

José Palomino e João Cordeiro da Silva

obra completa para tecla

Coleção Clinâmen

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



SEGUNDA OFICINA
laboratório editorial



LABORATÓRIO
DE MUSICOLOGIA
E HISTÓRIA CULTURAL



ppg.la

**José Palomino
e João Cordeiro
da Silva**

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

*editora***UEA**

Maristela Barbosa Silveira e Silva
Diretora

Maria do Perpetuo 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.)

José Palomino e João Cordeiro da Silva - obra completa para tecla



LABORATÓRIO
DE MUSICOLOGIA
E HISTÓRIA CULTURAL



ppg.*la*

SEGUNDA OFICINA
laboratório editorial

Raquel Ponce
Projeto Gráfico

Samara Nina
Thaís Falcão
Diagramação

Bianca Vieira
Wesley Sá
Wanessa Ramos
Revisão

Síndia Siqueira
Coordenação Editorial

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

J83
2020

José Palomino e João Cordeiro da Silva: obra completa para tecla / Organizador: Márcio Páscoa [et al.]... – Manaus (AM) : Editora UEA, 2020.
240 p.: il., color; 21 cm.

ISBN 978-65-87214-27-6

Inclui referências bibliográficas

1. José Palomino. 2. João Cordeiro da Silva. 3. Música. I. Páscoa Márcio, Org.

CDU 1997 –78

Bibliotecária responsável Jeane Macelino Galves CRB 11/463



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



SUMÁRIO

13	Apresentação
	Capítulo 1
21	Sonatas e minuetos de João Cordeiro da Silva (1735-1808?)
	Notas Biográficas
	Música Dramática e sacra
	Música para tecla
	Fontes musicais
	Sonatas
	Minuetos
	Características Gerais da Música para Tecla de Cordeiro da Silva
	Abreviaturas
	Edições Modernas da música para tecla de Cordeiro da Silva
	Gravações
	Referências
	Capítulo 2
37	A Trajetória de José Palomino
	Referências
	Capítulo 3
55	A música para tecla de José Palomino
	Fontes
	Música para tecla solo ou tecla e um ou mais instrumentos de cordas de Palomino
	Minuetto Joze Palomini N° 4 (P-Ln MM 4505: f. 7)
	Sonatta per Piano Forte. Muzica De Sigre D. Giossepe Palomino (P-La 54-X-3722)
	Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 247//7)
	Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 209//1)
	Abreviaturas
	Edições Modernas da música para tecla de José Palomino
	Gravações
	Referências
	Capítulo 4
102	A produção musical de José Palomino
	Música de cena (organizada por data)
	Modinhas (em ordem alfabética)
	Música Instrumental (organizada por data e ordem alfabética) Música Sacra (organizada por data e ordem alfabética)





	Capítulo 5
109	Obras de João Cordeiro da Silva (1735-1808?) Sonata (F-Pn VM7 4874:18) Sonata (F-Pn VM7 4874:27) Sonata (F-Pn VM7 4874:25) Sonata (P-Ln MM 951) Tocata (P-Ln MM 4530) Tocata (P-Ln MM 4521) Minuetti per cembalo del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva (P-Ln MM 69//10) Minueto per Cembalo Sollo Del Sig: Giov:Cord: da Silva (P-Ln MM 2284) Minueto per cembalo del Sig: Giovanni Cordeiro da Silva (P-Ln MM 69//11)
	Capítulo 6
151	Obras de José Palomino (ca. 1753 - 1810) Minueto Joze Palomini (P-Ln MM 4505: F. 7) Sonatta per Piano Forte. Muzica De Sigre D. Giossepe Palomino (P-La 54-X-3722) Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln MM 247//7) Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln MM 209//1)
237	Sobre os autores e organizadores
239	Índice remissivo



FIGURAS E TABELAS

- Figura 1
- 28** - Cordeiro da Silva: Sonata em Dó maior. *F-Pn Vm7 4874:18* (compassos 1-9)
- Figura 2
- 28** - Cordeiro da Silva: Sonata em Dó maior. *F-Pn Vm7 4874:27* (compassos 1-6)
- Figura 3
- 28** - Cordeiro da Silva: Sonata em Si bemol maior. *F-Pn Vm7 4874:25* (compassos 1-19)
- Figura 4
- 29** - Cordeiro da Silva: Sonata em dó maior *P-Ln MM 4530: f. 4v* (compassos 1-20)
- Figura 5
- 30** - Cordeiro da Silva. Sonata em Dó maior, versão “*Tocata Donna Maria Anna de Portugal*”. *P-Ln MM 4521* (compassos 1-14)
- Figura 6
- 30** - Cordeiro da Silva. Sonata (Tocata) em dó maior *P-Ln MM 4530: f.5* (compassos 67-74)
- Figura 7
- 30** - Cordeiro da Silva. Sonata em Dó maior, versão “*Tocata Donna Maria Anna de Portugal*”. *P-Ln MM 4521* (compassos 65-69)
- Figura 8
- 33** - Cordeiro da Silva. Minueto em Sol maior, terceiro dos *Minuetti per Cembalo del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva P-Ln MM 69//10: 3* (compassos 1-4 e 15-17)
- Figura 9
- 34** - Cordeiro da Silva. Minueto em ré maior, sexto dos *Minuetti per Cembalo del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva. P-Ln MM 69//10: 6* (compassos 1-14)
- Figura 10
- 34** - Cordeiro da Silva. Minueto em Fá maior, nono dos *Minuetti per Cembalo del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva P-Ln MM 69//10: 9* (compassos 1-15)
- Figura 11
- 41** - Assinatura de José Palomino dando entrada no livro de admissões da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa. O músico vivia junto à Igreja de São Pedro de Alcântara, onde parece ter estado por muitos anos. Anotações à margem indicam o seu falecimento em abril de 1810. Fonte Livro da ISC
- Figura 12
- 41** - Documento que comunica a nomeação de José Palomino. Ele pode ter chegado a Lisboa ainda no fim do ano anterior. Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo - AHMF - Casa Real, Livro 2997, f. 36v-37
- Figura 13
- 44** - Folha de rosto do *Concerto ossia Quinteto per Cembalo o Piano Forte, con due Violini, Violetta e Basso / de / Giuseppe Palomino / anno 1785*. Em cima, à direita, vê-se o nome de Frances Hudson, que consta na folha de rosto de todos os demais cadernos de partes individuais
- Tabela 1
- 57** - Fontes das peças de tecla solo ou com instrumentos de corda de José Palomino
- Tabela 2
- 57** - Fontes do repertório a 4 órgãos de José Palomino
- Figura 14
- 62** - José Palomino. Minueto em Ré maior. *P-Ln MM 4505: f. 7*. Utilização de oitavas e extensão até o si bemol 1 na mão esquerda (compassos 18-19)
- Figura 15
- 62** - José Palomino. Minueto em Ré maior. *P-Ln MM 4505: f. 7*. Uso contínuo do Baixo de Alberti no acompanhamento (compassos 9-17)
- Tabela 3
- 63** - Plano tonal e formal do minueto *P-Ln MM 4505: f. 7*
- Figura 16
- 64** - José Palomino. Folha de Rosto da Sonata para pianoforte. *P-La 54-X-37*²²
- Tabela 4
- 67** - Quadro comparativo da teoria setecentista e moderna da forma sonata

- Tabela 5
- 67 - Plano tonal e formal do *Allegro Brillante* da Sonata para piano de José Palomino. (*P-La* 54-X-37²²)
- Figura 17
- 68 - José Palomino. Sonata para piano, *Allegro Brillante*. *P-La* 54-X-37²². Início do primeiro tema (compassos 1-8)
- Figura 18
- 68 - José Palomino. Sonata para piano, *Allegro Brillante*. *P-La* 54-X-37²². Conclusão do primeiro tema e transição modulante para o segundo tema (compassos 18-32)
- Figura 19
- 69 - José Palomino. Sonata para piano. *P-La* 54-X-37²². Início do segundo tema (compassos 33-42).
- Figura 20
- 69 - José Palomino. Sonata para piano. *P-La* 54-X-37²². *Codetta* da exposição, com tópicos cantábile e militar (compassos 61-72)
- Figura 21
- 69 - José Palomino. Sonata para piano, *Allegro Brillante*. *P-La* 54-X-37²². Início do desenvolvimento (compassos 73-76)
- Figura 22
- 70 - José Palomino. Sonata para piano, *Allegro Brillante*. *P-La* 54-X-37²². Instabilidade e Fantasia (compassos 84-93)
- Figura 23
- 70 - José Palomino. Sonata para piano, *Allegro Brillante*. *P-La* 54-X-37²². Falsa reexposição (compassos 98-107)
- Figura 24
- 72 - José Palomino. Sonata para piano, *Allegro Brillante*. *P-La* 54-X-37²². Final do desenvolvimento e reexposição do segundo tema (compassos 112-127)
- Figura 25
- 72 - José Palomino. Sonata para piano, *Allegro Brillante*. *P-La* 54-X-37²². *Coda* (compassos 143-154)
- Figura 26
- 73 - José Palomino. Sonata para piano, *Adagio*. *P-La* 54-X-37²² (compassos 1-5)

- Tabela 6
- 73 - Plano tonal e formal do *Allegro Molto* da Sonata para piano de José Palomino. (*P-La* 54-X-37²²)
- Figura 27
- 74 - José Palomino. Sonata para piano, *Allegro Molto*. *P-La* 54-X-37²². Refrão e início do primeiro episódio (compassos 1-18)
- Figura 28
- 74 - Wolfgang Amadeus Mozart *Rondeau* da Sonata KV 311, Refrão do *PL-Kj* N° 118 (compassos 1-18)
- Figura 29
- 75 - José Palomino. Sonata para piano, *Allegro Molto*. *P-La* 54-X-37²². Final do segundo episódio (compassos 85-96)
- Figura 30
- 75 - José Palomino. Sonata para piano, *Allegro Molto*. *P-La* 54-X-37²². *Coda* (compassos 11-123)
- Figura 31
- 76 - José Palomino. Folha de rosto do *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino*, *P-Ln* M.M. 247/17
- Tabela 7
- 77 - Plano tonal e formal do *Allegro con Spirito* do *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino de José Palomino* (*P-Ln* M.M. 247/17)
- Figura 32
- 77 - José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino* (*P-Ln* M.M. 247/17). Início do primeiro tema (compassos 1-17) *Allegro con Spirito* do
- Figura 33
- 78 - José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino Allegro Spirito*. *P-Ln* M.M. 247/17. Início do primeiro tema (compassos 1-17)
- Figura 34
- 78 - José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino Allegro con Spirito*. *P-Ln* M.M. 247/17. *Codetta* (compassos 83-97)
- Figura 35
- 79 - José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino, Allegro con Spirito*. *P-Ln* M.M. 247/17. Início do desenvolvimento e falsa reexposição (compassos 98-112)

- Figura 36
- 79 - José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino, Allegro con Spirito*. P-Ln M.M. 247//7. Grupo do segundo tema na Reexposição do (compassos 160-176)

- Tabela 8
- 80 - Plano tonal e formal do *Andante poco* do *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino* de José Palomino (P-Ln M.M. 247//7)

- Figura 37
- 80 - José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino Andante poco*. P-Ln M.M. 247//7. Seção A (compassos 1-6)

- Figura 38
- 80 - José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino Andante poco*. P-Ln M.M. 247//7. Seção B, inclinação para o modo menor (compassos 20-24)

- Tabela 9
- 81 - Plano tonal e formal do *Rondò Allegretto* do *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino* de José Palomino (P-Ln M.M. 247//7)

- Figura 39
- 81 - José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino Andante poco*. P-Ln M.M. 247//7, *Rondò Allegretto*. Refrão e início do primeiro episódio (compassos 1-17)

- Figura 40
- 82 - José Palomino. Folha de rosto do Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 209//1)

- Tabela 10
- 84 - Plano tonal e formal do Allegro do Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 209//1)

- Figura 41
- 84 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro*. P-Ln M.M. 209//1. Solo da primeira seção, correspondente ao primeiro tema (compassos 48-60)

- Figura 42
- 84 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro*. P-Ln M.M. 209//1. Início do solo da segunda seção, correspondente segundo tema, na exposição e reexposição (compassos 120-124 e 210-212)

- Figura 43
- 85 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro*. P-Ln M.M. 209//1. Falsa reexposição (compassos 165-168)

- Figura 44
- 85 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro*. P-Ln M.M. 209//1. Coda, parte do segundo violino (compassos 238-249.)

- Figura 45
- 86 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro*. P-Ln M.M. 209//1 (Transcrição por Mário Vlado). Esquemas galantes nos compassos 1 a 5.

- Figura 46
- 87 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro*. P-Ln M.M. 209//1. Esquemas Do-Si-Do e Fonte nos compassos 6 a 11

- Figura 47
- 88 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro*. P-Ln M.M. 209//1. Esquemas Fonte, Jommeli e *passus duriusculus* nos compassos 112 a 115

- Tabela 11
- 89 - Plano tonal e formal do Andante do Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 209//1)

- Figura 48
- 89 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Andante*. P-Ln M.M. 209//1. Seção A (compassos 1-6)

- Figura 49
- 90 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Andante. P-Ln M.M. 209//1. Seção B* (compassos 7-17)

- Figura 50
- 90 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Andante. P-Ln M.M. 209//1. Seção B, inclinação ao homônimo menor* (compassos 22-25)

- Figura 51
- 91 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Andante. P-Ln M.M. 209//1. Seção A, inclinação ao modo frígio* (compassos 33-37)

- Figura 52
- 91 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Andante. P-Ln M.M. 209//1. Final da Coda* (compassos 43-48)

- Figura 53
- 92 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Andante. P-Ln M.M. 209//1* (compassos 1-3)

- Figura 54
- 92 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Andante. P-Ln M.M. 209//1* (compassos 9-11 do com clausula antizans e estilo Galante)

- Figura 55
- 93 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Andante. P-Ln M.M. 209//1* (compassos 14-17)

- Tabela 12
- 94 - Plano tonal e formal do Rondó Allegro poco do Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 209//1)

- Figura 56
- 94 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro. P-Ln M.M. 209//1. Início do refrão, parte do cravo* (compassos 1-20)

- Figura 57
- 94 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro. P-Ln M.M. 209//1. Início do refrão, parte do segundo violino* (compassos 1-20)

- Figura 58
- 95 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro. P-Ln M.M. 209//1. Início do solo do primeiro episódio, parte do cravo* (compassos 49-52)

- Figura 59
- 95 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro. P-Ln M.M. 209//1. Excerto da segunda ideia do segundo episódio, em sol dórico, parte do cravo* (compassos 49-52)

- Figura 60
- 95 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro. P-Ln M.M. 209//1. Excerto da Coda, parte do cravo* (compassos 246-266)

- Figura 61
- 97 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro. P-Ln M.M. 209//1. Esquemas recorrentes no terceiro movimento (Rondó)* (compassos 146-171)

- Tabela 13
- 98 - José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 209//1). Prevalência de esquemas de contraponto ou clausulas dentre os principais apontados por Robert Gjerdingen (2007), classificados por movimento*

APRESENTAÇÃO

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

Em 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 relativos. 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 trios 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. Lucrecio 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 Vlixio 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

Sonatas e minuetos de João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Mário Trilha

Notas Biográficas

Música Dramática e sacra

Música para tecla

Fontes musicais

Sonatas

Minuetos

Características Gerais da Música para Tecla de Cordeiro da Silva

Abreviaturas

Edições Modernas da música para tecla de Cordeiro da Silva

Gravações

Referências

Sonatas e minuetos de João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Mário Trilha

Notas Biográficas

De acordo com José Mazza (*fl.*1770-1797), João Cordeiro da Silva “é natural da Cidade de Elvas” (MAZZA, 1944-45, p.28). Esta é a única informação sobre este compositor, encontrada nesta fonte tardo setecentista. A partir desta breve nota, investiguei no Arquivo Municipal de Elvas os livros de batismo das quatro paróquias de Elvas referentes aos anos de 1729 até 1740, e foi-me possível encontrar o assento de batismo de João Cordeiro da Silva, nascido a 26 de Fevereiro de 1735¹. No rol dos alunos do Colégio dos Reis² há referência a um João da Silva oriundo de Campo Maior ingressado no Colégio dos Reis de Vila Viçosa em 29 de Abril de 1745, que possivelmente será a mesma pessoa, dada a proximidade entre a vila de Campo Maior e a cidade de Elvas. Segundo José Augusto Alegria³, Cordeiro da Silva foi o último pensionista que o Seminário

1. *Livro dos Baptismos* Maço 56/06 Fl 104 v. Arquivo Municipal de Elvas

2. *Rol dos Alunos do Colégio dos Reis desde 1 de Abril de 1735 a 19 de Março de 1833* publicado por José Augusto Alegria em *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa 1983, p. 330.

3. Nota nº 109 incluída em MAZZA, José, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, extraído da revista “Occidente”, Lisboa 1944-1945, p. 82.

da Patriarcal mandou a Nápoles⁴. Corrobora à hipótese de Cordeiro da Silva ter de fato estudado em Nápoles o relato do viajante francês Adrien Balbi (1782-1848): “Nous remarquerons aussi [...] que plusieurs Portugais allèrent se former au conservatoire de Naples, comme João de Sousa, Cordeiro et autres, que depuis furent attachés a la musique de chambre et des théâtres royaux pour la composition” (BALBI, 1822-Vol I, p. 215). A 21 de novembro de 1756, Cordeiro da Silva assinou o livro de entradas da Irmandade de Santa Cecília em Lisboa, condição *sine qua non* nesta época para o exercício da profissão de músico, e em 1759, foi nomeado organista da Patriarcal, com exercício na Capela Real da Ajuda, com ordenado de 120\$000 anuais. Em 1763, passou a ter também as funções de compor música sacra para a Santa Igreja Patriarcal, passando a receber 200\$000 por ano.

[...] Também he servido que se acrescentem settenta mil reis em cada hum anno a mezada do Organista João Cordeiro, ficando vencendo duzentos mil reis em cada hum anno, com obrigação de compor tudo o que for necessário para a Sta. Igreja e também começará a cobrar à proporção de acrescentamento em o presente Julho; o que participo a V. Exas. para que assim o façam executar (Ds. G. a V. Exas. Junqueira, 6 de Janeiro de 1763, Patriarcal⁵)

Em 1764, numa carta publicada no prefácio ao tratado de Francisco Inácio Solano (1720-1800), *Nova Instrução Musical* (1764), Cordeiro da Silva identifica-se como “Organista e Compositor de Sua Majestade Fidelíssima na Capella Real da Ajuda” e na qual louva o sistema de solmização cromática proposto por Solano. Cordeiro da Silva desempenhou esta função até, pelo menos, 1788, quando ainda constava na lista dos músicos da Capela Real na Ajuda (Mariani 1788). Numa outra referência, em 1771, este músico foi o destinatário de um pianoforte comprado pela Casa Real por 63\$5604⁶.

João Cordeiro da Silva foi um dos compositores mais ativos da corte portuguesa na segunda metade do século XVIII, tanto no repertório sacro como profano. Deslocava-se frequentemente com a

4. Não é possível confirmar esta informação, já que não foi encontrado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo o passaporte de Cordeiro da Silva, que poderá ter sido extraviado aquando do terramoto de 1755.

5. *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 59, nº 140.

6. *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3100.

família real para as diversas residências da monarquia fora de Lisboa e atuava amiúde na vasta rede de instituições de música religiosa com patrocínio real, bem como em concertos da Real Câmara. Esta dinâmica é testemunhada por diversas convocatórias a músicos que se encontram no Arquivo da Casa Real na Torre do Tombo (Fernandes Pacheco, 2010).

A correspondência do diretor dos teatros reais, Pedro José da Silva Botelho (*fl.* 1764-1773), enviada para o compositor napolitano Niccolò Jommelli (1714-1774) — que, em 1769, assinou um contrato com a corte portuguesa onde se comprometia a enviar todos os anos para Lisboa uma ópera séria, uma ópera cómica e várias peças de música religiosa em troca de 400 sequins — indica claramente que Cordeiro da Silva era responsável por grande parte das produções operáticas na corte, incluindo a adaptação das óperas de Jommelli para a orquestra da Real Câmara.

The first letter from Silva Botelho to Jomelli [...] dates from June 1768 [...]. In this letter the Director of the Royal Theatres praise the Lisbon Orchestra, and says that Jozzi, who had sung both in *Enea nel Lazio* and *Penelope*, had been very happy with the way they had been produced by a certain young Portuguese composer and harpsichordist called Giovanni Cordeiro [João Cordeiro da Silva], who was passionately fond of Jomelli's music, always attempting when writing to imitate as much he could its exquisite style (BRITO, 1989, p. 48).

Cordeiro da Silva teria sido também professor de música de alguns dos membros da família real, embora nunca tivesse assumido o cargo oficial de Mestre de Suas Altezas Reais, garantido sucessivamente por David Perez (1711-1778), João de Sousa Carvalho (1745-1798), Giuseppe Totti (*fl.* 1770-1832) e Marcos Portugal (1762-1830). Em 1808, auferia a quantia de 170,000 Réis como *mestre* do futuro rei D. João VI. No ano anterior não acompanhou a Família Real na sua deslocação forçada para o Brasil, em decorrência das invasões napoleónicas, por ser considerado muito velho para tal empreitada. Não há nenhuma notícia do compositor posterior a 1808, fazendo supor que tenha vindo a falecer neste ano.

Música Dramática e sacra

João Cordeiro da Silva escreveu várias obras dramáticas para os teatros régios da Ajuda, Queluz e Salvaterra utilizando libretos de Carlo Goldoni (1707-1793), Pietro Metastasio (1698-1782) e Gaetano Martinelli (*fl.* 1764-1795).

Toda a sua música dramática conhecida atualmente encontra-se depositada na Biblioteca da Ajuda:

- L'Arcadia in Brenta (drama giocoso)*, 1764
- Il Natal di Giove (serenata)*, 1778
- Edalide e Cambise (serenata)*, 1780
- Il Ratto di Proserpina (serenata)*, 1784
- Archelao (ópera)*, 1785
- Telemaco nell'Isola di Calipso*, 1787
- Megara Tebana (ópera)*, 1788
- Bauce e Palemone (ópera)*, 1789
- Lindane e Dalmiro (ópera)*, 1789
- Salome, madre de sette martiri Macabbei (oratória)*, 1783

A sua produção sacra conhecida remonta, aproximadamente, a quarenta obras, atualmente depositadas na Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa, Biblioteca Municipal de Elvas e na Fábrica da Patriarcal (Sé de Lisboa). Um considerável número destas obras sacras foi composto em “stile concertato”, e na sua maioria destinam-se a coro, vozes solistas e baixo contínuo, mas há também alguns exemplos com orquestra e com instrumentações típicas da Capela Real e Patriarcal no final do século XVIII, que prescindem dos violinos, como no caso da *Messa a 5 Voci Due Soprani, Alto, Tenore, e Basso. Con Oboé, Flauti, Violoncelli, Corni, Trombe, Fagotti, Timpani, e Basso. Del Sigr. Giovanni Cordeiro S^a.L'anno 1793*⁷.

No campo da música instrumental, para além das aberturas contidas nas suas obras dramáticas, Cordeiro da Silva compôs trios de cordas (2 violinos e violoncelo).

7. P-Lf 206/6/E1.

Música para tecla

Em toda a sua música para tecla João Cordeiro da Silva abordou apenas duas formas musicais: a sonata e o minueto, que são as formas instrumentais utilizadas na música para tecla mais difundidas em Portugal durante todo o século XVIII, nomeadamente a partir da segunda década, quando o processo de italianização da vida musical portuguesa inicia o seu irresistível processo de consolidação.

A preponderância do minueto e da sonata não escapou à fina observação de William Beckford (1760-1844) que no seu diário *Italy; / with sketches of / Spain and Portugal. / by the author of “Vathek”* testemunhou este fenómeno no relato da “Visit of Marquis de Penalva and his son”:

29.01 They [...] were playing off a sounding peal of compliments upon the great proficiency of the english in music, watch-making, the stocking manufactory etc. etc [...] (BECKFORD, 1954, p.101).

29.02 In the evening I would not be cheated of my drive and made the Penalvas go out with me. We returned to tea and there was a fiddler and a priest, humble servants and toad-eaters to the Marquis, in waiting. They fell a-thumping my poor pianofortes and playing sonatas whether I would or no. You know how I abhor sonatas, and that certain chromatic squeaking tones of a fiddle, when the player turns up the whites of his eyes, waggles a greasy chin and affects ecstasies, set my guts on edge. The purgation-like countenance of the Doctor was enough to do that already without the assistance of his fellow parasites the priest and the musician. Padre Duarte sucked his thumb in a corner, General Forbes had wisely withdrawn, and the old Marquis, inspired by a pathetic adagio, glided suddenly across the room in a sort of step I took for the beginning of a hornpipe, but it turned out to be a minuet in the Portuguese style, with all its kicks and flourishes, in which Miss Sill who had come into tea was forced to join much against her inclination. I never beheld such a fidgety performance. It was no sooner ended the Doctor displayed his rueful length of person in such a twitchy angular minuet as

I hope not to see again in a hurry. What with sonatas and minuets I passed a delectable evening. The Penalvas shan't catch me at home any more in a hurry (BECKFORD, 1954, p. 102).

Fontes musicais

As fontes setecentistas manuscritas da música para tecla de Cordeiro da Silva, atualmente conhecidas, encontram-se depositadas na Bibliothèque Nationale de France e na Biblioteca Nacional de Lisboa. O fato de não se ter encontrado nenhuma composição para tecla de Cordeiro da Silva impressa não deve ser encarado com estranheza, quando se considera que em todo o século XVIII apenas três compositores portugueses imprimiram obras para tecla: Alberto Gomes da Silva (*fl.* 1760-1795) *Sei Sonate* (Lisboa c.1760); Francisco Xavier Baptista (*fl.* 1770.1797) *Dodeci Sonate* (Lisboa c.1770) e Pedro António Avondano (1714-1782) *A Favourite Lesson for the Harpsicord* (London c.1770).

Da produção para tecla de Cordeiro da Silva subsistem, atualmente, quatro sonatas e catorze minuetos.

Sonatas

Duas sonatas de Cordeiro da Silva encontram-se no manuscrito *F-Pn Vm7 4874*. Esta fonte, embora ostente na página de rosto o título em francês, *Sonates pour clavecin de divers auteurs*, é indubitavelmente de origem portuguesa, contendo 32 peças dos seguintes autores: Eusébio Tavares Le Roy (*fl.* 1747), Pedro António Avondano, José Joaquim dos Santos (1747-1801), David Perez (1711-1778), João Cordeiro da Silva, Frei Manuel do Santo Elias (*fl.* 1768-1805), José Agostinho de Mesquita (?), Domenico Scarlatti (1685-1757) e Francisco Xavier Bachixa (? -1787). Nas restantes obras a autoria não se encontra identificada.

