



INÊS MOZ CALDAS

**AS SONATAS OPUS I DE MERCY E O *SECOND SET*
OF SONATAS DE PEPUSCH**



INÊS MOZ CALDAS

**AS SONATAS OPUS I DE MERCY E O *SECOND SET*
OF SONATAS DE PEPUSCH**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em performance, realizada sob a orientação científica da Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Para os meus pais e para o Fernando por todo o apoio, paciência e carinho.

o júri

presidente

Prof. Doutora Filipa Martins Baptista Lã
professor auxiliar convidada da Universidade de Aveiro

Mestre Pedro José Peres Couto Soares
Especialista Escola Superior de Música de Lisboa

Prof. Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho (orientadora)
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

À minha orientadora Helena Marinho pela disponibilidade, orientação, pela sua paciência e por nunca me deixar desanimar.

Ao Pedro Couto Soares por tudo o que me ensinou e por me ter "apresentado" a Luis Mercy.

Ao Pedro Sousa Silva por, ao ouvir-me tocar, fazer-me reparar na relação entre Mercy e Pepusch e por todo o apoio que me deu.

Ao Fernando Paz por todo o apoio que me deu.

Aos meus colegas e amigos Júlio Dias, Hugo Sanches e Filipa Meneses pela disponibilidade e pela oportunidade de partilhar com eles os momentos musicais.

Ao João Nuno Represas pelo apoio técnico final.

Ao Conservatório de Música de Coimbra, na pessoa de Manuel Rocha, pela possibilidade de fazer o recital nas melhores condições.

palavras-chave

Luis Mercy, Johann Christoph Pepusch, Edição comparativa, Sonatas para flauta de bisel, *Borrowing*

resumo

O presente trabalho apresenta a comparação entre duas obras dos compositores Luis Mercy e Johann Christoph Pepusch. As obras em questão são: *Six Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsicord or Violoncello* de Mercy e *A Second Set of Solos for the Flute with A Through Bass for the Basson, Bass-flute or Harpsicord* de Pepusch. Nestas obras podemos encontrar correspondências entre sete andamentos pertencentes a quatro sonatas de Pepusch e três de Mercy. Estas correspondências podem aparecer sob a forma de ornamentação de andamentos completos ou de simples utilização de temas comuns. O estudo dos percursos biográficos destes dois compositores permite concluir que Mercy conheceria bem a obra de Pepusch, sobretudo a escrita para flauta. Com esta informação e a observação das partituras, poderemos admitir que Mercy se baseia nestas obras para as ornamentar e as transformar a seu gosto, utilizando-as para dar mais visibilidade às possibilidades sonoras e virtuosísticas do seu instrumento - a flauta de bisel.

keywords

Luis Mercy, Johann Christoph Pepusch, Comparative Edition, Recorder Sonata, Borrowing

abstract

The present study shows the link between recorder works by Luis Mercy and the other from Johann Christoph Pepusch. The works are: *Six Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsicord or Violoncello* from Mercy and *A Second Set of Solos for the Flute with A Through Bass for the Basson, Bass-flute or Harpsicord* from Pepusch. In these works we can find correspondences between seven movements of four different sonatas by Pepusch and three by Mercy. The correspondences can appear in the form of ornamentation of complete movements or the simple use of shared themes. The study of the biographies of these two composers allow us to conclude that Mercy was familiar with the works of Pepusch, at least the ones composed for recorder. With this information and the close observation of the scores, we can establish that Mercy relies on the work of Pepusch to ornament and transform it at his pleasure, using it to give more visibility to the sound and virtuosistic possibilities of his instrument - the recorder.

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO	1
I. A FLAUTA NO CONTEXTO INGLÊS ENTRE 1540-1750	3
I.1 - A FLAUTA RENASCENTISTA (1540-1685)	3
I.2 - A FLAUTA BARROCA (1685-1720)	9
I.2.1. Contexto	9
I.2.2. Construtores de flautas	16
I.3 - O DECLÍNIO DA FLAUTA (1720-1750)	17
II. MERCY E PEPUSCH: CONTEXTOS BIOGRÁFICOS E OBRAS PARA FLAUTA	23
II.1 - DADOS BIOGRÁFICOS E OBRA DE MERCY	24
II.2 - DADOS BIOGRÁFICOS E OBRA PARA FLAUTA DE PEPUSCH	27
II.3 - PERCURSOS COMPARADOS DE MERCY E PEPUSCH	29
III. ABORDAGEM COMPARATIVA DAS OBRAS OPUS I DE MERCY E <i>SECOND SET OF SONATAS</i> DE PEPUSCH E SUAS IMPLICAÇÕES PARA A PERFORMANCE	35
III.1 - DESCRIÇÃO GERAL DAS OBRAS	35
III.2 - CORRESPONDÊNCIAS ENTRE AS OBRAS	37
III.3 - EDIÇÃO COMPARADA	38
III.4 - OBSERVAÇÕES À EDIÇÃO	51
III.5 - QUESTÕES DE AUTORIA	51
III.6 - PARA A CONSTRUÇÃO DO PROJECTO	54
CONCLUSÃO	63
BIBLIOGRAFIA	65
ANEXOS	69

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1 - Flauta Tenor de Stanesby Junior em exposição no Museu da Música em Paris	21
Imagem 2 - primeiro andamento da primeira Sonata op. 5 de Corelli (edição Roma 1700)	35
Imagem 3 - 1º andamento da Sonata II op. I em ré menor de Mercy	57
Imagem 4 - 1º andamento da Sonata II op. I em Dó Maior de Barsanti (Londres 1727)	57
Imagem 5 - 3º andamento da Sonata VI op. 1 em Fá Maior de Mercy	58
Imagem 6 - 1º andamento da Sonata I op. 4 em Ré Maior de Geminiani (Paris, 1739)	58
Imagem 7 - 1º andamento da Sonata IV em Fá Maior do op. 5 de A. Corelli (Roma 1700)	59
Imagem 8 - 1º andamento da Sonata IV em Fá Maior do op. 5 de A. Corelli (Londres 1707)	59
Imagem 9 - 1º andamento da Sonata IV em Fá Maior do op. 5 de A. Corelli (Amsterdão, 1710)	60
Imagem 10 - 1º andamento da Sonata I op. 3 em Sol Maior de Mercy.	61
Imagem 11- Exemplo de ornamentação presente em <i>Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen</i> de Quantz (Berlim 1752).	61

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo I - "The Waiting Orders of 1630, 1633 and 1637", Tabela 4 (Lasocki 1983, 107)	69
Anexo II - "Handel's Works for the Opera Houses in the 1720s and 30s", Tabela 7 (Lasocki 1983, 467)	71
Anexo III - <i>A new System of the Flute a' bec or Common English Flute</i> de Thomas Stanesby Junior em Dale Higbee (1962, 56-59)	73
Anexo IV - Prefácio a <i>Six Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsicord or Violoncello</i> de Luis Mercy (1718)	77
Anexo V - <i>Adagio e Corrente</i> da Sonata I opus 3 de Luis Mercy (1745)	79
Anexo VI - Comparação entre 1º andamento das sonatas VI op. 2 (1720), V op. 1 (1718) e I op. 3 (1745) de Luis Mercy	81

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objectivo fazer um estudo comparativo entre o conjunto de sonatas para flauta de bisel opus 1 de Luis Mercy e o conjunto de sonatas para o mesmo instrumento sem opus, intitulado *Second Set of Sonatas*, de Johann Christoph Pepusch. Estas duas obras contêm semelhanças marcantes que passam pela ornamentação de andamentos completos ou pela simples utilização de temas comuns. Através da abordagem dos padrões de ornamentação utilizados no contexto da prática interpretativa da flauta de bisel em Inglaterra na primeira metade do séc. XVIII, faremos um breve enquadramento estilístico das ornamentações utilizadas por Mercy na sua obra. Pretende-se, adicionalmente, contextualizar, mapear e comparar as versões destes dois compositores.

Este estudo engloba uma vertente prática e uma vertente teórica. A vertente prática assenta no confronto musical dos andamentos que se relacionam dentro de cada obra. A vertente teórica assenta na contextualização histórica e estilística das obras tendo em conta as informações biográficas que chegaram até nós de cada compositor e o que se sabe do contexto flautístico e musical da época. Daí deriva uma reflexão sobre questões levantadas no prefácio da obra de Mercy, assim como a análise comparativa das obras em estudo e a sobreposição, em partitura, dos andamentos nos quais se observam semelhanças. A compilação desta informação pretende contribuir para uma performance apoiada em conhecimento teórico, tendo o contexto que envolvia os compositores como pano de fundo.

No primeiro capítulo deste trabalho, procuramos contextualizar os compositores e as obras através da pesquisa de indícios históricos da vida flautística em Londres desde o renascimento até finais do barroco, quando o interesse e a utilização da flauta de bisel se parece ter extinguido. Partindo da chegada da família Bassano à corte inglesa, factor determinante do que viria a ser a forte tradição flautística em Londres, e percorrendo diferentes ambientes musicais da cidade, podemos encontrar registos de flautistas de bisel, instrumentos ou música para flauta de bisel, editada e manuscrita, que nos ajudam a melhor compreender a importância deste instrumento nesta cidade e nestas épocas.

O capítulo seguinte é dedicado à recolha de informação biográfica sobre os compositores e respectiva obra, terminando com uma comparação dos percursos biográficos de forma a melhor definir a relação entre eles.

O terceiro capítulo dedica-se à análise comparativa das obras e à sobreposição daquelas em que se encontram semelhanças em partitura. Neste capítulo abordaremos também questões de autoria levantadas pela comparação das partituras, e elaboramos um guia sobre a construção do recital do projecto.

I. A FLAUTA NO CONTEXTO INGLÊS ENTRE 1540-1750

Esta secção descreve a forte tradição de execução da flauta¹ em Inglaterra entre 1540 e 1750, abordando os contextos sociais e culturais da sua utilização numa perspectiva histórica. Grande parte da informação aqui contida tem como base o trabalho do investigador David Lasocki *Professional Recorder Players in England 1540-1740* (1983).

Esta resenha histórica remonta a um período anterior ao repertório discutido, de forma a demonstrar que a tradição do uso da flauta no contexto inglês estava já fortemente estabelecida no início do renascimento.

I.1. A FLAUTA RENASCENTISTA (1540-1685)

Pouco se sabe acerca do uso da flauta, qual a sua função e em que géneros de música era utilizada em Inglaterra antes de 1540. Sabe-se, no entanto, que era um dos instrumentos tocados pelos menestres e que, no princípio do século XV, estavam dez a doze menestres ao serviço da Corte inglesa (Lasocki 1983, 21).

É ao reinado de Henry VIII que remonta a primeira informação fidedigna que possuímos sobre a presença da flauta em Inglaterra. Durante o seu reinado (1509-1547), Henry VIII acrescentou ao *consort* de sacabuxas e charamelas, já existente, mais três *consorts* (Lasocki 1983, 21). Contratou músicos estrangeiros para formarem um *consort* de violas/violinos, um *consort* de flautas e mais tarde um *consort* de traversos. Segundo Fiona Kisby, os músicos estrangeiros eram uma referência pela sua capacidade técnica, artística e académica e, em determinadas áreas, o seu conhecimento era superior ao dos ingleses da época (Kisby 1997, 201).

Estes grupos mantiveram-se até ao início da guerra civil em 1642. O *consort* de flautas era inicialmente composto por cinco irmãos italianos vindos de Veneza, os Bassano, quatro dos quais - Alvise, Jasper, Anthony e John - estavam desde 1531 ao

¹ Para diferenciar a flauta de bisel da flauta transversal, e de forma a simplificar a leitura do texto, sempre que aparecer o termo flauta dirá respeito à flauta de bisel e, quando nos referirmos à flauta transversal antiga utilizaremos o termo traverso.

serviço da Corte no grupo de sacabuxas e charamelas. Lasocki afirma que os quatro irmãos terão voltado a Itália, tendo Anthony regressado em 1538 a Inglaterra, contratado como construtor de diversos instrumentos na Corte. Em 1540, os outros três irmãos regressaram com um quinto irmão, Baptista, tendo-se-lhes juntado um sexto Bassano, filho de Alvise, dez anos mais tarde (Lasocki 1983, 23-38). A chegada desta família de flautistas e construtores de instrumentos² parece ser o início de uma fortíssima tradição flautística que se manteve durante duzentos anos em Londres.

A sucessão no *consort* de flautas foi geralmente feita dentro da família Bassano. O primeiro flautista não pertencente a esta família foi William Daman que, em 1579, já durante o reinado da Rainha Elisabeth (1558-1603), substituiu Baptista Bassano.

Como nesta época a instrumentação é raramente assinalada pelo compositor, é difícil definir qual seria o repertório interpretado por este agrupamento na corte. Existem composições de membros da segunda geração dos Bassano – Augustine e Jeronimo – e de William Daman que fariam muito provavelmente parte do seu repertório. Da primeira geração nada chegou até nós. Lasocki (1983, 54) afirma que talvez a música vocal fizesse também parte do repertório. Para além disso, é provável que tocassem música de dança, entretenimento e *dinner music*. Rowland-Jones (2003, 9) sugere que os *consorts* de flautas teriam no seu repertório peças originais para viola, dada a semelhança que estas peças têm com fantasias compostas por Augustine e Jeronimo Bassano.

Durante o reinado de James I (1603-1625) e nos primeiros anos do reinado de Charles I (1625-1649), os *consorts* de sopros parecem apresentar-se misturados (Lasocki 1983, 97). Há referências a cornetos e sacabuxas ao serviço da Corte em cerimónias especiais e *masques*³ na Capela Real, mas estas referências podem ser genéricas e englobar outros tipos de instrumentos de sopro.

² Entre as duzentas e seis flautas que integram a mais detalhada base de dados de flautas renascentistas de que temos conhecimento presente no site de Adrian Brown (<http://www.adrianbrown.org/cgi-bin/db.cgi?uid=default>) podem encontrar-se cinquenta e um instrumentos com a marca atribuída à família Bassano.

³ Um género musical de entretenimento desenvolvido em Inglaterra durante os séculos XVI e XVII, baseado em temas alegóricos ou mitológicos, poderia envolver música instrumental e vocal, dança e representação (Lefkowitz 2011).

Por volta de 1630, todos os instrumentistas de sopro⁴ ao serviço da Corte de Charles I foram reorganizados num grupo, o *Royal Wind*, dividido em três companhias, distribuídas por turnos. O *consort* de flautas foi repartido por duas destas companhias mas, como a maior parte dos flautistas também tocava outros instrumentos de sopro, não é possível ter a certeza até que ponto a flauta continuava a ser tocada. No entanto, a entrada de John Adson em 1633 para o *Royal Wind*, juntamente com uma aquisição de um corneto e uma flauta alto para uso do músico, confirmam que a flauta continuava a ser utilizada e que não era apenas tocada pelos membros dos antigos *consorts* (Lasocki 1983, 110). O *Royal Wind* continuou a executar *masques*, nas quais a indicação de *soft music* parece referir-se à participação das flautas neste contexto (Lasocki 1983, 111). A apresentação da *masque* de James Shirley, *The Triumph of Peace*, a 3 de Fevereiro de 1634, contou com doze membros do *Royal Wind* e entre eles encontravam-se os flautistas John Adson (recém-contratado), Robert Baker Junior, Anthony Bassano II, Henry Bassano e Clement Lanier, todos membros do antigo *consort* de flautas.

Com o início da guerra civil, em 1642, os músicos da Corte foram dispensados. Durante a Guerra Civil (1642-1649) e a *Commonwealth* (1649-1660), alguns destes músicos saíram do país e outros tornaram-se professores particulares em Londres (Lasocki 1983, 112-113). Quando Charles II subiu ao poder, foram readmitidos os músicos ainda vivos que tinham estado ao serviço de seu pai, e contrataram-se substitutos para os que entretanto tinham falecido, muitas vezes escolhidos devido à relação de parentesco com os anteriores detentores dos cargos. Dos seis membros do antigo *consort* de flautas, anterior à criação do *Royal Wind*, sabe-se que Henry Bassano foi reconduzido para a Corte, e quando faleceu em 1665, foi substituído por dois instrumentistas: um de corneto e um de charamela; Clement Lanier, que faleceu no ano seguinte, foi substituído por um instrumentista de corneto e um de sacabucha; Anthony Bassano II faleceu dois anos antes e foi substituído por Robert Blagrave, não se sabendo que instrumento tocava; Thomas Mell foi reconduzido e mais tarde substituído possivelmente por um instrumentista de sacabucha; Robert Baker Junior morreu em 1642 (Lasocki 1983, 114).

⁴ No total seriam dezassete instrumentistas de sopro, segundo a tabela 4 apresentada por Lasocki no seu trabalho (Lasocki 1983, 107) ver anexo I.

Embora nos registos da Corte continuassem a aparecer mencionados pagamentos a flautistas, Lasocki considera ser pouco provável que a flauta continuasse a ser tocada, pelo menos como terá sido nos finais do século XVI⁵ (Lasocki 1983, 114).

No que respeita à actividade musical fora da Corte, pelo menos a partir da segunda metade do século XVI, sabemos que a flauta era usada por músicos ao serviço de casas senhoriais, pelos *Waits* (funcionários municipais que tradicionalmente eram guardas nocturnos e que gradualmente se foram tornando músicos profissionais), pelos músicos itinerantes (*travelling troupes*) e nos teatros. Os nobres contratavam músicos como empregados domésticos (*household servants*), “apadrinhavam” os músicos itinerantes para que estes deixassem de ser considerados vagabundos e contratavam músicos para ocasiões especiais (Lasocki 1983, 144-182).

