

# Sonatas Setecentistas Portuguesas para Violino

III Sonatas a dois violinos e baixo, de Avondano,  
e XIII Sonatas a violino e baixo, de Nogueira

*Coleção Clinâmen*

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



SEGUNDA OFICINA  
*laboratório editorial*



LABORATÓRIO  
DE MUSICOLOGIA  
E HISTÓRIA CULTURAL



ppg.la

PROCESSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

**Sonatas  
Setecentistas  
Portuguesas  
para Violino**

Governo do Estado do Amazonas

Wilson Miranda Lima  
**Governador**

Universidade do Estado do Amazonas

Cleinaldo de Almeida Costa  
**Reitor**

Cleto Cavalcante de Souza Leal  
**Vice-Reitor**

**editoraUEA**

Maristela Barbosa Silveira e Silva  
**Diretora**

Maria do Perpétuo Socorro Monteiro de Freitas  
**Secretária Executiva**

Síndia Siqueira  
**Editora Executiva**

Samara Nina  
**Produtora Editorial**

Maristela Barbosa Silveira e Silva (Presidente)

Alessandro Augusto dos Santos Michiles

Allison Marcos Leão da Silva

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Maduro

Izaura Rodrigues Nascimento

Jair Max Furtunato Maia

Mário Marques Trilha Neto

Maria Clara Silva Forsberg

Rodrigo Choji de Freitas

**Conselho Editorial**

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

### **Organizadores**

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

### **Conselho Científico**

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

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

# **Sonatas Setecentistas Portuguesas para Violino** - III Sonatas a dois violinos e baixo, de Avondano, e XIII Sonatas a violino e baixo, de Nogueira



LABORATÓRIO  
DE MUSICOLOGIA  
E HISTÓRIA CULTURAL



ppg.  
*la*

SEGUNDA OFICINA  
*laboratório editorial*

Raquel Ponce  
**Projeto Gráfico**

Raquel Ponce  
**Diagramação**

Wesley Sá  
**Revisão**

Síndia Siqueira  
**Coordenação Editorial**

Raquel Ponce  
Samara Nina  
**Finalização**

Esta edição respeitou o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

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

S698  
2020      Sonatas setecentistas portuguesas para violino: III Sonatas a dois violinos e baixo, de Avondano, e XIII Sonatas a violino e baixo, de Nogueira / Márcio Páscoa [et al.] (org.). – Manaus, AM: Editora UEA, 2020.

136 p.: il., color.; 15x21 cm.

ISBN 978-65-87214-16-0

Inclui referências bibliográficas

1. Música. 2. Sonata. 3. Artes. I. Páscoa, Márcio. II. Título.

CDU 1997 – 78.06

Bibliotecária responsável Jeane Macelino Galves CRB 11/463




*editora*UEA

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



# SUMÁRIO

- Capítulo 1
- 17** **Três trios de Avondano** | *Márcio Páscoa*  
A fonte musical  
Dados Biográficos  
As sonatas  
Referências
- Capítulo 2
- 38** **Pedro Lopes Nogueira e as 13 Lições em forma de sonata do Manuscrito M.M. 4824** | *Gustavo Medina*  
Pedro Lopes Nogueira  
As 13 Lições (sonatas) do manuscrito  
As fugas de Nogueira  
A fuga da Lição 8  
A fuga da Lição 6  
A fuga da Lição 13  
Considerações finais  
Referências
- Partituras
- 74** **3 Trio Sonatas de Pedro Jorge Avondano (1692-c. 1750/52)** | *Transcrição e revisão: Márcio Páscoa, Mário Trilha, Luciano Souto e Gabriel Lima*  
Sonata Trio nº 1 a violini e baixo  
Sonata Trio nº 2 a violini e baixo  
Sonata Trio nº 3 a violini e baixo
- 104** **13 Sonatas para violino e contínuo de Pedro Lopes Nogueira (1686-c. 1770)** | *Transcrição e revisão: Gustavo Medina, Mário Trilha, Luciano Souto e Gabriel Lima*  
Sonata nº 1  
Sonata nº 2  
Sonata nº 3  
Sonata nº 4  
Sonata nº 5  
Sonata nº 6  
Sonata nº 7  
Sonata nº 8  
Sonata nº 9  
Sonata nº 10  
Sonata nº 11  
Sonata nº 12  
Sonata nº 13
- 

# FIGURAS E TABELAS

Figura 1

- 23** - Extrato do rol dos devotos de santa cecília, 1720, com a entrada do nome de pedro jorge, rabeça da capela real e sua respectiva assinatura (rol das despeza q. Fez com o sitial q. Se fez p<sup>a</sup> a capela de nossa irmandade este anno de 1720, f.3v)

Figura 2

- 23** - Rol das despezas q. fez com o sitial q. se fez p<sup>a</sup> a capela de nossa irmandade este anno de 1720, f.8r

Figura 3

- 26** - Assinatura de Pedro Jorge Avondano no livro de compromisso da Irmandade de Santa Cecília, aberto em 1749, firmado em 1750. Fl.21

Tabela 1

- 30** - Quadro comparativo de tonalidades, andamentos e formulação de compasso

Figura 4

- 30** - Avondano. Sonata III, Q/1 Mov.1 (Adagio). c.5-6

Figura 5

- 31** - Avondano. Sonata III, Q/1. Mov.3 (Largo). c.9-14

Figura 6

- 31** - Avondano. Sonata I, Q/2. Mov.1 (Allegro). c.61-64

Figura 7

- 33** - Avondano. Sonata II, Q/3- Mov.2 (Andante). c.1-5

Figura 8

- 41** - Certidão de batizado de Pedro Lopes Nogueira. Fonte: ANTT, Concelho de Tavira, Paróquia de Santiago, Livro de Batismos n°3, fl.40

Figura 9

- 42** - Assinatura de Pedro Lopes Nogueira, com identificação de ‘tangedor de rabeça’ e valor de contribuição no Rol dos devottos q dão suas esmollas p. se fazer hum sitial p. a capella da nossa sancta a gloriosa Virgem Mártir S<sup>a</sup> Cecilia, de 1720

Figura 10

- 57** - Análise de Marpurg do Tema Real da Oferenda Musical de J.S. Bach (GAULDIN, 1995, p. 156)

Figura 11

- 58** - Nogueira. Lição 8. c.1-4

Figura 12

- 59** - Fragmento em branco no manuscrito da Lição 8 de Nogueira

Figura 13

- 64** - Nogueira. Lição 13. Sujeito da Fuga

Tabela 2

- 66** - Progressão harmônica do Divertimento 4 da Fuga 13 nos compassos 55-75

Figura 14

- 67** - Comparação do segmento final do sujeito com o baixo da sequência da coda final Comparação do segmento final do sujeito com o baixo da sequência da coda final



# APRESENTAÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

### ***A série Clinâmen***

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Manaus, setembro de 2020

Márcio Páscoa



Capítulo 1

# Três trios de Avondano

Márcio Páscoa

A fonte musical

Dados biográficos

As sonatas

Referências

# Três trios de Avondano

Márcio Páscoa

## *A fonte musical*

**A** biblioteca pública de Dresden possui 3 sonatas a dois violinos e baixo contínuo, sob a cota Mus.2661-Q-1/2/3, que estão atribuídas ao “Sigr Avondano”. Esta música sobrevive em partes cavas de cópia bastante limpa e mínimas incorreções. O autor desta cópia é identificado como Johann Gottlieb Morgenstern (1687-1763), violista na corte de Dresden e bastante ativo como copista, cujas fases de sua carreira são já conhecidas e as datações têm sido bem delimitadas. O exame de sua escrita indica que essas sonatas correspondem ao período de 1727 a 1735 (katalogbeta.slub-dresden.de). As sonatas aqui editadas devem ter se destinado aos músicos da orquestra de Dresden, sob Augusto, o Forte (1670-1733), época à qual corresponde boa quantidade de música camerística ali copiada, tendo o violino como destaque.

Dentre os violinistas ativos em Dresden ao tempo da cópia destas sonatas e que podem ter se servido delas, estão Jean Baptiste Volumier (1670-1728), Johann Georg Pisendel (1687-1755) e Carlo Fiorelli (fl.1709-1790). Entretanto, até o momento não se sabe por quais meios ou através de que conexões as presentes sonatas chegaram à corte saxã.

Embora os manuscritos de Dresden não explicitem o prenome do autor das sonatas, o RISM atribuiu estas composições a Pedro Antonio Avondano (1714-1782), sem entretanto justificar tal atribuição. Isto pode ter sido induzido por um conjunto de fatores. O primeiro deles é que Pedro Antonio Avondano teve reconhecida atuação como compositor, além de ter sido violinista da Orquestra da Real Câmara, de Lisboa. O RISM lhe atribui 69 entradas, sendo a maioria de obras em que seu nome figura completamente, havendo, entretanto, outras que mencionam apenas o sobrenome de família, existindo neste último caso problemas diversos.

Dentre as obras que indicam apenas o epônimo “Sr. Avondano” como compositor, estão: uma sonata de violoncelo, copiada cerca de 1770 e pertencente à Biblioteca de Berlim; excertos de Isacco, figura del redentore, em duas fontes diferentes (acervos de Rostock e Schwerin, Alemanha), intitulado em ambas como Die aufopferung Isaacs; duas árias em italiano num livro de coletâneas de diversos autores, constante em Bergamo, mas copiado na Inglaterra; duas sinfonias a 4 constantes na Biblioteca do Conservatório de Bruxelas; 5 Divertimenti da Camera a due violini e basso; e as 3 sonatas de dois violinos e baixo, da Biblioteca Pública de Dresden.

O oratório mencionado acima é sabidamente de Pedro Antonio Avondano, pois existem mais fontes que atestam isso. As árias podem, por questão textual e de estilo, ser produto do mesmo autor. Já os Divertimenti da Camera em forma de triosonata têm em sua carátula escrito claramente o ano de 1748 e o nome de Pietro Giorgio Avondano.

Em tempos recentes, as 2 sinfonias a quatro também tiveram a autoria questionada (Matta, 2006, pp. 35, 135 e 140). Nesse caso, as características estilísticas são obviamente de um autor diferente de Pedro Antonio Avondano, cuja carreira de compositor abrange, desde quando se sabe, o período de 1750 a meados de 1770; tais sinfonias, em 3 movimentos e desproporção de tratamento temático, unicidade de argumento musical por movimento, dentre outras características, são mais compatíveis com a elaboração corrente nas duas ou três primeiras décadas do século XVIII. A considerar o nome Avondano aqui, o mais provável é que se trate de Pietro Giorgio novamente (Ob. Cit.), assim como os trios copiados em Dresden apontam na mesma direção.

Considerando um lapso temporal entre a data da composição pelo Sr. Avondano em Lisboa – uma vez que não há registro algum de outros membros músicos de sua família a terem vivido fora de Portugal naquele período – e a cópia de Morgenstern, nos anos de 1727-35, a

composição pode ter sido feita não antes da primeira metade da década de 1720 e não muito além de 1730.

Na melhor hipótese, Pedro Antonio Avondano teria cerca de 20 anos de idade, o que torna muito difícil que seja o autor destes trios, por causa das habilidades violinísticas elevadas do conjunto de peças, e a maturidade e a complexidade de criação de alguns movimentos em particular.

Embora o clã dos Avondano tenha muitos músicos, sendo alguns de incontestável destreza, não se sabe haver outros que se tenham dedicado à composição, para além dos citados e do violoncelista João Baptista André Avondano, de breve carreira, ativo no último quartel do século XVIII, e que deixou uns poucos trabalhos para o seu instrumento, apenas.

Os trios de Dresden correspondem assim, de modo bem mais aceitável, a Pietro Giorgio Avondano (1692-c.1750/52), sobretudo se for considerado o fato de ele ter sido o primeiro violino da orquestra atuante junto à Capela Real de Dom João V, posição sobre a qual costumavam recair responsabilidades de criação e visibilidade musicais em diversas cortes.

### ***Dados biográficos***

**P**ietro Giorgio Avondano nasceu em Novi [Ligure], então na República de Gênova, sendo batizado a 9 de outubro de 1692 na paróquia de San Nicolai Magno<sup>1</sup>, a qual pertenciam seus pais, Giovanni Battista Avondano e Caterina Bovone, ali casados em 1685. O pai, batizado na mesma cidade em 1668, era filho de Pasquale Avondano, e ambos dedicados a medição de terras (agrimensura). Viviam esses ancestrais numa fazenda, onde eram casados com mulheres da família Yugali<sup>2</sup>. Existem laços bastante fortes dos Avondano também com outras famílias da cidade, como os Cavanna

1. Depoimentos diversos constantes no processo movido por seu filho Antonio José Avondano para se tornar familiar do Santo Ofício.

2. Depoimentos de pessoas muito próximas dos Avondano, desde os tempos de Itália, como é aqui o caso do violinista João Thomaz Massa (Giovanni Tommaso Mazza) e José Maria Cavanna (Giuseppe Maria Cavanna) no processo de solicitação de Antonio José Avondano a se tornar familiar do Santo Ofício, fl.38 e 48.

e os Mazza (Massa), que também imigrariam para Portugal, pelo que se vê dos vínculos de casamento e repetições de nome de família: o nome de Pietro Giorgio deve ser homenagem a Pietro Giorgio Bovone, seu avô materno.

O vínculo dos Avondano com Novi Ligure remonta ao século XIV, pelo menos, e eventualmente em alguma posição de destaque; o primeiro pároco de Sant'Andrea (uma das três paróquias de Novi até o século XVIII) chamava-se Guglielmo Avondano, ali encarregado entre 1340 e 1369 (CETRANGOLO, 2008, p. 254).

Pietro Giorgio Avondano, que nos registros portugueses sempre foi referido e se assinou como Pedro Jorge Avondano, chegou a Lisboa em 1711, contando 19 anos de idade, segundo depoimento do próprio filho<sup>3</sup>, sem que se confirme, o que dizem alguns autores posteriores, ter sido diretamente contratado por Dom João V para ser músico de sua capela (MINELLI, 2015, p. 100).

Ao que parece, o pai de Pedro Jorge imigrou para a corte somente anos depois do filho, pois, os registros de Novi Ligure indicam que ele registrou mais filhos nesta cidade até 1716 (CETRANGOLO, 2008, p. 248). Somente em 1728 se encontra notícia do Livro das Dezobrigas da Igreja da Nossa Senhora do Loreto, referindo-se a um “João Baptista (Giovanni Battista) Avondano, Genovês cazado em Gênova, e morador na Cordoaria Velha, freg.a dos Mártires” (MINELLI, 2015, p. 101-102). De qualquer forma, testemunho dado em juízo pelo cônsul genovês da Alfândega em Lisboa, Nicolau Mongiardino, confirma que Pedro Jorge era “filho de um comerciante de cujo país se passou a esta corte por motivos de impropria fortuna que seu pai experimentava em seu comércio”<sup>4</sup>.

Mongiardino, a propósito, foi amigo e morador vizinho da família Avondano durante muitos anos em Lisboa e é dele o raro relato que sugere algo sobre a formação do violinista, ao dizer:

que por incidentes de diversa fortuna veio a esta corte ele dito Pedro Jorge Avondano de pouca idade, **onde estava um fulano Geminiani com cujo favor e proteção se fez destro na Arte da Música vindo a ser primeira rabeca de Sua Majestade**, o snr. Dom João o Quinto<sup>5</sup> (grifo nosso).

3. A declaração foi dada no processo que Pedro Antonio Avondano moveu para se tornar cavaleiro da Ordem de Cristo.

4. Processo de habilitação para a Ordem de Cristo de Henrique Tomaz Quintanilha, 1779, fl. 38.

5. Idem, p. 26.

Embora Mongiardino não refira o prenome de Geminiani, a consolidação dos depoimentos do mesmo processo tende a esclarecer a dúvida, pois garante que Pedro Jorge Avondano:

sendo aqui protegido e auxiliado por um seu natural chamado Geminiane (sic), **insigne** instrumentista, ele o fez tão destro na sua Arte da Música que em poucos anos conseguiu ser primeiro rabeca da Real Câmara dos senhores reis Dom João Quinto e Dom José Primeiro<sup>6</sup>.

É incerto se, e em que nível, Pedro Jorge Avondano já tocava o violino, quando da sua chegada a Lisboa, mas a presença de um virtuose da envergadura de Francesco Geminiani explica mais facilmente como ele e o compadre Pedro Lopes Nogueira produziram e tocaram em alto nível técnico e estético, sem haver escola violinística que os precedesse na sua esfera de abrangência musical.

A possibilidade de Francesco Geminiani estar em Lisboa nessa altura, vem das lacunas que seus biógrafos não conseguiram preencher. Francesco Geminiani (1687-1762) era filho de um violinista da Capella Palatina, em Lucca, sua cidade natal, onde permaneceu até 1704. Sabe-se dele de novo a partir de dezembro de 1706 em Nápoles, onde permaneceu atuando profissionalmente até o primeiro semestre de 1707, reaparecendo em Lucca no segundo semestre daquele ano para assumir a posição do pai. Uma vez que Geminiani afirma ter encontrado Corelli e discutido com ele questões musicais (GEMINIANI, 1749, p. 1), é plausível que ele o tenha feito no período 1704-06 ou em algum momento entre 1709-14, quando novamente está em lugar incerto. Além de Corelli, muitas fontes de época afirmam que Geminiani foi também aluno de Carlo Ambrogio Lonati (c.1645-c.1710-15) e Alessandro Scarlatti (1660-1725), o que só pode ter acontecido em datas do período aludido (CARERI, 2019). Inclusive, o contato com Scarlatti permite pensar que esta pudesse ser a conexão com a eventual passagem de Geminiani por Lisboa, à volta daqueles anos ou quando tomou o caminho para Londres, onde se estabeleceu de modo a publicar seu op. 1 em 1716. Scarlatti privava de contatos com a diplomacia de Lisboa em Roma e a colocação de seu filho na posição proeminente, encimando o elenco musical da Capela de Dom João V, teve negociações

6. Idem.

iniciadas naquele mesmo tempo. Nesse ânimo, é mais que sabido que o monarca português buscara aproximação com Roma em muitos níveis, que para o caso incluía a importação de artistas diversos.

Existe também a possibilidade de que o Geminiani mencionado em Lisboa seja Michele Geminiani (c.1692-1766), igualmente violinista, irmão do precedente, que serviu à corte de Madrid, em décadas posteriores (LEZA, 2014, p. 91). Entretanto, deste ainda se sabe muito menos do que sobre o famoso parente e é difícil crer que, não existindo obras de sua lavra, tenha inspirado Pedro Jorge Avondano e Pedro Lopes Nogueira em tão elevadas produções.

O contato com um virtuose da altura de Francesco Geminiani teria permitido a Pedro Jorge Avondano se desenvolver muito rapidamente no violino, ainda que não tenha ingressado ao serviço régio na data de sua chegada a Portugal e possa ter contactado outros artistas naquele período formativo. O documento mais antigo que o remete ao serviço da orquestra de Dom João V é o rol de devotos de Santa Cecília que contribuíram para um sítial destinado à capela da padroeira dos músicos, documento datado de 1720. Nele é identificado como “Pedro Jorge, rabeca da Capela Real”, mais o valor contributivo e sua assinatura, firmada em português.