A primeira sonata de Cordeiro da Silva a aparecer nesta fonte é a sonata em Dó Maior em compasso binário. Curiosamente, esta peça aparece duas vezes nesta fonte: a primeira versão surge como 18ª peça do manuscrito sem identificação do autor (*vide* fig. 1) em contraste com a segunda versão, 27ª peça, cujo autor é identificado (*vide* fig. 2).



Figura 1. Cordeiro da Silva: Sonata em Dó maior. *F-Pn Vm7 4874:18* (compassos 1-9)



Figura 2. Cordeiro da Silva: Sonata em Dó maior. *F-Pn Vm7 4874:27* (compassos 1-6)

A versão identificada é mais acurada, especialmente no que concerne às indicações de articulação. Em muitos compassos a mão esquerda encontra-se transcrita uma oitava abaixo, em relação à primeira versão, sem identificação de autor.

A outra sonata de Cordeiro da Silva a aparecer nesta fonte é a sonata em si bemol maior, que é a peça nº 25 deste manuscrito. Esta obra é mais exigente do ponto vista técnico e é mais elaborada que a outra sonata presente nesta fonte.



Figura 3. Cordeiro da Silva: Sonata em Si bemol maior. *F-Pn Vm7 4874:25* (compassos 1-19)

As outras sonatas de Cordeiro da Silva são a Sonata em Dó Menor, C2/4, *P-Ln MM 951: f. 24-24v* e a Sonata em Dó Maior, 3/4, presente em duas fontes: *P-Ln MM 4530: f. 4v-5*; and *P-Ln MM 4521 Tocata D. Maria Anna de Portugal*.

A única cópia conhecida da sonata em Dó Menor encontra-se num manuscrito com 48 obras, que são, na sua maioria, acompanhamentos litúrgicos ou versos para órgão. Esta cópia é de muito má caligrafia, e encontra-se em mau estado de conservação, sendo, no entanto, ainda possível reconhecer o texto musical.

A Sonata em Dó Maior em compasso ternário subsiste em duas fontes, em que apenas numa o compositor encontra-se identificado: *Sonatas / Del Sig.re Mathias Vento, Bocquarini, Hayden [...] e outros auctores da primr.a Classe, P-Ln MM 4530: f. 4v-5*, e no manuscrito *P-Ln MM 4521*. Nesta fonte, embora não conste o nome do autor, neste manuscrito intitulada Tocata, está anotado no canto direito da primeira folha o nome D. Maria Ana de Portugal, que foi provavelmente a destinatária desta obra. Muito provavelmente a Maria Ana aqui referida é a infanta D. Maria Ana Vitória Josefa Francisca Xavier de Paula Antonieta Joana Domingas Gabriela de Bragança (1768-1788), filha de D. Maria I, que em 1785 casou com o Infante de Espanha D. Gabriel de Bourbon (1752-1788), aluno dileto do Padre António Soler (1729-1783), que compôs várias sonatas para cravo para o seu talentoso discípulo e realizou concertos a dois órgãos com ele na Basílica de El Escorial. A outra hipótese é que a infanta em questão seja D. Maria Ana Francisca Josefa de Bragança (1736-1813), filha de D. José I, mas por ser exatamente da mesma idade de Cordeiro da Silva, parece pouco provável ter sido discípula do mesmo.

Estas duas fontes apresentam grandes discrepâncias (*vide* figuras 4 e 5).



Figura 4. Cordeiro da Silva: Sonata em dó maior *P-Ln MM 4530: f. 4v* (compassos 1-20)



Figura 5. Cordeiro da Silva. Sonata em Dó maior, versão “Tocata Donna Maria Anna de Portugal”. *P-Ln* MM 4521 (compassos 1-14)

Sobretudo na segunda parte, que na versão *P-Ln* MM 4530 apresenta cinco compassos (oriundos de uma transposição à tónica do ocorrido na dominante na primeira parte) e que se encontram inteiramente inexistentes na versão *P-Ln* MM 4521.



Figura 6. Cordeiro da Silva. Sonata (Tocata) em dó maior *P-Ln* MM 4530: f.5 (compassos 67-74)



Figura 7. Cordeiro da Silva. Sonata em Dó maior, versão “Tocata Donna Maria Anna de Portugal”. *P-Ln* MM 4521 (compassos 65-69)

Minuetos

Os minuetos de Cordeiro da Silva apresentam-se da seguinte maneira, dois isolados e doze agrupados.

Os dois minuetos isolados:

• *Minuetto per Cimbalo Del Sig:r Giov:Cord: da Silva P-Ln* MM 2284 em Si bemol Maior. 3/4.

• *Minueto per Cembalo del Sig. G: C da Silva P-Ln* MM 69//11 em Mi bemol Maior. 3/4 (com indicações de dinâmica: piano e forte).

E os doze minuetos agrupados: *Minuetti per Cembalo del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva P-Ln* M.M. 69//10.

1. Ré Maior 3/8
2. Fá Maior, 3/4
3. Sol Maior, 3/8
4. Fá Maior, 3/8
5. Si bemol Maior, 3/4
6. Ré Maior, 3/4 (com indicações de dinâmica: piano e forte)
7. Ré Maior, 3/4
8. Si bemol Maior, 3/4
9. Fá Maior, 3/4 (com indicações: Corni e Flauti)
10. Mi bemol Maior, 3/4 (com indicações de dinâmica: piano e forte)
11. Sol Menor, 3/8, Largo.
12. Ré Maior, 3/4 (com indicações de dinâmica: piano e forte)

A estrutura tonal, onde predomina claramente a tonalidade de Ré Maior, permite dividir estes minuetos em dois grupos (1 até 6 e 7 até 12). A variedade da escrita e dos caracteres apresentados nestes minuetos constituem um autêntico microcosmos de *affeti*, que fazem lembrar *mutatis mutandi nas polonaises* de Wilhelm Friedeman Bach (1710-1784).

A belíssima cópia que chegou até nós é fruto do trabalho⁸ de Joaquim Casimiro da Silva (1767-1860), um dos melhores e mais eminentes copistas portugueses da segunda metade do século XVIII e primeira do século XIX.

Ao contrário da música dramática, e mesmo de alguns casos da sua produção sacra, é impossível estabelecer uma cronologia para as obras para tecla de Cordeiro da Silva, pois os manuscritos não estão datados, e a datação sugerida pela Biblioteca Nacional de Lisboa (entre

8. Agradeço esta informação ao Professor João Pedro d'Alvarenga.

1760 e 1788) é bastante vaga e imprecisa, pois restringe-se ao período coincidente com as datas das obras dramáticas.

Características Gerais da Música para Tecla de Cordeiro da Silva

Quanto ao estilo, as obras estão claramente inscritas no estilo galante, apresentam muitas semelhanças com a música dos compositores napolitanos coevos, como Mathias Vento (1735-1817), Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804), David Perez (que desde 1752 vivia em Lisboa) e, naturalmente, com as obras para tecla de Joseph Haydn, que a partir da década de 1770 foram amplamente difundidas em Portugal.

As obras para tecla de Cordeiro da Silva, que são do ponto de vista da divisão formal binárias, utilizam sempre um novo material temático no início da segunda parte, que está na maioria das vezes indicada com a barra dupla; à exceção da sonata em Dó Maior *F-Pn Vm7 4874- 27*. Este aspecto demonstra uma preocupação estilística por parte do compositor, estando em consonância com os principais compositores do final do século XVIII e com teóricos como Carlo Gervasoni (1762-1819), que na terceira parte do seu tratado *La scuola della musica*, explicou a composição de uma peça em forma sonata, advertindo que não está mais na moda começar a segunda parte com o mesmo motivo da primeira (GERVASONI, 1800, p. 464-470).

Gervasoni fait aussi des remarques esthétiques sur la manière de commencer la deuxième partie; Il explique qu'il n'est plus très à la mode de la commencer dans la même tonalité que la fin de la première partie, ainsi que de citer le motif. On est libres de faire des modulations plus osées, surtout s'il s'agit d'une pièce en mode majeur; Dans ce cas, il est permis, au début de la deuxième partie, de faire la première modulation extraordinaire par rapport à la tonalité principale de la pièce, et d'employer immédiatement l'accord sensible du sixième degré. Il faudra ensuite refaire ce passage dans la tonalité de la quinte pour bien revenir à la tonalité principale (TRILHA, 2003, p. 36).



Figura 8. Cordeiro da Silva. Minueto em Sol maior, terceiro dos *Minuetti per Cembalo del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva P-Ln MM 69//10: 3* (compassos 1-4 e 15-17)

As fórmulas técnicas de acompanhamento mais utilizadas por Cordeiro da Silva são o baixo de Alberti: baterias e o *Trommelbass*. Curiosamente o cruzamento de mãos tão utilizado por Carlos Seixas (1704-1742), Domenico Scarlatti e tantos outros mestres presentes na literatura para tecla em Portugal, só é utilizado por Cordeiro da Silva na sonata em Dó Menor, *P-Ln MM 951*.

As indicações de dinâmica *forte* e *piano* pressupõem um instrumento capaz de tal efeito e, neste caso, à parte do clavicórdio e do fortepiano, remetem ao cravo com dois teclados. Embora não se conheça nenhum cravo de dois manuais fabricado em Portugal no século XVIII, este género de instrumentos, provenientes do Reino Unido, teve grande difusão em Portugal na segunda metade desse século, como atestam os anúncios dos jornais da época:

“Quem quiser comprar Cravo de pennas de dous teclados, fale nesta Officina” (Hebdomadário Lisbonense, 6 de Novembro de 1764).

Vende-se hum Cravo Inglez de pennas de cinco outavas e dous teclados, com vários registos nas mãos direita e esquerda [...] (Gazeta de Lisboa, 8 de Janeiro de 1796).



Figura 9. Cordeiro da Silva. Minueto em ré maior, sexto dos *Minuetti per Cembalo del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva*. P-Ln MM 69//10: 6 (compassos 1-14)

No caso do minueto n° 9 do P-Ln MM 69//10, embora em princípio seja uma peça para cravo, a indicação de *Corni e Flauti* parece remeter aos registros do órgão, ou ainda ser a redução de um minueto para orquestra do próprio compositor.

Figura 10. Cordeiro da Silva. Minueto em Fá maior, nono dos *Minuetti per Cembalo del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva* P-Ln MM 69//10: 9 (compassos 1-15)

A música para tecla de João Cordeiro da Silva inscreve-se, assim, na melhor produção deste gênero de literatura em Portugal na segunda metade do século XVIII e, embora quantitativamente falando este corpus seja relativamente pequeno, a sua riqueza e variedade certamente fornecerão um interessante material adequado à performance em praticamente qualquer instrumento de tecla e à investigação musicológica.

Abreviaturas

<i>F-Pn</i>	France, Paris, Bibliothèque Nationale de France
<i>P-La</i>	Portugal. Lisboa, Biblioteca da Ajuda.
<i>P-Lan</i>	Portugal. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
<i>P-Lf</i>	Portugal. Lisboa, Fabrica da Sé Patriarcal
<i>P-Ln</i>	Portugal. Lisboa, Biblioteca Nacional, Centro de Estudos Musicológicos

Edições Modernas da música para tecla de Cordeiro da Silva

• **12 Minueti per Cembalo** (*P-Ln* M. M. 69/10) *Minueti per Cembalo del Sig^o: Giovanni Cordeiro Silva*. Editado por Cândida Matos AvA Musical Editions. Lisboa 2007

• **Minueto em Ré Maior** 3/8 (*P-Ln* M. M. 69/10, n^o1) e **Sonata em Dó Maior**, 2/4, Allegro (*F-Pn* Vm7 4874: 18). Editado por Gehrahrd Doderer in *Portugiesiche Sonaten, Toccaten und Menuette des 18. Jahrhundertets* Heft II Suddeutscher Musikverlag. Heidelberg 1971.

• **Minueti per Cembalo del Sig^o: Giovanni Cordeiro Silva** (*P-Ln* M. M. 69/10)⁹

Gravações

• *Treasures of Iberian Keyboard Music* / Susanne Skyrn CD Fortepiano Antunes 1767 Sonata em Dó Maior, 2/4

• *Música para D. João VI e D. Carlota*/ Mário Marques Trilha Cravo Tocata D. Maria Anna de Portugal and 12 Minuetti.

9. Disponível em: <<http://purl.pt/928>>

Referências

ALEGRIA, José Augusto. *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

BALBI, Adrien. *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve* Chez Rey et Gravier Paris, 1822.

BECKFORD, William. *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788 / edited with an introduction and notes by Boyd Alexander*. London: Rupert Hart-Davis, 1954.

BRITO, Manuel Carlos. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: University Press, 1989.

FERNANDES, Cristina; PACHECO, Alberto. *João Cordeiro da Silva*. Dicionário Biográfico Caravelas Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, 2010.

GERVASONI, Carlo. *La scuola della musica*. Piacenza: Nicollò Orcesi, 1800.

Livro dos Baptismos. Maço 56/06 Fl 104 v. Arquivo Municipal de Elvas.

MARIANI, Gasparo. *Osservazioni Correlative alla Reale e Patriarcal Cappella di Lisbona fatte da D.Gasparo Mariani Bolognese per unico suo profitto, e commodo. Quest'ultima mala copia fatta di proprio pugno. In Lisbona. L'Anno di Nostra Salute 1788. P-La 54-XI-37 n°192, 1788.*

MAZZA, José. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, extraído da revista “Occidente”, Lisboa, 1944-1945, p. 82.

SOLANO, Francisco Inácio. *Nova instrucção musical, ou theorica pratica da musica rythmica*. Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764.

TRILHA, Mário Marques. *La Theorie de la forme sonate entre 1750 et 1800*. Master dissertation (Theorie der Alten Musik-Master of Arts) Schola Cantorum Basiliensis Hochschule fur Alte Musik. Basle, Switzerland, 2003.

Capítulo 2

A trajetória de José Palomino

Márcio Páscoa

Referências

A trajetória de José Palomino

Márcio Páscoa

José Palomino (y Quintana) nasceu em 1753, do casamento entre Francisco Mariano Palomino (c.1730-1792), proveniente de Zaragoza, e Antonia de la Quintana, de Madrid. Sabe-se de mais dois irmãos que se dedicaram profissionalmente à música, assim como o pai da família, que ensinou o violino aos filhos. De Antonio pouco ainda se sabe, exceto que era o irmão mais velho e se envolveu com a música de cena em Espanha. Pedro Palomino (1765-1824), entretanto, teve parte de sua trajetória entrelaçada à do irmão mais famoso.

O interesse de José Palomino na composição se apoiou nos estudos com Antonio Rodrigues de Hita (1722-1787) que, até onde se sabe, era compositor especializado no repertório vocal (SALDONI, 1880, v.2 p. 257).

O início da vida profissional de José Palomino se deu no ambiente teatral, quando ainda era muito jovem, oportunidade em que fez sua primeira composição musical, a tonadilla *el canapé* (1767), que teve boa acolhida. Seu talento devia ser auspicioso, pois aos 15 anos concorreu para uma posição de violinista na orquestra da Real Capilla de Madrid, ao lado de mais nove concorrentes, dentre eles seu irmão Antonio (ORTEGA, 2010, v.2, p. 147). Este concurso decorreu em 29 e 30 de setembro e 1º de outubro de 1768 e por mais que o jovem tenha chamado atenção por suas habilidades e precocidade, não logrou êxito na escolha.

Mas, menos de um ano e meio depois, voltava a concorrer por uma vaga na mesma orquestra, realizando provas em 6, 7 e 8 de fevereiro de 1770. Enfrentou novamente outros nove violinistas e desta vez foi escolhido para ocupar a vaga, assumindo assim o lugar

nº12, na última fileira de violinos, com salário de 7.000 reales. O júri de seu concurso contou com Francesco Corselli (1705-1778), mestre da Real Capilla, Gaetano Brunetti (1744-1798), compositor e violinista da mesma instituição, Gabriel Terri (1705-1775), primeiro violino da dita orquestra, Antonio Villazón (?-1780), executante de violone na mesma corporação e José Perez Ricarte, tenor que servia ao lado dos precedentes no coro.

Como de costume na altura, o acesso à posição foi feito em três dias de audições: no primeiro dia cada concorrente tocou uma sonata a seu gosto; no segundo dia tocaram todos à primeira vista uma sonata de Corselli, escrita para o concurso; e no último dia cada candidato tocou três pedaços curtos de um responsório de natal, música também de Corselli, em que, dentre outros requisitos, era necessário fazer transposições de três compassos em alturas diferentes.

Um ano mais tarde, José Palomino passaria ao lugar nº 10, com acréscimo de 500 reales ao salário, oportunidade em que tinham sido abertas duas vagas para concurso. Sem mudança de salário, passou poucos meses mais tarde, em maio de 1771, ao lugar nº 9 (ORTEGA, 2010, p. 132). Mas, repentinamente, em 1773 solicitou permissão para ausentar-se de suas funções por seis meses, sob a justificativa de que precisava se dirigir a Lisboa onde seu pai se encontrava prostrado em uma cama, tendo por companhia o irmão Pedro de somente sete anos (IDEM, p. 79). Pode haver, entretanto, outra razão que não era possível confessar.

Francisco Mariano Palomino tinha imigrado para Portugal em fins de 1772 ou mais certamente em princípios de 1773, vindo inicialmente a gozar de uma licença por um ano para ser professor de violino, conforme se lê de sua petição à Irmandade de Santa Cecília, datada de 24 de março de 1774, manifestando então o desejo de se fixar, pois disse que “como se lhe acabou a licença, pretende ser admitido por irmão da dita Real Irmandade”¹⁰. Ele não menciona problemas financeiros ou de saúde e nem os irmãos músicos que lhe corroboraram o pleito falam em nada que pudesse fazer supor ao menos intermitências de trabalho. Fernando Luiz Pinck, que tocava clarim na Orquestra da Real Câmara de Lisboa, deu um atestado para o secretário da Mesa da corporação, informando que Francisco Mariano:

10. A petição de Francisco Mariano Palomino está no Acervo Curt Lange, na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, integrando a Série 9, Documentos Raros; 9.2 Documentos Manuscritos de Arquivos históricos, sob a cota [Portugal | Manuscritos | II] BRUFMGBUCL9.2.09.14.

“não tem infâmia alguma e sei que esteve em Braga a serviço de S.A. exercendo a Arte de professor de violino como ele pode mostrar por atestação que trouxe do mordomo da casa do dito Sr. o que eu tenho visto, e presentemente conheço que é professor de música e no instrumento de violino muito sofrível, e a mais de um ano está nesta Corte exercitando a mesma profissão, e não tendo ouvido a nenhuma pessoa queixa alguma, antes dizem bem do seu procedimento; é o que posso informar...”¹¹

O violinista Henrique José Felner (?-1801), outro membro da Orquestra da Real Câmara, foi mais sintético na sua declaração e limitou-se a dizer em favor de Francisco Mariano ser ele “bom professor de rabeca e bom músico, e o digo por experiência”¹².

Este processo de admissão de Francisco Mariano Palomino correu depois que José Palomino já estava contratado para a Orquestra da Real Câmara de Lisboa, como se vê em documento datado de 13 de fevereiro de 1774:

Foy S. Mag.e servido tomar ao Seu Real Serviço a Joze Palomino, tocador de rabeca, por muzico instromentista da sua Real Camera, com o ordenado de duzentos, sessenta mil, quatro centos, e cincoenta reis, cada anno; na mesma forma, que vencem os mais instromentistas, e com o vencimento do primeiro corrente. O que o mesmo Snr. manda participar a Vm.ce em ordem a fazerlhe passar o seu Decreto na forma costumada.

Deos Ge. A Vm.ce Salvaterra de Magos a 13 de Fevereiro de 1774. J.A.P.S. (José Antônio Pinto da Silva) Snr. Estevão Pinto de Moraes Sarm.to¹³

No mês seguinte, precisamente a 21 de março, José Palomino assinava o livro de entradas da Irmandade de Santa Cecília.

11. O atestado de Fernando Luiz Pinck está no Acervo Curt Lange, na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, integrando a Série 9, Documentos Raros; 9.2 Documentos Manuscritos de Arquivos históricos, sob a cota [Portugal | Manuscritos | II] BRUFMGBUCL9.2.09.16.

12. O atestado de Henrique José Felner está no Acervo Curt Lange, na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, integrando a Série 9, Documentos Raros; 9.2 Documentos Manuscritos de Arquivos históricos, sob a cota [Portugal | Manuscritos | II] BRUFMGBUCL9.2.15.

13. Arquivo Nacional da Torre do Tombo - AHMF - Casa Real, Livro 2997, f. 36v-37.

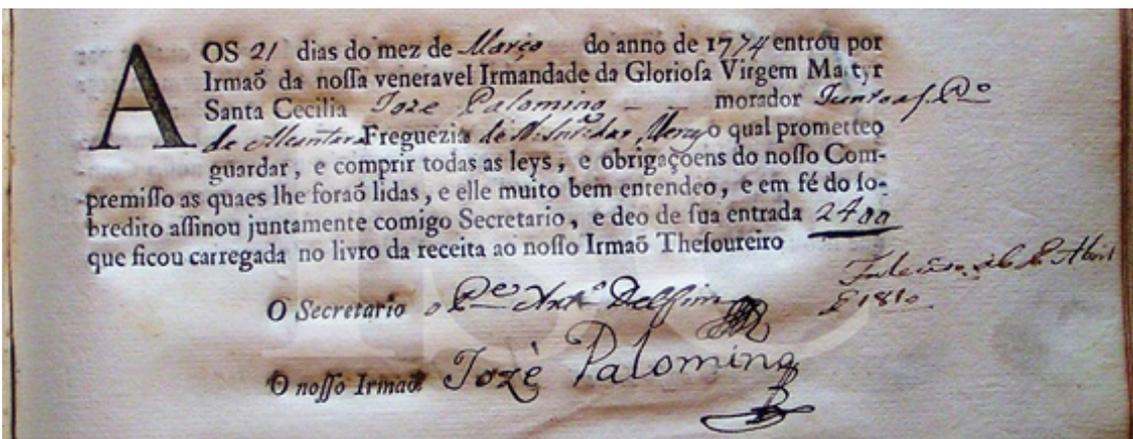


Figura 11. Assinatura de José Palomino dando entrada no livro de admissões da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa. O músico vivia junto à Igreja de São Pedro de Alcântara, onde parece ter estado por muitos anos. Anotações à margem indicam o seu falecimento em abril de 1810. Fonte Livro da ISC

Parece estranho que, já estando empregado numa orquestra régia em Madri, tenha abandonado o curso desta carreira para começar novamente a vida em Lisboa. Pode-se sempre advogar o fato de que a Orquestra da Real Câmara tinha excelente nível e fama internacional (BURNEY, 1789, p. 571) e com vencimentos condizentes. Entretanto, a situação funcional na orquestra da Real Capilla não devia ser menos confortável, uma vez que, de 120 músicos que ali se empregaram entre 1756 e 1808, somente 3 músicos, além de José Palomino, abandonaram o emprego (ORTEGA, 2010, v.1, p. 189).

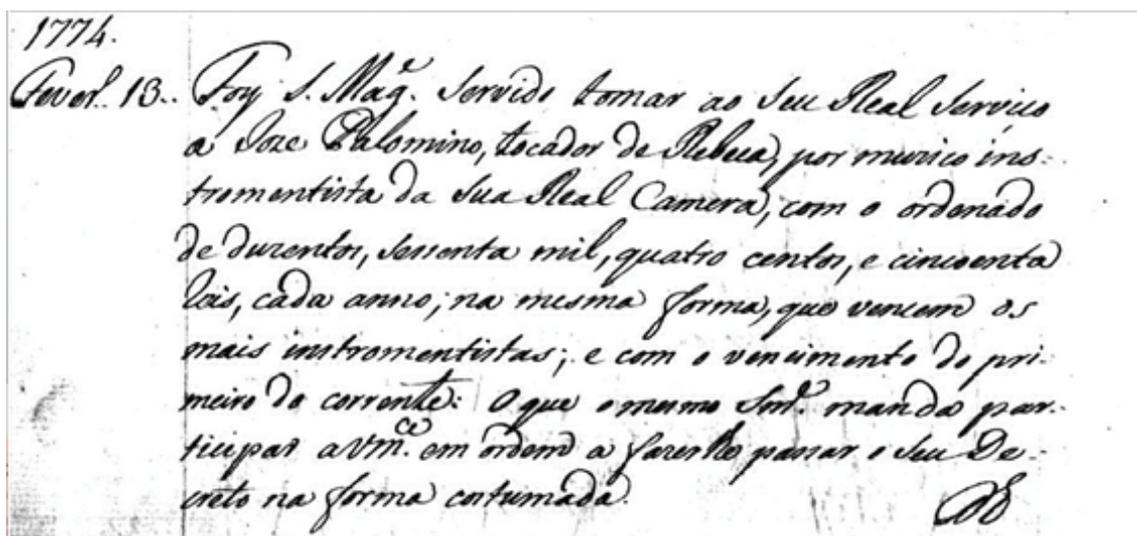


Figura 12. Documento que comunica a nomeação de José Palomino. Ele pode ter chegado a Lisboa ainda no fim do ano anterior. Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo - AHMF - Casa Real, Livro 2997, f. 36v-37

Saldoni diz que Palomino era querido por seus companheiros em Madrid e gozava da proteção do primeiro ministro, sendo obrigado a retirar-se para Portugal por causa de um “desagradable acontecimiento de família” (SALDONI, 1880, v.2, p. 257). Ortega avança mais informações, dizendo que José Palomino, em outubro de 1773, portanto em Lisboa ou a caminho, solicitava libertar-se do casamento com Francisca Sanz Romero, que o acusara de não haver cumprido sua parte nos esponsais (ORTEGA, 2010, v. 2, p. 79). A solicitação de Palomino teve por testemunha Ramón Montejano, um músico da capela da Ordem das Descalças e visava poder realizar um segundo casamento, desta vez com Maria Feliciano Marin. Esta por sua vez buscava que a situação se resolvesse e reclamava amparo; disse que se casara com José Palomino e que esperava que este lhe desse casa, pois até então vivia ele com a mãe. A situação de ambas, aliás, era periclitante, segundo Maria Feliciano, que alegava que ela e a sogra não tinham nada para se manter. Enquanto esperava que ele retornasse para cumprir com o matrimônio, sobreviveram ambas com uma ração diária para alimentos que lhes foi concedida (IDEM).

A saída à pressa da Espanha pode então ter relação com o primeiro casamento, pois sabe-se que o segundo casamento de fato aconteceu (SCHERPEREEL, 1980, p. 117).