Nos finais do século XVI e princípio do século XVII, a flauta começou a fazer parte de uma formação diferente, o *broken consort*, também referida como *mixed consort* ou *English consort*, e composta por um conjunto de instrumentos desiguais, geralmente formado por alaúde, bandora, viola baixo, cítara, viola alto e flauta. Segundo Lasocki (1983, 158), esta formação, que deverá ter tido origem entre os grupos de músicos itinerantes, foi mais tarde adoptada pelas casas senhoriais, pelos *Waits*, pelos teatros e grupos de amadores. As primeiras partituras editadas com repertório para este género de conjunto surgem em 1599 em Londres, *First Booke of Consort Lessons* de Thomas Morley, e em 1609, as *Lessons for Consort* de Philip Rosseter. Através de uma crónica anónima⁶, referenciada por Wainwright (2005, 16), este tipo de agrupamento estaria presente num evento organizado em 1591 pelo Conde de Hertford para a Rainha Elizabeth. Lasocki indica, no entanto, dois eventos anteriores, organizados para a Rainha Elizabeth, onde talvez já fosse usado este tipo de agrupamento: um organizado pelo Conde de Leicester, em 1575, e outro na cidade

⁵ Um registo de 1663 dispensando os músicos de pagamento de subsídios descreve músicos como “Musicians for the wind Music” e “musicians of the recorder, the flutes, the hautboys and sackbuts”; um registo semelhante de 1667 descreve-os como “the musicians of the recorders, flutes, autboys and sackbuts”. David Lasocki (1983) considera que estes termos são antigos mas continuam a ser utilizados, podendo já não indicar a presença de flautas.

⁶ Anónimo, *The Honorable Entertainment Given to the Queenes Majestie in Progresses, at Elvetham in Hampshire* (London, 1591), p. 32.

de Norwich, três anos depois, em que os músicos eram os *Waits* de Norwich (Lasocki 1983, 147-8).

A representatividade da flauta neste contexto é difícil de comprovar. Apenas um dos manuscritos refere claramente “recorder” (*The Cambridge Lute Manuscript* GB-cu MS. Dd. 5. 21. f. 41, no catálogo da biblioteca da Universidade de Cambridge). Na sua tese *The Sources of Elizabethan Consort Music*, Warwick Edwards, citado por Lasocki (1983, 158), afirma que uma das partes deste manuscrito é idêntica a uma parte de traverso de uma das peças integradas no livro de Thomas Morley e que foi provavelmente copiada directamente desta versão. A ambiguidade do termo “flute” começou a dar-se mais tarde com a chegada da “flute douce”, muitas vezes referida na sua forma abreviada “flute” mas, apesar de não ser uma nomenclatura utilizada nos tempos que estamos a tratar, continua a gerar confusão com o traverso, por vezes denominado “german flute” ou “flute”. Segundo Lasocki (1983, 151), as fontes iconográficas confirmam também a frequência da presença do traverso. Michael Praetorius, no *Syntagma Musicum III* (1619), referido por Lasocki (1983, 147), na descrição do *English consort* revela uma lista de instrumentos muito mais abrangente do que as que são encontradas em fontes inglesas, nomeando vários instrumentos como o cravo, ou espineta grande, uma lira grande, uma harpa dupla, alaúdes, teorbas, bandoras, penorcornes (da família da bandora), cítaras, violas baixo, fídulas, traverso ou flauta, por vezes um *soft trombone* ou um *racket*. Sendo esta uma fonte alemã, pode não ser uma descrição tão fidedigna das práticas inglesas.

Tendo em conta os argumentos atrás referidos, Lasocki considera que o traverso era a flauta mais comum no seio do *consort* inglês, concluindo que, com base nas descrições da sua presença em eventos, nas fontes iconográficas onde aparece ilustrada, ainda que escassas, e na adaptação para flauta presente no *Cambridge Lute Manuscript*, a flauta poderia substituir por vezes a flauta transversal.

Registos relacionados com a nobreza inglesa nomeadamente a descoberta de instrumentos e listagens de colecções de instrumentos pertencentes a casa senhoriais, juntamente com documentos descritivos de eventos musicais e listas de despesas pagas aos músicos, permitem confirmar que a flauta era utilizada nas casas senhoriais.

Os *Waits* de Londres, de Norwich, de Chester e de Exeter possuíam flautas que terão sido utilizadas nalgumas das suas cerimónias (Lasocki 1983, 215-58).

Os teatros foram, desde o período isabelino (1574-1610) até ao século XVIII, centros de importante produção musical, dado que a música acompanhava e ilustrava as cenas dramáticas. O *consort* de flautas era utilizado frequentemente neste contexto, associado ao sobrenatural, à morte, à aparição de deuses e ao amor. A música marcava igualmente presença nos *entertainments*, momentos musicais que acontecem como parte da história, entre actos ou nos intervalos das peças (Lasocki 1983, 206).

A partir de 1610, no teatro jacobino (1603-25) e carolino (1625-60), as informações referentes à presença de música nos teatros começa a ser mais detalhada e passa a ser possível saber mais facilmente quais os instrumentos utilizados. A referência à flauta torna-se mais frequente nos guiões de teatro, talvez não por ser mais usada, mas exactamente por ser pormenorizada a informação que contêm. Lasocki (1983, 272) enuncia vinte e cinco peças teatrais escritas entre 1610 e 1660 em cujos guiões a flauta é mencionada. Entre 1642, altura em que os teatros foram oficialmente encerrados devido à Guerra Civil e à política cultural seguida por Cromwell, e 1660, data da restauração da monarquia e da reabertura oficial dos teatros, nada nos chega sobre a participação de flautas nas peças teatrais que tinham lugar clandestinamente.

A restauração dos teatros depois da *Commonwealth* parece não ter tido um efeito imediato na utilização de flautas durante as récitas. O *consort* de flautas não terá sido mais utilizado. A 27 de Fevereiro de 1668, Samuel Pepys (The Diary of Samuel Pepys, Thursday 28 February 1667/68), famoso pelo seu diário que relata cenas do quotidiano inglês, descreve aquilo que poderá ter sido a primeira apresentação de um *consort* de flautas barrocas durante a peça de teatro *The Virgin Martyr*. Pepys ficou tão fascinado com a sonoridade do instrumento que decidiu aprender “wind-musique, and to make my wife do the like”. Uns meses mais tarde, a 8

de Abril, fascinado com o som da flauta “the sound of it being, of all sounds in the world, most pleasing to me” (Pepys, Wednesday 8 April 1668), compra uma flauta⁷.

Este instrumento poderia ser já uma flauta barroca, ou, segundo Lasocki (1982, 185), este momento teria sido especial por ser a primeira vez que a flauta aparece nos teatros desde o reino de Charles I. A chegada da flauta barroca a Inglaterra era eminente.

I.2. A FLAUTA BARROCA (1685-1720)

I.2.1. Contexto

Em 1673, o compositor francês Robert Cambert chega a Inglaterra trazendo consigo quatro flautistas franceses⁸, entre eles Jacques Paisible um dos mais proeminentes flautistas do seu tempo. É com este grupo que são introduzidos em Inglaterra os “novos” instrumentos de sopro, especialmente a flauta e o oboé, que tinham sofrido importantes modificações, presumivelmente pela mão dos Hotteterre.

Em 1679, existiam cinco instrumentistas de sopro ao serviço da Corte e nesta altura a flauta parece já não ter um papel de destaque. O *Royal Wind* desapareceu no fim do reinado de Charles II, em 1685. Só um dos instrumentistas do *Royal Wind* se mantém na Corte de James II (1685-88), mas como violinista⁹ (Lasocki 1983, 115). James II trouxe para a Capela Real alguns músicos e compositores estrangeiros católicos, como o gambista morávio Gottfried Finger, o flautista e “bass violinist”

⁷ “and thence with Lord Brouncker to the Duke of York’s playhouse, where we saw “The Unfortunate Lovers,” no extraordinary play, me thinks, and thence I to Drumbleby’s, and there did talk a great deal about pipes; and did buy a recorder, which I do intend to learn to play on, the sound of it being, of all sounds in the world, most pleasing to me.” (Pepys, Wednesday 8 April 1668)

⁸ No artigo “The French Hautboy in England, 1673-1730,” publicado na *Early Music* de Agosto de 1988, Lasocki afirma que Cambert terá trazido consigo quatro oboístas, Maxant de Bresnes e Pierre Guiton, (Jean?) Boutet and Jacques Paisible, que também tocavam flauta (Lasocki 1988, 339).

⁹ Na compilação de registos sobre música e músicos da corte inglesa feita Lafontaine podemos encontrar numa lista de pagamentos a músicos ao serviço de Charles II os seguintes nomes: Dr. William Child, Thomas Blagrave, Thomas Lanier, Henry Gregory, Jeffrey Aylworth (LaFontaine 2010, 345). Destes sabemos que Blagrave era cornetista e violinista e Peter Holman afirma, na entrada referente ao compositor na enciclopédia Grove Music Online (Peter), que se manteve como instrumentista de sopro na corte de James II, integrando também o grupo dos vinte e quatro violinistas. E Jeffrey Aylworth (ou Aleworth) era violinista e contratenor, também encontrado nos registos da corte de James II (LaFontaine 2010, 489).

James (o anteriormente referido Jacques) Paisible, e o cravista italiano Giovanni Battista Draghi.

Depois da fuga de James II em 1688, William III (1689-1702) e Mary II (1689-1694) tomam o trono e mantêm apenas quatro dos músicos católicos da Corte de James II, sendo os restantes dispensados, entre eles Draghi, Finger e os flautistas Mariens e Paisible, que James II tinha trazido para a Capela Real. Só o grupo dos vinte e quatro violinistas estará activo (Lasocki 1983, 360). A flauta continua, no entanto, a aparecer pontualmente na Corte como nas três odes de Purcell para a Rainha Mary, que foram provavelmente executadas por John Banister e Robert King, violinistas da Corte que também eram flautistas.

A Rainha Anne (1702-1714) demonstra muito mais interesse musical do que o seu antecessor, William III. Em criança aprendeu a cantar e tocar guitarra (Lasocki 1983, 361) e, segundo John Hawkins, tocava cravo (Hawkins 1875, 718). Antes de subir ao poder, Anne e George, príncipe da Dinamarca, tinham um grupo de câmara de oito oboístas (provavelmente quatro oboés, dois oboés tenor e dois fagotes). Este grupo participava por vezes nas comemorações dos ainda reis William e Mary, como por exemplo num baile na Corte pelo aniversário da Rainha e em aniversários do Rei. Os músicos que constituíam este grupo eram: John Colmack, Stephen Le Fevre, Thomas Chevalier, John Paulin, John Aubert, Peter La Tour (seis oboístas) e John Shore (trompetista). Um documento de 1700, referindo os músicos ao serviço do príncipe George menciona estes mesmos sete músicos e também Paisible, descrito apenas como músico, mas mais tarde conhecido como “a famous master of the flute and a composer for that instrument” (Hawkins 1875, 772). Em 1700, Gottfried Keller dedicou à princesa Anne um conjunto de seis sonatas, sendo três delas para duas flautas, dois oboés e baixo continuo. Esta colecção poderia ser parte do repertório tocado por este grupo, tal como outras peças para esta formação compostas por Keller e Finger publicadas anteriormente (Lasocki 1983, 362).

Em 1708, depois da morte do príncipe George, nas listas de pagamentos de dois bailes e uma peça de teatro em Whitehall para o aniversário de William III, encontram-se seguintes nomes: Le Fevre, Aubert, La Tour, Humphrey Denby, James Graves, William Smith, Charles Babell e Johann Ernst Galliard (Lasocki 1983, 362). Destes, pelo menos três são conhecidos como flautistas: Graves, La Tour e Galliard. O

declínio da música na Corte continuou durante estes reinados e, como consequência, a maior parte dos músicos procurou emprego noutros sítios (Lasocki 1983, 367).

Uma das fontes de rendimento destes músicos foram os concertos públicos, no sentido moderno do termo, que começam a surgir a partir de 1672. É dado como certo que John Banister foi o primeiro promotor de concertos com características semelhantes aos concertos de hoje e com cobrança de entrada (Avery and Scouten 1968, xlvi). Um concerto era composto por uma sequência de peças tocada por vários músicos profissionais. Como refere Roger North, citado por Avery e Scouten (1968, xlvi), os encontros eram realizados numa sala, na *Musick Scholl* em *Whitefriars*, com palco, mesas e cadeiras e para assistir pagava-se um *shilling*. O primeiro anúncio surge em 1672, na *London Gazette* nº 742, e refere uma série de concertos a realizar todas as tardes. Estes concertos devem ter tido bastante sucesso, pois foram sucedidos pela abertura de várias outras salas, como a *York Buildings*, *Stationers Hall* ou a *Hickford's Room*, com séries de concertos anunciadas nos jornais da época.

No final da década de setenta, a flauta começa a ser tocada também em concertos privados, sendo referida no diário de John Evelyn na entrada de 20 de Novembro de 1679 (Evelyn 1819, 514):

20 Nov. I din'd with Mr. Slingsby, Master of the Mint, with my Wife, inveited to heare musiq, which was exquisitely perform'd by foure of the most renown'd masters; Du Prue, a Frenchman, on Ye lute; Signr Bartholomeo, an Italian, on the harpsichord; Nicolao on the violin; but above all for its sweetnesse and novelty, the viol d'amore of 5 wyre-strings plaid on with a bow, being but an ordinary violin, play'd on lyre way by a German. There was also a flute douce, now in much request for accompanying the voice. Mr. Sligsby, whose sonn and daughter play'd skillfully, had these meetings frequently in his house.

Depois de 1689, os concertos públicos passaram a ter um papel realmente importante a nível cultural e social. Sabe-se, através de anúncios de jornal da época que havia flautistas a tocar nestes concertos, como Paisible, King, Banister e La Tour.

A informação disponibilizada por estes anúncios até ao século XVIII é bastante escassa, com anúncios esporádicos à actividade concertística em Londres. Começa a surgir informação mais detalhada a partir de 1702 quando aparece o *Daily Courant*, o primeiro jornal diário londrino (Lasocki 1983, 391).

Lasocki (1983) em "The Concert Flourish 1689-1705", o capítulo XIX da sua tese, faz uma resenha dos concertos anunciados nos diversos jornais, principalmente no *Daily Courant*, compilados por Michael Tilmouth (1968) e no calendário de *London Stage* (Lennep et al. 1960-1968). Lasocki relaciona a informação contida nestes anúncios com as peças editadas na época por Etienne Roger e Walsh & Hare, concluindo que a maior parte das obras editadas, que não eram obras didáticas, eram originalmente pensadas para apresentar nos concertos e em *entertainments* nos teatros, e mais tarde seriam publicadas para ficarem acessíveis a amadores.

São muitos os anúncios a concertos que mencionam a flauta ou flautistas, o que nos leva a concluir que teriam música para flauta nos seus programas. Segundo Lasocki (1983, 376), os concertos anunciados em benefício de algum compositor seriam organizados por esse compositor e possivelmente incluíam música da sua autoria. Estes anúncios contêm informação como o nome dos intérpretes ou repertório executado, e a indicação do beneficiário do concerto, que possivelmente seria o organizador do evento em questão. Quando o anúncio exhibe as duas informações – “em benefício de” e “tocados por” – podemos ir mais longe e deduzir que tal concerto, organizado por esta pessoa, com um flautista ou com música para flauta teria uma das suas peças para flauta a ser tocada. Muitas das conclusões a respeito do repertório para flauta tocado nestes concertos podem ser deduzidas desta maneira.

Outra sala onde aparecem anunciados concertos com flauta é o *Hickford's Room*. Organizados por James Kremberg, compositor e alaudista, estes concertos começaram a 24 de Novembro de 1697 com periodicidade semanal, “always with New Compositions”, e foram anunciados a 20 de Novembro de 1697 no *Post Boy* (Tilmouth 1968, 21).

Em 1690, Johann Wolfgang Franck, compositor alemão recém chegado a Londres, inicia a promoção de concertos em *Two Golden Ball's*, primeira morada dos concertos que mais tarde passaram a ser em Charles Street. Aqui, a 29 de Dezembro de 1696, é anunciada por *The Post Boy* uma nova série de concertos com trompete, flautas e oboés (Tilmouth 1968, 18).

Anualmente, a partir de Maio, a sociedade transferia-se para os *spas* - termas, ou retiros de verão - e com ela os músicos para aí entreterem as tardes e serões.

Na década de 1690, podemos encontrar em diferentes jornais temporadas de concertos anunciadas durante o verão em *Richmond New Wells* (Tilmouth 1968, 25), *Lambeth Wells* (Tilmouth 1968, 17), *Sadler's Wells* (Tilmouth 1968, 24). Em todos eles aparecem referências à presença de flautas¹⁰.

Também nos teatros de Londres os músicos que tinham sido dispensados pelos reis protestantes (William III e Mary II) encontraram fonte de rendimento como instrumentistas e compositores. Entre estes compositores encontravam-se os flautistas Banister, King e Paisible, e alguns compositores que compuseram para flauta como William Croft, Gottfried Finger, Daniel e Henry Purcell.

No teatro, os *entertainments* foram ganhando importância, transformando-se em pequenos concertos ao lado das peças teatrais, anunciados como tal nos jornais.