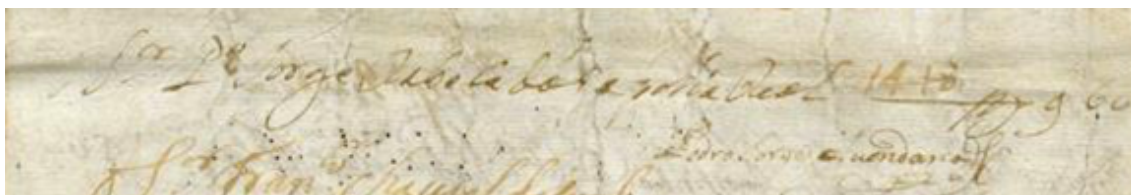


Figura 1. Extrato do rol dos devotos de santa cecília, 1720, com a entrada do nome de pedro jorge, rabeca da capela real e sua respectiva assinatura (rol das despeza q. Fez com o sítial q. Se fez p<sup>a</sup> a capela de nossa irmandade este anno de 1720, f.3v)

Na sequência deste manuscrito há uma lista intitulada *Lembrança das esmolas q. dão os rabecas da Capela Real* em que Pedro Jorge surge à cabeça de um elenco de seis nomes, ficando sugerido que ele fosse o spalla do grupo, alusivamente de 3 primeiros e 3 segundos violinos.

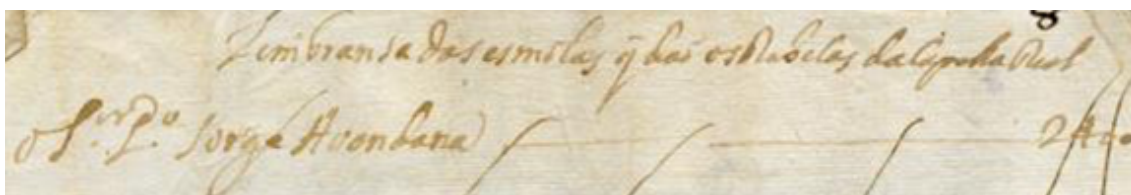


Figura 2. Rol das despesas q. fez com o sítial q. se fez p<sup>a</sup> a capela de nossa irmandade este anno de 1720, f.8r

Na folha precedente, referente às escolas dos Cavalheiros, já se encontra o nome de Domenico Scarlatti, grafado Domingos Scarlate, na condição do privilegiado contrato com a Corte portuguesa, haja visto que sua contribuição é de idêntico valor a dos 3 condes que encimam a lista, sendo estas as mais altas somas de todos os irmãos.

Walther em seu *Musikalisches Lexicon*, confirma que em 1728 Pietro Giorgio Avondano (ele escreve em italiano) era o primeiro violinista da Capela Real portuguesa, ainda sob a direção de Domenico Scarlatti (1685-1757), atestando que se conservavam alguns dos violinistas de anos antes (Latour, Thomas) e inseridos outros de proveniência italiana, como os Baghetti (Paghetti) (WALTHER, 1732, p. 489). Curiosamente, sobrevive também no mesmo arquivo de Dresden de onde provêm estes trios, uma sonata de violino atribuída a um Baghetti, sem que se saibam maiores detalhes.

É desta altura que se verifica muita atividade direta ou indiretamente relacionada a Pedro Jorge. Estão documentadas a sua composição de sonatas e sinfonias para as matinas de Santa Cecília, em 21 de novembro de 1721 e 1722, na Igreja de Santa Justa, assim como as sonatas para os vilancicos das matinas de São Vicente, cantados na Cathedral Metropolitana do Oriente (Sé), ainda que infelizmente nenhuma música destas tenha sobrevivido (VIEIRA, 1900, p. 76).

Na igreja do Loreto, movimentada pela comunidade italiana em Lisboa, Pedro Jorge esteve bastante ativo, pois há diversos registros de pagamentos feitos a ele, especialmente entre 1743 e 1745, pela realização da música, contratação dos demais músicos e cantores que com ele atuaram, e até para a afinação do órgão (MINELLI, 2015, p. 102-106). Em festas religiosas como esta, seja no Loreto ou eventualmente em outras igrejas, foi que Pedro Jorge Avondano se juntou a Pedro Lopes Nogueira, de acordo com depoimentos vários em juízo, constantes nos processos citados neste trabalho.

Possivelmente, Pedro Jorge Avondano também deve ter composto para a Capela Real e para a Câmara, tendo em vista a frequente apresentação de música instrumental, bailes e comédias no ambiente da corte durante todo o reinado de Dom João V. A correspondência dos nuncios apostólicos em Lisboa permite saber a grande frequência com que a música tomava parte do cotidiano cortesão português, na primeira metade do século XVIII, fosse para distrações vesperais e noturnas nos apartamentos reais, nos passeios de bergantim sobre o Tejo, e certamente nos momentos admissíveis



de sociabilidade real com a fidalguia, as representações cênicas e as funções e festas religiosas (DODERER & FERNANDES, 1993, p. 69-146).

Em algumas dessas ocasiões, pode-se imaginar que estas sonatas de Dresden, como os 5 *Divertimenti da Camera*, ou as 2 sinfonias, podem ter conseguido seu lugar:

La Mtà della Regina hà avuto in questa Settimana un Concerto di Musica nel suo appartam.to per divertimento della Famiglia reale (22.12.1733/vol. 89, fol. 326v).

[...]

Venerdi la Maestà della Regina con i Principi reali, et il Sig.re Infante D. Pietro si divertí nel passaggio del Tago col suo Bergantino, in cui vi era anche una grata Sinfonia d'Istromenti Musicali (14.09.1734/vol. 89, fol. 540-541).

[...]

La Maestà della Regina colla Sereniss.ma Sig.ra Pnpessa del Brasile, e col Sig.re Infante D. Pietro a pranzo in una delle Ville Reali di Belem, ove convenne anche S.A.R.' il S.r Pnpe del Brasile, e vi fú il divertimento dei Concerto di molti Musicali Istromenti (07.06.1735/vol. 90, fol. 142v-143).

[...]

Avanzandosi felicem.te nella sua gravidanza la Sig.'a Principessa del Brasile, le fu ne giorni scorsi aperta la Vena per precauzione, e si procuro di tenerla sollevata con suoni di Sinfonia, et altri divertimenti di Musica, giàche é molto tempo, che non sorte dal suo Appartam.to (24.04.1736/vol. 91, foi. 139-140v).

O último documento oficial que nos chega, assinado por Pedro Jorge Avondano, é o *Compromis / so da Irmandade da / Gloriosa Virgem e Mártir / Santa Cecília / ordenado pelos professores da Arte / da Música em o anno de 1749, cuja firma ele depositou em 1750.*

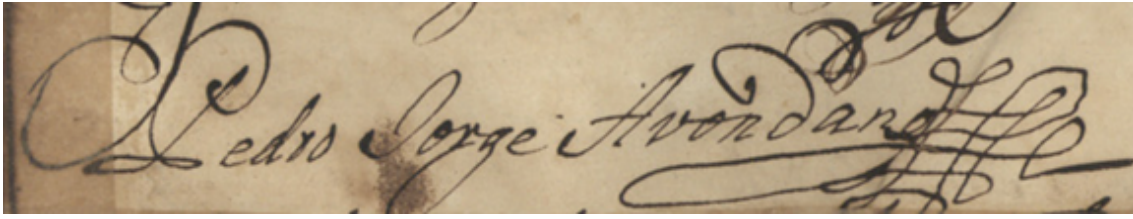


Figura 3. Assinatura de Pedro Jorge Avondano no livro de compromisso da Irmandade de Santa Cecília, aberto em 1749, firmado em 1750. Fl.21r

O superveniente termo dessa irmandade que se reorganizou a partir de 1763, já não traz mais o nome do músico. Enquanto a afirmação de compromissos do termo 1749/50 se deu sobretudo para tentar engajar ao máximo os músicos profissionais em atividade em Lisboa, que ainda pouco contribuíam ou se associavam à entidade de classe, o documento de 1763 significava a revitalização da instituição após o devastador terremoto de 1755.

Não é sabido se Pedro Jorge Avondano desapareceu no grande sinistro daquele ano, ou se atacado por alguma moléstia nos primeiros anos do reinado de Dom José I. Mas o fato é que a Irmandade de Santa Cecília começou a admitir entradas em 1756, com vistas à sua reorganização, e já não consta mais o nome de Pedro Jorge Avondano nesse registro.

Não é sabido se houve outros músicos antes de Pedro Jorge na família Avondano, mas sua parentela direta ou colateral se estendeu até o século XIX em Portugal, chegando ao Brasil, estando envolvida entretanto em mais incertezas.

Nos compromissos de 1750 assinados pelos membros da Irmandade de Santa Cecília, lê-se também o nome de João Francisco Avondano. Violinista, ele foi um dos primeiros a retomar as obrigações financeiras de sua classe ao dar firma em 2 de outubro de 1756 no *Livro das Entradas da Venerável Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr Santa Cecilia dos Cantores...*, com o pagamento de \$1600<sup>7</sup>. O inventário de seus bens indica que seu falecimento aconteceu em 19 de fevereiro de 1794<sup>8</sup>. Ele pode ser o mesmo Giovanni Francesco Avondano, nascido em Novi, em 1713 (CETRANGOLO, 2008, p. 248). De João Francisco Avondano sabe-se que esteve por cerca de 30 anos a

7. Livro das Entradas da Venerável Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr Santa Cecilia dos Cantores. (1756-1824). - Lisboa, Na Officina Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, Anno M.DCC.LVI.

8. Destacam-se dentre os seus bens, próprios residenciais, especialmente da Rua da Bella Vista, com certo número de divisões, uma capa com capelo da Irmandade do Senhor dos Navegantes, cerca de uma dúzia de livros, predominantemente em francês.

serviço da Orquestra da Real Câmara, sob Dom José, e que fora casado com Dionísia Joaquina Monteiro e teve por filhos músicos João Baptista Avondano, “rabeca da câmara de sua majestade” desde 1765, tendo assinado compromissos com a irmandade de Santa Cecília em 22 de novembro de 1756<sup>9</sup> e Fernando Antonio Avondano, instrumentista que se filiou à mesma irmandade em 3 de janeiro de 1761<sup>10</sup>, mas faleceu cedo, antes dos próprios pais.

Os filhos de João Francisco Avondano moravam, à altura de sua filiação institucional, na Rua da Bella Vista, mesmo endereço onde o pai veio a falecer. Este João Baptista Avondano, filho mais velho e inventariante de João Francisco, pode ter sido pai de um músico homônimo, pois um filho seu assina o recebimento de salários em seu lugar em 1823, poucos anos antes do falecimento do titular da função em 1828 (SCHERPEREEL, 1985, p. 18).

Fernando Antonio, por sua vez, teve dois filhos, Thomaz de Aquino Avondano, que tendo ido para a Índia, ao fim do século XVIII andava em parte incerta, e outro João Baptista Avondano, que na altura da morte do avô servia como porta-bandeira do 1º Regimento do Porto, ambos os quais não se sabe terem se dedicado à música.

A este mesmo núcleo familiar de João Francisco e filhos, veio se juntar o violoncelista João Baptista André Avondano, provável primo, nascido em Novi Ligure e chegado a Lisboa com 8 anos de idade, entre 1751 e 1752. Presumivelmente começou os estudos musicais em Lisboa, até a altura de dar entrada nos registros da Irmandade de Santa Cecília em 30 de maio de 1763. Depois disso recebeu ajuda régia para continuar sua formação em Nápoles, apolicando-se em instrumento e contraponto; Gênova, onde foi aluno de Stefano Galeotti (c.1723-c.1790); Paris, onde foi discípulo de Jean Pierre Duport (1741-1818); e Londres (VINAGRE, 2018, p.203-228), até fixar-se por definitivo na Orquestra da Real Câmara em 1771 a qual serviu até seu falecimento ocorrido possivelmente à volta de 1800/01 (SCHERPEREEL, 1985, p.19).

Dos descendentes diretos de Pedro Jorge Avondano contam-se ao menos quatro. Eles nasceram do matrimônio com Maria Luiz Lompré, (1690-c.1779), filha de um médico francês, Pedro Ragecidiaci ou Raguideau, imigrado para Lisboa. O ponto notável aqui é o fato de que Pedro Antonio Avondano (1714-1782), o mais famoso membro do clã, declarou em juízo ter sido o segundo filho de Pedro Jorge, o que leva a crer que os pais já viviam juntos e em desacordo com as leis da Igreja há algum tempo, pois o documento do casamento vai datado

9. Assente na fl.28 do Livro das Entradas da Veneravel Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr Santa Cecilia dos Cantores. (1756-1824). - Lisboa, Na Officina Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, Anno M.DCC.LVI.

10. Idem, à fl.36.

de 1715. Sabe-se que o casal Avondano-Lompré teve uma filha por nome Arcângela Micaela Avondano, que casou-se com Henrique José da Silva Quintanilha, homem de negócios que veio a ser administrador do Teatro da Rua dos Condes, sendo portanto pessoa da relação de sua família. O terceiro filho sabido é Antonio José Avondano (1720-c.1783), que como o irmão, foi também músico da Orquestra da Real Câmara de Lisboa, ao tempo de D. José I, sendo eventualmente nomeado como executante de violino ou de violoncelo (SCHERPEREEL, 1985, p. 18). O quarto filho que se conhece o nome é João Luís Avondano e dele se sabe somente ter feito curso completo de cânones (Direito) na Universidade de Coimbra, a qual frequentou entre 1749 e 1757, quase ao mesmo tempo que o irmão precedente, Antonio José, que também frequentou o mesmo curso da mesma instituição, entre 1746 e 1751.

Nem Pedro Antonio e nem Antonio José assinaram os compromissos da Irmandade de Santa Cecília em 1750, levando a crer que estivessem fora de Lisboa naquela fase da vida. Antonio José deu entrada naquele exato tempo num processo para se tornar familiar do Santo Ofício, declarando além da idade de 30 anos, a residência à casa de seu pai, em Lisboa, embora estivesse matriculado na Universidade de Coimbra, o que permite crer que tenha estado ativo como músico nesta cidade por algum período, durante os estudos jurídicos. A folha de pagamentos da Orquestra da Real Câmara, conhecida a partir de 1764, indica que percebeu salários desde essa altura, até 1783 (SCHERPEREEL, 1985, p. 18). Entretanto, o testamento do irmão Pedro Antonio, falecido em 1782, não lhe faz menção, o que sugere que não estivesse mais vivo, nem sequer fora casado ou tivesse descendência.

Quanto a Pedro Antonio, alcançou o maior destaque de todos os Avondanos e em parte isso se deveu ao pai, de quem herdou qualidades musicais, sólidas relações sociais e grande prestígio. Pedro Antonio notabilizou-se compositor, havendo registros de obras suas de envergadura desde a década de 1750, sendo mais um ponto que induz a pensar que tenha desenvolvido prévia carreira fora de Lisboa, talvez como parte de um estágio formativo. Sua obra foi dispersada por Alemanha, França e Inglaterra, onde chegou a publicar séries de minuetos em 1766<sup>11</sup>. Escreveu ópera, oratórios, sinfonias, sonatas, estando parte de sua produção perdida. Foi o reorganizador da Irmandade de Santa Cecília em Lisboa, certamente por causa de sua

11. *Newcastle Chronicle*, 1º de novembro de 1766. Anúncio de novas partituras saídas à venda, com os minuetos de Avondano no rol de publicações.

credibilidade no meio musical, onde atuou também como empresário em iniciativas diversas. Seu testamento revela grande quantidade de bens, incluindo-se livros, quadros (dele e de Pedro Jorge, inclusive) e instrumentos musicais, além de prataria e pertences diversos.

O último descendente direto de Pedro Jorge Avondano que se sabe ter sido músico foi o filho mais novo de Pedro Antonio, de nome Joaquim Pedro Avondano e, ao que parece, viveu com dificuldades que já preocupavam seu pai ao tempo de seu testamento. Joaquim Pedro registrou-se na Irmandade de Santa Cecília em 5 de dezembro de 1791, mas não parece ter conseguido colocação na Orquestra da Real Câmara, havendo falecido em 1802.

### ***As sonatas***

**A**s três sonatas a dois violinos e baixo presentes nesta publicação podem ter sido elaboradas para ocasiões e momentos distintos. As sonatas em Ré Maior e Si Menor são muito semelhantes em estruturação. Ambas são a 3 movimentos, sendo um Andante em meio a dois andamentos *Allegro*. Com exceção do *Allegro* final desta última, a  $\frac{3}{4}$ , até a escolha da formulação de compassos é idêntica entre elas.

Vê-se que o aspecto retórico *ad locus* deve ter funcionado quando da sua criação. Elas contrastam significativamente com a sonata em Dó Maior, seja por esta se apresentar no modelo *da Chiesa* em 4 movimentos – dois rápidos intercalados com dois lentos – seja porque a escolha de tópicos, ou seja, os argumentos musicais são bem mais introspectivos.

Sonata I	Ré Maior	Allegro	4/4
		Andante	2/4
		Allegro	2/4
Sonata II	Si Menor	Allegro	4/4
		Andante	2/4
		Allegro	3/4
Sonata III	Dó Maior	Adagio	4/4
		Allegro	4/4
		Largo	12/8
		Allegro	4/4

Tabela 1. Quadro comparativo de tonalidades, andamentos e formulação de compasso

A sonata em Dó Maior foi também pensada com maior contraste emotivo e expressivo. O *Adagio* inicial é um movimento de incomum beleza, dentro do que de melhor se caracterizava o *stilus phantasticus* ou estilo de fantasia, aqui disposto em um diálogo entre vozes, ainda que com preponderância do violino 1, num clima onírico, improvisativo e com calculada liberdade melódica, harmônica e rítmica.



Figura 4. Avondano. Sonata III, Q/1 Mov.1 (Adagio). c.5-6

Esta liberdade por sinal, se estende a uma liberdade de ação muito maior no terceiro movimento, em tonalidade menor, quando o baixo chega mesmo a abandonar a estrutura permitindo aos violinos um colóquio dentro do estilo sensível – o *empfindsamkeit stil*, como denominado por Carl Philip Emanuel Bach – de contornos cromáticos e dolorosa e obscura atmosfera. O primeiro violino permanece com a escrita de fantasia, mas colabora aí um outro tópico, de lenta siciliana, sugerida pela escolha do compasso 12/8. Essa tropificação, ou seja, a superposição de tópicos, permite a alusão a um aspecto psicológico mais denso, elaboração mais complexa, interpretação mais difícil, porque menos otimista de proposta, se comparado aos demais movimentos, no que diz respeito às ideias discursivas do compositor.

Figura 5. Avondano. Sonata III, Q/1. Mov.3 (Largo). c.9-14

Ambos os violinos também prescindem do baixo em alguns momentos do segundo movimento, mais formalista dentre os demais e já um *Allegro* à maneira do que se praticou nos albores da criação da sonata como forma; aliás, o procedimento é relativamente comum nos *Allegro* neste grupo de sonatas.

O último *Allegro* da sonata em Dó Maior é um pequeno desafio rítmico que joga com as possibilidades de maleabilidade dos intérpretes. Ele também recorre à homorritmia como o outro *Allegro*, mas é mais tropificado, vendo-se aspectos de dança.

