

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Gustavo Medina

**O Manuscrito *M.M. 4824* e as 13 sonatas de  
Pedro Lopes Nogueira**

**BELO HORIZONTE**

**2020**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Gustavo Medina

**O Manuscrito *M.M. 4824* e as 13 sonatas de  
Pedro Lopes Nogueira**

Tese de Doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Música da  
Universidade Federal de Minas Gerais,  
como requisito final para a obtenção do  
grau de Doutor em Música (Área de  
concentração: Performance Musical)

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém

Co-orientador: Prof. Dr. Márcio Páscoa

**BELO HORIZONTE**

**2020**

M491m Medina, Gustavo.

O manuscrito M.M. 4824 e as 13 sonatas de Pedro Lopes Nogueira [manuscrito]. / Gustavo Medina - 2020.

255 f., enc.; il. + 1 DVD.

Orientador: Fausto Borém.

Coorientador: Márcio Páscoa.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Nogueira, Pedro Lopes. 4. Música - Análise, apreciação. 5. Música para violino. I. Borém, Fausto. II. Páscoa, Márcio. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

CDD: 780.2

Tese defendida pelo aluno GUSTAVO JAVIER MEDINA RIERA, em 16 de abril de 2020,  
e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



---

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira (Orientador)  
Universidade Federal de Minas Gerais



---

Prof. Dr. Márcio Páscoa (Coorientador)  
Universidade do Estado do Amazonas



---

Prof. Dr. Diósnió Machado Neto  
Universidade de São Paulo



---

Prof. Dr. David de Figueiredo Correia Castelo  
Universidade Federal de Goiás



---

Prof. Dr. Mario Marques Trilha Neto  
Universidade do Estado do Amazonas



---

Prof. Dr. Robson Bessa Costa  
Programa Nacional de Pós-Doutorado da Capes  
(Universidade Federal de Minas Gerais)



---

Prof. Dr. Antônio Lincoln Campos de Andrade  
Universidade Federal de Minas Gerais

*A Deus, a minha esposa Mayra e a minha família*

## **Agradecimentos**

Realizar um trabalho desta natureza não é possível na cápsula do egoísmo. Sinto-me instrumento de uma mistura complexa de bons desejos e apoios de tanta gente que me rodeia o tempo todo. Em uma teia misteriosa tecida por Deus em que cada um forma parte de um universal que se oculta por trás do cotidiano. O sentido último e primeiro é saber onde estamos, onde começou tudo e conhecer o nosso destino de realização.

Por esta causa devo agradecer a Deus, Alfa e Ômega da nossa existência. A minha esposa amada quem praticando seu amor me conduz através das minhas imperfeições e me serve de espelho para saber melhor quem eu sou. A meus filhos, apoiadores e fãs insuperáveis de tudo o que fazemos, agora adultos que com sua visão renovada, mudam as cores das coisas.

Ao Dr. Mário Trilha por compartilhar generosamente tanto saber e experiência descobrindo para mim a Pedro Lopes Nogueira e seu fabuloso manuscrito. À Dra. Ana Paula Tudela do acervo da Irmandade de Santa Cecília em Lisboa, cuja gentileza e olho experiente me iluminou nos inícios desta pesquisa indicando o caminho para conhecer a Pedro Lopes e sua família.

A meu orientador, o Dr. Fausto Borém pela sua paciência e compreensão, o seu guia preciso e visão de futuro ao confiar em mim e minha capacidade para atravessar as dificuldades que exige um doutoramento em Minas Gerais morando em Amazonas.

Aos queridos e super eficientes Geralda e Alan da Secretaria da Pós-graduação em Música de UFMG. Seu trato, entusiasmo, gentileza e dedicação, são exemplos para todos os que temos o prazer de acudir a eles.

Finalmente, aos professores, colegas e amigos porque suas palavras de alento e estímulo foram sempre acolhidas sabendo que estavam carregadas de boas intenções. Saibam que foram efetivas.

## RESUMO

Análise musicológica, estilística, pedagógica e apresentação da edição de performance do manuscrito M.M. 4824 intitulado *Consta este Livro de toda a Casta de Lições, que servem para se fazer estudo na Rabeca: ao que Se seguem todos os tons, varias Cadencias, diferentes Arpeggios, e outras Coriozidades he de Pedro Lopes Nogueira*. O Método de violino de autoria de Pedro Lopes Nogueira pode ser considerado o mais completo conjunto de estudos de violino do século XVIII. Desde a ótica da pedagogia do período, fundamentada nos *partimenti*, *solfeggi* e *zibaldone*, o livro de Nogueira possui as características de uma compilação de exercícios e composições próprias dos *zibaldone*, comumente usados no ensino musical italiano setecentista, provavelmente assimilado em Portugal e trazido pela imigração de músicos oriundos da Itália. Pedro Lopes Nogueira foi um virtuoso e didata português que atuou principalmente nas cidades de Lisboa e Coimbra na primeira metade do século XVIII por mais de 60 anos. A singularidade deste método é discutida dentro do contexto histórico da pedagogia do violino, o que parece colocar Portugal em uma nova perspectiva quando compararmos Pedro Lopes Nogueira com seus contemporâneos Europeus. Dentro de suas 244 páginas, encontra-se uma grande variedade de materiais encabeçadas por 13 sonatas para violino e baixo contínuo. O foco do estudo está nestas sonatas que são avaliadas quanto à sua exequibilidade, graus de dificuldade e conteúdo musical, colocando-as em perspectiva como fonte relevante de ensino, de dados estilísticos e repertório para apresentação pública em recitais. Uma análise comparativa entre a *Casta de Lições* e as principais obras didáticas do violino do séc. XVIII, aborda suas questões técnicas e estéticas, especialmente com as obras de Francesco Geminiani, Leopold Mozart e José Herrando. Como referenciais metodológicos são utilizadas as *schematas* propostas por Gjerdingen (GJERDINGEN 2007) e a teoria das tópicas aplicadas à música barroca (LOPEZ-CANO, 2011; MIRKA, 2014) como subsídios para uma interpretação historicamente informada. Assim mesmo, uma comparação do manuscrito enquanto método de estudos e/ou lições com um dos principais autores modernos da pedagogia violinística como Ivan Galamian, permite o rastreamento de princípios violinísticos oriundos do séc. XVIII e sua conexão com as práticas atuais. Quanto ao processo editorial, se consideram os princípios filológicos dos diversos tipos de edição (FIGUEIREDO 2004; FIGUEIREDO 2012) e, especialmente, os conceitos e procedimentos da EdiP (Edição de Performance), propostos por Fausto Borém (2015).

**Palavras Chaves:** violino barroco, Pedro Lopes Nogueira, interpretação musical historicamente informada, performance musical, edição de partituras

## RESUMEN

Análisis y presentación musicológica, estilística y pedagógica de la edición performativa del manuscrito M.M. 4824 titulado "*Consta este Livro de toda a Casta de Lições, que servem para se fazer estudo na Rabeca: ao que Se seguem todos os tons, varias Cadencias, diferentes Arpeggios, e outras Coriozidades he de Pedro Lopes Nogueira*". El método de violín de Pedro Lopes Nogueira puede considerarse el conjunto más completo de estudios de violín del siglo XVIII. Desde el punto de vista de la pedagogía de la época, basada en los *partimenti*, los *solfeggi* y el *zibaldone*, el libro de Nogueira tiene las características de una compilación de ejercicios y composiciones del *zibaldone*, comúnmente utilizados en la enseñanza de la música italiana del siglo XVIII, probablemente asimilados en Portugal y traídos por la inmigración de músicos de Italia. Pedro Lopes Nogueira fue un virtuoso y pedagogo portugués que actuó principalmente en las ciudades de Lisboa y Coimbra en la primera mitad del siglo XVIII durante más de 60 años. La singularidad de este método se discute en el contexto histórico de la pedagogía del violín, que parece poner a Portugal en una nueva perspectiva cuando comparamos a Pedro Lopes Nogueira con sus contemporáneos europeos. Dentro de sus 244 páginas, encontramos una gran variedad de materiales encabezados por 13 sonatas para violín y bajo continuo. El estudio se centra en estas sonatas que se evalúan en cuanto a su viabilidad, grados de dificultad y contenido musical, poniéndolas en perspectiva como fuente pertinente de enseñanza, datos estilísticos y repertorio para su presentación pública en los recitales. Un análisis comparativo entre la *Casta de Lições* y las principales obras didácticas del violín del siglo XVIII, aborda sus aspectos técnicos y estéticos, especialmente con las obras de Francesco Geminiani, Leopold Mozart y José Herrando. Como referencias metodológicas, las *squemata* propuestas por Gjerdingen (GJERDINGEN 2007) y la teoría de los temas aplicados a la música barroca (LOPEZ-CANO, 2011; MIRKA, 2014) se utilizan como subsidios para una interpretación históricamente informada. Asimismo, la comparación del manuscrito como método de estudios y/o lecciones con uno de los principales autores modernos de la pedagogía del violín, como Ivan Galamian, permite trazar los principios violinísticos del siglo XVIII y su conexión con las prácticas actuales. En cuanto al proceso editorial, se consideran los principios filológicos de los diferentes tipos de edición (FIGUEIREDO 2004; FIGUEIREDO 2012) y especialmente los conceptos y procedimientos de la EdIP (Performance Edition), propuesta por Fausto Borém (2015).

**Palabras clave:** violín barroco, Pedro Lopes Nogueira, interpretación musical históricamente informada, interpretación musical, edición de partituras



## ABSTRACT

Musicological, stylistic, pedagogical analysis and presentation of the performance edition of the Manuscript M.M. 4824 entitled "*Consta este Livro de toda a Casta de Lições, que servem para se fazer estudo na Rabeca: ao que Se seguem todos os tons, varias Cadencias, diferentes Arpeggios, e outras Coriozidades he de Pedro Lopes Nogueira*". The violin method by Pedro Lopes Nogueira can be considered the most complete set of violin studies of the 18th century. From the point of view of the pedagogy of the period, based on *partimenti*, *solfeggi* and *zibaldone*, Nogueira's book has the characteristics of a compilation of exercises and compositions of the *zibaldone*, commonly used in the Italian music teaching of the 18th century, probably assimilated in Portugal and brought by the immigration of musicians from Italy. Pedro Lopes Nogueira was a Portuguese virtuoso and pedagogue who performed mainly in the cities of Lisbon and Coimbra in the first half of the 18th century for over 60 years. The uniqueness of this method is discussed within the historical context of violin pedagogy, which seems to put Portugal in a new perspective when we compare Pedro Lopes Nogueira with his European contemporaries. Inside his 244 pages, we find a great variety of materials headed by 13 sonatas for violin and continuous bass. The focus of the study is on these sonatas which are evaluated as to their feasibility, degrees of difficulty and musical content, putting them into perspective as a relevant source of teaching, stylistic data and repertoire for public presentation in recitals. A comparative analysis between the *Casta de Lições* and the main didactic works of the violin of the 18th century, addresses its technical and aesthetic issues, especially with the works of Francesco Geminiani, Leopold Mozart and José Herrando. As methodological references, the *schemata* proposed by Gjerdingen (GJERDINGEN 2007) and the theory of topics applied to baroque music (LOPEZ-CANO, 2011; MIRKA, 2014) are used as subsidies for a historically informed interpretation. Likewise, a comparison of the manuscript as a method of studies and/or lessons with one of the main modern authors of violin pedagogy, such as Ivan Galamian, allows the tracing of violinistic principles from the 18th century and their connection with current practices. Regarding the editorial process, the philological principles of the different types of edition (FIGUEIREDO 2004; FIGUEIREDO 2012) and especially the concepts and procedures of EdiP (Performance Edition), proposed by Fausto Borém (2015), are considered.

**Keywords:** baroque violin, Pedro Lopes Nogueira, historically informed musical interpretation, musical performance, sheet music edition

## SUMÁRIO

Introdução.....	1
<b>1 O manuscrito <i>M.M. 4824</i>.....</b>	<b>5</b>
<b>1.1 Pedro Lopes Nogueira.....</b>	<b>10</b>
<b>1.2 A Casta de Lições: aspectos musicais.....</b>	<b>18</b>
<b>2 As sonatas e suas tópicas.....</b>	<b>29</b>
<b>2.1 As 13 lições do manuscrito.....</b>	<b>34</b>
<b>2.1.1 <i>Sonatas 1 e 2</i>.....</b>	<b>36</b>
<b>2.1.2 <i>Sonata 3</i>.....</b>	<b>39</b>
<b>2.1.3 <i>Sonata 4</i>.....</b>	<b>44</b>
<b>2.1.4 <i>Sonatas 7 e 12</i>.....</b>	<b>46</b>
<b>2.1.5 <i>Sonata 9</i>.....</b>	<b>49</b>
<b>2.1.6 <i>Sonata 10</i>.....</b>	<b>51</b>
<b>2.1.7 <i>Sonata 11</i>.....</b>	<b>54</b>
<b>2.2 <i>Sonata 5: Folias</i> e improvisação.....</b>	<b>58</b>
<b>2.3 As fugas de Nogueira: <i>Sonatas 6, 8 e 13</i>.....</b>	<b>66</b>
<b>2.3.1 <i>Sonata 8 (Fuga)</i>.....</b>	<b>72</b>
<b>2.3.2 <i>Sonata 6 (Fuga)</i>.....</b>	<b>76</b>
<b>2.3.3 <i>Sonata 13 (Fuga)</i>.....</b>	<b>78</b>
<b>3 Práticas de performance.....</b>	<b>83</b>
<b>3.1 Compositor versus Intérprete.....</b>	<b>83</b>
<b>3.2 Mediação: Interpretar-executar-performance.....</b>	<b>87</b>
<b>3.3 A compreensão da partitura como condição para a performance.....</b>	<b>92</b>
<b>3.4 O que deve ser traduzido na interpretação?.....</b>	<b>97</b>
<b>3.5 A Linguagem Musical.....</b>	<b>100</b>
<b>3.5.1 As unidades de sentido de Koch.....</b>	<b>102</b>
<b>3.6 A interpretação em uma Performance Historicamente Informada.....</b>	<b>107</b>
<b>3.7 Diretrizes para a performance.....</b>	<b>113</b>
<b>3.7.1 Habilidades Técnicas: mão esquerda.....</b>	<b>113</b>

3.7.2	Habilidades Técnicas: O Arco (mão direita) .....	116
3.7.3	Habilidades Compositivas: Ornamentação, cadências e improvisação.....	118
3.7.4	Gosto e Estilo: Orientações estilísticas e maneiras de tocar.....	120
3.8	Sobre a performance na visão de Leopold Mozart, Francesco Geminiani e Johann Quantz.....	123
3.8.1	Leopold Mozart.....	123
3.8.2	Francesco Geminiani.....	126
3.8.3	Johann Quantz.....	128
4	Por que editar?.....	130
4.1	A Edição das 13 sonatas de Pedro Lopes Nogueira.....	132
4.1.1	Metodologia.....	135
4.1.2	Recomposição de fragmento.....	140
4.1.3	Erros e variantes.....	142
4.2	Edição de Performance.....	146
4.2.1	Arcadas segundo Leopold Mozart.....	148
4.2.2	Referências da Edição de Performance de Geminiani.....	163
4.2.3	O <i>détaché</i> : golpe de arco matriz.....	167
4.3	Aplicação dos símbolos na Edição de Performance.....	172
	Conclusão.....	176

## LISTA DE TABELAS

<b>Tab. 1</b> Processos de habilitação ao Santo Ofício dos filhos de Pedro Lopes Nogueira.....	<b>11</b>
<b>Tab. 2</b> Tabela descritiva das partes do manuscrito M.M. 4824.....	<b>18</b>
<b>Tab. 3</b> Fragmentos das lições 3, 159 e 242.....	<b>19</b>
<b>Tab. 4</b> Comparação com tratados de violino até 1760.....	<b>20</b>
<b>Tab. 5</b> Relação de formulação de compassos das 253 lições.....	<b>23</b>
<b>Tab. 6</b> Relação de tonalidades dos Prelúdios e Fantasias e sua correspondência moderna..	<b>26</b>
<b>Tab. 7</b> Aplicação de critérios de dedilhado em fragmentos da <i>Casta de Lições</i> de Pedro Lopes Nogueira.....	<b>115</b>
<b>Tab. 8</b> Tipos de Edição Musical (FIGUEIREDO, 2004).....	<b>133</b>
<b>Tab. 9</b> Descrição dos símbolos de articulação de Geminiani (GEMINIANI, 1751, pp. 6-8).....	<b>166</b>
<b>Tab. 10</b> Comparação de signos equivalentes entre Geminiani e Galamian.....	<b>170</b>

## LISTA DE FIGURAS

<b>Fig. 1</b> Transcrição em desenho da Marca D'Água do manuscrito realizado por Pauline Nobes (NOBES, 2000).....	6
<b>Fig. 2</b> Detalhe de folha em branco do Acervo Curt Lange com filigrana de bota.....	7
<b>Fig. 3</b> Anotação de datação no documento realizada pelo Curt Lange.....	7
<b>Fig. 4</b> Certidão de batizado de Pedro Lopes Nogueira que determina sua data de nascimento no dia 11 de março de 1686 em Tavira.....	12
<b>Fig. 5</b> Assinatura de Pedro Lopes Nogueira, com identificação de ‘tangedor de rabequa’ e o valor de contribuição no <i>Rol dos devottos q dão suas esmollas p. se fazer hum sitial p. a capella da nossa sancta a gloriosa Virgem Mártir S<sup>a</sup> Cecilia</i> , de 1720.....	13
<b>Fig. 6</b> Fragmento Lição 253.....	21
<b>Fig. 7</b> Fragmento <i>Sonata 10</i> .....	22
<b>Fig. 8</b> Exemplo das cadências de Nogueira.....	24
<b>Fig. 9</b> Relação de nomenclaturas de tonalidades hexacordais. (APEL 1974, 384) .....	25
<b>Fig. 10</b> Compassos iniciais da <i>Sonata 1</i> com três critérios característicos da <i>Bourrée</i> .....	37
<b>Fig. 11</b> Comparação do tema inicial das Lições 1 e 2 de Pedro Lopes Nogueira com a Bourrée do Ato 1 de <i>Le Bourgeois Gentilhomme</i> de J.B. Lully.....	38
<b>Fig. 12</b> Figuras de Estilo Brilhante das lições 1 e 2 de Pedro Lopes Nogueira.....	39
<b>Fig. 13</b> Exemplo de progressão através de regiões harmônicas inesperadas e cromatismo.....	40
<b>Fig. 14</b> Exemplo de figuração declamativa com quiálteras de tercinas.....	40
<b>Fig. 15</b> Exemplo de figuração elaborada.....	41
<b>Fig. 16</b> Estrutura básica da <i>Schemata</i> Prinner.....	41
<b>Fig. 17</b> “Stabat Mater Prinner,” Pergolesi, Stabat Mater, Presto assai, compassos 45–51 (GJERDINGEN, 2007, p. 442).....	42
<b>Fig. 18</b> Prinner usado por Nogueira na <i>Sonata 3</i> .....	43
<b>Fig. 19</b> <i>Orgelpunkt</i> final da <i>Sonata 3</i> de Pedro Lopes Nogueira.....	43
<b>Fig. 20</b> Elementos musicais que caracterizam a tópica Tempesta (MCLELLAND, 2014, p. 282) .....	44
<b>Fig. 21</b> Modulações inesperadas e textura cheia na <i>Sonata 4</i> .....	45
<b>Fig. 22</b> Figuração de notas repetidas alternadas com intervalos disjuntos (melodia fragmentada) nos compassos 15 a 25.....	45

