu 7501.2432*, atribuído a Policarpo José António da Silva, apresenta sérias dúvidas de autenticidade. Após uma breve descrição do panorama musical onde o tenor e compositor lisboeta Policarpo da Silva desenvolveu a sua carreira e do mercado de cópias de manuscritos existente em Portugal nas últimas décadas do século XVIII faz-se uma análise formal da obra e algumas considerações sobre a sua edição crítica e a sua execução historicamente informada. Sugerem-se finalmente hipóteses acerca dos possíveis autores do manuscrito em exame.

Palavras-chave: música instrumental do século XVIII; música instrumental portuguesa; concerto para violoncelo; Policarpo José António da Silva.

Abstract: The manuscript *DKmu 7501.2432*, attributed to Policarpo José António da Silva, is of doubtful authenticity. After a brief description of the musical panorama of the last two decades of eighteenth century Lisbon - city where the tenor and composer Policarpo da Silva worked, and where, in Portugal, the market for manuscript copies was based at that time -, we present a formal analysis of the concert with some considerations on its critical edition and historical performance. Some suggestions and hypotheses about the possible authors are proposed in the conclusion.

Keywords: eighteenth century instrumental music; portuguese instrumental music; concert for cello; Policarpo José António da Silva.

Data de recebimento: 09/02/2016

Data de aprovação: 30/04/2016

1 – Origem, autoria e dúvidas de atribuição

O manuscrito *DKmu 7501.2432* está conservado na Kongelige Bibliotek de Copenhagen (Dinamarca) desde 1937-38 proveniente da coleção privada dos Barões de Løvenskjold¹. Infelizmente não foi possível, de momento, conhecer como ou quando esta família entrou na posse deste manuscrito. Não foram ainda encontradas evidências da presença de membros da família Løvenskjold em Lisboa no período entre a segunda metade do século XVIII e início do século XIX.

O manuscrito compõe-se de 5 partes cavas: *Basso, Violini I, II e III e Violoncello*. O catálogo RISM apresenta esta obra atribuindo-a a Policarpo José António da Silva e colocando-a temporalmente na década de 1780-90². A página de rosto do manuscrito evidencia duas caligrafias em duas tonalidades de tinta diferentes. Uma primeira, pertencente quase certamente ao copista (de uma tonalidade sépia que se encontra usada nas restantes páginas do manuscrito), é elegante e arredondada: *Basso / Concerto Per Violoncello obligato / con Violini e Basso*. Uma segunda, cor preta, claramente menos cuidada e aparentemente apressada, acrescenta: *dell Sigre: / Antonio Pollicarppi*.

¹ Informações provenientes de correspondência eletrónica trocada com o Assistente da Music Collection da Kongelige Bibliotek, Jeppe Plum Andersen nos dias 23/04 e 25/05 de 2014. Os Løvenskjolds foram uma família dinamarquesa/norueguesa de origem alemã que ganhou o título de nobreza em 1739. Personagem de relevo da família foi o Barão Severin Løvenskjold (1743-1818): teve vários cargos políticos no seu país. Já no século XIX encontra-se um outro destacado membro desta família, o músico e compositor Barão Herman Severin Løvenskjold (1815-1870).

² RISM ID no. 150204734



Figura 1: página de rosto do manuscrito.

A hipótese levantada neste artigo é que as duas escritas poderão ter sido postas em tempos diferentes e por mãos diferentes. A partir desta afirmação podemos imaginar dois diferentes cenários. O tenor António Policarpo poderá ter posto o seu nome para assinar o seu pertence (a propriedade da cópia, e não a autoria da composição). A atribuição ao Senhor *Pollicarppi* poderia então significar simplesmente que foi o (José) António Policarpo (da Silva) que comprou a cópia manuscrita do concerto para o seu uso pessoal.

Numa outra hipótese a segunda caligrafia pertence a um outro adquirente/destinatário da cópia da partitura que a quis assim catalogar para futura memória: manuscrito do Sr. A. Policarpo ou por ele providenciado. A italianização do nome do músico português (*Pollicarppi* em vez de Policarpo) é frequente na Lisboa desta época dominada pela cultura italiana, mas a ortografia inédita e improvável (as duplas l e p em *Pollicarppi*) pode ser uma evidência de escasso domínio da língua italiana e/ou portuguesa de quem escreve. Podemos assim imaginar que o proprietário/destinatário da cópia poderá ter sido de origem estrangeira; por

exemplo o Barão Severin Løvenskjold de passagem por Lisboa. Neste cenário o Barão poderá ter ouvido o concerto e pedido ao Policarpo, que podia estar participando no concerto tocando o cravo ou ter sido o Mestre encarregue para contratar os outros músicos, para lhe providenciar uma cópia da partitura.