As sonatas em Ré Maior e Si Menor refletem solidamente a escola de contemporâneos e descendentes estéticos de Corelli, dentre eles Geminiani e Vivaldi. Nelas, o contraponto é bem elaborado e a presença de esquemas compositivos é clara.

Figura 6. Avondano. Sonata I, Q/2. Mov.1 (Allegro). c.61-64

A Fonte, presente nos compassos 61-62, equilibra-se com o Monte dos compassos 63-65 e mais uma vez nos compassos 67 e 68,

numa combinação de terças intermitentes na resolução harmônica, o que se pode chamar de Monte Romanesca. Estes são aliás alguns dos esquemas preferidos da lavra de Vivaldi, o que alude à possibilidade da obra do mestre veneziano, e de outros luminares da escola violinística do tempo, à disposição dos músicos da Orquestra Real de Dom João V.

Pesa a favor desta hipótese, a presença de duas coletâneas manuscritas existentes hoje na Universidade de Coimbra, sob as cotas *P-Cug* 62 e 63, utilizadas naquela cidade e provavelmente lá copiadas na primeira metade do século XVIII, ao tempo em que Pedro Lopes Nogueira e Antonio José Avondano lá viviam. As duas compilações detêm-se especialmente em sonatas dos violinistas notáveis do período, como Arcângelo Corelli, Carlo Ambrogio Lonati, Tommaso Albinoni, Pietro Paolo Capellini, Johann Pepusch e os 2 primeiros opus completos de Michele Mascitti.

A habilidade de Pedro Jorge Avondano em combinar aspectos argumentativos, o que mostra sua solidez do domínio linguístico musical, pode ser apreciada também no movimento interno da sonata em Si Menor, elaborada na tonalidade relativa maior.

The image shows a musical score for a sonata movement. It consists of three staves: a violin part (top), a piano part (middle), and a bass part (bottom). The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The violin part features a rapid, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The piano and bass parts play a slower, staccato accompaniment. The piano part is marked 'Staccato e sempre piano'.

Figura 7. Avondano. Sonata II, Q/3- Mov.2 (Andante). c.1-5

Embora ela esteja facilmente identificável como no estilo cantabile, já dentro da norma galante, há um aspecto mais ousado. A insinuação de profusa improvisação por parte do violino 1 ao longo do movimento, inclusive por causa das exigências de ritornello, acaba por se enquadrar no que Rumph teoriza como fonema tópico. *“A topical phoneme” or building block from which topics themselves are built. In this way, for example, “the juxtaposition of a rapid melodic line with a slower bass distinguishes both third-species counterpoint and brilliant style”* (RUMPH, 2012 apud IVANOVITCH, 2014, p. 332). Isso significa uma tropificação entre o cantabile do



estilo vocal com melodia acompanhada, e o brilhantismo virtuoso do solista instrumental sobre o acompanhamento concertante. Detalhes como esse que fundem a concepção da música de câmara à música concertante, com a clara direção a um estilo de superexposição do eu solista, mostram o ponto de desenvolvimento que a obra de Pedro Jorge Avondano e a vida musical portuguesa na, ainda obscura, primeira metade do século XVIII alcançaram.

# Referências

## **A) Bibliografia**

CARERI, Enrico. *Francesco Geminiani*. LIM, University of Michigan, 1999.

CETRANGOLO, Anibal. *Familias de músicos ligures migran hacia Oeste: nuevos datos sobre los Avondano y los Mazza*. Interamerican Music Review, ed. Rey Garcia, Emilio e Pliego de Andrés, Victor, Volume XVIII, 1-2, 2008. p. 247-263.

DODERER, Gerard & FERNANDES, Cremilde. *A música na sociedade joanina nos relatórios da nunciatura apostólica em Lisboa (1706-1750)*. Revista Portuguesa de Musicologia, vol.3, 1993, p. 69-146.

GEMINIANI, Francesco. *A treatise of good taste in the Art of the Musick*. London, [ed. Autor], 1749.

IVANOVITCH, Roman. *The Brilliant Style*. The Oxford Handbook of Topic Theory, ed. Danuta Mirka. New York: Oxford University Press. 2014, p. 330-354.

LEZA, José Máximo (ed). *História de la música en Espana e Hispanoamérica: vol.4, La música nel siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.

MATTA, Jorge. *A música orquestral em Portugal no século XVIII*. Lisboa. Tese de doutoramento em musicologia. FCSHL, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

MEDINA, Gustavo e PÁSCOA, Márcio. *A Casta de Lições, obra didática e musical de Pedro Lopes Nogueira (ca.1720)*. IV SIMIbA e I Congresso ABMUS, 2016. Belo Horizonte: Caderno de resumos e anais do IV SIMIbA e I CONGRESSO ABMUS, 2016.

MINELLI, Carla. *Spartiti di vita: testimonianze documentali sulla vita e la musica degli Avondano (XVIII secolo) nell'archivio della Chiesa di Loreto a Lisbona*. Estudos italianos em Portugal. Coimbra/Lisboa, Universidade de Coimbra/Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, Nova série, nº10, 2015, p. 95-122.

PÁSCOA, Márcio; COSTA, Manoella (2017). *Os Trios 'del sigr Avondano' em Dresden*. Per Musi. Ed. por Fausto Borém et al. Belo Horizonte: UFMG. p.1-35: e201711. Article code: PerMusi2017-11. DOI: 10.1590/permusi, 2017-11.

MIRKA, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. 2014, New York: Oxford University Press.

RUMPH, Stephen. *Mozart and enlightenment semiotics*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2012.

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

VINAGRE, Diana. João Baptista André Avondano: um percurso formativo invulgar sob patrocínio real. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 5/2, 2018, p. 203-228.

VIEIRA, Ernesto. *Os Musicos Portuguezes: biografia-bibliografia*. Portugal: 1900, v. 1.

WALTHER, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.

## **B) Fontes manuscritas**

Carta de Gaetano Maria Schiassi ao Padre Martini, Lisboa, 1º de maio de 1747 (em italiano). Schnoebelen 4991 Bologna: Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.

Diligência de João Xavier Nogueira para se tornar familiar do Santo Ofício. 1770. - ANTT, Tribunal do Santo Ofício. Lisboa: Biblioteca Nacional.

Diligência de Habilitação de habilitação para a Ordem de Cristo de António José Avondano, 1752 - ANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Mç112, doc.1937. Lisboa: Torre do Tombo.

Diligência de Habilitação de habilitação para a Ordem de Cristo de Thomaz José da Silva Quintanilha, 1779. PT/TT/MCO/A-C/002-009/0059/00004. Mesa da Consciência e Ordens, Habilitações para a Ordem de Cristo, Letra I e J, mç. 59, n.º 4. Lisboa. Torre do Tombo.

Inventário Post Mortem de Pedro António Avondano, 1777-1782 ANTT, Feitos Findos, Inventários, Letra P, Mç.19, No6. Lisboa: Torre do Tombo.

Inventário dos bens de João Francisco Avondano PT/TT/IFF/009/0135/00008. Cota atual: Feitos Findos, Inventários post mortem, Letra I, J, mç. 135, n.º 8.

Livro das Entradas da Veneravel Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr Santa Cecilia dos Cantores..., (1756-1824). - Lisboa, Na Officina Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, Anno M.DCC.LVI. [conteúdo manuscrito].

Termo de Aprovação da Irmandade de Santa Cecilia. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1749/1750. PT-BNL.COD.9002.

Testamento de Pedro António Avondano. ANTT, Feitos Findos, Registo Geral de Testamentos, liv. 316, f. 5v. Lisboa: Torre do Tombo, 1782.

### ***C) Fontes musicais manuscritas***

Trio no 1 co' Violini e Basso del sigr. Avondano D-DI. Sonata Mus.2661-Q-2. Biblioteca Pública de Dresden.

Trio no 2 co' Violini e Basso del sigr. Avondano D-DI. Sonata Mus.2661-Q-3.  
Biblioteca Pública de Dresden.

Trio no 3 co' Violini e Basso del sigr. Avondano D-DI. Sonata Mus.2661-Q-1.  
Biblioteca Pública de Dresden.

Capítulo 2

# **Pedro Lopes Nogueira e as 13 Lições em forma de sonata do Manuscrito M.M. 4824**

**Gustavo Medina**

Pedro Lopes Nogueira  
As 13 Lições (sonatas) do manuscrito  
As fugas de Nogueira  
A fuga da Lição 8  
A fuga da Lição 6  
A fuga da Lição 13  
Considerações finais  
Referências

# Pedro Lopes Nogueira e as 13 Lições em forma de sonata do Manuscrito M.M. 4824

Gustavo Medina

## *Pedro Lopes Nogueira*

A publicação das 13 Lições em forma de sonatas constantes do manuscrito M.M. 4824, intitulado *Consta este livro de toda a Casta de Lisões, que servem para se fazer estudo na Rabeca: ao que se seguem todos os tons, várias Cadencias, diferentes Arpeggios, e outras coriozidades / he de Pedro Lopes Nogueira*, daqui em diante chamado apenas como *Casta de Lições*, vem acompanhada com a primeira publicação da biografia de Pedro Lopes Nogueira, resultado das investigações colaterais que procuraram compreender a origem e autoria deste material. O manuscrito forma parte do acervo da Biblioteca Nacional de Portugal em Lisboa e apesar do manuscrito ser de uma extensão considerável, por incluir sonatas, exercícios, cadências, prelúdios e fantasias e contar com referências internas suficientes para comparar, a busca por outros escritos musicais para dimensionar a obra não apresentou resultados até o momento. Não se conhecem outros escritos de Pedro Lopes Nogueira nem obras de terceiros que a

mencionem fazendo com que a pesquisa musicológica torne-se ainda mais intrigante. Porém, o impulso pelo saber foi recompensado e os esforços nos levaram a conhecer mais de perto quem teria sido um frutífero professor português de violino do séc. XVIII.

A inexistência de dados sobre Pedro Lopes Nogueira nos levou a verificar os distintos acervos existentes em Portugal, referentes às investigações realizadas pela organização inquisitorial da época. Estes arquivos, contentivos de dados familiares e nexos de diversa índole são uma fonte cada vez mais valorizada na pesquisa documental dada a riqueza de informações pessoais que podem ser extraídas dos depoimentos. O trâmite processual requerido pelos solicitantes ou suplicantes para obter o emprego de Familiar do Santo Ofício, exigia uma pesquisa geracional que se estendia até os bisavós, amigos e conhecidos, abrangendo atividades laborais e de negócios, buscando determinar se o habilitando se enquadrava dentro dos requisitos exigidos sem nenhuma restrição.

A busca realizada nos arquivos digitais da Torre do Tombo por processos relacionados rendeu resultados. Descobriram-se vários processos relacionados a Pedro Lopes Nogueira em solicitações realizadas pelos seus filhos Francisco Daniel Nogueira, João Xavier Nogueira, Joaquim Pedro Nogueira e António José Nogueira. Nem o próprio Pedro Lopes nem o quinto filho, Raimundo António Nogueira mencionado em um dos processos, aparecem como solicitantes, não constando como membros do Santo Ofício. Através destes processos sabe-se que os postulantes são filhos legítimos de Pedro Lopes Nogueira e em todos se confirma através de diversos depoimentos, como o violinista de quem aqui se trata como autor do manuscrito. Assim sendo e utilizando os dados fornecidos sobre seu batismo, desvela-se que Pedro Lopes Nogueira nasceu em Tavira, no Algarve, filho de Baltazar Nogueira oriundo da freguesia de Santa Maria e Maria de Oliveira Nogueira da freguesia de São Tiago, tendo como primeiro domicílio a Rua das Olarias desta freguesia onde Pedro foi batizado. A certidão de batismo informa que a data de seu nascimento foi o **11 de março de 1686**.



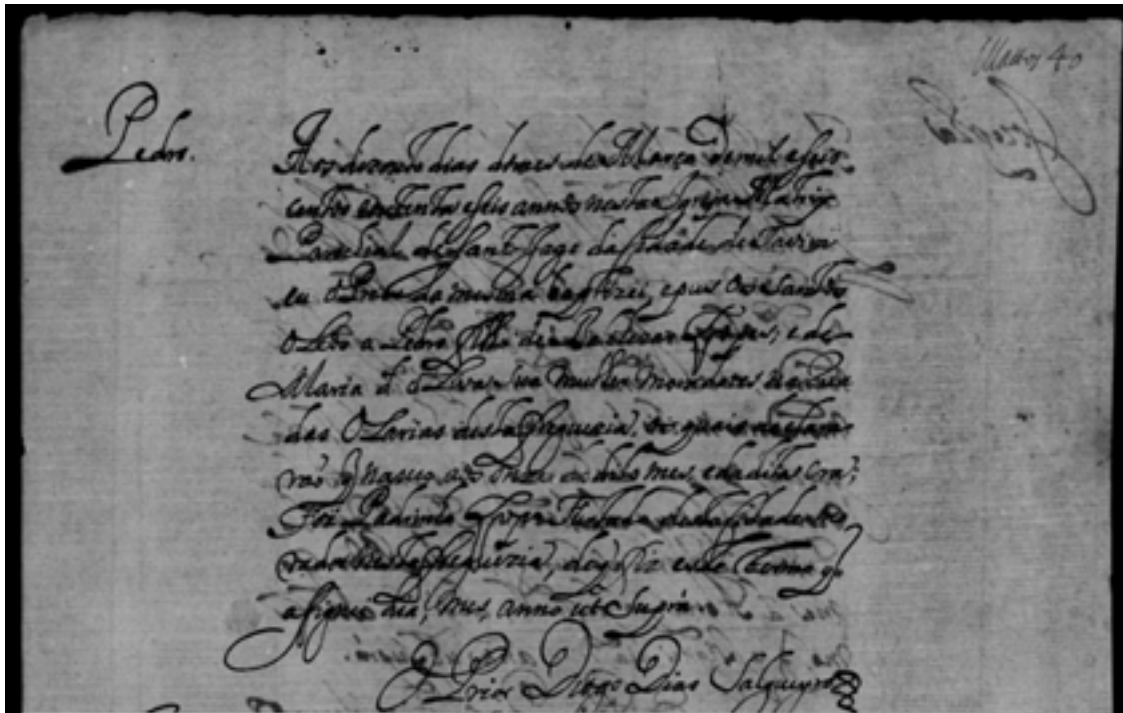


Figura 8. Certidão de batizado de Pedro Lopes Nogueira. Fonte: ANTT, Concelho de Tavira, Paróquia de Santiago, Livro de Batismos nº3, fl.40

Durante sua juventude em Tavira, algumas das testemunhas que o conheceram, lembram de Pedro Lopes Nogueira por ter exercido a profissão de sapateiro de Obra Prima<sup>1</sup>, assim como a de músico. Qualificado como “insigne violinista” e por apelativos similares sobre seu virtuosismo em vários depoimentos, dominava o rabecão dentre outros instrumentos não especificados e já desde sua juventude se desempenhava como professor de rabeca “adquirindo grande nome e estimação”<sup>2</sup>. Participava nos concertos de música nas igrejas, tocava em festividades e casas particulares onde também ensinava o violino<sup>3</sup>. Vinculado familiarmente com o Prior de Tavira, Dom Álvaro Nobre Rua, de quem Pedro Lopes Nogueira era tio, sua participação nas atividades musicais era constante, fato este que lhe permitiu lavrar-se um bom nome e grande prestígio como músico na sua terra natal. Posteriormente, se muda para Lisboa em data não determinada, porém, a informação disponível indica que sua partida esteve influenciada

1. Isto é com Grau de Mestre. Este nível profissional era obtido através de uma prova. O exame realizava-se na presença de dois juízes do ofício e na casa de um destes, onde se executava um trabalho prático e demonstrava-se conhecimentos teóricos reveladores de um bom domínio do ofício em causa. Esta obra que compendia o saber do próprio ofício, era a célebre ‘Obra Prima’ (chef d’Oevre das corporações em França, ou a Master-Work dos ingleses). A sua realização de forma perfeita era a condição essencial para se atingir a posição de mestre, e obter a ‘carta de exame’ (FONTES, 2018).

2. PT-TT-TSO-CG-A-008-001-13784 fl. 44

3. PT-TT-TSO-CG-A-008-001-13784 fl. 48

por um proeminente personagem da igreja portuguesa do séc. XVIII. Trata-se do Bispo de Miranda, Dom Diogo Marques Mourato de quem as testemunhas declaram era ‘parente em grau próximo’ de Pedro Lopes Nogueira e dizem que levou o jovem violinista para ‘acomodá-lo numa das Sees (sic) de Miranda ou Coimbra’ . Vários depoimentos se referem a que seria para alguma destas cidades mencionadas que Pedro Lopes se dirigia quando saiu de Tavira, mas, sabemos com certeza que seu destino foi a cidade de Lisboa em data ainda não determinada com precisão. Os distintos processos pesquisados indicam que sua estada em Lisboa foi por um período de 20 a 30 anos aproximadamente, morando na freguesia das Mercês, na rua de Boaventura. Devido a esta informação, podemos estimar que sua chegada à capital portuguesa ocorreu por volta de 1700. A prova documental mais importante da sua atividade em Lisboa é a sua assinatura (figura 9) como contribuinte no *Rol dos devottos q dão suas esmollas p. se fazer hum sitial p. a capella da nossa sancta a gloriosa Virgem Mártir S<sup>a</sup> Cecilia* podendo determinar com certeza que para o ano de 1720 se encontrava nesta cidade exercendo como músico regulamentado pela Irmandade de Santa Cecília.



Figura 9. Assinatura de Pedro Lopes Nogueira, com identificação de ‘tangedor de rabequa’ e valor de contribuição no *Rol dos devottos q dão suas esmollas p. se fazer hum sitial p. a capella da nossa sancta a gloriosa Virgem Mártir S<sup>a</sup> Cecilia*, de 1720

Todas as testemunhas convocadas nos processos de solicitação dos filhos de Pedro Lopes Nogueira o reconhecem como rabequista, tocando em festividades religiosas ou pelas casas da cidade, onde também ensinava instrumentos. As informações biográficas do músico revelam conexões próximas com importantes figuras da época. O vínculo mais revelador consta nos testemunhos do violinista e compositor Pedro Antônio Avondano (1714-1782) e sua mãe. Pedro Antônio Avondano vai identificado no processo do João Xavier Nogueira como “músico de câmara de El Rey, natural e morador na Rua da Cruz, Pateo da Saldanha, freguesia das Mercês, e cavaleiro professo da Ordem de Cristo”. Avondano, declarando-se com 56 anos de idade para

o momento do testemunho, foi figura proeminente na reorganização da Irmandade de Santa Cecília, após o terremoto de 1755, com atividade musical que movimentava as assembleias de estrangeiros nos espaços de sociabilidade. Pedro Antônio, músico reconhecido em Lisboa e fora de Portugal, disse conhecer Pedro Lopes Nogueira e “a razão deste conhecimento provém da boa amizade que tiveram entre si os pais do habilitando e toda sua família, com os pais dessa testemunha”, ou seja, as famílias Avondano e Nogueira, especialmente entre o patriarca da primeira, o também violinista Pietro Giorgio Avondano (1692-c.1750/52) e Pedro Lopes Nogueira. Pedro Antônio vai além, dizendo conhecer muito bem a Pedro Lopes Nogueira e sua esposa Plácida Xavier Nogueira e “que o dito Pedro Lopes Nogueira vive de tocar instrumentos nas festividades e casas particulares e que ainda hoje vive na Cidade de Coimbra”. E é tudo “que sabe pela boa amizade que conserva com esta família o que há a esta parte quarenta anos”<sup>4</sup>.