<b>Fig. 23</b> Acentos pronunciados por causa dos acordes que encabeçam cada quaterna de semicolcheias.....	46
<b>Fig. 24</b> Figura temática afirmativa da <i>Sonata 7</i> que sugere um caráter marchante.....	46
<b>Fig. 25</b> Passagens de semicolcheias contínuas com troca de cordas rápidas.....	47
<b>Fig. 26</b> Sequências modulatórias Brilhantes.....	47
<b>Fig. 27</b> Primeiros compassos da <i>Sonata 12</i> com figuras brilhantes em contraponto de 3ra espécie.....	48
<b>Fig. 28</b> Sequência de figura Brilhante em <i>ondulé</i> na <i>Sonata 12</i> .....	49
<b>Fig. 29</b> Fragmento inicial da <i>Sonata 9</i> de Pedro Lopes Nogueira.....	49
<b>Fig. 30</b> <i>Courante</i> da Partita BWV 829 de J.S. Bach.....	50
<b>Fig. 31</b> <i>Partita</i> I para violino solo de J.S. Bach, <i>Courante</i> .....	50
<b>Fig. 32</b> Mudanças repentinas de modo e cromatismos: figuras do estilo Sensível na <i>Sonata 10</i> .....	52
<b>Fig. 33</b> Elementos melódicos característicos do estilo Sensível na <i>Sonata 10</i> .....	53
<b>Fig. 34</b> Comparação do perfil melódico entre a <i>Sonata 9</i> e a <i>Sonata 11</i> de Pedro Lopes Nogueira.....	56
<b>Fig. 35</b> Estrutura melódica e harmônica do Tema das <i>Folias (Sonata 5)</i> de Nogueira e a numeração inicial.....	59
<b>Fig. 36</b> Fragmento da 2ª Variação com o intervalo da abrangência motivica.....	60
<b>Fig. 37</b> Figuração da 3ª Variação.....	60
<b>Fig. 38</b> Figuração da 4ª Variação.....	61
<b>Fig. 39</b> Transição do antecedente ao consequente da 5ª Variação.....	61
<b>Fig. 40</b> Comparação da figuração da 6ª Variação das <i>Folias</i> de Nogueira com a 22ª Variação da <i>Follia</i> de Corelli e a proposta de figuração deste trabalho.....	62
<b>Fig. 41</b> Figuração da 7ª Variação.....	63
<b>Fig. 42</b> Fragmento do <i>Prelúdio CSolfaut com 3a natural</i> de Pedro Lopes Nogueira, que serviu de modelo para a improvisação da 8ª Variação das <i>Folias</i> .....	63
<b>Fig. 43</b> Final da improvisação proposta para a 8ª Variação das <i>Folias</i> de Nogueira, baseado no <i>Prelúdio CSolfaut com 3a natural</i> do próprio Pedro Lopes Nogueira.....	64
<b>Fig. 44</b> Comparação da 23ª Variação da <i>Follia</i> de Corelli e a 9ª Variação da proposta da <i>Folia</i> de Nogueira.....	64
<b>Fig. 45</b> Transição do antecedente ao consequente da 10ª Variação da <i>Folia</i> de Nogueira mostrando a mudança de figuração da proposta.....	65
<b>Fig. 46</b> Modelos de realização de arpejos de Nogueira usados como referência para a proposta de improvisação da 11ª Variação da <i>Folia</i> .....	65
<b>Fig. 47</b> Análise de Marpurg do Tema Real da Oferenda Musical de J.S. Bach (GAULDIN, 1995, p. 156) .....	72

<b>Fig. 48</b> Início da <i>Sonata 8</i> de Nogueira.....	<b>73</b>
<b>Fig. 49</b> Fragmento em branco no manuscrito da <i>Sonata 8</i> de Nogueira.....	<b>75</b>
<b>Fig. 50</b> Sujeito da Fuga da <i>Sonata 13</i> de Nogueira.....	<b>79</b>
<b>Fig. 51</b> Progressão harmônica do Divertimento 4 da Fuga da <i>Sonata 13</i> nos compassos 55-75.....	<b>81</b>
<b>Fig. 52</b> Comparação do segmento final do sujeito com o baixo da sequência da coda final	<b>82</b>
<b>Fig. 53</b> Trinômio reprodução-interpretação-performance de Kuehn (KUEHN, 2012, p. 16).....	<b>89</b>
<b>Fig. 54</b> Interação de objetivos e classificação de conteúdo.....	<b>109</b>
<b>Fig. 55</b> Análise da improvisação de Corelli na sua <i>Sonata II</i> (MEDINA & BOREM, 2017, p. 8).....	<b>119</b>
<b>Fig. 56</b> Proposta de improvisação na variação 8 da Folia de Pedro Lopes Nogueira.....	<b>120</b>
<b>Fig. 57</b> Comparação de imagens para esclarecer a escrita em pontos de vazamento.....	<b>136</b>
<b>Fig. 58</b> Exemplos de barra de agrupamento rítmico escritos depois do copiado das notas pelo uso alternado de pluma e pincel para os diferentes traços.....	<b>137</b>
<b>Fig. 59</b> Omissão de barras de agrupamento na <i>Sonata 3</i> .....	<b>138</b>
<b>Fig. 60</b> Erros de omissão na <i>Sonata II</i> .....	<b>138</b>
<b>Fig. 61</b> Ditografia: que repete uma fórmula rítmica impropriedade.....	<b>139</b>
<b>Fig. 62</b> Fragmento em branco no manuscrito da <i>Sonata 8</i> de Nogueira.....	<b>140</b>
<b>Fig. 63</b> Proposta de reconstrução para os compassos 35 a 38 da <i>Sonata 8</i> (notas vermelhas).....	<b>141</b>
<b>Fig. 64</b> Inconsistência na <i>Sonata 4</i> . Erro de cópia.....	<b>142</b>
<b>Fig. 65</b> Correspondência para determinar as notas erradas do fragmento.....	<b>143</b>
<b>Fig. 66</b> Correção de inconsistência da <i>Sonata 4</i> .....	<b>143</b>
<b>Fig. 67</b> Início da <i>Sonata 3</i> .....	<b>143</b>
<b>Fig. 68</b> Compassos 23 e 24 da <i>Sonata 3</i> com inconsistência harmônica.....	<b>144</b>
<b>Fig. 69</b> Correção de inconsistência harmônica no compasso 24 da <i>Sonata 3</i> .....	<b>145</b>
<b>Fig. 70</b> Compassos 25 ao 28 da <i>Sonata 3</i> mostrando um erro na terceira voz do violino no compasso 27.....	<b>145</b>
<b>Fig. 71</b> Nota ajustada no compasso 27 da <i>Sonata 3</i> .....	<b>146</b>
<b>Fig. 72</b> Falta de alteração no compasso 14 da <i>Sonata 9</i> .....	<b>146</b>
<b>Fig. 73</b> (MOZART, 1756, p. 71).....	<b>149</b>
<b>Fig. 74</b> (MOZART, 1756, p. 71).....	<b>150</b>
<b>Fig. 75</b> (MOZART, 1756, pp. 71-72).....	<b>150</b>
<b>Fig. 76</b> (MOZART, 1756, p. 72).....	<b>150</b>
<b>Fig. 77</b> (MOZART, 1756, p. 72).....	<b>151</b>
<b>Fig. 78</b> (MOZART, 1756, p. 73).....	<b>151</b>

<b>Fig. 79</b> (MOZART, 1756, p. 73) .....	151
<b>Fig. 80</b> (MOZART, 1756, p. 73) .....	152
<b>Fig. 81</b> (MOZART, 1756, p. 74) .....	152
<b>Fig. 82</b> (MOZART, 1756, p. 74) .....	152
<b>Fig. 83</b> (MOZART, 1756, p. 74) .....	153
<b>Fig. 84</b> (MOZART, 1756, p. 75) .....	153
<b>Fig. 85</b> (MOZART, 1756, p. 75) .....	153
<b>Fig. 86</b> (MOZART, 1756, p. 76) .....	154
<b>Fig. 87</b> (MOZART, 1756, p. 76) .....	154
<b>Fig. 88</b> (MOZART, 1756, p. 76) .....	154
<b>Fig. 89</b> (MOZART, 1756, p. 77) .....	155
<b>Fig. 90</b> (MOZART, 1756, p. 77) .....	155
<b>Fig. 91</b> (MOZART, 1756, p. 78) .....	155
<b>Fig. 92</b> (MOZART, 1756, p. 78) .....	156
<b>Fig. 93</b> (MOZART, 1756, p. 78) .....	156
<b>Fig. 94</b> (MOZART, 1756, p. 79) .....	156
<b>Fig. 95</b> (MOZART, 1756, p. 79) .....	156
<b>Fig. 96</b> (MOZART, 1756, p. 79) .....	157
<b>Fig. 97</b> (MOZART, 1756, p. 80) .....	157
<b>Fig. 98</b> (MOZART, 1756, p. 80) .....	158
<b>Fig. 99</b> (MOZART, 1756, p. 81) .....	158
<b>Fig. 100</b> (MOZART, 1756, p. 81) .....	158
<b>Fig. 101</b> (MOZART, 1756, p. 81) .....	159
<b>Fig. 102</b> (MOZART, 1756, p. 81) .....	159
<b>Fig. 103</b> (MOZART, 1756, p. 82) .....	160
<b>Fig. 104</b> (MOZART, 1756, pp. 82-83) .....	161
<b>Fig. 105</b> (MOZART, 1756, p. 84) .....	161
<b>Fig. 106</b> (MOZART, 1756, p. 84) .....	162
<b>Fig. 107</b> (MOZART, 1756, pp. 84-85) .....	162
<b>Fig. 108</b> (MOZART, 1756, p. 85) .....	162
<b>Fig. 109</b> (MOZART, 1756, p. 85) .....	163
<b>Fig. 110</b> (MOZART, 1756, p. 86) .....	163
<b>Fig. 111</b> (MOZART, 1756, p. 86) .....	163
<b>Fig. 112</b> (MOZART, 1756, p. 86) .....	163
<b>Fig. 113</b> Edição com os signos destacados (nos círculos) para Performance realizada por Francesco Geminiani (GEMINIANI, 1751) .....	166



<b>Fig. 114</b> Signos de articulação segundo Geminiani e seu uso segundo o andamento e a estrutura rítmica. (GEMINIANI, 1751, p. 27) .....	<b>172</b>
<b>Fig. 115</b> Combinação de signos sobre uma nota única e o modo de execução (GEMINIANI, 1751, p. 26) .....	<b>173</b>
<b>Fig. 116</b> Edição de Performance da <i>Sonata 1</i> de Pedro Lopes Nogueira com ligaduras e articulações de acordo com os critérios de Leopold Mozart e Francesco Geminiani.	<b>174-175</b>

## Introdução

Na ciência musical, a musicologia surge com as características de um *metarrelato*<sup>1</sup> da música, que autodenominando-se de ocidental, criou um muro divisor que a separaria da torrente cultural global. Este curioso nascimento alimenta discussões muito controversas, como a testemunhada sobre o conceito de etnomusicologia e o repertório dominante conhecido como o cânone. Mas, esta divisão não ficou muito clara ainda internamente, observando com frequência como o olhar da musicologia se mostrou míope perante obras e narrativas dentro de seu próprio espaço histórico. Percebe-se com força uma atenção inusitada em autores e narrativas que evidenciam que a música ocidental, de aparência monolítica, esconde grandes fissuras que situam obras e autores em um incômodo segundo plano de preferência quando se trata de objetos de pesquisa. O conhecimento sobre esta produção, se desenvolve gradativamente na luta por conquistar o reconhecimento e a atenção dos círculos acadêmicos que gozam de maior poder de enunciação. Por esta causa e desde uma perspectiva positiva e desafiadora, a aproximação histórica ao Manuscrito *M.M. 4824* de Pedro Lopes Nogueira, originário na primeira metade do séc. XVIII, oferece uma oportunidade singular para a pesquisa musicológica e para o entendimento da formação violinística.

O nome inscrito na capa, que descreve e nomeia a obra é: *Consta este Livro de toda a Casta de Lisões, que servem para se fazer estudo na Rabeca: ao que Se seguem todos os tons, varias Cadencias, diferentes Arpegios, e outras Coriozidades. he de Pedro Lopes Nogueira*. Para facilitar a leitura, a partir de agora, a chamaremos simplesmente de *Casta de Lições*. O título inscrito estabelece uma divisão de duas partes: um conjunto de lições ou exercícios, estudos e sonatas de diversos tipos, numerados do 1 ao 254 e, uma segunda parte<sup>2</sup> composta por composições em todas as tonalidades, cadências, formas de arpejar e algumas danças<sup>3</sup>.

Neste caso, tanto o autor como a própria obra, permaneceram longo tempo com sua procedência oculta na sombra da história, guardando o que tem para nos dizer sobre o ensino e a prática do violino setecentista em Portugal. Não possuímos até o momento

---

<sup>1</sup> (WAISMAN, 2017)

<sup>2</sup> ...*toda a Casta de Lisões que servem para se fazer o estudo da Rabeca*

<sup>3</sup> ... *Se seguem todos os tons, varias Cadencias, diferentes Arpegios, e outras Coriozidades*

outros escritos ou composições do autor, nem outras referências que mencionem a obra de maneira direta ou indireta. Um ensino musical, com ênfase na oralidade da relação maestro-discípulo, ou talvez, por causa do extravio de materiais Manuscritos certamente produzidos e utilizados pelos professores da época, cria um hiato difícil de transpor. No caso da *Casta de Lições*, estamos perante um material realmente volumoso, que merece ser estudado por um longo tempo e este trabalho se apresenta com o intuito de impulsionar sua compreensão, mas, ciente de que sobrarão muitas perguntas para responder. A riqueza contida nesta obra irá requerer da participação de não poucos investigadores para podermos alcançar o cerne do seu pensamento musical e pedagógico. Por esta causa, este trabalho pretende contribuir com este entendimento sem pretensões de abranger sua totalidade, mas, indagando tanto quanto for possível no seu contexto, com a esperança de estimular a curiosidade científica da comunidade violinística e musical. Por causa da limitação do espaço, o foco analítico e editorial desta pesquisa está nas 13 Sonatas, as quais, encabeçam a obra e poderão servir de referencial para os estudos posteriores do material restante.

O ideal didático da *Casta de Lições* contido como proposta de formação, deve ser desvendado indutivamente. Devemos pensar que havia um pensamento pedagógico direcionando o Manuscrito, fruto de experiências acumuladas e aprendizados de diversas fontes, mas, para poder desencobrir este ideal e suas consequências performáticas, foi imperativo praticar uma pesquisa objetivando o preenchimento dos vácuos biográficos, para melhor compreender a obra. De seu autor, Pedro Lopes Nogueira, chega até nós uma única assinatura como contribuinte em um documento da Irmandade de Santa Cecília de 1720, como relatado no capítulo inicial. Nada mais. Partindo deste ponto, esta pesquisa, biográfica, documental e de índole musicológica, se concentra no primeiro capítulo a maneira de contextualização, buscando compreender as origens e a atividade de Pedro Lopes Nogueira na Portugal do séc. XVIII. As análises realizadas no objeto, isto é, o Manuscrito propriamente, seguem três linhas básicas na tentativa de responder algumas perguntas fundamentais: confirmar a autoria buscando provas documentais e, a partir desta premissa, desvendar a formação e as atividades musicais do Pedro Lopes Nogueira; confirmar a datação através do papel para localizar o Manuscrito historicamente e focar-se na extração de informações sobre a escrita.

Analisando sua estrutura musical e comparando-a com produções análogas para detectar afinidades construtivas, o segundo capítulo confronta o conjunto das 13 Sonatas

com a Teoria das Tópicas e as *Schematas* propostas por Gjerdingen (2007). Estas teorias foram usadas como suporte e contextualização. Autores contribuintes da Teoria das Tópicas diferem entre si com visões e abordagens diferentes, mas, neste caso tiramos proveito desde a perspectiva conceitual da teoria que as enquadra como repositório de ideias composicionais e estilísticas da música setecentista. O resultado desta análise, serve como subsídio para uma interpretação historicamente informada referente à identificação de estilos e conseqüentemente do caráter e andamento para serem executados. A temática desenvolvida desde uma visão repertorial e violinística simultaneamente, orienta sobre critérios de interpretação e o propósito provável desta seção do Manuscrito. O capítulo III, amplamente dedicado à performance oferece uma comparação com destacados autores da pedagogia violinística setecentista apontando para seu cerne instrucional e interpretativo, incluindo a prática da improvisação, de uso comum no período da obra. Um olhar mais aprofundado das sonatas escritas em forma de fuga, procura estabelecer uma compreensão sobre o alcance da formação obtida por Pedro Lopes Nogueira ao demonstrar suas habilidades de alto nível compositivo, mostrando o perfil da sua formação musical. Cientes da ideia de que não se pode pretender, em nenhum momento, impor algum tipo de verdade ou autenticidade interpretativa, estamos convictos de poder sim, oferecer uma base investigativa sobre uma produção musical desconhecida. Esperamos que a partir deste trabalho, este material possa irromper com sucesso no repertório violinístico atual. O esforço procura evitar esse olhar cronocentrista<sup>4</sup> de quem observa o passado com a reverência de uma exumação. Busca-se reduzir a distância entre o observador e o objeto, e buscar uma compreensão profunda que procure trazer o espírito sedimentado nela contido, para incorporá-lo à vivência atual, em uma verdadeira fusão de horizontes históricos (CARVALHO, 2007).

Desde esta perspectiva, as análises foram realizadas evitando uma autópsia musicológica que revele apenas as intimidades estruturais da obra, e por esta causa, sempre seguida pela prática hermenêutica de busca de sentido que aponta para sua aplicação atual. Por esta causa, todos os recursos bibliográficos, e particularmente os tratados e escritos antigos, foram submetidos a uma tradução própria. Este crivo permite unificar sentidos para facilitar a compreensão do leitor atual, filtrando dizeres e terminologias durante muito tempo não homologadas e frequente fonte de entendimentos

---

<sup>4</sup> O paradigma cronocentrista é discutido por Hayes na interpretação do repertório historicamente informado (HAYNES, 2007, p. 9)

confusos. Estas leituras e sua hermenêutica, embora estejam ao longo da tese, se concentram com maior intensidade no terceiro capítulo e pretendem servir a uma compreensão que alcançará seu objetivo final e mais completo, uma vez que a *Casta de Lições* seja incorporada à vivência musical contemporânea, na sua performance cotidiana, nas salas de aula e de concerto, sendo interpretada e explorada em tudo aquilo que tem para nos dizer.

Apontando para esta difusão, o produto desta pesquisa ficaria incompleto se a obra não transitasse o caminho do seu estado de Manuscrito ao de obra editada, passando pelo processo de transcrição, revisão, tradução e reconstrução em alguns casos, com os cuidados filológicos que todo tratamento documental requer para pôr nas mãos do intérprete atual. A este processo se dedica o quarto capítulo. O Manuscrito, sumamente extenso e já transcrito integralmente para viabilizar este trabalho, supera as 330 páginas e foi aproveitado em toda sua extensão para as comparações internas e os estudos realizados. A extensão deste material, supera o espaço dissertativo de uma única tese e oferece possibilidades de pesquisa que vão além da conclusão de um doutoramento, ou um trabalho individual. No entanto, o resultado das análises suporta inicialmente a publicação comentada das 13 Sonatas com baixo contínuo como produto da pesquisa aqui realizada para disponibilizar sua interpretação musical. Assim, de forma sucinta, podemos resumir o propósito desta pesquisa.

## 1. O Manuscrito *M.M. 4824*

O Manuscrito se localiza no acervo da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) em Lisboa sob a cota *M.M. 4824*. Uma visita à BNP para conferir o Manuscrito *in situ* em abril de 2016, mostrou um excelente estado de conservação e encadernado com uma luxuosa capa de couro ornamentada com arabescos. O papel utilizado é de excelente qualidade e boa espessura, indicando um investimento importante para a época, se consideramos os altos valores praticados para este tipo de papel no período. Resulta difícil saber a intenção desta compilação de estudos, sonatas e exercícios da *Casta de Lições*, porém, caberia especular sobre uma possível finalidade comercial ou de circulação do Manuscrito em meios mais abonados, ou quiçá, porque haveria alguma intenção de publicação posterior. Uma descrição resultante da observação física superficial já iniciada por outros pesquisadores, esteve focada na encadernação, características do papel, filigrana, caligrafia e uma enumeração descritiva das partituras, usada aqui como ponto de partida do processo de investigação. A importância comparativa contextual do Manuscrito passa pela confirmação da data, ano de 1720, que permitiria sua comparação em uma linha cronológica com outras obras que possuam o mesmo intuito pedagógico, e assim, determinar o grau de singularidade do material. Constatando a falta de informações, tais como procedência ou ano de aquisição na ficha bibliográfica disponível, o primeiro passo foi contatar o Serviço de Aquisições da Biblioteca Nacional de Portugal, na tentativa de obter maiores informações sobre o Manuscrito que pudessem orientar as pesquisas sobre seu autor e seu uso. Perante a impossibilidade prática de realizar esta busca, segundo informação da biblioteca, o foco para a datação se direcionou à análise da filigrana do papel do Manuscrito e mostrado na figura 1:

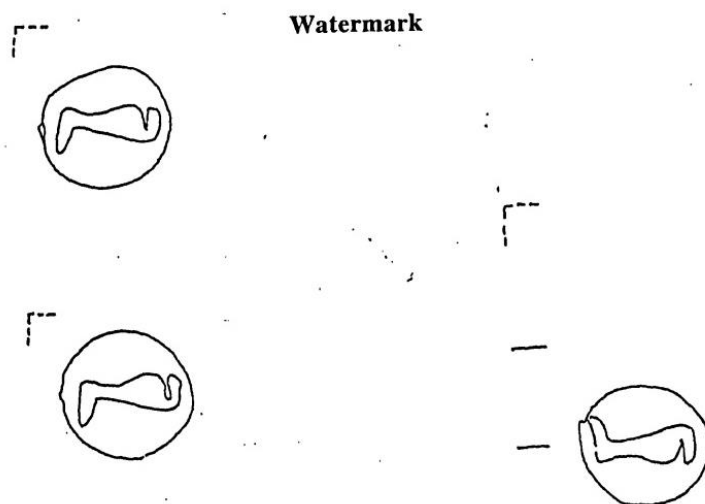


Figura 1 Transcrição em desenho da Marca D'agua do manuscrito realizado por Pauline Nobes (NOBES, 2000).