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

- Marcha e contradança com dois violinos e flauta obrigada (manuscrito), 1800. (*P-Ln* MM 6003),
- Sonata de Cravo. (Com Minuete e Rondó) autógrafo incompleto de 1785 (*P-Ln* MM 57//5)³.

Ora o manuscrito em exame é uma obra perfeitamente idiomática para o violoncelo e as suas passagens virtuosas revelam um profundo conhecimento da técnica e dos limites do instrumento. Esta constatação sugere a autoria de um compositor violoncelista ou, pelo menos, uma estreita colaboração do compositor com um virtuoso do violoncelo. Policarpo dominava, como muitos seus colegas, o cravo e o pianoforte, mas não há notícia alguma da sua possível familiaridade com o violoncelo. Resta a possibilidade de uma colaboração com um dos seus colegas violoncelistas da Real Câmara (veja-se o elenco elaborado mais a frente na Figura 2), mas a hipótese mais provável é que a autoria seja justamente de um deles e não de Policarpo.

2 – Manuscritos e obras impressas: algumas considerações

³ Citado em SÁ, 2008, p.276.

Um das palavras sobre o fenómeno comercial dos manuscritos são aqui necessárias. A maioria das obras escritas pelos músicos ativos em Lisboa na segunda metade do século XVIII não foi publicada⁴. M^a João Albuquerque lembra-nos que o mercado das cópias de manuscritos era muito ativo em Lisboa nesse período:

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

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

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

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

Este mercado de música manuscrita e barata vai manter-se ao longo do século XIX: “Toda a pessoa que necessitar de muzica muito bem copiada, e pelo modico preço de 80 réis a folha, deixe o seu nome e

⁴ O elenco de obras de música exclusivamente instrumental impressas nesta época de que temos notícia é extraordinariamente curto resumindo-se a:

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

-Giov. Baptista André Avondano: *Quattro Sonate e due Duetti Per due Violoncelli*, (Paris ?), c.1771-77.

-António Rodil: *Sei sonate a solo per flauto taversiere e basso*, London, Walcker. (1774?)

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

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

-Manuel José Vidigal: *Seis Minuettes para Guitarra e Baxo/ Abertos e Estampados por Francisco Domingos Milcent*. Lisboa. (ca.1796).

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

morada na rua da fabrica da seda N^o51, para se lhe ir fallar” (Gazeta de Lisboa 131: 1826/ 06/06). Até editores especializados como Valentim Ziegler anunciam a venda de música manuscrita (Gazeta de Lisboa 220: 1830/09/17). (SÁ, 2008, p.329)

E ainda:

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

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

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

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

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

Mais a frente, falando do violinista Gonçalo Auzier Romero:

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

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

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

O reinado de D. Maria (1777-1792⁵) foi uma época de intensa atividade musical em Portugal. A orquestra da Real Câmara atingiu o seu auge e chegou a ser definida entre as melhores capelas europeias⁶. Em 1787 William Beckford, um rico viajador e romancista inglês, testemunha o alto nível deste conjunto:

A Capela da Rainha de Portugal é ainda a melhor da Europa, na excelência vocal e instrumental; nenhum outro agrupamento congênere, nem o do Papa, pode competir com um agrupamento tão admirável de músicos. [...] Os violinistas e violoncelistas ao serviço de sua Majestade são todos de primeira qualidade e os músicos de oboés e flautas não têm rivais.⁷

O afastamento do poderoso Marquês de Pombal logo em 1777 e a sua conseguinte morte política não afetaram a atividade da orquestra régia, pelo contrário. A música instrumental conquista espaços e ocasiões de execução tanto na esfera pública como naquela privada. No âmbito das apresentações públicas a igreja passou a oferecer muitas oportunidades de exibição para os músicos incluindo, com cada vez mais frequência, obras instrumentais durante as mais diversas celebrações religiosas incluindo a própria missa.