Neste processo se informa que Pedro Antônio Avondano afirma ser parente de João Xavier Nogueira por afinidade de terceiro grau, por parte do pai, (fl.79) sem, entretanto, deixar esclarecidos maiores detalhes deste vínculo. O depoimento de Maria Luisa Lompré corrobora o do filho. De ascendência francesa, mas batizada em Lisboa em 1690, ela se identifica como viúva de Pedro Jorge Avondano e confirma que este havia sido “primeiro rabeca de câmara de El Rey”. Sobre Pedro Lopes Nogueira, disse que o conhecia de:

tocar instrumentos nas festividades e também ensinando pelas casas particulares e ser razão desse conhecimento é por ter sido companheiro de seu marido nas ditas funções e se tratarem com uma amizade muito grande e ter entrada em sua casa que haverá hoje mais de quarenta anos (grifo nosso) (Processo João Xavier Nogueira, ob. cit.).

A recolha destes dados permite organizar e deduzir alguns elementos importantes. A relação entre Pedro Lopes Nogueira e Pietro Giorgio (ou Pedro Jorge) Avondano começou muito certamente antes de 1720, pois o italiano também assinou o citado rol dos devotos acima. Ambos os violinistas conviveram muito proximamente, mas em nenhum momento é mencionado que Pedro Lopes Nogueira

4. PT-TT-TSO-CG-A-008-001-13784 fl. 70.

tenha integrado a orquestra da Capela Real, o que provavelmente não aconteceu, pelas repetidas vezes em que se diz que ele vivia de ensinar instrumentos nas casas onde tocava e nos festejos religiosos. Estes à propósito, mesmo sem registro pormenorizado na primeira metade do século XVIII, se revelam abundantes na segunda metade do setecentos para estes espaços, indicando que comumente se via ali uma atividade de alto nível evidenciando a presença dos músicos envolvidos no rol de pagamentos, seja pelo repertório e algumas pontuais descrições que não deixam dúvidas da excelência com que a música era tratada em tais festividades, o que costumava incluir não apenas repertório religioso, mas também instrumental.

Um depoimento importante que nos permite reforçar o período em que Pedro Lopes Nogueira se estabeleceu na cidade de Coimbra é dado pelo Dr. Advogado Joaquim Souza de Carvalho que diz conhece-lo “muito bem” e que seu filho, João Xavier, estaria com dois anos de idade mais ou menos quando se mudaram a Coimbra<sup>5</sup>, acrescentando que Pedro Lopes, ainda com mais de oitenta anos continuava a ministrar aulas de violino “e disto vevia” (sic) (fl 58). Desta forma, podemos estimar que 1730 seria a data em que a família Nogueira mudou o seu endereço para Coimbra. Reveladora também é a declaração de Joaquim Borges Coelho, professor de música e, portanto, colega de profissão, que informa que Pedro Lopes Nogueira tocava rabeção e rabeça, que ensinava pelas casas e que “haverá mais de quarenta anos fora para Coimbra com o partido da Sé aonde se acha”, coincidindo com outras testemunhas que afirmam o mesmo (fl 59 e 60).

O processo de Joaquim Pedro Nogueira nos traz uma declaração importante de outro músico. No depoimento de António Pedro Mello, organista da Sé, ele declara que conhece a Pedro Lopes Nogueira “há mais de 40 anos” e a razão é por ele mesmo ser “partidista na Muzica da Sé desta cidade” confirmando outras declarações que afirmam esta ligação de Pedro Lopes com a atividade musical da Sé Velha de Coimbra. Com efeito, o depoente Joaquim Borges Coelho, professor de música e morador da Rua dos Calafates e de mais de 50 anos de idade declara que Pedro Lopes Nogueira “haverá mais de 40 anos fora para Coimbra com o Partido da Sé<sup>6</sup> aonde se acha” (fl. 59). Isto estabelece um vínculo com uma instituição de renome que proporcionaria estabilidade e

5. Esta afirmação da idade de João Xavier na sua chegada a Coimbra é reafirmada por outros declarantes.

6. Sé velha de Coimbra.

rendimento econômico, motivo suficientemente atrativo para trocar a praça lisboeta pela de Coimbra.

Na altura do processo de João Xavier Nogueira, no ano de 1770, menciona-se que Pedro Lopes Nogueira ainda era vivo e estava ativo, mas já havia se mudado para Coimbra, em data que nenhum depoente deste documento identificou. Mas, mesmo depois de estar ali residindo, vinha a Lisboa tratar de diversos assuntos. É o que se depreende do testemunho de Pedro Ferreira de Oliveira:

mestre violeiro, morador da freguesia de São Quintino deste Patriarcado e morador na rua Fremoza, freguesia das Mercês desta Cidade de Lisboa, a quem o Reverendo Emissário mandou vir a sua presença lhe dar o juramento dos Santos Evangelhos... disse ser Cristão velho e de idade disse ser de setenta e oito anos...disse que conhece perfeitamente a Pedro Lopes Nogueira, vivendo o dito de tocar instrumentos nas festividades e de ensinar nas casas nesta cidade de Lisboa com a razão deste conhecimento é porque o dito Pedro Lopes Nogueira ia muitas vezes à casa afora do mestre dessa testemunha para lhe consertar alguns instrumentos no tempo em que era aprendiz e tratar-lhe com ele muitas vezes tanto em Coimbra como nesta cidade (Ob.Cit.fl.32).

Podemos calcular que para o ano de 1720, data do manuscrito musical que aqui se trata, Pedro Lopes Nogueira contaria com 33 anos de vida e é de se deduzir que fosse um músico maduro profissionalmente, cuja experiência lhe permitiria produzir uma obra das dimensões e alcance como a do manuscrito *M.M. 4824* reforçando a hipótese sobre sua autoria.

Sabemos que Pedro Lopes Nogueira teve uma vida para além dos 80 anos provavelmente e que, embora tenha participado continuamente de concertos e apresentações, há uma constante que o relaciona diretamente ao manuscrito *M.M. 4824*. O documento em questão é um legado de uma vida profissional dedicada ao ensino do violino. Provavelmente seja este o único registro sobrevivente de uma dilatada carreira na docência instrumental de um professor do séc. XVIII. Certamente, o fato isolado do título do manuscrito mencionar que “hé de Pedro Lopes Nogueira” poderia eventualmente questionar-se como prova definitiva da sua autoria, porém, os dados levantados sobre a dedicação de Pedro Lopes

Nogueira ao ensino do instrumento durante um período não menor a 50 anos, os numerosos depoimentos que amparam sua dedicação a este ofício, sua relação próxima com a família Avondano e seu papel de liderança na atividade musical da elite portuguesa, todos estes elementos combinados reforçam a ideia de ser ele mesmo o autor do citado documento.

### ***As 13 Lições (sonatas) do manuscrito***

O conjunto de peças com baixo contínuo (de 1 a 13 no manuscrito) não parece seguir uma sequência progressiva ou algum critério específico, porém cabe destacar sua grande variedade. Considerando apenas a extensão, os estudos vão de uma pequena peça de 21 compassos como a Lição 2 até a Lição 6 de 137 compassos. Em termos compositivos tais peças com baixo contínuo abrangem tópicos de Fantasia, ou Estilo Fantástico como também era conhecido (peças 3, 4, 11 e 12), de Estilo Aprendido, quando as estruturas consolidadas pela prática condicionam os argumentos musicais escolhidos pelos autores, e neste caso observam-se predominantemente dois tipos, o Coral e a Fuga, ou ainda tópicos de Dança, como a Corrente (9) e a Folia (5) e mesmo de Estilo *Cantabile*, típico do Galante, em que uma melodia muito elaborada se apoia em um baixo de lento desenvolvimento harmônico (7 e 10) (MIRKA 2014, p. 301, 525, 360). Em todos estes casos se faz algum tipo de exigência técnico-interpretativa do violinista. Por exemplo, no caso das lições 6 e 13, com argumento de Fuga, aparecem imitações a três vozes em que o executante se vê diante do desafio de grande complexidade e exigência técnica para tocar cordas duplas e triplas. Destaca-se ainda a Lição 5, com o nome de *Folias* no manuscrito. Esta segue exatamente o padrão harmônico característico desta estrutura de origem portuguesa e cuja referência mais antiga na sua forma de progressão harmônica remonta a 1546 (GRIFFITHS, 1986, p. 30). Nogueira explora esta fórmula de grande difusão no período barroco com 11 variações do tema proposto, usando a tonalidade tradicional

de Ré Menor, da mesma forma que foi seguida por autores como Arcângelo Corelli, Antônio Vivaldi e muitos outros (GJERDINGEN, 2007) (BOYDEN, 1990, p. 213). As Fantasias por sua vez possuem intensa carga modulatória e sugerem alta liberdade rítmica para a interpretação. Assim, em termos gerais temos uma uniformidade estilística característica do barroco considerando tanto o tratamento motivico como os esquemas harmônicos e formais.

O conjunto de todas as lições revela um conhecimento elevado da técnica do violino exigindo do executante o domínio de altas posições, arpejados, cruzamento rápido de cordas, cordas duplas e triplas em difíceis sequências harmônicas de grande comprimento, ricas em retardos contrapontísticos e complexidade imitativa.

O manuscrito da *Casta de Lições* de Pedro Lopes Nogueira conta em seu haver com um conjunto de obras para violino com um propósito didático mais amplo e cujo estudo deve manter-se observante desta especificidade para compreendermos melhor a sua proposta. Os recentes estudos sobre os *partimenti*, *solfeggi* e *zibaldone* revelam uma visão do processo pedagógico musical distinta ao modelo do conservatório francês. Sem pretender estabelecer uma oposição dualista e excludente entre ambos métodos, o diferencial do partimento estaria focado adicionalmente no aprendizado de um estilo musical e na educação de um gosto acorde com a estética do período. Esta formação, que incluía a performance, fundamentava-se no entendimento da música desde a perspectiva composicional: *One of the main differences between the Baroque performance situation and ours is that musicians of that time were often composers or were at least trained in composition*<sup>7</sup> (LASOCKI, 1988, p. 7). Neste sentido, o rol dos *partimenti* neste processo é cada vez mais evidente, como revelam as publicações de Gjerdingen (GJERDINGEN, 2007), (GJERDINGEN, 2010) e Sanguinetti (SANGUINETTI, 2012). Porém, cabe destacar que confinar esta produção dos *partimenti* ao rótulo de exercícios de composição seria um reducionismo que pode ser questionado. Vejamos, o propósito dos *partimenti* alcançava a educação do gosto oferecendo a oportunidade de aprender um estilo; uma linguagem estética que visava de maneira experiencial a incorporação dos modos musicais vigentes formando o músico como autêntico intérprete do seu tempo (TODEA, 2014). Por esta razão, os primeiros 13 estudos com forma de pequenas sonatas acompanhadas

7. Uma das principais diferenças entre a performance Barroca e a nossa é que os músicos daquele tempo eram frequentemente compositores ou pelo menos estavam treinados para compor (tradução nossa).

de Pedro Lopes Nogueira estão mais próximas deste propósito, assim como também podemos identificar com facilidade a didática de um estudo que mecanicamente exercita uma habilidade técnica específica, como acontece com a *Casta de Lições* a partir da número 14.

Nos principais centros formadores da Itália do séc. XVIII, o uso dos *partimenti*, *solfeggi* e *zibaldone* forneciam uma plataforma de aprendizado em direção à composição e performance como base fundamental de todas as práticas musicais. Esta passava pela harmonia e o contraponto com base no contínuo, o estudo da forma, a textura e a coerência motívica em busca de uma naturalidade criativa durante o tipo de realização que hoje chamamos de improvisação em música antiga. Após um sólido processo de ensino e treinamento, o aluno teria um domínio instrumental que o permitiria ser capaz de compor com os dedos durante a realização musical de maneira quase que instintiva (DEVILLERS, 2014, p. 75). A fusão entre a prática pedagógica e artística estava tão entremeada, que uma definição que consiga diferenciar claramente o que seria um exercício (*Schulform*) de uma peça artística (*Kunstform*) resulta realmente ineficaz. Na obra com perspectiva romântica *Der Partimentospieler* (1940), Fellerer tenta esclarecer esta diferença considerando que os *partimenti* perdem seu valor artístico por ser ‘um trabalho preparatório ou um tipo de ginástica para os dedos e para o espírito’ (GJERDINGEN, 2007, p. 18). Sanguinetti, autor de *The Art of Partimento*, discorda considerando que até o *partimenti* mais simples era concebido musicalmente e que realmente era portador de um valor artístico e por esta causa, o gosto e estilo que devia ser assimilado pelo aluno, era um dos principais objetivos pedagógicos (SANGUINETTI, 2012, p. 16-17).

Considerando a melodia e a linha do baixo como delimitadores superior e inferior da estrutura musical, os *solfeggi* são o material instrucional da melodia apresentada como o outro lado dos *partimenti* focados no baixo. O material melódico estava construído sempre em relação com um baixo como fundamento harmônico, mesmo que de maneira implícita<sup>8</sup>, ou seja, não escrito, para garantir a coerência tonal da peça. Por esta causa, as *schematas*<sup>9</sup> possuem esta delimitação e seriam o seguinte nível de construção em direção da composição da forma musical. *Lezione*, era sinônimo de *partimento* no uso de Scarlatti,

8. (NATTIEZ, 1984).

9. Estruturas harmônico contrapontísticas esquemáticas usadas como base da composição da música Galante (GJERDINGEN, 2007).



Cotumacci e Tritto e agrupavam vários gêneros de peças para praticar regras ou estilos específicos, como observamos nas 13 Sonatas de Nogueira (SANGUINETTI, 2012, p. 240) (MEDINA; BOREM, 2016).

Assim, esta combinação de materiais era composto seguindo fórmulas contrapontísticas padronizadas em forma de pequenas peças a uma, duas ou três vozes que podia ser com outro violino e/ou baixo contínuo, desenhados para ser cantados ou tocados e ornamentados pelos alunos. Não seriam apenas um conjunto de melodias graciosas e exercícios senão também, modelos composicionais melódicos para desenvolver competências em matéria de contorno melódico, ornamentação e gosto (DEVILLERS, 2014, p. 77). Uma vez que o aluno alcança o domínio do manuseio do instrumento, enquanto postura e manipulação do arco, continua o desenvolvimento de habilidades com exercícios que ainda não são peças musicais e, “como deveriam ser tais lições?” se pergunta Galeazzi, respondendo em seguida: “devem ser breves, composta de notas similares, de uma mesma figura ou quando muito de duas de grados próximos, com poucos saltos, cada compasso composto de valores pares de tal maneira que o arco venha sempre para abaixo no início do compasso e sem artifícios” (GALEAZZI, 1791, p. 54). Nesta descrição, Galeazzi se refere a uma produção de material intermediário e prévio ao confronto dos desafios musicais da interpretação. Repertório deste tipo no séc. XVIII há poucos disponíveis. Por esta causa, a *Casta de Lições* de Pedro Lopes Nogueira parece ser até o momento o único método de violino progressivo procedente da primeira metade do séc. XVIII. Devemos supor que teriam existido outros similares e talvez não sobreviveram ao tempo; outra possibilidade seria a exploração dos estudos durante longos períodos até o professor julgar que o domínio era o suficiente para passar ao próximo, porque, de outra maneira seria muito complicado preencher o hiato técnico e pedagógico entre o material de iniciação e o repertório como observamos em *L'Ecole D'Orphée* de Michel Correte (CORRETTE, 1738) e no *Principes du Violon* de L'Abbé, le Fils (FILS, 1761). Neste sentido, a *Casta de Lições para Violino* de Pedro Lopes Nogueira, possui uma coleção de pelo menos 76 estudos, dos 254 do manuscrito, que se enquadram na descrição de Galeazzi, com o diferencial de serem de muita exigência técnica e de altíssima dificuldade explorando todas as posições no violino com grande variedade de saltos e combinações rítmicas. Mas, Galeazzi acrescenta que, o professor devia compor um repertório de

pequenas peças adequadas às capacidades técnicas de cada aluno para formar seu gosto musical antes de confrontar o repertório dos grandes maestros como Corelli, citado pelo próprio autor. Esta produção de peças se caracteriza por: serem relativamente de pouca duração, explorar alguma habilidade de execução num contexto musical, estar escrita para solo, duos ou mesmo pequenos conjuntos e sobretudo, oferecer a possibilidade de exigir do aluno uma qualidade musical formadora do gosto como preparatório ao repertório consagrado. Este material é denominado como *Zibaldone* (GALEAZZI, 1791, 54-55) (GJERDINGEN, 2007, 10). Coleções escritas por Mozart para Thomas Atwood e Bárbara Ployer assim como os *30 Essercizi per Gravicembalo* de Domenico Scarlatti se encaixam nesta definição (LESTER, 1977). Por esta causa, o manuscrito de Nogueira seria a maior coleção setecentista deste gênero para violino já encontrada. Um *Zibaldone* português com suas 254 lições (divididas em 13 sonatas com baixo contínuo, 76 exercícios técnicos e 165 estudos), 24 Prelúdios e Fantasias em todas as tonalidades, danças, cadências e arpejos em um volume que excede os 12 mil compassos de música (!). A riqueza deste material contrasta com a inexistência de textos referenciais ou explicativos da obra.

Como parte dos estudos realizados sobre este documento, uma transcrição integral se fez necessária para viabilizar o seu estudo e, posteriormente, sua incorporação ao repertório musical e pedagógico como passo obrigatório no cumprimento dos objetivos da pesquisa. Para tal fim, se consideraram aspectos sobre a textualidade musical do manuscrito a fim de diferenciar as **lições acidentais**<sup>10</sup> para orientar a transcrição e sua contextualização, considerando a dúplici historicidade de um documento com atualidade existencial e que foi criado em um lugar e um tempo distante do presente (FIGUEIREDO, 2014, p. 20). Os parâmetros para poder caracterizar estas lições acidentais partem do entendimento harmônico, contrapontístico e estrutural que oferecem os tratados e o repertório disponível da época assim como o próprio conjunto de obras do manuscrito quando encontramos analogias estruturais que sugerem soluções similares. Desta forma, podemos determinar quando estamos perante um erro de cópia ou esclarecer uma nota duvidosa se a mesma contradiz os preceitos composicionais do período.

O repertório referencial mais próximo de Nogueira em Portugal está nas composições do barroco português do séc. XVIII como Carlos

10. Convenções de escrita de caráter ortográfico que foram modificadas no tempo e estruturais como conjunto de relações discursivas próprias da execução dos intérpretes (FIGUEIREDO, 2014).