Assentada em Lisboa, a carreira de José Palomino começou a se desenvolver de modo notável. Para além da orquestra real, apresentava-se frequentemente com vários dos colegas pelas festas religiosas que aconteciam costumeiramente em muitas das igrejas de Lisboa e mesmo além. De 1775 a 1806, quando os manifestos dos diretores dos conjuntos musicais dirigidos à Irmandade de Santa Cecília o atestam nominalmente, foram mais de cinco dezenas de participações em orquestra, havendo algumas vezes desempenhado um concerto a solo (SILVA, 2008, Anexo I). É legítimo pensar que, para algumas dessas ocasiões, possa ter executado o seu concerto para violino e orquestra. A data da cópia deste concerto é de 1804, mas ele parece ser anterior a isto, pois o estilo do concerto também se coaduna mais com as práticas compositivas entre o terceiro e o último quartel do século XVIII. Coincidentemente, as ocasiões em que os citados manifestos mencionam solos de Palomino se concentram num período de 1777 a 1800.

Palomino frequentou ainda os ambientes aristocráticos e da grande burguesia lisboeta. O viajante inglês William Beckford, na sua primeira passagem por Lisboa pôde se valer dos serviços do músico,

ao lado do violinista Pedro Rumi e “mais dois outros executantes, primeiros músicos de Lisboa e talvez da Europa” (17 de junho de 1787. BECKFORD, 2009, p. 63). Possivelmente, Palomino esteve mais vezes aos serviços de Beckford, porque este, depois de ir ouvir uma missa na Igreja de São Pedro de Alcântara, onde o inglês disse ter assistido a todos os seus “conhecidos musicais – Rumi, Palomino, Totti, etc” (3 de agosto de 1787. BECKFORD, 2009, p. 100-101), se entusiasmou por contratar uma orquestra para o Ramalhão, a sua residência em Lisboa.

Beckford pode ter conhecido Palomino na casa do Marquês de Marialva, onde outros seus colegas também ali se apresentavam, como é o caso do tenor Policarpo José Antônio da Silva (1745-1803). Palomino a essa altura já frequentava também a casa do embaixador espanhol em Lisboa, o Conde de Fernan Nuñez. Este o havia encarregado de parte da música que serviu aos duplos desposórios dos infantes de Portugal e Espanha, cujo resultado foi tão bom que ganhou uma “hermosa caja con cuatro mil duros” (SALDONI, ob.cit.); isto equivalia a vinte mil pesetas, uma vez que um duro era o nome informal da moeda de 5 pesetas na Espanha do fim do século XVIII. Da parte lusa, para além do salário que já recebia do monarca português, lhe foi regalada mais uma pensão particular para ele, sua esposa e sua filha. Para esta oportunidade compôs a serenata *Il ritorno di Astrea in terra*, sua obra de maior dimensão que nos chegou e da qual sobrevivem libreto impresso e duas cópias da música, uma em Madri e outra em Lisboa. A obra foi produzida no palácio do embaixador espanhol, em junho de 1785.

Deste mesmo ano são datadas as cópias de duas obras significativas de Palomino, o Concerto ou Quinteto para cravo ou pianoforte, dois violinos, viola e baixo, e o Duetto de pianoforte e violino. Ambas as peças sobreviveram em partes cavas e trazem o nome de Frances Hudson na folha de rosto de cada parte. A Biblioteca Nacional de Portugal, que custodia as obras, possui 14 itens com o nome de Hudson, não sendo conclusivo se se trata de copista ou possuidora das obras. Não há traços de uma pessoa com esse nome a viver em Lisboa no período, o que não signifique que ela não possa ter estado de passagem. Mas curiosamente havia uma soprano Frances Hudson ativa na Inglaterra nessa mesma época. Ela era uma cantora de oratórios, nascida e estabelecida em York, onde assumiu a partir de 1776, ao lado do violinista Thomas Shaw, a série de concertos da Musick Assembly de York, da qual eram seus principais artistas (SOUTHEY, 2007, p. 123). Hudson dividiu a organização e as finanças da empreitada com Shaw, de 1778 até 1785, quando este partiu. Ela assumiria todos os encargos

contando apenas com o apoio de seu marido William Hudson até 1787, quando caiu muito doente. O repertório desta assembleia de York era significativamente italiano – Felice Giardini havia sido seu diretor musical por vinte anos – o que acomodaria bastante bem a música com o nome de Frances Hudson da Biblioteca Nacional de Portugal, uma vez que 11 dos 14 itens citados são de música vocal, se compondo majoritariamente de árias a solo ou a duas vozes, destacando-se a autoria de David Perez e João Cordeiro da Silva.

O que reforça a ideia de Hudson ser a destinatária do material copiado que leva seu nome é a atribuição da contracapa de uma coletânea de peças instrumentais, onde se encontra a seguinte dedicatória: “For Miss Frances Hudson from her very humble serv[ant] G.H.. Lisbon, 30 april 1778” (P-Ln mm4813//1-14). A hipótese de Hudson estar a buscar música em Lisboa para movimentar a Musick Assembly de York não é tão descabida. O próprio Palomino negociava cópias musicais e possuía clientes fora de Lisboa.

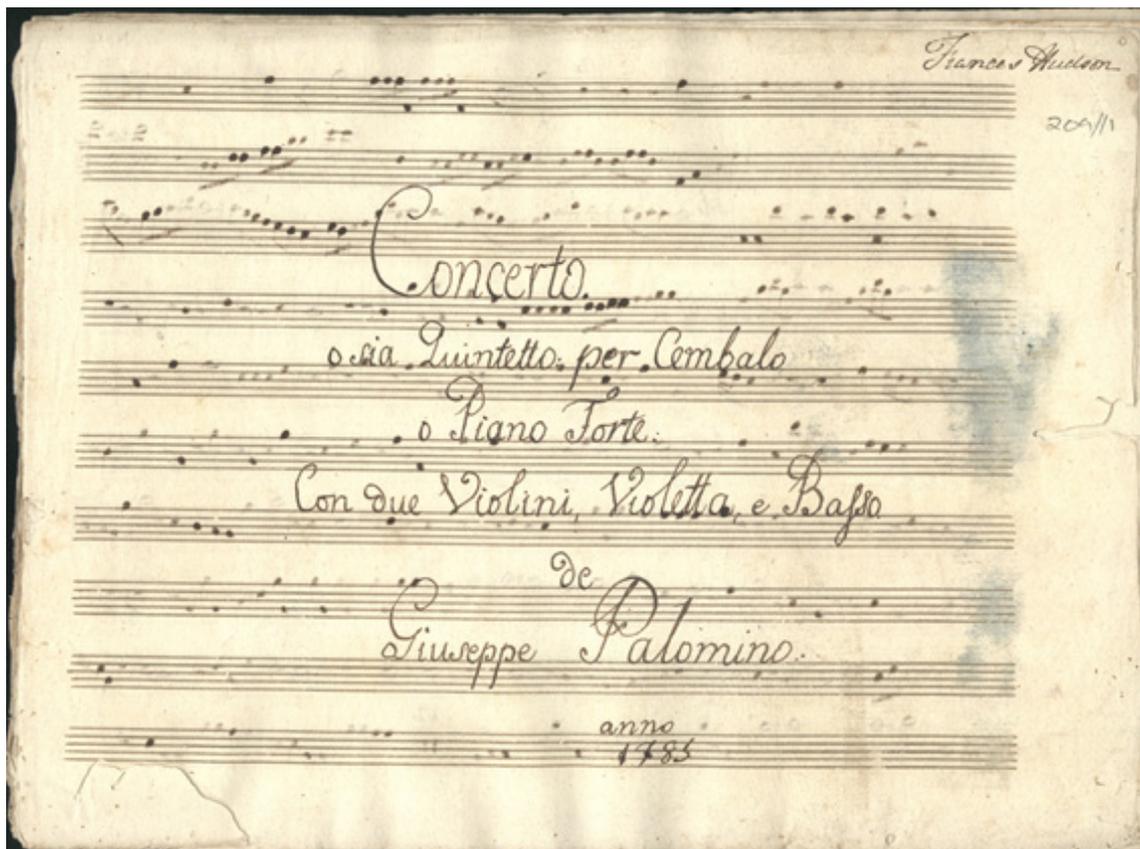


Figura 13. Folha de rosto do Concerto ossia Quintetto per Cembalo o Piano Forte, con due Violini, Violetta e Basso / de / Giuseppe Palomino / anno 1785. Em cima, à direita, vê-se o nome de Frances Hudson, que consta na folha de rosto de todos os demais cadernos de partes individuais

Sebastian Siquert, contratado para segundo violino na Catedral de Santiago de Compostela no último quartel do século XVIII, assumiu interinamente as funções de primeiro violino quando o titular da posição se viu impedido por motivo de doença e consequentemente se responsabilizou de providenciar “muchas músicas modernas para tocar y componer vários conciertos” (MONTABES, 2013, p. 277). Ele fez diversas aquisições, de 1791 a 1817, e sua primeira opção de negócio foi buscar o material pretendido em Lisboa, junto a José Palomino. Ao submeter uma lista com numerosas sinfonias de Haydn e Pleyel e Concertos de Viotti, dentre outros, disse que

“todas estas obras tendrán de coste em Madrid seis mil reales, (...) pero en Lisboa, cuyo almacén es el más surtido de la Europa, se comprarán con más equidade, como lo ha experimentado el expoente en las que ha mandado venir par su servicio por médio del corresponsal que tiene en Oporto” (MONTABES, 2013, p. 278).

Palomino e Siquert se conheciam de longa data e este tentou trazer o compositor para a posição de primeiro violino da Catedral compostelana (MONTABES, 2013, p. 278-279). Sabe-se que Palomino chegou a aceitar a proposta em 1798, estimulado por correspondência frequente sobre o assunto, mas o convite oficial não se cumpriu e a catedral até mesmo deixou de pagar encomendas de partituras. O caso terminou com missivas de Palomino solicitando devolução de material não pago (IDEM).

Embora não se saiba se Palomino mandou música sua a Compostela, sabe-se que mandou a Las Palmas. Francisco Mariano estivera ativo na Irmandade de Santa Cecília de Lisboa até 1785, ausentando-se a partir do ano seguinte, quando partiu para as Canárias. Em Las Palmas assumiu as atividades musicais da Catedral, tendo ao lado o filho Pedro como seu segundo violino. Com o falecimento do pai em 1792, Pedro assumiu a posição dele até 1802. Saldoni diz que José Palomino enviou algumas obras, dentre as quais contam-se quatro salmos de vésperas e uma missa grande em Sol (SALDONI, 1880, v.2 p. 258). Do período entre 1795 e 1799 sobrevivem nos arquivos canários 3 salmos que coincidem com os mencionados, uma missa e um magnificat de José Palomino (TRUJILLO, 1965, p. 179).

A partir da última década do século XVIII se vê registrado o envolvimento de José Palomino com a música vocal em língua portuguesa. Por um lado, modinhas diversas publicadas entre 1792 e

1801, nas páginas do *Jornal de Modinhas de Milcent & Marchal* e mais tarde aos cuidados de Waltmann, além de expressivo número de cópias manuscritas em compilações ou simplesmente avulsas, hoje dispersas por arquivos de Portugal, Espanha e Alemanha. Por outro lado, há música de cena para o Teatro do Salitre, como é o caso do entremez *O engano aparente* (F-Pn Ms2370), de 1793, o entremez do *Miserável*, e para o Teatro da Rua dos Condes, onde também estreou uma farsa intitulada *Doido por amor*, que em 1805 foi levada em seu benefício (FERREIRA, 2019, p. 190). Sua colaboração na orquestra deste teatro pode sugerir que outros títulos semelhantes do seu catálogo tenham se destinado para aí, como os entremezes *Os amantes astutos* (Us-Wc M1500 P275 A6) e *A dama astuciosa* (P-VV Gprática 83/117.22), dentre outros. A obra em língua portuguesa mais tardia do autor é, até o momento, *A Filha de Cintra* (1806), que ele designou ser uma *canzoneta* a duas vozes, orquestrada para cordas e flauta solo.

Curiosamente, a flauta aparece pouco no catálogo do compositor. Seria expectável que tivesse vindo a escrever algo mais destacado para o instrumento, uma vez que foi muito próximo do seu conterrâneo, o flautista Antonio Rodil (c.1740/5-1788), seu colega na Real Câmara de Lisboa. Rodil é citado em grande profusão nos manifestos – são muitas dezenas de concertos – e muito comumente tocou solos, estando Palomino com alguma regularidade nas mesmas récitas, sem que nesta conta se inclua o que podem ter desenvolvido nos salões de sociabilidade burguesa e aristocrática.

Palomino foi testamenteiro do amigo e este lhe deixou poderes compartilhados com o seu filho mais velho, Joaquim Pedro Rodil (1770-1834), para que resolvesse seus assuntos mais urgentes e ajudasse a sua prole, que ficava órfã, pois a esposa falecera não havia muitos anos; além de Joaquim Pedro, emancipado por Antônio para que pudesse sucedê-lo na Real Câmara, o que de fato aconteceu, havia ainda dois outros filhos, Estevão (1772-c.1780) e Pedro (1779-?), os quais tiveram José Palomino como tutor.¹⁴

Com a situação profissional bastante favorável àquela virada de século, José Palomino deve ter interferido em favor do irmão Pedro para que conseguisse uma vaga na Orquestra da Real Câmara em Lisboa. Pedro era tido em Las Palmas como excelente músico e pode ser que tenha estado em Lisboa para realizar algum teste, em 1800 ou antes, porque há documento do Cabido catedralício canário

14. Autos de Justificação de José Palomino (1788). Cf. PT-TT-CFZ-001-010-0049-00005 m0004.

de 30 de setembro deste ano dizendo que “Acordóse que la Misa y Vísperas traídas de Portugal por don Pedro Palomino, violin primero de la capilla, no se canten en esta santa iglesia sino dos veces al ano...” (TORRE; DIAZ, 2007, p. 471).

Em janeiro de 1802, o Cabido de Las Palmas tentou manter o músico, melhorando suas condições de contrato e até mesmo fazendo uma oferta a José Palomino (TORRE; DIAZ, 2007, p. 475). Não só o lugar na Real Câmara já estava obtido por Pedro, como nenhuma nova proposta que ainda se tentou nas semanas seguintes seria capaz de mudar a decisão (TORRE; DIAZ, 2007, p. 476). O Cabido enfim reconheceu que diante da estima e consideração que se tinha em Lisboa por José Palomino e já estando a situação extraordinariamente preparada para Pedro, nada mais havia que fazer (Ob.cit. p. 477). A data de entrada de Pedro Palomino na Orquestra da Real Câmara de Lisboa aparece como sendo 4 de novembro de 1801 (SCHERPEREEL, 1985, p. 29), embora a viagem para o continente não deva ter acontecido senão por volta de abril de 1802. Somente em 23 de agosto de 1803, Pedro Palomino deu entrada na Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, licenciando-se ao exercício pleno da profissão na sua nova residência (ISC, livr.1, fl.142).

Mas Pedro Palomino teve a habilidade quase profética para lidar com o Cabido, ao escrever de Lisboa para as Canárias, participando sua chegada na capital portuguesa e o bom acolhimento do Príncipe Regente D. João “y ofreciéndose para cuanto pueda servir, en prueba de su reconocimiento a los beneficios que el cabildo le dispensó en el largo espacio de su mansión en esta iglesia” (TORRE; DIAZ, 2007, p. 489).

O estado lamentável em que ficara reduzida a música de capela na catedral das Canárias, se considerados outros tempos, fez com que o Cabido continuasse a buscar entendimento com os irmãos Palomino e em 18 de junho de 1806 se decidiu ali por enviar nova correspondência em Lisboa para abrir tratativas para a contratação de ambos, uma vez que se considerava que

ninguna persona seria mas apta [para reorganizar a música da capela] que don Josef Palomino, primer violin de la Real Capilla de Lisboa, en que concurren todas las circunstancias que pueden desearse, tanto por sus recomendables prendas personales como por ser uno de los más célebres compositores de Europa y tenerse noticia que tiene la mayor aptitud para la enseñanza

de los tiples, fuera de ser un violinista de los más sobressalientes que se conocen, el que, siempre que se le hiciese partido de venir em compañía de su Hermano don Pedro, primeir violín que fue de esta Santa Iglesia, parece no se negará a ello (TORRE; DIAZ, 2007, p. 510).

Em meio ao avanço napoleônico, o Bloqueio Continental determinado na assinatura do Decreto de Berlim, em 21 de novembro de 1806, que proibia a Inglaterra de atracar navios em portos sob o domínio francês, colocou Portugal numa situação bastante delicada. A decisão era prejudicial ao comércio britânico e isolava ainda mais a nação no conflito, favorecendo o avanço napoleônico. Aderir ao argumento francês, que se queixava de ter navios apreendidos pela Inglaterra, deixava estes numa situação comercial difícilíssima, até por não poder se comunicar com seus domínios ultramarinos. Com isto, França e Espanha podiam se movimentar para anexar Portugal. Ao não aderir ao bloqueio, Portugal garantiu ao menos um aliado, mas a invasão parecia agora mais certa.

Em março de 1807, José Palomino outorgou escritura perante o escrivão público em Lisboa, Manuel Eugênio Coelho, assumindo o compromisso como mestre de capela da Catedral de Las Palmas. O acordo concentrava também nas mãos do compositor a direção musical, o posto de primeiro violino, a composição da música para o efetivo da capela, o ensino de música dos moços do coro (tiples), o ensino de violino, a assistência aos ensaios de música nova a ser cantada na igreja ou de qualquer outra que exigisse preparação, a formação de academia de música ao menos uma vez na semana a ser assistida por todos os membros da capela, em sua própria casa ou onde o cabido determinasse, sendo o músico dispensável das obrigações instrucionais por substituição de seu irmão, no caso do ensino instrumental e, por recesso nos domingos, dias santos e quinze dias no rigor do verão, quando do ensino do coro (TORRE; DIAZ, 2007, p. 513). Os seus encômios por estes serviços foram de mil pesos anuais (inicialmente o Cabido ofereceu oitocentos pesos) e vinte e quatro alqueires de trigo (IDEM).

Como a Família Real portuguesa já devia discutir o deslocamento da Corte para o Rio de Janeiro, o que de fato aconteceria em 27 de novembro daquele mesmo ano, os membros da orquestra devem ter se encontrado numa posição de precisar avaliar opções. Com José Palomino saíram de Lisboa para Las Palmas o seu irmão Pedro e

mais dois jovens músicos portugueses: o violinista Joaquim Nunes, que entrara na Real Câmara de Lisboa em 1802 e já era membro da Irmandade de Santa Cecília desde 3 de março de 1791, se tornando em Las Palmas um sucessor natural de José Palomino, tanto no ensino de violino quanto dos tiple; e o violoncelista Manuel Antônio Nunes, irmão do precedente, também oriundo da Real Câmara onde entrara igualmente em 1802 e membro da corporação de classe lisboeta desde 5 de dezembro de 1896. Este último era também genro de José Palomino.

A saída deles de Portugal atrasou-se muito, em parte por estar a situação política muito tensa, mas ainda porque José Palomino já se encontrava gravemente doente. Em fevereiro de 1808 ainda se registrava nos assentos da Cabido uma carta de Pedro Palomino dando conta do atraso. Este chegaria enfim em agosto de 1808, mas sem o irmão. Retido em Cádiz pelo péssimo estado de saúde, José Palomino escreveu ao cabido em setembro para que lhe ajudassem financeiramente enquanto convalescia, admitindo que Joaquim Nunes o substituiria até sua chegada, tendo em vista que gastara tudo quanto tinha desde que saíra de Lisboa para tentar se tratar (TORRE; DIAZ, 2007, p. 519).

José Palomino chegou em Las Palmas antes do fim do ano e assumiu de pronto as funções. Sua saúde continuou se degradando e em março de 1809 suplicava ao Cabido de Las Palmas que o permitisse estar sentado no coro, “por causa de su notória enfermidade de piernas”, o que lhe foi concedido (TORRE; DIAZ, 2007, p. 523). Sendo frequentemente substituído em atividades de ensino e ensaio, o compositor parece ter se concentrado em escrever música como o combinado. Ao menos 18 novas peças, das quase 30 que o arquivo catedralício conservou, foram escritas de 1809 a 1810, dentre as quais ganharam grande fama local os Responsórios de Natal, que permaneceram em uso pelas décadas afora até o século XX.

O grupo ainda estava precariamente formado, com dificuldade de preenchimento em posições fundamentais para o seu funcionamento, o que ensejaria um plano de reforma feito pelo mestre de capela para a reconstituir, documento datado de 23 de fevereiro de 1809. Em junho desse mesmo ano foi concedida licença para José Palomino, acompanhado do genro, buscar tratamento. Não se sabe para onde teriam ido ou se chegaram a sair das ilhas, mas em princípios de 1810, Manuel Nunes já o substituíra em praticamente todas as obrigações de ensino. José Palomino faleceu em Las Palmas a 9 de abril de 1810.

Pedro Palomino permaneceu nas Canárias para o resto de sua vida. Joaquim Antonio Nunes assumiu a mestrança da capela logo em 1810, mas retornou ao continente em 1812 e reassumiu sua posição na Real Câmara de Lisboa em 1817, lá permanecendo até 1828; ele conseguiu reaver salários do período em que esteve afastado. Nada é conhecido até o momento de Manuel Antonio Nunes, depois da morte do sogro. Maria Feliciano Palomino, viúva de José, ainda recebia em 1824 a quantia de 28\$800 reais trimestralmente, a título de pensão do governo português (SCHERPEREEL, 1980, p. 117).

Um dos últimos documentos de interesse musical, feito por José Palomino, foi o plano de reforma para o melhoramento da música da Catedral de Las Palmas. A apreciação e a respectiva argumentação acabam por expor importantes questões de gosto do tempo que corresponde à trajetória do compositor.

Dentre os destaques está a consideração sobre o mínimo do efetivo musical para fazer uma música decente, segundo disse, de acordo com tudo que já havia visto em Portugal e Espanha e considerando ainda o repertório a ser desenvolvido. Seriam necessários para o coro 2 tiple, 2 contraltos, 2 tenores e 2 baixos, pensados como primeiro e segundo coro, 4 violinos, 1 violeto, 1 violoncelo, 1 contrabaixo, com 2 clarinetes e 2 trompas. O objetivo era poder contar ao menos com os 4 cantores principais para os solos e poder ganhar o reforço de outros quatro cantores para os tutti, “como el claro y oscuro de la pintura” (SIEMENS, 1980, p. 298). Ele argumenta que o número de quatro violinos também é o menor possível para aquelas circunstâncias:

para equilibrar con las voces, para los dos llamados “concertinos”, volver el papel a tiempo a los dos primero y segundo que hacen de cabezas, para suministrarles su violin si se rompe una cuerda a la mitad de la pieza que se esta cantando o tocando, y para reemplazarlos si de pronto flantan por algún accidente imprevisto. Así es que, menos de cuatro, jamás se verán en ninguna función en la Península, por más limitada que sea (IDEM).

Palomino defende o uso da viola, por considera-la a voz de tenor do conjunto instrumental, dizendo que na “música moderna” todos a usam. Também considera fundamental o uso do contrabaixo, chamando-o de “pai e abrigo de toda a família... abriga vozes e instrumentos” (IDEM).

A sua escolha dos clarinetes é pragmática. Primeiro diz que os sopros ornamentam a música e evitam sua monotonia e que as orquestras grandes têm clarinetes, oboés, fagotes e muitos outros. Dizia ainda que os clarinetes são preferíveis aos oboés porque têm embocadura mais fácil, pois estes eram difíceis de tocar e com raros bons executantes disponíveis e com relação às flautas, acreditava que os clarinetes têm certas belezas de expressão que as primeiras não têm. Ele ressaltava, entretanto, que os clarinetistas se exercitassem na flauta, para quando a música requeresse ou o maestro o pedisse. Do mesmo modo, ao defender o uso das trompas por causa do seu brilho que considerava ninguém poder suprir, lembrava que seu uso era mais destinado a peças grandes e com tutti, o que fazia necessário que seus executantes, nas condições ali em causa, tocassem também o fagote para uso cotidiano.

Palomino também deixa saber quais qualidades apreciava num cantor, ao examinar o barítono Juan José Quesada, sugerindo que ele integraria o coro perfeitamente como primeiro baixo:

Lo examiné de espacio, y hallé todos los requisitos en él que se pueden desear: voz excelente, oído y entonación perfecta, capacidad y afición, facilidad de garganta, que es cuanto para el caso se requiere; pero le adornan otras circunstancias no menos apreciables: buena educación, buen carácter y haber sido un buen estudiante del Seminario Conciliar. ... puede se llamar un "hallazgo" (SIEMENS, 1980, p. 300).

Palomino chama a atenção para a necessidade de um bom violoncelista como Manuel Nunes, de 25 anos, ressaltando que ele era o primeiro no seu instrumento na Real Câmara de Portugal e que numa capela não há música sem este instrumento, concluindo que "un buen violoncello es el timón de la capilla" (IDEM).

O compositor avalia ainda alguns dos membros do grupo que encontrou, sugere que não se lhes dê licença sem anuência do maestro, porque este deve concentrar toda a obediência dos seus músicos. Palomino solicita ainda que se ponha nos bastidores um pequeno órgão flautado, de não mais que uma oitava, para que os instrumentos sejam afinados antes de entrarem no recinto da função musical. Segundo ele, o uso de um órgão também durante a função ajudaria a superar a

desafinação do conjunto, sobretudo por causa de intervalos de terças e do calor que fazia descer cordas e subir sopros. Dá ainda dicas sobre afinação no decurso das récitas, chamando, sobretudo, a atenção de que os fagotes devem se manter com as vozes.

Algumas estratégias de administração do grupo também são sugeridas. Aos tipes a participação deveria ser sempre condicional e não teriam em troca mais do que comessem no Colégio de San Marcial, pois eram estudantes. Conforme fossem se desenvolvendo podiam vir a ganhar meia renda ou algo mais. Diferente disso, não teriam opção por mais nada. Todo e qualquer músico a ser pago deveria ser examinado diante de todo o cabido ou dos seus comissionados, cantando ou tocando uma peça estudada e outra à primeira vista.

Referências

BURNEY, Charles. *A general history of music from the earliest ages to the present period*. v. 4. London: ed.autor, 1789.

FERREIRA, Licínia Rodrigues. *O Teatro da Rua dos Condes: 1738-1882*. Lisboa: Tese de Doutoramento – Universidade de Lisboa, 2019.

MONTABES, F. Javier Garbayo. Estilo Galante y sinfonias de F.J.Haydn en la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): la renovación del repertório instrumental. *In Anuário Musical*, nº 68, 2013, p.263-292.

RODRIGUEZ, Judith Ortega. *La Musica en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a Real Cámara*. Tese de doutorado – Universidade Complutense de Madrid, 2010, 2 vol.

PALOMINO, José. *Il ritorno di Astrea in terra*. *Dramma per musica / per i lietissimi e e faustissimi / sposalizi / dell’augusta infanta di Spagna / D. Carlotta Gioachina / Coll’infante augusto di Portogallo / D. Giovanni:/e / Dell’augusta infanta di Portogallo / D. Marianna Vittoria /coll’augusto infante di Soagna / D. Gabriele Antonio*. Lisboa: Francisco Luiz Ameno, 1785.