O reinado de D. Maria I caracterizou-se, no quadro do final do Antigo Regime, como um período de desenvolvimento muito expressivo da música profana em geral. [...] Processo esse que abre espaço para a fundação do Teatro São Carlos em 1793, bem como para um alargamento nas práticas de sociabilidade secular que envolvem música. Permanece como linha de continuidade a perpetuação de um grande investimento no aparato litúrgico da Capela Real e da Patriarcal, verificando-se que um dos aspetos diferenciadores mais expressivos do reinado de D. Maria I, passa pela gradual afirmação da música instrumental nos seus vários contextos e formas de

⁵ Neste ano começa a regência do seu filho João até a morte de D. Maria em 1816; regência imposta pela progressiva demência da soberana mãe.

⁶ “Durante a última década do reinado de D. José (1767-77) a Orquestra Real, ou Real Câmara (como passou a ser intitulado o conjunto dos instrumentistas e cantores afetos ao serviço régio na segunda metade do século XVIII), alcançou um nível de excelência que a colocava entre as melhores da Europa, capaz de interpretar obras de grande complexidade como as óperas de Jommelli” (TRILHA, 2011, p.79).

⁷ “The Queen of Portugal’s chapel is still the first in Europe, in the point of vocal and instrumental excellence; no other establishment of the kind, the papal not excepted, can boast such an assemblage of admirable musicians. [...] The violins and violoncellos at her Majesty’s are all of the first order, and in oboe and flute-players her musical menagerie is unrivalled.” (BECKFORD, 1834, p.123). (Tradução do autor).

circulação. Confirma-se que há mais concertos instrumentais no seio de funções sacras e profanas, enquadrando-se estas últimas no florescimento da música de salão por profissionais e também por amadores, com consequências ao nível do desenvolvimento de um mercado crescente de concertos públicos, de instrumentos e de partituras. O contraste com o reinado de D. José I é muito expressivo nesta matéria, verificando-se p.e. que a ocorrência de música instrumental nas cerimónias litúrgicas apresenta um carácter pontual. (SÁ, 2008, p.56-57)

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

A Real Câmara (Orquestra Real) neste período, não sofreu nenhuma redução de efetivos, e nem da sua grande qualidade técnica. Possivelmente foi no reinado de D. Maria I que este agrupamento atingiu o seu apogeu. Scherpereel destaca no seu estudo sobre a Real Câmara o ano de 1782, como o momento em que esta orquestra foi a maior, em número de instrumentistas de toda a Europa. A Real Câmara contava então com 51 instrumentistas: 20 violinos, 4 violas, 4 violoncelos, 4 contrabaixos, 3 oboés, 2 flautas, 9 instrumentos de metal (trompas e clarins), 2 cravos e tímpanos. (SCHERPEREEL, 1985, p.61 citado por TRILHA, 2011, p.82)

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

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

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

Uma situação diferente é a da Música instrumental de concerto, fora do âmbito restrito do acompanhamento da Dança, caso em que nos salões de maior distinção social se nota um esforço no sentido de contratar instrumentistas de grande qualidade, para oferecerem aos

convidados da casa um concerto que pode ter alguma formalidade, antecedendo o momento do baile. (NERY, 2014, p.27)

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

4 - Policarpo José António da Silva e os seus contemporâneos

José António Policarpo nasceu em Lisboa em 1745 cidade onde também faleceu em 19 de Março de 1803. Não se conhece muito da sua formação; trata-se, como já foi dito, de um dos cantores proeminentes da sua época, único português a competir em pé de igualdade com os cantores italianos. Algumas datas importantes: em 1761 ingressa na Irmandade de Santa Cecília⁸, em 1763 foi admitido no coro da Patriarcal, em 1771 ingressa na Real Câmara, em 1787 ingressa na Capela Real⁹.

Podemos constatar que Policarpo pertence à elite dos músicos de Lisboa integrando as mais destacadas instituições musicais da cidade ao longo das décadas de '70 e '80 e, em parte, de '90 do séc. XVIII. Em 1787 William Beckford contratou-o para se exhibir em sua casa junto com outros músicos da Capela Real entre os quais sabemos constar o violoncelista Pietro Saverio Pietagrua dito Pedro Grua.¹⁰

Interessante para este estudo é procurar quais foram os mais destacados violoncelistas ativos nestas duas décadas. A partir do exaustivo trabalho da Dr. Vanda

⁸ “Em 19/Fev/1761: Policarpo José António da Silva, presidência da Patriarcal (Cantor), serviu a mesa da irmandade em 1800. Quando se inscreveu morava na Rua do Moinho de Vento, freguesia da Encarnação. Casou duas vezes. O Professor Joseph Scherpereel refere nos seus apontamentos que em 1801 vai para Santarém.” (Correspondência eletrónica com a Dr. Ana Paula Tudela do dia 29/05/2014).