Seixas, David Perez, Antônio Teixeira, Domenico Scarlatti, Pedro Antônio Avondano, Pedro Jorge Avondano, Gaetano Maria Schiassi, dentre outros. Embora não saibamos onde, nem com quem Pedro Lopes Nogueira teve sua formação musical teórica e violinística, a influência italiana parece lógica considerando os fortes vínculos da corte portuguesa nesse período com Itália chegando a importar músicos desse país (como o caso de Domenico Scarlatti) no reinado de Dom João V (D'ALVARENGA, 1997/98). Desta forma a prática do ensino através dos *partimenti* napolitanos poderia ter deixado sua marca na produção musical portuguesa. Dentre a diversidade de estilos observados nas sonatas, destaca-se de maneira especial as fugas. Isto porque se trata de um gênero cuja estrutura exige um rigor que dificilmente poderia ser alcançado sem o acompanhamento de um maestro versado nestas artes. Compor uma fuga sem vivenciar uma formação exigente e disciplinada parece ser uma possibilidade muito distante. Assim, e considerando a raridade destes tipos de produções instrumentais fora dos teclados, consideramos pertinente observar mais de perto por evidenciar que Pedro Lopes Nogueira, embora desconheçamos seus professores, teve a oportunidade de receber uma formação de alto nível.

### ***As fugas de Nogueira***

Gallus Dressler, considerado o teórico da música poética mais importante do séc XVI e anterior a Bursmeister afirmava: “na *musica poetica*, nada é mais digno de ser inserido [em uma composição musical] que uma *fugae*. Certamente, esta embelece a música e faz com que seja construída de acordo com a arte e a natureza”. Esta forma musical, altamente apreciada pelos compositores, gozava de um alto conceito na *musica rhetorica*. Além da analogia com uma disputa ou discussão, figura retórica por excelência, o uso engenhoso da imitação era visto como a aplicação mais perfeita da *mimesis* na música que permitia a libertação de elementos extramusicais como fonte de representação. Imitando-se a si mesma alcançava os mais altos níveis de consideração na imaginação do pensamento poético (BUTLER,

1977). Adicionalmente, a realização desta conquista técnica poderia ser possível apenas depois de um longo e exigente aprendizado acadêmico para dominar os artifícios imitativos e formais que lhe conferem sua força expressiva ficando reservada àqueles que alcançavam a maestria da arte contrapontística.

Por esta causa, a produção de obras desta complexidade contrapontística é associada a procedimentos composicionais sofisticados que revelam altos níveis de formação acadêmica e desenvolvimento. Embora os procedimentos imitativos do contraponto sejam de uso estendido em diversos tipos de composições, Cherubini considera a fuga como uma transição entre o contraponto rigoroso e a composição livre, porém é muito enfático ao definir que para ser fuga como condição necessária, esta terá não apenas a imitação de um **sujeito** por uma **resposta** senão também **contrassujeito** e **estreitos** e desejável, mas não obrigatório o uso do **pedal** (CHERUBINI, 1854, p. 62). Por esta causa, a vasta e consistente produção desta forma musical muito desenvolvida por J.S. Bach, a coloca como referência obrigatória ao estudar composições deste tipo a fim de dimensionar outras produções. Porém, cabe destacar que, a tradição histórica da composição fugal remonta ao séc. XVI e uma contextualização mais ampla deve ser considerada.

No caso específico das composições fugais de Pedro Lopes Nogueira contidas na sua *Casta de Lições*, e observando que elas cumprem cabalmente com a definição antes exposta, estamos perante uma oportunidade ímpar para dimensionar o desenvolvimento do contraponto no contexto da música em Portugal na primeira metade do séc. XVIII. Somado a isto, o fato de serem fugas para violino com baixo contínuo as torna um caso raro, considerando que a produção fugal concentra-se expressivamente nos instrumentos de tecla. A causa desta preferência poderia ser explicada pelo fato de a fuga ser uma composição polifônica, encontrando nos instrumentos com condições técnicas de reproduzir esta polifonia as possibilidades mais apropriadas para sua execução. Por esta razão e, comparativamente, a composição fugal em instrumentos melódicos como o violino obriga a considerar apenas duas possibilidades, a combinação com outros instrumentos ou sobrepujar as possibilidades polifônicas do instrumento em questão, elevando consideravelmente a dificuldade técnica para sua execução. Considerando que as fugas de Nogueira se encontram inseridas em

uma obra pedagógica podemos deduzir que sua inclusão foi motivada por fins instrutivos, tanto técnicos quanto estilísticos.

Neste trabalho faremos uma análise estrutural e contrapontística para inferir os procedimentos composicionais aplicados e a exploração das possibilidades polifônicas no violino através da forma fugal. A parafernália conceitual e de nomenclaturas procurará, além de revelar as nuances estruturais, elucidar o pensamento aplicado nos procedimentos compositivos.

O ponto de início da fuga é construção do **sujeito** com características bem delimitadas a fim de possibilitar o processo imitativo posterior já que “da qualidade do sujeito depende muito o bom e cativador efeito da fuga” (MARTINI, 1774, p. viii). As condições que determinam esta qualidade foram descritas pelos tratadistas de todas as épocas com diversas diferenças, mas podemos resumir em preceitos de extensão do sujeito, de ritmo, abrangência intervalar, sua condição modal/tonal e principalmente as propriedades contrapontísticas que possibilitam a sua inversão.

Quanto à extensão, há consenso em que deva ser de comprimento médio, isto é, nem curta demais que impeça o desenvolvimento da forma e a consolidação do senso tonal, nem tão longa que complique o reconhecimento do binômio sujeito-resposta ao distanciar excessivamente as entradas. Ritmicamente, não deve possuir uma variedade excessiva de valores de forma que comprometa a definição do seu caráter e, em geral, a combinação de dois ou três valores seriam suficientes, evitando a alternância de binários e ternários. Sua abrangência intervalar não deve exceder a 7ª menor entre a nota mais grave e a mais aguda sendo altamente recomendável manter-se no âmbito da 6ª. Isto era particularmente exigido nas fugas do período de Nogueira considerando que a tonalidade era determinada pela superposição de hexacordes, a diferença do sistema tonal moderno fundamentado na combinação de dois tetracordes. A condição modal/tonal do sujeito e suas propriedades contrapontísticas estavam determinadas pelas seguintes condições: a construção do sujeito dentro dos limites do hexacorde tonal, ascendente ou descendente, como ponto de partida do processo imitativo e definição e possuir uma composição intervalar interna que devia possibilitar o uso do sujeito como baixo. Esta última característica, que permite que o sujeito pudesse fazer as vezes de uma boa harmonia, determina sua invertibilidade contrapontística (GEDALGE, 1990, p. 17-18).

Uma vez que o sujeito foi escutado deverá seguir a **resposta** que consiste em uma imitação do sujeito seguindo as regras de modulação do sujeito a fim de preservar a coerência tonal. Em virtude desta disposição, a fuga escolástica consolidada como forma rigorosa na segunda metade do séc. XVIII estabeleceu que o intervalo em que se realiza esta primeira imitação seja de quarta inferior ou quinta superior deixando clara que a definição tonal seja determinada pela relação tônica-dominante.

Porém na tradição contrapontística precedente esta primeira imitação podia ocorrer em intervalos herdados da prática canônica. Depois da primeira imitação sujeito-resposta as imitações podem ocorrer em todos os outros intervalos sendo classificados por Marpurg em 1753 como *homophono*, *seconda*, *ditono*, *diatessaron*, *diapente*, *hexachordo*, *heptacordo* e *diapason* denominando os intervalos desde o uníssono até a oitava respetivamente, precedidos pelos prefixos de *hyper* ou *hypo* se a imitação era por cima ou por baixo com exceção do *homophono* que é uma reiteração e *da seconda* com o adjetivo de *superiori* e *inferiori* em cada caso (MANN, 1987, p. 142). Esta nomenclatura oferece a vantagem de determinar em uma palavra só tanto o intervalo da imitação como sua posição com respeito à nota de referência (com exceção do intervalo de segunda).

As entradas são separadas por fragmentos de contraponto livre que são chamados de Divertimentos ou Episódios explorando preferencialmente o material exposto (sujeito, resposta e/ou suas cabeças, contrassujeitos, sequências e outros materiais), usando artifícios do contraponto imitativo tais como repetição, inversão e retrógrado, a fim de manter a coesão estilística e complementando com enlaces chamados de *codettas* ou *codas*. A primeira aparição da resposta podia ocorrer coincidindo com a última nota do sujeito, depois desta e pouco antes de terminar o sujeito. Esta última possibilidade foi caindo em desuso na segunda metade do séc. XVIII por caracterizar também o **stretto** (ZAMACOIS, 2002, p. 60).

No caso das fugas de Nogueira temos justamente as três possibilidades. Na Lição 8, a resposta ataca acima da última nota do sujeito; na Lição 6, ataca logo depois da última nota do sujeito e na Lição 13, a entrada da resposta acontece um compasso antes do sujeito terminar sua exposição. Sobre o *stretto* especificamente, vários autores de finais do séc. XVIII e particularmente do XIX, o consideram um item obrigatório na fuga. Adicionalmente recomendam colocar o *stretto* perto do final para intensificar o **conflito** entre o sujeito e a resposta

como preparação para o final (SHELDON, 1990). A construção do *stretto* pode utilizar materiais contrapontísticos do sujeito, da resposta, dos contrassujeitos, segmentos (partes de sujeito, resposta, contrassujeito e outros) e outros materiais reconhecíveis que contribuam com a coerência da fuga. O *stretto* se produz pela aproximação das entradas do sujeito e a resposta (ou dos outros materiais contrapontísticos) antes de culminar sua exposição. Enquanto mais próxima seja a entrada mais intenso será o *stretto*. Também pode ser construído com a cabeça do sujeito ou da resposta, com uma segmentação ou talvez um motivo, desde que permita sempre o reconhecimento da procedência do material. Cabe destacar que autores anteriores a este período viam o *stretto* como opcional e em muitas ocasiões não especificam a sua localização dentro da estrutura, ficando a critério do compositor.

A influência de autores do séc. XIX e por causa da sua predileção pela forma sonata, buscaram entender a fuga desde esta perspectiva em um tempo em que foi vista mais como um exercício escolar do que como obra musical (SHELDON, 1990, p. 553). Porém o pensamento contrapontístico dos sécs. XVII e XVIII e sua forte visão retórica focava-se mais nas possibilidades de elaboração contínua que ofereciam as manipulações contrapontísticas para manter a expectativa da disputa temática polifônica tanto quanto fosse possível. Desta forma, o plano tonal interno era cuidadosamente direcionado para manter a coerência tonal e as modulações previamente planejadas em função deste equilíbrio. Por esta causa, no tratamento dos diferentes materiais contrapontísticos encontramos alterações chamadas de **mutações** cujo propósito era fazer os ajustes necessários para manter a integridade tonal verticalmente, na harmonia, e horizontalmente no contraponto. Assim, temos em vários autores indicações específicas sobre as possibilidades modulatórias como Jan Adams Reinken (1643-1722) que sistematiza um ciclo de modulações com instruções específicas sobre o uso do mecanismo cadencial (MANN, 1987, p. 41). Este processo consistia basicamente em complementar a oposição estabelecida entre o sujeito e a resposta que acabou firmando-se com o tempo entre a Tônica e a Dominante por razões de coerência tonal. Logo depois da exposição, as modulações eram direcionadas primeiramente para a mediantes, intermediária entre a T e a D, seguindo um plano de expansão tonal que devia ajustar-se à dimensão da elaboração que podia alcançar tonalidades vizinhas extraídas de potenciais ‘tônicas secundárias’ dos graus da própria tonalidade, que não fossem

diferentes por mais de duas alterações. Mais recentemente, André Gedalge (1856-1926), já com a visão do séc. XIX, propõe que no modo maior module-se primeiramente para a submediante ou relativo menor seguido por modulações à subdominante maior, a supertônica menor e especialmente à dominante para reforçar a oposição tonal (GEDALGE, 1990, p. 201-204). Já no modo menor a primeira opção é para a mediante maior (relativa maior e dominante da submediante) cuja resposta pode modular à subtônica<sup>11</sup> que por sua vez pode ser respondida modulando até a subdominante<sup>12</sup>. Partindo deste ponto o acesso à dominante através dos *stretti* podia encaminhar a fuga para a o pedal ou coda final. A modulação para graus alterados estava proibida porque a resposta podia encaminhar a fuga para tonalidades distantes que dificultariam o retorno à tonalidade principal. No caso das fugas de Nogueira, aqui apresentadas, todas estão no modo menor sendo que as lições 6 e 13 estão em Ré Menor, a Lição 8 em Lá Menor e todas seguem as modulações de acordo com os preceitos próprios da época, considerando as alterações em geral como ‘próprias da tonalidade do fragmento’ e não como alteração acidental, exceto nos casos em que se aplica o contraponto cromático que será destacado na análise.

11. in hyperdiapente ou hypodiatesaron.

12. Idem.



## A fuga da Lição 8

A tonalidade é de *Alamire com 3ª menor*, de acordo com o entendimento de Nogueira, o que na nomenclatura moderna seria Lá Menor. De acordo com o número de partes que expõem o tema é uma fuga a 2 com uma exposição simples do sujeito no violino e resposta no contínuo. O sujeito está proposto dentro da extensão do hexacorde tonal lá-fá, iniciando com a tônica e culminando com a dominante, isto é, T-D. Destaca-se um cromatismo não estrutural entre o terceiro tempo do compasso 2 e o segundo do compasso 3. A diferença com o cromatismo estrutural está na consideração diatônica do contexto tonal considerando as notas alteradas desde o ponto de vista contrapontístico. Esta visão foi a aplicada por J.S. Bach, por exemplo, no tema régio da fuga da *Oferenda Musical* e Marpurg fez a análise que reduz a proposta aos seus fundamentos diatônicos.

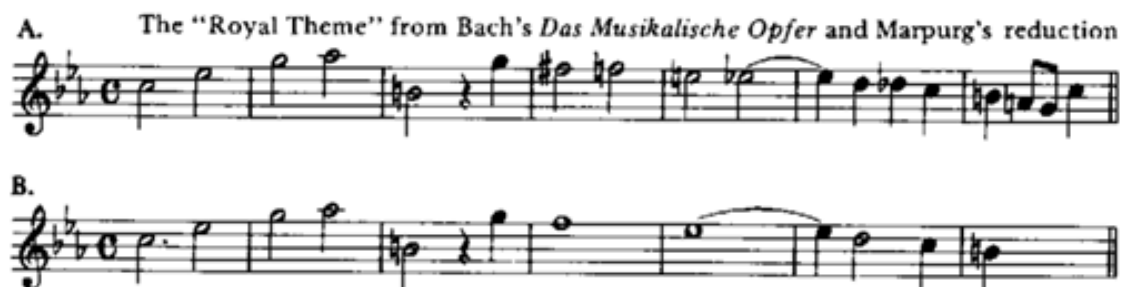


Figura 10. Análise de Marpurg do Tema Real da Oferenda Musical de J.S. Bach (GAULDIN, 1995, p. 156)

Assim temos que Nogueira constrói o cromatismo sobre o contexto diatônico, encaminhando tonalmente o fim do sujeito para a dominante usando um contraponto, que na visão moderna, seria visto como uma sequência de dominantes secundárias.

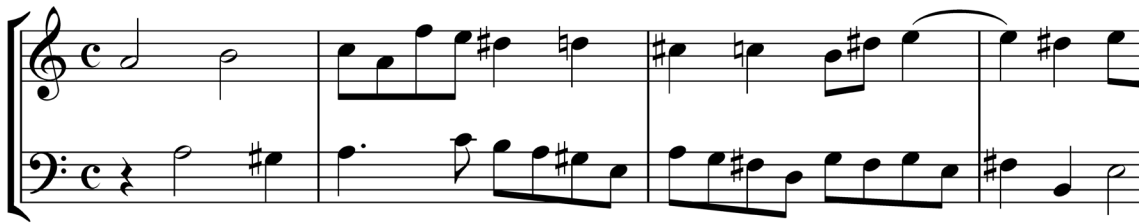


Figura 11. Nogueira. Lição 8. c.1-4

O sujeito está acompanhado por um contrassujeito em contraponto duplo e conseqüentemente o cromatismo fica incluído dentro do procedimento. O contraponto duplo é uma forma de compor que exige a habilidade de combinar partes de tal maneira que possam ser invertidas, ou seja, que a parte inferior, ou o baixo, que sustenta harmonicamente à parte superior, possa ser por sua vez melodia acompanhada pela parte que já foi melodia em uma troca de registros (CHERUBINI, 1854, p. 51).

A resposta a esta proposição acontece de forma real, isto é, que a mesma é uma transposição do sujeito com toda sua estrutura intervalar intacta. Ao realizar dita transposição por imitação *in hypodiatessaron* (intervalo de quarta inferior), resulta no hexacorde da dominante, neste caso entre Mi e Lá. Assim temos que iniciar no tom da dominante e encaminha-se para a tônica como resolução resultando em uma estrutura D-T, tonalizando o conjunto. No manuscrito destacamos que nos compassos 4, 6, 25 e 47 existem algumas inconsistências de alturas faltando alterações, bequadrados especificamente, que deviam alterar graus descendentes no modo menor segundo a escala menor melódica. Estes ajustes foram colocados entre parênteses para indicar a intervenção para a edição de performance.

Cabe destacar que as fugas instrumentais a duas vozes não são muito comuns, talvez porque alguns autores a consideram como **invenções**<sup>13</sup>, porém vemos que na obra referencial do J.S. Bach, *O Cravo Bem Temperado* o exemplo mais conhecido é a Fuga em menor nº 10 do livro I, a única fuga a 2 da obra. Fora de parecer simples esta é uma estrutura minimalista, que exige um alto domínio das inversões e o senso tonal pelo escasso material a ser utilizado no desenvolvimento da fuga. No caso particular desta fuga, ainda tem a proposta de um segundo sujeito. Poderíamos entender isto como uma solução inteligente a esta carência de material, a fim de

13. De acordo com Gedalge, na exposição o sujeito deve ser seguido pela resposta e jamais terá menos de 4 entradas independentemente do número de partes vocais ou instrumentais que possua (GEDALGE, 1990, p. 78).

facilitar a elaboração da fuga. Para tal fim, o segundo sujeito deve ser estruturado de modo análogo ao primeiro, porém sem que seja parecido, ou seja, que o material melódico-rítmico seja contrastante e diferenciado, mas sem contradizer o estilo proposto pelo primeiro. Outra condição necessária seria que sua extensão e personalidade rítmica seja ‘modesta’ em relação ao primeiro para não o destituir da sua primazia (GEDALGE, 1990, p. 261).

Na fuga da Lição 8 de Nogueira, este cumpre com as condições descritas e é apresentado em forma de *sequência*. Esta parte de um modelo que integra a harmonia e o contraponto em uma unidade que deve ser transposta pelo menos duas vezes para caracterizá-la<sup>14</sup>. O modelo pode estar baseado em um único acorde, porém, se estiver construído acima de mais acordes, possuirá um intervalo interno (sequência de intervalos se forem mais de dois acordes) chamado de intervalo do modelo. Posteriormente este modelo será transposto através de um intervalo de transposição definido (PISTON, 1998, p. 304). Na seção seguinte que inicia na anacruse do compasso 15, temos a segunda entrada da resposta, neste caso invertida em relação com sua **contrarresposta**<sup>15</sup>. Esta entrada vem seguida pelo segundo sujeito invertido resultando em uma inversão completa do conjunto anterior resposta-segundo sujeito e com o mesmo número de compassos. Logo no compasso 25 temos a segunda entrada do sujeito invertido e em contraponto com a contrarresposta desta vez seguido por uma sequência de strettis construídos com o segundo sujeito imitado in hypodiapason até o compasso 34.