Deve-se ressaltar que a datação de partituras manuscritas, oferece uma dificuldade maior e distinta que a realizada em uma partitura impressa. A maioria não tem data escrita e resta apenas o papel para realizar uma estimativa. Utilizando como referência: a qualidade do papel, informações sobre os moinhos e suas filigranas, caligrafia e escrita do copista, é possível fazer uma estimativa com uma margem de mais ou menos 20 anos, de acordo com especialistas. Adicionalmente, o incremento substancial do comércio de papel no séc. XVIII faz com que neste período seja particularmente complicado quando comparado com épocas anteriores, isto, porque este intercâmbio levou a produção de papel a regiões muito distantes da sua origem (JAENECKE, 2009, p. 30).

Existem amplos registros sobre as filigranas europeias partindo do séc. XIII até nossos dias em uma variedade considerável de bibliografia especializada. Com os avanços tecnológicos da informação, surgiram projetos para disponibilizar estas importantes referências, para datação e origem do papel, em bases de dados online através de diversos portais web. Pela sua magnitude, destaca-se o projeto europeu do Portal Bernstein. Patrocinado pela União Europeia, surge a partir de quatro plataformas preexistentes: Piccard-Online, WILC, WZMA e NIKI e possibilita uma busca simultânea em todas elas no site [http://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl\\_start\\_disp](http://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start_disp) . Atualmente já reúne 28 plataformas que acumulam um universo de 241.869 marcas de diversos países e épocas.

Uma busca realizada através do motivo da marca d'água do Manuscrito de Nogueira deu um resultado negativo. Embora a base de dados consultada online seja muito abrangente, não alcança a totalidade de fontes possíveis. Provavelmente, uma busca nos documentos produzidos pela fábrica de papel portuguesa em Lousã fundada no início do séc. XVIII poderia levar a uma definição, mas, a ampla circulação do papel no período abre a possibilidade de uma procedência espanhola, dada a proximidade geográfica com alguns dos moinhos de papel mais antigos da Europa assentados no sul do país (CAMPOS, 2009) (RUAS, 2014).

Em uma pesquisa documental de registros portugueses do séc. XVIII pertencentes ao Acervo Curt Lange e localizado na Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais, foi encontrada uma folha branca coletada e classificada pelo próprio Curt Lange como mostra o detalhe da figura 2 com uma marca d'água no quartel inferior da página:



Figura 2 Detalhe de folha em branco do Acervo Curt Lange com filigrana de bota

Na folha encontra-se uma anotação na borda superior esquerda sobre sua datação e procedência que diz: *Cordoba, comienzos del 1700 (1714)* (figura 3 em detalhe). Depois de realizada uma comparação caligráfica com cartas manuscritas de Francisco Curt Lange se confirma que a anotação é de seu punho e letra:

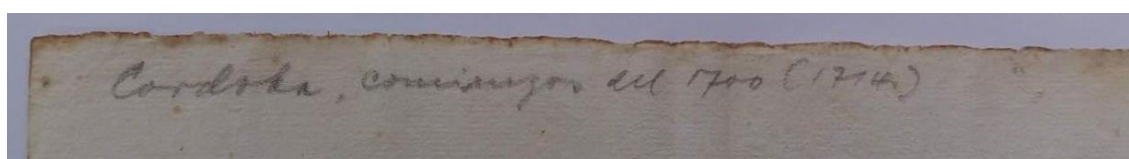


Figura 3 Anotação de datação no documento realizada pelo Curt Lange



Considerando a confiabilidade das informações do prestigiado pesquisador teuto-uruguaio, este dado coincide com o período datado no Manuscrito no registro da BNP, que o situa em 1720. Sem considerar esta prova como conclusiva, dadas as características particulares das filigranas em si, esta similaridade não pode tomar-se como uma simples coincidência. As cidades de Córdoba e Játiva (também chamada de Xátiva) foram o portal de entrada das fábricas papelarias na Europa provindas dos árabes, sediando um dos primeiros centros de produção de papel, aumentando assim, a probabilidade de encontrar exemplares desta produção em Portugal, e particularmente, na região de Algarve, lugar de procedência de Pedro Lopes Nogueira (LAFUENTE, 2017). O seguimento destas informações poderia eventualmente levar a uma conclusão do assunto. Até o momento as evidências encontradas apontam para uma confirmação da data na primeira metade do séc. XVIII, talvez certamente de 1720.

A menção mais antiga encontrada do Manuscrito *M.M. 4824*, está num trabalho realizado pelo acadêmico João Pedro D'Alvarenga em uma nota de rodapé. Trata-se da sua pesquisa sobre Doménico Scarlatti em Portugal na primeira metade do séc. XVIII. Neste artigo, D'Alvarenga detalha a relação de músicos assinantes do *Rol dos devottos q dão suas esmollas p<sup>a</sup> se fazer hum sital p<sup>a</sup> a Capella da nossa sancta i gloriosa Virgem Martir S<sup>a</sup>. Cecilia*<sup>5</sup>, destacando o Mestre de Capela, cantores, rabequistas e outros, alguns deles integrantes da orquestra da Real Câmara e, como informação complementar, menciona a Pedro Lopes Nogueira oferecendo a primeira descrição geral do Manuscrito disponível na bibliografia:

No Rol, f. 2v, figura também Pedro Lopes Nogueira, «tangedor de Rabequa», autor ou compilador do **volumoso**<sup>6</sup> P-Ln MM 4824, contendo doze pequenas sonatas e uma folia para violino e contínuo, mais de duas centenas de exercícios progressivos, vinte e quatro prelúdios e fantasias, três filhotas e uma gaita de folle para violino solo (D'ALVARENGA, 1997/98, p. 122)

---

<sup>5</sup> O *Rol dos devottos* forma parte de um documento composto chamado *Pratas da ISC danificadas em Santa Justa, com justificativos desde 1705* com a cota G02.07 do acervo da Irmandade de Santa Cecília na Igreja dos Mártires em Lisboa cujo acesso foi facilitado pela curadora do acervo a Dra. Ana Paula Tudela

<sup>6</sup> Grifo nosso

Um estudo mais descritivo sobre o Manuscrito, publicado posteriormente, se encontra na tese doutoral de Pauline Nobes<sup>7</sup> (2000). Neste trabalho, em que analisa fontes do repertório para violino solo anteriores a 1750<sup>8</sup>, faz ênfase em composições para violino sem acompanhamento e o uso da *scordatura*<sup>9</sup>, especificamente, em três documentos: o Manuscrito de Klagenfurt, as partitas de Johann Joseph Vilsmayr e a *Casta de Lições* de Pedro Lopes Nogueira. Nobes realiza uma descrição detalhada do material de Nogueira fornecendo estatísticas gerais, contabilizando os elementos que compõem o material, a frequência das tonalidades utilizadas, alcance das posições e dedilhados. No trabalho faz uma comparação pertinente com a publicação de Francesco Geminiani (1751) e outros autores do período, buscando desvendar o pensamento pedagógico implícito no Manuscrito e reconhecendo a importância da *Casta de Lições* como descoberta chave para compreender a dinâmica do ensino do violino setecentista. A autora também especula que o nome escrito na primeira folha, Joze Maximo, possa ser de algum proprietário posterior, e talvez, o responsável de um acréscimo na última página de uma pequena peça cuja caligrafia evidentemente não se corresponde com o restante do Manuscrito. Porém, não oferece evidências que sustentem tais afirmações. Até o momento, continua sendo uma incógnita, sem outros dados com os quais fazer alguma conexão.

Em 2004, aparece a publicação do livro *A History of Baroque Music* de George Buelow, mencionando a Nogueira como virtuoso da Câmara Real Portuguesa, sem maiores detalhes, e dando por certa a autoria do Manuscrito:

O violino se transformou em um marcador proeminente na maioria dos gêneros musicais em Portugal e Espanha, constituindo-se em uma espécie de marca registrada da modernidade, porém, o desenvolvimento do repertório da música de câmara para cordas na península ocorreu principalmente na segunda metade do século [XVIII]. Uma exceção significativa a esta regra é o **recentemente**<sup>10</sup> descoberto Manuscrito de Pedro Lopes Nogueira (fl. 1720), um virtuoso da Câmara Real Portuguesa, contendo mais de cem prelúdios, fantasias, e outras composições para violino solo que são extremamente exigentes desde o ponto de vista técnico e altamente originais no contexto Ibérico. (BUELOW, 2004, p. 396)

---

<sup>7</sup> Neste trabalho Pauline Nobes agradece a Stephen Bull como a pessoa que chamou a atenção sobre as Fantasias do manuscrito assim como a assistência do Dr. João D'Alvarenga

<sup>8</sup> “Neglected Sources of the Solo Violin Repertory before ca.1750”

<sup>9</sup> **Scordatura** [descordato, discordato] (It., *scordare*: ‘desafinar’) ;fr. *discordé, discordable, discordant*; Ger. *Umstimmung, Verstimmung*) termo utilizado para referir-se a uma mudança de afinação nas cordas diferente da utilizada frequentemente no instrumento

<sup>10</sup> Grifo nosso

A informação sobre a participação de Pedro Lopes Nogueira na orquestra real, se deduz aparentemente por aparecer juntamente com outros participantes da referida orquestra na relação de contribuintes da Irmandade de Santa Cecília antes mencionada como *Rol dos devottos*. Alguns elementos neste documento chamam a atenção: vários dos músicos assinantes são identificados como membros da capela real, não sendo assim o caso de Pedro Lopes Nogueira. No momento, cabe destacar que até o presente não possuímos outras evidências que confirmem esta suposta participação. Adicionalmente, existe algum tipo de padronização nas contribuições pela exata quantia e repetição de valores entre os membros assinantes, talvez, de acordo ao grupo ao qual pertencem ou à posição que ocupam. A contribuição de Pedro Lopes Nogueira é a mais modesta de todas, e seu valor de 140 reis é o único de toda a relação, diferenciando-o dos outros contribuintes.

### **1.1. Pedro Lopes Nogueira**

A inexistência de dados sobre Pedro Lopes Nogueira nos levou a verificar os distintos acervos existentes em Portugal referentes às investigações realizadas pela organização inquisitorial da época. Estes arquivos, contentivos de dados familiares e nexos de diversa índole, são uma fonte cada vez mais valorizada na pesquisa documental, dada a riqueza de informações pessoais que podem ser extraídas dos depoimentos. O trâmite processual, requerido pelos solicitantes ou suplicantes, para obter o emprego de Familiar do Santo Ofício, exigia uma pesquisa geracional que se estendia até os bisavós e abrangia amigos e conhecidos, assim como atividades laborais e de negócios. Buscava determinar se o habilitando se enquadrava dentro dos requisitos exigidos sem nenhuma restrição. O postulante precisava dar provas de ser cristão velho por parte de pais e avós, além de ver coligidos depoimentos de pessoas próximas, que privando do longo convívio consigo e sobretudo, a sua família e ambiente de criação, atestassem as condições de probidade para o sucesso do pleito. Algumas limitações que seriam causais de indeferimento eram: ser judeu ou mouro de procedência (limpeza de sangue), cristão novo (recém convertido), haver cometido algum crime de maneira convicta e ter comportamentos incompatíveis com um cristão praticante da sua fé, dentre outros. A intrincada rede de informantes, comissários e notários, alcançavam todo o território português. Se tomavam depoimentos jurados de testemunhas nos locais em que o

solicitante nasceu, viveu e trabalhou, desde o nascimento até o momento do início do processo, quando era solicitado.

O arranque para a abertura de um processo de habilitação iniciava-se com a candidatura espontânea do pretendente. Este deslocava-se pessoalmente até a Inquisição, para manifestar retoricamente o desejo de servir a Deus, à Igreja e ao Santo. A principal razão apontada para tal motivação em pertencer a esta organização, prendia-se em grande parte do fato de que sua aceitação, poderia ser um bom início para a acolhida da sua estirpe nas elites portuguesas prolongando seus benefícios por gerações. Ainda mais, o prestígio social derivado deste vínculo e suas implicações sociais e políticas abrir-lhe-ia o acesso aos círculos sociais mais privilegiados (VAQUINHAS, 2010, pp. 18 -19).

A busca realizada nos arquivos digitais da Torre do Tombo por processos relacionados rendeu resultados. Descobriram-se vários processos relacionados a Pedro Lopes Nogueira em solicitações realizadas pelos seus filhos Francisco Daniel Nogueira, João Xavier Nogueira, Joaquim Pedro Nogueira<sup>11</sup> e António José Nogueira. Nem o próprio Pedro Lopes nem o quinto filho, Raimundo António Nogueira mencionado em um dos processos, aparecem como solicitantes nem constando como membros do Santo Ofício. Na tabela seguinte se informam as datas de entrada dos referidos processos:

Tabela 1 Processos de habilitação ao Santo Ofício dos filhos de Pedro Lopes Nogueira

Nome	Data da solicitação	Cota do arquivo
Francisco Daniel Nogueira	12 de março de 1748	PT-TT-TSO-CG-A-008-002-1686
João Xavier Nogueira	4 de abril de 1770	PT-TT-TSO-CG-A-008-001-13784
António José Nogueira	2 de junho de 1771	PT-TT-TSO-CG-A-008-001-2443
Joaquim Pedro Nogueira	8 de julho de 1788	PT-TT-TSO-CG-A-008-001-14043

<sup>11</sup> Em 1771, Joaquim Pedro Nogueira consta como desembargador na Vila de São João Del Rei em Minas Gerais, no Brasil (BOSCHI, 1998, p. 63)

Através destes processos, sabe-se que os postulantes são filhos legítimos de Pedro Lopes Nogueira e em todos se confirma através de diversos depoimentos como o violinista de quem aqui se trata e principal suspeito de ser o autor do Manuscrito. Assim sendo, e utilizando os dados fornecidos sobre seu batismo, desvela-se que Pedro Lopes Nogueira nasceu em Tavira, no Reino de Algarve, filho de Baltazar Nogueira oriundo da freguesia de Santa Maria e Maria de Oliveira Nogueira da freguesia de São Tiago, tendo como primeiro domicílio a Rua das Olarias onde Pedro foi batizado. Utilizando as informações sobre a filiação e origem do Pedro Lopes Nogueira, foi realizada uma pesquisa avançada que permitiu localizar o documento que consta no livro de batismos Nº 3 da Paróquia de São Tiago do concelho de Tavira na folha 40. A certidão de batismo informa que a data de seu nascimento foi o **11 de março de 1686** como mostra a figura 4:

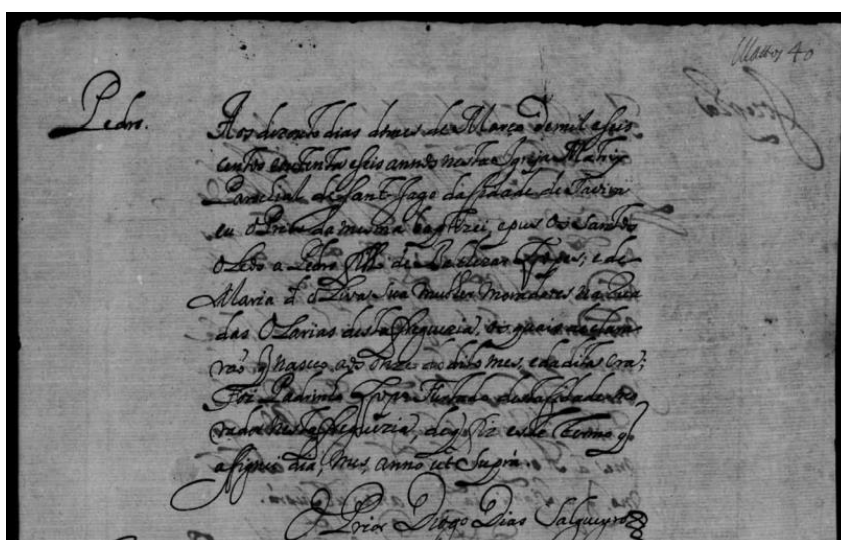


Figura 4 Certidão de batizado de Pedro Lopes Nogueira que determina sua data de nascimento no dia 11 de março de 1686 em Tavira

Durante sua juventude em Tavira, algumas das testemunhas que o conheceram, lembram de Pedro Lopes Nogueira por ter exercido a profissão de sapateiro de Obra Prima<sup>12</sup>, assim como a de músico. Qualificado como insigne violinista e por apelativos

<sup>12</sup> Isto é com Grau de Mestre. Este nível profissional era obtido através de uma prova. O exame realizava-se na presença de dois juízes do ofício e na casa de um destes, onde se executava um trabalho prático e demonstrava-se conhecimentos teóricos reveladores de um bom domínio do ofício em causa. Esta obra que compendia o saber do próprio ofício, era a célebre "Obra Prima" (*chef d'Oevre* das corporações em França, ou a Master-Work dos ingleses). A sua realização de forma perfeita era a condição essencial para se atingir a posição de mestre, e obter a "carta de exame" (FONTES, 2018)

similares sobre seu virtuosismo em vários depoimentos, dominava o rabecão, dentre outros instrumentos não especificados, e já desde sua juventude, se desempenhava como professor de rabeca “adquirindo grande nome e estimação”<sup>13</sup>. Participava nos concertos de música nas igrejas, tocava em festividades e casas particulares, onde também ensinava o violino<sup>14</sup>. Vinculado familiarmente com o Prior de Tavira, Dom Álvaro Nobre Rua, de quem Pedro Lopes Nogueira era tio, sua participação nas atividades musicais era constante, fato este que lhe permitiu lavrar-se um bom nome e grande prestígio como músico na sua terra natal. Posteriormente, se muda a Lisboa em data não determinada com precisão, porém, a informação disponível indica que sua partida está influenciada por um proeminente personagem da igreja portuguesa do séc. XVIII. Trata-se do Bispo de Miranda, Dom Diogo Marques Mourato de quem as testemunhas declaram que era “parente em grau próximo” de Pedro Lopes Nogueira. Dizem que levou o jovem violinista para “acomodá-lo numa das Sees (sic) de Miranda ou Coimbra”<sup>15</sup>. Vários depoimentos se referem a que seria para alguma destas cidades que Pedro Lopes se dirigia quando saiu de Tavira, mas, sabemos com certeza que seu destino foi a cidade de Lisboa. Os distintos processos pesquisados indicam que sua estada em Lisboa foi por um período de 20 a 30 anos aproximadamente, morando na freguesia das Mercês, na rua de Boaventura. Devido a esta informação podemos estimar que sua chegada à capital portuguesa ocorreu por volta de 1700. A prova documental mais importante da sua atividade em Lisboa é a sua assinatura (figura 5) como contribuinte no *Rol dos devottos* mencionado por D’Alvarenga, podendo assim determinar com certeza, que para o ano de 1720 se encontrava nesta cidade, exercendo como músico regulamentado pela Irmandade de Santa Cecília:



Figura 5 Assinatura de Pedro Lopes Nogueira, com identificação de ‘tangedor de rabeca’ e o valor de contribuição no *Rol dos devottos q dão suas esmollas p. se fazer hum sitial p. a capella da nossa sancta a gloriosa Virgem Mártir S<sup>a</sup> Cecilia*, de 1720

<sup>13</sup> PT-TT-TSO-CG-A-008-001-13784 fl. 44

<sup>14</sup> PT-TT-TSO-CG-A-008-001-13784 fl. 48

<sup>15</sup> PT-TT-TSO-CG-A-008-001-13784 fl. 39

No dia 16 de novembro de 1722, Pedro Lopes Nogueira casou-se com Plácida Tereza Xavier, na freguesia do Santos-o-Velho onde ela morava desde o nascimento. Ela havia nascido nesta mesma cidade no ano de 1704, tendo sido batizada no dia 15 de outubro. Entretanto, Pedro Lopes Nogueira e família passaram a viver na Rua dos Ferreiros, na freguesia de Santos onde esteve também a família da esposa, e posteriormente, mudaram sua residência para a Rua Atalaia. O seu primeiro filho, Francisco Daniel, foi batizado o 28 de outubro de 1723 na mesma freguesia. Todas as testemunhas convocadas nos processos de solicitação dos filhos de Pedro Lopes Nogueira, o reconhecem como rabequista, tocando em festividades religiosas ou pelas casas da cidade, onde também ensinava instrumentos não detalhados nos depoimentos. Algumas testemunhas dizem tê-lo visto diversas vezes a tocar na igreja mãe do habilitando do processo, provavelmente o bairro onde mais tempo se demorou ou com o qual manteve mais estreita relação, pois aí teria nascido e crescido o filho.