RAMOS, Roberto Diaz. Pedro Palomino y Benito Lentini, autores de doce tocatas anónimas (LEG.I/IX-1 de la Catedral de Canarias). In: *Revista de Musicologia*, Sociedad Española de Musicologia, v. 33, nº1/2, 2010, p.289-298.

RUSSELL, E. (2002). Palomino, José (opera). *Grove Music Online*. Acesso em 30 de setembro de 2020. Disponível em:<<https://www.oxfordmusiconline.com>>.

SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Antonio Perez Dubrull, v. 4; 1868-81.

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

SIEMENS, Lothar Hernandez; PALOMINO, José. José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la Catedral de Canarias (1809). In *Revista de Musicologia*. Sociedad Española de Musicologia, 1980 (enero-diciembre), p. 293-305.

SILVA, Vanda de Sá Martins. *Circuitos de produção e circulação da música instrumental em Portugal entre 1750-1820*. Tese de Doutorado. Évora, v. 2; 2008.

SOUTHEY, Roz. The role of gentlemen amateurs in subscription concerts in North-east England during the Eighteenth-century. In: Cogwill, Rachel; Holman, Peter. *Music in the British Provinces, 1690-1914*. London and New York / Leeds: Routledge/ University of Leeds, 2007

TORRE, Lola Diaz de la; RAMOS, Roberto Diaz. *Documentos sobre música de la Catedral de Las Palmas (1801-1810)*. In: El Museo Canario. Las Palmas: Sociedad del Museo Canario, v. LXII, 2007, p.467-566.

TRUJILLO, Lola de La Torre de. *Archivo de Musica de la Catedral de Las Palmas In El Museo Canario*. Las Palmas: Año XXVI, nº93-96 (jan-dez), 1965.

Fontes documentais primárias

Acervo Curt Lange. Série 9, Documentos Raros; 9.2 Documentos Manuscritos de Arquivos históricos, [Portugal | Manuscritos | II] BRUFMGBUCL9.2.09.14 / 15

Arquivo Nacional da Torre do Tombo - AHMF - Casa Real, Livro 2997.

Capítulo 3

A música para tecla de José Palomino

Mário Trilha, Gabriel Lima

Fontes

Música para tecla solo ou tecla e um ou mais instrumentos de cordas de Palomino

Minuetto Joze Palomini N° 4 (P-Ln MM 4505: f. 7)

Sonatta per Piano Forte. Muzica De Sigre D. Giossepe Palomino (P-La 54-X-3722)

Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 247//7)

Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 209//1)

Referências

A música para tecla de José Palomino

Mário Trilha, Gabriel Lima

O *corpus* de música para tecla de José Palomino, atualmente conhecido, ainda que relativamente exíguo, é suficientemente diverso e representativo da melhor produção para tecla no panorama musical português tardo-setecentista. Apresenta grande relevância no panorama musical e permite-nos levantar algumas questões de cronologia, instrumentos utilizados, formas musicais e influências estéticas: um minueto (*P-Ln* MM 4505: f. 7), uma sonata para pianoforte em três movimentos: *Allegro Brillante, Adagio e Allegro Molto* (*P-La* 54-X-37²²), um dueto para cravo e violino obrigado em três movimentos; *Allegro con Spirito, Andante poco e Allegretto* (*P-Ln* M.M. 247//7) um concerto ou quinteto para cravo ou fortepiano, dois violinos, viola e baixo em três movimentos; *Allegro, Andante e Allegro poco* (*P-Ln* M.M. 209//1) uma sinfonia a 4 órgãos (*P-VV* Maço CXXXVIII, n.º 6) e uma missa de canto chão figurado a 4 órgãos e cantochão (*P-VV* Maço LXXIX).¹⁵

15. Além dessas obras, encontra-se depositado na biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa um “grosso caderno com música para o terceiro órgão composto de várias peças entre as quais surgem os nomes de Zingarelli, Fr. Manuel, Pleyel e Palomino” (*P-VV* Maço CXXXVII, n.º 1). Infelizmente faltam as partes dos órgãos 1, 2 e 4.

Fontes

As fontes que constituem o corpus da música original para tecla solo ou tecla e um ou mais instrumentos de cordas são:

Título da peça	Tonalidade	Compasso	Cota
<i>Minuetto Joze Palomini</i>	Ré Maior	3/4	<i>P-Ln</i> M.M. 4505: f. 7
<i>Sonatta per Piano Forte. Muzica De Sigre D. Giossepe Palomino</i>	1. Ré Maior 2. Ré Menor 3. Ré Maior	1. C 2. C 3. 6/8	<i>P-La</i> 54-X-37 ²²
<i>Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino de Giuseppe Palomino: anno 1785.</i>	1. Si bemol Maior 2. Sol Menor 3. Si bemol Maior	1. C 2. C 3. ¢	<i>P-Ln</i> M.M. 247//7
<i>Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785</i>	1. Sol Maior 2. Sol Menor 3. Sol Maior	1. C 2. 2/4 3. 2/4	<i>P-Ln</i> M.M. 209//1

Tabela 1. Fontes das peças de tecla solo ou com instrumentos de corda de José Palomino

As fontes para o repertório a quatro órgãos do mosteiro de Mafra são:

Título da obra	Cota
<i>Simphonia a 4 órgãos que por ordem do Principe Regente N.S / compoz /Joze Palomino / p^a se executar no Mosteiro de Mafra, no anno 1802.</i>	<i>P-VV</i> Maço CXXXVIII, n.º 6
<i>Missa de canto chão figurado a 4 órgãos. Para cantar-se no Real. I Convento de Mafra. Feita por ordem de S.A.R o Príncipe Regente N. S. Por José Palomino: 1.er Rebeca da sua R. I Camara Anno 1802</i>	<i>P-VV</i> Maço LXXIX Partitura completa, contendo a música para os 4 órgãos e o cantochão na clave de fá, alternando coro, cantores ou cantor. Partes separadas do 1º, 3º e 4º órgãos. Falta o 2º.
<i>Grosso caderno com música para o terceiro órgão composto de várias peças entre as quais surgem os nomes de Zingarelli, Fr. Manuel, Pleyel e Palomino</i>	<i>P-VV</i> Maço CXXXVII, n.º 1 Incompleto, faltam as partes dos órgãos 1, 2 e 4.

Tabela 2. Fontes do repertório a 4 órgãos de José Palomino

O repertório composto para Mafra, completamente concebido para o efetivo único dos múltiplos órgãos¹⁶, trata-se de um fenômeno demasiadamente específico, sendo necessário um estudo próprio, e uma edição posterior e separada da música para tecla de concerto, vale, no entanto, mencionar a sua existência e ressaltar a sua singularidade.

16. Seis órgãos ao total, que podem ser utilizados em combinação de 1 até 3 pares.

Palomino compôs para os quatro órgãos do mosteiro de Mafra, que já estavam em uso, pelo menos, desde 1795, data de uma missa de João de Sousa Carvalho (1745-1798), para este efetivo (FERNANDES, 2013, p. 161). Segundo a musicóloga Cristina Fernandes, a escrita de Palomino para o conjunto de Mafra é bastante rica e reflete uma concepção orquestral e inclui partes concertantes em que cada órgão dialoga com o conjunto.

En 1802, fecha en la que solicitó la nacionalidad portuguesa después de 28 años de servicio, José Palomino contribuyó también con algunas obras para este monumental conjunto. En la Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa se encuentran la *Missa de canto chão Figurado a 4 órgãos* y la *Simphonia a 4 órgãos*⁵¹. En ambos casos, las texturas musicales destinadas a los cuatro órganos son bastante ricas, exploran la variedad tímbrica de la registración y exhiben una rítmica detallada, cuya claridad posiblemente se perdería en parte debido a la acústica bastante reverberante de la Ba-sílica de Mafra. Reflejan una concepción orquestral del discurso musical e incluyen a veces partes concertantes en las que cada uno de los órganos dialoga con el conjunto. En otro grupo de piezas para varios órganos existente en Vila Viçosa encontramos también extractos de composicio-nes de Palomino junto con páginas de compositores como Zingarelli, Fr. Manuel Elías y Pleyel (FERNANDES, 2013, p. 161).

Música para tecla solo ou tecla e um ou mais instrumentos de cordas de Palomino

Em sua música para tecla, José Palomino abordou, principalmente, as formas sonata, rondó e o minueto, que são as formas musicais mais utilizadas na música para tecla em Portugal, durante todo o século XVIII, nomeadamente a partir da segunda década, quando o processo de italianização da vida musical portuguesa inicia o seu irresistível processo de consolidação. Pela qualidade das obras para tecla que chegaram até nós, pode-se constatar que Palomino, renomado virtuose de violino e viola, também tinha total domínio da escrita para tecla, permitindo supor que também tivesse grande destreza nos instrumentos de tecla.

A preponderância do minueto e da sonata, nas últimas décadas do século XVIII em Portugal, não escapou à fina observação de William Beckford (1760-1844) que no seu diário *Italy; / with sketches of / Spain and Portugal. / by the author of "Vathek"* testemunhou este fenómeno no relato da "Visit of Marquis de Penalva and his son":

29.02.1787. In the evening I would not be cheated of my drive and made the Penalvas go out with me. We returned to tea and there was a fiddler and a priest, humble servants and toad-eaters to the Marquis, in waiting. They fell a-thumping my poor pianofortes and playing sonatas whether I would or no. You know how I abhor sonatas, and that certain chromatic squeaking tones of a fiddle, when the player turns up the whites of his eyes, waggles a greasy chin and affects ecstasies, set my guts on edge. The purgation-like countenance of the Doctor was enough to do that already without the assistance of his fellow parasites the priest and the musician. Padre Duarte sucked his thumb in a corner, General Forbes had wisely withdrawn, and the old Marquis, inspired by a pathetic adagio, glided suddenly across the room in a sort of step I took for the beginning of a hornpipe, but it turned out to be a minuet in the Portuguese style, with all its kicks and flourishes, in which Miss Sill who had come into tea was forced to join much against her inclination. I never beheld such a fidgety performance. It was no sooner ended the Doctor displayed his rueful length of person in such a twitchy angular minuet as I hope not to see again in a hurry. What with sonatas and minuets I passed a delectable evening. The Penalvas shan't catch me at home any more in a hurry (BECKFORD, 1954, p. 102).

A forma rondó floresceu na música para tecla em Portugal durante a segunda metade do século XVIII, tendo sido utilizada por compositores como Fr. António de São Joaquim Almeida (*fl.*1805-1830), André Cipriano Marra (1767-ca.1840), José Agostinho de Mesquita (*fl.*1780), Fr. José Maria da Silva (*fl.*1798-1826) José António da Silva Policarpo (1745- 1803), Francisco Xavier Baptista (*fl.*1770.1797), Antonio

Leal Moreira (1758-1819), Marcos Portugal (1762-1830) e o próprio José Palomino. Além da produção autóctone, a difusão do rondó em Portugal, foi ampliada com a circulação de repertório de autores italianos com grande difusão, que compuseram rondós para tecla, nomeadamente Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804), Mattia Vento (1725-1776) e Luigi Bocherini (1743-1805)¹⁷. Se faz necessário considerar a imensa influência de Joseph Haydn (1732-1810), figura incontornável em toda a Europa e América. A presença da música de Joseph Haydn em Portugal é notável. Em julho de 1780, os trios op I e III, os quartetos Op II, V, VI, VII, XI e X de Joseph Haydn (1733-1809) foram adquiridos para “uso Real”¹⁸ (BRITO, p. 62). Em 1784, no Paço da Ajuda, (com Palomino na orquestra) foi apresentada a serenata *Il Ritorno de Tobia*, igualmente composta por Haydn. O Stabat Mater desse autor torna-se, neste período, bastante popular nas igrejas de Lisboa e do Porto, como atestam as cópias desta obra depositas na Biblioteca Municipal do Porto, na Biblioteca Nacional de Lisboa, na Biblioteca da Ajuda e Biblioteca Municipal de Elvas. As sonatas para cravo ou pianoforte de Haydn também foram bastante tocadas e copiadas. Beckford, em repetidas ocasiões, fez menção a obras de Haydn ouvidas durante a sua estadia em Portugal, e sobre as interpretações de Gregório Felipe Franchi (1770-1828) – jovem músico oriundo do Seminário da Patriarcal – das sonatas para pianoforte de Haydn, sobretudo dos adágios, que executava “no tom mais funebremente melancólico” (BECKFORD, 2009, p. 109). Palomino não passou incolúme pelo contato com as obras deste compositor, além de várias influências formais e estilísticas na sua obra, sabemos que Palomino era exímio intérprete das obras de Haydn.

17.06. 1787 No doubt every circumstance conspired to fascinate and inflame a youthful imagination — an apartment decorated with splendour and elegance; [...] the fragrance of roses, and the delightful music of Haydn, performed by Rumi, Palomino and two others, the first musicians in Lisbon and perhaps in Europe. Gelati, Joaquim de Oliveira, and Polycarpo who was just arrived from the Caldas sang a succession of arias with exquisite feeling (BECKFORD, 1954, p. 86).

17. Em novembro de 1780, notas de despesa do Real Bolsinho detalham a compra de trios, quartetos, quintetos e serenades de Bocherini. *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3115.

18. *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3116.

Minuetto Joze Palomini N° 4 (P-Ln MM 4505: f. 7)

A fonte deste minuetto, única peça deste gênero de José Palomino localizada até o presente momento, é um manuscrito musical copiado por várias mãos, com capacidades e qualidades distintas de caligrafia musical, e compositores de capacidades muito díspares. O título atual: *Colectânea de peças para órgão* não é original, o manuscrito não apresenta um título geral, apenas uma observação tardia, anotada a lápis, “várias peças para órgão”, contêm 16 peças de vários autores. O manuscrito não apresenta data, está catalogado na Biblioteca Nacional de Portugal com a datação estimada entre 1780 e 1800. Algumas peças são claramente para órgão, apresentando indicação de registros, outras pela extensão e utilização de figuras de acompanhamento são mais indicadas ao cravo ou ao pianoforte.

Na segunda metade do século XVIII, em Portugal, a coexistência dos dois instrumentos de teclas e cordas, cravo e pianoforte era fenômeno recorrente. O termo cravo pode designar os dois instrumentos, o cravo de penas, cuja ação se caracteriza pela produção dos sons através das cordas beliscadas, ou o cravo de martelos, que é um sinônimo para o pianoforte, que se caracteriza pela percussão produzida pela ação dos martelos nas cordas. O uso paralelo do cravo e pianoforte no repertório para tecla em Portugal é atestado explicitamente pelo próprio José Palomino nos títulos do dueto (*P-Ln M.M. 247//7*) e do quinteto ou concerto para cravo ou pianoforte (*P-Ln M.M 209//1*). Além dos cravos portugueses de um manual, e dos pianofortes de fabricação local com antiga mecânica Cristofori¹⁹, houve um grande incremento da importação de instrumentos ingleses, cravos de dois manuais e pianofortes com mecânica mais desenvolvida, como atestam anúncios comerciais publicados na *Gazeta de Lisboa*: primeiro um interessante testemunho da presença de cravos com dois manuais e vários registros, publicado a 09 de janeiro de 1796: “Vende-se hum Cravo Inglez de pennas de cinco oitavas e dous teclados, com vários registos nas mãos esquerdas”. E outro, publicado a 26 de janeiro de 1781, sobre a venda de “modernos” pianofortes em Lisboa: “A esta cidade chegou Adam Miller de Inglaterra, donde trouxe alguns Piano-fortes mais completos, que venderá por preço muito arrazoado”.

Não se encontrou, até o presente momento, nenhuma prova documental sobre que tipo de instrumento de tecla Palomino possuía,

19. Bartolomeo Cristofori (1655-1731). Inventor do gravicembalo col piano e forte, cravo com *piano* e *forte*, logo designado de pianoforte.

e se teria algum no seu patrimônio pessoal, de toda a forma, era-lhe muito fácil ter acesso a cravos ou pianofortes no ambiente da corte, na embaixada de Espanha, através da sua estreita ligação com o embaixador, o Conde de Férrnan Nunez²⁰, e igualmente nos espaços da igreja devotados à prática musical, como o Seminário da Patriarcal.

O minueto de Palomino está agrupado em um conjunto de cinco minuetos, com a mesma caligrafia, o que permite supor um único copista, que também pode ter sido o responsável pela seleção das peças: o minueto nº 1 é de João Florêncio (?)²¹ em Ré Maior (*P-Ln* mm 4505: f. 6). Os minuetos 2²² e 3 são de Carlo Pozzi (*fl.* 1784) em Mi bemol Maior e Ré Maior (*P-Ln* mm 4505: f. 6v). Como já citado, o minueto nº4 é de José Palomino, e o quinto e último deste grupo é de José Agostinho de Mesquita (*fl.*1780) em Dó Menor. O minueto de Palomino é, no que concerne à forma, uma peça binária, forma peça de suíte²³. A extensão utilizada na mão esquerda que vai até o si bemol 1, as oitavas e o uso constante do baixo de Alberti indicam uma escrita mais apropriada ao cravo ou fortepiano.

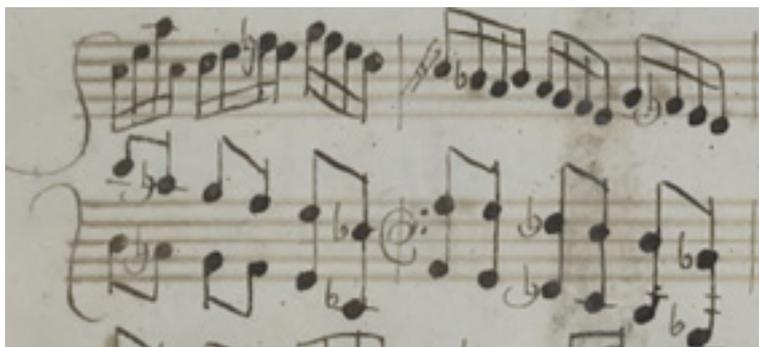


Figura 14. José Palomino. Minueto em Ré maior. *P-Ln* MM 4505: f. 7. Utilização de oitavas e extensão até o si bemol 1 na mão esquerda (compassos 18-19)



Figura 15. José Palomino. Minueto em Ré maior. *P-Ln* MM 4505: f. 7. Uso contínuo do Baixo de Alberti no acompanhamento (compassos 9-17)

20. Carlos José Gutiérrez de los Ríos y Rohan-Chabot. (1742-1795) VI Conde de Férrnan Nunez.

21. Nenhuma notícia foi encontrada sobre esse compositor.

22. O minueto nº 2 apresentada um sugestivo título: “não quero”.

23. Ver a respeito da Forma Peça de Suíte o Tratado de La Forma Musical de Clemens Kuhn (p. 178-183).

Secção	A	B	A'
Função Harmônica	T - D	D- Tm-D	T
Tonalidade	Ré Maior -Lá Maior	Lá Maior- Ré Menor-Lá Maior	Ré Maior
Compassos	1-8	9-20	21-32

Tabela 3. Plano tonal e formal do minuetto *P-Ln* MM 4505: f. 7

O único minuetto para tecla de José Palomino conhecido até o momento está claramente inserido no estilo galante, alterna as tópicas *cantabile* e *brillante*, e é muito similar às produções do gênero música de compositores napolitanos coevos, como Mathias Vento (1735-1817), Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804), David Perez (1711-1778) e dos seus contemporâneos portugueses, como João Cordeiro da Silva (1735-1808), Frei Manuel do Santo Elias (*fl.* 1768-1805), Francisco Xavier Baptista (*fl.* 1770.1797), Pedro António Avondano (1714-1782), Marcos Portugal (1762-1830), entre outros.

Sonatta per Piano Forte. Muzica De Sigre D. Giossepe Palomino (P-La 54-X-37²²)

O manuscrito da única sonata para tecla de Palomino, que chegou até nós, encontra-se atualmente depositado na Biblioteca do Palácio da Ajuda, em Lisboa. É uma fonte de boa qualidade, e embora apresente algumas incoerências e erros, é bastante legível, com muitas indicações de dinâmicas e articulação. Apresenta a mesma caligrafia musical nos três movimentos. Se não foi fruto do trabalho de um copista profissional, certamente foi copiada por alguém com boa formação musical.



Figura 16. José Palomino. Folha de Rosto da Sonata para pianoforte. P-La 54-X-37²²

A sonata de Palomino, embora não seja a única produzida no período em Portugal com três movimentos, apresenta uma dimensão e um nível de elaboração claramente maior e mais desenvolvido, no que concerne à forma, que a produção portuguesa coeva, estando muito mais próxima do universo técnico e estético de Bocherini, Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

O musicólogo João Pedro d'Alvarenga ao descrever as características da sonata para tecla em Portugal, na segunda metade do século XVIII, afirma que algumas obras contêm três movimentos, e que há uma polaridade tonal simples na primeira parte, e na segunda um breve desenvolvimento, ou ideia contrastante, com reexposição do primeiro tema. As sonatas dos compositores portugueses deste período tendem a periodicidade e ritmo harmônico relativamente lento. Alvarenga destaca a sonata em Ré Maior²⁴ de João de Sousa Carvalho (1745-1798) como uma das obras de maior qualidade do período.

24. P-Ln MM 321: 2

Movements with an overall ternary disposition also occur in the 1760s and 1770s, and later. For instance, in a Sonata wrongly attributed to Seixas, no. App. 19-2 in A major, the first movements of Baptista's Sonatas IX and X, and the one-movement Sonatas in B-flat major and C major by João Cordeiro da Silva, ternary thematic organisation runs over a simple polar-type tonal plan; thematic materials in complementary key areas are well contrasted; restatement of the first theme in the tonic arrives early in the second part of the movement after a brief development or a separate idea; the reprise can be varied either by pruning or amplification; and parallel closings are restricted to the very last bars. This type of structuring also became frequent in more or less extensive rounded-binary minuets as for instance, Manuel Elias' Minuet in D major. In minuets, however, and in a number of sonatas, like Pedro António Avondano's Sonata in C major, if a separate idea, a longer elaboration of previously heard motifs, an exercise for technical display (usually the crossing of hands) or a sequence of these immediately follows the double bar, the relatively late placement of the tonic incipit leaves little or no room for another restatement area to succeed it. Binary forms with parallel restatement involving either the cadential bars or the incipit or both the incipit and the cadential bars remained however in use throughout the second half of the eighteenth century. A tendency towards periodicity, the use of the Alberti bass and similar accompaniment figures, a relatively slow harmonic rhythm, motif repetition and symmetry, figured melodic writing calling for performance ornaments and delicate melodic chromaticism characterise the works composed in this period as a whole. The only keyboard work assuredly attributed to João de Sousa Carvalho (1745-c. 1800) —a three-movement Sonata in D major probably composed in the 1780s—surely attests to this features at the highest level (ALVARENGA, p.23-24).

A sonata para pianoforte de Palomino apresenta três movimentos: *Allegro Brillante*, *Adagio* e *Allegro Molto*. O primeiro movimento em forma sonata, o segundo movimento um breve adagio, e o terceiro movimento em forma rondó.

Allegro Brillante

O primeiro movimento, em forma sonata, contém 154 compassos, dimensão bastante acima da média das produções portuguesas análogas na segunda metade do século XVIII. A forma está engenhosamente disposta, ainda que observada alguma reserva em relação aos parâmetros que viriam a se tornar canônicos do modelo acadêmico da forma, tais como; exposição, primeiro e segundo temas, desenvolvimento e reexposição estrita. A teoria setecentista enfatiza que as regiões harmônicas delimitam a forma, sem preconizar uma obrigatoriedade de elaboração ou reaproveitamento temático:

Peça em Forma Sonata	Primeira Parte			Segunda Parte		Terminologia Histórica
Teóricos e obras referenciadas	Tonalidade Principal	Abertura /Modulação	Nova Tonalidade	Outras Tonalidades	Tonalidade Principal	
Quantz “Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen” Berlim, 1752	“Canto legato e fluido, com alguma gravidade	“Boa coordenação de ideias... passagens <i>cantabile</i> ”	“Belas passagens mais elaboradas” Implicitamente no V ou III graus”	“As Passagens mais brilhantes”	“Belas passagens mais elaboradas” Transpostas à tonalidade principal”	“Das erste Allegro”
Portmann “Leichtes Lerhbuch der Harmonie Darmstadt, 1789	Tonalidade Principal (Haupttonart)	Modulação a dominante (exemplo somente no modo maior)	Conclusão da primeira parte na dominante (Nebentonart)	Modulações que devem me afastar e depois me reconduzir à tonalidade principal	Retorno à tonalidade principal	“Allegro”
Kollman “An Essay on Practical Musical Composition” Londres, 1789	1ª sub-seção Tonalidade principal	1ª sub-seção Passagem para a dominante ou terceiro grau	2ª sub-seção Primeira elaboração, passagem a modulação natural	3ª sub-seção Segunda elaboração, onde há lugar para modulações abruptas	4ª sub-seção Retorno para a tonalidade principal	“Piece”
Koch “Versuch einer Anleitung zur Komposition” Leipzig, 1782-93	1ª seção 1º período (Absatz) Tônica	1ª seção 1º período Deve se concluir sobre uma dominante	1ª seção 1º período (Quintabsatz) Fim da primeira parte: V ou III grau	2ª seção 2º período (3 Absatz) Não há regra sobre qual tonalidade a se utilizar aqui	2ª seção 3º período (4 Absatz) Retorno à tonalidade principal	“Das erste Allegro

Galeazzi “Elementi Teorico Pratici di Musica”. Vol II Roma, 1796	Prelúdio (opcional) Motivo Principal	Segundo Motivo Saída da tonalidade	Passagem característica Período cadencial Coda V ou III grau	Motivo (frequentemente retirado da coda da 1ª parte)	Motivo Principal na. Passagem característica Período cadencial Coda na tonalidade principal	“Melodia”
Gervasoni “La Scuola dela musica” Piacenza, 1800	Invenção da melodia Motivo principal	Primeira modulação ordinária	Tonalidade da quinta (dominante) no modo maior Tonalidade da terça (relativo maior) no modo menor	Não há regra para a modulação. Todos os tipos de modulações ordinárias e extraordinárias	Reprise do Motivo Principal “Primeiro sentimento” Liberdade de reexpor integral ou parcialmente	“Allegro della Sonata”
Definição “Moderna” da Forma Sonata	1º tema Tonalidade principal	Modulação à dominante ou relativo maior	2º tema V ou III grau	Desenvolvimento Instabilidade harmônica	Reexposição 1º e 2º temas na tonalidade principal	“Forma Sonata

Tabela 4. Quadro comparativo da teoria setecentista e moderna da forma sonata

Como podemos observar, no quadro comparativo, o modelo é bem mais flexível que a teoria canônica estabelecida a partir da década de 1830, estabelecida a partir da observação dos compositores clássicos consagrados, especialmente Haydn, Mozart e Beethoven (1770-1827). A escolha da “trindade sagrada” da primeira escola de Viena como modelo canônico não é obra do acaso, pois a primeira metodologia moderna da análise e estruturação da forma sonata é alemã e posterior ao período clássico, estabelecida no célebre tratado de Adolf Bernhard Marx (1795-1866), *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1838-1847). Palomino, como já mencionado anteriormente, conhecia profundamente as obras de Haydn, e certamente compreendeu muito bem o processo da forma na obra do mestre austríaco, o que lhe permitiu, além da apropriação do modelo, buscar as suas próprias particularidades dentro da forma. O *Allegro Brillante* apresenta soluções bastante engenhosas na segunda parte, tanto no desenvolvimento quanto na reexposição.