Dos compassos 34 ao 40 temos o primeiro divertimento propriamente dito, considerando que é a primeira vez que aparece um contraponto livre sem aproveitamento dos materiais antes expostos. No manuscrito os compassos 35 ao 38 do baixo contínuo estão em branco com apenas uma primeira nota, mi, iniciando o compasso 35.



Figura 12. Fragmento em branco no manuscrito da Lição 8 de Nogueira

Para esta edição foi feita uma proposta de reconstrução. Observando a melodia do trecho em questão, pode-se ver que os

compassos 34 e 35 são uma transposição, sugerindo que uma opção possível para o compositor poderia ser seguir o modelo do contraponto do baixo contínuo do compasso inicial. Assim o material do compasso 34 foi deslocado, seguindo a imitação proposta. A imitação foi realizada considerando o contexto tonal diatônico do fragmento em que a harmonia do compasso 34, isto é Lá Menor, é utilizada como acorde pivô<sup>16</sup> para modular em direção à mediante maior, como confirma a cadência conclusiva do fragmento no compasso 40. Esta cadência sobre Dó no compasso 40 é realizada sem a quinta do acorde, desta forma, o fato dos acordes de Lá e de Dó terem duas notas em comum (Dó e Mi), a entrada do Lá sincopado no segundo tempo o transforma no acorde de Lá Menor preparando a harmonia para a entrada do *stretto* do sujeito. Cabe destacar que, embora o baixo e o violino estejam escritos em uma única linha melódica, a presença de cifrado em apenas os compassos 18 e 26 revela que no contínuo haveria instrumentos harmônicos, e que estão localizados estrategicamente em dois compassos onde a estrutura poderia oferecer dúvidas na sua realização dos acordes, ficando esclarecidas com o cifrado escrito. Seguidamente e, atendendo às suspensões propostas a partir da anacruse do compasso 36 ao 37, a reconstrução propõe um contraponto de 4ª espécie para efetivar as mesmas em um diálogo com o baixo. Esta prática seria análoga à utilizada em outras composições de Nogueira, tais como alguns fragmentos da Lição 13, entre os compassos 26 ao 29. Finalmente, no compasso 38 foi construído um contraponto que poderia justificar-se ao servir de proposta imitada na melodia do compasso seguinte e ao mesmo tempo conexão orgânica com a escrita original que recomeça no compasso 39.

Outra questão a ser destacada é o uso ocasional da clave de Dó em quarta linha no baixo. Em uma revisão exaustiva das 13 lições acompanhadas de Nogueira, foi observado que a linha do baixo em momento algum ultrapassa a escrita por cima da segunda linha suplementar superior, isto é, a nota Fá 4<sup>17</sup> em clave de Fá. Quando esta altura é superada na linha do baixo, o autor usa a clave de Dó em quarta linha. Isto poderia ser explicado por uma questão de espaçamento entre as pautas visto que uma linha melódica no baixo, escrita por cima desta altura, poderia colidir com a pauta superior ou com as notas do violino no seu registro grave, considerando que a música

16. O acorde pivô é interpretado funcionalmente em duas tonalidades. Neste caso o acorde de Lá Menor é ao mesmo tempo a tônica da tonalidade e a submediante da tonalidade temporal Dó Maior. Esta dupla interpretação permite o encaminhamento tonalizante até o compasso 40.

17. Considerando o Dó 4 como Dó central do piano.

foi escrita em um papel previamente pautado, como foi detectado no manuscrito original.

O único *stretto* desta fuga aparece justamente entre os compassos 41 e 43, encabeçando o divertimento que conecta com a coda final, do mesmo modo como recomendam os tratadistas em geral. Este está construído com uma segmentação do início do sujeito seguido por uma variação do cromatismo apresentado no sujeito original. Este cromatismo possui duas características de interesse; a primeira que é um cromatismo não estrutural que se expande por três mínimas diferente do original, com duração de duas, e a segunda, serve de referência para a edição de performance, quando na sequência a nota Ré, com bequadro do violino no compasso 42, está precedida pela nota Ré sustenido, e no compasso seguinte, no seu homólogo transposto, está faltando o bequadro do segundo Dó. No compasso 47 temos o cromatismo proposto em inversão e nos compassos 48 e 49, cadência sobre a dominante na primeira inversão preparatória para a coda final.

O compasso 49 inicia com a última exposição do sujeito, porém esta entrada tem a peculiaridade de ser um **falso sujeito** ou resposta. Quando temos uma segmentação do material e se expõe a cabeça, ou um fragmento inicial de um sujeito, temos uma instância que será imitada de diferentes formas durante a fuga. A diferença específica do chamado falso sujeito está em que, depois da entrada do sujeito, este é interrompido com a particularidade de ser retomado posteriormente e finalizar como o faria o sujeito original. Este mecanismo descrito por Diether de la Motte é chamado de ampliação da melodia e pode ser tanto interna quanto externa em forma de coda (MOTTE, 2010, p. 23). Este prolonga a extensão da melodia preservando a sua identidade. A ampliação interna aqui analisada foi realizada sobre a tríade de tônica sobre o pedal de dominante incrementando desta forma a tensão pela resolução sendo resolvida em uma melodia oitavada. Sobre este final podemos comentar que a presença do pedal reforça o conhecimento formal da fuga de parte de Nogueira, completando os elementos característicos descritos no início. A melodia oitavada como mecanismo de finalização pode ser encontrada com frequência em composições tanto portuguesas como italianas e poderia ser um indicativo de vínculo teórico entre os dois países.

## ***A fuga da Lição 6***

Está na tonalidade de *Dlasolre com terça menor* equivalente ao moderno Ré Menor. O sujeito está composto por 12 notas em total seu uso posterior mostra uma segmentação das seis primeiras. A resposta, como imitação real do sujeito compartilha identicamente esta construção. Seu início tem uma anacruse que serve de cabeça e é explorado como motivo. A configuração tonal do sujeito está no hexacorde descendente que parte da tônica e conclui na terça da harmonia, mantendo-se na tonalidade inicial. A resposta, portanto, encontra-se na dominante integralmente e junto com o sujeito formam o binômio T-D. Em função da necessidade de estabelecer a tonalidade na exposição, esta configuração sujeito-resposta poderia explicar a exposição *sui generis* desta fuga. No lugar de termos uma exposição com 4 entradas S-R-S-R temos S-R-S-R-S, ou descrito harmonicamente T-D-T-D-T. A sequência de entradas percorre duas oitavas descendentes completas conectando melodicamente a voz do violino no Dó 4 e o baixo no Ré 4, entre o final da primeira resposta e o início do primeiro sujeito no baixo. Desta forma o compositor consolida a tonalidade na exposição como exige a forma fugal. Outra característica de relevância, especialmente para o violino, é a exploração polifônica do instrumento elevando consideravelmente o nível de exigência técnica para sua execução. Assim temos que a escrita propõe um uso constante de cordas duplas e triplas com a finalidade de manter ao violino cumprindo funções melódicas e harmônicas simultaneamente enquanto o baixo está fundamentado em uma linha melódica simples com cifrado. Desta forma, e de maneira muito engenhosa, Nogueira mantém o violino tocando harmonicamente uma construção entretecida pela linha melódica sujeito-resposta da fuga em diálogo constante com o baixo. Como visto na fuga da Lição 8, a limitação a poucos instrumentos obriga que o contraponto seja invertível para facilitar o intercâmbio de funções entre as vozes e possibilitar a fuga. Tanto o sujeito quanto a resposta possuem seu correspondente contrassujeito<sup>18</sup>, que quando combinados ou invertidos formam um contraponto triplo.

À exposição segue uma sequência de *stretti* denominada aqui de seção 1. Esta consta de duas imitações em *hypodiapente* que lhe confere um caráter modulatório circulando pelas quintas e conecta com uma imitação em forma de progressão de segunda descendente construída

com o segmento das 6 primeiras notas da proposta concluindo na sétima de dominante de Fá que se estende como coda que modula para a medianta. A segunda seção está estruturada por dois strettos em *hyperdiapason* e uma imitação sequencial em *hypoditono* percorrendo os fatores da tríade de Dó para chegar por terças descendentes até a tônica novamente. Diferente da primeira seção, a última imitação enlaça com uma entrada do segmento inicial da resposta que segue para a coda que conclui na dominante. No compasso 60 temos uma contraexposição R-S-R em contraponto com seus contrassujeitos, estabelecendo a dominante harmonicamente com o sujeito transportado na dominante da dominante, isto é V-V/V-V. A imitação acontece em *hyperdiapente* e seguidamente em *hypodiapente*, retornando à mesma harmonia. Sem coda, enlaça com a seção 3 que inicia na mesma tonalidade. A estrutura desta seção é uma sequência de strettos similar às seções 1 e 2. A seção 3 que segue à contraexposição começa com uma imitação modulante em *hyperdiatessaron* e posteriormente, através de duas imitações em *hyperdiapason*, troca o registro do tema até a oitava superior do violino no Dó 6, para descer até a coda que modula para a subtônica.

No compasso 86 começa um longo Divertimento, se comparado com as seções anteriores. Sua característica principal é a ativação rítmica. O pulso de semínima que dominou os primeiros 85 compassos agora é reduzido para o pulso de colcheia renovando o impulso e poupando a peça da monotonia pelo esgotamento rítmico. Está construído fundamentalmente com duas entradas do sujeito, uma na subtônica e outra na tônica e uma da resposta, tudo isto alternado por uma aumento das correspondentes cabeças. De maneira ortodoxa, a aumento poderia entender-se pela ampliação do valor rítmico para valores maiores, porém, numa visão mais ampla neste caso podemos observar que a dinâmica metro-rítmica do divertimento se veria comprometida se as cabeças fossem apresentadas em mínimas pontoadas como poderia sugerir a regra. A isto devemos acrescentar que das 5 aumentações, três ocorrem no violino que deve permanecer no duplo rol melódico-harmônico. Posteriormente entre os compassos 120 e 127 que conectam com a coda observamos uma insistência neste motivo rítmico de três semínimas. E finalmente, outro detalhe revelador é o uso na cadência final de uma hemiola que seria a **aumento da aumento** deste motivo utilizado no divertimento, como um tipo de apoteose que confirma a coerência da proposta.

Não podemos esquecer que acima da regra “uma fuga — incluso a escolástica — é uma peça musical [e sua] prática será útil

com a condição de buscar nela a arte de desenvolver uma ideia musical” (GEDALGE, 1990, p. 286). Este divertimento culmina com sua correspondente cadência sobre o acorde de Mi com 7ª menor em primeira inversão (de acordo com o cifrado), porém com o Mi ausente. Desta forma, Nogueira consegue criar uma enorme expectativa resolutória, dando a sensação de estar ouvindo a subtônica menor, quando aproveita no último momento do compasso 129 para apresentar o Mi bemol que se eleva a natural, fazendo simples a progressão para a dominante através de duas notas comuns. Justamente o fato do Mi aparecer claramente escrito com o bequadro, revela para a edição da partitura a correção de Mi bemol anterior. Nesta mesma linha, no compasso 87 faltaria um bemol no Si descendente do violino para evitar a falsa relação cromática com o Si bemol do baixo.

### ***A fuga da Lição 13***

A tonalidade é também *Dlasolre com terça menor ou Ré Menor*. O sujeito proposto é o mais longo dos três aqui analisados. Como já foi destacado, tem a particularidade de ser respondido de forma tal que sugere um stretto, porém, por causa do seu comprimento este efeito — do *stretto* — fica notavelmente enfraquecido e não coloca em risco a elaboração da fuga. Outra característica é sua construção tonal. Analisado isoladamente a primeira impressão sugere que o sujeito alcança a tônica duas vezes, no compasso 4 e depois no compasso 7.



Figura 13. Nogueira. Lição 13. Sujeito da Fuga

Porém, esta dúvida é dissipada pela harmonia definida pelo contrassujeito ao harmonizar este Ré com Si bemol fazendo uma cadência interrompida ou de engano, usando a tríade Sol - Si bemol - Ré como acorde substituto. O sujeito inicia com o grau dominante



uma descida até este Ré e logo de um salto ascendente de 4ª retoma a descida para finalmente resolver na tônica real, por assim dizer. Desta forma, o longo sujeito de 14 notas se constitui harmonicamente em uma construção que vai da dominante até a tônica, ou seja D-T. Por isto, para poder firmar a tonalidade, a resposta imitada em *hyperdiatessaron*, resulta em uma repetição do sujeito, agora em forma de resposta, estabelecendo uma relação harmônica D-T-D-T no binômio sujeito-resposta. Isto justifica a entrada antecipada que na emenda também coincide com o contrassujeito formando um contraponto triplo. Estas superposições temáticas serão uma marca distintiva durante toda a fuga. Devemos destacar que harmonicamente e para poder diferenciar ainda as duas aparições reais da tônica, o autor fecha a primeira resolução nos compassos 6 e 7 com uma cadência semiaberta (com o acorde de tônica em primeira inversão e a terça no soprano) e a resolução final da exposição no compasso 12, com cadência autêntica. Desta forma, qualquer possível dúvida tonal que pudesse ser ocasionada pela construção deste sujeito fica resolvida.

Seguidamente e superposto no compasso 12 começa o primeiro de uma série de 5 divertimentos. O divertimento 1 começa com uma entrada do contrassujeito no baixo contrastando com a exposição que o apresentou no violino. Esta é imitada em *hyperdiapason* causando uma inversão completa do material da primeira entrada. Seguidamente uma imitação em *hypodiapason* que lembra o primeiro segmento da resposta com uma leve mutação. A coda finaliza o divertimento modulando à mediante de tonalidade, se consideramos o acorde anterior, porém, o acorde de resolução carece de quinta. Este procedimento já encontrado em outras fugas, oferece a oportunidade de criar uma dúvida razoável da tonalidade que é explorada pelo autor para manter aberta a possibilidade de modulação através das relações de mediante. Logo de apresentar uma série sincopada de semibreves no contralto e no baixo na seção anterior, o divertimento 2 inicia com a inversão deste material, agora no soprano, acompanhado por semibreves no baixo criando uma sequência de suspensões em contraponto de 4ta espécie. Este fragmento conecta com uma sequência harmônica que termina na coda modulante em direção ao quinto grau menor. Esta harmonia possibilita a entrada da resposta na região harmônica da dominante acompanhada com o contrassujeito. Quando a resposta conclui sua entrada, o contrassujeito é reiterado em imitação *homophona*. No compasso 47 temos uma construção muito interessante que mostra

o aproveitamento máximo dos materiais já expostos. Em forma de *stretto*, temos uma imitação construída com uma segmentação da resposta em uma relação sequencial que imita o baixo da sequência mostrada no divertimento anterior acompanhada com um motivo extraído do contraponto triplo inicial. A coda deste divertimento modula à subtônica com que começa a seguinte seção.

O divertimento 4 consta de uma série 5 imitações, a saber: hyperdiapason, hypodiapason, *hypodiapason*, *homophona* e *homophona* em pares de 2 compassos cada uma. Considerando que estas acontecem em intervalos de oitavas e uníssonos poderia pensar-se que a monotonia é inevitável, porém, mais uma vez o autor as aproveita inteligentemente explorando a harmonia da região da dominante como mostra a tabela seguinte.

Divertimento 4		
Sequência da imitação	Tipo de imitação	Harmonia
1ra	<i>hyperdiapason</i>	Subtônica (VII)
2da	<i>hypodiapason</i>	Dominante da Dominante (II)
3ra	<i>hypodiapason</i>	Dominante (V)
4ta	<i>homophona</i>	Dominante da subdominante menor (V/iv) - Subdominante menor (iv)
		Dominante da subdominante menor (V/iv) - Subdominante menor (iv)
5ta	<i>homophona</i>	Dominante (V) - tônica (i)
		Dominante (V) - tônica (i)
Progressão	VII → V/V → V → V/iv - iv - V/iv-iv → V-i - V-i	

Tabela 2. Progressão harmônica do Divertimento 4 da Fuga 13 nos compassos 55-75

A coda final do divertimento 4 se sobrepõe à última entrada da resposta que marca o início do divertimento 5 no compasso 79. A entrada do contrassujeito se produz na cadência aberta que resolve no compasso 80. Depois de concluída a resposta, no compasso 85 temos duas imitações em *seconda inferiore*, sobrepostas em forma de *stretto*, e logo depois 5 compassos de contraponto livre, uma última imitação neste mesmo padrão, mas desta vez combinada com o motivo do contraponto invertível. A breve coda do divertimento 5 enlaça com a coda final.

A finalização da fuga 13 está construída com uma reiteração com a seguinte estrutura: segmento inicial da resposta, sequência, contraponto livre de enlace e cadência. Porém, uma análise mais detalhada revela elementos de simetria com a exposição que poderiam explicar esta repetição. Primeiramente, a identidade do sujeito e a resposta são idênticos. A diferença está apenas em uma discreta mutação na cabeça. A partir desse ponto são iguais. Por esta razão, as entradas que começam com esta configuração foram identificadas como segmento da resposta e não do sujeito. Desta forma, o segmento que segue à cabeça de ambas entradas (sujeito e resposta) é idêntico, apresentando uma reiteração na exposição. Foi destacada na análise a resolução diferenciada das duas partes desta reiteração inicial em suas cadências. Se observamos mais de perto a coda final podemos identificar que o baixo da sequência (construído da mesma forma que a sequência do divertimento 2) coincide com o segmento finalizador do sujeito (ou resposta) da exposição.

The figure shows a musical score with three staves. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. The middle staff is a bass clef staff with a bass line. The bottom staff is another bass clef staff with a bass line. Blue arrows point from the bottom staff notes to the treble staff notes, showing a correspondence between the two. The bottom staff has notes labeled 3b, 7b, and 7 3#. Above the treble staff, there are blue double-headed arrows indicating intervals or relationships between notes.

Figura 14. Comparação do segmento final do sujeito com o baixo da sequência da coda final

Esta construção, somada à cadência idêntica entre os compassos 6 e 7 do início e 107 e 108 do final no enlace das ambas reiterações,

sugere a simetria antes mencionada, outorgando maior equilíbrio formal a esta fuga.

### ***Considerações finais***

A obra para violino de Pedro Lopes Nogueira apenas começa a ser escrutada. O olhar musicológico nas três pequenas fugas que integram o conjunto das 13 sonatas evidenciam uma formação sólida e completa. Não há como explicar uma composição que siga os padrões de uma forma tão exigente sem o guia de um mestre que seja portador desta tradição. As 13 sonatas e o restante do manuscrito M.M. 4824 poderiam muito bem representar o legado de um professor de violino português do século XVIII, que verteu a sua experiência de ensino e vivência musical acumulada em décadas de docência, em um conjunto de lições para violino, permitindo assim, que possamos observar de perto o seu espírito pedagógico e musical.

# Referências

## A) Bibliografia

BORÉM, Fausto. *Reflexos Editoriais das práticas de performance: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789-1847)*. Debates. 2015. 14, 52-74.