As informações biográficas do músico revelam conexões próximas com importantes figuras da época. O vínculo mais revelador consta nos testemunhos do violinista e compositor Pedro Antônio Avondano (1714-1782) e sua mãe, cujo nome aparece grafado Maria Luisa Lampreli; deve-se ressaltar que num semelhante processo de 1750, de habilitação a familiar do Santo Ofício movido por um dos filhos dela, o nome de família vai gravado Lompré, que se toma aqui por mais acertado tendo em vista o número de vezes que aparece escrito dessa forma<sup>16</sup>.

Dentre os vínculos profissionais do Pedro Lopes Nogueira destaca-se de maneira especial o Pedro Antônio Avondano. Importante músico de família italiana e amplamente reconhecido, vai identificado no processo de João Xavier Nogueira como “músico de câmara de El Rey, natural e morador na Rua da Cruz, Pateo da Saldanha, freguesia das Mercês, e cavaleiro professo da Ordem de Cristo”. Os músicos da família Avondano foram figuras proeminentes na reorganização da Irmandade de Santa Cecília, após o terremoto de 1755 e sua atividade musical movimentava as assembléias de estrangeiros nos espaços de sociabilidade, declarando-se com 56 anos de idade para o momento do depoimento. Pedro Antônio, que adquiriu fama e prestígio no meio local e no estrangeiro, disse ainda que “conhece o habilitando... e a razão deste conhecimento provém da boa amizade que tiveram entre si os pais do habilitando e toda sua família, com os pais dessa

---

<sup>16</sup> PT-TT-TSO-CG-A-008-001-2299

testemunha”, ou seja, as famílias Avondano e Nogueira, especialmente entre o patriarca da primeira, o também violinista Pietro Giorgio Avondano (1692-c.1754), e Pedro Lopes Nogueira. Pedro Antônio vai além, dizendo conhecer muito bem a Pedro Lopes Nogueira e sua esposa Plácida Xavier Nogueira e “que o dito Pedro Lopes Nogueira vive de tocar instrumentos nas festividades e casas particulares e que ainda hoje vive na Cidade de Coimbra”. E é tudo “que sabe pela boa amizade que conserva com esta família o que há a esta parte quarenta anos”<sup>17</sup>.

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

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

A recolha destes dados permite organizar e deduzir alguns elementos importantes. A relação entre Pedro Lopes Nogueira e Pietro Giorgio (ou Pedro Jorge) Avondano, começou muito certamente antes de 1720, pois o italiano também assinou o supracitado rol dos devotos. Ambos os violinistas conviveram muito proximamente, mas em nenhum momento é mencionado que Pedro Lopes Nogueira tenha integrado a orquestra da Capela Real, o que provavelmente não aconteceu, pelas repetidas vezes em que se diz que ele vivia de ensinar instrumentos nas casas onde tocava e nos festejos religiosos. Estes a propósito, mesmo sem registro pormenorizado na primeira metade do século XVIII, se revelam abundantes na segunda metade do setecentos para estes espaços. Indicam que comumente se via ali uma atividade de alto nível, evidenciando a presença dos músicos envolvidos no rol de pagamentos, seja pelo repertório e algumas pontuais descrições que

---

<sup>17</sup> PT-TT-TSO-CG-A-008-001-13784 fl. 70



não deixam dúvidas da excelência com que a música era tratada em tais festividades, o que costumava incluir não apenas repertório religioso, mas também instrumental.

Um depoimento importante que nos permite reforçar o período em que Pedro Lopes Nogueira se estabeleceu na cidade de Coimbra, é dado pelo Dr. Advogado Joaquim Souza de Carvalho que diz conhece-lo “muito bem” e que seu filho, João Xavier, estaria com dois anos de idade mais ou menos quando se mudaram a Coimbra<sup>18</sup>, acrescentando que o Pedro Lopes, ainda com mais de oitenta anos continuava a ministrar aulas de violino “e disto vevia”<sup>19</sup> (fl 58). Desta forma podemos estimar que 1730 seria a data em que a família Nogueira mudou o seu endereço para Coimbra. Reveladora também é a declaração de Joaquim Borges Coelho, professor de música, e por tanto colega de profissão, que informa que Pedro Lopes Nogueira tocava rabeção e rabeça, que ensinava pelas casas e que “haverá mais de quarenta anos fora para Coimbra com o partido da Sé<sup>20</sup> aonde se acha”, coincidindo com outras testemunhas que afirmam o mesmo (fl 59 e 60)<sup>21</sup>.

O processo de Joaquim Pedro Nogueira nos traz uma declaração importante de outro músico. De acordo com o depoimento de António Pedro Mello, organista da Sé, o mesmo declara que conhece a Pedro Lopes Nogueira “há mais de 40 anos” e a razão é por ele mesmo ser “partidista na Muzica da Sé desta cidade” confirmando outras declarações que afirmam esta ligação de Pedro Lopes com a atividade musical da Sé Velha de Coimbra. Com efeito, o depoente Joaquim Borges Coelho, professor de música, morador da Rua dos Calafates e de mais de 50 anos de idade, declara que Pedro Lopes Nogueira “haverá mais de 40 anos fora para Coimbra com o Partido da Sé aonde se acha” (fl. 59)<sup>22</sup>. Isto estabelece um vínculo com uma instituição de renome que proporcionaria estabilidade e rendimento econômico, motivo suficientemente atrativo para trocar a praça lisboeta pela de Coimbra.

Na altura do processo de João Xavier Nogueira, no ano de 1770, menciona-se que Pedro Lopes Nogueira ainda era vivo e estava ativo, mas já havia se mudado para Coimbra, em data que nenhum depoente deste documento identificou. Mas, mesmo

---

<sup>18</sup> Esta afirmação da idade de João Xavier na sua chegada a Coimbra é reafirmada por outros declarantes

<sup>19</sup> PT-TT-TSO-CG-A-008-001-13784

<sup>20</sup> Sé velha de Coimbra

<sup>21</sup> PT-TT-TSO-CG-A-008-001-13784

<sup>22</sup> PT-TT-TSO-CG-A-008-001-14043

depois de estar ali residindo, vinha a Lisboa tratar de diversos assuntos. É o que se depreende do testemunho de Pedro Ferreira de Oliveira:

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

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

Sabemos que o Pedro Lopes Nogueira teve uma vida para além dos 80 anos provavelmente e que, embora tenha participado continuamente de concertos e apresentações, há uma constante que o relaciona diretamente ao Manuscrito *M.M. 4824*<sup>23</sup> e é o fato de manter-se constantemente ativo na docência. Por esta causa, o documento em questão bem pode ser um legado de uma vida profissional dedicada ao ensino do violino. Provavelmente, o único registro sobrevivente de uma dilatada carreira na docência instrumental de um professor do séc. XVIII. Certamente, o fato isolado do título do Manuscrito mencionar que “hé de Pedro Lopes Nogueira”, poderia eventualmente questionar-se como prova definitiva da sua autoria, porém, os dados levantados sobre a dedicação de Pedro Lopes Nogueira ao ensino do instrumento durante um período não menor a 60 anos, os numerosos depoimentos que amparam sua dedicação a este ofício, sua relação próxima com a família Avondano e seu papel de liderança na atividade musical da elite portuguesa, todos estes elementos combinados, reforçam a ideia de ser ele mesmo o autor do citado documento.

Poderiam ser estas lições uma compilação do material criado durante todos esses anos dedicados ao ensino em Tavira, Lisboa e Coimbra? Qual a procedência geográfica

---

<sup>23</sup> PT-TT-TSO-CG-A-008-001-2443 fl. 58

do material quando chega à BNP, Lisboa ou Coimbra? Estas e outras perguntas como a data e condições de óbito de Pedro Lopes Nogueira deixam aberto um caminho de pesquisa ainda por realizar-se.

## 1.2. A *Casta de Lições*: aspectos musicais

Na tabela 2 temos uma descrição do conteúdo do Manuscrito de acordo com suas partes:

Tabela 2 Tabela descritiva das partes do Manuscrito *M.M. 4824*




Partes	Descrição	Páginas
<b>Capa</b>	Inscrição “Jozé Máximo” e cota do documento <i>M.M. 4824</i>	1
<b>Primeira parte</b>	<i>Consta este Livro de toda a casta de Lisões, que servem / para se fazer estudo na Rabeca: ao que seguem todos / os tons, várias Cadencias, diferentes Arpegios e outras / coriozidades. He de / Pedro Lopes Nogueira</i>	2
	Composições numeradas de 1 a 13: Peças para violino com baixo contínuo	4-24
	Composições numeradas de 14 a 253: Lições ou exercícios	26-180
<b>Segunda parte</b>	<i>Seguemce varias cadencias</i> : quatro cadências	182-183
<b>Terceira parte</b>	<i>Seguemce os tons, prencipiando cada hum / delles por um preludio, em que se descobren sua / naturalidade, e facilita o modo de os seguir fina / lizando com huma fantezia. Inclui três filhotas nas páginas 190, 194 e 195 com uso de scordatura e uma Gaita de Folle na página 209</i>	185-239
	Arpejos: Doze formas de interpretar Arpejos	240-243
	Pequena Peça: Peça com contínuo	244

O conjunto de peças com baixo contínuo (da lição 1 a 13) não parece seguir uma sequência progressiva, porém, cabe destacar sua variedade de estilos. Os estudos vão de

uma pequena peça de 21 compassos, como a *Sonata 2*, até uma longa de 137 compassos como a *Sonata 6*. Os Prelúdios, em outra seção do Manuscrito, possuem uma intensa carga modulatória e sugerem alta liberdade rítmica para a interpretação. Assim, em termos gerais temos uma uniformidade estilística característica do barroco, considerando tanto o tratamento motívico, como os esquemas harmônicos e formais.

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

Tabela 3 Fragmentos das lições 3, 159 e 242

<b>Lição e técnica exigida</b>	<b>Exemplo</b>
Lição 242: altas posições	
Lição 159: cruzamento de cordas	
Lição 3: cordas triplas em contraponto	

O livro apresenta ainda lições numeradas da 14 a 253, sem acompanhamento. Se compararmos a dimensão deste material didático para o violino com outras produções do período, apenas em extensão e descrição do conteúdo, temos:

Tabela 4: Comparação com tratados de violino até 1760

Autor	Publicação	Ano	p.p.	Descrição de Conteúdo
Francesco Geminiani	<i>The art of playing on the violin</i>	1751	51	Explicações sobre a técnica do violino e descrições breves sobre os “exemplos” (lições ou exercícios), explicações sobre ornamentação, 7 exercícios técnicos, 24 lições (6 com baixo contínuo) e 12 peças chamadas de <i>composições</i>
Leopoldo Mozart	<i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i>	1756	225	12 Capítulos divididos em seções contendo: Introdução sobre os instrumentos de cordas com ênfase no violino, explicação sobre a origem da música e a música instrumental, breve história da música, fundamentos de teoria musical, pequeno dicionário de termos musicais, explicação técnica básica do violino, instruções antes de tocar, explicação sobre as arcadas, 12 breves peças com baixo contínuo, instruções mais avançadas sobre o arco e a sonoridade, divisões ternárias, mais sobre arcadas, sobre as mudanças de posição e dedilhados em posições ímpares, sobre as posições pares, mistura de posições, cordas duplas e arpejados, ornamentação, o trinado, o trémolo, o mordente e outros ornamentos improvisados, sobre a leitura musical e a correta execução Exemplos explicativos
José Herrando	<i>ARTE, y puntual Explicación del modo de Tocar el Violín com perfección y facilidade siendo Muy útil para cualquiera que aprenda asi Aficionado como Profesor aprovechandose los Maestros en la enseñanza de sus Discípulos con mas brevedad y descanso</i>	1757	35	Fundamentos de teoria musical, fundamentos da técnica do violino, explicação sobre as arcadas e 12 lições com baixo contínuo

Nesta tabela comparativa podemos observar uma diferença notória quanto à extensão da produção em termos compositivos. Cabe destacar que, de todos os tratados expostos, o de Pedro Lopes Nogueira é o único sem textos explicativos sobre a maneira de tocar ou com material instrutivo de teoria musical. Quanto ao propósito das obras,

Leopoldo Mozart e José Herrando, especificam que seu trabalho tem como público alvo alunos iniciantes, e até mesmo diletantes no caso deste último. Já o Geminiani recomenda seu livro como contendor das regras necessárias para aperfeiçoar-se no instrumento, apontando para um nível mais elevado. Provavelmente, seja esta a razão pela qual estudiosos do violino o considerem o primeiro livro avançado da produção pedagógica para a prática profissional do instrumento (STOWELL, 1992, p. 224). Neste sentido, o estudo do material legado por Pedro Lopes Nogueira obriga a uma revisão desta ideia.

Na *Casta de Lições* o nível de exigência geral, e sobretudo, nos Prelúdios e Fantasias, revela uma complexidade e domínio técnico bem distante do alcance do aluno iniciante. As lições, da 14 à 253, claramente mostram o objetivo de incorporar e desenvolver sistematicamente habilidades técnicas no instrumento em busca de alto desempenho, tais como indicam os dedilhados, a execução em altas tessituras e mudanças de posição de todo tipo usando todas as cordas e complexas combinações com cruzamento das mesmas (Figura 6).



Figura 6: Fragmento Lição 253

A sistematização da proposta revela-se mais evidente nas lições 14 a 92, onde se observa um padrão de dedilhados sequenciais. Os dedilhados não aparecem permanentemente, mas são indicados quando necessário para orientar o padrão desejado com o intuito de impostar a forma da mão ou *frame*, formatando a mesma no espaço da oitava formada em cada posição criando uma postura básica referencial (GALAMIAN, 1962, p. 20). Observando com mais detalhe o progresso dos dedilhados, podem se observar três tipos específicos de posição da mão:

1. Básica, dentro da extensão da oitava
2. Estendida, ultrapassando a oitava
3. Contraída, em espaço menor que a oitava

Todas estas posições têm consequências em relação ao uso de dedos guias ou dedos condutores no deslizamento da posição usados nas mudanças. Embora não haja um texto explicativo sobre como fazer as ditas mudanças, como no caso de Geminiani, a prática interpretativa do material leva a considerar a necessidade de usar os três tipos de mudanças detalhadas por Galamian a fim de poder executar devidamente as exigências técnicas do material. Assim podemos diferenciar quatro casos:

1. Quando o dedo usado na última nota da passagem ou dedo de partida antes da mudança é o mesmo da nota de chegada.
2. Quando o dedo de chegada é distinto do dedo de partida e são trocados no percurso.
3. Quando o dedo de chegada se antecipa como guia e realiza a mudança.
4. Quando a mudança se produz por uma extensão fora da postura básica e não por deslizamento, juntando posteriormente o restante da mão na nova posição (*retarded shift*) (GALAMIAN, 1962, p. 25)

Um estudo mais detalhado está no terceiro capítulo deste trabalho dedicado à performance, onde se descreve os usos em cada caso das lições, porém, fica claro que estudos com sequências em cordas triplas não podem ser executados devidamente sem a exploração destas técnicas (Nogueira: lição 3, fl. 5 e 6) assim como a escalada para as posições 7ma e 8va como nas lições 10 e a 242, cita-se um exemplo pontual na figura 7:



Figura 7 Fragmento Sonata 10

Em geral o grupo das lições 14 a 253 podem ser divididas em duas grandes categorias, a saber, exercícios (14 a 92) e estudos (93 a 253). Os exercícios são aqueles cuja estrutura e repetição explora uma mecânica que pretende desenvolver uma habilidade específica, e os estudos, aquelas composições que apresentam melodias e estruturas de interesse musical para aplicar as técnicas aprendidas. Considerando isto, vemos que as primeiras 13 lições acompanhadas por baixo contínuo, acrescentam um patamar adicional no propósito musical de aplicação das destrezas aprendidas, similar ao recomendado por Geminiani quando expressa no título inicial: “com grande variedade de composições também muito úteis para aqueles que tocam violoncelo, cravo & c”<sup>24</sup>. Isto reforça o entendimento de uma formação que pretendia alcançar, não apenas o domínio do instrumento, mas, a idiomática estilística do período.

As indicações em relação ao uso do arco são exíguas, e em muitos casos, parece apenas sugerir um padrão de articulação. Mas, enquanto ao uso do arco, fica claro que não há como executar alguns estudos com mudanças de cordas amplas e velozes sem um domínio altamente suficiente do violino, o que faz pensar, que este quesito seria uma condição já superada pelo aluno potencial e usuário das lições. Os livros de Geminiani, Mozart e Herrando, mostram a preocupação de indicar a maneira de usar as arcadas, mostrando também, o quanto é importante o uso correto da direção para produzir a acentuação própria do estilo da época e seu discurso musical.

A maioria das lições depois da 14 não tem armadura de clave, porém se definem claramente pelos acidentes privilegiando as tonalidades de Sol maior, Dó maior, Ré menor e Lá menor. A mais usada é a de Sol maior talvez porque esta permite o uso extensivo do registro do instrumento desde sua nota mais grave. Em relação a formulação de compasso, o conjunto de 253 estudos se compõe da seguinte forma:

Tabela 5 Relação de formulação de compassos das 253 lições

Compasso	Quantidade de lições	Compasso	Quantidade de lições
4/4	122	6/8	8
3/4	35	2/2	6
2/4	33	9/8	5
12/8	22	3/2	2
3/8	18	6/4	1
		12/16	1
<b>Total</b>		<b>253</b>	

<sup>24</sup> Tradução nossa



A abrangência e variedade da estruturação dos compassos, obriga ao executante a distribuir por conta própria, ou com o auxílio do professor, arcadas das quais não aparece nenhuma indicação. As ligaduras em alguns casos apenas sugeridas, orientam para tocar segundo a acentuação musical requerida assim como as diferentes condições de trocas e cruzamentos de cordas, reforçando o objetivo didático-pedagógico.

A segunda parte do livro contém quatro breves cadências, duas em ré menor e duas em Sol maior, ambas escritas sem barra de compasso, indicativo da liberdade metro-rítmica, característica destes fragmentos musicais (Figura 8). Estas possivelmente sugerem a maneira de proceder com progressões improvisadas, caso a peça venha a requerer de alguma cadência. A primeira está numerada como 254, o que faz pensar que a numeração seria contínua e numa ordem desejada, mas foi interrompida por razões desconhecidas.



Figura 8: Exemplo das cadências de Nogueira

A terceira parte consta de um conjunto de Prelúdios e Fantasias com três *Filhotas*<sup>25</sup> e uma denominada *Gaita de Folle*. Esta parte, está organizada de acordo com as tonalidades usando a nomenclatura hexacordal<sup>26</sup>. Em comparação com o entendimento moderno que considera todas as oitavas iguais quanto à sua relação intervalar, delimitadas e centralizadas no Dó, as tonalidades eram construídas pela superposição de três hexacordes com a sequência *t t s t t*<sup>27</sup> (figura 9). O primeiro deles vai desde o Sol, que se solfeja de Ut (Dó) até o Lá, que era chamado de *Naturale*, o segundo de Sol a Mi, chamado de *Durum*, e o terceiro de Fá a Ré com a alteração para Si bemol chamado de *Molle*.

<sup>25</sup> Dança popular portuguesa do séc. XVIII

<sup>26</sup> Na teoria medieval as tonalidades se construíam por superposição de hexacordes. (APEL, 1974)

<sup>27</sup> Onde *t* e *s* são tom e semitom respetivamente.