A ópera ao estilo italiano chega a Londres em 1705. Em Drury Lane estreia a primeira ópera exclusivamente cantada, *Arsinoe, Queen of Cyprus*, de Thomas Clayton, que originalmente seria para estrear no *Queen's Theatre* (*King's Theatre* após a subida ao trono de George I) em Haymarket, ainda em construção. Este género musical dramático rapidamente entrou na moda, existindo grande rivalidade entre teatros para conseguirem as licenças necessárias. Mais tarde no mesmo ano, no *Queen's Theatre*, estreia sem sucesso uma ópera em Italiano *Gli Amori d'Ergasto*, de Jakob Greber. Durante o resto da temporada, o *Queen's Theatre* apresentou apenas peças de teatro. Só na temporada seguinte sobe ao palco do *Queen's* outra ópera em estilo italiano, *The Temple of Love* de Fedeli, apenas com duas récitas. Nesta ópera existe uma ária, *Warbling the birds enjoying*, com uma parte para flauta *obbligato* tocada por Paisible. Antes da temporada de 1706-07 houve uma reorganização e os principais actores de Drury Lane foram para o *Queen's* que produziria apenas peças de teatro. Os músicos do *Queen's* foram para Drury Lane ficando apenas os necessários para

¹⁰ Em *Lambeth Wells* podemos encontrar referências à utilização da flauta num anúncio, de 17 de Agosto de 1697, no *The Post Boy* (Tilmouth 1968, 21), que dá conta da execução de "*a Verse with Flutes*" de uma das odes de aniversário que Purcell compôs para a Rainha Mary.

assegurar os *act-tunes*. Drury Lane produziria tanto peças de teatro como óperas (Lasocki 1983, 413-5)

No início da temporada seguinte, o Lord Chamberlain decretou que os cantores, bailarinos e instrumentistas fossem transferidos para o *Queen's* que passaria a produzir apenas óperas, com a direcção musical de Nicholas Haym e Johann Jakob Heidegger (Lasocki 1983, 419). Todos os actores foram transferidos para Drury Lane, que agora produziria apenas teatro. Em várias das óperas produzidas agora no *Queen's* encontram-se árias com flauta. A partir da temporada 1710/11 até 1716/17 o *Queen's/King's Theatre* manteve o monopólio da ópera em Londres. Nas listas de músicos ao serviço do *Queen's* aparecem, como directores musicais, Haym no violoncelo, Fedeli no contrabaixo, Pepusch, sem indicação de instrumento, e Dieupart no cravo. A tocar oboé, e presumivelmente flauta, encontramos Loeillet e La Tour. Outros flautistas aparecem nestas listas, como Banister entre os primeiros violinistas, e Paisible entre os violoncelistas (Lasocki 1983, 420).

Um dos acontecimentos historicamente mais marcantes para a história da música foi a passagem de Handel por Londres em 1710. A sua ópera *Rinaldo*, que contém a ária "Augelletti" com três partes de flauta (dois altos e um *piccolo*), estreou com enorme sucesso neste teatro a 24 de Fevereiro de 1711. Handel acabou por regressar a Londres e aqui ficar até falecer em 1759. Até 1717 a ópera em estilo italiano manteve-se na moda em Londres.

Os músicos que tocavam na ópera apresentavam-se muitas vezes com os seus colegas nos concertos públicos que, como já atrás abordámos, eram também uma realidade cultural muito forte. Este contexto musical atraiu diversos músicos estrangeiros como foi o caso de Handel e mais tarde Bononcini e os flautistas Sammartini e Barsanti (Lasocki 1983, 413-25).

No *Theatre Royal* e em *Lincoln's Inn Fields* encontramos anúncios a momentos musicais com flautas. Em *Lincoln's Inn Fields*, entre 1715 e 1719, várias peças foram anunciadas em conjunto com apresentações de John Baston a tocar concertos para flauta, e de John Baston e o seu irmão a tocarem concertos para flauta e violino. Os concertos tocados foram provavelmente alguns dos seis concertos que Baston

compôs para estes instrumentos¹¹ publicados em 1729, para além dos concertos de Babel¹², que estava associado a este teatro, e de Robert Woodcock¹³.

Na compilação de anúncios de *London Stage Calendar* (Avery 1960, vol. II/1, 396) encontramos a informação de que Luis Mercy apresentou “two entertainments on the flute” a 9 de Abril de 1716 no teatro de *Lincoln’s Inn Fields*. Lasocki afirma que talvez Baston, juntamente com Mercy, tivesse participado nas dez récitas de *Dioclesian* e nas três récitas de *Timon of Athens* de Purcell que foram também apresentadas no mesmo espaço (Lasocki 1982, 430).

Tal como em *Lincoln’s Inn Fields*, também em Drury Lane existiam momentos musicais nos intervalos e depois das peças de teatro. Podemos encontrar diversos anúncios com informação de que Paisible tocava aqui. Nos registos das obras tocadas no final das peças em Drury Lane encontram-se quatro *masques* de Pepusch, com a seguinte orquestração: dois oboés, fagote, quatro partes para cordas e baixo contínuo e indicação da utilização de flautas tocadas pelos oboístas¹⁴. Em 1716, Pepusch passou a produtor de *Lincoln’s Inn Fields* e várias produções musicais foram apresentadas aqui, como a sua *masque Venus and Adonis, Pan and Syrinx* de Galliard e *Acis and Galatea* de Handel, com árias com flauta.

Entre 1705 e 1720 a flauta esteve presente nas principais salas de concerto, sendo possível encontrar nos anúncios os nomes de Paisible e Banister, mas também de Loeillet, como por exemplo a 21 de Maio de 1707 no *Daily Courant* que apresenta para 23 de Maio em *York Buildings* “a consort for the benefit of Mr Viner, ‘with Sonatas on Several Instruments perform’d by Mr Banister, Mr Paisible, Mr Lully [Loeillet], Monsieur Dupar [Dieupart], &c (...)” (Tilmouth 1968, 69). A maior parte dos músicos que se encontram referenciados nestes anúncios são os músicos que também estavam activos nos teatros e na ópera. O repertório tocado nestes concertos

¹¹ Six Concertos in Six Parts for Violins and Flutes viz. A Fifth, Sixth and Consort Flute. The proper Flute being nam’d to each Concerto (Walsh & Hare, ca. 1729). Nº 145 em Smith e Humphries (1968, 36).

¹² Concertos in 7 Parts: The first four for Violins and one small Flute and the two last for Violins and two Flutes. The proper Flute being named to each Concerto... Opera Terza (Walsh & Hare, ca. 1726). Nº 109 em Smith e Humphries (1968, 28).

¹³ XII Concertos in Eight Parts The first three for Violins and the small flute the Second three for Violins and two small Flutes The third three for Violins & one Hoboy The proper Flute being nam’d to each Concerto (Walsh & Hare, 1727), nº 1552 em Smith e Humphries (1968, 346).

¹⁴ Para listagem destas obras consultar Lasocki (1983, 433)

seria certamente aquele que vemos publicado na época por editores como Walsh e Roger, tanto o dos compositores e instrumentistas activos em Londres como estrangeiros. A presença de música estrangeira nos palcos londrinos aparece por vezes anunciada nos jornais:

The Daily Courant, 24 de Março de 1708

“Stationers’ Hall, 26th March: a consort for the benefit of Mr Leigh, including ‘a Full Piece of the late Mr Henry Purcell, by Mr Dean, Mr Holmes, Mr Feiston &c. A new set of Airs for the Arch- Lute and Violin, Compos’d on purpose by Mr Tho. Dean’, the sonata for flute and violin by Visconti played ‘by two young Gentlemen that never Play’d in Publick; who also perform some new Italian sonatas of the most Eminent Masters in Europe and Double-stopp’d Solo’s of the Famous Archangelo Corelli ... several Pieces for Trumpets, Flute, and Hautboys. Also Select Airs out of the opera’s of Camilla and Thomyris” (Tilmouth 1968, 71).¹⁵

I.2.2. Construtores de flautas

Sabemos que estavam activos na primeira metade do século XVIII em Londres três dos mais importantes construtores de flauta de bisel do Barroco. Os ingleses Thomas Stanesby Senior (c. 1668-1734) e Thomas Stanesby Junior (c. 1692-1754) e o construtor francês Peter Bressan (1663-1731), Pierre Jaillard de nascimento e amigo de Jacques Paisible, um activo construtor de flautas que chega a Londres em 1688 e aqui reside até 1730 (Byrne 2011).

Peter Bressan foi, tendo em conta a proporção de instrumentos sobreviventes, o mais prolífico construtor em Londres na época. James Paisible nomeou Bressan como executor do seu testamento, e existe um inventário do espólio deixado por Paisible que contém uma lista de instrumentos entre os quais podemos encontrar duas *voice flutes*, uma *consort flute* e duas *small flutes* (Lasocki 1983, 983); no entanto os respectivos construtores não são assinalados. Seria bastante provável que alguns dos seus instrumentos fossem deste construtor. Segundo Maurice Byrne de Bressan existem conservados em museus e colecções particulares, três traversos e quarenta e oito flautas destas uma é uma soprano em sib (*fourth flute*), vinte são contraltos, dez são *voice flutes* (em ré), onze tenores e seis baixos (Byrne 2011). Mas Nicholas Lander

¹⁵ O sublinhados são da autora e destacam a menção de compositores estrangeiros.

(Recorder Homepage 2011) contém na base de dados do seu site o registo de setenta e sete instrumentos atribuídos a Bressan, dos quais: uma soprano em si b, trinta e sete altos em fá, 17 tenores em ré, doze tenores em dó e dez baixos em fá. A flauta de Bressan seria um instrumento muito desejado pelos flautistas e tendo em conta o número de instrumentos sobreviventes seriam também procuradas por amadores. Mercy, devia conhecer o instrumento.

De Stanesby Senior temos conhecimento da existência de catorze flautas, entre elas dez flautas alto, uma sixth-flute (soprano em ré), uma voice-flute, uma tenor em dó e um baixo em fá.

Do seu filho, Stanesby Junior, sobreviveram vinte e dois instrumentos com a seguinte distribuição: doze altos em fá, um soprano em si bemol, uma soprano em ré, duas sopranos em dó, duas tenores em dó, três tenores em si bemol e ainda uma tenor não especificada (Recorder Homepage 2011). Sobre este construtor, que John Hawkins relaciona com Mercy, desenvolveremos mais no subcapítulo seguinte.

Temos ainda conhecimento de outros construtores de flauta em Inglaterra como um tal Bradbury (Acht 1992, 13), cuja *voice-flute*, datada de cerca de 1720¹⁶, se encontra na Universidade de Edimburgo; John Schuchart (Alemanha, c1695 - Londres, 1758) (Byrne 2011) de quem conhecemos oito flautas¹⁷, na sua maioria contraltos e uma soprano; um construtor de flageolets - Drumbleby - a quem Samuel Pepys comprou a flauta, já referida atrás (Pepys, Wednesday 8 April 1668).

I.3. O DECLÍNIO DA FLAUTA (1720-1750)

A partir da década de 1720, a utilização da flauta sofreu um acentuado declínio. Nos teatros e nos concertos, a flauta vai tendo uma presença cada vez mais esporádica (Lasocki 1983, 476). Baston transfere-se de *Lincoln's Inn Fields* para o teatro em Drury Lane, para substituir Paisible depois deste falecer em 1721, e aqui se mantém até 1733, participando nos concertos nos intervalos das peças, sempre com

¹⁶ Informação disponível no site da universidade de Edimburgo:
<http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/uwl.html>

¹⁷ Informação contida na base de dados do site Recorder Homepage:
<http://www.recorderhomepage.net>

peças para “little flute”. Kytch, músico do *King’s Theatre*, tocou em *Lincoln’s Inn Fields* um concerto também para “little flute” no intervalo de uma peça a 9 de Maio de 1721 (Avery 1960, vol. II/2, 628). Neste teatro, foram ainda apresentadas as seguintes peças com flautas: a *masque* de Pepusch *Venus and Adonis* com três representações em 1725 (Avery 1960, vol. II/2, 813, 816, 818); um concerto para “small flute” por Jonh Jones foi anunciado num intervalo de uma peça a 30 de Abril de 1726 (Avery 1960, vol. II/2, 867); a pantomima de Galliard, *The Rape of Proserpine*, que inclui a canção *O blessed retreat* com partes para duas flautas alto e duas “octave flutes” (sopraninos) subiu ao palco no dia 13 de Fevereiro de 1727 (Lasocki 1983, 475).

Os anúncios às apresentações de Baston nos intervalos das peças de teatro em Drury Lane terminam em 1733. Para além destas apresentações, a actividade flautística documentada fora da ópera durante os anos trinta deste século resume-se a quatro aparições. Em *Goodman’s Fields*, a 11 de Junho de 1730, no intervalo de uma peça de teatro, foi apresentado “a new concerto on the flute, to be played on stage, by Mr. Jacob Price, who never played in public before” (Scouten 1961, vol. III/1, 67) e três anos mais tarde um concerto “with flutes and german flutes” (flautas e traversos) (Scouten 1961, vol. III/1, 288). Dois outros registos de momentos musicais nos intervalos de peças de teatro são anunciados em Haymarket com apresentações por flautistas amadores: “a piece of music upon the common flute by a gentleman” a 27 de Maio de 1734 (Scouten 1961, vol. III/1, 401) e a 15 de Julho de 1735, “a fine piece of Mr. Handel’s on the little flute by a friend of Carey’s” (Scouten 1961, vol III/1, 501).

Excepcionalmente, na ópera, Handel continua a utilizar a flauta com bastante frequência até 1738. Das trinta e duas óperas e oratórios que Handel compôs entre 1721 e 1738, vinte e três contêm partes para flauta, enquanto apenas quinze têm partes para traverso¹⁸. A oratória *Judas Maccabeus*, estreada em Abril de 1747, é uma situação isolada de presença da flauta em palco depois de 1738. Nesta altura, dois dos oboístas que tocavam as partes para flauta deixaram a ópera: Kytch faleceu neste ano e Sammartini retirou-se.

Depois de 1740, a flauta parece ter sido usada apenas por profissionais em algumas situações isoladas na ópera (Lasocki 1983, 3). Roger Fiske, citado em

¹⁸ Para acesso à lista de óperas consultar a digitalização da tabela 7 de David Lasocki (1983, 467) em anexo II

(Lasocki 1983, 16) faz um pequeno levantamento destas obras em que inclui: “a common fourth flute” (flauta soprano em si b) em *The Shepherds Lottery* de William Boyce (em Drury Lane, 19 de Novembro 1751); “the song with little flute” em *Eliza* de Thomas Arne (no *Little Theatre*, Haymarket, 29 de Maio de 1754). Partes para “small flute and 8th flute” em *The Farmer* de William Shield (no *Convent Garden*, 31 de Outubro de 1787) podem ainda ter sido pensadas para flauta mais do que para traverso *piccolo*.

Como atrás se expôs, o interesse no instrumento diminuiu consideravelmente. A maior parte dos flautistas tocava também outros instrumentos e parece ter escolhido adoptar esses em detrimento da flauta. Lasocki (1983, 482) sugere que o desinteresse que o instrumento agora suscitava pode ter sido a razão para Handel ter publicado as suas famosas sonatas para flauta integradas discretamente numa colecção de sonatas originalmente para traverso - *Solos For a German Flute, a Hoboy or Violin with a Thorough Bass for Harpsicord or Bass Violin* editadas por John Walsh em Londres por volta de 1732 que, segundo Terence Best (1985, 481) é uma reimpressão de *Sonates pour un Traversiere un Violon ou Hautbois Con Basso Continuo Composées par G. F. Handel* que seriam uma edição forjada de Walsh em nome de Jeanne Roger, editadas em 1730. Apesar de no frontispício serem indicados mais instrumentos e não estar incluída nenhuma referência à flauta de bisel, no fim da primeira página de cada sonata da segunda edição de Walsh (que segundo o editor é a mais correcta) está indicado o instrumento para o qual Handel a teria composto originalmente: duas são para oboé, três para traverso, três para violino e quatro para flauta. Neste período de transição, muitos outros instrumentos para além da flauta, como por exemplo a viola da gamba e o alaúde ou a tiorba, foram sendo menos utilizados. Algumas fontes da época abordam esta questão quando mencionam a flauta.

Dois documentos da época dão importante testemunho quanto ao tendencial desaparecimento da flauta: *A new System of the Flute a'bec or Common English Flute*¹⁹ de Thomas Stanesby Junior (presente no anexo III) e o prefácio do opus 1 de Luis Mercy (ver anexo IV).

¹⁹ Dale Higbee anexa o facsímile do folheto de Stanesby ao seu artigo *A Plea for the Tenor Recorder by Thomas Stanesby Jr.* (Higbee 1962)

Stanesby Junior menciona uma tentativa de transformar a flauta em dó no instrumento principal da família das flautas, por considerar que a sobrevivência da flauta está em risco pelo facto de não se encontrar no mesmo âmbito do oboé e do traverso. John Hawkins, em *The General History of Music and Science* afirma que este novo sistema adoptava um instrumento uma quinta acima da flauta em fá, ou seja uma soprano em dó (Hawkins 1875, 609). O autor refere ainda a existência de sonatas de Luis Mercy criadas para pôr em prática este "novo sistema", no entanto, estas sonatas não chegaram até nós. Ao contrário do que afirma Hawkins, a proposta de Stanesby apresenta como solução a adopção de um instrumento no mesmo âmbito do violino ou oboé, o que corresponde a uma flauta tenor em dó e não a uma soprano, tal como conclui Dale Higbee (1962, 55).

Hawkins (1875, 609, 893) relaciona Stanesby Junior com Mercy, afirmando que um dos opus deste compositor, com características diferentes de todos aos quais tivemos acesso, continha sonatas compostas para pôr em prática este sistema. Esta parceria não é possível de comprovar, mas é bastante provável que Mercy e Stanesby se conhecessem, e não é difícil de imaginar que Mercy poderia possuir um dos seus instrumentos. Stanesby é também o construtor de uma flauta tenor em dó com um aspecto atípico (ver fotografia presente na imagem 1 de um destes instrumentos presentes no *Musée de la Musique* em Paris). Seria talvez este o instrumento que Stanesby propunha para o seu novo sistema. Este instrumento é esteticamente diferente das flautas tenores barrocas que conhecemos. É um instrumento em quatro corpos que, ao contrário da forma característica destes instrumentos no barroco que tinham o pé em forma de sino, apresentam um pé (secção inferior do instrumento) cilíndrico, muito semelhante ao do traverso. As opiniões encontradas em relação às diferenças organológicas e acústicas deste instrumento diferem. Friedrich von Huene (Huene 2011), famoso construtor de flautas, autor de inúmeros planos de instrumentos originais, afirma, no artigo da enciclopédia *Grove Music Online*, que a alteração das características exteriores não é acompanhada por alterações a nível acústico. No entanto, Philippe Bolton, também construtor de flautas ainda activo, tem uma opinião diferente expressa no seu sítio na internet (Bolton 2011). Bolton considera que este era o novo instrumento de concerto ao qual Stanesby se referia no seu folheto, e que as suas características interiores (fura maior) proporcionam uma

sonoridade bonita, com graves fortes e bons agudos, que se parecem com os do traverso barroco, conferindo-lhe um carácter solístico.