Secção	Exposição	Desenvolvimento	Reexposição
Tonalidade	Ré Maior - Lá Maior	Fá sustenido Menor - Si Menor - Mi Menor - Lá Menor - Ré Maior/Menor. Si bemol Maior - Lá Maior	Ré Maior
Compassos	1-72	73-116	116-154

Tabela 5. Plano tonal e formal do *Allegro Brillante* da Sonata para pianoforte de José Palomino. (P-La 54-X-37²²)

A primeira seção, correspondente ao estabelecimento do primeiro tema, inicia com uma melodia com tópicos de caça e militar (compassos 1-4), logo transformada em *cantabile*. A ideia principal se conclui no compasso 9, e a continuidade da seção apresenta inclinações para Sol Maior e Mi Menor (compassos 10 e 12), após essas inclinações harmônicas a tonalidade principal retorna e finaliza à primeira seção com cadência completa em Ré Maior (compassos 20-21).

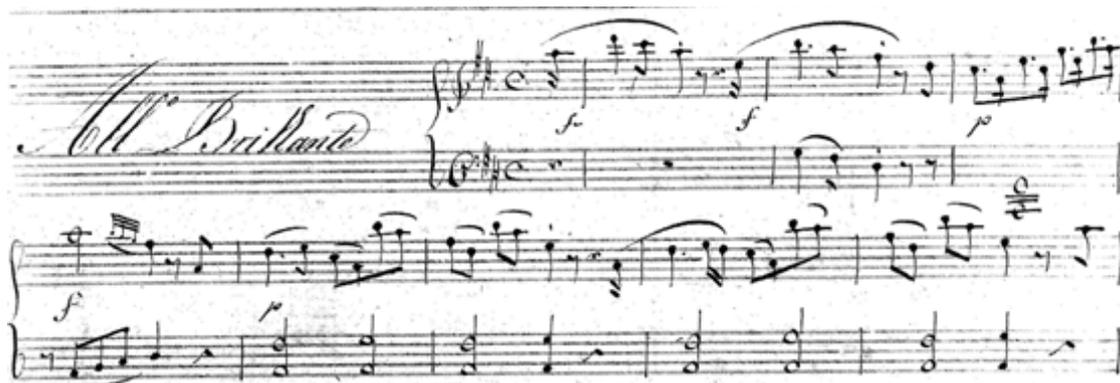


Figura 17. José Palomino. Sonata para pianoforte, *Allegro Brillante*. P-La 54-X-37²². Início do primeiro tema (compassos 1-8)

Após a conclusão da primeira seção há uma transição modulante de 12 compassos até o estabelecimento da segunda seção que se inicia com o segundo tema (compassos 21-32).

A musical score for the conclusion of the first theme and the modulating transition of José Palomino's Sonata for Piano, Allegro Brillante. The score is written for piano and consists of six staves. The first two staves are the treble clef, the next two are the right-hand piano part, and the last two are the left-hand piano part. The music is highly technical, featuring complex rhythmic patterns and chromatic passages. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Figura 18. José Palomino. Sonata para pianoforte, *Allegro Brillante*. P-La 54-X-37²². Conclusão do primeiro tema e transição modulante para o segundo tema (compassos 18-32)

O segundo tema, de caráter *cantabile*, é uma melodia acompanhada com utilização do baixo de Alberti.



Figura 19. José Palomino. Sonata para pianoforte. *P-La 54-X-37*²². Início do segundo tema (compassos 33-42)

A exposição se conclui com uma *codetta* que se inicia *cantabile* e se transforma em marcha militar (compassos 61-72).



Figura 20. José Palomino. Sonata para pianoforte. *P-La 54-X-37*²². Codetta da exposição, com tópicas *cantabile* e militar (compassos 61-72)

O desenvolvimento se inicia com a ideia melódica do primeiro tema, no entanto, em modo menor e em tonalidade relativamente afastada: Fá sustenido menor, e somente durante uma semifrase antecedente, pois a semifrase consequente já conduz para Si Menor.

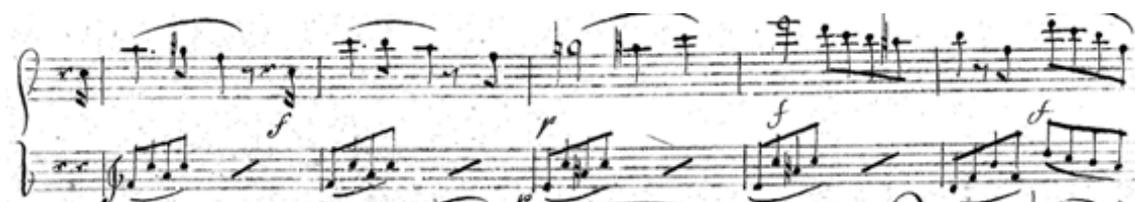


Figura 21. José Palomino. Sonata para pianoforte, *Allegro Brillante*. *P-La 54-X-37*²². Início do desenvolvimento (compassos 73-76)

Como preconizado pela teoria coeva aqui temos o momento de maiores surpresas harmônicas, instabilidade e fantasia. Palomino apresenta novas ideias em Mi Menor, Lá Menor, Sol Maior e Si Menor (Compassos 78-97).



Figura 22. José Palomino. Sonata para pianoforte, *Allegro Brillante*. P-La 54-X-37²². Instabilidade e Fantasia (compassos 84-93)

No compasso 98, ocorre uma engenhosa falsa reexposição do primeiro tema em Ré Maior, somente a primeira frase é repetida, passando logo ao homônimo menor e modulando abruptamente para Si bemol Maior.



Figura 23. José Palomino. Sonata para pianoforte, *Allegro Brillante*. P-La 54-X-37²². Falsa reexposição (compassos 98-107)

O procedimento da falsa reexposição é frequentemente associado a Joseph Haydn²⁵, no entanto, não é exclusividade e nem invenção dele. Frequentemente a falsa reexposição utiliza o material temático da primeira seção.

25. Como, por exemplo, no primeiro movimento da sonata para piano nº 48, em dó maior, Hob. XVI/35. Ca. 1777/79?

Modern accounts of sonata form typically discuss the design in terms of the creation and resolution of tension. The first part of the form (the exposition) creates tension by moving away from the home key and (in many cases) introducing new melodic material. The next section (the development) heightens this tension by changing keys rapidly and varying the themes. The final section (the recapitulation) then resolves the accumulated tension by returning to the tonic key and the opening melodic material. The importance attached to this moment of resolution can hardly be overestimated: the arrival of the recapitulation is commonly regarded as the “central aesthetic event” of the entire movement. This dissertation examines musical passages now known as “false recapitulations,” in which composers supposedly deceive their listeners by returning to the opening theme in the tonic key while still in the development section. Such returns, which seem to signal the recapitulation, are now considered as witty manipulations of the conventions of sonata form. The device is most often associated with the music of Joseph Haydn (1732–1809). Writings from the eighteenth century, however, relate such passages to an older formal procedure involving neither the recapitulation nor the system of tensions outlined above: this older convention—which was extraordinarily common in Baroque binary designs and sonata-form movements of the early Classical period—entailed a return to the home key soon after the end of the exposition, either before or amidst the characteristic activity of the development section. These references to the tonic (called “medial returns” in this dissertation) often invoke the primary thematic material. Twentieth-century commentators have attempted to make a sharp distinction between this purely conventional practice and the supposedly deceptive “false recapitulations” but contemporaneous accounts disallow this modern differentiation. Because the medial return remained conventional well into the nineteenth century, there is a need to revise current concepts of sonata form; prevailing

misapprehensions concerning the “false recapitulation” imply that the nature of the recapitulation has also been misunderstood (HOYT p.III-IV).

O desenvolvimento se encerra com a passagem característica na região da dominante (compassos 112-116). A reexposição prescinde da repetição do primeiro tema, apresenta apenas o segundo tema transposto para Ré Maior (tonalidade principal). Há algumas pequenas variações em relação à exposição, e supressão de alguns compassos, mas a ideia principal *cantabile* está mantida (compassos 117-143).



Figura 24. José Palomino. Sonata para pianoforte, *Allegro Brillante*. P-La 54-X-37²². Final do desenvolvimento e reexposição do segundo tema (compassos 112-127)

A Coda retém as mesmas ideias *cantabile* e marcha militar da Codetta, e o mesmo número de compassos.



Figura 25. José Palomino. Sonata para pianoforte, *Allegro Brillante*. P-La 54-X-37²². Coda (compassos 143-154)

Adagio

O segundo movimento, no modo menor, é um brevíssimo adagio, com a tópica de *ombra*, de apenas cinco compassos, cumpre função de *intermezzo* poético e meditativo entre os dois movimentos rápidos. No segundo compasso há uma inclinação ao modo frígio, logo retornando à Ré Menor no terceiro compasso. No quarto compasso uma expressiva passagem com embelezamento cromático, e a conclusão do breve movimento com uma cadência de engano no relativo maior, e uma semicadência que prepara o *Allegro Molto*.



Figura 26. José Palomino. Sonata para pianoforte, Adagio. P-La 54-X-37²² (compassos 1-5)

Allegro Molto

O terceiro movimento é um rondó em compasso 6/8, com a tópica pastoral, com três repetições do refrão e dois episódios.

Seção	Refrão 1	Episódio 1	Refrão 2	Episódio 2	Refrão 3	Coda
Tonalidade	Ré Maior	Sol Maior - Ré Maior - Si bemol Maior - Ré Maior - Ré Menor	Ré Maior	Si Menor - Lá Menor - Mi Menor - Ré Menor	Ré Maior	Ré Maior
Compassos	1-16	17-54	54-70	71-94	95-111	111-123

Tabela 6. Plano tonal e formal do *Allegro Molto* da Sonata para pianoforte de José Palomino. (P-La 54-X-37²²)

O refrão, em Ré Maior, é bastante estável tonalmente, constituído por dois períodos de oito compassos, primeiro período suspensivo e segundo conclusivo. O refrão apresenta similaridade com o refrão do Rondeau da sonata em Ré Maior, KV 311, de Wolfgang Amadeus Mozart. Além da tonalidade, a fórmula de compasso, a fraseologia regular (8+8) e a tópica pastoral são análogas.



Figura 27. José Palomino. Sonata para pianoforte, *Allegro Molto*. P-La 54-X-37²². Refrão e início do primeiro episódio (compassos 1-18)

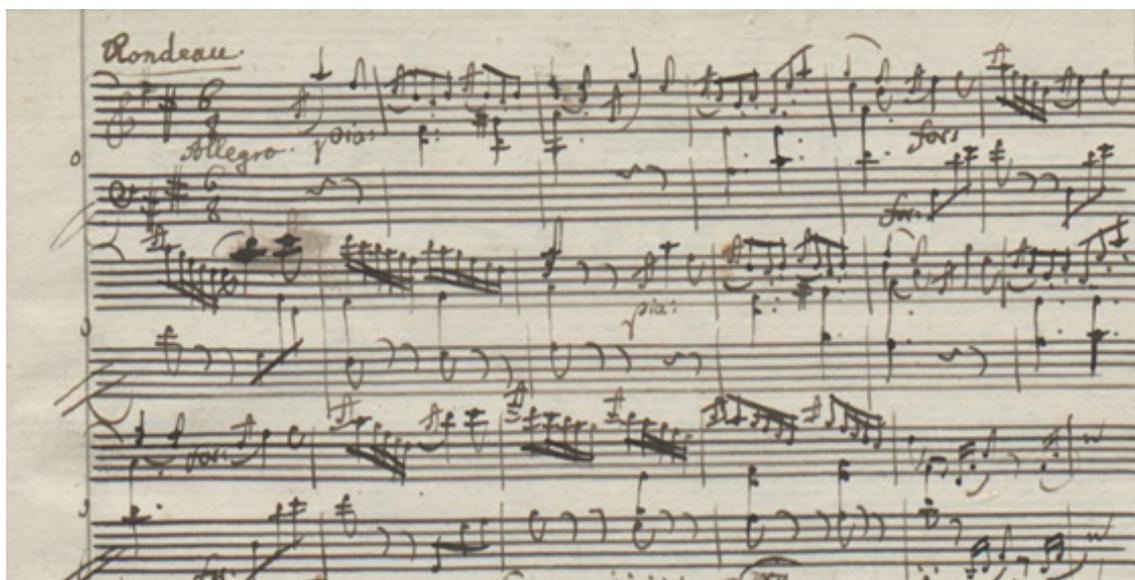


Figura 28. Wolfgang Amadeus Mozart Rondeau da Sonata KV 311, Refrão do PL-Kj N° 118 (compassos 1-18)

Como já mencionado, Palomino estabeleceu um refrão estável e regular (frases de quatro compassos, distribuídas em dois períodos de oito compassos), que será repetido, praticamente *ipsis literis*, por três vezes ao longo do rondó.

Os dois episódios são de maior dimensão, o primeiro com trinta e sete compassos e o segundo com vinte e três compassos. Os dois episódios não permanecem em uma única tonalidade, como seria expectável em um rondó do período, como encontramos com grande frequência nos compositores clássicos, sobretudo se analisarmos os rondós compostos pelos contemporâneos de Palomino em Portugal.

O primeiro episódio inicia em Sol Maior e passa por Ré Maior, Si bemol Maior, Ré Maior e Ré Menor. O segundo episódio inicia em Si Menor e transita para Lá Menor-Mi Menor e Ré Menor. Cada tonalidade apresenta uma nova ideia musical. O trabalho motivico é extremamente bem elaborado. Os episódios podem ser variados e instáveis sem prejuízo a coerência formal, que é assegurada pela regularidade e estabilidade do refrão.



Figura 29. José Palomino. Sonata para pianoforte, *Allegro Molto*. P-La 54-X-37²². Final do segundo episódio (compassos 85-96)

O Rondó se encerra com a última repetição do refrão adicionada a uma Coda de doze compassos, de tónica brilhante.



Figura 30. José Palomino. Sonata para pianoforte, *Allegro Molto*. P-La 54-X-37²². Coda (compassos 11-123)

Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 247//7)

As fontes do dueto para cravo ou pianoforte e violino de Palomino que chegaram até nós, atualmente unificadas sob a mesma cota, são uma partitura completa, autógrafo de José Palomino²⁶, e duas partes separadas de cravo ou pianoforte e violino, feitas por um copista profissional. O material pertenceu à Frances Hudson²⁷ e traz a data de 1785 na folha de rosto, provável ano da composição da obra.



Figura 31. José Palomino. Folha de rosto do *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino*, P-Ln M.M. 247//7

Além do Duetto de Palomino, somente duas outras peças para cravo obrigado e violino compostas em Portugal, no século XVIII e início do século XIX, são conhecidas atualmente: *Sonata Prima com hum Violino obrigado em Sol Maior* (P-Em Ms 13) de Francisco Xavier Baptista e a *Sonata para Cravo com Rabecão Obrigado*²⁸ (P-Ln MM 2624) de Fr. António de São Joaquim Almeida (fl.1805-1830).

26. Identificação feita por João Pedro d'Alvarenga.

27. Sobre Frances Hudson, ver notas na biografia de Palomino desta edição.

28. Material incompleto. Apenas a parte do cravo encontra-se nesta fonte. A Biblioteca Nacional de Portugal estima a datação do material entre 1805 e 1830.

O dueto de Palomino apresenta três movimentos: *Allegro con Spirito*, *Andante poco* e *Rondò Allegretto*. O primeiro movimento em forma sonata, o segundo movimento um andante em forma de ária da capo e o terceiro movimento em forma rondó.

Allegro con Spirito

O primeiro movimento, em forma sonata, contém 191 compassos. A forma está disposta de acordo com a teoria setecentista. Aqui são as regiões harmônicas a delimitar a forma, apenas a primeira seção será reexposta com o mesmo tema, a segunda seção guardará semelhanças de caráter e tópicas na reexposição, mas não será uma transposição *ipsis literis* do material temático encontrado na exposição:

Secção	Exposição	Desenvolvimento	Reexposição
Tonalidade	Si bemol Maior – Fá Maior	Fá Maior- Sol Menor- Si bemol Maior- Si bemol Menor- Fá Maior	Si Bemol Maior
Compassos	1-97	98-137	140-191

Tabela 7. Plano tonal e formal do *Allegro con Spirito* do *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino* de José Palomino (P-Ln M.M. 247//7)

O primeiro tema alterna, na parte do cravo, as tópicas *cantabile* e *brillante*, e na parte do violino apenas o elemento *cantabile* é utilizado:



Figura 32. José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino* (P-Ln M.M. 247//7).

Início do primeiro tema (compassos 1-17) *Allegro con Spirito* do

Após a conclusão da primeira seção (compassos 1-26), estável na tônica, uma transição com modulação para a região da dominante (compassos 26-36) levará até o início da segunda sessão da exposição. O segundo tema na exposição será também *cantabile*, e apenas na exposição, está construído sobre o baixo da *Romanesca*:



Figura 33. José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino Allegro con Spirito*. P-Ln M.M. 247//7. Início do primeiro tema (compassos 1-17)

A exposição se encerra com uma codetta com tónica de *opera buffa* (compassos 83-97):



Figura 34. José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino Allegro con Spirito*. P-Ln M.M. 247//7. Codetta (compassos 83-97)

O desenvolvimento se inicia com uma nova figuração melódica que cumpre a função de modular de Fá Maior para Sol Menor e alcançar Si bemol Maior, onde uma falsa reexposição ocorrerá utilizando elementos do primeiro tema da exposição:



Figura 35. José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino, Allegro con Spirito*. P–Ln M.M. 247//7. Início do desenvolvimento e falsa reexposição (compassos 98-112)

A falsa reexposição (compassos 106-125) a uma passagem em Si bemol menor (compassos 125-136) e o desenvolvimento se concluirá na região da dominante (compassos 137-139).

A reexposição apresentará apenas os nove primeiros compassos do primeiro tema da exposição. (compassos 140-149), antes da apresentação, da reexposição da ideia correspondente, há uma transição de dez compassos com inclinação ao homônimo menor e finalização na dominante. A reexposição do que seria o equivalente ao segundo tema não é uma transposição literal, o que é mantida é a tópica *cantabile*.

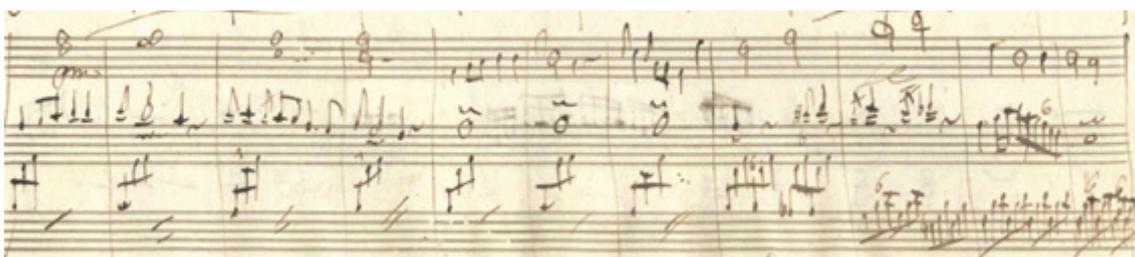


Figura 36. José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino, Allegro con Spirito*. P–Ln M.M. 247//7. Grupo do segundo tema na Reexposição do (compassos 160-176)

A coda é uma transposição da codetta da exposição. Palomino estruturou a reexposição bem mais curta, em número de compassos, que a exposição. O pensamento estético está completamente ancorado na teoria setecentista da forma, o trabalho temático não é ortodoxo, e nem o seu potencial reaproveitamento, o que delimita a forma são as regiões harmônicas.

Andante poco

O segundo movimento do dueto, *andante poco*²⁹ é uma ária da capo instrumental, com a ideia do tamanho das seções alterada em relação ao modelo original do início do século XVIII, pois a primeira seção, na tonalidade principal, é muito menor (em relação ao número de compassos) que a segunda seção.

Seção	A	B	A
Tonalidade	Sol Menor	Si bemol Maior	Sol Menor
Compassos	1-6	7-40	41-48

Tabela 8. Plano tonal e formal do *Andante poco do Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino* de José Palomino (P-Ln M.M. 247//7)

(A seção A apresenta uma única ideia, em tópica *cantabile* e se encerra com uma semicadência na região da dominante:

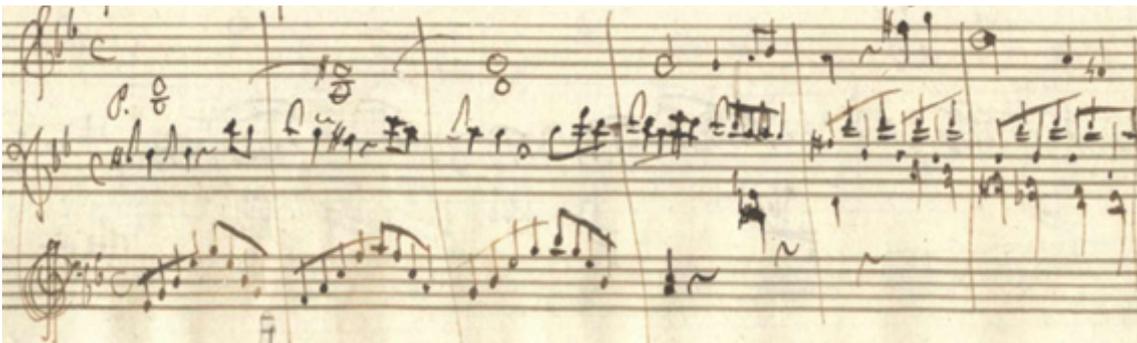


Figura 37. José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino Andante poco*. P-Ln M.M. 247//7. Seção A (compassos 1-6)

A seção B apresenta, igualmente, uma tópica *cantabile*, que também será exposta no modo homônimo menor (compassos 20-26) e também uma codetta (compassos 35-39):

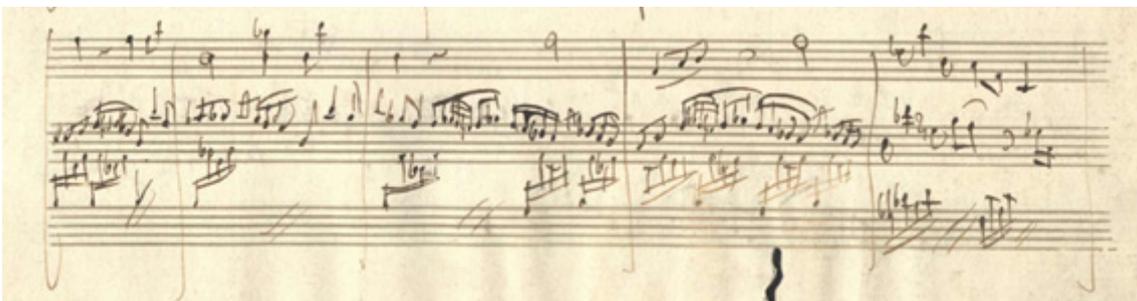


Figura 38. José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino Andante poco*. P-Ln M.M. 247//7. Seção B, inclinação para o modo menor (compassos 20-24)

29. Há discrepâncias em relação à indicação de andamento nas fontes, na parte separada do cravo consta como *andante poco*, e na parte separada de violino e na grade como *adagio*.

A seção A é reexposta sem grandes modificações preparando o *Attaca* para o Rondó final.

Rondò Allegretto

O terceiro movimento é um rondó, com três repetições do refrão e dois episódios. As repetições do refrão serão sempre variadas.

Seção	Refrão 1	Episódio 1	Refrão 2	Episódio 2	Refrão 3	Coda
Tonalidade	Si bemol Maior	Fá Maior - Fá Menor	Si bemol Maior	Sol Menor - Dó Menor - Si bemol Maior - Si bemol Menor	Si bemol Maior	Si bemol Maior
Compassos	1-16	16-24 25-32	32-48	48-60 60-67 68-77 72-88	88-96	96-102

Tabela 9. Plano tonal e formal do *Rondò Allegretto do Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino* de José Palomino (P-Ln M.M. 247//7)

O refrão apresenta tópica *cantabile*, com fraseologia regular em dois períodos:



Figura 39. José Palomino. *Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino Andante poco*. P-Ln M.M. 247//7, *Rondò Allegretto*. Refrão e início do primeiro episódio (compassos 1-17)

Os episódios apresentam maior dimensão, o primeiro com dezoito compassos e o segundo com quarenta compassos. Os dois episódios não permanecem em uma única tonalidade, procedimento análogo ao encontrado no rondó da sonata para pianoforte. Novamente, Palomino não faz o uso do modelo recorrente dos rondós do período.

Na terceira aparição do refrão ele aparecerá em apenas um período, antecedendo a Coda.

Os motivos utilizados nos três movimentos do dueto são bastante similares e a tópica majoritária é sempre o *cantabile*. Esse procedimento confere ao dueto uma notável unidade estética.

Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 209//1)

As fontes do concerto ou quinteto para cravo ou pianoforte de Palomino, que chegaram até nós, são as partes cavas do cravo ou pianoforte, violinos I e II, viola e baixo (violoncelo), feitas por um copista profissional³⁰. O material, tal como o dueto para cravo e violino, pertenceu à Frances Hudson, que tem o seu nome escrito em todas as partes separadas, e traz, igualmente, a data de 1785 na folha de rosto, provável ano da composição da obra.