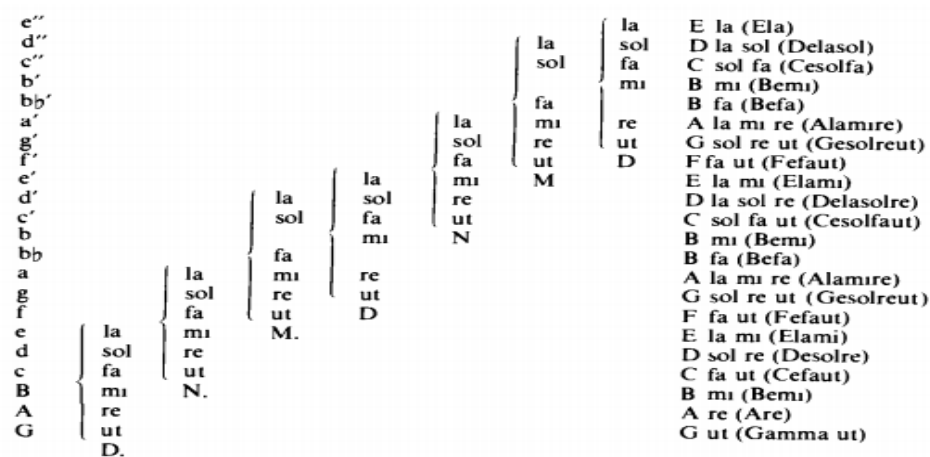


Figura 9: Relação de nomenclaturas de tonalidades hexacordais. (APEL 1974, 384)

Considerando apenas os Prelúdios e Fantasias, estes abrangem um total de 24 tonalidades, 12 menores e 12 maiores, iniciando todas com um acorde de tônica arpejado, possivelmente, para destacar a percepção da tonalidade *em que se descobren sua naturalidade e facilita o modo de os seguir*, como indica o autor no início desta parte. Na seguinte tabela, temos as tonalidades de acordo com a sua sequência, destacando a condição da terça que define o modo, a armadura de clave usada, e sua equivalência tonal na nomenclatura moderna:

Tabela 6: Relação de tonalidades dos Prelúdios e Fantasias e sua correspondência moderna

	<b>Nomenclatura hexacordal</b>	<b>Condição da terça</b>	<b>Armadura de clave</b>	<b>Nomenclatura moderna</b>
1	<i>Dlasolre: primeiro tom</i>	menor	1 bemol	Ré menor
2	<i>Gsolreut: segundo tom</i>	menor	1 bemol	Sol menor
3	<i>Elami: terceiro tom</i>	natural	1 sustenido	Mi menor
4	<i>Alamire: quarto tom</i>	menor	nenhuma	Lá menor
5	<i>Csolfaut: quinto tom</i>	natural	nenhuma	Dó Maior
6	<i>Ffaut: 6<sup>o</sup> tom</i>	natural	1 bemol	Fá Maior
7	<i>Dlasolre: 7<sup>o</sup> tom</i>	maior	2 sustenidos	Ré Maior
8	<i>Gsolreut: 8<sup>o</sup> tom</i>	maior	1 sustenido	Sol Maior
9	<i>Alamire: 8<sup>o</sup> p. de alto</i>	maior	3 sustenidos	Lá Maior
10	<i>Alamire Bmolado</i>	-----	4 bemóis	Lá bemol Maior
11	<i>Csolfaut: 1 p. de baicho</i>	menor	2 bemóis	Dó menor
12	<i>Ffaut</i>	menor	3 bemóis	Fá menor
13	<i>Bfami</i>	natural	2 sustenidos	Si menor
14	<i>Bfa: 5<sup>o</sup> p. de baicho</i>	natural	2 bemóis	Si bemol Maior
15	<i>Elami Bmolado</i>	natural	2 bemóis	Mi bemol Maior
16	<i>Ffaut sustenido</i>	natural	4 sustenidos	Fá sustenido menor
17	<i>Csolfaut sustenido</i>	natural	4 sustenidos	Dó sustenido menor
18	<i>Elamim</i>	maior	4 sustenidos	Mi Maior
19	<i>Bfa</i>	menor	4 bemóis	Si bemol menor
20	<i>Ffaut sustenido</i>	maior	5 sustenidos	Fá sustenido menor
21	<i>Lafa</i>	menor	5 bemóis	Mi bemol menor
22	<i>Bfami</i>	menor	4 sustenidos	Si Maior
23	<i>Gsolreut sustenido</i>	-----	4 sustenidos	Sol sustenido menor
24	<i>Dlasolre Bmolado</i>	-----	5 bemóis	Re bemol Maior

Os Prelúdios e Fantasias compilam as exigências técnicas desenvolvidas nas lições. Sua escrita virtuosa explora as dificuldades treinadas em um contexto musical, juntando habilidade técnica e expressividade musical. A liberdade esperada na sua interpretação sugere-se pela ausência de barras de compasso outorgando aos prelúdios um caráter de cadência, similar as escritas na segunda parte do volume, porém nesta oportunidade, com uma figuração mais variada e extensa para lhe conferir a condição de peça para violino solo, em duas partes ou movimentos. Curiosamente, esta também

poderia ser a condição das *Filhotas*, as quais finalizam com a dominante da tonalidade da fantasia seguinte (ou anterior como no caso da primeira), podendo indicar uma continuidade como a sugerida nos prelúdios. Esta apreciação também explicaria sua localização no conjunto dos Prelúdios e Fantasias.

Chama a atenção a indicação de afinar alguma das cordas do violino usando como referência alguma corda do *Machinho*<sup>28</sup>. Esta é uma indicação de *scordatura*, ou seja, uma afinação do violino diferente daquela estabelecida (mi-lá-ré-sol), fazendo do violino um instrumento transpositor. Consideramos que no caso de Nogueira parece mais um ajuste de altura do conjunto de cordas do violino para ajustar-se à tonalidade do *Machinho*, possivelmente em Sol (OLIVEIRA, 1986, p. 333). Isto porque as *Filhotas* quando executadas como estão escritas e, interpretando que a mudança de afinação se aplique apenas a uma corda, se perde completamente a integridade tonal. Desta forma, se a segunda corda do violino, Lá, fosse afinada pela quarta corda do *Machinho*, Sol, o conjunto de cordas do violino ficaria em Ré-Sol-Dó-Fá (do agudo ao grave) e assim a tonalidade da *Filhota* como um todo seria um tom mais baixo, ou seja, Sol, compatível com o *Machinho*. O caso da *Gaita de Folle* já seria distinto porque sua construção é a de uma peça independente, considerando a dimensão e sua finalização com cadência autêntica claramente conclusiva. Fica evidente logo nas primeiras observações musicais do material de Nogueira, que a complexidade e a exigência técnica instrumental requerida para a execução das lições e composições relacionadas no volume, levantam uma série de questionamentos de ordem pedagógico e musical. Entretanto, o nível de elaboração e exigência discutidos acima, não estão ligados à autoria de qualquer dos presumíveis mestres do instrumento ao longo do séc. XVIII. Não há correspondências com nenhuma música conhecida.

A variedade do conteúdo musical do Manuscrito, com perfil de coletânea, evidencia uma abrangência de assuntos técnicos e temática violinística como foi prometido pelo autor no título inicial: *consta neste livro toda Casta de lições que servem par se fazer o estudo da Rabeca*. Se bem a ordem encontrada não está organizada em função de uma progressividade, a riqueza do material oferece ao professor usuário alternativas musicais para tratar variados assuntos do domínio avançado do instrumento. Estudos técnicos para desenvolvimento de habilidades específicas, estudos em forma de

---

<sup>28</sup> **Machinho**, v. **Machete**, s. m. Pequena viola que o vulgo de Lisboa chama *cavaquinho*, instrumento popular que nas ilhas das Açores é muito usado. Arma-se com quatro cordas de tripa afinadas em quintas como o bandolim e o violino... se presta aos acompanhamentos, dando acordes de três e de quatro notas, mas somente nos tons de dó, sol, ré, lá e mi; o seu tom favorito é o de sol maior. (OLIVEIRA, 1986)

capricho onde a temática musical explora uma ou várias técnicas, danças populares, repertório de diferentes estilos e até Prelúdios e Fantasia de alto nível musical e virtuoso. Tudo isto em um trabalho único mostrando um caminho de aperfeiçoamento instrumental no umbral de uma vida profissional. Provavelmente, o desejo final de Pedro Lopes Nogueira.

## 2. As Sonatas e as tópicas

A primeira parte do Manuscrito, classificada pelo autor genericamente como Lições, contêm uma sequência numerada do 1 a 253, destacando este material das outras partes do livro. Ainda que nomeadas genericamente como lições, apenas as 13 primeiras possuem um acompanhamento de baixo contínuo enquanto as seguintes, da 14 a 253, estão escritas para violino solo. Isto diferencia as sonatas do material restante. As lições a partir do número 14 são claramente exercícios de técnica progressiva em que se explora diversas dificuldades com mecanismos sequenciais para treinamento<sup>29</sup>. Tampouco nas primeiras 13 vemos que sejam lições de cunho técnico, em que exercícios estariam acompanhados para ter uma referência auxiliar para afinação e sincronia. Trata-se efetivamente de um conjunto de pequenas peças escritas de acordo com os critérios de estilos predominantes na época, abordando uma variedade singular como conjunto. Estas 13 lições, são o foco principal de análise deste trabalho.

O estudo dos estilos utilizados na composição deste conjunto, seria um requisito necessário para uma interpretação historicamente informada, mas adicionalmente, o seu estudo permite também penetrar um pouco mais nas habilidades compositivas de seu autor, entender melhor sua formação musical, e ainda, verificar sua conexão histórica com o entorno cultural em que se movimentava. Um estudo musicológico desta natureza, se realizado 30 anos atrás, direcionaria toda sua aparelhagem analítica a esmiuçar estruturalmente as 13 Sonatas, reduzindo-as a um esqueleto de notas, acordes, progressões harmônicas, melodias e ritmos em uma ação chamada de Análise Formal. A persistência deste tipo de abordagens levantou fortes questionamentos como os expressados pela pesquisadora Susan McClary, quem chegou a comparar este tipo de musicologia baseada em analíticas formais com uma “disciplina autista que sofre da síndrome de Asperger”, isto, pela sua incapacidade de reconhecer emoções e significados, omitindo frequentemente este aspecto fundamental para seu entendimento e interpretação (MCCLARY, 2001, p. 326). A prática que consiste em desconstruir uma obra musical até seus elementos constitutivos mais simples na busca de uma lógica, não é suficiente para explicar, compreender, ou ainda justificar, o vasto fenômeno artístico que ocorre no redor da música. Porém, o uso da partitura como documento não pode ser relevado justamente

---

<sup>29</sup> Poderíamos dizer que das lições 14 a 253, umas 74 delas se encaixam perfeitamente nesta definição de estudo técnico.

pelo seu caráter de evidência, e seu uso é geralmente o de fonte primária de informações e ponto de partida para a investigação. Com esta visão, a escolha de uma abordagem analítica que não dispense a análise formal e estrutural, mas, que aproveite as informações extraídas da partitura como meio, deve apontar para a recuperação de significados e entendimentos que iluminem a interpretação em todas suas instâncias, como finalidade última.

Para poder alcançar este objetivo, vamos recorrer à teoria das Tópicas que são um repositório de referências estilísticas, profusamente codificadas no séc. XVIII. Estas funcionaram como fonte temática e de alusões musicais ligadas aos afetos, ocasiões sociais e tipologias estruturais chamadas de estilos, fazendo que a produção musical do período, estivesse de acordo com os preceitos retóricos e o gosto predominante da época. As tópicos constituíram uma fonte de temáticas para o discurso musical (HATTEN, 1994, p. X). Em uma definição mais precisa:

O conceito de tópicos foi introduzido no vocabulário dos estudiosos da música por Leonard Ratner. Em seu livro seminal *Música Clássica: Expressão, Forma e Estilo*, que promete ao leitor “uma explicação em grande escala das premissas estilísticas da música clássica” (1980: xiv), Ratner define tópicos como “assuntos para o discurso musical” e os divide em “tipos” e “estilos”. O primeiro grupo abraça danças e marchas. Este último inclui estilos como turco, militar ou caça. O inventário de tipos e o fato de que eles “aparecem como peças totalmente trabalhadas” implicam que eles são equivalentes a gêneros. Em contraste, os estilos são “progressões dentro de uma peça”, mas, como Ratner aponta, “a distinção da composição, mas também fornecem estilos para outras peças” [...] Sua visão de que as obras-primas clássicas estavam cheias de referências à paisagem sonora do século XVIII transformaram sua recepção pelos ouvintes modernos à medida que a descoberta de que o Partenon foi pintado transformou a recepção de ruínas monumentais da antiguidade clássica. [...] Como repositório do conhecimento estilístico partilhado por compositores e ouvintes, as tópicos de Ratner constituíram uma fonte de significado e meios de comunicação na música do século XVIII (MIRKA, 2014, p. 1)

Cabe destacar, que o conceito de tópicos é um recurso conceitual. Surge como categoria que permite organizar a abundância do material escrito sob esta perspectiva e cuja produção, é oriunda de diversas fontes. Suas premissas na bibliografia são originárias da oratória de Quintiliano, mas, a literatura que está relacionada à produção musical, foi produzida copiosamente no séc. XVIII na tentativa de estabelecer parâmetros de criação e significação padronizados para a atividade musical da época. Autores como Johann Mattheson (1681-1764), Johann Sulzer (1720-1779), Heinrich Koch (1749-1816), Johann Kirnberger (1721-1783), Joseph Riepel (1709-1782) e outros, estabeleceram códigos de

significação relacionando figuras musicais e temáticas em concordância com a teoria dos afetos. Como menciona Danuta Mirka, o conceito reaparece no panorama musical da mão de Leonard Ratner, desta vez, no empenho de compreender os significados do repertório clássico, com uma abordagem semiótica em que a interpretação considere tanto elementos construtivos como contextuais, no sentido mais amplo possível. Desta forma, as tópicas musicais, passam a ser elementos que sustentam uma semiose que deve garantir a compreensão musical. Sua funcionalidade consiste em servir de gatilho para produzir complexas relações cognitivas que orientem a busca de sentido, para alcançar assim, um significado específico e de uso comum. Por esta causa, sua proposta classifica as temáticas, indicando um padrão construtivo reconhecível pelo ouvinte e derivando para uma diversidade de gêneros e estilos (LÓPEZ CANO, 2002, p. 28).

Embora nesta definição os conceitos de estilo e gênero estejam vinculados às Tópicas, podemos encontrar referências sobre o assunto desde o séc. XVII, nos trabalhos do musicólogo fiorentino Giovanni Battista Doni (1595-1647). Inspirado pela música de Claudio Monteverdi (1567-1643), responsável pela inovação expressiva e estrutural denominada como *seconda pratica*, Doni, classifica ambos repertórios diferenciando-os como *antigo* e *moderno*. No seu trabalho *Compendio del Trattato dei Generi e dei Modi dela Musica* publicado em 1635, trata detalhadamente o assunto sobre o falta de compreensão que havia no seu tempo sobre gênero e modo. Clarifica os conceitos ancorando-se nos tratados de Nicola Vicentino<sup>30</sup> (1511-1576), em relação ao conceito de gênero; e nos trabalhos de Henrico Glareano<sup>31</sup> (1488-1563), para sustentar sua definição de modo. Com esta base, enfatiza a separação entre estilo *antichi* e *moderno* como formas distintas de usar os modos. Com este marco referencial, conclui que a diferença se encontra na maneira de usar as combinações de ritmos e intervalos com uma variedade orientada por um propósito expressivo, sem limitações por conta de um rigor estrutural, diz Doni: “Galilei, em seu Diálogo erudito sobre a música antiga e moderna, não sem razão, confere que os nossos Modos são todos de uma mesma cor, do mesmo odor e sabor, porque verdadeiramente como se praticam hoje, não se conhece quase nenhuma diversidade” (DONI, 1635, p. 8). Critica a estabilidade usada no Modo, usado com uma sorte de monotonia sonora e estrutural. Contabiliza 15 diferenças entre os usos harmônicos, melódicos e intervalares entre ambos estilos e, para comparar por contraste, elogia a diversidade e a “*mescolanza*” encontrada no *Lamento da Ariana* de Monteverdi.

---

<sup>30</sup> Autor de *L'Antica Musica Ridotta ala Moderna Prattica* em 1555

<sup>31</sup> Autor do *Dodekachordum* em 1547



Desta forma, o estilo é mais que um tipo de música, podendo ser também, uma figura, um processo ou um plano de ação como sugere Ratner (RATNER, 1991, p. 615).

“[Esta ideia, posteriormente] assimilada na Alemanha por Christoph Bernhard (1628-1692), chegou até o séc. XVIII sob os nomes dos estilos estrito e livre (ou galante)<sup>32</sup>” (MIRKA, 2014, p. 3). Outras divisões estilísticas surgiram, como as propostas por Marco Scacchi (1649), que distinguiu entre o estilo da igreja (*stylus ecclesiasticus*), o estilo teatral (*stylus theatralis*) e o estilo da câmara (*stylus camerae*). Johann Mattheson, combina esta relação com as categorias inventadas por Athanasius Kircher em 1650 elencando agora: *stylus ecclesiasticus, canonicus, motecticus, phantasticus, madrigalescus, melismaticus, hyporchematicus, symphonicus e recitativus*. Em *Das beschützte Orchester* (1717), Mattheson integra as espécies *stylorum* de Kircher sob os gêneros *stylorum* de Scacchi. Ele mantém este sistema estilístico em *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) e *Der vollkommene Capellmeister* (1739) (MIRKA, 2014, p. 3). Os autores modernos resgataram estas classificações e adicionaram novas perspectivas. Por exemplo, Agawu, trata o conceito de Tópica como expressão, direcionando sua atenção para os sentidos e os significados que são comunicados através de atributos estruturais e expressivos (AGAWU, 1991, p. 4). A classificação feita pelos autores antigos, não contemplava uma hierarquia de qualidade, até que Johann Adolph Scheibe (1745), as subordina a uma divisão de estilos como *alto, médio e baixo*, segundo a dignidade do afeto representado na música, diferenciando entre estilos *bons e ruins*.

No pensamento dos compositores do séc. XVIII, o objetivo primordial da música era a expressão. Este propósito se alcança através da compreensão de uma complexa teia de relações entre a Retórica e a estrutura musical na qual estavam culturalmente submersos os compositores, intérpretes e ouvintes em geral. A sociedade estava normatizada por um conjunto de códigos de comportamento em que o protocolo, o status social, os lugares estavam definidos por regras de conduta e símbolos. Tipos específicos de música foram classificados segundo suas qualidades expressivas e considerados apropriados para determinados locais, ocasiões e situações diversas (RATNER, 1980, p. 7). Esta lógica aplicada à música como atividade social, está em sintonia com o racionalismo predominante na época e sua visão enciclopédica, visão esta, que procura hierarquizar todos os fenômenos observáveis para fins de compreensão e manipulação, classificando e ordenando. A dignidade dos estilos antes mencionados, e que hoje

---

<sup>32</sup> it was adopted in Germany by Christoph Bernhard and continued in the eighteenth century under the names of the strict and free (or galant) styles (tradução nossa)

consideraríamos uma qualidade altamente subjetiva, também é hierarquizada na obra de Scheibe. Na citação seguinte podemos ver como se descrevem os detalhes que determinam a determinam:

...o estilo *alto*, deve ser estável e enfático, de harmonia completa, de ideias muito bem definidas através de uma melodia rica em invenção, fresca, viva e elevada. Deve ser usada unicamente para heróis, reis, e outros grandes homens de espírito nobre; magnanimidade, majestade, amor de poder, magnificência, orgulho, perplexidade, raiva, medo, loucura, vingança, dúvida, outras qualidades similares e paixões, podem ser expressadas somente pelo estilo *alto* (RATNER, 1980, p. 7)

Esta descrição, exemplifica o grau de detalhe usado na tentativa de normatizar, e paradoxalmente, a amplitude subjetiva que dificulta sua determinação. Este entendimento sobre gostos e usos provavelmente era imposto na pirâmide social de acordo com as relações de poder. Mas, há um dado relevante nos devaneios especulativos de Scheibe, trata-se da sua descrição sobre a **coerência expressiva** da peça musical. Os estilos *alto*, *médio* e *baixo* tinham em comum uma consistência estilística que estava determinada pela unidade, de forma tal, que o afeto era manifestado no percurso estrutural da obra do início ao fim. Isto os separava do estilo *ruim*, que atentava contra esta coerência utilizando figuras e recursos estruturais que confundiam a percepção do afeto, rotulando estas músicas como desorganizadas. A mistura era possível apenas quando a extensão da música exigia esta combinação por causa da necessidade de variedade, por exemplo, em uma ópera cujo enredo reclama uma variedade de situações e personagens de caracteres diferentes, **já as músicas de pequeno porte, deveriam permanecer sujeitas a um único afeto na sua expressão**<sup>33</sup> (MIRKA, 2014, pp. 6-8). Novamente encontramos aqui um princípio de cunho retórico. Uma obra musical tratada como discurso, resulta confusa quando o assunto tratado musicalmente não mantém uma coerência estrutural que permita sua compreensão. A repetição é a força estruturadora que converge na coerência, porém, seu uso excessivo, conduz à monotonia. A variedade é a força que equilibra a coerência produzida pela repetição, porém o seu excesso, conduz à incoerência. Por esta causa, uma obra de pequeno porte, com um espaço musical limitado, deve aproveitar com eficiência o recurso da repetição de figuras e elementos característicos para garantir a coerência até o fim, evitando a monotonia, segundo o pensamento de Scheibe e seus contemporâneos.

---

<sup>33</sup> Friso nosso

As Tópicas, constituem um tesouro de figuras e assuntos musicais e são divididas em Tipos, que determinam o caráter da obra como um todo. Já os Estilos se manifestam em figuras e progressões dentro da obra, porém, considerando que, um tipo poderia ser um estilo, por exemplo, minuets e marchas representam um tipo completo de composição, mas, também são figuras de estilo para outras peças. As danças, por causa do ritmo e seu andamento, representam sentimentos e sua forma compacta foi usada para o ensino da composição e para a instrução da performance. Ratner cita autores do sec. XVIII como Kirnberger, Riepel, Koch e Mozart para sustentar este argumento e resume o papel pedagógico para o performer:

Os ritmos das danças virtualmente saturaram a música clássica; desta forma, um dos principais focos de atenção do estudante, ouvinte e performer é que o reconhecimento dos padrões de dança, providenciam dicas sobre a qualidade expressiva de uma composição (RATNER, 1980, p. 9)

Merece destaque a citação de Kirnberger neste assunto. Expressa que o músico deve alcançar a correta sensação da “métrica natural”: “Isto se obtém através do estudo diligente de todo tipo de danças. Cada dança tem o seu tempo definido, determinado pela métrica e pelos valores usados nela” (ZBIKOWSKI, 2014, p. 144).