⁹ Dicionário Biográfico Caravelas: http://193.136.113.20/fmi/xsl/caravelas/dicionario_caravelas_listagem_simples_grouped.xml

Último acesso 09/11/2014.

¹⁰ Em BECKFORD, 1954, p.264. “Away went the Grand Prior and in came Polycarpo, who supped with us and brought me a cargo of new Brazilian music, very quaint and original, which kept me employed till one in the morning”. Carta de 11/08/1787.

de Sá¹¹ sobre os manifestos da Irmandade de Cecília foi possível elaborar a seguinte lista:

Nome	Concertos públicos e privados ¹²	RC= Real Câmara ISC= Irmandade Santa Cecília	Notas
Fernando Biancarde (Biencardi, Biancardi)	1771-85-86-88-89	RC 1764-1806	
João Baptista André Avondano (Giov. Batista Andrea Avondano e Gio. Bapt. André Avondano) Fl. 1801	1775-81	ISC 1763 RC 1771	Entre 1769 e 1771 esteve em Paris como bolseiro do Rei D. José para estudar com o famoso violoncelista J.P. Duport. Único violoncelista a publicar obras para o seu instrumento neste período. ¹³
Vicente Beltrão (Vicente Carlos Bertrand/Beltram)	1785	ISC 1780	Polistrumentista. Tocava: violino, viola, violoncelo e contrabaixo.
Pietro Saverio Pietagrua (Pedro Grua)	1782-83-84-85-88-91-95-97-1800	RC: 1779-1802 ISC: 1780-1802	Trabalhou ao serviço de William Beckford em 1787 ¹⁴
André Avelino Monteiro Lemos	1785	ISC: 1766	
Policarpo José de Faria Beltrão (Jozé Policarpo/ Pelicarpio Faria Beltrão)	1802-08-11	ISC: 1791-1832 RC: 1802. Em 1812 é admitido na RC de Rio de Janeiro	
Caetano Jozé Soares	1814	ISC: 1800	
Jozé António (de Azevedo) Lidres fl.1829	1787	ISC: 1766 RC: 1802-28	

Figura 2: Os principais violoncelista ativos na 2ª metade do século XVIII

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

A possibilidade que o concerto possa ser atribuído ao violoncelista Policarpo José de Faria Beltrão, cujo nome apresenta uma suspeita proximidade ao Policarpo tenor, pode ser descartada dado que a sua atividade profissional em Lisboa limitou-se à

¹¹ Sá, 2008, Anexo A.

¹² Datas registradas nos manifestos da ISC.

¹³ Em FERNANDES, 2008: nota Histórica p.VII

¹⁴ Em BECKFORD, 1834, p.193

primeira década do séc. XIX. Policarpo José de Faria Beltrão viajou sucessivamente para o Rio de Janeiro onde integrou a Real Camara a partir de 1812¹⁵.

5 - Notas relativas à transcrição da partitura

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

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

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

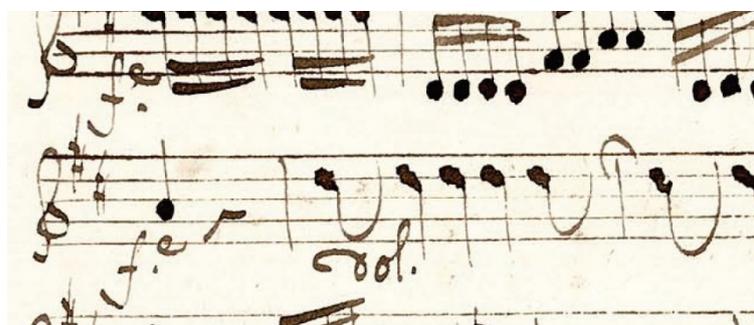


Figura 3: Violino II, *Allegro*.

¹⁵ Em ANDRADE, 1967, p.147



Figura 4: *Basso, Andantino.*

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

Por razões de coerência foram acrescentados os símbolos de nota pontuada normalizando as partes do *Violoncello* e do *Basso*: ex. nos c.5 e 6 do *Allegro* inicial:



Figura 5: *Violoncello, Allegro.*



Figura 6: *Basso, Allegro.*

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

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



Figura 7: Violino I, *Andantino*.



Figura 8: Violino II, *Andantino*.