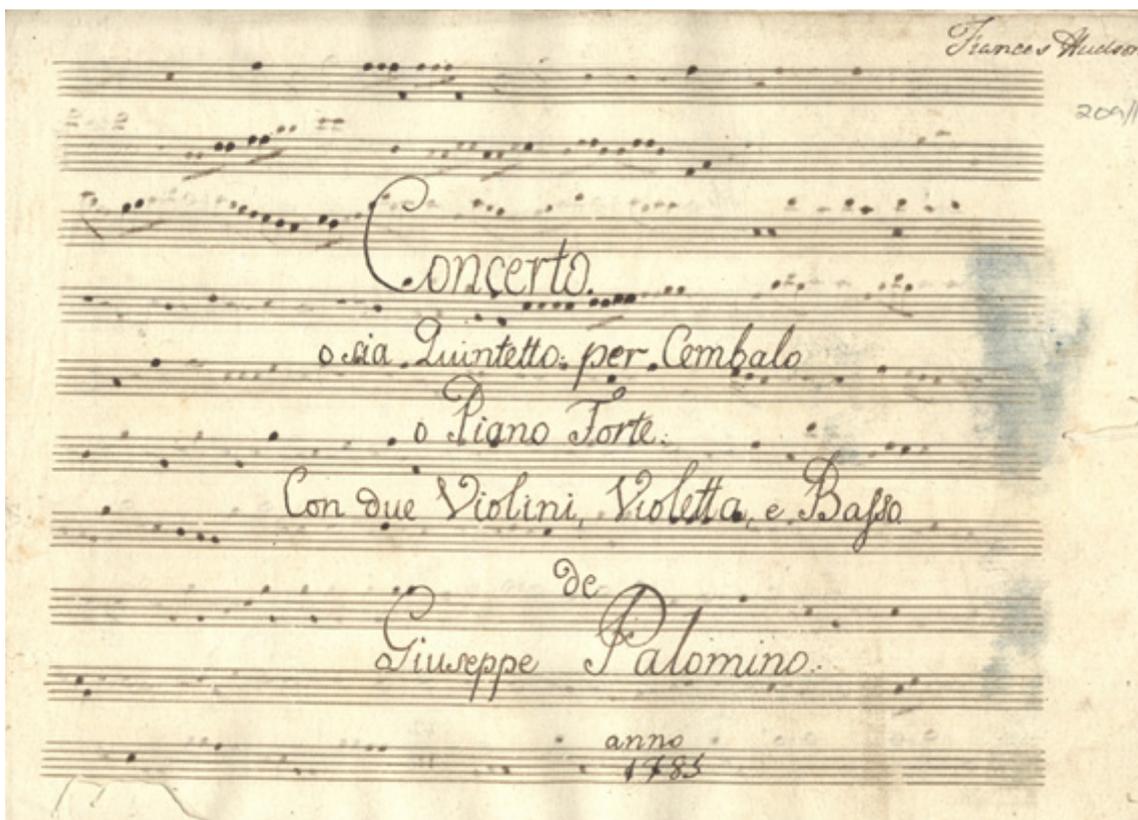


Figura 40. José Palomino. Folha de rosto do Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 209//1)

30. Embora o dueto e o concerto tenham a mesma data e proprietária, não aparentam ter sido copiados pelo mesmo profissional.

O concerto ou quinteto de Palomino é a única obra para instrumento de tecla e cordas, composta na segunda metade do século XVIII em Portugal³¹, conhecida até o presente momento. Possivelmente um dos primeiros quintetos com tecla compostos na Península Ibérica. O concerto se assemelha na textura e escrita para tecla aos concertos para cravo ou pianoforte de Joseph Haydn da mesma época, especialmente ao concerto em Ré Maior, Hob. XVIII:11, publicado pela casa editora Artaria em 1784, e anunciado como o primeiro concerto de Haydn editado. O concerto foi reeditado no ano seguinte em Paris no *Journal de pièces de Clavecin de Mons. Boyer*, e essa versão foi reimpressa no mesmo ano, em Mainz, pela editora Schott. A ampla e rápida circulação da música de Haydn na época, em todo o mundo ocidental, nos permite imaginar que os concertos para tecla também chegaram logo a Portugal.

Bocherini, frequentemente apontado como influência na produção de Palomino, só compôs para essa formação em 1797³². É possível imaginar a produção de outras obras semelhantes em Portugal. Em 1793, um anúncio, na *Gazeta de Lisboa*, pedia financiamento para a composição de um quarteto para cravo, dois violinos e violoncelo³³, “huma subscrição para hum Quarteto de Cravo, com acompanhamento de duas Rabecas e que brevemente hão de sahir à luz”. De toda forma, raros concertos portugueses chegaram até os nossos dias.

As partituras de Concertos para solista e orquestra de compositores portugueses desta época existentes em bibliotecas e arquivos nacionais são ainda mais raras, o que contrasta com as menções à sua interpretação na documentação histórica, tanto na corte como noutros domínios da vida musical. Os escassos exemplos conhecidos incluem o Concerto (ou Quinteto) para Cravo ou Pianoforte (1785) e o Concerto para Violino (1804), do compositor e violinista espanhol da Real Câmara José Palomino, e o Concerto para Oboé, de Fr. Manuel de Santo Elias, organista do Convento dos Paulistas e conceituado professor de música (FERNANDES, 2014. p. 86).

31. Os concertos para cravo e cordas, compostos em Portugal, da primeira metade do século XVIII, que são conhecidos atualmente; dois de Carlos Seixas (1704-1742): *Concerto a quatro com violinos e cimbalo obrigado*, em Lá Maior (P-La 48 I-2-19) e o *Concerto a 4 Con VV*, e *Concerto di Cembalo* (P-Ln F.C.R 254).

32. Seis quintetos Opus 56, compostos durante o outono de 1797, e publicados por Pleyel em 1800.

33. *Gazeta de Lisboa* (30.03.1793). Obra e autor não identificados até o presente momento.

Allegro

O primeiro movimento, em forma sonata, contém 249 compassos. De acordo com a teoria setecentista, são as regiões harmônicas a delimitar a forma, não havendo obrigatoriedade de repetição de todo o material temático na reexposição. Palomino apresenta apenas a segunda seção (segundo tema) na reexposição. A exposição será bem mais longa que a reexposição, a diferença de tamanho se deve, parcialmente, à longa introdução das cordas na exposição, (compassos 1-47), também porque a reexposição prescinde da repetição da primeira seção (primeiro tema).

Secção	Exposição	Desenvolvimento	Reexposição
Tonalidade	Si bemol Maior – Fá Maior	Ré Maior- Si menor- Mi menor-Sol Maior- Lá menor- Dó Maior- Lá menor- Ré maior	Sol Maior
Compassos	1-145 145-152 Codetta	153-208	209-238 238-249 Coda

Tabela 10. Plano tonal e formal do Allegro do Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 209//1)



Figura 41. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro. P-Ln M.M. 209//1.* Solo da primeira seção, correspondente ao primeiro tema (compassos 48-60)

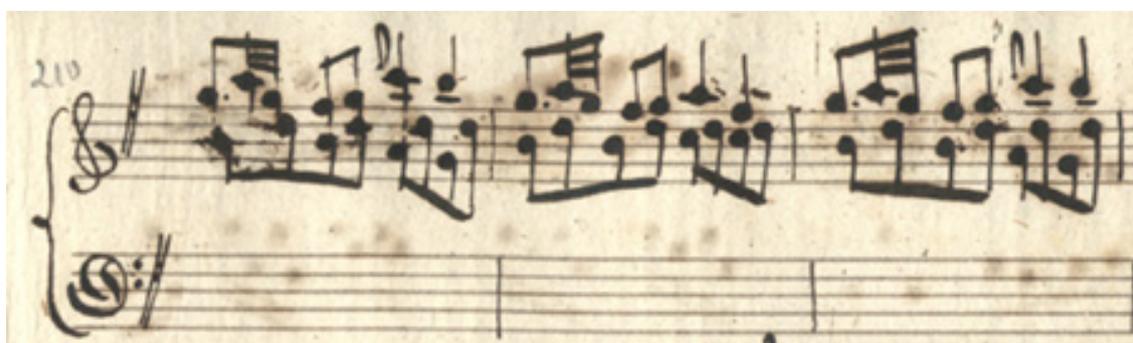


Figura 42. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro. P-Ln M.M. 209//1.* Início do solo da segunda seção, correspondente segundo tema, na exposição e reexposição (compassos 120-124 e 210-212)



Figura 43. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso* de Giuseppe Palomino: anno 1785, *Allegro*. P–Ln M.M. 209//1. Falsa reexposição (compassos 165-168)

O primeiro movimento se conclui com uma Coda que é a transposição da Codetta para a região da tônica:



Figura 44. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso* de Giuseppe Palomino: anno 1785, *Allegro*. P–Ln M.M. 209//1. Coda, parte do segundo violino (compassos 238-249)

A Codetta e Coda são confiadas aos instrumentos de cordas, sem a participação do solista.

As tópicas principais do primeiro movimento são *cantabile* e estilo brilhante. Palomino também faz uso de diversos esquemas³⁴ e cadências características do período galante, apresentados seja na introdução da exposição e partes *tutti*, seja nas partes do solo de cravo. No primeiro movimento há uma predileção de encadeamento harmônico a cada dois compassos, iniciando com *clausula cantizans* no baixo em um esquema de *Comma* que se repete, criando um efeito de confirmação e estabelecimento da tonalidade de Sol Maior, ratificada pela sequência de *Cudworth* com baixo suprimido, do terceiro ao quinto compasso, no qual se incute um *Prinner* invertido não modulante entre primeiro violino e viola. Os principais procedimentos contrapontísticos nesse movimento baseiam-se nos esquemas *Fonte*, *Do-Si-Do*, *Heartz e Prinner*, em ordem de prevalência. Utiliza-se ainda das cadências de

34. Esquemas de estruturação contrapontística característicos do período galante, organizados e denominados por Robert Gjerdingen (2007).

Cudworth, Comma e Jommelli, bem como há a ocorrência constante da *clausula cantizans*, *clausula perfeita* e *perfeitíssima*, sempre como ferramentas de reafirmar a tonalidade principal do campo harmônico.

The image shows a musical score for an Allegro movement. It features five staves: Violino I, Violino II, Violetta, Basso, and Cravo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is marked with a forte dynamic (*p*). Annotations include 'Jommelli híbrido' and 'Cudworth' with brackets indicating specific melodic phrases. 'COMMA' is labeled above measures 2 and 3, and 'Primer invertido' is labeled above measures 4 and 5. A bracket labeled 'clausula cantizans' spans measures 2 and 3. Fingerings are indicated by numbers 1-7 above notes in measures 2, 3, 4, and 5. The Cravo part is marked 'p sempre'.

Figura 45. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro. P-Ln M.M. 209//1* (Transcrição por Mário Vlaxo). Esquemas galantes nos compassos 1 a 5

Esse tipo de construção melódica onde há repetidas vezes a *clausula cantizans* no baixo com soprano em intervalo de quarta encaminhando para terça — característico da *Comma* — seguido de uma cadência de *Cudworth*, foi relatado por Johann Friedrich Daube³⁵ (ca. 1730-1797) como sendo uma construção preferencial de Niccolò Jommelli (1714-1774) e “mesmo tendo sido uma prática desaprovada no passado, tornou-se totalmente essencial e aparece em todas as categorias de composição” (DAUBE, 1756, p. 59). Cabe ressaltar que esta estrutura estava presente na maioria das óperas de Jommelli, sendo este homenageado por Robert Gjerdingen, que se referiu a essa variação específica da *Comma* como “the Jommelli” (GJERDINGEN, 2007, p. 159), esquema presente nos compassos 12 e 13 e em diversas passagens ao longo do movimento.

35. Músico do século XVIII e escritor que trabalhou em Stuttgart e Vienna servindo em 1756 como segundo flautista sob direção do então mestre de capela Niccolò Jommelli (1714-1774), um dos principais compositores formados pelo conservatório de Nápoles (GJERDINGEN, 2007, p.158-159).

Diese und die vorhergehenden Sätze werden heutiges Cages bereits unter die bekanntesten und gemeinsten gerechnet: ohne rächtet sie in vorigen Zeiten selten vor gültig erkannt worden, da insbesondere die 12 Tonarten noch Mode waren. Sie sind jeßo unentbehrlich, und kommen in allen Gattungen der Seßkunst vor. Sie beweisen ihre Starke: sind dahero einem Anfänger zu wissen nötig³⁶ (DAUBE, 1756, p. 59).

Segue-se apresentando o esquema harmônico de estabelecimento da tonalidade nos compassos 6 a 8, através de sequências II-V-I no baixo com esquema *DO-SI-DO*, passando ao esquema *Fonte* nos compassos 9 e 10 e 11 no intuito de modular brevemente para a dominante e poder realizar a ponte na tônica menor (compasso 14) e, posteriormente, apresentar um breve subtema em Mi bemol Maior. O esquema *Fonte* tem grande prevalência nesse movimento, ocorrendo pelo menos outras 4 vezes, como por exemplo nos compassos 108-111, 112-115, 124-127 e 213-215.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The score covers measures 6 through 11. Above the staff, two sections are bracketed and labeled: 'DO-SI-DO' spanning measures 6-8, and 'FONTE' spanning measures 9-11. A vertical dashed line is placed between measures 8 and 9. The first violin part (Vln. I) is in treble clef and features trills (tr) and slurs. The second violin (Vln. II) and bass (B.) parts are in bass clef. The viola part (Vla.) is in bass clef. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Figura 46. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso* de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro. P-Ln M.M. 209//1.

Esquemas Do-Si-Do e Fonte nos compassos 6 a 11

Palomino explora o esquema *Fonte* por vezes alternando a voz do primeiro violino e do cravo solista dentro da estrutura, seja para o ritmo ou para a melodia, conferindo um efeito de entrelaçamento sonoro e

36. “Nowadays these last two passages are considered well-known and common, despite the fact that they were seldom regarded as legitimate in past times, in particular since the twelve modes were still popular. Now they are utterly essential and appear in all categories of composition. They have proven their worth. Therefore, beginners must know them” (WALLACE, 1983, p. 127-128).

timbrístico, bem como uma estreita interação contrapontística entre o *ripieno* e a voz solo. Na próxima figura é possível observar este entrelace das vozes, onde no compasso 112 o esquema Fonte³⁷ se inicia na melodia do cravo com fá bequadro, porém o segundo passo é desmembrado, pois de maneira intervalar acontece na voz do primeiro violino e ritmicamente permanece na voz do cravo solista. Além disso, o autor continua sua predileção pelo tipo de cadência aqui denominada *Jommelli*, com relação intervalar de 6^a para 5^a em paralelo com o encadeamento de 4^a para 3^a, contra o intervalo de 7^a para 1^o graus.

Figura 47. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso* de Giuseppe Palomino: anno 1785, *Allegro*. P-Ln M.M. 209//1.

Esquemas Fonte, Jommeli e *passus duriusculus* nos compassos 112 a 115

Na figura anterior ainda é possível observar um extenso *passus duriusculus*³⁸ na voz do baixo contínuo e na mão esquerda do cravo solista (destacada em azul), que se inicia com o “ré” no compasso 112 e segue decaindo por semitons até a nota “lá” no terceiro tempo do compasso 117.

37. O esquema *Fonte* caracteriza-se em dois passos, o primeiro é a exposição da ideia do trecho musical que servirá de fonte para o segundo passo, que é a repetição intervalar e rítmica, porém transposta um tom abaixo, geralmente concluindo-se em intervalos de quarta encadeando para terça no soprano e de sétima para primeiro grau no baixo (GJERDINGEN, 2007, p. 63-64).

38. Etimologicamente, o termo latino “áspero” ou “difícil” (*duriusculus*) e “passo” ou “passagem” (*passus*) origina-se no tratado *17th century Tractatus compositionis augmentatus*, de Christoph Bernhard’s (1648–49), onde aparece para referir-se a um repetido movimento melódico por segunda menor, criando consecutivos semitons (MONELLE, 2000, p. 73).

Essa figura retórica denota uma certa tristeza ou pesar e quase sempre está associada a uma tónica de Pianto, potencializada pela repetição da célula final nos compassos 118 e 119 (ver partitura completa ao final do livro).

Nesse movimento há ainda a ocorrência de outros tipos de esquemas de contraponto, dentre os quais destaco as cadências de *Heartz, Prinner, Ponte e Meyer*.

Andante

O segundo movimento, no homônimo menor, é uma ária da capo instrumental com uma seção A inicial bastante curta, de apenas seis compassos, e uma seção B de 23 compassos, e um regresso à seção A que retomará a ideal inicial e a desenvolverá em 11 compassos, acrescidos de uma Coda de nove compassos que conduzirá para uma semicadência à dominante, preparando o próximo movimento. As tónicas principais são o *cantabile* e a *ombra*. No andante não há apenas uma intervenção das cordas sem o cravo, na volta da seção A (compassos 30-32).

Secção	A	B	A'
Tonalidade	Sol Menor	Si bemol Maior	Sol Menor
Compassos	1-6	7-29	30-41 41-48 Coda

Tabela 11. Plano tonal e formal do Andante do Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785 (*P-Ln* M.M. 209//1)



Figura 48. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Andante. P-Ln* M.M. 209//1.

Seção A (compassos 1-6)

A seção B, no relativo maior, intensifica o ritmo melódico com a figuração contínua em sextinas:



Figura 49. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso* de Giuseppe Palomino: anno 1785, *Andante*. P-Ln M.M. 209//1.

Seção B (compassos 7-17)

Uma breve e expressiva inclinação ao modo menor (compassos 22-23) insere a tópica de *ombra* e marcha fúnebre dentro do *cantabile* da seção B:

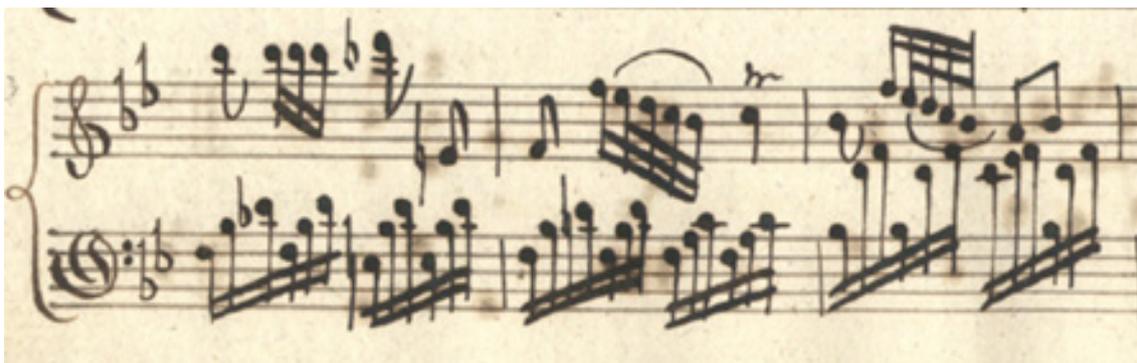
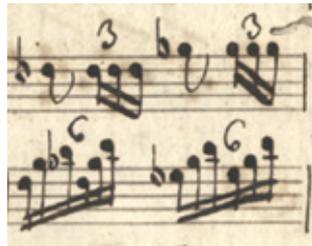


Figura 50. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso* de Giuseppe Palomino: anno 1785, *Andante*. P-Ln M.M. 209//1.

Seção B, inclinação ao homônimo menor (compassos 22-25)

O regresso da seção A é anunciado pela repetição da primeira frase (compassos 1-3), agora apenas retomada pelas cordas (compassos 30-32). A primeira intervenção do cravo traz uma inclinação ao modo frígio:



Figura 51. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Andante. P-Ln M.M. 209//1.*
Seção A', inclinação ao modo frígio (compassos 33-37)

A Coda também utilizará a inclinação ao modo frígio e o cromatismo para a dominante secundária, concluirá em semicadência para preparar o *attaca* do último movimento:



Figura 52. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Andante. P-Ln M.M. 209//1.*
Final da Coda (compassos 43-48)

Com relação à estrutura contrapontística, pode-se notar a presença insistente do esquema *Prinner* preparando para a dominante. O andante já inicia com este encadeamento harmônico com um *Prinner* entre segundo violino e baixo finalizando em uma cadência Jommelli entre primeiro e segundo violino no terceiro compasso.

Figura 55. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso* de Giuseppe Palomino: anno 1785, *Andante*. P-Ln M.M. 209//1 (compassos 14-17)

Essa obstinação pela *Comma* gera um efeito que tende ao modo frígio pelo decaimento cromático ao baixo, seja na tônica ou dominante, bem como pela constância na reiteração da sequência 7-1-2-1 no baixo, o que provoca nas últimas notas da Coda um certo repouso sobre o acorde de dominante secundária na semicadência para o próximo movimento, possível de visualizar na Figura 52.

Rondó Allegro poco

O terceiro movimento é um rondó, com três repetições do refrão e dois episódios. As repetições do refrão serão sempre variadas.

Os episódios apresentam maior dimensão, o primeiro com noventa e seis compassos permanece na região do quinto grau, no modo maior e menor, e o segundo com setenta e sete compassos, com grande instabilidade tonal, passa por seis tonalidades. Como já exposto, os dois episódios não permanecem em uma única tonalidade, procedimento análogo ao encontrado nos rondós da sonata para pianoforte e no dueto para cravo e violino. Nas três obras, Palomino não fez o uso habitual do modelo recorrente dos rondós do período.

Seção	Refrão 1	Episódio 1	Refrão 2	Episódio 2	Refrão 3	Coda
Tonalidade	Si bemol Maior	Ré Maior- Ré Menor	Sol Maior	Sol Maior_ Si Maior- Sol Menor- Dó Menor, Ré Menor	Sol Maior	Sol Maior
Compassos	1-24	25-97 Maior 98-121 Menor	122-145	145-172 172-222	223-245	246-277

Tabela 12. Plano tonal e formal do *Rondó Allegro poco do Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785* (P-Ln M.M. 209//1)

A tónica principal do Rondó é a “Cigana” (Gipsie Style), fazendo lembrar o Rondo all’ Ungherese do já referido concerto para pianoforte em Ré Maior, Hob. XVIII:11, de Joseph Haydn.

A melodia simples e diatônica é acompanhada por um baixo de Alberti que mantém o ritmo harmônico estável e lento, o acompanhamento das cordas, em mínimas, evoca um instrumento popular: a gaita de foles.



Figura 56. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro*. P-Ln M.M. 209//1



Figura 57. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro*. P-Ln M.M. 209//1.

Início do refrão, parte do segundo violino (compassos 1-20)

O solo do cravo no primeiro episódio (compassos 49-56) começa com a ideia do refrão transposta à dominante:



Figura 58. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro. P-Ln M.M. 209//1.*
Início do solo do primeiro episódio, parte do cravo (compassos 49-52)

A segunda parte do segundo episódio apresenta uma ideia no modo dórico em sol, que aliada ao ritmo e acentuação métrica intensificam o caráter ibérico e a tónica Cigana.



Figura 59. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro. P-Ln M.M. 209//1.* Excerto da segunda ideia do segundo episódio, em sol dórico, parte do cravo (compassos 49-52)

Após a terceira aparição do refrão, o rondó será concluído com uma Coda (compassos 246-2770), com tónica de ópera bufa:



Figura 60. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro. P-Ln M.M. 209//1.*
Excerto da Coda, parte do cravo (compassos 246-266)

No Rondó também há o uso repetido de alguns esquemas (*Comma e Jommelli*) para enfatizar encadeamentos harmônicos principalmente de dominante para tônica. No entanto, é possível notar a presença de um esquema ainda não utilizado nos movimentos anteriores, o *Monte*. Ele aparece na segunda variação após uma sequência de esquemas iniciada em DO-RE-MI invertido (compasso 146 a 150), seguido de um *Prinner* bem elaborado no solo do cravo, duas *Commas* (entre 158 e 161) e finalmente, a partir de 162, o *Monte* a três partes³⁹. Interessante notar que as variações do Rondó também variam com relação ao uso de esquemas de contraponto.

39. Há uma grande variedade no uso do Monte. “Riepel descreveu uma ampla gama de possibilidades disponíveis ao músico que deseje utilizar o Monte. Uma delas é o Monte em três estágios [...] repetindo uma segunda ou Terceira vez o esquema (GJERDINGEN, 2007, p. 92) - Tradução nossa.

The image shows a musical score for the third movement of José Palomino's Concerto, measures 146-171. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Bass, and Cembalo/Piano. It features three sections: 'DO-RE-MI' (measures 146-157), 'PRINNER' (measures 158-163), and 'MONTE' (measures 164-171). The 'MONTE' section is divided into three parts: '1. Ré Maior', '2. Mi Menor', and '3. Sol Maior'. The Cembalo part includes various ornaments like 'COMMA' and 'PRINNER', and fingerings are indicated by circled numbers.

Figura 61. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785, Allegro. P-Ln M.M. 209//1.* Esquemas recorrentes no terceiro movimento (Rondó) (compassos 146-171)

Esquema / Clausula Movimento	Dó-Si-Dó Dó-Ré-Mi	Prinner	Monte	Jommelli e Comma	Fonte	Passo Indietro	<i>Passus duriusculus</i>	Convergência
1. Allegro	X	X		X	X		X	
2. Andante		X		X	X	X	X	X
3. Rondó – Allegro poco	X	X	X	X	X	X		X

Tabela 13. José Palomino. *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 209//1)*. Prevalência de esquemas de contraponto ou clausulas dentre os principais apontados por Robert Gjerdingen (2007), classificados por movimento

A música para tecla de José Palomino inscreve-se, assim, na melhor produção deste género de literatura no contexto europeu na segunda metade do século XVIII, estando muito acima da média de qualidade formal, das produções análogas em Portugal, no mesmo período. Palomino foi muito além do virtuose de violino habilidoso na composição musical, sua música de câmara comprova o seu domínio magistral da forma e grande inventividade melódica e motívica. Embora este *corpus* seja relativamente pequeno, a sua riqueza e variedade são um excelente material adequado à performance no cravo, pianoforte ou piano moderno, e também à análise musical e à investigação musicológica.

Abreviaturas

- P-La* Portugal. Lisboa, Biblioteca da Ajuda.
P-Lan Portugal. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
P-Ln Portugal. Lisboa, Biblioteca Nacional, Centro de Estudos Musicológicos
PL-Kj Polónia, Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska

Edições Modernas da música para tecla de José Palomino:

Concerto: o sia Quinteto per Cembalo o piano Forte: Con due Violini, Violetta e Basso / de Giuseppe Palomino, anno 1785. (P-Ln, M.M. 209//1): Editions AVA. ava070045.

Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln M.M. 247//7): Editions AVA. ava070011.

Gravações:

Sonatta per Piano Forte. Muzica De Sigre D. Giossepe Palomino. (P-La 54-X-37²²): Ainoa Padrón, piano: *El pianoforte en la primera mitad del siglo XIX.* Las Palmas de Gran Canaria, Proyecto RALS nº 37, Discan DCD/237, 2007.

Concerto: *o sia Quinteto per Cembalo o piano Forte: Con due Violini, Violetta e Basso / de Giuseppe Palomino, anno 1785. (P-Ln, M.M. 209//1):* Mário Marques Trilha, cravo: *Dei due mondi.* Amazonas Baroque Ensemble, Márcio Páscoa, dir. CD. Lisboa, Numérica, B00AQZV27Y, 2012.

Naruhiko Kawaguchi, pianoforte: *Impressive Spanish piano work from the time of Goya.* CD. Naxos Japan, 2015(?).

Silvia Márquez, cravo⁴⁰: *Iberian Harpsichord Concerts. La Tempestad, Alfoso Sebastina, dir.* CD IBS CLASSICAL IBS122017 | DL GR 1159-2017, 2017.

Referências

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. *A Edição Musical em Portugal (1750-1834).* Lisboa: Imprensa Nacional e Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

ALEGRIA, José Augusto. *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos Fundos Musicais.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

ALVARENGA, João Pedro. *Portugal in The Cambridge Companion to the Harpsichord,* Edited by Mark Kroll. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

BECKFORD, William. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* (traduzido por João Gaspar Simões). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2009.