Esta afirmação reforça a ideia de que o conjunto das 13 lições de Pedro Lopes Nogueira, foram compostas com o interesse pedagógico de instruir aos violinistas no reconhecimento e domínio dos estilos musicais mais relevantes de seu entorno. Por esta causa, a identificação das Tópicas e Estilos como subsídio para uma interpretação historicamente informada é uma ação necessária para atingir o objetivo proposto neste trabalho.

## **2.1. As 13 Sonatas do Manuscrito**

O Manuscrito da *Casta de Lições* de Pedro Lopes Nogueira conta em seu haver com um conjunto de obras para violino com um propósito didático amplo e cujo estudo deve manter-se observante desta especificidade para compreendermos melhor a sua proposta. Os recentes estudos sobre os *partimenti*, *solfeggi* e *zibaldone* revelam uma visão do processo pedagógico musical distinta ao modelo do conservatório francês. Sem pretender estabelecer uma oposição dualista e excludente entre ambos métodos, o diferencial do *partimento* estaria focado adicionalmente no aprendizado de um estilo musical e na educação de um gosto acorde com a estética do período. Para tal fim “uma

das principais diferenças entre a performance Barroca e a nossa é que os músicos daquele tempo eram frequentemente compositores, ou pelo menos estavam treinados para compor” (LASOCKI, 1988). O papel dos *partimenti* neste processo é cada vez mais evidente como revelam as publicações de Gjerdingen e Sanguinetti (GJERDINGEN, 2007) (GJERDINGEN, 2010) (SANGUINETTI, 2012). Neste caso particular, a identificação das *schematas* catalogadas e encontradas nas composições de Nogueira permitiriam estabelecer um vínculo estilístico que o conecta com a escola italiana no referente a sua formação. A música portuguesa foi influenciada não apenas pelo contato frequente entre as cortes europeias, senão também, pela importação de um contingente de músicos e professores italianos no séc. XVIII, contando com nomes muito relevantes como o caso de Domenico Scarlatti. Embora até o momento não saibamos detalhadamente como isto pode ter acontecido, os efeitos desta influência definitivamente atingiram o trabalho de Pedro Lopes Nogueira quando analisamos estas estruturas nas sonatas e observamos uma familiaridade estilística que não seria possível sem um intercâmbio próximo com estas fontes. Esta interação, entre *schematas* e Tópicos, já conta com alguns estudos como a transição da Romanesca de *schemata* inicialmente carente de conteúdo semântico, a elemento de significação como Romanesca Sacra (SANCHEZ-KISIELEWSKA, 2016). Em este trabalho as *schematas* servirão mais como suporte das análises tópicos quando necessário.

Cabe destacar que a tentativa de confinar a produção dos *partimenti* ao rótulo de exercícios de composição seria um reducionismo que pode ser questionado, sobretudo, se consideramos o amplo raio de influência que teve a pedagogia napolitana em toda Europa. Vejamos, o propósito dos *partimenti* alcançava a educação do gosto oferecendo a oportunidade de aprender um estilo; uma linguagem estética que visava de maneira experiencial a incorporação dos modos musicais vigentes formando o músico como autêntico intérprete do seu tempo (TODEA, 2014). Por esta razão, os primeiros 13 estudos com forma de pequenas sonatas acompanhadas de Pedro Lopes Nogueira estão mais próximos deste propósito, assim como também podemos identificar com facilidade a didática de um estudo que mecanicamente exercita uma habilidade técnica específica, como acontece com a *Casta de Lições*, a partir da número 14. Senão fosse este o objetivo das mencionadas composições, qual seria o propósito deste conjunto de pequenas peças acompanhadas de contínuo? Qual a razão da sua diversidade estilística? Por que sua execução requer decisões constantes com indicações esparsas de dedilhados e arcadas? De acordo com os argumentos esgrimidos anteriormente, isto seria um espaço para

decisões do performer no seu caminho para o aprendizado. Parte das decisões estão contidas no terceiro capítulo deste trabalho dedicado à performance.

Partindo desta perspectiva, se aborda uma classificação das Sonatas de Nogueira usando as Tópicas como visão compositiva, na sua variedade e tipologia e através da sua coerência estrutural. Considerando apenas a extensão, os estudos vão de uma pequena peça de 21 compassos, como a *Sonata 2*, até a *Sonata 6*, de 137 compassos. Esta dimensão estrutural as enquadra como peças de pequeno porte e, portanto, deve-se esperar uma coerência tónica e estilística em todas elas como previsto por Scheibe. Em termos compositivos, tais peças com baixo contínuo abrangem tónicas e figuras de Estilo Brillhante explorando as habilidades do executante; Estilo Fantasia com figuras cromáticas e declamativas que remetem à tónica *ombra*; de Estilo Aprendido, quando as estruturas consolidadas pela prática condicionam os argumentos musicais escolhidos pelos autores. Neste último caso, observam-se predominantemente dois tipos, o Coral e a Fuga, ou ainda tónicas de Dança, como a Corrente e a Folia e até mesmo de Estilo Cantabile, típico do Galante, onde uma melodia muito elaborada se apoia em um baixo de lento desenvolvimento harmônico (MIRKA 2014, 301, 525, 360). Em todos estes casos se faz algum tipo de exigência técnico-interpretativa do violinista. Por exemplo, no caso das *Sonatas 6* e *13*, com argumento de Fuga, aparecem imitações a três vozes em que o executante se vê diante do desafio de grande complexidade e exigência técnica para tocar cordas duplas e triplas. Destaca-se ainda a *Sonata 5*, com o nome de *Folias* no Manuscrito. Esta segue exatamente o padrão harmônico característico desta estrutura de origem portuguesa e cuja referência mais antiga na sua forma de progressão harmônica se remonta a 1546 (GRIFFITHS, 1986, p. 30). Nogueira explora esta fórmula de grande difusão no período barroco com 11 variações do tema proposto, usando a tonalidade tradicional de Ré menor, da mesma forma que foi seguida por autores como Arcangelo Corelli, Antônio Vivaldi e muitos outros (GJERDINGEN, 2007) (BOYDEN, 1990, p. 213). O conjunto desponta um conhecimento elevado da técnica do violino exigindo do executante o domínio de altas posições, arpejados, cruzamento rápido de cordas, cordas duplas e triplas em difíceis sequências harmônicas de grande comprimento, ricas em retardos contrapontísticos e complexidade imitativa.

### **2.1.1. *Sonatas 1 e 2***

O uso especulativo de frases de danças como sujeito temático do discurso de sonatas, sinfonias e concertos foi um recurso grandemente explorado no séc. XVIII. Este

uso não implicava, evidentemente, que deviam ser dançados e que o comprimento destas frases fosse correspondente com os padrões coreográficos da dança citada (RATNER, 1980, pp. 17-18). Esta afirmação deve nos guiar a um entendimento da tópica na qual a estrutura rítmica da dança referida estará desvinculada do baile em si. Porém, os padrões devem ser reconhecíveis ao ponto de podermos identificar qual foi o tipo de dança usada como fonte temática da peça.

Vejamos as características que definem uma Bourrée:

- A estrutura rítmica da frase possui três compassos de atividade seguido por um ponto de repouso no início do quarto compasso.
- Como dança estilizada, se caracterizava por um compasso binário iniciando com uma anacruse.
- Autores como Rousseau e Mattheson, consistentemente mencionam um ritmo sincopado com ênfase no terceiro ou no sétimo tempo da frase. como elemento distintivo da bourrée.
- O andamento oscila de 80 até 92 mínimas ou unidades de tempo por minuto (ELLIS, 2001).

Observemos agora estas características na figura dos primeiros compassos da *Sonata 1*:

The image shows a musical score for the first four measures of Sonata 1. The score is in 2/4 time. The first measure is labeled 'Compasso binário' with a red circle around the first note. The second measure has a red circle around the third note, labeled 'Síncopa'. The fourth measure has a red circle around the first note, labeled 'Repouso'. A red bracket under the first four measures is labeled '4 compassos'.

Figura 10 Compassos iniciais da *Sonata 1* com três critérios característicos da *Bourrée*

Durante o reinado de Louis XIV na França, a Bourrée alcançou grande popularidade e Jean Batiste Lully, compositor de grandes repertórios da corte, explorou amplamente este estilo de dança tornando-a uma referência. Uma comparação da estrutura rítmica da Bourrée do Ato 1 de *Le Bourgeois Gentilhomme*, composto por Lully, com as *Sonatas 1 e 2* de Pedro Lopes Nogueira, mostram uma grande similaridade no encabeçado do tema inicial, como descreve a figura seguinte:

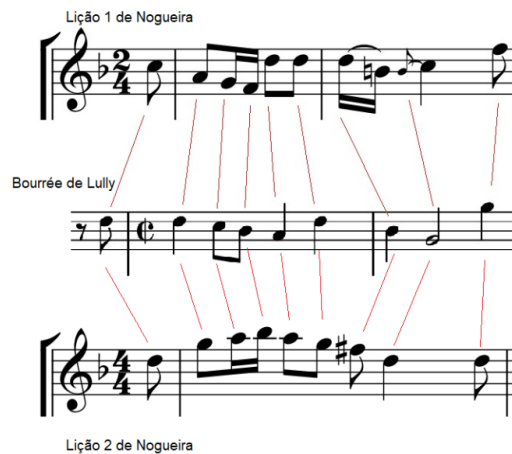


Figura 11 Comparação do tema inicial das *Sonatas 1 e 2* de Pedro Lopes Nogueira com a Bourrée do Ato 1 de *Le Bourgeois Gentilhomme* de J.B. Lully

Ressaltando que a tonalidade da *Sonata 1* é Fá maior e da *Sonata 2* é Sol menor, temos que as *Sonatas 1 e 2* começam com a tónica de bourrée nos modos maior e menor sucessivamente. Ambas sonatas contêm figuras do Estilo Brillante:

O termo brilhante, usado por Daube, 1797, Türk, 1789, e Koch, 1802, refere-se ao uso de passagens rápidas para exibição de virtuosismo ou sentimento intenso. Os primeiros compositores italianos - Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli, e Antônio Vivaldi entre eles – codificaram o estilo brilhante através de repetições e sequências sistemáticas. (RATNER, 1980, p. 19)

Estes elementos de virtuosismo aparecem consistentemente em todas as sonatas, variando na sua frequência e dificuldade. Na *Sonata 1*, encontramos figuras sequenciais com alternância de cordas de vários compassos de comprimento, enquanto a *Sonata 2* (a menor de todas as sonatas) contêm apenas algumas figuras de aceleração. Seguem na figura os fragmentos referidos:



Figura 12 Figuras de Estilo Brilhante das sonatas 1 e 2 de Pedro Lopes Nogueira

A velocidade recomendada para permitir uma expressão clara destas estruturas deve oscilar entre semínima 82 até 90 aproximadamente, considerando as quiálteras que aparecem no compasso 10, por exemplo.

### 2.1.2. Sonata 3

Os compositores do séc. XVIII estavam atentos às implicações da escolha das tonalidades e sua relação com as tópicas usadas. Existe profusa evidência bibliográfica sobre estas relações e de como os autores cuidavam da vinculação entre afetos e tonalidades, tipos de caráter e situações dramáticas diversas. A tonalidade como um todo cria uma expectativa de sentido em direção ao assunto a ser desenvolvido no percurso da música (GALAND, 2014, p. 458).

A *Sonata 3* está na tonalidade de Dó menor. Esta tonalidade aparece frequentemente associada às tópicas de Fantasia e *ombra*. Figuras elaboradas, mudanças inesperadas de harmonia, linha do baixo com cromatismos, contrastes repentinos, texturas cheias com um certo sentido de improvisação ou declamação, perda de relação entre frases, tudo isto são figuras que podem caracterizar a tópica de Fantasia. Ainda mais, quando está associada ao estilo *ombra*, que é usado para evocar o sobrenatural representando fantasmas, Deus, valores morais, punições, morte, funerais e sentimentos de temor e terror (RATNER, 1980, p. 25) (GALAND, 2014, p. 462) (MCLELLAND, 2014, p. 283). Nas figuras seguintes se mostra uma relação de fragmentos musicais da *Sonata 3* que a vinculam com as tópicas acima descritas:



Tonalidade: C menor

t      D/D      D      D/sd

sd      SubT      m      SD      subt      D/sd

sd      D      t

t = tônica menor
D/D = Dominante da Dominante
D = Dominante
D/sd = Dominante da subdominante menor
sd = subdominante menor
SubT = Subtônica maior
m = mediante menor
SD = Subdominante maior
subt = subtônica menor

Figura 13 Exemplo de progressão através de regiões harmônicas inesperadas e cromatismo

Figura 14 Exemplo de figuração declamativa com quiálteras de tercinas

“Em modo menor e um contexto bemolado, tremulados e ritmos triplos são características comuns do estilo *ombra*” (BYROS, 2014, p. 393). Assim temos um exemplo representativo na *Sonata 3* na figura seguinte:



Figura 15 Exemplo de figuração elaborada

Robert Gjerdingen, autor do livro *The Music of the Galant Style*, descreve estruturas harmônico-contrapontísticas como elementos construtivos significantes, usados recorrentemente no estilo predominante do séc. XVIII. Estes complexos estruturais permitiram redimensionar o nosso pensamento sobre o estilo e auxiliaram a desvendar o ideal compositivo, pedagógico e interpretativo do repertório deste período. Não deve surpreender, que prontamente os autores encontraram uma relação estreita entre as schematas de Gjerdingen e a teoria das tópicas promovida por Leonard Ratner, isto por causa da relação compartilhada entre estruturas compositivas e o complexo significativo da visão semiótica. Na diversidade de estruturas reconhecidas por Gjerdingen, podemos destacar a schemata chamada Prinner, cuja construção básica se mostra na figura a seguir:

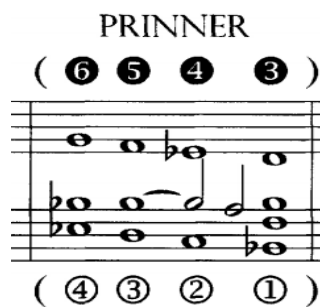


Figura 16 Estrutura básica da *Schemata* Prinner

Várias destas schematas ganharam uma preferência de uso em certos estilos transformando-se em figuras estilísticas. Mas, a mistura de schematas, diversificando seus significados era também uma prática comum, sobretudo na segunda metade do séc. XVIII, criando interseções de significância entre as diversas esferas de atuação social:

Quase todas as fontes do século XVIII que discutem os gêneros musicais destacando as três principais divisões da igreja, da câmara e do teatro.

As cortes categorizaram suas músicas porque cada um exigia forças musicais diferentes com talentos diferentes. Músicos mais velhos e aposentados poderiam tocar nos grandes conjuntos utilizados em festivais religiosos e festas. Instrumentistas de elite concorriam para obter favores nas câmaras aristocráticas. Famosos cantores investiram grandes esforços para agraciar o teatro da corte e cantar os louvores alegóricos de seus patronos. Todos os três lados deste triângulo musical faziam parte da vida musical de um rico tribunal, e quase todos os compositores eram bem versados nas exigências de cada um. (GJERDINGEN, 2007, p. 439)

Gjerdingen, descreve misturas de schematas destacando diversas combinações oferecendo uma alternativa analítica de compreensão do estilo. Nestas combinações enfatiza de forma especial a combinação de grande força dramática encontrada no *Stabat Mater* de Pergolesi, que no seu entendimento, influenciou significativamente autores posteriores a ele. Na figura seguinte, o fragmento citado e analisado por Gjerdingen:

The image shows a musical score for the 'Stabat Mater Prinner' by Pergolesi. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. The score is divided into two sections: 'PRINNER' and 'CADENZA DOPPIA'. The Prinner section is marked with circled numbers 7, 6, 5, 4, 3, 2, and 1 above the notes. The Cadenza Doppia section is marked with circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 1 above the notes. The bass staff has circled numbers 5, 5, 5, 5, 5, 5, and 1 below the notes. The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with a prominent pedal point in the bass staff.

Figura 17 “Stabat Mater Prinner,” Pergolesi, *Stabat Mater*, Presto assai, compassos 45–51 (GJERDINGEN, 2007, p. 442)

Gjerdingen denomina o fragmento como *Stabat Mater Prinner*. Isto porque resulta da combinação das schematas *Prinner* e *Cadenza Doppia* construídos sobre o pedal da dominante. Em termos de significação, esta combinação traz uma interseção com a teoria das Tópicas. Com efeito, o significado dramático implicado nesta estrutura mostra reminiscências da música sacra pela presença do pedal, chamado nos tratados setecentistas como *Orgelpunkt*, *point d'orgue* ou ponto de órgão. Esta combinação harmônico-melódica remete à música de igreja e era usado comumente como preparação para finalizar uma fuga. Heinrich Koch o descreve como uma cadência suspensa e prolongada para demorar a conclusão dos fugados. A combinação do *Orgelpunkt* com o Prinner em um contexto menor e bemolado, com quiálteras ternárias, é considerado um elemento característico do estilo *ombra* (BYROS, 2014, pp. 389-393).

No caso da *Sonata 3* de Pedro Lopes Nogueira encontramos uma combinação muito interessante destes elementos que reforçam ainda mais seu enquadramento na tópica de *ombra*. Na figura seguinte, o fragmento Prinner desta sonata de Nogueira:

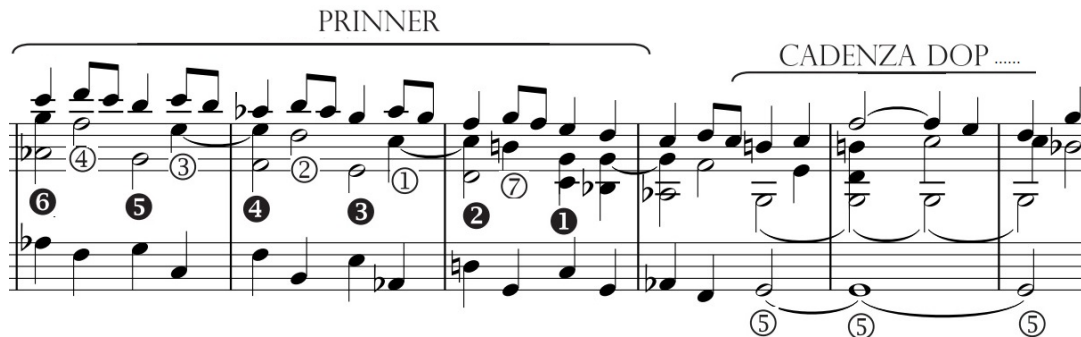


Figura 18 Prinner usado por Nogueira na *Sonata 3*

A schemata usada pelo Nogueira, evidentemente similar ao Prinner usado por Pergolesi (figura 17) e outros autores, não está construída sobre o *Orgelpunkt*. Sua conclusão se encaminha para uma *cadenza doppia* interrompida, prolongando a sua resolução para vários compassos depois, porém, a conclusão da *Sonata* está marcada por um *Orgelpunkt* com uma passagem em forma cadencial prolongando consideravelmente a resolução final, reforçando a tese da tópica de Fantasia e estilo *ombra*, aqui concluído para esta sonata. Na figura seguinte, o *Orgelpunkt* final da *Sonata 3* de Pedro Lopes Nogueira:

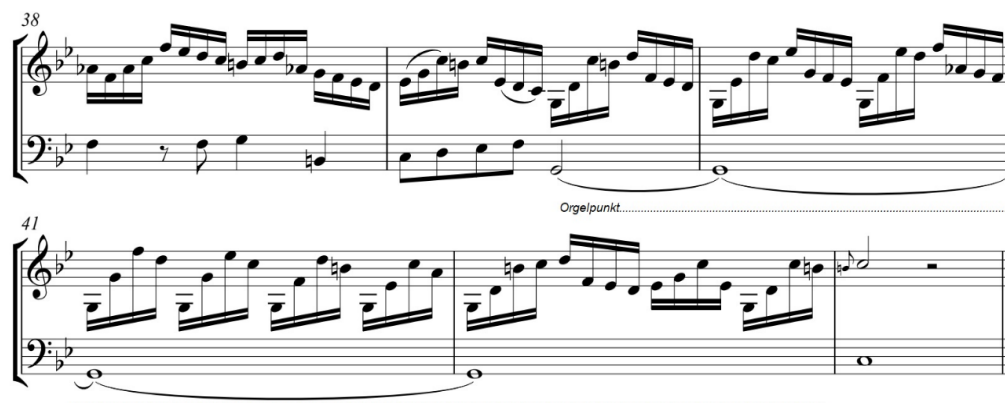


Figura 19 *Orgelpunkt* final da *Sonata 3* de Pedro Lopes Nogueira

O andamento para a interpretação deve permitir a identificação da tópica e seu caráter, ou seja, sombrio, misterioso, religioso, meditativo, podendo oscilar entre semínima igual a 52 até 60.