BOSCHI, Caio. *Inventário dos manuscritos avulsos relativos a Minas Gerais existentes no Arquivo Ultramarino (Lisboa) (Vol. 2)*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais. 1998.

BOYDEN, David. *The history of violin playing from its origins to 1761*. New York: Oxford University Press. 1990.

BUELOW, George J. *A History of Baroque Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. 2004.

BUTLER, Gregory. *Fugue and Rhetoric*. Journal of Music Theory. 1977. p. 49-109.

CAMPOS, Maria. *A Fábrica de Papel da Lousã e o processo de industrialização em Portugal*. (R. d. Letras, Ed.) História , 10 (III Série). 2009. p. 145-150.

CARVALHO, Mário Viera. *A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno*. In: MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Angelo *Interpretação Musical: Teoria e Prática* (p. 249). Lisboa: Colibrí. 2007.

CETRANGOLO, Aníbal. *Familias de músicos ligures migran hacia Oeste: nuevos datos sobre los Avondano y los Mazza*. Interamerican Music Review, ed. Rey Garcia, Emilio e Pliego de Andrés, Victor, Volume XVIII, 1-2, 2008. p. 247-263.

CHERUBINI, Luigi. *A Treatise on Counterpoint & Fugue*. London: Novello, Ewer and CO. 1854.

CORRETTE, Michel. *L'Ecole D'Orfée Méthode pour aprendre facilement a joüer du Violon*. Paris. 1738.

D'ALVARENGA, João Pedro. *Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português*. Revista Portuguesa de Musicologia , 7/8. 1997/98. p. 95-132.

DE LA LLAVE, Ricardo; CEREZO, Manuel. *Filigranas del Archivo Municipal de Córdoba (1450-1550)*. Historia Medieval , 6. 1988. p. 407-434.

DEVILLERS, Xavier. *Fedele Fenaroli et la tradition didactique napolitaine au tournant du XVIIIe au XIXe siècle*. Dissertação. Louvain, Bélgica. 2014.

FIGUEIREDO, Carlos. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo Pinto. 2014.

FILS. L'Abbé le. *Principes du Violon*. Paris. 1761.

FONTES, Carlos. *História da Formação Profissional e da Educação em Portugal*. Acesso em 15 de 02 de 2018, disponível em <http://www.filorbis.pt/educar/histFormProf22.htm>.

GALAMIAN, Iván. *Principles of Violin Playing & Teaching*. Englewood Cliff: Prentice-Hall. 1962.

GALEAZZI, Francesco. *Elementi Teorico-Pratici di Musica con un saggio sopra L'Arte di Suonare il Violino*. Roma: Piluchi Cracas. 1791.

GAULDIN, Robert. *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*. Long Grove, USA: Waveland Press. 1995.

GEDALGE, André. *Tratado de Fuga*. Milano: Real Musical. 1990.

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

\_\_\_\_\_. *Partimenti Written to Impart a Knowledge of Counterpoint and Composition*. Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice: Collected Writings of the Orpheus Institute, 9. 2010, p. 43-70.

GRIFFITHS, John. *La “Fantasía que contrahaze la harpa” de Alonso Mudarra*; estudio histórico-analítico. *Revista de Musicología*, 9. 1986 (1). p. 29-40.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: A period Performer’s History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press. 2007.

JAENECKE, Joachim. *Dating Music Manuscript and Prints: An overview of past and present research*. *Fontes Artis Musicae*, 56. 2009. p. 29-35.

LAFUENTE, Fernando. *Actas del XII Congreso Internacional Historia del Papel en la Península Ibérica. I e II*, p. 974. Santa Maria da Feira: Asociación Hispánica de Historiadores del Papel. 2017.

LASOCKI, David. *Late Baroque Ornamentation: Philosophy and Guidelines*. *The American Recorder*. 1988. p. 7-10.

MANN, Alfred. *The Study of Fugue*. New York: Dover Publication Inc. 1987.

MARTINI, Giambattista. *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contraponto fugato* (Vol. II). Bologna: Instituto delle scienze. 1774.

MOTA, Guilhermina. *Os ministros da Ordem Terceira de S. Francisco de Coimbra no século XVIII: perfil social, famílias, redes de poder*. Biblos. 2015. p. 311-343.

MOTTE, Diether de la. *La Melodia: Un libro da leggere e da studiare*. Roma: Astrolabio. 2010.

NATTIEZ, Jean Jacques. *Tonal/Atonal*. In: *Enciclopedia Einaudi*. Vol. 3. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 1984. p. 331 - 356.

OLIVEIRA, Ernesto Viega. *Instrumentos Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1986.

PISTON, Walter.. *Armonía*. Barcelona: Span Press Universitária. 1998.

RUAS, João. *Notícias sobre a história do papel em Portugal*. Cultura. 2014. p. 31-37.

SANGUINETTI, Giorgio. *The Arte of Partimento*. New York: Oxford University Press. 2012.

SHELDON, David. *The Stretto Principle: some thoughts on Fugue as a Form*. *The Journal of Musicology* , 8 (4). 1990. p. 553-568.

SOLIVA SÁNCHEZ, Marta. *Estudio de Filigranas en Documentos Administrativos del S. XVIII en el Archivo Histórico Municipal de Alicante*. Tese Doutoral . (U. P. València, Ed.) Valencia, España. 2017.

STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the Violin*. New York: Cambridge University Press. 1992.

TODEA, Flavia Claudia. *Eighteenth Century Techniques of Classical Improvisation on the Violin: Pedagogy, Practice and Decline*. 43 f. TCC Graduação -- Western Australian Academy of Performing Arts -- Edith Cowan University. 2014.

VAQUINHAS, Nelson. *Da Comunicação ao Sistema de Informação: O Santo Ofício e o Algarve (1700-1750)*. Lisboa: Edições Colibri. 2010.

ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Idea Musica. 2002.

## **B) Fontes manuscritas**

Diligência de João Xavier Nogueira para se tornar familiar do Santo Ofício. 1770. – PT-TT-TSO-CG-A-008-001-13784. ANTT, Tribunal do Santo Ofício. Lisboa: Torre do Tombo.



HERRANDO, José. *Arte y puntual explicación del modo de tocar violín con perfección*. Madri. 1757.

### **C) Fontes musicais manuscritas**

NOGUEIRA, Pedro Lopes. *Consta este Livro de toda a Casta de Lisões, que servem para se fazer estudo na rebeca : ao que se seguem todos os tons, varias Cadencias, diferentes Arpegios, e outras coriozidades.* / he de Pedro Lopes Nogueira. Biblioteca Nacional de Portugal: MM-4824. 1720.

Partituras

# 3 Trio Sonatas de Pedro Jorge Avondano (1692-c.1750/52)

Transcrição e revisão: Márcio Páscoa, Mário Trilha,  
Luciano Souto e Gabriel Lima

Sonata Trio nº 1 a violini e basso I  
Sonata Trio nº 1 a violini e basso II  
Sonata Trio nº 1 a violini e basso III  
Sonata Trio nº 2 a violini e basso I  
Sonata Trio nº 2 a violini e basso II  
Sonata Trio nº 2 a violini e basso III  
Sonata Trio nº 3 a violini e basso I  
Sonata Trio nº 3 a violini e basso II  
Sonata Trio nº 3 a violini e basso III  
Sonata Trio nº 3 a violini e basso IV

# Sonata

Trio nº 1 a violini e basso

Transcrição: Márcio Páscoa

I

Pedro Jorge Avondano  
(1692-c.1750/52)

**Allegro**

Violino I

Violino II

Cembalo

5

Violino I

Violino II

Cembalo

9

Violino I

Violino II

Cembalo

13

Violino I

Violino II

Cembalo

17



Musical score system 17-20. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex melodic line in the Treble staff with many sixteenth and thirty-second notes, while the Middle and Bass staves provide a steady accompaniment.

21



Musical score system 21-24. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Treble staff continues with intricate melodic patterns, while the Middle and Bass staves maintain a consistent rhythmic accompaniment.

25



Musical score system 25-28. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Treble staff shows a shift in melodic texture with more frequent rests and longer note values, while the accompaniment remains active.

29



Musical score system 29-32. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Treble staff features a more active melodic line, and the system concludes with repeat signs in all three staves.

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the upper staves, with a more active bass line.

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of three staves. A trill (tr) is indicated above the final note of measure 39 in the Treble staff.

41

Musical score for measures 41-44. The system consists of three staves. The music continues with complex rhythmic patterns and some rests in the upper staves.

45

Musical score for measures 45-48. The system consists of three staves. The music features a series of sixteenth-note runs in the upper staves.

49

Musical score for measures 49-52. The system consists of three staves. Trills (tr) are indicated above notes in measures 50 and 52.

54

tr

59

63

tr

67

70

## II

Andante e piano sempre

Musical score for measures 1-7. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is Andante e piano sempre. The score consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The melody in the Treble staff features eighth and sixteenth notes with various accidentals. The Middle and Bass staves provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

Musical score for measures 8-14. The notation continues with similar rhythmic and melodic patterns. Measure 8 starts with a treble clef and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The piece maintains its Andante e piano tempo.

Musical score for measures 15-21. This section introduces triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) in the Treble staff. The overall texture remains consistent with the previous sections.

Musical score for measures 22-25. This section features more frequent triplet markings in the Treble staff. The Middle and Bass staves continue to provide a steady harmonic accompaniment.

Musical score for measures 26-29. The final section of this page includes triplet markings and a trill (tr.) in the Treble staff. The piece concludes with a final cadence in the Bass staff.

29

37

43

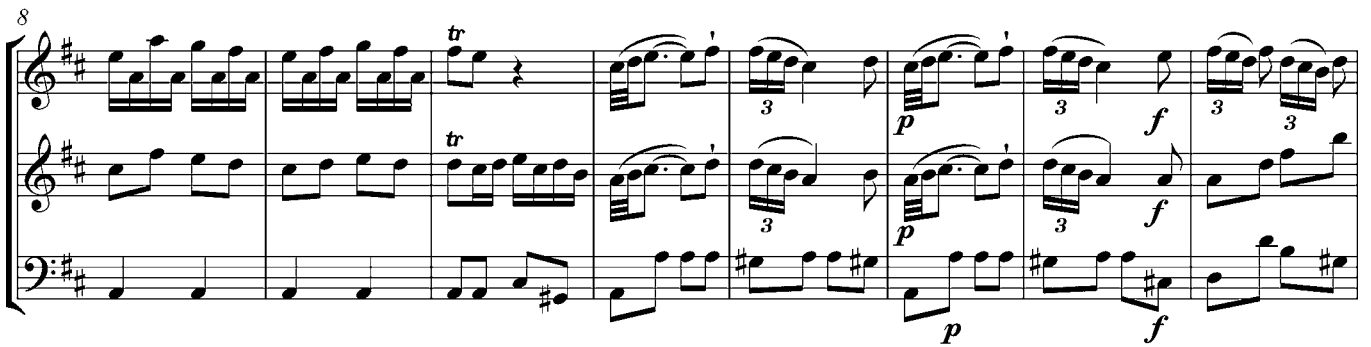
*Volti Subito*



### III



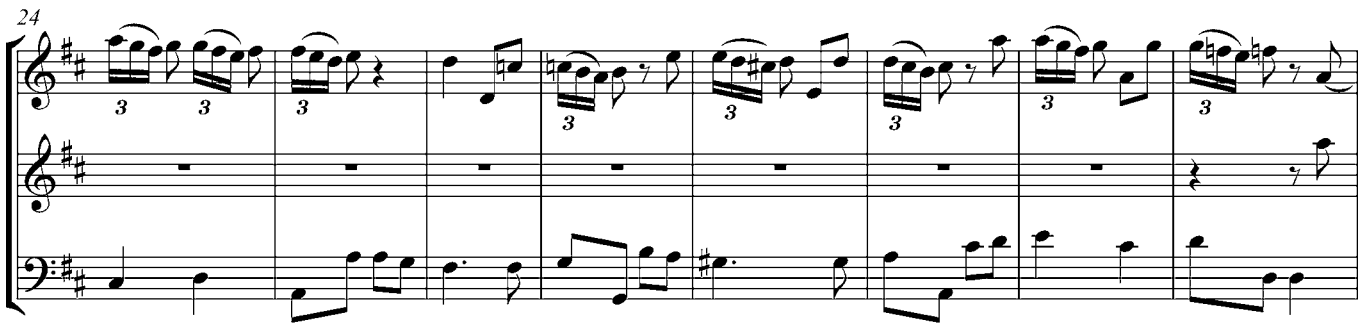
Musical score system 1, measures 1-7. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measures 1-7 feature a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with frequent triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in the upper staves.



Musical score system 2, measures 8-15. Measures 8-15 continue the rhythmic pattern. Measure 8 is marked with a 'tr' (trill) above the notes. Measures 10-15 include dynamic markings: 'p' (piano) and 'f' (forte). Triplet markings are present in measures 10, 11, 12, 13, and 14.



Musical score system 3, measures 16-23. Measures 16-23 continue the rhythmic pattern. Triplet markings are present in measures 16, 17, 22, and 23. The bass line provides a steady accompaniment.



Musical score system 4, measures 24-31. Measures 24-31 continue the rhythmic pattern. Triplet markings are present in measures 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, and 31. The bass line continues with eighth and quarter notes.



Musical score system 5, measures 32-39. Measures 32-39 continue the rhythmic pattern. Triplet markings are present in measures 32, 33, 34, 35, and 36. The bass line continues with eighth and quarter notes.

41

49

57

64

72

80

88

96

104

108

# Sonata

Trio nº2 a violini e baixo

## I

Pedro Jorge Avondano  
(1692-c.1750/52)

**Allegro**

Violino I

Violino II

Cembalo

5

10

15

19

Musical score for measures 19-23. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex melodic line in the Treble staff with many accidentals, a rhythmic accompaniment in the Middle staff, and a bass line in the Bass staff.

24

Musical score for measures 24-27. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with complex melodic lines and rhythmic accompaniment across all three staves.

28

Musical score for measures 28-31. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The music concludes with complex melodic lines and rhythmic accompaniment across all three staves.



First system of musical notation, measures 1-5. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a rhythmic accompaniment, and a bass staff with a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#).



Second system of musical notation, measures 6-10. It consists of three staves. Measure 6 is marked with a '+' sign above the treble staff. The notation continues with various rhythmic patterns and rests.



Third system of musical notation, measures 11-15. It consists of three staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests in the accompaniment.



Fourth system of musical notation, measures 16-20. It consists of three staves. The melodic line in the treble staff shows some chromatic movement.



Fifth system of musical notation, measures 21-25. It consists of three staves. The piece concludes with a final cadence in the treble staff.

54

59

63

68

72

*Volti Subito*

## II

Andante

Staccato e sempre piano

Staccato e sempre piano

6

11

tr

tr



First system of a musical score in G major (one sharp). It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music begins with a repeat sign and a fermata. The Treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Middle and Bass staves provide harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of the musical score, starting at measure 22. The Treble staff continues with a more complex melodic line, including sixteenth-note runs. The Middle and Bass staves continue with their accompaniment.

Third system of the musical score, starting at measure 27. This system introduces sixteenth-note runs in the Treble staff, marked with a '6' (sixteenth notes). The Middle and Bass staves continue with their accompaniment.

Fourth system of the musical score, starting at measure 31. It features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs (marked '6'), triplets (marked '3'), and trills (marked 'tr').

Fifth system of the musical score, starting at measure 36. This system continues with sixteenth-note runs (marked '6'), triplets (marked '3'), and trills (marked 'tr'). The system concludes with a repeat sign and a fermata.

# III

Allegro



Musical score system 1, measures 1-7. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and treble staves, with a melodic line in the upper treble staff. Trills are marked with a '3' in measures 5, 6, and 7.



Musical score system 2, measures 8-15. The music continues with the eighth-note accompaniment. The upper treble staff features a series of trills, each marked with a '3'. The melodic line in the upper treble staff becomes more active, with sixteenth-note runs in measures 10 and 11.



Musical score system 3, measures 16-21. The music continues with the eighth-note accompaniment. The upper treble staff features a series of sixteenth-note runs, each marked with a '3'. The melodic line in the upper treble staff becomes more active, with sixteenth-note runs in measures 16 and 17.



Musical score system 4, measures 22-28. The music continues with the eighth-note accompaniment. The upper treble staff features a series of sixteenth-note runs, each marked with a '3'. The melodic line in the upper treble staff becomes more active, with sixteenth-note runs in measures 22 and 23.

30

Musical score for measures 30-36. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, with some triplet-like patterns. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

37

Musical score for measures 37-43. The score continues in the same key signature and clefs. The treble clef melody becomes more active with sixteenth notes and includes some chromatic movement. The bass clef accompaniment remains consistent with quarter notes.

44

Musical score for measures 44-50. The score concludes with a trill (tr) in the treble clef melody in the final measure. The piece ends with a double bar line and repeat dots. The bass clef accompaniment ends with a half note.

51

Musical score for measures 51-58. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the Treble staff with trills and triplets, and a bass line in the Bass staff. The Middle staff provides harmonic support with chords and single notes.

59

Musical score for measures 59-65. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a melodic line in the Treble staff featuring trills and triplets, and a bass line in the Bass staff. The Middle staff provides harmonic support.

66

Musical score for measures 66-72. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a melodic line in the Treble staff featuring trills and triplets, and a bass line in the Bass staff. The Middle staff provides harmonic support.

73

Musical score for measures 73-80. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a melodic line in the Treble staff featuring trills and triplets, and a bass line in the Bass staff. The Middle staff provides harmonic support.

81

Musical score for measures 81-88. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a melodic line in the Treble staff featuring trills and triplets, and a bass line in the Bass staff. The Middle staff provides harmonic support.

89

Musical score for measures 89-95. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, with some trills and grace notes. The bass clef provides a steady accompaniment of quarter and eighth notes.

96

Musical score for measures 96-102. The score continues in the same key signature. Measures 99-100 feature a triplet of eighth notes in the treble clef, followed by a trill (tr) in measure 100. The bass clef accompaniment remains consistent with the previous system.

103

Musical score for measures 103-108. The melody in the treble clef shows a change in rhythm, with more quarter notes and some rests. The bass clef accompaniment continues with a steady pattern of quarter notes.

109

Musical score for measures 109-115. The score concludes with a final cadence in the treble clef, marked with a double bar line and repeat dots. The bass clef accompaniment also ends with a final note.

# Sonata

Trio nº3 a violini e basso

Pedro Jorge Avondano  
(1692-c.1750/52)

## I

Adagio

Violino I

Violino II

Cembalo

6 4 3 6 7 8 7 4 3

3 3 3 tr 3

6 6 6 6 4 3

5 3 3

7 6 7 6

7 6 4# b 4# 6 4/2 6

9 7 6 6 6 7 6 6

6/4

11

# 7 6 # 4# 6 4 5# 3#

13

# 7 6 4 9# 6 4 3 6

15

7 3 3

17

7

19

7 3 3

## II

Allegro

First system of musical notation, measures 1-3. It consists of three staves: a treble clef staff, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the bass staff.

Second system of musical notation, measures 4-7. It consists of three staves. Measure 4 is marked with a '4' above the first staff. The music continues with intricate melodic patterns and a steady bass line. A trill (tr) is indicated in measure 7.