40. A artista alega ser a primeira gravação com cravo do concerto de José Palomino, o que não procede, a nossa gravação foi realizada cinco anos antes, em Lisboa.

BECKFORD, William. *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788 / edited with an introduction and notes by Boyd Alexander*. London: Rupert Hart-Davis, 1954.

BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

DAUBE, Johann Friedrich. *General-Bass in drey Accorden: gegründet in den Regeln der alt-und neuen Autoren*. Leipzig: J. B. Andra, 1756.

DODERER, Gerhard; VAN DER MEER, John Henry. *Cordofones Portugueses do Século XVIII: Clavicórdios, Cravos, Pianofortes e Espinetas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

FERNANDES, Cristina. De la Etiqueta de la Real Câmara a las nuevas sociabilidades públicas Y privadas: la atividade del violinista Y compositor José Palomino en Lisboa (1774-1808). Madrid: *Revista de Musicología*, vol. XXXVI, nos 1-2, p. 141-170, 2013. - ISSN 0210-1459.

FERNANDES, Cristina. Da Cultura de Corte aos Desafios da Esfera Pública: Instrumentistas e Repertórios Instrumentais em Trânsito entre a Real Câmara e os Concertos Públicos (1755-1807). In: SÁ, Vanda de; FERNANDES, Cristina (coord.). *Música Instrumental no Final do Antigo Regime Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2007.

HOYT, Peter A. *The "false recapitulation" and the conventions of sonata form*. Disponível em: <<https://repository.upenn.edu/dissertations/AAI9926140>> (1999).

KUHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Madri: Spanpress, 2001.

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

MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 2000.

SANTOS, Maria Amélia Machado. *Biblioteca da Ajuda Catálogo de Música Manuscrita*. Vol. I-IX: Lisboa: Biblioteca da Ajuda, 1958-1968.

TRILHA, Mário Marques. *La Theorie de la forme sonate entre 1750 et 1800*. Switzerland: Master dissertation (Theorie der Alten Musik-Master of Arts) Schola Cantorum Basiliensis Hochschule fur Alte Musik. Basle, 2003.

TRILHA, Mário Marques. Música para tecla de Marcos Portugal. In: *O cravo na atualidade: ensino, pesquisa e prática* (pp. 57-78) [Organizadora, Edite Rocha]. Belo Horizonte: Escola Música – UFMG, 2016.

WALLACE, Barbara K. J. F. *Daube's general-bass in drey accorden (1756): a translation and commentary*. Tese de doutoramento em Filosofia. Denton: North Texas State University, 1983.

Capítulo 4

A produção musical de José Palomino

Edoardo Sbaffi, Luciano Souto, Márcio Páscoa,
Mário Trilha

Música de cena (organizada por data)

Modinhas (em ordem alfabética)

Música Instrumental (organizada por data e ordem alfabética)

Música Sacra (organizada por data e ordem alfabética)

A produção musical de José Palomino

Edoardo Scaffi, Luciano Souto, Márcio Páscoa, Mário Trilha

Música de cena (organizada por data)

Título	Descrição	Cota
El Canapé	Tonadilha a solo (1767)	US-Wc M1503.P18 C28 E-Mn MP/267/3 -4
<i>Ritorno di Astrea in terra</i>	Dramma per musica executado em 1785 no palácio do embaixador espanhol para celebrar o duplo consorcio dos infantes de Portugal com os de Espanha. (VIEIRA, 1900)	<i>P-La</i> 45-IV-24 e 25 (Partitura) <i>P-Ln</i> M. 1047 P. e M. 1554 P. (Libreto) <i>P-Evp</i> E.27-C.3 Maço 5. (Libreto) US-Wc ML48 [S7751] (Libreto) E-Mn MUS/MSS/112_B (Partitura) E-Mn I/L/881_B (Libreto)
O Enganno Aparente	Entremez “Posto em Muzica Por Giuseppe Palomino // Paro o Theatro do Salitre // anno 1793“ (manuscrito)	F-Pn MS-2370
Os Amantes astutos	Introdução do entremez (manuscrito) [1793]	US-Wc M1500.P275 A6
<i>A dama astuciosa</i>	Entremez [1798?]	<i>P-VV</i> G prática 83, 117.22. Folheto editado em 1800.
Modinha a solo “Todos Dizem” de Je. Palomino compositor do Theatro Nacional do Salitre	Para voz e orquestra. Em: “Collecção de modinhas portuguesas” de Vários Autores. 1801.	E-Mn M. 2261

Modinha no entremez da Saloia	Para voz, 2 violinos, viola e baixo. Em: "Collecção de modinhas portuguesas" de Vários Autores. 1801	E-Mn M. 2261
Duetto no Entremez do miserável cantada no Theatro Nacional da Rua dos Condes	Para 2 vozes e orquestra [2vls.vla.bs.2obs.2tpas]. Em: "Collecção de modinhas portuguesas" de Vários Autores. [1801?]	E-Mn M. 2261
Duetto que se cantou no Theatro Nacional da Rua dos Condes ("Os fios q'amor fabrica")	Para 2 vozes, 2 violinos e baixo. Duetto no Entremez do Miseravel. Em: "Collecção de modinhas portuguesas" de Vários Autores. [1801?]	E-Mn M. 2261
Modinha em duo no Entremez do miserável cantada no Theatro Nacional da Rua dos Condes (Ó destro sagaz cupido)	Para 2 vozes, 2 violinos e baixo. Em: "Collecção de modinhas portuguesas" de Vários Autores. [1801?]	E-Mn M. 2261

Modinhas (em ordem alfabética):

Título	Descrição	Cota
Almira. (Não temas ditosa faia que jamais raio te fira)	Modinha a duas vozes publicada em: Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores. Lisboa: P.A. Marchal e Francisco Domingos Milcent. A. 1, N° 17 (1793).	<i>P-Ln</i> mpp-46-17-a GB-Lbl G. 1016.a NL-Hlr KW 10 A 39 [1]
Amei e fui desgraçado	Modinha Jornal de modinhas novas dedicadas as senhoras. – Lisboa: João Baptista Waltmann. – N° 1 (1801)	E-Mn M. 3895-43
A tu' alma ardendo em fogo	Para voz, 2 violinos, viola e baixo. Em: "Collecção de modinhas portuguesas" de Vários Autores. [1801?]	E-Mn M. 2261
Estrilho da Modinha: Viverei se for teu gosto	Modinha a duas vozes	<i>P-Ln</i> mm-2271-8
Eu te estimo bem deveras	Modinha a duas vozes	<i>P-Ln</i> mm-2271-5
Filha de Cintra	Canzonetta a Duo de Soprano e Basso 1806	<i>P-Ln</i> cic-90

Justos céus vós quereis	Para voz, 2 violinos, viola e baixo. Em: “Collecção de modinhas portuguesas” de Vários Autores. [1801?]	E-Mn M. 2261 D-HVmg Rara/FMG Musikhandschriften.103
Modinha “Algemas q’ Forj’ amor”	Para 2 vozes, 2 violinos e baixo. Em: “Collecção de modinhas portuguesas” de Vários Autores. [1801?]	E-Mn M. 2261
Quando de ti me separo	Modinha	D-HVs Kestner No. 101 II (Nr. 16)
Pastoras serranas deixai as cabanas	Modinha a três vozes	<i>P-Ln</i> mm-2271-2
Quem d’amor tenta squivar se	Modinha Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores. Lisboa: P.A. Marchal e Francisco Domingos Milcent. A. 1, N° 12 (1792).	<i>P-Ln</i> mpp-46-12-a GB-Lbl G. 1016.a
Se a sorte por seu destino	Modinha em: Jornal de modinhas novas dedicadas as senhoras. – Lisboa: João Baptista Waltmann. – N° 7 (1801)	E-Mn M. 3895-48
Se tem outra a quem adora	Modinha a duas vezes publicada em: Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores. Lisboa: P.A. Marchal e Francisco Domingos Milcent. A. 1, N° 4 (1792).	GB-Lbl G. 1016.a NL-Hlr KW 10 A 39 [1]
Sinto amor de dia em dia	Modinha a duas vezes publicada em: Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores. Lisboa: P.A. Marchal e Francisco Domingos Milcent. A. 1, N° 2 (1792).	<i>P-Ln</i> mpp-46-2-a GB-Lbl G. 1016.a NL-Hlr KW 10 A 39 [1]
Tercetto Nocturno: As vagas sombras dispersas	Modinha a três vozes em Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores. Lisboa: Francisco Domingos Milcent. A. 2, N° 11(1793).	<i>P-Ln</i> mm-2271-1

Música Instrumental (organizada por data e ordem alfabética)

Título	Descrição	Cota
Concerto de violino a solo	Para vl principal, vl. 1, vl. 2, trompas 1 e 2 e baixo. 1804 [prov. 1777-1800]	<i>P-Ln</i> mm-4806-1-7
Seis Quintetos	Para 2vl., 2vla., vlc. dedicados a Sua Excelência o Conde de Fernán Núñez, embaixador de Espanha em Portugal. [1778-1787]	Museu Canário (Las Palmas, Espanha).
Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso	1785	<i>P-Ln</i> mm-209-1
<i>Duetto per Cembalo o piano forte e violino</i>	1785	<i>P-Ln</i> mm-247-7
Minueto nº 4	Encontra-se numa coletânea de peças para órgão de autores vários	<i>P-Ln</i> mm-4505: f.7
Marcha para la Granadera Canaria	Para Banda.	Museu Canário (Las Palmas, Espanha).
Sinfonia a 4 órgãos		<i>P-VV</i> Maço CXXXVIII, n.º 6
Sonata per piano forte		<i>P-La</i> 54-X-3722

Música Sacra (organizada por data e ordem alfabética):

Título	Descrição	Cota
Dixit dominus	Salmo a 4 vozes com 2 vl., vla., 2 fl., 2 trompas, cb. e bc.	E-LPA Estante H I-1: Ms. 1795
Laetatus sum	Salmo a 4 vozes com 2 vl., vla., 2 fl., cb. e bc.	E-LPA Estante H I-2: Ms. 1795
Lauda jerusalem	Salmo a 4 vozes com 2 vl., vla., 2 fl., 2 trompas, cb. e bc.	E-LPA Estante H I-3: Ms. 1798
Missa	a 4 vozes com 2 vl., vla., 2 fl., 2 trompas e bc.	E-LPA Estante H I-4: Ms. 1798
Magnificat	A 4 vozes com 2 vl., vla., 2 fl., cb. e bc.	E-LPA Estante H I-5: Ms. 1799
Beata dei genitrix	Responsório de navidad a 5 vozes (S. A. 2T. B.) com 2 vl., vla., vlc., 2 fl. e bc.	E-LPA Estante H III-1: Ms.1809
Beata viscera mariae	Responsório de navidad a 5 vozes (S. A. 2T. B.) com 2 vl., vla., vlc., 2 fl. e bc.	E-LPA Estante H III-1: Ms.1809
Credidi	Salmo a Tenor solo com 2 vl., vla., vlc., 2 fl. e bc.	E-LPA Estante H II-1: Ms.1809
Difusa est gratia	Motete a 4 vozes com 2 vl., vla., 2 fl. e bc.	E-LPA Estante H II-3: Ms.1809
Hodie completi sunt	Motete a 4 vozes com 2 vl., vla., 2 fl. e bc.	E-LPA Estante H II-4: Ms.1809
Hodie nobis	Responsório de navidad a 5 vozes (S. A. 2T. B.) com 2 vl., vla., vlc., 2 fl. e bc.	E-LPA Estante H III-1: Ms.1809
Hodie nobis	Responsório de navidad a 5 vozes (S. A. 2T. B.) com 2 vl., vla., vlc., 2 fl. e bc.	E-LPA Estante H III-1: Ms.1809
Mirabilia	Salmo a 4 vozes com 2 vl., vla., 2 fl. e bc.	E-LPA Estante H II-2: Ms.1809
Miserere	a 4 vozes com 2 vl., vla., 2 fl., 2 trompas e bc.	E-LPA Estante H II-7: Ms.1809
Missa	a 4 y., con 2 vi., via., 2 fi., 2 trompas y bc. [Falta una voz].	E-LPA Estante H II-6: Ms.1809
Quem vidistis	Responsório de navidad a 5 vozes (S. A. 2T. B.) com 2 vl., vla., vlc., 2 fl. e bc.	E-LPA Estante H III-1: Ms.1809
Sancta et immaculata virginitas	Responsório de navidad a 5 vozes (S. A. 2T. B.) com 2 vl., vla., vlc., 2 fl. e bc.	E-LPA Estante H III-1: Ms.1809
Verbum caro factum est	Responsório de navidad a 5 vozes (S. A. 2T. B.) com 2 vl., vla., vlc., 2 fl. e bc.	E-LPA Estante H III-1: Ms.1809
Benedictus es Domine	Motete a 4 vozes com 2 vl., vla., 2 fl. e bc.	E-LPA Estante H II-9: Ms.1810
Meditabor in mandatis tuis	Motete a 2 vozes com 2 vl., vla., 2 fl. e bc.	E-LPA Estante H II-8: Ms.1810
Por ti renace y vuelve	Vilancico de Navidad a 3 vozes	E-LPA Estante H II-10: Ms.1814
Lamentación primera para el jueves santo	a 4 vozes com 2 vl., vla., 2 fl., 2 trompas, cravo e bc.	E-LPA Estante H II-13: Ms.m.a.
Lamentaciones del miércoles santo	a 4 vozes com 2 vl., vla., 2 fl., 2 trompas, cravo e bc.	E-LPA Estante H II-12: Ms.m.a.
Miserere para el jueves santo	a 4 vozes com 2 vl., vla., 2 fl., 2 trompas, cornetín, trombones, cravo e bc.	E-LPA Estante H II-14: Ms.m.a.
Misericordia	Antiphona para SATB, coro e orquestra	P-Lf Ms.158/1
Missa	Para 4 órgãos e canto chão	P-VV Maço LXXIX

D-HVs = Hannover, Stadtbibliothek (Alemanha)
D-HVfmg = Hannover, Forschungszentrum Musik und Gender,
Bibliothek (Alemanha)
D-WRgs = Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und
Schiller-Archiv (Alemanha)
E-LPA = Archivo de Música de la Catedral de las Palmas de Gran
Canaria (Espanha)
E-Mn = Biblioteca Nacional de Espanha
F-Pn = Biblioteca nacional de França
GB-Lbl = London. British Library (Inglaterra)
NL-Hlr = National Library of the Netherlands (Holanda)
P-Evp = Biblioteca Pública de Évora (Portugal)
P-La = Biblioteca da Ajuda Lisboa (Portugal)
P-Lf = Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal (Portugal)
P-Ln = Biblioteca Nacional de Portugal
P-VV = Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa (Portugal)
US-Wc = The Congress Library (EUA)

Capítulo 5

Obras de João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Sonata (F-Pn VM7 4874:18)

Sonata (F-Pn VM7 4874:27)

Sonata (F-Pn VM7 4874:25)

Sonata (P-Ln MM 951)

Tocata (P-Ln MM 4530)

Tocata (P-Ln MM 4521)

Minuetti per cembalo del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva (P-Ln MM 69//10)

Minueto per Cembalo Sollo Del Sig: Giov:Cord: da Silva (P-Ln MM 2284)

Minueto per cembalo del Sig: Giovanni Cordeiro da Silva (P-Ln MM 69//11)

Sonata

F-Pn Vm7 4874:18

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

8

14

19

25

30

Musical score for measures 30-32. The right hand has a melodic line with eighth notes and a triplet. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

33

Musical score for measures 33-35. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment remains consistent.

36

Musical score for measures 36-39. Measure 39 features a triplet in the right hand. The left hand has some rests.

40

Musical score for measures 40-43. Measure 43 features a triplet in the right hand. The left hand continues with eighth notes.

44

Musical score for measures 44-46. Measures 44 and 45 feature triplets in the right hand. The left hand accompaniment continues.

47

Musical score for measures 47-50. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a simple accompaniment.

50

Musical score for measures 50-54. The right hand features chords and eighth-note patterns, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

55

Musical score for measures 55-58. The right hand has chords and a melodic line, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

59

Musical score for measures 59-63. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has eighth-note accompaniment.

64

Musical score for measures 64-68. The right hand has a melodic line, and the left hand has eighth-note accompaniment.

69

Musical score for measures 69-74. The right hand has a melodic line with triplets, and the left hand has eighth-note accompaniment.

75

Musical score for measures 75-80. The right hand has chords and a melodic line, and the left hand has eighth-note accompaniment.

81

Musical score for measures 81-85. The right hand has a melodic line, and the left hand has eighth-note accompaniment.

86

Musical score for measures 86-89. The right hand plays a melody with eighth notes and rests, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 86 starts with a fermata over the first eighth note.

90

Musical score for measures 90-94. The right hand continues the melody with eighth notes and rests, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure 90 starts with a fermata over the first eighth note.

95

Musical score for measures 95-99. The right hand plays a melody with eighth notes and rests, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure 95 starts with a fermata over the first eighth note.

100

Musical score for measures 100-104. The right hand plays a melody with eighth notes and rests, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure 100 starts with a fermata over the first eighth note.

105

Musical score for measures 105-109. The right hand plays a melody with eighth notes and rests, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure 105 starts with a fermata over the first eighth note. Trills are marked with a '3' in measures 107 and 108.

110

Musical score for measures 110-114. The right hand plays a melody with eighth notes and rests, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure 110 starts with a fermata over the first eighth note. Trills are marked with a '3' in measures 112 and 113.

115

Musical score for measures 115-118. The right hand plays a melody with eighth notes and rests, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure 115 starts with a fermata over the first eighth note. Trills are marked with a '3' in measures 116 and 117.

Sonata

F-Pn Vm7 4874:27

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

8

14

19

24

29

Musical score for measures 29-32. The right hand has a melodic line with a sharp sign on the second measure. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

33

Musical score for measures 33-36. The right hand has a melodic line with a sharp sign on the first measure. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

37

Musical score for measures 37-40. The right hand has a melodic line with a trill (tr) on the third measure. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

41

Musical score for measures 41-44. The right hand has a melodic line with a sharp sign on the first measure. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

45

Musical score for measures 45-47. The right hand has a melodic line with a sharp sign on the first measure. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

48

Musical score for measures 48-50. The right hand has a melodic line with a sharp sign on the second measure. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Sieguese

51

56

60

64

69

75

81

86

86

91

91

96

96

101

101

107

107

112

112

116

116

Volte Presto

Sonata

F-Pn Vm7 4874:25

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

6

11

16

21

26

Sieguese

32

Musical score for measures 32-35. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and a trill. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

36

Musical score for measures 36-39. The treble clef staff continues the melodic line with a trill and eighth-note patterns. The bass clef staff features a steady accompaniment of eighth notes.

40

Musical score for measures 40-44. The treble clef staff shows a melodic line with trills and eighth notes. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

45

Musical score for measures 45-50. The treble clef staff includes a trill (tr) and eighth-note patterns. The bass clef staff features a consistent eighth-note accompaniment.

51

Musical score for measures 51-55. The treble clef staff features a trill (tr) and eighth-note patterns. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

57

62

66

71

77

Sonata

de João Cordr^o
P-Ln MM 951

Transcrição e revisão:
Mário Trilha

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cembalo

7

13

19

25

31

37

45

Musical score for measures 45-50. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

51

Musical score for measures 51-56. The right hand has a more active melodic line with sixteenth-note runs and chords, while the left hand continues with eighth-note accompaniment.

57

Musical score for measures 57-63. The right hand shows a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

64

Musical score for measures 64-69. The right hand continues with melodic development, featuring eighth and sixteenth notes. The left hand accompaniment remains consistent.

70

Musical score for measures 70-75. The right hand concludes with a melodic phrase, and the left hand accompaniment continues with eighth notes.

77

Musical score for measures 77-82. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 82 ends with a repeat sign.

83

Musical score for measures 83-86. The right hand continues the melodic line with eighth notes and rests. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 86 ends with a repeat sign.

87

Musical score for measures 87-92. The right hand features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 90. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure 92 ends with a repeat sign.

Tocata

P-Ln MM 4530

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

21

24

27

30

33

36

40

44

48

53

57

61

65

Musical score for measures 65-68. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

69

Musical score for measures 69-72. Measure 71 includes a trill (*tr*) over a note. The right hand continues with intricate rhythmic patterns, while the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

73

Musical score for measures 73-76. The right hand shows a change in rhythmic texture with more frequent sixteenth-note runs. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

77

Musical score for measures 77-80. The right hand features a series of sixteenth-note patterns. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

80

Musical score for measures 80-83. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

83

Musical score for measures 83-86. The right hand features a series of chords and rests. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Tocata Dona Maria Anna de Portugal

P-Ln MM 4521

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

5

10

14

17

20

24

27

30

33

37

41

Musical score for measures 41-46. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 45. The lower staff (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth notes. Measure numbers 41, 42, 43, 44, 45, and 46 are indicated at the beginning of their respective measures.

47

Musical score for measures 47-50. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) continues the melodic line with a trill in measure 48. The lower staff (bass clef) continues the accompaniment. Measure numbers 47, 48, 49, and 50 are indicated at the beginning of their respective measures.

51

Musical score for measures 51-53. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth notes. Measure numbers 51, 52, and 53 are indicated at the beginning of their respective measures.

54

Musical score for measures 54-56. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth notes. Measure numbers 54, 55, and 56 are indicated at the beginning of their respective measures.

57

Musical score for measures 57-59. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth notes. Measure numbers 57, 58, and 59 are indicated at the beginning of their respective measures.

60

Musical score for measures 60-62. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth notes. Measure numbers 60, 61, and 62 are indicated at the beginning of their respective measures.

63

Musical score for measures 63-65. The piece is in 3/4 time. Measure 63 features a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. Measure 64 has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. Measure 65 has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord.

66

Musical score for measures 66-69. The piece is in 3/4 time. Measure 66 features a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. Measure 67 has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. Measure 68 has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. Measure 69 has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord.

70

Musical score for measures 70-72. The piece is in 3/4 time. Measure 70 features a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. Measure 71 has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. Measure 72 has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord.

73

Musical score for measures 73-75. The piece is in 3/4 time. Measure 73 features a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. Measure 74 has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. Measure 75 has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord.

76

Musical score for measures 76-78. The piece is in 3/4 time. Measure 76 features a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. Measure 77 has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. Measure 78 has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord.

79

Musical score for measures 79-81. The piece is in 3/4 time. Measure 79 features a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. Measure 80 has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. Measure 81 has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord.

[12] Minueti per Cembalo

del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva
P-Ln MM 69//10

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

1

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

6

11

16

21

[12] Minueti per Cembalo

del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva

P-Ln MM 69//10

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

2

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

[12] Minueti per Cembalo

del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva

P-Ln MM 69//10

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

3

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

The image displays a musical score for a piece titled "[12] Minueti per Cembalo" by Giovanni Cordeiro Silva. The score is arranged in five systems, each with a treble and bass staff. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. A "3." indicates a triplet in the first measure. The word "Cravo" is written to the left of the first system. The second system begins at measure 7. The third system begins at measure 11 and ends with a double bar line and repeat dots. The fourth system begins at measure 15 and changes the key signature to two flats (Bb). The fifth system begins at measure 19 and continues in the two-flat key signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

23

28

33

38

44

[12] Minueti per Cembalo

del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva
P-Ln MM 69//10

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

4

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

[12] Minueti per Cembalo

del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva

P-Ln MM 69//10

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

5

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

6

10

14

17

21

[12] Minueti per Cembalo

del Sig: r Giovanni Cordeiro Silva

P-Ln MM 69//10

6

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

19

Musical score for measures 19-23. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. Measure 19 features a treble clef with a sixteenth-note triplet and a bass clef with a whole rest. Measures 20-23 show a melodic line in the treble and a bass line in the bass clef, with a piano (*p*) dynamic marking in measure 20.

24

Musical score for measures 24-28. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents, while the bass clef provides a steady accompaniment. The piano (*p*) dynamic is maintained.

29

Musical score for measures 29-31. Measure 29 begins with a forte (*f*) dynamic. The treble clef has a melodic line with slurs, and the bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

32

Musical score for measures 32-34. The treble clef features a melodic line with slurs and a trill in measure 33. The bass clef has a simple accompaniment.

35

Musical score for measures 35-38. Measure 35 starts with a piano (*p*) dynamic. The treble clef has a melodic line with slurs, and the bass clef has a simple accompaniment. A long slur spans across measures 37 and 38.

[12] Minueti per Cembalo

del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva

P-Ln MM 69//10

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

7

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

21

25

30

34

39

43

[12] Minueti per Cembalo

del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva

P-Ln MM 69//10

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

8

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

[12] Minueti per Cembalo

del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva

P-Ln MM 69//10

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

9

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

6

10

14

19

23

Musical score for measures 23-26. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a minor key. Measures 23-24 feature a continuous eighth-note pattern in the treble staff. Measures 25-26 show a transition to a more complex rhythmic pattern with some rests in the bass staff.

27

Musical score for measures 27-32. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 27-28 feature a continuous eighth-note pattern in the treble staff. Measures 29-30 show a transition to a more complex rhythmic pattern with some rests in the bass staff. Measures 31-32 feature a continuous eighth-note pattern in the treble staff.

33

Musical score for measures 33-35. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 33 is labeled *Flauti*. Measure 34 is labeled *Corni*. Measure 35 is labeled *Flauti*. The music features a continuous eighth-note pattern in the treble staff.

36

Musical score for measures 36-39. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 36 is labeled *Corni*. Measure 37 is labeled *Flauti*. Measure 38 is labeled *ff*. The music features a continuous eighth-note pattern in the treble staff.

40

Musical score for measures 40-43. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a continuous eighth-note pattern in the treble staff.