### 2.1.3. Sonata 4

O termo *Sturm und Drang* se refere a um movimento literário de finais do séc. XVIII que exaltava a natureza, os sentimentos, o individualismo, as coisas surpreendentes e até chocantes, buscando confrontar a reverência ao racionalismo cultivada no Iluminismo. Na figura seguinte temos uma relação de elementos musicais característicos desta tópica musical:

<b>Elementos musicais característicos da tópica <i>Tempesta</i></b>	
Geral	Agitado, declamatório e tormentoso
Tempo	Rápido
Tonalidade	Principalmente no modo menor e especialmente D menor. Mudanças repentinas e modulações inesperadas
Harmonia	Progressões supressivas, ousada, cromática, frequentemente na dominante
Melodia	Movimentos disjuntos, frequentemente fragmentada e com grandes saltos, algumas vezes com intervalos dissonantes aumentados e diminutos
Baixo	Ocasionalmente cromático com saltos intervalares aumentados e diminutos, notas repetidas e pedais, <i>ostinato</i>
Figuração	Passagens escalares rápidas, trémolo e notas repetidas
Ritmo	Movimento contínuo, sempre impulsando para diante, sincopados, ritmos irregulares e algumas pausas
Textura	Texturas cheias e frequentes linhas duplicadas em oitavas, algumas vezes imitativo e sequencial
Dinâmicas	Mormente forte, acentos pronunciados, efeitos de <i>crescendo</i>
Instrumentação	Proeminentemente escrito para cordas

Figura 20 Elementos musicais que caracterizam a tópica *Tempesta* (MCLELLAND, 2014, p. 282)

Qualquer um dos elementos descritos na figura anterior, pode ser encontrado isoladamente como figura, porém, a tópica em questão requer a consórcio de vários para

poder balançar o espectador, para surpreender e estimular a emergência de sentimentos como o medo e o terror, por exemplo. Desta forma, quando combinados, não seriam mais figuras isoladas, senão, elementos da tópica *Tempesta*, juntando sua força representacional para definir o assunto.

A *Sonata 4* de Pedro Lopes Nogueira está construída coerentemente com a tópica *Tempesta* anteriormente descrita. Com uma tonalidade de Sol menor e modulando repentinamente para a região harmônica da Mediante maior no compasso 34, desestabiliza a expectativa de desenvolvimento tonal. Porém, mais representativamente entre os compassos 57 e 80, temos um longo fragmento de modulações inesperadas e sem direção que se enquadra na tópica convenientemente. Enquanto a densidade da estruturação, a textura é a mais completa possível dentro das possibilidades harmônicas de um instrumento melódico como o violino (Figura 21):

Figura 21 Modulações inesperadas e textura cheia na *Sonata 4*

Nas figuras 22 e 23 que seguem, uma seleção de fragmentos da *Sonata 4* correspondentes com os elementos musicais característicos descritos:

Figura 22 Figuração de notas repetidas alternadas com intervalos disjuntos (melodia fragmentada) nos compassos 15 a 25



Figura 23 Acentos pronunciados por causa dos acordes que encabeçam cada quaterna de semicolcheias

Longas sequências de semicolcheias imprimem um *motu perpetuo* e impulsionam a *Sonata*, mantendo um clima de urgência característico da tópica. O andamento recomendado para esta *Tempesta* oscila entre 92 e 120 semínimas por minuto.

#### 2.1.4. Sonatas 7 e 12

Estas Sonatas estão escritas com uma combinação rítmica bastante explorada no período barroco, ao ponto de lembrar concertos de Corelli ou Vivaldi. O baixo pulsante em colcheias da *Sonata 7*, sinaliza um movimento constante e animado, mas, sua combinação com a linha do violino, nutrida de passagens de semicolcheias intercaladas com intervalos saltitantes, produzem um efeito deslumbrante e muito alegre. Esta consideração, sobre a estrutura rítmica e o andamento, a coloca próxima da tópica de Marcha Militar ou Caça que foram usadas com frequência para representar cenas de humor e alegria. O encabeçamento temático recorrente de três notas repetidas e afirmativas sugerem esta similaridade, como mostra a figura seguinte:

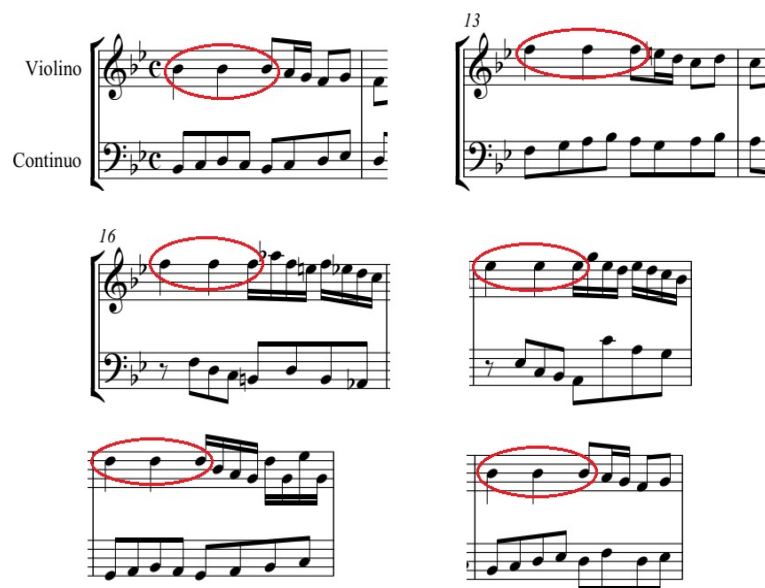


Figura 24 Figura temática afirmativa da *Sonata 7* que sugere um caráter marchante



Figura 25 Passagens de semicolcheias contínuas com troca de cordas rápidas

Porém, a ausência de outras figuras musicais características, tais como ritmos com pontos de aumento ou fanfarras, dificultam a confirmação desta ideia. Nas *Sonatas* 1 e 2, descritas anteriormente, encontramos figuras do estilo Brilhante, mas, no caso da *Sonata* 7, são a norma construtiva do início ao fim. Com efeito, uma luminosidade permanente na sonata, causada pela exigência de uma performance tecnicamente veloz (obviamente vinculada etimologicamente ao nome do estilo), passagens com rápidas mudanças de cordas no percurso das semicolcheias, sequencias e repetições causam um esplendor que caracteriza o estilo Brilhante (IVANOVITCH, 2014, pp. 330-333). A tonalidade, em Si bemol maior na *Sonata* 7 e de Fá maior na *Sonata* 12, facilita o virtuosismo necessário das passagens por ter apenas um par de alterações, assim se garante um bom aproveitamento de cordas soltas em passagens e viradas. Daí que neste estilo se favoreça tonalidades vizinhas como as de Dó Maior, Ré Maior e Sol Maior para representar melhor afetos triunfantes e alegres. Armaduras de clave com muitas alterações elevam o grau de dificuldade, e ao mesmo tempo, o timbre fica mais obscuro pela ofuscação de cordas soltas, deixando-as mais aptas para afetos melancólicos e sofridos. Nos exemplos seguintes, fragmentos de figuras Brilhantes da *Sonata* 7:



Figura 26 Sequências modulatórias brilhantes



O andamento desta *Sonata* poderia estar entre semínima 94 e 110 para permitir a inteligibilidade das passagens sobretudo, nas trocas rápidas de cordas.

As figuras brilhantes dominam também a estrutura de *Sonata 12*. Seus 40 compassos de semicolcheias arpejadas com contínuas trocas de cordas se sucedem praticamente sem sossego (*ondulé*<sup>34</sup>), resultando numa breve, porém exigente peça. Sua construção se ajusta perfeitamente ao ideal do estilo em que a justaposição de uma linha melódica rápida sobre um baixo mais lento em contraponto de terceira espécie é característica do estilo Brilhante (IVANOVITCH, 2014, p. 332). A figura seguinte mostra os primeiros compassos com esta construção:

The image displays a musical score for Violino and Continuo. The Violino part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. It consists of four measures of rapid semicolcheia arpeggios. The Continuo part is written in a bass clef with the same key signature and time signature. It consists of four measures of a slower, more rhythmic accompaniment. The Continuo part includes figured bass notation: 6, 6, 7b, 6, 4, 3. The Violino part includes a measure number '4' at the beginning of the first measure.

Figura 27 Primeiros compassos da *Sonata 12* com figuras brilhantes em contraponto de 3ra espécie

<sup>34</sup> *Ondulé*: embora alguns autores o vinculem com o vibrato, geralmente se refere ao movimento ‘ondulante’ realizado pelo arco do violino tocando alternativamente duas ou mais cordas adjacentes



Figura 28 Sequência de figura Brilhante em *ondulé* na *Sonata 12*

O andamento recomendado para esta sonata oscila entre semínima 82 e 100.

### 2.1.5. *Sonata 9*

Escrita em compasso ternário de  $\frac{3}{4}$  e tonalidade de Lá menor, esta sonata possui uma estrutura bastante homogênea com figuras de colcheias contínuas acima de um baixo relativamente calmo. O contorno melódico da figuração abrange constantemente duas ou três cordas em uma série de intervalos disjuntos e arpejados, pincelados por fragmentos melódicos de semicolcheias nos terceiros tempos do compasso. Esta configuração lhe outorga um impulso constante para adiante. No exemplo seguinte fragmentos da *Sonata 9* com estas características:

The image shows the beginning of Sonata 9, measures 1 through 11. It is written for Violino and Continuo in 3/4 time. The Violino part features a continuous stream of sixteenth notes, while the Continuo part provides a steady bass line with occasional rests. Measure numbers 1, 6, and 11 are indicated at the start of their respective systems.

Figura 29 Fragmento inicial da *Sonata 9* de Pedro Lopes Nogueira

A textura mostrada se mantém durante a peça toda com pequenas variantes.

Façamos uma comparação desta textura com as danças *Courantes* de J.S. Bach (Figuras 30 e 31):



Figura 30 *Courante* da *Partita* BWV 829 de J.S. Bach

E a *Courante* da *Partita* I para Violino Solo:



Figura 31 *Partita* I para violino solo de J.S. Bach, *Courante*

A comparação mostra uma similaridade textural, particularmente, na construção da linha melódica. A tónica é de dança no estilo *Courante*. A *Courante* foi uma dança muito comum no período barroco embora não sempre foi rotulada com este nome. Escrita frequentemente em compasso ternário, aparece no *Terpsichore* de Michael Praetorius (1612) com nomes compostos como *courante sarabande*, *courante bransle* ou genericamente como *courants*. De origem francês, foi adotada na Alemanha como parte do conjunto de danças da suíte orquestral, mostra sempre uma grande atividade motívica como passagens rápidas e contínuas, ao ponto de comprometer em alguns casos, a clareza da frase (ELLIS, 2001). O andamento para a *Sonata* 9 estará entre 50 e 60 para a mínima pontuada.

### 2.1.6. Sonata 10

O livro de Leonard Ratner, várias vezes aqui citado, relata duas tópicas proximamente ligadas à expressão das emoções mais profundas da psique humana: *Sturm und Drang* e *Empfindsamkeit* ou estilo Sensível, ambos referidos a dois modos de sensibilidade. Ratner adverte que o estilo Sensível, trata de emoções íntimas e pessoais, altamente volúveis, incertas, com figuras que mudam repentinamente e ornamentação elaborada, uma expressão sentimental desmedida, mas, gentil; esta combinação, se posiciona exatamente do lado oposto da unidade afetiva e contínua exigida dos autores barrocos. Os sentimentos enquadrados no *Sturm und Drang* são também intensos, porém em um sentido diferente. Poderíamos dizer que são tormentosos de forma extrovertida, violentos e turbulentos com uma expressividade mais explícita (HEAD, 2014, p. 264). Desta forma, embora exista o ponto comum da intensidade afetiva, o carácter para a expressão é diferente em cada um dos estilos diferenciando, principalmente, o modo de expressar na interpretação: “A sensibilidade, pode ser musicalmente demonstrada através de detalhes elegantes, no lugar de grande velocidade ou barulho” (GJERDINGEN, 2007, p. 258). A *Sonata 10* se mostra como a mais representativa do modo galante dentro do conjunto. Combinando nobreza e elegância com uma certa afabilidade, possui uma série de figuras clássicas que a distanciam daquelas sonatas de dança ou do estilo Aprendido. Mudanças de modo, são frequentemente associadas com mudanças de humor, representando a volubilidade do estilo, assim como a decoração cromática é símbolo musical de sensibilidade. Na figura seguinte, o fragmento inicial da *Sonata 10* com estas características:

The image displays a musical score for a piece in 3/4 time, featuring Violino and Continuo parts. The score is divided into three systems. The first system is labeled 'C maior' and shows a Violino part with a melodic line and a Continuo part with a bass line. The second system is labeled 'C menor' and includes a 'cromatismos' annotation. The third system is labeled '10' and continues the musical notation.

Figura 32 Mudanças repentinas de modo e cromatismos: figuras do estilo Sensível na *Sonata 10*

Mudanças de textura, pausas estranhas e inflexões melódicas invulgares também constituem recursos musicais de representação da sensibilidade neste estilo (GROUT & PALISCA, 2001, p. 490). Na figura seguinte, estes elementos na sonata de Pedro Lopes Nogueira:



**Mudanças de textura**



**Inflexões galantes**



**Concentração de  
inflexões  
melódicas**

Figura 33 Elementos melódicos característicos do estilo Sensível na Sonata 10

A quantidade de saltos melódicos e a qualidade afável do estilo Sensível, requerem de um andamento acorde com o afeto a ser expresso. Para esta sonata um andamento com semínima entre 80 e 95 seria apropriado.

### 2.1.7. *Sonata 11*

Com formulação de compasso ternária e tonalidade em Ré menor, possui uma estruturação rítmica homogênea similar à *Sonata 9*, já analisada. Porém, além das analogias, foram os elementos diferenciadores os que não permitiram uma homologação com a sonata mencionada, de forma similar como os agrupamentos feitos com outras sonatas. Claramente enquadrada dentre as tópicas de dança, pode resultar difícil uma identificação precisa que permita um resultado suficientemente convincente. As danças, formam um grupo de peças musicais de uma imensa variedade que longe de ter modelos rígidos que permitam uma rápida identificação, se trata de um gênero extremamente diversificado. Estas são adaptadas de acordo com os instrumentos, com os gostos da época, com as regiões e as nacionalidades, pela ocasião, segundo os afetos, de acordo com o contexto social ou teatral, se efetivamente serão dançadas ou simplesmente ouvidas como música instrumental; e assim sucessivamente por uma lista de fatores que dificilmente poderiam ser enumerados completamente. Desta forma, o procedimento aqui usado consiste em determinar uma combinação maioritária de indícios verificáveis, figuras e elementos que inclinem a balança das dúvidas para o resultado mais provável.

Por exemplo, a analogia vinda da estruturação ternária tem uma diferença relevante: não se usa de forma indistinta o compasso de 3/8 pelo de 3/4. Os exemplos de Courante, assim como a própria *Sonata 9* identificada e rotulada nesta tópica, estão escritas em compasso de 3/4. Vários autores observam que o uso do compasso 3/8 pode estar relacionado com uma variante italiana da Courante chamada de Corrente:

No início do século XVII era uma dança popular tanto na França como na Itália e no final do século XVIII. No século passado, havia dois tipos distintos: a **corrente italiana**<sup>35</sup>, uma dança rápida de três metros (3/4 ou 3/8), geralmente em forma binária com uma textura relativamente homofônica, frases de equilíbrio, desempenho virtuoso e uma clara estrutura harmônica e rítmica; e o 'courante' francês, um 'majestoso' e um 'grave dança de três metros, geralmente em 3/2, caracterizada por ambigüidades rítmicas e métricas, especialmente hemiola, uso frequente de harmonias e melodias modais, e uma textura contrapontística (ELLIS, 2001)

As duas versões pareceram coexistir no mesmo período e, embora alguns autores usaram os nomes de forma indistinta, autores relevantes como Johann Sebastian Bach fizeram a distinção chamando umas de Courante e outras de Corrente. O tipo italiano usa

---

<sup>35</sup> Grifo nosso

uma métrica rápida com figurações escalares ou triádicas, de colcheias ou semicolcheias. Os italianos, mostraram uma preferência pela forma mais rápida da Corrente na sonata da câmara assim como também, nos solos instrumentais (RANDEL, 1999, p. 166). Há exemplos abundantes no repertório como as sonatas para violino escritas por Corelli e Vivaldi. Porém, a bibliografia parece constante em estabelecer uma diferença sutil, mas ainda relevante, além da velocidade de execução. Trata-se da separação do espaço social entre a Courante, mas pausada e nobre e portanto apropriada para uma dança sofisticada; e a Corrente, mais veloz e apta para ser tocada apenas instrumentalmente ou dançada de forma mais simples e descomplicada (LATHAM, 2017, pp. 395-396). Esta diferença, teria consequências estruturais. Uma escrita com intervalos disjuntos contínuos e arpejados, oferecem um limite para a velocidade de execução, contrariamente, uma escrita mais melódica e escalar, é mais suscetível de ganhar mais velocidade quando tocadas. Na figura seguinte se compara a escrita das duas sonatas:



Lição 9: estrutura melódica com predomínio de intervalos disjuntos e arpejados

Lição 11: estrutura com predomínio de intervalos conjuntos e melódicos

Figura 34 Comparação do perfil melódico entre a *Sonata 9* e a *Sonata 11* de Pedro Lopes Nogueira

Outro elemento que poderia influenciar estas diferenças seria o contraste de espaços sociais. Com efeito, em um ambiente altamente regimentado como as cortes europeias do séc. XVIII, seria muito mais restritivo com a forma de dançar que nas danças de rua e os festivais camponeses, mais livres e descontrolados. Um registro significativo desta diferença está no livro *A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke* publicado em 1597 por Thomas Morley:

O *bransle de poictou* ou *bransle double* é mais rápido em tempo [que o *bransle simple*], (tanto quanto uma ronda Tripla) mas o esforço é mais longo, contendo geralmente doze tempos inteiros. Assim como este (porém mais leves), são as *voltes* e *courantes*, que sendo ambas da mesma medida, são as duas dançadas de forma cansativa, a *volte* elevando-se e saltando, a *courante* transitando e correndo, na mesma medida em que as danças camponesas são dançadas, embora sejam umas dançadas de uma forma e as outras de outra forma. Todas elas são feitas com esforço, ainda que duas ou três delas sejam

melhores para o dançarino, a *courante* demanda duas vezes mais esforço, tanto quanto em uma dança camponesa Inglesa (MORLEY, 1597, p. 181)

Danças de roda, alegres e velozes, são comuns no repertório folclórico de todas as regiões e, desde sempre, exerceram uma grande influência nos compositores. Assim temos uma lista enorme de danças e ritmos tão diversificados como regiões e comunidades possamos estudar. Por esta causa, a localização de Pedro Lopes Nogueira na primeira metade do séc. XVIII é tão relevante quanto o fato ser nativo de Algarves, assim como a de viver e trabalhar em Lisboa e Coimbra.

No Manuscrito de Nogueira temos algumas danças populares para violino solo em uma seção distinta à série de sonatas. Chama a atenção particularmente, uma chamada de *Gaita de Folle* em que o violino se auto acompanha com uma corda solta em aberto, no mesmo modo que a gaita escocesa; e mais três danças populares, chamadas de *Filhotas* com a indicação de serem tocadas com o Machinho. Esta informação é relevante neste ponto para argumentar que, embora Pedro Lopes Nogueira demostre uma formação musical sofisticada e de grande influência italiana, não estava desvinculado nem distante do repertório popular. Esta pista nos leva a incluir uma nova perspectiva na análise desta *Sonata 11*, cuja estrutura é aproximada de uma Corrente, porém, com um sabor regional diferenciado. Analisando com mais detalhes algumas referências adicionais, podemos pensar que o estilo de dança usado por Nogueira nesta sonata seja o “Fandango: dança espanhola muito viva com ritmo triplo (qualquer formulação que tenha três batidas por compasso, tais como 3/4 e 3/8), tocado com castanholas e acompanhamento de guitarra” (AMMER, 2004, p. 137). A popularidade desta dança alcançou a compositores tão importantes como W.A. Mozart, L. Boccherini, o Padre Antônio Soler e Doménico Scarlatti, este último, contemporâneo de Pedro Lopes Nogueira e morador da mesma cidade, todos eles chegaram a compor fandangos. Um parâmetro analítico que acrescenta esta informação, é que a maioria dos *fandangos de salón*, atribuídos aos compositores antes mencionados, são ritornelos ou variações escritos na tonalidade de Ré menor, a mesma tonalidade da *Sonata 11* de Nogueira (GOLDBERG & PIZÁ, 2016, p. 5).