Imagem 1 - Flauta Tenor de Stanesby Junior em exposição no Museu da Música em Paris²⁰

No prefácio do opus 1, Luis Mercy tenta realçar o que considera serem as virtudes da flauta. Mercy enumera as qualidades virtuosísticas da flauta comparando-a com o violino, e não com o traverso como se poderia esperar. Recusando aceitar a inferioridade da flauta, argumenta que ela pode produzir efeitos semelhantes aos do violino, com a vantagem de ser mais afinada no registo agudo. No elenco de virtudes da flauta inclui também o facto de ser um instrumento facilmente transportável, muito cómodo, suave mas suficientemente audível para ser ouvido confortavelmente entre vinte instrumentos, e nunca desafinado. Mercy dedica ainda boa parte do prefácio a demonstrar como se pode recriar o efeito de cordas duplas apresentando exemplos práticos.

Apesar dos esforços de Mercy e Stanesby para contornar o progressivo declínio da flauta, o facto é que o instrumento esteve esquecido durante quase duzentos anos.

²⁰ Imagem tirada do site do Musée de La Musique, Paris: <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/ClientBookLineCIMU/recherche/NoticeDetailleByID.asp>

II. MERCY E PEPUSCH: CONTEXTOS BIOGRÁFICOS E OBRAS PARA FLAUTA

Publicadas pela primeira vez em Londres, *A Second Set of Solos for the Flute with A Thorough Bass for the Basson, Bass-Flute or Harpsicord* de Pepusch (1709) e *Six Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Hapsicord or Violoncello* de Mercy (1718) são coleções que se situam num importante contexto musical de transição. Nesta altura, começam a surgir os concertos no sentido moderno da palavra, isto é, acontecimentos performativos autónomos e não associados ao serviço litúrgico, à Corte, às casas senhoriais, ao teatro ou ópera.

O cruzamento de diversas culturas europeias em Londres está ligado à constante chegada de intérpretes e compositores vindos de países de língua alemã, de França e Itália, sendo inevitável a mescla das diferentes tradições destes países e o seu reflexo na música e prática musical. Compositores como G. B. Draghi, L. Grabu, N. Matteis, G. Finger, J. Paisible, J. W. Franck, J. B. Loeillet ('John Loeillet of London'), J. E. Galliard, G. F. Handel, F. Geminiani, F. Barsanti, G. Bononcini, e G. Sammartini, alguns de passagem, outros definitivamente, transportam e espalham toda esta diversidade. Para além disto, a crescente publicação das obras de compositores residentes em Inglaterra no estrangeiro e do estrangeiro em Londres facilita a propagação da música dentro e fora de Inglaterra²¹. Deixa então de ser raro encontrar obras com uma mistura de estilos, no que diz respeito à estrutura, linguagem musical e também à ornamentação.

Nos diários londrinos da época publicam-se anúncios a concertos que mencionam muitas vezes as obras e os intérpretes a ouvir, como os que constam na

²¹ Como exemplos de publicação de trabalhos de compositores ingleses ou residentes em Londres no estrangeiro, podemos dar diversas obras de Pepusch que foram publicadas em Amesterdão como: o primeiro conjunto de Sonatas para flauta; as Sonatas op. 2, op. 5 e op. 6 para violino e baixo contínuo; e os seis concertos para duas flautas, dois traversos, oboés ou violinos e baixo que foram publicados em Amsterdão respectivamente em cerca de 1705, 1707, cerca de 1711/12 e cerca de 1717/18. Algumas destas obras apenas foram publicadas em Amesterdão, outras foram publicadas em Amesterdão antes de serem publicadas em Londres e, outras ainda, posteriormente. Handel tem diversas obras para cravo publicadas em Amesterdão entre 1721 e 1732. A Sonata em Fá Maior para duas flautas e as "40 airs anglois ii" do inglês William Williams, foram publicadas em Amesterdão em 1702 (Holman 2011b). Publicações de compositores estrangeiros em Londres podemos encontrar, por exemplo, "L'alphabet de la musique", op.30, para flauta, traverso ou violino de Schickhardt e a sua transcrição dos "XII Concertos transpos'd for Flutes viz a Fifth a Sixth a Consort and Voice Flute..." de Corelli (Londres, c1732). De Corelli foram publicadas por Walsh, em 1712, as transcrições "by an eminent master" para flauta das últimas seis sonatas para violino op. 5.

páginas 16 e 24-25; o estudo desta informação permite compreender padrões de participação de diversos músicos na vida cultural londrina.

É neste contexto que se situam tanto Mercy como Pepusch, compositores das obras sobre as quais nos debruçamos neste estudo.

Neste capítulo trataremos da informação biográfica que chegou até nós e da obra publicada de Mercy e Pepusch, de forma a compreender as relações profissionais entre ambos e integrá-los e às suas obras no contexto anteriormente estudado.

II.1. DADOS BIOGRÁFICOS E OBRA DE MERCY

Pouco se sabe sobre Luis Mercy. A sua data de nascimento é desconhecida, assim como a naturalidade, embora alguns investigadores apontem a hipótese de ser de origem francesa (Lasocki 2011).

Podemos no entanto dizer que esteve activo em Inglaterra entre 1708 e 1751. É mencionado nalgumas ocasiões em anúncios de jornais, sendo de notar que aparece por vezes associado a Pepusch.

Lasocki, na sua tese (Lasocki 1983) e no artigo de *Grove Music Online* (Lasocki 2011), considera que o Sr Massey que aparece no anúncio de 26 de Julho de 1708 (ver transcrição em baixo) é o compositor aqui tratado. E indica esta data como a primeira referência a este compositor em Londres.

1708 – 26 de Julho no *The Daily Courant*

"The Great Room, Epsom, 26th July: a consort for the' benefit of Beeston and Tenoe, including 'a sonata on the Flute Almain, by Mr. Lature, several songs, sung by Mr Wheley, being the first time of his Performance in Publick. A Solo on the Flute, Compos'd by **Mr Pepusch**, perform'd by **Mr Massey**²²; being the Second Time of his Performance in Publick, since his Arrival in England. A Sonata for three Flutes ... a Sonata for a Hautboy and Flute. .. songs out of the late Opera's... a Double Stopt Solo of Correlly's by Mr Beeston.'" (Tilmouth 1968, 71).

Cerca de uma década mais tarde podemos encontrar novamente o seu nome num anúncio (ver transcrição adiante) a um concerto em Hickford's Room, onde

²² Os negritos não constam no original e servem para destacar os nomes dos compositores.

tocaria um concerto e um solo para flauta.

1719 – 9 de Fevereiro no *The Daily Courant*

"Hickford's Room, 13th February: a consort for the benefit of Mr Dahuron, including a concerto and a solo played on the violin by Mr Carbonelli with Mr Pipo, a concerto and a solo for the flute played by Mr Mercy, a concerto and a solo for the hautboy played by Mr Kytch, and a concerto and a solo for the German flute played by Mr Dahuron." (Tilmouth 1968, 104).

No artigo "Mercy, Luis" da enciclopédia *Grove Music Online*, David Lasocki (2011) menciona duas datas para além destas com informações acerca de Mercy: a presença de Mercy a tocar nos intervalos de uma peça no Teatro *Lincolns' Inn Fields*, em 1716 e, em 1735, num concerto de beneficência em seu próprio nome em *York Buildings*, onde tocou peças da sua autoria. John Hawkins (Hawkins 1875, 609) refere que Mercy é de naturalidade francesa, vindo mais à frente na mesma obra (Hawkins 1875, 893) a contradizer-se afirmando que Mercy é inglês de nascimento, embora o seu nome seja de origem francesa. Em nota de pé de página, Hawkins assinala que, parecendo ter medo de ser tomado por francês, Mercy apresenta-se *di Nazione Inglesa* no frontispício de uma das suas publicações (Hawkins 1875, 893) opus 3. A primeira informação de Hawkins seria possivelmente correcta, no caso de Mr Massey ser Mercy se recordarmos o anúncio de 26 de Julho de 1708 do *Daily Courant* acima referido, onde se indica ser esta "a sua segunda performance desde a sua chegada a Inglaterra". Sabe-se que esteve em Cannons ao serviço de James Brydges, Conde de Carnarvon, Duque de Chandos (Lasocki 1983, 884), a quem dedicou o seu opus 1 – *Six Solos for a flute...* – publicado em 1718 por Walsh & Hare.

Lasocki (2011) refere ainda a existência de uma carta de 1751 escrita por uma neta de James Brydges relatando um encontro com Mercy, descrevendo-o como antigo oboísta na orquestra do avô.

The master of ceremonies ... is one Mercie, formerly a hautboy in my grandfather's band of music. He scraped acquaintance with me, to my great astonishment, and [I] was more amazed when I found all ... he had ... was by knowing my grandfather before I was born.

Andrew Pink, autor de um estudo sobre este compositor ainda não publicado, refere ainda ligações de Mercy à franco-maçonaria, atribuindo a Mercy a autoria de

três dos quatro cantos presentes em *The Constitutions of the Free-Masons* de James de Anderson de 1723 (Pink s. d.).

São conhecidos quatro conjuntos de obras de Luis Mercy: *Six Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsicord or Violoncello* (1718); *Six Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsicord or Violoncello Opera 2da* (1720), ambos publicados por John Walsh; *VI Sonate A Fagoto ò Violoncello col' Basso Continuo Opera Terza* (1735) e *VI Sonate A Flauto Traverso, Violoncello ò Cembalo Opera Terza* (1745), ambos publicados para o autor por Samuel Weaver. De acordo com Hawkins (Hawkins 1875, 609), Mercy terá publicado em 1735 doze sonatas, sendo as seis primeiras para traverso, violino ou flauta. Algumas destas sonatas teriam sido compostas adoptando o novo sistema de Stanesby, mencionado no primeiro capítulo, que propõe fazer da flauta tenor, e não da contralto, o instrumento de referência da família das flautas. Das obras para flauta de Mercy de que temos conhecimento nenhuma se encontra no âmbito da flauta tenor, pelo que se esta obra existiu, infelizmente não chegou até nós.

Segundo Hawkins, as sonatas de Mercy estão “entre as melhores composições para este instrumento”²³ (Hawkins 1875, 893). Para Lasocki, “embora Mercy tenha algumas boas ideias e um interesse na variedade rítmica, as sonatas [op.1 e 2] são desajeitadas e repetitivas”²⁴ (Lasocki 2011).

O primeiro opus de Mercy contém seis sonatas, todas com quatro andamentos, alternando lento-rápido, alguns dos quais têm nomes de danças. Certas secções das sonatas deste opus são desenvolvidas de maneira elaborada.

O segundo opus, tal como o primeiro, é composto por seis sonatas, das quais a única que não possui quatro andamentos é a última, que tem um *Adagio* seguido de uma *Ciaccona*. Este opus contém, tal como o primeiro alguns andamentos com nomes de danças. Ao contrário do primeiro opus, a estrutura é mais formal, havendo

²³ Tradução da autora do texto original: "His solos for flute may be ranked among the best compositions for that instrument extant" (Hawkins 1875, 893)

²⁴ Tradução da autora: "Although Mercy had some good ideas and an interest in rhythmic variety, the sonatas are gauche and repetitive" (Lasocki 2011).

geralmente um desenvolvimento menos elaborado. Ambos os opus apresentam certos movimentos harmônicos que podem ser considerados errados.

As sonatas de fagote (*opera terza*) utilizam uma linguagem mais próxima às sonatas de traverso, com um desenvolvimento melódico e rítmico maior e, em muitos casos, com passagens muito virtuosísticas. Neste conjunto é possível encontrar muitos andamentos com nomes de dança, e em dois andamentos encontramos a indicação *ala Scotseza*. A sexta sonata é a única composta por três andamentos, um dos andamentos tem variações.

As sonatas de traverso (também designadas opus 3) estruturalmente semelhantes ao opus 2 para flauta, apresentam uma linguagem que pode ser considerada mais próxima do estilo galante, tendo uma estrutura e um desenvolvimento mas equilibrados. Este opus é também composto por alguns andamentos com nomes de danças.

Ambas as obras, de traverso e de fagote apresentam, ao contrário das sonatas para flauta, uma linguagem mais próxima do estilo tardio francês.

II.2. DADOS BIOGRÁFICOS E OBRA PARA FLAUTA DE PEPUSCH

Nascido em Berlim em 1667, o multi-instrumentista e compositor Johann Christoph Pepusch parte para a Holanda e depois para Inglaterra por volta de 1697, e aqui se fixa até falecer em 1752. É conhecido como compositor de música instrumental e organizador de concertos. Inicialmente frequenta os concertos no espaço de Thomas Britton, um mecenas e músico amador que organizava encontros musicais em Londres.

No seu artigo *Pepusch, Johann Christoph*, no *Grove Music Online*, Malcolm Boyd & Graydon Beeks (Malcolm, Graydon, and Cook 2011) afirmam que, em 1704, Pepusch é admitido como violetista, e mais tarde cravista, no Teatro de Drury Lane e, em 1708, integra a companhia da ópera no Teatro *Vanburgh's Queen's* em Haymarket onde tocava violino, cravo e agenciava a cantora Margherita de l'Epine, com quem mais tarde se casou. Em 1713 recebe o doutoramento em Música pela Universidade de Oxford. Em 1714 regressa por duas temporadas, como director musical, ao Teatro

de Drury Lane, para o qual compõe quatro peças ao estilo das *masques* inglesas. Em 1716 muda-se para *Lincoln's Inn Fields* onde se mantém como director musical durante 15 anos. Por volta desta altura, Pepusch começa a ter participação na Capela de James Brydges, Conde de Carnarvon, Duque de Chandos em Cannons. Esta participação pode ser documentada desde cerca de 1717, a mesma época em que Mercy e também Handel estariam ao seu serviço. Pepusch ficaria responsável pelos acontecimentos musicais em Cannons até 1721 e, com menos regularidade, até 1725. Para a capela de James Brydges, Pepusch compôs *Anthems*, um *Magnificat* e cantatas profanas.

Em 1729, parece ter deixado de compor, dedicando-se ao estudo e performance da música antiga (Boyd, Graydon, and Cook 2011). O seu trabalho teórico mais importante, *A Treatise on Harmony*, foi publicado à sua revelia em 1730, revisto e republicado no ano seguinte.

Até 1732/33 manteve-se na direcção musical de *Lincoln's Inn Fields*, altura em que se retirou do teatro. Em 1735, reorganizou a *Academy of Ancient Music*, que tinha co-fundado em 1726, criando um seminário de ensino da música para crianças. Em 1737 foi nomeado organista em Charterhouse, e em 1745 foi eleito *Fellow of the Royal Society*.

A obra de Pepusch é muito volumosa e abrangente. Para além de ter composto para o teatro e ópera, Pepusch compôs música sacra na forma de motetes e *anthems*, como também música instrumental - sobretudo sonatas para violino ou flauta e concertos grossos, alguns para formações atípicas. Dada a amplitude da obra deste compositor, destacaremos apenas a obra para flauta. Pepusch tem duas colecções de seis sonatas para flauta e baixo contínuo, a segunda das quais é estudada neste trabalho. O primeiro conjunto destas sonatas foram editadas em Amesterdão entre 1705 e 1706 e só posteriormente em Londres em 1707. O segundo conjunto de sonatas para flauta foi publicado em Londres dois anos mais tarde, em 1709. A ode *Britannia and Augusta*, com libreto de John Hugues e escrita em honra do Duque de Devonshire, foi um dos trabalhos mais importantes de Pepusch. Esta peça terá sido interpretada em *Stationers' Hall* também em 1707 (Holman 2011). Uma das peças

que integra é "Ye gen'rous arts and muses join" para dois sopranos, duas flautas, dois oboés, dois violinos, viola, fagote e baixo contínuo. Uma cantata, *While Corydon the lovely shepherd* para soprano, flauta e baixo contínuo foi publicada por Walsh em 1710, num primeiro conjunto de seis cantatas. Mais tarde, em 1720, um segundo conjunto de seis cantatas é editado num volume dedicado ao Duque de Chandos, destas seis cantatas quatro são para soprano, flauta e baixo contínuo. Em 1715, duas peças com flautas são interpretadas em situações distintas. "No, no, vain world", para dois sopranos, duas flautas, dois oboés, violino solo, dois violinos, viola e baixo contínuo foi tocada integrada na peça *The Lady Jane Gray* de Nicholas Rowe. Neste ano Pepusch compôs ainda, para o casamento do Lord Cobham e Anne Halsey, a serenata *Wake th' harmonious voice and string*, para dois sopranos, oboé, flauta, dois violinos, viola e baixo contínuo. No aniversário da Princesa de Gales, em 1716, foi executado *To joy, to triumphs*, para dois sopranos, trompete, flauta, oboé, harpa, dois violinos, viola, violoncelo e baixo contínuo. Em Amesterdão, cerca de 1717/18, são editadas duas obras, o opus 7 e o opus 8. O opus 7, que se perdeu, conteria a sonata número dez para flauta, traverso e baixo contínuo. O opus 8 reúne seis concertos para duas flautas e dois traversos, oboés ou violinos e baixo contínuo. Para além do seu legado musical, Pepusch deixou também importantes obras teóricas, como *A Treatise on Harmony: Containing the Chief Rules for Composing in Two, Three and Four Parts* (Londres, 1730 e republicado em 1731), e "Of the Various Genera and Species of Music Among the Ancients", *Philosophical Transactions of the Royal Society*, xliv (1746).