Figura 9: Violino II, *Andantino*.

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



Figura 10: Violoncello, *Allegro Assai*.

6 - Análise Formal

O concerto está escrito na tonalidade de Ré Maior e está repartido em 3 andamentos. *Allegro*, *Andantino*, *Allegro Assai*. O *Allegro* termina na dominante (Lá Major) e o *Andantino* está escrito nesta tonalidade com a armação de clave própria (3#). O Ré Maior regressa assim somente no *Allegro Assai* conclusivo. O *Violoncello* toca ao uníssono com o *Basso* sempre que não é solista. Quando o *Violoncello* toca as partes a solo o *Basso* cala e os (três) violinos realizam o papel de baixo contínuo. A parte do *Basso* não apresenta cifras.

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

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

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

Este concerto coloca-se claramente dentro do estilo galante: é possível identificar nele numerosas fórmulas retóricas peculiares deste estilo. Utilizando a terminologia

proposta por Gjerdingen¹⁶ estas são algumas das *schematae* utilizada pelo compositor:

Allegro:

“Monte” nos c.11-12-13-14 (na tonalidade de Sol Major-Lá Major),

“Monte” nos c.51-52-53 (de novo na tonalidade de Sol Major-Lá Major),

“Fonte” nos c.63-64-65 (na tonalidade Mí menor-Ré Major).

Andantino:

“Fonte” nos c.21-22 (tonalidade Sí menor-Lá Major).

Allegro Assai:

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

“Fonte” nos c.144-153 (na tonalidade Mí menor-Ré Major).

7 - Algumas considerações a propósito da interpretação

A instrumentação deste concerto suscita alguma perplexidade e sugere cenários possíveis para a sua execução: a ausência da viola e a presença do Violino III é bastante incomum. O violino III não substitui a viola (como seria expectável), mas tem uma parte quase sempre igual ao Violino II exceto em poucas ocasiões onde realiza uma outra nota da harmonia (tipicamente em notas repetidas e nas cadências). Esta obra aparece assim mais escrita para satisfazer uma necessidade contingente de um concerto onde poderão ter estado disponíveis 3 ou 4 violinistas (prevendo, neste

¹⁶ “NAMES OF SCHEMATA. I follow in the footsteps of Joseph Riepel, the eighteenth century writer and chapel master at Regensburg who gave names to several important musical schemata. I use Riepel’s names and other names known in the eighteenth century where possible, but I do not hesitate to add new names to the canon. For some schemata I will choose a word, often an Italian word, that captures an aspect of their function. That was Riepel’s practice in the 1750s. And for other schemata I will choose a name that honors a significant scholar or teacher.” (GJERDINGEN, 2007, p.20)

segundo caso, a duplicação do Violino I) e um cravista para além do violoncelista solista, mas nenhum violista. O concerto é, de facto, uma obra essencialmente camerística que, porém, poderá também ser executada por uma orquestra maior¹⁷ sem desvirtuar o carácter da obra.

Os instrumentos a utilizar para uma execução historicamente informada são instrumentos clássicos ou tardo-barrocos, todos montados com cordas de tripa. O violoncelo em particular, utilizado sem espigão, poderá ter o não o espelho comprido (moderno). O arco terá que ser um arco clássico (os arcos convexos no modelo desenvolvido por François Tourte em Paris serão popularizados somente a partir da década de 1790). O último compasso do *Allegro* é uma cadência à dominante com indicação agógica de *Adagio*. Esta combinação convida implicitamente a um *attacca* para o andamento sucessivo.

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

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



Figura 11: Violino I, *Allegro Assai*.

¹⁷ Foi executado e gravado pelo escrevente (no CD "Dramma" Lisboa, 2014) com resultados satisfatórios com: 4 vl I, 2 vl II e 1 vl III, violoncelo, e um Baixo contínuo composto pelo cravo, guitarra barroca e um contrabaixo.



Figura 12: Violoncello, *Allegro Assai*.

A execução será sempre a partir da nota superior.