[12] Minueti per Cembalo

del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva

P-Ln MM 69//10

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

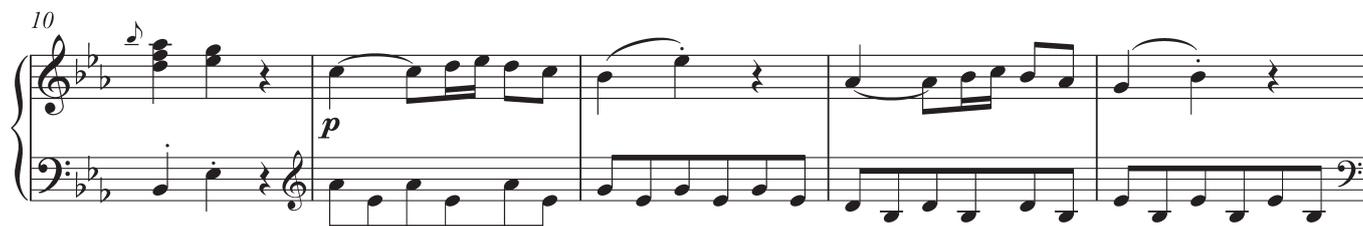
10

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo



10



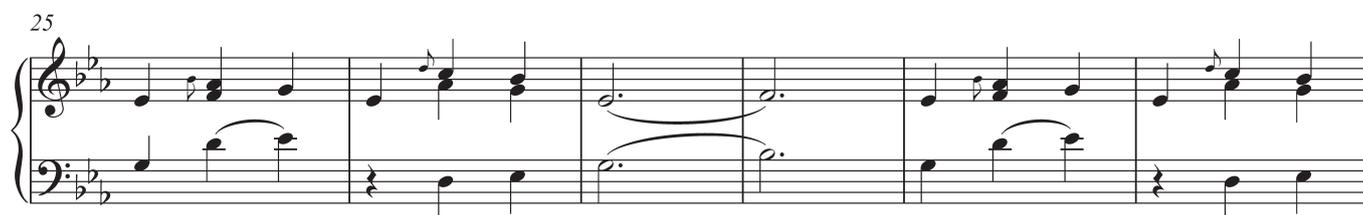
15



19



25



31



[12] Minueti per Cembalo

del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva

P-Ln MM 69//10

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

11

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Largo

Cravo

5

9

13

17

21

[12] Minueti per Cembalo

del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva

P-Ln MM 69//10

Transcrição e revisão:
Guilherme Monteiro e Mário Trilha

12

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cravo

7

12

17

21

27

Minuetto per Cembalo

Del Sig G:C: da Silva

P-Ln MM 2284

Transcrição e revisão:
Mário Trilha

João Cordeiro da Silva (1735-1808?)

Cembalo

7

14

20

27

34

40

Minuetto per Cembalo

Del Sig. Giovanni Cordeiro Silva

P-Ln MM 69//11

Transcrição e revisão:
Mário Trilha

João Cordeiro da Silva (1735-1808)

Cembalo

7

13

17

21

Musical score for measures 21-24. The right hand features a melodic line with trills and grace notes, while the left hand provides a simple accompaniment with rests and single notes.

25

Musical score for measures 25-29. The right hand continues with a melodic line, including trills and grace notes. The left hand has a more active accompaniment with eighth notes and chords.

30

Musical score for measures 30-36. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

37

Musical score for measures 37-39. The right hand has a melodic line with trills. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

40

Musical score for measures 40-43. The right hand has a melodic line with trills. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

44

Musical score for measures 44-47. The right hand has a melodic line with trills. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

Capítulo 6

Obras de José Palomino (ca.1753-1810)

Minueto Joze Palomini (P-Ln MM 4505: F. 7)

Sonatta per Piano Forte. Muzica De Sigre D. Giossepe Palomino
(P-La 54-X-3722)

Duetto per Cembalo o Piano Forte e Violino de Giuseppe Palomino:
anno 1785 (P-Ln MM 247//7)

Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini,
Violetta e Basso de Giuseppe Palomino: anno 1785 (P-Ln MM
209//1)

Minuetto

Joze Palomini

P-Ln MM 4505: f.7

Transcrição e revisão:
Mário Trilha

José Palomino (1753-1810)

Cravo

5

9

13

17

22

28

Sonata per Piano Forte

Muzica De Sigre D. Giossepe Palomino
P-La 54-X-3722

Transcrição e revisão:
Mário Trilha e Guilherme Monteiro

I

José Palomino (1753-1810)

Allegro Brillante

Piano

5

9

13

17

fz *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *dolce*

f

f

20

p

*

25

f

30

f 6 *p* 3

35

f *dolce*

40

f *tr*

45

f *p*

50

f *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

55

f *f p* *f p* *f p* *f p*

dolce *f*

60

f *dolce*

65

dolce

69

f *f*

73

f *p* *f*

78

f *f* *f* *dolce*

82

f

87

f

91

p *dolce* *ff*

95

f

99

f *dolce* *f* *p*

Musical score for measures 99-103. The piece is in D major. Measure 99 starts with a forte (*f*) dynamic and a *dolce* marking. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a simple accompaniment. The dynamic shifts to piano (*p*) in measure 101.

104

f *f*

Musical score for measures 104-108. The right hand has a more active melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment is more rhythmic. The dynamic is consistently forte (*f*).

109

p

Musical score for measures 109-113. The right hand includes trills (*tr*) and slurs. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic is piano (*p*).

114

mancando *dolce* 3

Musical score for measures 114-118. The right hand features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 118. The left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic is *dolce*.

119

f *f*

Musical score for measures 119-123. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment is rhythmic. The dynamic is forte (*f*).

124

dolce 3 3 3 *f*

Musical score for measures 124-128. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes in measures 125-127. The dynamic is *dolce* in measure 124 and *f* in measure 128.

129

f *p* *f* *p* *

133

f *p* *f* *p* * *f* *dolce* *p*

138

f *f*

142

f *f* *f* *f*

146

pp *p*

150

f *p* *f*

II

José Palomino (1753-1810)

Adagio

Piano

The musical score is for a piano piece in G major, 2/4 time, marked Adagio. It consists of two systems of two staves each. The first system (measures 1-3) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. Dynamics include piano (*p*), fortissimo (*f*), and dolce. The second system (measures 4-6) continues the piece with similar dynamics and phrasing. The piece concludes with a double bar line.

p *f* *p* *dolce*

4 *f* *p* *f* *p*

III

Allegro Molto

Piano

6

12

17

22

p *f* *p*

f *dolce* *f*

f *f*

dolce

27

f

31

dolce

p

36

dolce

42

f

mancando

*

48

p

52

56

p *f*

61

p *p*

66

f

71

dolce *

77

82

f *

88

f

Musical score for measures 88-92. The piece is in D major and 3/4 time. Measure 88 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

93

p * *f* *p*

Musical score for measures 93-97. Measure 93 begins with a piano (*p*) dynamic and includes an asterisk (*). The right hand has a melodic line with a fermata over the final note of the measure. The left hand continues with eighth notes. Measure 95 features a forte (*f*) dynamic, and measure 97 returns to piano (*p*).

98

f *p*

Musical score for measures 98-102. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand plays eighth notes. Measure 100 is marked with a forte (*f*) dynamic, and measure 102 is marked with a piano (*p*) dynamic.

103

f *p*

Musical score for measures 103-108. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand plays eighth notes. Measure 105 is marked with a forte (*f*) dynamic, and measure 108 is marked with a piano (*p*) dynamic.

109

dolce

Musical score for measures 109-112. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand plays eighth notes. Measure 111 is marked with the instruction *dolce*.

113

dolce *tr*

Musical score for measures 113-116. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand plays eighth notes. Measure 115 is marked with the instruction *dolce*, and measure 116 features a trill (*tr*) over a note.

117

tr

121

f

f

Duetto

per Cembalo o Piano Forte e Violino
de Giuseppe Palomino: anno 1785
P-Ln MM 247//7

Transcrição e revisão:
Mário Trilha e Guilherme Monteiro

I

José Palomino (1753-1810)

Allegro con Spirito

Violino

Cembalo



3

ten:



5

dolce



8



12

Musical score for measures 12-15. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. Dynamics include *f* and *p*. There are some accidentals and a star symbol in the piano part.

16

Musical score for measures 16-18. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with eighth-note patterns and chords. Dynamics include *f*. There are some accidentals and a star symbol in the piano part.

19

Musical score for measures 19-22. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*.

23

Musical score for measures 23-26. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *con dolcezza* and *p*. There is a trill symbol in the vocal line.

28

ff

33

sf

37

dolce

sf

p

41

6 6 6 6

44

47

51

54

56

Musical score for measures 56-57. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line. The bass line features sixteenth-note patterns with '6' fingerings. Dynamics include *sf* and a trill.

58

Musical score for measures 58-59. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line. The bass line features sixteenth-note patterns with '6' fingerings. Dynamics include *sf* and a trill.

60

Musical score for measures 60-61. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line. The bass line features sixteenth-note patterns with '6' fingerings. Dynamics include *sf* and a trill.

62

Musical score for measures 62-65. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line. The bass line features sixteenth-note patterns with '6' fingerings. Dynamics include *sf* and a trill.

65

68

71

74

77

dolce 6 6 6 6

80

f *p* 6 6

84

89

dolce *dolce* *f* *p*

94

p *f*

f *p* *f*

f

100

ff

f

107

110

f

113

Musical score for measures 113-116. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase starting with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and a quarter rest. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

117

Musical score for measures 117-120. The vocal line continues with a melodic phrase starting with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and a quarter rest. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with eighth notes and a steady bass line.

121

Musical score for measures 121-123. The vocal line features a melodic phrase starting with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and a quarter rest. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

124

Musical score for measures 124-127. The vocal line features a melodic phrase starting with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and a quarter rest. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

128

Musical score for measures 128-131. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

132

Musical score for measures 132-135. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a half note C5, followed by a quarter note D5, and then a quarter note E5. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and chords.

136

Musical score for measures 136-138. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a quarter note F5, followed by a quarter note G5, and then a quarter note A5. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and chords.

139

Musical score for measures 139-140. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a half note B5. The piano accompaniment features a complex texture with a tremolo in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The word *ad libitum* is written in the bass staff.

141

Musical score for measures 141-142. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 141 shows a vocal rest and a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 142 continues the piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

143

Musical score for measures 143-145. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 143 shows a vocal line with a half note and a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 144 shows a vocal line with a half note and a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 145 shows a vocal line with a half note and a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The word "dolce" is written in the piano accompaniment.

146

Musical score for measures 146-148. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 146 shows a vocal line with a half note and a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 147 shows a vocal line with a half note and a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 148 shows a vocal line with a half note and a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

149

Musical score for measures 149-151. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 149 shows a vocal line with a half note and a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 150 shows a vocal line with a half note and a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 151 shows a vocal line with a half note and a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The number "6" is written in the piano accompaniment.

151

Musical score for measures 151-153. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 151: Treble staff has a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4. Bass staff has a whole rest, followed by quarter notes G3, A3, B3. Measure 152: Treble staff has a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4. Bass staff has a whole rest, followed by quarter notes G3, A3, B3. Measure 153: Treble staff has a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff has a half note G3, followed by a half note A3. A slur is placed over the final two notes of the treble staff.

154

Musical score for measures 154-157. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 154: Treble staff has a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff has a half note G3, followed by a half note A3. Measure 155: Treble staff has a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff has a half note G3, followed by a half note A3. Measure 156: Treble staff has a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff has a half note G3, followed by a half note A3. Measure 157: Treble staff has a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff has a half note G3, followed by a half note A3. Dynamics *sf* and *p* are indicated. Slurs and accents are present.

158

Musical score for measures 158-160. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 158: Treble staff has a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff has a half note G3, followed by a half note A3. Measure 159: Treble staff has a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff has a half note G3, followed by a half note A3. Measure 160: Treble staff has a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff has a half note G3, followed by a half note A3. Slurs and accents are present.

161

Musical score for measures 161-163. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 161: Treble staff has a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff has a half note G3, followed by a half note A3. Measure 162: Treble staff has a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff has a half note G3, followed by a half note A3. Measure 163: Treble staff has a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff has a half note G3, followed by a half note A3. Slurs and accents are present.

164

f *p*

167

f

170

f

173

f

176

Musical score for measures 176-180. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The melody in the top staff features quarter notes with rests. The grand staff accompaniment includes sixteenth-note patterns in the bass and chords in the treble. Measure 176 has a fermata over the first note. Measures 177 and 178 have sixteenth-note runs in the bass, each marked with a '6'. Measure 179 has a triplet of sixteenth notes in the treble. Measure 180 has a triplet of sixteenth notes in the treble and a sixteenth-note run in the bass.

181

Musical score for measures 181-185. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The melody in the top staff features quarter notes and eighth-note runs. The grand staff accompaniment includes chords in the treble and sixteenth-note runs in the bass. Measure 181 has a fermata over the first note. Measure 185 has a triplet of sixteenth notes in the treble and a sixteenth-note run in the bass.

186

Musical score for measures 186-190. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The melody in the top staff features eighth-note runs and quarter notes. The grand staff accompaniment includes sixteenth-note runs in the bass and chords in the treble. Measure 186 has a triplet of eighth notes in the top staff and a sixteenth-note run in the bass. Measure 187 has a triplet of eighth notes in the top staff. Measure 188 has a triplet of eighth notes in the top staff. Measure 189 has a triplet of eighth notes in the top staff and a sixteenth-note run in the bass. Measure 190 has a triplet of eighth notes in the top staff and a sixteenth-note run in the bass. The system ends with a fermata and a *p* dynamic marking.

190

Musical score for measures 190-194. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The melody in the top staff features quarter notes and half notes. The grand staff accompaniment includes chords in the treble and bass. Measure 190 has a fermata over the first note. Measure 191 has a fermata over the first note. Measure 192 has a fermata over the first note. Measure 193 has a fermata over the first note. Measure 194 has a fermata over the first note. The system ends with a fermata and a *f* dynamic marking.

II

José Palomino (1753-1810)

Andante poco ♩ = 71

Violino

p

Cembalo

4

7

10

The image shows a musical score for Violino and Cembalo. The score is in G minor (one flat) and common time (C). The tempo is marked 'Andante poco' with a metronome marking of ♩ = 71. The dynamics are marked 'p' (piano). The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 4, 7, 10). The Violino part features a long, sustained note in the first system, followed by a melodic line in the subsequent systems. The Cembalo part provides a rhythmic accompaniment with various patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

12

Musical score for measures 12-13. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 12 features a melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the grand staff with quarter notes. Measure 13 continues the melodic line and includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff.

14

Musical score for measures 14-15. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 14 shows a melodic line in the treble staff with quarter notes and eighth notes, and a bass line in the grand staff with quarter notes. Measure 15 continues the melodic line and includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff.

16

Musical score for measures 16-17. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 16 features a melodic line in the treble staff with quarter notes and eighth notes, and a bass line in the grand staff with quarter notes. Measure 17 continues the melodic line and includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff.

18

Musical score for measures 18-19. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 18 features a melodic line in the treble staff with quarter notes and eighth notes, and a bass line in the grand staff with quarter notes. Measure 19 continues the melodic line and includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff.

19

21

23

25

27

Musical score for measures 27-28. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 27 features a melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 28 continues the melodic line with a sharp sign (F#) and a whole note, while the accompaniment remains active.

29

Musical score for measures 29-30. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two flats. Measure 29 shows a melodic line in the treble staff with quarter notes, and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 30 continues the melodic line with quarter notes and a half note, while the accompaniment remains active.

31

Musical score for measures 31-32. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two flats. Measure 31 features a melodic line in the treble staff with eighth notes, and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 32 continues the melodic line with quarter notes and a half note, while the accompaniment remains active. The word "dolce" is written below the grand staff in measure 32.

33

Musical score for measures 33-34. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two flats. Measure 33 features a melodic line in the treble staff with eighth notes, and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 34 continues the melodic line with quarter notes and a half note, while the accompaniment remains active. The dynamic markings *sf*, *p*, and *f* are present in measure 33, and *f* is present in measure 34.

36

Musical score for measures 36-38. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 36 features a melodic line in the treble staff with eighth-note patterns and a bass line with chords. Measure 37 continues the melodic development. Measure 38 shows a change in the bass line with a prominent eighth-note pattern.

39

Musical score for measures 39-41. The system consists of three staves. Measure 39 has a treble staff with a melodic line and a bass line with chords. Measure 40 features a dynamic marking of *f* (forte) in the treble staff. Measure 41 has a dynamic marking of *p* (piano) in the treble staff, with a slur over the notes. The bass line continues with a steady eighth-note pattern.

42

Musical score for measures 42-44. The system consists of three staves. Measure 42 has a treble staff with a melodic line and a bass line with chords. Measure 43 continues the melodic development. Measure 44 shows a change in the bass line with a prominent eighth-note pattern.

45

Musical score for measures 45-48. The system consists of three staves. Measure 45 has a treble staff with a melodic line and a bass line with chords. Measure 46 continues the melodic development. Measure 47 shows a change in the bass line with a prominent eighth-note pattern. Measure 48 ends with a double bar line.

Volti Subitto Rondó.

III

José Palomino (1753-1810)

Rondó Allegretto

Violino

Cembalo

3

6

9

13

sf

16

19

22

25

28

31

34

37

6

6

6

41

45

49

52

55

58

62

65

65

sf

6

6

6

This system contains measures 65, 66, and 67. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. Measure 65 features a melodic line in the right hand with a fermata on the first measure and a dynamic marking of *sf* (sforzando) on the second measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 66 continues the accompaniment with a sixteenth-note triplet in the right hand. Measure 67 shows a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand.

68

68

6

6

6

This system contains measures 68, 69, and 70. Measure 68 has a melodic line in the right hand with a long slur over the first two measures. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure 69 features a sixteenth-note triplet in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. Measure 70 has a sixteenth-note triplet in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand.

71

71

6

6

This system contains measures 71, 72, and 73. Measure 71 has a melodic line in the right hand with a fermata on the first measure. The left hand plays eighth-note accompaniment. Measure 72 features a sixteenth-note triplet in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. Measure 73 has a sixteenth-note triplet in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand.

74

74

This system contains measures 74, 75, and 76. Measure 74 has a melodic line in the right hand with a fermata on the first measure. The left hand plays eighth-note accompaniment. Measure 75 features a sixteenth-note triplet in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. Measure 76 has a sixteenth-note triplet in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand.

77

80

83

87

91

Musical score for measures 91-93. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 91 features a melody in the treble staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 92 continues the melody and accompaniment. Measure 93 shows the melody ending with a fermata and the piano accompaniment concluding with a final chord.

94

Musical score for measures 94-96. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 94 features a melody in the treble staff with a sixteenth-note triplet and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 95 continues the melody and accompaniment. Measure 96 shows the melody ending with a fermata and the piano accompaniment concluding with a final chord.

97

Musical score for measures 97-100. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 97 features a melody in the treble staff with a fermata and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 98 continues the melody and accompaniment. Measure 99 shows the melody ending with a fermata and the piano accompaniment concluding with a final chord. Measure 100 shows the melody ending with a fermata and the piano accompaniment concluding with a final chord.

101

Musical score for measures 101-104. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 101 features a melody in the treble staff with a fermata and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 102 continues the melody and accompaniment. Measure 103 shows the melody ending with a fermata and the piano accompaniment concluding with a final chord. Measure 104 shows the melody ending with a fermata and the piano accompaniment concluding with a final chord.

Concerto

o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso
de Giuseppe Palomino: anno 1785
P-Ln MM 209//1

Transcrição e Revisão:
Mario A. Vlaxio, Mário Trilha e Gabriel Lima

I

José Palomino (1753-1810)

Allegro

Violino I *p*

Violino II *p*

Violetta *p*

Basso *p*

Cravo *p sempre*

5

Vln. I *ff* *tr* *tr* *sf*

Vln. II *ff* *sf*

Vla. *f* *sf*

B. *f* *sf*

Cr. *ff* *sf* *p*

10

Vln. I *sf* *tr* *dolce*

Vln. II *dolce* *p*

Vla. *p*

B. *p*

Cr. *sf* *p* *sf* *p* *p*

15

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff* *f*

B. *ff* *f*

Cr. *ff* *ff*

20

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p* *f f* *(p)* *Solo*

B. *p* *f*

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

42

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

pp

p

p

Solo

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

6

6

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

70

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

82

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

(p)

(p)

(p)

3 6 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

86

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

pp

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

f

6

6

3

3

3

3

6

6

6

66

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

dolce

p

p

p

Solo

100

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

105

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

110

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

115

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

120

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

124

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

128

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

f *p*

f *p*

(f) *(p)*

f *(p)*

f

133

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

f *p*

f *p*

(f) *(p)*

f *(p)*

f *p*

f *p*

f *6* *3* *3*

138

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

142

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

146

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

p

p

150

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

p

f

p

f

p

(f)

(p)

155

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

f

(f)

f

160

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

p

p

p

165

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

Solo

6

170

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

175

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

179

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

6 6 3 3 3 3 3 3 3 3

183

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

6 3 3 6 tr

187

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Ct.

f

p

(f)

(p)

(f)

p

192

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

(p)

p

Solo

197

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

f

(f)

f

p

f

tr

tr

202

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

f

sf

sf

sf

Solo

6

6

207

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

p

f

f

f

f

212

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

217

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

221

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

226

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

230

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

234

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

239

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

244

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

247

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cr.

p

f

ff

f

II

Andante

Violino I

Violino II

Violetta

Basso

Cravo

Andante

Solo

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

6

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

sf

p

p

(p)

6 3 6 3

35

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

6 3 6 3 6 6 6 6 6 6 6 6

III

Allegro poco

Violino I
p

Violino II
p

Violetta

Basso
p

Allegro poco
Solo

Cravo
p

10

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

f

f

f

f

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

p

p

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

dolce

f

p

p

(f)

f

(p)

f

Solo

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

3

3

3

3

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

p

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

f

p

103

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

112

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

123

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

133

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

143

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

152

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

160

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

167

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

Measures 167-174. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Bass, and Cravo. The Cravo part features complex rhythmic patterns with triplets and trills.

175

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

Measures 175-182. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Bass, and Cravo. The Cravo part continues with complex rhythmic patterns and trills.

184

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

p

p

p

p

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

3

3

193

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

3

3

3

3

3

3

202

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

211

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

222

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

233

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

242

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

f

p

p

tr

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

250

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

3 3 3 3 3 3

257

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

f

p

p

265

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

Cravo

271

Vln. I dolce *f*

Vln. II *pp* *f*

Vla. *pp* *f*

B. *pp* *f*

Cravo *pp* *f*

Sobre os autores e organizadores

Edoardo Sbaffi é Doutor em Música pela Universidade de Évora (2013). Pesquisador atuante no Laboratório de Musicologia e História Cultural da UEA, integra a Orquestra Barroca do Amazonas, com a qual realizou várias tournées pelo Brasil e por Portugal, França e Itália. Professor de Violoncelo no Instituto Gregoriano de Lisboa por mais de uma década, é, desde 2014, Professor Adjunto na Universidade do Estado do Amazonas integrando também o Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da mesma instituição.

Gabriel de Souza Lima é Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA-UEA) e Bacharel em Música pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). É violista da Orquestra Amazonas Filarmônica (OAF) e da Orquestra Barroca do Amazonas (OBA). É professor do Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas, onde coordena o Laboratório de Produção Musical da UEA-LAPMUS, e é pesquisador do Laboratório de Musicologia e História Cultural da UEA.

Gustavo Medina é Doutor em Performance Musical pela UFMG e Mestre em Letras e Artes pela UEA, com formação e experiência na área de Música, com ênfase na execução instrumental no instrumento violino e em Regência Orquestral. Possui experiência de mais de 35 anos na formação e no treinamento de orquestras infantis e juvenis com a metodologia fundamentada na experiência do Sistema Nacional de Orquestras Infantis e Juvenis da Venezuela, do qual participou desde sua fundação e ao longo de 25 anos. É criador principal do Projeto Pedagógico do Curso Superior de Música da Universidade do Estado do Amazonas com ampla experiência no desenvolvimento de sistemas de educação musical baseados na prática instrumental em orquestras infanto-juvenis. Participa como pesquisador e violinista no Laboratório de Musicologia e História Cultural desempenhando a função de spalla da Orquestra Barroca do Amazonas.

Luciano Souto é Pós-doutor em Música / viola de arame, Doutor e Mestre em práticas interpretativas / violão e Bacharel em Música / violão pelo Instituto de Artes da UNESP. É Professor do Curso de Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade

do Estado do Amazonas (UEA), onde participa do Laboratório de Musicologia e História Cultural (certificado pelo CNPQ) e da Orquestra Barroca do Amazonas.

Márcio Páscoa é Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra (2003) e Pós-Doutor em Música pela UNICAMP (2020). É graduado em Música / Instrumentos Antigos pelo Instituto de Artes da UNESP (1994), na qual obteve também o título de Mestre (1996). Integra a UEA desde sua fundação em 2001, onde coordena o Laboratório de Musicologia e Histórica Cultural (2005), tornando-se também membro docente fundador e permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (2011). Junto da Orquestra Barroca do Amazonas (2009), em que toca e a qual dirige, e do Amazonas Baroque Ensemble (2009) se apresentou por dezenas de cidades de Brasil, Portugal, Espanha, França e Itália, em festivais e ciclos de concertos, sob o patrocínio de diversos organismos nacionais (PETROBRAS, SESC, etc.) e internacionais (União Europeia, Regione Piemonte, etc.), destacando-se a obra de autores importantes do cenário musical luso-brasileiro do século XVIII. Gravou cinco CDs com os mencionados grupos. É autor de cinco livros, diversos artigos em revistas científicas qualificadas e capítulos de livros, além de ter editado cinco óperas, com destaque para a série Ópera na Amazônia (2009) e para a primeira edição de Guerras do Alecrim e Mangerona (1737), mais antiga ópera em língua portuguesa que sobreviveu aos nossos dias.

Mário Trilha possui diploma em Música (Piano) pela Universidade de Música do Rio de Janeiro (UNIRIO), Mestrado em performance de Cravo Hochschule für Musik Karlsruhe (Alemanha), curso superior de Cravo pelo Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison (Paris, França) com Medaille d'Or à l'Unanimité, Mestrado em Teoria da Música Antiga na Schola Cantorum Basiliensis, tendo sido bolsista do Ministério da Cultura do Brasil. É Doutor em Música pela Universidade de Aveiro. É membro do Núcleo Luso-Brasileiro de Estudos da História da Música Caravelas. Foi Investigador Integrado em nível de Pós-Doutoramento do CESEM-Universidade Nova de Lisboa com o apoio da Fundação Ciência e Tecnologia de Portugal. Tem realizado vários recitais a solo e com diversas orquestras e ensembles no Brasil e em Portugal, Alemanha, França, Espanha, Suíça, Irlanda, Itália, Escócia, Estados Unidos da América e Uruguai. É professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e cravista da Orquestra Barroca do Amazonas.

Índice Remissivo

A

Albuquerque..... 99
Alegria..... 36
Alvarenga..... 65, 99

B

Balbi..... 23, 36
Beckford..... 26, 27, 36,
43, 59, 60, 99, 100
Brito..... 24, 36, 60, 100
Burney..... 41, 52

D

Daube 86, 87, 100
Doderer..... 100

F

Fernandes 36, 58, 83, 100
Ferreira..... 46, 52

G

Gervasoni 32, 36
Gjerdingen..... 86, 88, 96, 100

H

Hoyt..... 72, 100

K

Kuhn..... 100

M

Mariani..... 36
Mazza 22, 36
Monelle 88, 100
Montabes 45, 52

P

Pacheco 36
Palomino..... 52, 53

R

Ramos 52, 53
Rodriguez 52
Russell 53

S

Saldoni 38, 42,
43, 45, 53
Scherpereel 42, 47, 50, 53
Siemens 50, 51, 53
Silva 42, 53
Solano..... 36
Southey 43, 53

T

Torre 47, 48, 49, 53
Trilha..... 32, 36, 101
Trujillo 45, 53

V

Van der meer 100

W

Wallace..... 87, 101

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

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