II.3. PERCURSOS COMPARADOS DE MERCY E PEPUSCH

Na tabela em baixo podemos observar lado a lado os percursos conhecidos de Pepusch e Mercy.

Podemos ver destacados a negrito os locais em que se poderão com muita probabilidade ter cruzado.

Tabela I: Biografia comparada de Mercy e Pepusch

<p><u>Johann Christoph Pepusch:</u> (Berlin, 1667 - London, 20 Julho 1752)</p> <p>-cerca de 1697 - chega a Londres; frequenta concertos de Thomas Britton;</p> <p>-1704 - Primeiro cargo fixo – violetista e cravista no Teatro de Drury Lane;</p> <p>-1705-06 - <i>VI Sonates</i> (op. 1), para flauta e baixo continuo são editadas em Amesterdão;</p> <p>-1707 - <i>Ye gen'rous arts and muses join</i> para dois sopranos, duas flautas, dois oboés, dois violinos, viola, fagote e baixo continuo - Walsh publica <i>Six Solos for a Flute and a Bass</i></p> <p>-1708 - violinista, cravista e agente da soprano Margherita de L'Epine (com quem mais tarde casa) na companhia de ópera do Teatro <i>Vanburgh's Queen's</i> no Haymarket;</p> <p>-1709 - Walsh publica <i>Aires for two Flutes</i>; - Walsh publica <i>A Second Set of Solos for the Flute with A Through Bass</i></p> <p>-1710 - Walsh publica <i>Six English Cantatas</i> entre as quais <i>While Corydon the lovely shepherd</i> para soprano, flauta e baixo contínuo</p> <p>-1713 - doutoramento em Música em Oxford;</p> <p>-1714 - Director Musical em Drury Lane;</p> <p>-1715 - <i>No, no, vain world</i>, para dois sopranos, duas flautas, dois oboés, violino solo, dois violinos, viola e baixo continuo tocado na peça <i>The Lady Jane Gray</i> de Nicholas Rowe; - <i>Wake th' harmonious voice and</i></p>	<p><u>Luis Mercy</u> (activo entre 1708-51)</p> <p>-1708 - toca num concerto em Epsom, '<i>being the second time of his performance in public, since his arrival in England</i>';</p>
---	---

<p><i>string</i>, serenata para o casamento do Lord Cobham e Anne Halsey, para duas sopranos, oboé, flauta, dois violinos, viola e baixo contínuo;</p> <p>-1716 - director musical por muitos dos seguintes 15 anos em Lincoln's Inn Fields;</p> <p>- <i>To joy, to triumphs</i>, para o aniversário da Princesa de Gales para dois sopranos, trompete, flauta, oboé, harpa, dois violinos, viola, violoncelo e baixo contínuo;</p> <p>-Algum tempo depois de 1716 - envolve-se com o grupo musical ao serviço de James Brydges, Earl of Carnarvon. A sua presença em Cannons pode ser documentada desde Dezembro de 1717, ele e Handel estavam ambos lá em Abril de 1718.</p> <p>-c. 1717-18 - São editadas em Amesterdão <i>X sonates</i> op. 7, com sonata nº 10 para flauta, traverso e baixo contínuo - perdidas e <i>VI Concerts</i> op. 8 para duas flautas, dois traversos, oboés ou violinos e baixo contínuo;</p> <p>-1718/19 - Activo em <i>Lincoln's Inn Fields</i> na temporada 1718-19, Pepusch parece ser director musical em Cannons em meados de 1719. Pepusch é responsável pela música para a Capela e para o grupo de câmara do Duque, regularmente até meados de 1721, provavelmente dividindo o seu tempo entre Cannons e Londres;</p> <p>-Pepusch continua a organizar música ocasionalmente até 1725, quando a actividade musical organizada em Cannons parece ter terminado;</p> <p>-1720 – É editado o segundo volume de Cantatas. Quatro de seis cantatas deste volume (dedicado ao Duque de Chandos)</p>	<p>-1716 - toca dois '<i>entertainments</i>' no intervalo de uma peça no Teatro de Lincoln's Inn Fields;</p> <p>-1718 - quando Walsh e Hare publicam o seu op. 1, está ao serviço de James Brydges, em Cannons, a quem dedica a obra;</p> <p>-1719 - Em Fevereiro toca 'a concerto and solo' para flauta num concerto em Hickford's Room;</p> <p>-um mês mais tarde tinha deixado a casa de Brydges e não se sabe o que fez nessa altura para sobreviver;</p> <p>-Cerca de 1720 Walsh edita o seu op. 2, também para flauta e baixo contínuo;</p>
---	---

<p>incluem uma parte para flauta solo e foram provavelmente tocadas em Cannons.</p> <p>-1729 - Parece ter-se retirado da composição, dedica-se sobretudo ao estudo e performance da música antiga.</p> <p>-1730 - É publicado <i>A Treatise on Harmony</i>, provavelmente à revelia, por um aluno seu, Viscount Paisley, e revisto no ano seguinte.</p> <p>-Até 1732/33 mantém-se na direcção de <i>Lincoln's Inn Fields</i>, altura em que se retira do Teatro;</p> <p>-Em 1735 reorganiza a <i>Academy of Ancient Music</i>, iniciando seminários para crianças;</p> <p>-Morre em 1752.</p>	<p>-1730 - casa com Anne Hampshire;</p> <p>-De 1733 até 1737 viveu em Orange Court, Castle Street;</p> <p>-1735 - toca num concerto em seu próprio benefício em <i>York Buildings</i>, onde interpreta as suas próprias composições;</p> <p>-Cerca de 1735 - o seu conjunto de seis Sonatas para Fagote ou Violoncelo (designado op. 3) é publicado por Samuel Weaver;</p> <p>-Cerca 1745 - o seu conjunto de seis Sonatas para Flauta Transversal (também designado op. 3) é publicado por Samuel Weaver;</p> <p>-1751 - Última referência a Mercy numa carta de Lady Caroline Brydges (neta de James) sobre uma visita a Long Room em Bristol.</p>
---	--

Como podemos constatar, não só é certo que Pepusch e Mercy trabalharam juntos na capela de James Brydges, como é muito provável que se tenham cruzado em concertos públicos e em *Lincoln's Inn Fields*. A ser correcto que o senhor Massey é Mercy, este terá tocado um solo para flauta de Pepusch no concerto em *The Great Room* em Julho de 1708. Lasocki (2011) menciona ainda uma presença de Mercy, em 1716 em *Lincoln's Inn Fields*, justamente o ano em que Pepusch se transfere como director musical para este teatro.

Mercy teve contacto com o trabalho de Pepusch não só interpretando as suas sonatas para flauta, como provavelmente interpretando parte do repertório que Pepusch escreveu para ser tocado em Cannons e que inclui flauta e, segundo a carta da neta de James Brydges referida por Lasocki e mencionada aqui, também o oboé. Destas podemos enumerar: um *Magnificat*, com uma parte para oboé e seis cantatas incluídas no segundo volume de Cantatas, quatro das quais incluem uma parte para flauta, que foram dedicadas a James Brydges e foram provavelmente tocadas em Cannons.

III. ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS OPUS I DE MERCY E *SECOND SET OF SONATAS* DE PEPUSCH

III.1. DESCRIÇÃO GERAL DAS OBRAS

Cada uma das obras que são objecto de estudo deste trabalho, ambas publicadas em Londres por John Walsh, contêm seis sonatas a solo para flauta e baixo contínuo. Segundo Smith (1948), Lasocki (2011) e Portell (2007), o *Second Set* de Pepusch foi publicado em 1709, e o opus 1 de Mercy em 1718. A primeira apresenta na sua página de frontispício a indicação *A Second Set of Solos for the Flute with A Thorough Bass for the Basson, Bass-Flute or Harpsicord*; a segunda *Six Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsicord or Violoncello Humbly Dedicated to the Right Hon.ble the Earle of Carnarvan By his most Obediant and Devoted Humble Servant Luis Mercy*.

Enquanto as sonatas de Mercy estão editadas em partitura, as de Pepusch apresentam-se em partes separadas.

A estrutura das sonatas é tipicamente italiana, com quatro andamentos isolados alternando lento-rápido. O único caso que foge a esta forma é o 2º andamento da Sonata IV em ré menor de Mercy, que contém várias pequenas secções alternantes entre *Allegro* em $\frac{3}{4}$ e *Presto* em C. No entanto, mesmo esta característica de alternância de secções dentro de um só andamento pode encontrar-se também em sonatas barrocas italianas, de que é exemplo o 1º andamento da Sonata I do opus 5 de Arcangelo Corelli. Neste andamento a alternância é feita entre um tempo lento e um tempo rápido (*Grave* e *Allegro*), como podemos observar na imagem 2.



Imagem 2 - primeiro andamento da primeira Sonata op. 5 de Corelli (edição Roma 1700)

Apenas um andamento das sonatas de Pepusch menciona, na indicação de andamento, uma dança: *Allegro Giga* (4º andamento) da Sonata IV. No caso de Mercy encontramos quatro andamentos com nomes de danças: *Giga Allegro* (4º andamento) da Sonata I, *Minuett Allegro* (4º andamento) da Sonata II; *Sarabanda* (3º andamento) da Sonata III e *Minuetto* (4º andamento) da Sonata IV. A Sonata III de Mercy anuncia no 2º andamento a indicação de fuga: *Allegro Fuga*. Mas, analisando as partituras de ambas as obras, podemos encontrar andamentos com fugas nunca muito desenvolvidas onde, por vezes, só mesmo a cabeça do tema é reevocada. São os casos, em Mercy, do *Allegro* (2º andamento) da Sonata II, *Allegro Fuga* (2º andamento) da Sonata III e *Giga Allegro* (4º andamento) da Sonata III; e, em Pepusch, do *Allegro* (2º andamento) da Sonata II, *Allegro* (4º andamento) da Sonata V e *Allegro* (4º andamento) da Sonata VI.

Seria impróprio classificar cada uma das sonatas incluídas nestas obras como *da chiesa* ou *da camera*, visto que, como refere Sandra Mangsen (Mangsen, Sonata da Camera), nesta altura as características de uma já tinham invadido a outra. Também segundo Mangsen, a sonata *da chiesa* com “estrutura de 4 andamentos que era *standard* no início do século seguinte [XVIII] é evidente em cerca de metade das sonatas de Corelli (opus 1, 3 e 5 nºs 1-6): introdução lenta, seguida de andamento em estilo de fuga, andamento lento expressivo (por vezes apenas uma pequena transição) e um final imitativo” (Mangsen, Sonata da Chiesa). A sonata *da camera* era composta por “três ou quatro andamentos para um ou mais instrumentos melódicos e contínuo (...) geralmente começa com um prelúdio (...) seguido por danças em duas partes”. Brossard (apud Mangsen), no seu *Dictionnaire de musique* de 1703, escreve que “estas [sonatas *da camera*] são na realidade suites de pequenas peças dançáveis, e todas na mesma tonalidade”. Mais, as distinções entre ambas desapareceram; as danças em forma binária aparecem nas sonatas *da chiesa*, mesmo que não seja indicado, e os adagios expressivos nas sonatas *da camera*.

As sonatas de Pepusch são estruturalmente mais conservadoras e apresentam um desenvolvimento mais lógico e previsível, enquanto que as de Mercy se desenvolvem em secções maiores, mais livres para o instrumento solista, mais brilhantes no que diz respeito à exposição virtuosística das capacidades do

instrumento e do flautista. Do ponto de vista harmónico as sonatas de Mercy apresentam bastantes problemas. Os andamentos lentos das sonatas de Mercy são muito elaborados tanto no que diz respeito à ornamentação como ao desenvolvimento melódico, e mais ricos neste aspecto do que na qualidade de composição, e isto deve-se provavelmente ao facto de Mercy ser flautista e não compositor. A maior parte dos trilos estão indicados, e aparecem indicações de *apoggiaturas* (por exemplo no 1º andamento da Sonata I) e duplas *apoggiaturas* (3º andamento da Sonata VI); em Pepusch não há indicação de ornamentos.

O baixo contínuo das partituras de Mercy aparece detalhadamente cifrado, enquanto as sonatas de Pepusch apresentam somente as cifras indispensáveis (poderíamos afirmar que mais à semelhança do cifrado italiano). A quantidade de informação presente na partitura pode ser reflexo de diferentes necessidades entre um músico profissional e um músico amador. Um músico profissional precisa de menos indicações do que precisará um amador. Assim sendo, Pepusch poderia ter composto a sua música para ser tocada em concerto, tendo posteriormente sido publicada. Mercy, ao explicitar mais informação, pode ter pensado no músico amador como público alvo da sua edição.

III.2 CORRESPONDÊNCIAS ENTRE AS OBRAS

No conjunto das seis obras de cada compositor podemos encontrar correspondências entre sete andamentos pertencentes a quatro sonatas de Pepusch e três de Mercy. A relação entre estes andamentos passa pela ornamentação de andamentos completos ou pela simples utilização de temas comuns.

Nalguns casos conseguimos sobrepor a quase totalidade dos andamentos (página 43 – Pepusch: *Adagio* da Sonata II / Mercy: *Adagio* da Sonata II; página 46 - Pepusch: *Largo* da Sonata II / Mercy: *Grave* da Sonata VI; página 47 – Pepusch: *Largo* da Sonata III / Mercy: *Adagio* da Sonata VI), noutros a relação não é contínua e podemos identificar o início que se desenvolve de maneira diferente, mas que volta a retomar quando o tema é relançado (páginas 44-45 – Pepusch: *Allegro* da Sonata II / Mercy: *Allegro* da Sonata II; páginas 40-41 – Pepusch: *Allegro* da Sonata I / Mercy:

Allegro da Sonata V), noutras ainda, a relação encontra-se só nos inícios de temas (página 39 – Pepusch: *Largo* da Sonata I / Mercy: *Adagio* da Sonata V; páginas 48-49 – Pepusch: *Allegro* da Sonata V / Mercy: *Allegro* da Sonata VI).

As tonalidades mantêm-se à excepção do 2º andamento da Sonata VI de Mercy que está em Fá Maior, enquanto o seu correspondente de Pepusch, o 2º andamento da Sonata V, está em dó menor. Este é um dos casos acima mencionados (páginas 48-49) em que só a cabeça do tema é semelhante e por estar numa tonalidade/modalidade diferente foi mais difícil de detectar.

Ao contrário das indicações de andamentos, que mudam de um compositor para o outro, as indicações de compasso mantêm-se iguais em cada um dos pares de andamentos. Existe uma só excepção, a do 3º andamento da Sonata VI de Mercy (*Grave*) que está em compasso de 3/4 enquanto o seu andamento correspondente de Pepusch, o 3º andamento (*Largo*) da Sonata II, está em 3/2. A denominação dos andamentos rápidos mantêm-se, mas Mercy denomina a quase totalidade dos andamentos lentos de *Adagio*, enquanto Pepusch tende a usar o termo *Largo*. Há uma excepção também neste parâmetro no 3º andamento da Sonata VI que Mercy denomina de *Grave*, enquanto Pepusch utiliza a designação de *Largo*.

A edição das partituras que se segue ilustra de forma evidente todas as correspondências detectadas e aqui mencionadas.

III.3. EDIÇÃO COMPARADA

- a) Pepusch *Largo*, 3º and. da Sonata II, *Second Set* versus Mercy *Grave*, 3º and. da Sonata VI, op. 1
- b) Pepusch *Adagio*, 1º and. da Sonata II, *Second Set* versus Mercy *Adagio*, 1º and. da Sonata II, op. 1
- c) Pepusch *Largo*, 1º and. da Sonata III, *Second Set* versus Mercy *Adagio*, 1º and. da Sonata VI, op. 1
- d) Pepusch *Allegro*, 2º and. da Sonata II, *Second Set* versus Mercy *Allegro*, 2º and. da Sonata II, op. 1
- e) Pepusch *Allegro*, 2º and. da Sonata I, *Second Set* versus Mercy *Allegro*, 2º and. da Sonata V, op. 1
- f) Pepusch *Allegro*, 2º and. da Sonata V, *Second Set* versus Mercy *Allegro*, 2º and. da Sonata VI, op. 1
- g) Pepusch *Largo*, 1º and. da Sonata I, *Second Set* versus Mercy *Adagio*, 1º and. da Sonata V, op. 1

a) Pepusch 1^o *Largo* da Sonata I em Dó M vs Mercy 1^o *Adagio* da Sonata V em Dó M

The image displays a musical score comparing two pieces: Pepusch's 1^o *Largo* (Sonata I) and Mercy's 1^o *Adagio* (Sonata V). The score is presented in two systems, each with two staves: the top staff for Pepusch and the bottom staff for Mercy. Both pieces are in the key of D major (Dó M) and common time (C). The first system includes tempo markings: *Largo (1º andamento)* for Pepusch and *Adagio (1º andamento)* for Mercy. The second system includes a *Piano* dynamic marking. The score shows various musical notations including notes, rests, and fingerings. A yellow box highlights the first few measures of both pieces in the first system.

b) Pepusch 2º *Allegro* da Sonata I em Dó M vs Mercy 2º *Allegro* da Sonata V em Dó M

The image displays a musical score comparing two versions of a 2nd *Allegro* movement. The score is organized into five systems, each containing two staves: the upper staff for the Piano (Pepusch or Mercy) and the lower staff for the Mercurio (Mer. or Pep.).