8 - Conclusões

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

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

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

Referências

1. ALBUQUERQUE, M. J. D. (2014). In **Música Instrumental no Final do Antigo Regime**, SÁ, V. de e FERNANDES, C. (coordenadoras), Lisboa: Ed. Colibri.
2. ANDRADE, A. de (1967). **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**, Vol. II, Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro.
3. BECKFORD, W. T. (1834). **Italy with Sketches Portugal and Spain**, London: Richard Bentley.
4. ____ (1954). **The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788**, (edited with an introduction and notes by Boyd Alexander), London: Rupert Hart-Davis.
5. FERNANDES, C. (2013). **Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento**, Lisboa: BNP.
6. ____ (2008). **Notas de contexto histórico às partituras de João Baptista André Avondano (fl. 1800): 4 Sonatas para Violoncelo e Baixo Contínuo e 2 Duetos para 2 Violoncelos**. Linda-a-Velha: Edição Pro-Histórica.
7. GJERDINGEN, R. O. (2007). **Music in the Galant Style**, New York: Oxford University Press.
8. NERY, R. V. (2014). In **Música Instrumental no Final do Antigo Regime**, SÁ, V. de e FERNANDES, C. (coordenadoras), Lisboa: Ed. Colibri.
9. SÁ, V. de e FERNANDES, C. (coordenadoras) (2014). **Música Instrumental no Final do Antigo Regime**, Lisboa: Ed. Colibri.
10. SÁ, V. de (2008). **Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820**. Tese de Doutoramento em Musicologia, Universidade de Évora.
11. SCHERPEREEL, J. (1985). **A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa**, Lisboa:

SBAFFI, Edoardo. (2017) Estudo sobre autoria, elementos de análise e considerações interpretativas do manuscrito *DKmu 7501.2432: Concerto per Violoncello Obligato com Violini e Basso Dell Sigre: Antonio Pollicarppi. Per Musi*. Ed. por Fausto Borém et al. Belo Horizonte: UFMG. p.1-19: e201703. Article code: PerMusi2017-03. DOI: 10.1590/permusi2017-03.

Fundação Calouste Gulbenkian.

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

Referências de partituras

1. AVONDANO, Pedro António (1766-70). **Lisbon menuets** (3 livros), London: J. Walsh.
2. AVONDANO, Giov. Baptista André (c.1771-77). **Quattro Sonate e due Duetti Per due Violoncelli** (Paris ?).
3. LEITE, António da Silva (1792). **Seis Sonatas de Guitarra com acompanhamento de hum violino e duas trompas ad Libitum oferecidas a S. A. R. a Senhora D. Carlota Joaquina Princeza do Brasil**. Porto: Oficina de Antonio Alvarez Ribeiro.
4. RODIL, António (1774?). **Sei sonate a solo per flauto taversiere e basso**. London: Walcker.
5. ____ (1774). **Sei duetti per due flauti traversieri**. Paris: (Bignon ?).
6. SILVA, Alberto José Gomes da (c.1760-70). **Sei Sonate Per Cembalo: Opera I / Composte Per Il Sigre. Alberto Giuseppe Gomes da Silva maestro e compositore di musica**. Lisboa: Si vendono in casa del Sigre. SD.
7. SILVA, Policarpo José António da (c.1780-90). **Concerto per Violoncello Obligato con Violini e Basso Dell Sigre: Antonio Pollicarppi**. Music Collection da Kongelige Bibliotek (*DKmu 7501.2432*). Copenhagen, Dinamarca.
8. ____ (1800). **Marcha e contradança com dois violinos e flauta obrigada**. Lisboa, Biblioteca Nacional, (manuscrito *P-Ln MM 6003*).
9. ____ (1785). **Sonata de Cravo (Com Minuete e Rondó)**. Lisboa, Biblioteca Nacional, (*P-Ln MM 57//5*) autógrafo incompleto.
10. VIDIGAL, Manuel José (c.1796). **Seis Minuettes para Guitarra e Baxo/ Abertos e Estampados por Francisco Domingos Milcent**. Lisboa.

Nota sobre o autor

Edoardo Sbaffi (Empoli, Itália) diplomou-se em Violoncelo no Conservatório G. Rossini de Pesaro em 1992. Licenciado em Música (violoncelo) na Escola Superior de Música de Lisboa sob orientação de Clelia Vital. Doutor em Música e musicologia pela Universidade de Évora (2013) com uma tese sobre o uso e o repertório do violoncelo a 5 cordas nos sec. XVII e XVIII sob a orientação do Prof. Doutor B.Gibson e do Prof. Doutor M. Vansheeuwijck. Professor de Violoncelo no Instituto Gregoriano de Lisboa durante mais de uma década é, desde janeiro 2014, Professor Adjunto na Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) onde participa como pesquisador no Laboratório de Musicologia e História Cultural e integra, como violoncelista, a Orquestra Barroca do Amazonas.