Third system of musical notation, measures 8-11. It consists of three staves. Measure 8 is marked with an '8' above the first staff. The music features a prominent trill (tr) in the first staff of measure 8 and continues with complex rhythmic textures.

Fourth system of musical notation, measures 12-15. It consists of three staves. Measure 12 is marked with a '12' above the first staff. This system is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in the upper staves, creating a highly rhythmic and energetic texture.

Fifth system of musical notation, measures 16-19. It consists of three staves. Measure 16 is marked with a '16' above the first staff. The music continues with complex melodic and rhythmic patterns, maintaining the 'Allegro' tempo.



21

25

29

31

34

37

First system of musical notation, measures 37-40. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, a middle treble staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes, and a bass staff with a simple bass line.

Second system of musical notation, measures 41-44. Measure 44 includes a trill (tr) and a flat (b) in the treble staff. The middle treble staff continues with eighth notes, and the bass staff has a simple bass line.

Third system of musical notation, measures 45-48. The treble staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The middle treble staff has a rhythmic accompaniment, and the bass staff has a simple bass line.

Fourth system of musical notation, measures 49-52. The treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The middle treble staff has a rhythmic accompaniment, and the bass staff has a simple bass line.

Fifth system of musical notation, measures 53-56. The treble staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The middle treble staff has a rhythmic accompaniment, and the bass staff has a simple bass line.



### III

Largo



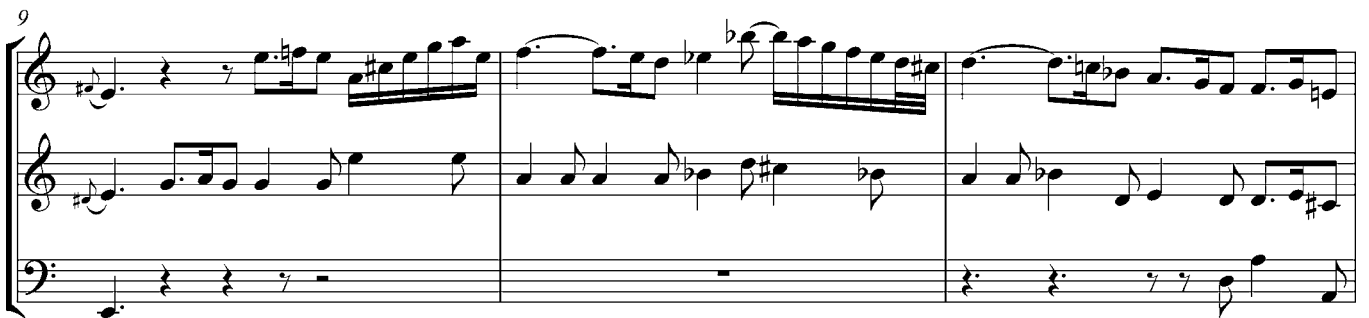
First system of the musical score, measures 1-2. It features a treble clef with a 12/8 time signature. The melody in the treble staff includes a trill (tr) in measure 1. The bass staff provides a simple accompaniment.



Second system of the musical score, measures 3-5. Measure 3 is marked with a '3' above the staff. The treble staff has a complex melodic line with many sixteenth notes and a trill. The bass staff has a simple accompaniment.



Third system of the musical score, measures 6-8. The treble staff continues with a complex melodic line. The bass staff has a simple accompaniment.



Fourth system of the musical score, measures 9-11. The treble staff continues with a complex melodic line. The bass staff has a simple accompaniment.



Fifth system of the musical score, measures 12-14. The treble staff continues with a complex melodic line. The bass staff has a simple accompaniment.

15

Musical score for measures 15-16. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 15 features a complex melodic line in the Treble staff with many sixteenth notes and a sharp sign. The Middle and Bass staves provide harmonic support with simpler rhythmic patterns.

17

Musical score for measures 17-18. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 17 has a dense melodic texture in the Treble staff with many sixteenth notes. Measure 18 shows a melodic line in the Treble staff with a flat sign, while the Middle and Bass staves continue with their respective parts.

19

Musical score for measures 19-20. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 19 features a complex melodic line in the Treble staff with many sixteenth notes and a flat sign. Measure 20 shows a melodic line in the Treble staff with a sharp sign, while the Middle and Bass staves continue with their respective parts.

21

Musical score for measures 21-22. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 21 features a complex melodic line in the Treble staff with many sixteenth notes and a sharp sign. Measure 22 shows a melodic line in the Treble staff with a sharp sign, while the Middle and Bass staves continue with their respective parts.

23

Musical score for measures 23-24. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 23 features a complex melodic line in the Treble staff with many sixteenth notes and a trill (tr) marking. Measure 24 shows a melodic line in the Treble staff with a sharp sign, while the Middle and Bass staves continue with their respective parts.

# IV

Allegro

Measures 1-4 of the musical score. The piece is in common time (C) and features a treble and bass staff. The melody in the treble staff begins with a trill (tr) on the final note of the fourth measure.

Measures 5-8 of the musical score. The treble staff continues with a melodic line, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Measures 9-11 of the musical score. The treble staff features a more active melodic line with frequent sixteenth notes.

Measures 12-14 of the musical score. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff provides a steady accompaniment.

Measures 15-18 of the musical score. The treble staff features a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The piece concludes with a repeat sign at the end of the eighth measure.

18



Musical score system 18-21. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), a second treble clef staff, and a bass clef staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and rests.

22



Musical score system 22-25. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), a second treble clef staff, and a bass clef staff. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

26



Musical score system 26-29. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), a second treble clef staff, and a bass clef staff. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

30



Musical score system 30-33. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), a second treble clef staff, and a bass clef staff. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

34



Musical score system 34-37. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), a second treble clef staff, and a bass clef staff. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

38



Musical score system 38-41. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), a second treble clef staff, and a bass clef staff. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

Partituras

# 13 Sonatas para violino e contínuo de Pedro Lopes Nogueira (1686-c.1770)

Transcrição e revisão: Gustavo Medina, Mário  
Trilha, Luciano Souto e Gabriel Lima

Sonata nº 1

Sonata nº 2

Sonata nº 3

Sonata nº 4

Sonata nº 5

Sonata nº 6

Sonata nº 7

Sonata nº 8

Sonata nº 9

Sonata nº 10

Sonata nº 11

Sonata nº 12

Sonata nº 13



1

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

Violino

Contínuo

7

tr

14

20

3

1

26

32

38

Musical score system 1, measures 38-42. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 38 has a sharp sign above the staff. Measure 42 has a fermata over the final note.

43

Musical score system 2, measures 43-47. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 47 has a triplet of eighth notes in the treble staff.

50

Musical score system 3, measures 50-54. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 50 has a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 51 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 52 has a first finger fingering '1' above the treble staff.

55

Musical score system 4, measures 55-61. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 55 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 56 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 57 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 58 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 59 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 60 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 61 has a first finger fingering '1' above the treble staff.

62

Musical score system 5, measures 62-67. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 62 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 63 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 64 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 65 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 66 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 67 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 67 has a trill 'tr.' above the treble staff.

68

Musical score system 6, measures 68-72. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 68 has a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 69 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 70 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 71 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 72 has a first finger fingering '1' above the treble staff.

73

Musical score system 7, measures 73-78. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Measure 73 has a trill 'tr.' above the treble staff. Measure 74 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 75 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 76 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 77 has a first finger fingering '1' above the treble staff. Measure 78 has a first finger fingering '1' above the treble staff.

Violino

Contínuo

6 6 #

4

# 6 7 5 6 6 4 6 6b # 6 7 5 9 6 6 # 4 6 6 5

8

6 4 # 6 5 # 5b 6 6 5 # 6 4 5

11

# 6 5 6

15

6 9 6 4 3 5 6

18

4 # 6 # 5 # 5b 6 6 6 5 # 6 4 5 7

Violino

Contínuo

The image displays a musical score for two instruments: Violino (Violin) and Contínuo (Cello/Double Bass). The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is divided into six systems, each containing two staves. The Violino part is written on a treble clef staff, and the Contínuo part is written on a bass clef staff. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. Measure numbers 1, 4, 7, 10, 12, 14, and 16 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixteenth measure.

18

Musical notation for measures 18-20. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 18 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 19 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 20 has a triplet of eighth notes in the treble.

21

Musical notation for measures 21-23. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 21 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 22 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 23 has a triplet of eighth notes in the treble.

24

Musical notation for measures 24-26. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 24 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 25 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 26 has a triplet of eighth notes in the treble.

31

Musical notation for measures 31-33. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 31 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 32 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 33 has a triplet of eighth notes in the treble.

35

Musical notation for measures 35-37. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 35 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 36 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 37 has a triplet of eighth notes in the treble.

38

Musical notation for measures 38-40. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 38 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 39 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 40 has a triplet of eighth notes in the treble.

41

Musical notation for measures 41-43. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 41 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 42 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 43 has a triplet of eighth notes in the treble.

Violino

Contínuo

8

15

21

27

36

45

54

66

81

87

93

102

107

# 5 Folias

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

Violino

1a.

Contínuo

The first system of music shows measures 1 through 7. The Violino part (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 2. The Contínuo part (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

8

The second system of music shows measures 8 through 14. The Violino part continues with its melodic line, and the Contínuo part maintains its accompaniment.

15

2a.

The third system of music shows measures 15 through 21. Measure 15 is a whole rest for both parts. From measure 16, the Violino part has a new melodic line, and the Contínuo part has whole rests.

22

The fourth system of music shows measures 22 through 28. The Violino part has a continuous melodic line, while the Contínuo part has whole rests.

29

3a.

The fifth system of music shows measures 29 through 35. Measure 29 is a whole rest for both parts. From measure 30, the Violino part has a new melodic line, and the Contínuo part has a new accompaniment.

36

The sixth system of music shows measures 36 through 41. The Violino part continues with its melodic line, and the Contínuo part maintains its accompaniment.

42

The seventh system of music shows measures 42 through 47. The Violino part continues with its melodic line, and the Contínuo part maintains its accompaniment.



49 4a.

55

61 5a.

67

72

77 6a.

83

90

Musical score for measures 90-96. The treble clef part features a series of chords, while the bass clef part has a steady eighth-note accompaniment.

97 7a.

Musical score for measures 97-103. Measure 97 is marked "7a.". The treble clef part has chords, and the bass clef part has eighth-note accompaniment.

104

Musical score for measures 104-109. The treble clef part has chords, and the bass clef part has eighth-note accompaniment.

110 8a.

Musical score for measures 110-117. Measure 110 is marked "8a.". The treble clef part has chords and some melodic movement, while the bass clef part has eighth-note accompaniment.

118

Musical score for measures 118-122. The treble clef part has chords and melodic movement, while the bass clef part has eighth-note accompaniment.

123

Musical score for measures 123-129. Measure 123 is marked "5 4 #". The treble clef part has chords and melodic movement, while the bass clef part has eighth-note accompaniment.

129 9a.

Musical score for measures 129-135. The treble clef contains chords, and the bass clef contains a walking bass line. The key signature has one flat.

136

Musical score for measures 136-142. The treble clef contains chords, and the bass clef contains a walking bass line. The key signature has one flat.

143 10a.

Musical score for measures 143-148. The treble clef contains a melodic line, and the bass clef contains a walking bass line. The key signature has one flat.

149

Musical score for measures 149-154. The treble clef contains a melodic line, and the bass clef contains a walking bass line. The key signature has one flat.

155

Musical score for measures 155-160. The treble clef contains a melodic line, and the bass clef contains a walking bass line. The key signature has one flat.

161 11.  
Arpeggio

Musical score for measures 161-167. The treble clef contains chords, and the bass clef contains a walking bass line. The key signature has one flat.

168

Musical score for measures 168-171. The treble clef contains chords, and the bass clef contains a walking bass line. The key signature has one flat.

172

Musical score for measures 172-178. The treble clef contains chords, and the bass clef contains a walking bass line. The key signature has one flat.

Violino

Contínuo

$\delta$  6  $5b$   $\natural$   $b$  6  $5b$  6  $\delta$  6  $\#$   $b$   $6$   $5b$   $\#$  6

10

$\frac{4}{2}$  6  $\frac{7}{4}$  6 6  $\frac{4}{2}$  6  $\#$   $\frac{4}{2}$  6  $\frac{4}{2}$

19

6  $\#$   $\frac{4}{2}$   $\frac{6}{4}$  6  $\#$   $\frac{4}{2}$  6  $\delta$  6

28

$\frac{4}{2}$  6  $\flat$   $7b$  6  $\delta$   $\natural$  7  $\frac{5}{4}$   $\frac{5}{4}$  3

38

$\#$   $\frac{4}{2}$  6 6 6 6 6

47

$5b$  6

55

6  $\frac{4}{2}$  6  $\delta$   $\frac{4}{2}$

64

6 6 6<sub>5b</sub> # # # 6 6<sub>5b</sub> # 6 6<sub>5b</sub> # # 6 6<sub>5b</sub> 6

73

# 4/2 6 6 6<sub>5b</sub> 6 4/2 6 6 6 7<sub>b</sub>

82

6 7 6 5 4 3

90

6 5 6 # # 5 6

97

# # 6 #

103

6

110

6 4/2 6 # 4 6 #

117

6 # 6 5/4 # 6 5b 6 6

124

7 6b 7 6 6 4/2 6

(b)

131

5/4 # 6 #6/3b 6 # 7 #

Violino

Contínuo

4

7

10

13

16

19

Musical score for measures 19-21. The piece is in 3/4 time and B-flat major. Measure 19 features a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 20 includes a fermata over the final note of the treble staff. Measure 21 continues the eighth-note accompaniment in the bass.

22

Musical score for measures 22-24. Measure 22 has a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with eighth-note accompaniment. Measure 23 features a trill (tr) over the final note of the treble staff. Measure 24 continues the eighth-note accompaniment in the bass.

25

Musical score for measures 25-27. Measure 25 has a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with eighth-note accompaniment. Measure 26 includes a fermata over the final note of the treble staff. Measure 27 features a key signature change to C major, indicated by a natural sign over the F in the treble staff, and continues the eighth-note accompaniment in the bass.

28

Musical score for measures 28-30. Measure 28 has a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with eighth-note accompaniment. Measure 29 includes a fermata over the final note of the treble staff. Measure 30 features a key signature change to C major, indicated by a natural sign over the F in the treble staff, and continues the eighth-note accompaniment in the bass.

31

Musical score for measures 31-33. Measure 31 has a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with eighth-note accompaniment. Measure 32 includes a fermata over the final note of the treble staff. Measure 33 continues the eighth-note accompaniment in the bass.



34

Musical score for measures 34-37. The piece is in G minor (one flat) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Measure 37 ends with a fermata.

38

Musical score for measures 38-40. The right hand continues with a melodic line, including a chromatic descent in measure 39. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

41

Musical score for measures 41-43. The right hand has a more active melodic line with sixteenth-note runs. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

44

Musical score for measures 44-47. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line in measure 47.

Violino

Contínuo

5

10

15

7 δ

20

25

(b) (b) tr~

7 δ 6

30

35

40

45

49

52

Violino

Contínuo

6

11

17

trv

23

Musical score for measures 23-27. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a flat (b) above the fifth measure. The bass clef staff contains a simple accompaniment of dotted half notes.

28

Musical score for measures 28-32. The treble clef staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues the accompaniment with dotted half notes.

33

Musical score for measures 33-37. The treble clef staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp (#) above the fourth measure. The bass clef staff continues the accompaniment with dotted half notes.

38

Musical score for measures 38-41. The treble clef staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp (#) above the fourth measure. The bass clef staff continues the accompaniment with dotted half notes.

42

Musical score for measures 42-45. The treble clef staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues the accompaniment with dotted half notes. The piece ends with a double bar line.

Violino

Contínuo

6

11

16

21

27

33

Musical notation for measures 33-38. Treble clef has eighth-note patterns with slurs and accidentals. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

39

Musical notation for measures 39-44. Treble clef features a trill (tr) and a key signature change to one flat. Bass clef continues with eighth-note accompaniment.

45

Musical notation for measures 45-50. Treble clef includes a trill (tr) and a key signature change to two flats. Bass clef continues with eighth-note accompaniment.

51

Musical notation for measures 51-56. Treble clef has eighth-note patterns with slurs. Bass clef continues with eighth-note accompaniment.

57

Musical notation for measures 57-63. Treble clef features sixteenth-note runs and slurs. Bass clef continues with eighth-note accompaniment.

64

Musical notation for measures 64-68. Treble clef has eighth-note patterns with slurs. Bass clef continues with eighth-note accompaniment.

69

Musical notation for measures 69-74. Treble clef has eighth-note patterns with slurs. Bass clef continues with eighth-note accompaniment.

Violino

Contínuo

6

12

6 6 6

18

tr.

22



26

32

38

44

48

# 12

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

Violino

Contínuo

6 6̇ 6 5<sub>b</sub> 6 4 6 7<sub>b</sub>

6 6 4 3 6 6̇ 6

12

6 6 6 5<sub>b</sub> 6 6 5 6 4 6

18

5<sub>b</sub> 7 5<sub>b</sub> 7<sub>b</sub> 4 5<sub>b</sub> 6

24

# 6 7 7 7 7 7 # 4 # # 6 4 7 4 3 6 6

30

7 # 5 4 3 6 5<sub>b</sub> 7 4 5 4 5 6 7 5

35

5 4 3 6 5 4 3

Violino

Contínuo

5/4 3# 6/2

7

6 6# 6 6b 3b 4# 6 7 6 # 6b 6

14

7 6 6 7 3# 5/2 6 5b 3# 4/2b 3b 4# 6

21

7 7 3# 3 3# 4# 6 7 3# 4/2 6 8 7 5/4 3

28

9 8 7 3# 5b 7 7 7 3#

34

5/4 3# 4# 6 6# 6# 6# 6 6b 5/4 3#

41

6 4# 2    6    7 5b    6# 4 3    5 4    3# 4#

48

7 3#    3# 4#    6    7    4 2    6    6    6    7    5b    6

54

6    6    7    6    6    5 4    3# 4#

61

6    3#    4# 2    6    3#    4# 2    6    3#    4# 2

67

6    3    6 7    3b    3#    7    3b    3#    6 7

73

6    7

79

5/4 3# 4# / 2 6 6# / 4 6 6b 3b 4# / 2 6 7 6# 7 / 3#

86

3b 3# 4 / 2 6 7b 4 / 2 7b 6 / 4 7b / 5 / 4 7b / 3

93

6 6 / 4 3# 6 / 4#

100

6 3b 7b 7 7 / 3# 3b 3#

107

5/4 3# 4# / 2 6 3b 7b 7 / 3#

112

3b 3# 6 / 4 5 / 4 3# 0

Outubro de dois mil e vinte, trezentos e vinte e oito anos desde o nascimento de Pedro Jorge Avondano e trezentos e trinta e quatro anos desde o nascimento de Pedro Lopes Nogueira.



para conhecer mais a editoraUEA e suas publicações, acesse o site  
e nos siga nas redes sociais  
[editora.uea.edu.br](http://editora.uea.edu.br)

ueaeditora



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

[musicologia@uea.edu.br](mailto:musicologia@uea.edu.br)