- System 1:** Labeled "1" and "Allegro (2º andamento)". Both versions start with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Pepusch version (top) features a complex, fast-moving treble line with many sixteenth notes and a bass line with chords and some sixteenth notes. The Mercy version (bottom) has a similar treble line but includes a trill (*tr*) in the right hand and a more active bass line with sixteenth notes.
- System 2:** Labeled "6" and "7". The Pepusch version continues with sixteenth-note patterns in the treble and chords in the bass. The Mercy version features a trill (*tr*) in the treble and a bass line with sixteenth notes and chords.
- System 3:** Labeled "10" and "11". The Pepusch version has a treble line with sixteenth-note runs and a bass line with chords. The Mercy version includes a trill (*tr*) in the treble and a section marked "Tasto Solo" in the bass, where the right hand plays a long, sustained note.
- System 4:** Labeled "15". The Pepusch version continues with sixteenth-note patterns in the treble and chords in the bass. The Mercy version has a treble line with sixteenth notes and a bass line with long, sustained notes.
- System 5:** Labeled "20" and "21". The Pepusch version includes a *Piano* dynamic marking and continues with sixteenth-note patterns. The Mercy version features a trill (*tr*) in the treble and a bass line with sixteenth notes and chords.

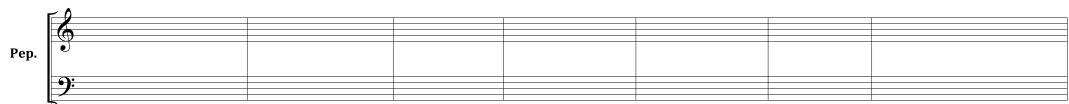
Yellow boxes highlight specific passages in the Pepusch and Mercy staves across the first three systems, likely indicating areas of comparison or performance focus.

26
Pep. 

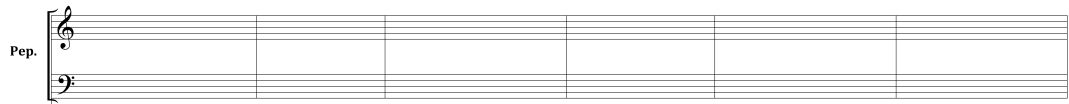
27
Mer. 

Pep. 

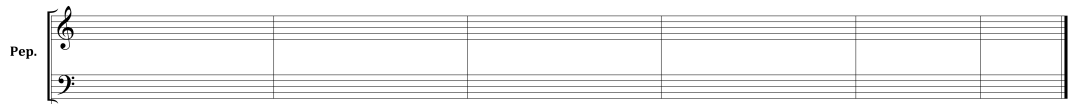
34
Mer. 

Pep. 

40
Mer. 

Pep. 

47
Mer. 

Pep. 

53
Mer. 

c) Pepusch 1º *Adagio* da Sonata II em ré m vs Mercy 1º *Adagio* da Sonata II em ré m

The image displays a musical score comparing two versions of an *Adagio* movement. The score is organized into five systems, each containing staves for Pepusch (Pep.) and Mercy (Mer.).

- System 1:** Labeled "Adagio (1º andamento)". It shows the beginning of the piece. The Pepusch part starts with a treble clef and a single note, while the Mercy part has a more complex rhythmic pattern. Both parts include fingerings (e.g., 1, 6).
- System 2:** Continues the comparison. The Pepusch part features a series of eighth notes, while the Mercy part has a more intricate melodic line with trills (tr).
- System 3:** Shows a repeat sign in the Pepusch part. The Mercy part continues with a similar melodic development.
- System 4:** Further melodic and rhythmic development in both parts. The Mercy part includes a trill and various fingerings.
- System 5:** The final system shown, concluding the comparison of these two versions.

The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). Fingerings and trills are clearly marked throughout the score.

d) Pepusch 2º *Allegro* da Sonata II em ré m vs Mercy 2º *Allegro* da Sonata II em ré m

The image displays a musical score comparing two versions of the 2nd *Allegro* from Sonata II in D minor. The score is organized into systems for Pepusch and Mercy, with measures 1-8, 9-13, 14-19, and 20-24. Orange boxes highlight specific passages in measures 1-8 and 20-24.

System 1 (Measures 1-8): Labeled "Allegro (2º andamento)". The Pepusch part (top) features a complex melodic line with many sixteenth notes. The Mercy part (bottom) has a simpler bass line with some fingerings (6, 5, 5, 6, 6) indicated.

System 2 (Measures 9-13): The Pepusch part (top) continues with intricate sixteenth-note patterns. The Mercy part (bottom) has a bass line with fingerings (6, 5, 6, #, #, 6, 4, 5, 4, #, 6, 6).

System 3 (Measures 14-19): The Pepusch part (top) is mostly empty, with only a few notes at the beginning. The Mercy part (bottom) continues with a bass line and fingerings (6, 6, 6, 5, #, #, 6, 6, #, 6, 6, #, 6, 6, #).

System 4 (Measures 20-24): Similar to the first system, the Pepusch part (top) has a complex melodic line, and the Mercy part (bottom) has a simpler bass line with fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6).

14
Pep.
Mer.
25

18
Pep.
Mer.
29

22
Pep.
Mer.
33

26
Pep.
Mer.
37

30
Pep.
Mer.
41

e) Pepusch 3º *Largo* da Sonata II em Fá M vs Mercy 3º *Grave* da Sonata VI em Fá M

The image displays a musical score comparing two pieces: Pepusch's 3rd *Largo* from Sonata II in F major and Mercy's 3rd *Grave* from Sonata VI in F major. The score is presented in five systems, each with a yellow box highlighting the first few measures of the comparison.

- System 1:** Measures 1-5. Pepusch's part is in 3/4 time, marked *Largo (3º andamento)*. Mercy's part is in 3/4 time, marked *Grave (3º andamento)*. Both pieces are in F major.
- System 2:** Measures 6-8. This system includes first and second endings for both pieces, indicated by a double bar line and the numbers 1 and 2.
- System 3:** Measures 10-12. Continuation of the comparison.
- System 4:** Measures 13-14. Continuation of the comparison.
- System 5:** Measures 18-19 for Pepusch and measures 20-22 for Mercy. Continuation of the comparison.

The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical markings such as trills (*tr*) and ornaments. The tempo markings *Largo* and *Grave* are clearly indicated at the start of each piece's section.

f) Pepusch 1º *Largo* da Sonata III em Fá M vs Mercy 1º *Adagio* da Sonata VI em Fá M

The image displays a musical score comparing two pieces: Pepusch's 1º *Largo* (Sonata III) and Mercy's 1º *Adagio* (Sonata VI). The score is presented in five systems, each with two staves: the upper staff for the piano (Pep.) and the lower staff for the cello/bass (Mer.).

- System 1:** Labeled "Largo (1º andamento)" for Pepusch and "Adagio (1º andamento)" for Mercy. A yellow box highlights the first three measures of both parts.
- System 2:** A yellow box highlights measures 4-6 of both parts.
- System 3:** A yellow box highlights measures 7-9 of both parts.
- System 4:** A yellow box highlights measures 11-13 of both parts.
- System 5:** A yellow box highlights measures 14-16 of both parts.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings (e.g., 6, 4, 3, 2, 1). The key signature is one flat (F major/C minor) and the time signature is common time (C).

g) Pepusch 2º *Allegro* da Sonata V em dó m vs Mercy 2º *Allegro* da Sonata VI em Fá M

The image displays a musical score comparing two pieces. The first system, highlighted with a yellow box, shows the beginning of both pieces. The top staff is for Pepusch, and the bottom staff is for Mercy. Both are marked 'Allegro (2º andamento)'. The second system continues the music, with the Pepusch staff being empty in measures 6-10 and 16-20, while the Mercy staff continues with complex rhythmic patterns. The third system shows further development of the Mercy piece, with the Pepusch staff remaining empty. The fourth system shows the final measures of the Mercy piece, with the Pepusch staff empty.

Pep.

Mer.

26

Pep.

Mer.

10

31

Pep.

Mer.

14

35

Pep.

Mer.

19

40

Pep.

Mer.

45

III.4. OBSERVAÇÕES À EDIÇÃO

Na presente edição é possível observar a sobreposição em pares dos andamentos de cada compositor que apresentam correspondências.

Como as peças têm um número de compassos diferente, não é possível a sobreposição total das obras. Por esta razão, nos casos em que há mais compassos numa obra do que noutra, aparecem secções de compassos em branco, sem pausas, por oposição a secções que não apresentam semelhanças. Para destacar as secções que se sobrepõem e onde existem semelhanças é utilizada uma marcação rectangular colorida.

Esta edição respeita escrupulosamente o original, mesmo quando aparecem possíveis erros: *A Second Set of Solos for the Flute with A Through Bass for the Basson, Bass-Flute or Harpsicord* de Pepusch (1709) e *Six Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Hapsicord or Violoncello* de Mercy (1718), ambas presentes na British Library em Londres com os números de referência h.250.c.(2.) e g. 524 respectivamente.

III.5. QUESTÕES DE AUTORIA

O grau de semelhança que encontramos entre estas duas obras levanta inevitavelmente questões sobre quem será o autor do material original e quais os motivos para esta reutilização de material criado por outro. A ordem cronológica de publicação de obras, por si só, não significa que essa seja a ordem cronológica da sua composição. De qualquer forma, parece mais lógico um compositor partir de uma base para a desenvolver e não para a simplificar, e, neste caso, a obra de Mercy, tal como pudemos observar na comparação das partituras, é geralmente desenvolvida com recurso a ornamentação. Assim, tendo isto em conta e considerando as biografias dos compositores e a análise das obras, podemos concluir que provavelmente Pepusch foi o compositor original e que Mercy utilizou material de Pepusch, ou seja a ordem cronológica de publicação destas obras corresponderá à sua ordem de composição.

Questões de autoria e a temática plágio têm sido amplamente debatidas sobre alguns compositores do barroco, entre eles Handel, contemporâneo, contemporâneo e colega de Pepusch e Mercy na capela de James Brydges. No entanto, se pensarmos do ponto de vista histórico, podemos encontrar, desde a Idade Média até ao barroco, inúmeros exemplos de utilização de material de uns compositores por outros. Na Idade Média, uma das tradições era usar o mesmo material musical com textos diferentes (*contrafactum*). Podemos também encontrar melodias de canções reutilizadas por diferentes compositores. Um dos exemplos de utilização exponencial de uma melodia é a da canção secular do séc. XV de origem desconhecida - "L'Homme Armé", reutilizada mais de quarenta vezes em missas por compositores como Dufay, Tinctoris, Busnois, Ockeghem, Obrecht, Josquin, La Rue, Senfl, Morales e Palestrina. Josquin e outros utilizaram-na ainda na forma de *chanson* polifónica. Era frequente também a utilização de baixos e cantus firmus. As diminuições de *chansons* e madrigais por vários compositores, tal como sugere Diego Ortiz no seu *El Primo Libro* (Roma 1553), são hoje amplamente utilizadas pelos flautistas. Ou as variações de Jacob van Eyck, *Der Lust-hof Fluiten* (1648), muitas delas com as melodias reconhecidamente de outros compositores como a *Pavanae Lachrimae* de John Dowland ou *Amarilli mia Bella* de Giulio Caccini.

No barroco, o caso mais amplamente estudado é o caso de Handel, que não só reutiliza o seu próprio material, mas que também toma de empréstimo material de outros compositores como Purcell, Scarlatti ou Kerll. Outros casos conhecidos de utilizações que podemos encontrar são: a utilização que Bach fez do Concerto para oboé de Alexandro Marcello (com número de catálogo BWV 974) (Wolff et al. 2011) e do Concerto opus 3 número 8 de *L'Estro Armonico* de Vivaldi (BWV 593) (Talbot 2011), ou as orquestrações das sonatas opus 5 de Corelli por Geminiani, os arranjos de Schickhardt dos *XII Concerti per 2 Flauti e Basso* de Corelli publicado por Walsh cerca de 1733 (Smith and Humphries 1968, 93), ou uma curiosa dupla atribuição a Telemann e Handel do Quarteto TWV 43 em ré menor e *Concerto à quattro* em ré menor para traverso, violino, violoncelo e contínuo (Wentz 1997, 7), entre outros.

À semelhança dos casos citados, Mercy usa material já existente, que ele próprio pode ter tocado no concerto de 26 de Julho de 1708, e desenvolve-o. Como pudemos observar anteriormente, fá-lo de duas maneiras diferentes: nos casos mais flagrantes recorre a em andamentos de Pepusch quase na sua totalidade e ornamenta-os; noutros utiliza simples sugestões de temas e recria andamentos diferentes.

Tendo em conta a bibliografia existente relacionada com o campo académico agora denominado *borrowing* (Burkholder 2011), esta seria uma prática bastante recorrente. Existem numerosos estudos sobre a proliferação de obras em que é utilizado material alheio e é consensual a existência desta prática. Levanta-se no entanto a questão sobre se a utilização de material de outros compositores, sem indicação evidente da sua origem, seria nesta altura considerada plágio. Richard Taruskin lança esta mesma questão no seu livro dedicado à música no século XVII e XVIII (Taruskin 2010, 327). Até há bem pouco tempo assumia-se que o plágio era um conceito tardio, romântico, mas autores como John Roberts (Roberts 2005) têm levantado a hipótese de ser um conceito que já existia no barroco. Buelow (Buelow 1990, 117) afirma que "foi justamente em meados do século XVIII que tanto o conceito de originalidade e o seu antónimo moral plágio apareceram como tópicos cruciais na crítica e debate estético."²⁵ Taruskin afirma que Johann Mattheson acusou Handel de copiar uma melodia de uma das suas óperas, mas não refere a fonte desta informação (Taruskin 2010, 330) e remete, também, para John Roberts (Roberts 2005, 192) que refere uma carta de Charles Jennens²⁶, um dos libretistas cujos textos foram usados por Handel nas suas ópera (Smith 2011).

No entanto, a naturalidade com que Mercy utilizou material de Pepusch, tendo em conta a sua proximidade, parece indicar que este facto poderia não ter sido interpretado como um caso de usurpação ou plágio.

²⁵ Tradução da autora a partir original: "It was in the middle of the eighteenth century that both the concept of originality and its moral antonym plagiarism appeared as crucial topics in aesthetic criticism and debate".

²⁶ "I told you before that one of the composers in my Box was good, I mean Scarlatti: & I shall not condemn the rest without a fair Trial. Handel has borrow'd a dozen of the Pieces & I dare say I shall catch him stealing from them; as I have formerly, both from Scarlatti & Vinci." (apud Roberts 2005, 192).

III.6. PARA A CONSTRUÇÃO DO PROJECTO

A concepção do recital do projecto baseia-se no objectivo de ilustrar musicalmente a comparação das obras em estudo, já feita em partitura na secção III.3. Para tal decidimos, como na edição das partituras acima, agrupar os andamentos de cada compositor que apresentam semelhanças, de forma a terem uma proximidade que facilite a comparação auditiva.

Programa:

	Pepusch <i>Second Set of Sonatas</i>	Mercy Opus 1
a)	1º <i>Largo</i> da Sonata I - Dó M	- 1º <i>Adagio</i> da Sonata V - Dó M
b)	2º <i>Allegro</i> da Sonata I - Dó M	- 2º <i>Allegro</i> da Sonata V - Dó M
c)	1º <i>Adagio</i> da Sonata II - ré m	- 1º <i>Adagio</i> da Sonata II - ré m
d)	2º <i>Allegro</i> da Sonata II - ré m	- 2º <i>Allegro</i> da Sonata II - ré m
e)	3º <i>Largo</i> em Fá M da Sonata II	- 3º <i>Grave</i> da Sonata VI - Fá M
f)	1º <i>Largo</i> da Sonata III - Fá M	- 1º <i>Adagio</i> da Sonata VI - Fá M
g)	2º <i>Allegro</i> da Sonata V - dó m	- 2º <i>Allegro</i> da Sonata VI - Fá M
h)		<i>Opera Terza</i> - Sonata I - Sol M: 1º <i>Adagio</i> 2º <i>Corrente Allegro</i>

A ordem definida para alinhamento das peças seguirá a ordem das sonatas na obra de Pepusch, da primeira para a última. Apresentamos a versão de cada um dos andamentos das sonatas de Pepusch seguida da correspondente versão de Mercy. Sendo assim, cada par de andamentos será interpretado como se da mesma obra se tratasse, de maneira a criar um fio condutor e demonstrar de forma mais evidente a forte relação entre as obras em questão. Pela mesma razão, quando existe indicação de repetição, esta não será cumprida, executando as versões de Pepusch como primeira parte de andamento e Mercy como segunda. Serão excepção a esta regra o par (d) e (e). Os andamentos integrantes destes dois pares têm ambos duas partes,

pelo que tocaremos a parte A da versão de Pepusch, seguida da parte A da versão homóloga de Mercy, e o mesmo na parte B. À exceção de *abbellimenti* (pequenos ornamentos indicados por sinais, como trilos) indicados ou obrigatórios, apenas será realizada ornamentação de pequenas cadências finais, de forma a não alterar demasiado o texto e serão acrescentadas pontes de ligação que permitam uma passagem mais fluente de uma versão para outra, facilitando assim uma comparação mais directa entre ambas as obras.

A Sonata I em Dó Maior de Pepusch contém dois andamentos com semelhanças com dois andamentos da Sonata V em Dó Maior de Mercy:

a) Pepusch 1º *Largo* da Sonata I - Dó M vs Mercy 1º *Adagio* da Sonata V - Dó M

A relação entre estas duas obras é a mais distante de entre as obras abordadas, existindo apenas uma breve analogia rítmica e melódica no primeiro compasso (ver página 39).

b) 2º *Allegro* da Sonata I - Dó M vs 2º *Allegro* da Sonata V - Dó M

A relação entre os adágios anteriores torna-se mais evidente quando, quase em jeito de confirmação, os allegros que os seguem apresentam semelhanças evidentes, partilhando um novo tema e utilizando material musical idêntico no seu desenvolvimento (ver páginas 40-41). Na versão de Mercy, bastante mais extensa que a de Pepusch, o tema é ritmicamente alterado, criando uma dupla síncopa. Neste andamento é também possível experimentar o primeiro exemplo do efeito de imitação de cordas duplas dos violinos (*double stops*) que Mercy menciona no seu prefácio (ver página 21 e anexo IV).

Na sonata seguinte, a Sonata II em ré menor de Pepusch, encontramos correspondência com três andamentos de duas sonatas de Mercy: a Sonata II em ré menor e a Sonata VI em Fá Maior:

c) 1º *Adagio* da Sonata II - ré m vs 1º *Adagio* da Sonata II - ré m

Nos adágios iniciais da Sonata II de Pepusch e da Sonata II de Mercy, a relação é como de uma versão simples para a sua versão ornamentada, sendo quase possível sobrepô-los por completo. Como podemos observar na partitura (ver página 43), apenas quatro compassos intermédios não se sobrepõem. O tipo de ornamentação utilizada baseia-se em motivos rápidos e floridos, com substituição de graus conjuntos por saltos mais virtuosos, pontes de ligação e algumas indicações de trilos. Este género de ornamentação é facilmente integrado num tipo de ornamentação à italiana, que recorre à utilização de motivos rápidos, por vezes com subdivisões ímpares, baseados em movimentos melódicos em combinação com escalas diatónicas, escalas de terceiras e arpejos. A partir das fontes musicais da época que temos disponíveis, podemos também afirmar que este estilo de ornamentação é característico da escrita para flauta desta época. Este tipo de figuração pode ser encontrada em diversas obras de compositores italianos da época que, como referimos atrás, por residirem em Londres ou por terem as suas obras aqui publicadas ajudaram a disseminar este estilo. Podemos dar o exemplo de um compositor italiano residente em Inglaterra que compôs para flauta, Francesco Barsanti (1690–1772). Como podemos observar nas imagens 3 e 4, as soluções utilizadas na ornamentação do primeiro andamento da sua segunda Sonata²⁷, editada por volta de 1727 (nove anos apenas depois do opus 1 de Mercy) são bastante semelhantes. Podemos identificar arpejos, subdivisões de tercinas e, no caso de Barsanti, uma utilização maior do âmbito do instrumento.

²⁷ *Sonatas or Solos for a Flute with a thorough Bass for the Harpsicord or a Bass Violin* editada por Walsh c. 1727 em Londres; edição com o número 143 em William C. Smith, que refere a possibilidade de Peter Bressan vender a mesma obra ou obra semelhante, editada pelo próprio Barsanti, cerca de 1724 (Smith and Humphries 1968).



Imagem 3 - 1º andamento da Sonata II op. I em ré menor de Mercy



Imagem 4 - 1º andamento da Sonata II op. I em Dó Maior de Barsanti (Londres 1727).

d) 2º *Allegro* da Sonata II - ré m vs 2º *Allegro* da Sonata II - ré m

Estes dois andamentos apresentam temas semelhantes, mas têm os intervalos invertidos (ver páginas 44 e 45). A versão de Pepusch inicia-se em modo fugado, enquanto na versão de Mercy existe um baixo de acompanhamento logo desde o início, seguido da imitação da cabeça do tema. No início da segunda parte voltamos a encontrar o tema transposto em ambos os andamentos. Uma vez mais, tal como no *Allegro* (b) antes apresentado, a versão de Mercy apresenta um maior desenvolvimento com passagens mais virtuosísticas e brilhantes. Estes dois andamentos serão tocados de forma intercalada, ou seja, a parte A do *Allegro* de Pepusch seguida da parte A homóloga e a parte B de Pepusch seguida da parte homóloga.

e) 3º *Largo* em Fá M da Sonata II vs 3º *Grave* da Sonata VI - Fá M

No *Largo* desta sonata em ré menor de Pepusch (o único andamento desta sonata que está em Fá Maior), podemos encontrar uma última relação desta sonata, agora com o penúltimo andamento, *Grave*, da Sonata VI em Fá Maior de Mercy (ver

página 46). Mais uma vez, estes dois andamentos quase se podem sobrepôr, sendo a versão de Mercy uma versão ornamentada da de Pepusch. Esta ornamentação é feita ao estilo de variação melódica, ou seja, apesar de aparecer bastante ornamentada, a melodia do tema é facilmente reconhecível. Quanto ao tipo de ornamentação utilizada, pontes de ligação, trilos e notas de passagem, sugere um tipo de linguagem mais próxima da linguagem utilizada por Geminiani e Tartini (ver imagem 5 e 6 com exemplo de Geminiani). Estes dois andamentos, tal como no exemplo anterior, serão tocados de forma intercalada, ou seja, a parte A do *Allegro* de Pepusch seguida da parte A homóloga e a parte B de Pepusch seguida da parte homóloga.



Imagem 5 - 3º andamento da Sonata VI op. 1 em Fá Maior de Mercy.

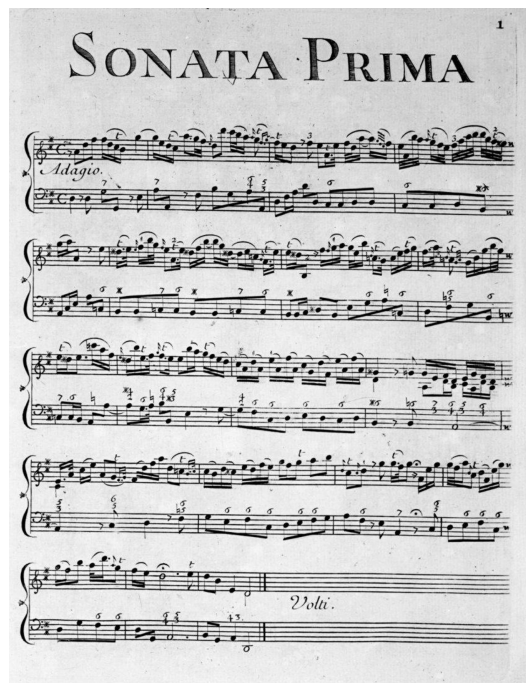


Imagem 6 - 1º andamento da Sonata I op. 4 em Ré Maior de Geminiani (Paris, 1739).

f) 1º *Largo* da Sonata III - Fá M vs 1º *Adagio* da Sonata VI - Fá M

Aqui, a versão de Mercy é, na sua quase totalidade, uma ornamentação do andamento correspondente de Pepusch (ver página 47), com características semelhantes ao do primeiro exemplo apresentado (a). Uma vez mais, a ornamentação utilizada é ao estilo italiano característico desta época, e podemos dar o exemplo da ornamentação "by an eminent master" (na imagem 8) das sonatas de Corelli numa versão publicada em Londres em 1707 por P. Randall (Zaslav 1996, 99), juntamente

com o original simples (na imagem 7), publicado em Roma em 1700 por Gasparo Pietra Santa e uma versão da época para violino ornamentada (na imagem 9) publicada em Amsterdão em 1710 por Estienne Roger. Zaslav (1996), no seu artigo publicado na *Early Music*, dá inúmeros exemplos de ornamentações das Sonatas op. 5 de Corelli.



Imagem 7 - 1º andamento da Sonata IV em Fá Maior do op. 5 de A. Corelli (Roma 1700).



Imagem 8 - 1º andamento da Sonata IV em Fá Maior do op. 5 de A. Corelli (Londres 1707).

g) 2º *Allegro* da Sonata V - dó m vs 2º *Allegro* da Sonata VI - Fá M

Este par de andamentos é o último em que encontramos correspondências entre as obras em estudo (ver página 48 e 49). De todos os andamentos em comparação, este é o único em que existe uma curiosa mudança de tonalidade e modalidade, de menor para maior. Mesmo assim, a ligação mantém-se evidente e pode ser facilmente detectada analítica e auditivamente.



Imagem 9 - 1º andamento da Sonata IV em Fá Maior do op. 5 de A. Corelli (Amesterdão, 1710).

h) *Opera Terza* - Sonata I em Sol M - *Adagio* e *Corrente Allegro* (ver anexo V)

Terminaremos o recital com dois andamentos pertencentes à Sonata I do opus 3 para traverso de Mercy (cerca de 1735)²⁸. Esta obra permite-nos experimentar o sistema proposto por Stanesby (ver secção I.3 e anexo III). Ao ser tocada com o sistema de Stanesby, utilizando uma flauta em dó, a digitação resultante é exactamente a que propõe Mercy na Sonata V do opus 1. Esta sonata não está integrada nas duas obras em estudo, mas tem um forte vínculo com o opus 1 do mesmo compositor. O *Adagio* inicial desta sonata em Sol Maior contém algumas partes ornamentadas de outro andamento de Mercy, já abordado nesta comparação (ver anexo VI): o primeiro andamento da Sonata V em Dó Maior (a), em que se encontra uma distante relação rítmica e melódica com o primeiro andamento da Sonata I em Dó Maior de Pepusch. Para além desta relação foi encontrada outra um pouco mais distante com uma outra sonata de Mercy presente no opus 2 (ver anexo VI). Na sonata para traverso, constante do opus 3 de Mercy, observa-se um

²⁸ Publicado por Samuel Weaver para o compositor.

tratamento melódico diferente, próprio da música para traverso da segunda metade do século XVIII. A ornamentação usada por Mercy sugere-nos o modelo que J. J. Quantz propôs mais tarde no seu tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlim 1752), como referência de ornamentação pré-clássica ou galante (ver imagens 10 e 11).



Imagem 10 - 1º andamento da Sonata I op. 3 em Sol Maior de Mercy.



Imagem 11- Exemplo de ornamentação presente em *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de Quantz (Berlim 1752).

CONCLUSÃO

A comparação das obras destes compositores veio confirmar a estreita relação entre elas. Apesar da escassez de informação que existe acerca de Luis Mercy, pudemos perceber que os compositores mantinham um vínculo profissional, se não no teatro *Lincoln's Inn Fields*, na época em que era musicalmente dirigido por Pepusch, onde encontramos uma única referência à presença de Mercy, pelo menos na capela de James Brydges em *Cannons*. Estes factos tornam claro que os compositores conheceriam as obras um do outro. E, sendo Mercy flautista, poderia ter tocado as sonatas para flauta de Pepusch, talvez até com o próprio Pepusch ao cravo. Se Mercy é o "Mr. Massey" que aparece no anúncio ao concerto no *Great Room* em Epsom em Julho de 1708, poderíamos confirmar esta hipótese. Como vimos, não só do ponto de vista cronológico como numa lógica de ordem de desenvolvimento das obras, sendo o opus de Mercy o mais desenvolvido e ornamentado, parece-nos mais provável que se baseasse em obras existentes, mais simples, para as elaborar, do que Pepusch usar uma obra mais elaborada para a simplificar.

Pela observação das partituras e a audição do projecto podemos afirmar que, tal como Lasocki observa no artigo "Luis Mercy" do *Grove Music Online* (Lasocki), nas versões de Mercy podemos encontrar diversidade rítmica e alguns motivos interessantes que acabam por não ter um desenvolvimento eficaz. Outro dos problemas com que nos deparámos nas obras deste compositor foi com defuncionalidades do baixo, tanto no que diz respeito à sua melodia, como na cifra utilizada para indicar a harmonia. Nestes casos, sempre que o problema aparece em regiões com correspondências com Pepusch, procurámos encontrar a solução com base nelas.

As semelhanças entre as obras ilustradas neste trabalho levantaram questões sobre autoria, plágio e motivação. Como foi possível perceber, existem inúmeros casos de reutilização de material (*borrowing*) durante o Barroco, dos quais Handel é o mais importante. A tradição musical confirma que era uma prática muito comum até ao Barroco, quando algumas vezes se começam a levantar mostrando indignação a este respeito, como se pode ler na referida carta de Charles Jennens.

A proximidade entre os compositores em estudo torna quase impossível que a relação entre as obras não fosse do conhecimento de ambos. Isto pode significar que não seria mal interpretado, ou que terá sido feito com consentimento.

Mercy, claramente, mais flautista do que compositor, ao editar o seu opus 1 tinha o objectivo de publicar material que fosse apelativo sobretudo ao músico amador, isto numa altura em que a flauta estava a sofrer um acentuado declínio. Estas sonatas têm um carácter bastante virtuosístico que lhes confere um interesse especial.

Como pudemos perceber por comparação entre obras da época a linguagem de ornamentação utilizada no opus 1 de Mercy é estilisticamente italiana, sendo possível relacioná-las com compositores como Barsanti, lembrando por vezes as famosas ornamentações do opus 5 de Corelli.

Podemos concluir afirmando que este opus de Luis Mercy representa, juntamente com o folheto de Stanesby já citado e presente em anexo, a última tentativa de resistência e defesa ao destino fatídico que o instrumento veio a ter nos anos posteriores.

BIBLIOGRAFIA

FONTES PRIMÁRIAS:

- Barsanti, Francesco. 1727. *Sonatas or Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass violin*. Londres: J. Walsh
- Corelli, Arcangelo. 1700. *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo*. Roma: Gasparo Pietra Santa.
- Corelli, Arcangelo. 1710. *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo di Arcangelo Corelli da Fusignano Opera Quinta Parte Prima Troisieme Edition ou l'on a joint les agréemens des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr. A. Corelli comme il les joue*. Amesterdão: Estienne Roger.
- Geminiani, Francesco. 1739. *Sonate a Violino e Basso Composte da Francesco Geminiani e dedicate All'Illustrissima ed Eccellentissima Margarita Contessa d'Orrery Opera IV*. Paris: Le Clere.
- Mercy, Luis. 1718. *Six Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsicord or Violoncello Humbly Dedicated to the Right Hon.ble The Earle of Carnarvan*. Londres: J. Walsh.
- Mercy, Luis. 1720. *Six Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsicord or Violoncello Opera 2do*. Londres: J. Walsh
- Mercy, Luis. 1735. *VI Sonate A Fagoto ò Violoncello col' Basso Continuo; da Luidgi Merci di nazione Inglesa Opera Terza*. Londres: Samuel Weaver for the author.
- Mercy, Luis. 1745. *VI Sonate A Flauto Traverso, Violoncello ò Cembalo; da Luidgi Merci di nazione Inglesa Opera Terza*. Londres: Samuel Weaver for the author.
- Pepusch, Johann C. 1707. *Six Sonatas or Solos for the Flute with a Through Bass for the Harpsicord*. Londres: J. Walsh.
- Pepusch, Johann C. 1709. *A Second Set of Solos for the Flute with A Through Bass for the Basson, Bass-Flute or Harpsicord*. Londres: J. Walsh.
- Quantz, Joachim Quantz. 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spilen. Exempel*. Berlin: Johann Friedrich Voß.

FONTES SECUNDÁRIAS:

- Acht, Rob van. 1992. *Checklist of technical drawings of musical insturments in public collections of the world*. Hanover: Ed. Moeck.
- Avery, Emmet L. 1960. Part 2. 1700-1729 vol. II/1. In *The London Stage, 1660-1800: a calendar of plays, entertainments & afterpieces, together with casts, box-receipts and contemporary comment : Compiled from the playbills, newspapers and theatrical diaries of the period*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Avery, Emmett L., and Arthur H. Scouten. 1968. *The London Stage 1660-1700 A Critical Introduction*. 5 vols. Vol. 2. Londres e Amesterdão: Southern Illinois University Press.
- Best, Terence. 1985. Handel's Chamber Music: Sources, Chronology and Authenticity. *Early Music*, Novembro, 476-499.

- Bolton, Philippe. 2011. *Stanesby Junior's "True Concert Flute"* [acedido a 10 de Outubro 2011]. Disponível em <http://www.flute-a-bec.com/vraie-flute-de-concert-stanesbygb.html>.
- Boyd, Malcolm, Beeks Graydon, and D. F. Cook. 2011. *Pepusch, Johann Christoph* [acedido a 10 de Junho 2011]. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21274?q=pepusch&search=quick&pos=1&start=1>.
- Buelow, George J. 1990. Originality, Genius, Plagiarism in English Criticism of the Eighteenth Century. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Dezembro, 117-128.
- Burkholder, Peter J. . 2011. *Borrowing* [acedido a 10 de Setembro 2011]. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52918?q=borrowing&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>.
- Byrne, Maurice. 2011. *Schuchart, J.J.* [acedido a 10 de Outubro 2011]. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25120?q=Thomas+Collier+&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>.
- Byrne, Maurice 2011. *Bressan, P.* [acedido a 4 de Setembro 2011]. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03949>
- Evelyn, John. 1819. *Memoires, illustrative of the Life and Writings of John Evelyn, ESQ. F. R. S. author of the "Sylva" &c. &c. comprising his diary, from the year 1641 to 1705-6.* Edited by W. Bray. 2ª ed. 2 vols. Vol. I. Londres: Colburn.
- Hawkins, John. 1875. *A General History of the Science and Practice of Music - anew edition with author's Posthumous notes.* 2 vols. Vol. II. Londres: Novello.
- Higbee, Dale S. 1962. A Plea for the Tenor Recorder by Thomas Stanesby, Jr. *The Galpin Society Journal*, Março, 55-59.
- Holman, Peter. 2011a. *Johann Christoph Pepusch (1667-1752).* Green Man Press - Early Music [acedido a 5 de Novembro 2011a]. Disponível em <http://www.greenmanpress-music.co.uk/pepusch.htm>.
- Holman, Peter. 2011b. *Williams, William* [acedido a 10 de Outubro 2011b]. Disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_works/grove/music/30357?q=williams&search=quick&pos=18&start=1.
- Huene, Friedrich von. 2011. *Stanesby* [acedido a 10 de Setembro 2011]. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26548>.
- Kisby, Fiona. 1997. Royal Minstrels in the City and Suburbs of Early Tudor London: Professional Activities and Private Interests. *Early Music*, Maio, 1997, 199-219.
- LaFontaine, H.C.D. 2010. *The King's Musick; A Transcript of Records Relating to Music and Musicians (1460-1700)*: Nabu Press.
- Lasocki, David. 2011. *Mercy, Luis* [acedido a 5 de Maio 2011]. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18437?q=luis+mercy&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>.
- Lasocki, David. 1982. Professional Recorder Playing in England 1500-1740. II: 1640-1740. *Early Music*, Abril de 1982, 182-191.
- Lasocki, David. 1983. *Professional Recorder Players in England 1540-1740*, Graduate College, Universidade de Iowa, Iowa City.

- Lasocki, David. 1988. The French Hautboy in England, 1673-1730. *Early Music*, Agosto, 339-357.
- Lefkowitz, Murray. 2011. *Masque* [acedido a 5 de Outubro 2011]. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17996>.
- Lenep, William Van, C. Beecher Hogan, Emmet L. Avery, Arthur H. Scouten, and George W. Stone. 1960-1968. *The London Stage, 1660-1800: a calendar of plays, entertainments & afterpieces, together with casts, box-receipts and contemporary comment : Compiled from the playbills, newspapers and theatrical diaries of the period*. Edited by E. L. Avery. 11 em 5 partes vols. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Malcolm, Boyd, Beeks Graydon, and D. F. Cook. 2011. *Pepusch, Johann Christoph* [acedido a 6 de Junho 2011]. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21274?q=pepusch&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>.
- Mangsen, Sandra. 2011. *Sonata da Camera*. Oxford Music Online [acedido a 18 de Maio 2011]. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26195?q=sonata+da+camera&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>.
- Mangsen, Sandra. 2011. *Sonata da Chiesa*. Oxford Music Online [acedido a 18 de Maio 2011]. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26196?q=sonata+da+chiesa&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>.
- Pepys, Samuel. 2011. *The Diary of Samuel Pepys Daily entries from the 17th century London diary*. Gyford, Phil [acedido a 9 de Maio 2011]. Disponível em <http://www.pepysdiary.com/>.
- Peter, Holman. *Blagrove, Thomas*. [acedido a 9 de Maio 2011]. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03198?q=thomas+blagrove&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>.
- Pink, Andrew. s. d. Mercy [Massey, Merci, Mercie], Lewis [Luis, Louis, Luidgi] (1708 environ - 1751). *não publicado*.
- Portell, Patricio. 2007. *Répertoire de Musique Imprimée (1670-1780) pour la flûte à bec, le flageolet et le galoubet, Mnemosis*. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique.
- Recorder Homepage. 2011. Nicholas S. Lander [acedido a 10 de Setembro 2011]. Disponível em <http://www.recorderhomepage.net/>.
- Roberts, John H. 2005. Handel and Charles Jennen's Italian Opera Manuscripts. In *Music and Theatre Essays in Honor of Winton Dean*, edited by N. Fortune: Cambridge University Press.
- Rowland-Jones, Anthony. 2003. The Age of Consorts...? An Iconographic conundrum. *The American Recorder*, Janeiro, 6-9.
- Scouten, Arthur H. 1961. Part 3. 1729-1747 vol. III/1. In *The London Stage, 1660-1800: a calendar of plays, entertainments & afterpieces, together with casts, box-receipts and contemporary comment : Compiled from the playbills, newspapers and theatrical diaries of the period*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Smith, Ruth. 2011. *Jennens, Charles* [acedido a 10 de Setembro 2011]. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14259?q=jennens&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>.

- Smith, William C. 1948. *A Bibliography of the Musical Works Published by John Walsh during the years 1695-1720*. Oxford: Bibliographical Society at the University Press.
- Smith, William C., and Charles Humphries. 1968. *A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh during the years 1721-1766*. London: The Bibliographical Society.
- Talbot, Michael. 2011. *Vivaldi, Antonio* [acedido em 10 de Setembro 2011]. Disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_works/grove/music/40120?q=vivaldi&search=quick&pos=1&start=1.
- Taruskin, Richard. 2010. *The Oxford History of Western Music - Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. 5 vols. Vol. 2. Oxford: Oxford University Press.
- Tilmouth, Michael. 1968. A Calendar of References to music in news papers published in London and the provinces (1660-1719). *Research Chronicle* (1):1-107.
- Wainwright, Jonathan P. 2005. Introduction. From 'Renaissance' to 'Baroque'. In *From Renaissance to Baroque Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Wentz, Jed. 1997. *The Unknown Handel*. Nieuwegein: Vanguard Classics.
- Wolff, Christoph, Walter Emery, Peter Wollny, Ulrich Leisinger, and Stephen Roe. 2011. *Bach* [acedido a 10 de Junho 2011]. Disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_works/grove/music/40023pg10?q=sebastian+bach&search=quick&pos=1&start=1.
- Zaslav, Neal. 1996. Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5. *Early Music*, Fevereiro, 95-116.

ANEXO I

"The Waiting Orders of 1630, 1633 and 1637", Tabela 4 - apresentada por Lasocki no seu trabalho (Lasocki 1983, 107).

Table 4
The Waiting Orders of 1630, 1633 and 1637

	1630 order	1633 cornetts	1633 order <i>princ. feasts and collar days</i>	1637 order
1.	<u>one week/the other week</u> Jerome Lanier (fs) Clement Lanier (rs) Andrea Lanier (f) Robert Baker [junior] (r)	Jerome Lanier Clement Lanier Andrea Lanier Robert Baker junior	Jerome Lanier Clement Lanier Anthony Bassano	Jerome Lanier Clement Lanier Anthony Bassano
2.	<u>one Sunday (and holidays)</u> Jeronimo Bassano (r) Robert Baker senior (r) Anthony Bassano (r) William Noke (r) Robert Parker (s) Henry Bassano (rs)	Robert Baker junior Henry Ferrabosco Alfonso Ferrabosco Thomas Mell Robert Parker Henry Bassano	Andrea Lanier Henry Ferrabosco Alfonso Ferrabosco Thomas Mell Robert Parker Henry Bassano (Thomas Blagrave)	Andrea Lanier William Lanier Henry Ferrabosco Alfonso Ferrabosco Thomas Mell Robert Parker Henry Bassano (Thomas Blagrave)
3.	<u>the other Sunday (and holidays)</u> Henry Ferrabosco (f) Alfonso Ferrabosco (f) Richard Blagrave (s) Christopher Bell (s) John Mason (s) Edward Bassano (s) William Gregory (f)	Henry Ferrabosco Alfonso Ferrabosco	the other week Robert Baker [junior] Richard Blagrave Christopher Bell John Mason William Gregory John Adson	the other month Robert Baker junior Richard Blagrave (Thomas Mell) John Mason William Gregory John Adson John Strong

Letters in parentheses after musicians' names indicate consort in which they held places

f = flutes/cornetts

r = recorders

s = shawms/sackbuts

ANEXO II

"Handel's Works for the Opera Houses in the 1720s and 30s", Tabela 7 - apresentada por Lasocki na sua tese (Lasocki 1983, 467).

467

Table 7

Handel's Works for the Opera
Houses in the 1720s and 30s

Key to Abbreviations:

F flute part
R recorder part
* flauto piccolo part
CAT Crown & Anchor Tavern, Strand
CG Covent Garden Theatre
KTh King's Theatre
(The dates given are those of the first performances)

F	<u>Radamisto</u> (KTh, 27 April 1720)
R	<u>Il Floridante</u> (KTh, 9 December 1721)
R	<u>Ottone</u> (KTh, 12 January 1723)
F	<u>Flavio</u> (KTh, 14 May 1723)
FR	<u>Giulio Cesare</u> (KTh, 20 February 1724)
FR	<u>Tamerlano</u> (KTh, 31 October 1724)
FR	<u>Rodolinda</u> (KTh, 13 February 1725)
FR	<u>Scipione</u> (KTh, 12 March 1726)
R	<u>Alessandro</u> (KTh, 5 May 1726)
	<u>Admeto</u> (KTh, 31 January 1727)
FR*	<u>Riccardo primo</u> (KTh, 11 November 1727)
	<u>Siroe</u> (KTh, 17 February 1728)
FR	<u>Tolomeo</u> (KTh, 20 April 1728)
	<u>Lotario</u> (KTh, 2 December 1729)
F	<u>Partenope</u> (KTh, 24 February 1730)
FR	<u>Poro</u> (KTh, 2 February 1731)
FR	<u>Ezio</u> (KTh, 15 January 1732)
	<u>Sosarme</u> (KTh, 15 February 1732)
R	<u>Esther</u> (CAT, 23 February 1732; KTh, 2 May)
R	<u>Orlando</u> (KTh, 23 January 1733)
F	<u>Deborah</u> (KTh, 17 March 1733)
	<u>Ariadne in Crete</u> (KTh, 26 January 1734)
FR	<u>Il Parnasso in Festa</u> (KTh, 13 March 1734)
R	<u>Terpsichore</u> (CG, 9 November 1734)
FR	<u>Ariodante</u> (CG, 8 January 1735)
F*	<u>Alcina</u> (CG, 16 April 1735)
R	<u>Athalia</u> (Oxford, 10 July 1733; CG, 1 April 1735)
R	<u>Alexander's Feast</u> (CG, 19 February 1736)
R	<u>Arminio</u> (CG, 12 January 1737)
R	<u>Giustino</u> (CG, 16 February 1737)
R	<u>The Triumph of Time and Truth</u> , rev. (CG, 23 March 1737)
R	<u>Serse</u> (KTh, 15 April 1738)

ANEXO III

A new System of the Flute a' bec or Common English Flute de Thomas Stanesby Junior disponível no artigo de Dale Higbee (1962, 56-59)

A new System of the FLUTE A'BEC or Common ENGLISH FLUTE.

WHEREIN is propos'd to render that Instrument Universally usefull in Concert, without the trouble of Transposing the Musick for it. Humbly Dedicated to all those Gentlemen who like the Instrument.

By THO: STANESBY JUN^r.

WHEREAS, it may be suppos'd, that the Projectors of the F. Flute commonly call'd the Concert Flute, never intended it for an Instrument to be us'd Universally in Concert, by their making it to go no lower than F. and as they made their Basses in F. also never intended other Basses to be us'd with them, than those of their own kind, by which a progression of one sort of Tone only is Effected; But we find now in all great Performances of Musick, that a mixture of Tones by different sorts of Instruments is best approv'd. and the Flute only is excluded, being incapable of Concerting with the rest, having a deficiency of three usefull Notes at the bottom; and though 'tis an easy Instrument, and the Compass extensive, yet for that deficiency can't Universally be us'd.

MANY great Masters, and delightfull Performers on this Instrument have endeavoured to make it acceptable in Concert, by Composing the Flute part in one Key, when the

other Instrumental parts were in another, by which means Flutes of all sizes became Concert Flutes when us'd there, which induces a very great error: for when the size of the Flute is chang'd, tho' the Performer is told by the Tone of the Flute that the lowest Note speaks B, or C, or D, yet he still calls it F, and so every Note is call'd F, in its turn, tho' at the same time it is insensibly to the Performer Transpos'd to its proper Note by help of the Flute. This is the cause of a great deal of trouble in Transposing Musick, writing out Parts, finding out things proper for Transposing, different sizes of Flutes, and many other inconveniencys, thro' which the Flute is exclaim'd & rejected, and has lost much of your Esteem.

THEREFORE, in order to reinstate this Instrument to your favours, and also to encourage the Art and Mystery of making good and perfect Instruments, I propose to produce the Flute to an equal pitch and Compass with the Hoboy, or Traversè Flute, so that any Musick written for those Instruments, or for the Violin in their Compass, shall be play'd by the Flute in Concert a unison to them, without the trouble of Transposing or writing out Parts for the Flute, otherwise than what fits those Instruments: which will so facilitate the use of the Hoboy, English Flute, and Traversè Flute, that whosoever can use one, can use all, and one general Scale of the plain Notes will serve all.

THIS is to be done by making a Scale of the Notes on the Flute, from C below to D in alt. the same as for the Hoboy, and then by using a Flute whose lowest Note is C. that Flute will perform in the same unison with the Hoboy, or Traverse Flute, and must appear to be the true Concert Flute, and being the same pitch with all other Concert Treble Instruments, may be as universally us'd as any of them, and will be the addition of another Tone to the Harmony wherein it is us'd, and thus becomes universally usefull in Concert.

NOTWITHSTANDING the great use this will be of, in bringing the Flute upon an equality with other Treble Instruments, and as universal in Concert as the best of them, yet I don't expect it will be universally receiv'd at its first appearance, because many Gentlemen who have taken much pains to attain the handling of the F. Flute, may be unwilling to learn any new Scale, but I shall leave those Gentlemen to their own choice, only beg they'll be so favourable as not to condemn this till they prove the other better, for tho' they have call'd the lowest Note of the Flute F. all the days of their lives, yet if they please, it may as easily be call'd C.

THUS having shew'd you in few words the usefulness of it, I here present you with a full and perfect Scale of all the Notes on the C Flute, which I more especially recommend to all who shall learn that Instrument, and being done in the common way, wants no Explanation.

A SCALE in C, for the FLUTE A'BEC, or Common ENGLISH FLUTE.


The image displays two systems of musical notation for a C major scale on flute. The first system shows the ascending scale from C to C, with notes labeled C, D, E, F, G, A, B, C. The second system shows the descending scale from D to D, with notes labeled D, E, F, G, A, B, C, D. Each note is accompanied by a specific fingering diagram on a five-line staff, with dots representing finger positions and 'x' marks indicating where the thumb or index finger is not used. The notes are written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C).

ANEXO IV

Prefácio a Six Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsicord or Violoncello de
Luis Mercy (1718)

Preface.

I Doubt not but that there will be some Reflections cast on these Sonatas concerning the apparent Double Stops: but they will easily be reconciled, when we look into the Cause thereof, and I shall endeavour to prove it necessary to write in that manner for those Sorts of Division; and therefore, we must look into the Example below, where we shall find that they are not truly Double Stops, but only writ in that stile to render those Passages easie, which otherwise seem almost impossible to be perform'd, And that one Note is to be play'd after the other beginning at G. and so skipping to C. and back again to G. and so practising: to play from G. to any other Note above, or below, or from F above, or below, suppling to your self your G. or F. to be a Canto Firmo, (i. e.) a Note that holds, while the other runs.



Example

And here we see by looking on the four Notes only, or when the Divisions are reversed (that is when the upper part is plac'd below) the whole design of 'em, tho' never so long, which seems to the Ear as if we did two distinct Parts at once, But if we were to write them in the common way, especially when the Divisions are long, they are difficult to be play'd, because we cannot so well see the design of them, but if any think this Reason not sufficient, it is but pricking those Passages the common way, to see what they can make of it. For my part, by pricking thus way, those Divisions become easier to me than the common ones, and also the Harpeggios become very natural, by this practice. — . . .

But, it may be ask'd, why should I pretend to teach a new Method on the Flute, that has been play'd by so many good Masters as are now, and were, before my Time!

To this I answer, that it's no Affront to the Masters, but rather advantageous, since I prove that Instrument as capable of doing as hard things as the Violin, and altho' it be not so loud, yet it is commonly us'd in Consort, and would be more, were not most of those things that are compos'd for the Flute, so trifling, as generally they are, not but that I am sensible there are some very good Pieces, but, then, they are never given to the Publick. —

But I must say something more in praise of the Flute, which is, it's being a very commodious Instrument, always to be carried about you, and altho' soft, yet loud enough to be heard in Consort, and among twenty Instruments, besides, never out of tune, nor can you well stop out of Tune, and all your Divisions are clean and pleasing to the Ear, and never grating on the high notes, that is by being stop'd out of Tune, as they often are on the Violin, altho' play'd by good Masters, for there are few that stop clean. —

Guido Arentinus a Monk of the Order of St. Benedict, about the year (of our Lord) 960 who changed the Greek Scale, which consisted only of fifteen Keys, (beginning at A re, and ending at A mi re, thinking it too long to say Proslambanomenos, Hypate by = paton, and such like extensive words as were then us'd) turn'd them into A re, B mi, C faut, &c. and so facilitated the common note, as I would these Passages; which certainly it doth, in a very great Measure.

It is certain, that we are on a Level with the Violins, already, since they confess that they cannot do some of our Passages, any more than we can do their Double Stops, tho' we may imitate them. —

I wish our Masters of the Flute, would study to give something more new to the World than what I do, and perhaps it may be with less than mine, for mine is the Product of my whole Life, it's true, I could have exhibited much harder things than these, had I not thought that they were difficult enough for my

Opera Prima

ANEXO V

Adagio e Corrente da Sonata I opus 3 de Luis Mercy (1745)

Luidgi Mercy
Opera Terza (1745)

Sonata I
Adagio

4

7

10

12

D. C.

Corrente *alle 2.*

10

19

28

37

45

53

ANEXO VI

Comparação entre 1º andamento das sonatas VI op. 2, V op. 1 e I op. 3 de Luis Mercy

The image displays a musical score for the first movement of three sonatas by Luis Mercy. The score is organized into three systems, each consisting of a treble and bass staff. The first system (measures 1-8) is highlighted with a blue box, and the second system (measures 5-8) is highlighted with a yellow box. The tempo is marked "Adagio (1º andamento)".

The first system includes the following parts:

- Mercy Op. II Sonata VI (measures 1-8)
- Mercy Op. I Sonata V (measures 1-8)
- Mercy Op. III Sonata I (measures 1-8)

The second system includes the following parts:

- Mer. II (measures 5-8)
- Mer. I (measures 5-8)
- Mer. III (measures 5-8)

The score includes various musical notations such as trills (tr), fine, and fingering numbers (1-7).

13
Mer.II

Mer.I

Mer.III

17
Mer.II

Mer.I

Mer.III

15

17

The image shows a musical score for three parts: Mer.II, Mer.I, and Mer.III. The score is divided into two systems. The first system covers measures 13-16, and the second system covers measures 17-20. A blue box highlights measures 14-16 across all three parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.