A conjugação dos elementos mencionados:

- Compasso 3/8
- Figuração rítmica de tercinas de semicolcheia
- Contorno melódico escalar com predomínio de intervalos conjuntos

- Tonalidade em Ré menor
- Andamento corrente

A combinação, nos leva a concluir que a sonata estudada seja um Fandango. O andamento recomendado estaria na colcheia como unidade de tempo com valor entre 112 e 144 unidades por minuto.

As sonatas restantes, tiveram um estudo diferenciado. Primeiramente, a *Sonata 5*, cuja tónica e estilo estão claramente definidos por ser chamadas de *Folias*. Esta sonata oferece a oportunidade de uma análise harmônica e contrapontística com o objeto de criar uma proposta improvisatória, como a praticada na interpretação da época neste estilo. As *Sonatas 6, 8 e 13* estão escritas em estilo Estrito ou Aprendido. Sua análise, mais detalhada e profunda, se justifica como demonstração de umas qualidades compositivas cuja aquisição não seria possível sem uma instrução de alto nível com maestros de primeira linha. Desta forma, podemos deduzir a instrução recebida pelo Pedro Lopes Nogueira. Não sabemos com quem, nem outras circunstâncias, porém, já acrescenta fatos relevantes sobre a obra e o autor aqui estudado.

## **2.2. Sonata 5: Folias e improvisação**

A Folia é uma antiga dança de origem portuguesa, cuja primeira menção aparece em uma obra de teatro de Gil Vicente e Diego Sánchez de Badajoz em 1513 aproximadamente<sup>36</sup>. Porém, a versão mais antiga notada em forma de partitura já encontrada, está nos *Tres libros de Musica en cifras para Vihuela*, publicado em Sevilla em 1546 por Juan de León (GRIFFITHS, 1986, p.1). Nesta referência, encontramos um modelo que caracteriza o gênero, melódica e harmonicamente, e que é seguido por variações realizadas didaticamente sobre este modelo. Sua construção, em forma de tema com variações, foi catalogada como uma das *schematas* utilizadas no séc. XVIII (GJERDINGEN, 2007, p.30).

No conjunto de composições *Casta de Lições* de Pedro Lopes Nogueira, as *Folias* (ou *Sonata 5*), estão divididas em 11 partes numeradas, de 16 compassos cada uma. Estruturalmente, o correspondente ao tema das Folias foi numerado como 1ª pelo autor e seguido por 10 variações. Está construído como período paralelo do tipo repetição

---

<sup>36</sup> <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/09929> (Acesso em 25/09/2016).

(*Wiederholungsperiode*) no qual os primeiros 8 compassos servem de antecedente, e os 8 seguintes como consequente (MOTTE, 2010, p.17). O ritmo harmônico é de um acorde por compasso, aumentando para dois acordes por compasso na cadência final (ver Figura 8), de acordo com as fórmulas cadenciais praticadas no século XVIII (GAULDIN, 1995, p.14). Na presente proposta de improvisação e cuja partitura integral está no Anexo I, o tema (1ª) e o antecedente de cada variação foram deixados intactos para preservar a referência histórica (Urtext), da proposta original do compositor (Figura 35).

**Tema das *Folias* de Nogueira**

**Progressão harmônica**

Ant.: i | V | i | VII | III | VII | iv | V

Cons.: i | V | i | VII | III | V7 | ii | V7 | i

Figura 35 Estrutura melódica e harmônica do Tema das *Folias* (*Sonata 5*) de Nogueira e a numeração inicial.

Na 2ª Variação, que vai dos compassos 17 a 32, o baixo dobra seu valor para mínimas, reduzindo a base harmônica, enquanto a melodia diminui o valor do primeiro tempo de uma semínima para duas colcheias, usando a bordadura de segunda inferior. Assim, a linha melódica fica toda em colcheias (Figura 36). A abrangência intervalar da melodia fica restrita ao intervalo de terça, alternando entre as notas da tríade do acorde (fundamental e terça; terça e quinta) e o final de cada compasso, varia segundo duas fórmulas: ascendente ou descendente. A variação proposta aqui, enfatiza a diminuição do

primeiro tempo transformando-o em grupeto de semicolcheias, ao mesmo tempo em que mantém o contorno melódico no âmbito de uma terça, como no original.



Figura 36 Fragmento da 2ª Variação com o intervalo da abrangência motívica.

A 3ª Variação abre o contorno melódico arpejando todos os fatores do acorde (PISTON, 1998, p.12) com diversas formulações, enquanto o baixo retoma o pulso ternário em semínimas, aumentando assim a sua atividade. A proposta do conseqüente subdivide a segunda colcheia dos arpejos em tercinas de semicolcheias na cabeça dos compassos ímpares (Figura 37). Nos compassos pares, o arpejo se realiza em semicolcheias, incrementando a transição para uma divisão rítmica maior em relação à versão original.

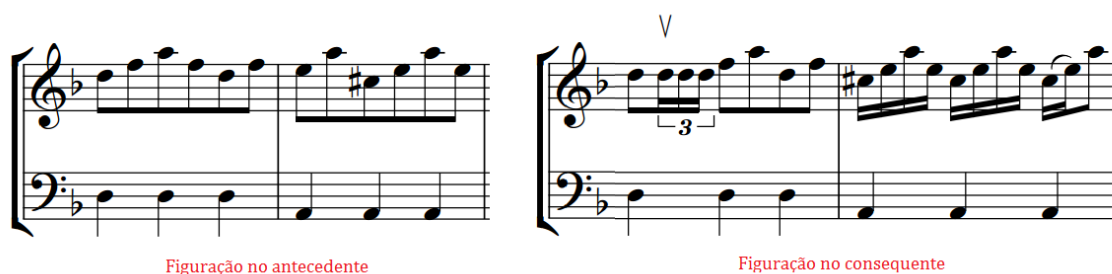


Figura 37 Figuração da 3ª Variação.

Na 4ª Variação, o antecedente original vem construído de forma similar ao conseqüente da Variação 2ª, porém desta vez, o grupo de semicolcheias que encabeça o compasso está realizado com um grupo de 4 semicolcheias melódicas com notas de passagem. O baixo continua mais ágil, agora com uma escrita um pouco mais melódica, em que se observa o padrão semínima pontuada + colcheia (Figura 38). Assim, no

consequente, utilizamos uma estrutura de *passaggi*<sup>37</sup>, completamente em semicolcheias, para fazer jus ao incremento da atividade rítmica.



Figura 38 Figuração da 4ª Variação.

Após alcançar o máximo de atividade rítmica na 4ª Variação, a 5ª Variação é realizada com uma estrutura similar ao antecedente da 2ª Variação (abrangência intervalar de terça), porém, desta vez com divisão de tercinas de colcheias na melodia, acompanhada por um baixo de articulação curta e movimentado por tríades arpejadas (Figura 39). A improvisação proposta, desenvolve a cabeça do compasso com um grupeto *veloce* (quase um trinado), para abrir-se em tercinas que explicitam a tríade harmônica completa. Nesta nova formulação, o andamento deve ser reduzido, indicando que, no todo das *Folias*, a 4ª Variação representa o primeiro clímax e a 5ª Variação marca o reinício de uma nova escalada de atividade rítmica até o final da obra.



Figura 39 Transição do antecedente ao consequente da 5ª Variação.

A 6ª Variação original introduz as cordas duplas como novo elemento idiomático. O pulso da melodia retorna às colcheias e o baixo retorna às figurações do Tema, renovando o fôlego da peça como se fosse um novo começo. Assim, o desenvolvimento

<sup>37</sup> Isto é, passagens melódicas livres o que, de certa forma, equivale à moderna improvisação popular ou erudita. A realização de *passaggi* era vista como uma forma de ornamentar especialmente os movimentos lentos, e servia de ocasião para testar o bom gosto e a habilidade do performer no violino (BOYDEN, 1990, p. 89)

proposto utiliza grupos de semicolcheias, como a estrutura usada por Corelli na 22ª Variação da sua *Sonata XII Follia* do Op.5 (Figura 40) com algumas modificações na cadência, constatando o parecido das propostas.

The image displays three musical excerpts for comparison. The first, '6a Variação de Nogueira', shows a treble clef staff with a series of eighth-note chords and a bass clef staff with a simple bass line. The second, '22a Variação de Corelli', features a treble clef staff with a complex sixteenth-note arpeggiated pattern and a bass clef staff with a bass line including fingering numbers (6, 6, 6, 7, 5, 4, #) and a key signature change to one sharp. The third, '6a Variação da proposta', starts at measure 93 and shows a treble clef staff with a similar sixteenth-note arpeggiated pattern to the Corelli variation and a bass clef staff with a bass line.

Figura 40 Comparação da figuração da 6ª Variação das *Folias* de Nogueira com a 22ª Variação da *Follia* de Corelli e a proposta de figuração deste trabalho.

A 7ª Variação de Nogueira continua com a corda dupla e reduz a velocidade do ritmo melódico, de colcheias para semínimas, deslocando o interesse para a linha do baixo que realiza um arpejado acéfalo, isto é, omitindo o ictus inicial do motivo (Figura 41). Assim, na improvisação do consequente, optou-se por variar o ritmo das cordas duplas e realizar uma arcada volante de característica ibérica com ritmo de Fandango<sup>38</sup> no acompanhamento ao baixo no consequente, reforçando assim, o caráter de dança da Folia.

<sup>38</sup> **Fandango**, s.m. Canto e dança popular, em andamento vivo, compasso  $\frac{3}{4}$ , com acentuação forte em todos os três tempos. É comum na Espanha e também usada em Portugal (VIEIRA, 1899, pp.242-243)



Figura 41 Figuração da 7ª Variação

Se Nogueira não deixou nenhuma indicação de andamento na suas *Folias*, já Corelli, na sua *Follia*, deixou indicações em cada variação. Assim, os andamentos das improvisações propostas, sempre experimentados para garantir uma realização idiomática, foram sugeridos na edição de performance da obra de Nogueira no anexo I. Na obra de Corelli podemos observar que, embora as variações também possuam um incremento constante da divisão rítmica, está intercala por movimentos lentos e moderados, o que também faz parte do espírito de variedade próprio do gênero. Usando-a como referência, quando nos deparamos com os acordes de três cordas no início de cada compasso da 8ª Variação, foi sugerida a indicação de um andamento mais lento, visando maior clareza e definição. Foi uma oportunidade propícia para introduzir uma improvisação de natureza similar à escrita do próprio Nogueira, encontrada nos *Prelúdios e Fantezias da Casta de Lições* (Figura 42).



Figura 42 Fragmento do *Prelúdio CSolfaut com 3ª natural* de Pedro Lopes Nogueira, que serviu de modelo para a improvisação da 8ª Variação das *Folias*

As características da escrita de Nogueira no *Prelúdio CSolfaut com 3ª natural* (fusas escalares e arpejadas, semicolcheias pontuadas e sequências melódicas) podem ser apreciadas no consequente da 8ª Variação das *Folias*, em que foi realizado um desenvolvimento ao estilo *Fantasia*, aproveitando o espaço permitido pelas figurações longas e o andamento lento (Figura 43).





Figura 43 Final da improvisação proposta para a 8ª Variação das *Folias* de Nogueira, baseado no *Prelúdio CSolfaut com 3a natural* do próprio Pedro Lopes Nogueira.

A 9ª Variação, novamente desloca o interesse para a linha do baixo. O violino, escrito no seu registro grave, limita-se a acompanhar harmonicamente a melodia do baixo. Esta variação é similar à 23ª Variação da *Follia* de Corelli enquanto a sua estrutura (Figura 44). Por isto, o *passaggi* proposto por Corelli para a linha do baixo foi usado como referência improvisatória nesta variação de Nogueira.



Fragmento da 23ª Variação da *Follia* de Corelli



Fragmento da proposta da 9ª Variação de Nogueira

Figura 44 Comparação da 23ª Variação da *Follia* de Corelli e a 9ª Variação da proposta da *Folia* de Nogueira.

Finalmente, para concluir as *Folias*, as 10ª e 11ª Variações retornam a melodia para o violino. Na 10ª Variação Nogueira propõe escalas descendentes de semicolcheias que resolvem em um arpejo harmônico de colcheias nas cordas graves, por contraste, o consequente da proposta responde intercalando as escalas com arpejos ascendentes em tercinas que alcançam até a sétima posição na região aguda do violino (Figura 45). Assim

mesmo, o mecanismo cadencial aparece prolongado com a extensão das tercinas que preparam a variação final em forma de coda.



Transição do antecedente ao consequente da 10ª Variação de Nogueira

Figura 45 Transição do antecedente ao consequente da 10ª Variação da *Folia* de Nogueira mostrando a mudança de figuração da proposta.

Para terminar a *Sonata 5*, Nogueira reforça seu espírito improvisador ao escrever apenas acordes não realizados para o violino, com a indicação *Arpeggio*. Isto mostra que Nogueira de fato convida ao intérprete a criar, a partir de padrões de arpejos. Tratados de violino como o de GEMINIANI (1751) oferecem instruções sobre como criar estes arpejados, segundo o uso da época. Mas, podemos recorrer diretamente à *Casta de Lições* de Nogueira, pois, seu Manuscrito também oferece modelos de realização de arpejos. Com 12 possibilidades de realização oferecidas por Nogueira, encontradas nas páginas 240 a 243 do Manuscrito, como as usadas ao longo das lições, escolhemos as versões mostradas na Figura 46 e verificadas na partitura do anexo.



Exemplo de realização de arpejo na página 241 do manuscrito de Nogueira



Exemplo de realização de arpejos usado por Nogueira na lição 4 do manuscrito *Casta de Lições* pág.9

Figura 46 Modelos de realização de arpejos de Nogueira usados como referência para a proposta de improvisação da 11ª Variação da *Folia*.

A prática de improvisar a partir de um material temático ou cifra na música erudita, muito comum no período barroco, gradualmente caiu no ostracismo e, ainda hoje, permanece desconhecida, ou não é praticada pela maioria dos instrumentistas, mesmo aqueles interessados no movimento HIP (*Historical Informed Performance* ou Performances Historicamente Informadas). Talvez pela intimidação que seu processo criativo demanda, muito próximo do ato criativo da composição, grandes instrumentistas rara vez incluem a improvisação nas suas performances fora do momento das cadências. A presente proposta, busca abordar esta dificuldade de maneira didática, complementando o exercício da improvisação nas variações das *Folias* (ou *Sonata 5*) do violinista-compositor português Pedro Lopes Nogueira.

A falta de registros sonoros, um tipo de fonte primária muito mais rica do que as partituras no que tange a realização musical e suas práticas de performance, não nos impede que recorramos a modelos que foram documentados por autores de tratados e compositores do séc. XVIII. Aqui, os modelos escolhidos foram os tratadistas-violinistas José Herrando, Francesco Geminiani e Leopoldo Mozart e, também, o compositor Corelli. A inclusão de Corelli é relevante, devido à possível influência do mestre italiano através de algum dos seus alunos sobre o músico português, e, pelo fato de ser autor de uma obra no gênero da Folia. Estes modelos serviram de guia para a criação de trechos improvisatórios nas 10 variações sobre o tema das *Folias* de Pedro Lopes Nogueira. Estas improvisações, privilegiaram o estilo apreendido nos tratados, e nas duas folias, uma de Corelli e, a outra, do próprio Nogueira, incluindo padrões rítmicos melódicos e harmônicos, ornamentos e a realização de cifras.

Finalmente, o provimento de uma edição de performance das *Folias* de Nogueira (veja no Anexo I) com as soluções improvisatórias visa servir de material didático para que estas práticas de performance se tornem mais presentes nas salas de aula e nos palcos.

### **2.3. As fugas de Nogueira: Sonatas 6, 8 e 13**

Gallus Dressler está considerado como o teórico da *musica poetica* mais importante do séc. XVI. Anterior a Bursmeister afirmava: “na *musica poetica*, nada é mais digno de ser inserido [em uma composição musical] que uma *fugae*. Certamente, esta embelece a música e faz com que seja construída de acordo com a arte e a natureza”. Esta forma musical, altamente apreciada pelos compositores, gozava de um alto conceito

na *musica rhetorica*. Além da analogia frequente da fuga com uma disputa ou discussão, figura retórica por excelência, o uso engenhoso da imitação era visto como a aplicação mais perfeita da *mimesis* na música, facilitando a libertação de elementos extramusicais como fonte de representação. Imitando-se a si mesma, alcançava os mais altos níveis de consideração na imaginação do pensamento poético (BUTLER, 1977). Adicionalmente, a realização desta conquista técnica, **poderia ser possível apenas depois de um longo e exigente aprendizado acadêmico para dominar os artifícios imitativos e formais que lhe conferem sua força expressiva**, ficando reservada àqueles que alcançavam a maestria da arte contrapontística. O Padre Martini expressa claramente no seu tratado sobre fuga as qualidades necessárias para compor uma fuga e destaca a sua importância como ponto de culminância da formação:

A arte de compor a fuga... é a parte da Música universalmente tida com o maior prestígio, a qual, mais que qualquer outra, requer do compositor um perfeito conhecimento das regras de tal forma, que sem a possessão plena destas, um foco intenso, bom gosto e boas ideias não se alcançará jamais o seu exercício com decoro e perfeição<sup>39</sup>. (MARTINI, 1774, p. v)

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

No caso específico das composições fugais de Pedro Lopes Nogueira contidas na *Casta de Lições*, a observação de que cumprem cabalmente com a definição antes

---

<sup>39</sup> *L'Arte di comporre le Fughe... è quella parte di Musica universalmente sempre tenuta in grande pregio, la qualle più d'ogni altra richiede nel Compositore una perfetta cognizione da Regole, talche senza un pieno possesso delle medesime per quanto sia abbodante di foco, di buon gusto, e secondo d'idee non arriverà gia mai ad esercitarla con decoro e perfezione*

exposta, abre espaço para especular que o autor do Manuscrito teve acesso a uma formação completa e do mais alto nível. Ainda que até o momento se desconheça o nome dos professores responsáveis desta formação, estamos perante uma oportunidade propícia para dimensionar o desenvolvimento do contraponto instrumental, no contexto da música em Portugal na primeira metade do séc. XVIII. Somado a isto, o fato de serem fugas para violino com baixo contínuo as torna um caso raro, considerando que a produção fugal concentra-se expressivamente nos instrumentos de tecla. A causa desta preferência poderia ser explicada pelo fato da fuga ser uma composição polifônica, encontrando nos instrumentos harmônicos condições técnicas de reproduzir melhor esta textura e possibilidades mais apropriadas para sua realização. Por esta razão, e comparativamente, a composição fugal em instrumentos melódicos como o violino obriga a considerar apenas duas possibilidades: a combinação com outros instrumentos ou sobrepujar as possibilidades polifônicas do instrumento em questão, elevando consideravelmente a dificuldade técnica para sua execução.

Considerando que as fugas de Nogueira se encontram inseridas em uma obra pedagógica, podemos deduzir que sua inclusão foi justificada por fins instrutivos, tanto técnicos quanto estilísticos.

Neste trabalho se apresenta uma análise estrutural e contrapontística, para inferir os procedimentos composicionais aplicados assim como a exploração das possibilidades polifônicas do violino, através da forma fugal. A parafernália conceitual e de nomenclaturas procura revelar as nuances estruturais e elucidar o pensamento aplicado nos procedimentos compositivos praticados na época de Nogueira. Por esta causa, as referências teóricas usadas se fundamentam principalmente em tratados do séc. XVIII, aos quais Pedro Lopes poderia ter tido acesso, de maneira direta ou indireta. Alguns vácuos analíticos se completam com tratados mais modernos, porém, ligados à tradição desta arte.

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

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

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

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

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

No caso das fugas de Nogueira, temos justamente as três possibilidades. Na *Sonata 8* a resposta ataca acima da última nota do sujeito, na *Sonata 6* ataca logo depois da última nota do sujeito e na *Sonata 13*, a entrada da resposta acontece um compasso antes do sujeito terminar sua exposição. Sobre o *stretto* especificamente, vários autores de finais do séc. XVIII e particularmente do XIX, o consideram um item obrigatório na fuga. Recomendam colocar o *stretto* perto do final para intensificar o **conflito** entre o sujeito e a resposta como preparação para o encerramento (SHELDON, 1990). A construção do *stretto* pode utilizar materiais contrapontísticos do sujeito, da resposta, dos contrassujeitos, segmentos (partes de sujeito, resposta, contrassujeito e outros) e outros materiais reconhecíveis que contribuam com a coerência da fuga. O *stretto* se produz pela aproximação das entradas do sujeito e a resposta (ou dos outros materiais contrapontísticos), antes de culminar sua exposição. Enquanto mais próxima seja a entrada, mais intenso será o *stretto*. Também pode ser construído com a cabeça do sujeito ou da resposta, com uma segmentação ou talvez um motivo, desde que permita sempre o reconhecimento da procedência do material. Autores anteriores a este período consideravam o *stretto* como opcional e, em muitas ocasiões não especificam a sua localização dentro da estrutura, ficando a critério do compositor.

Pela influência de autores do séc. XIX e por causa da sua predileção pela forma sonata, alguns autores buscaram entender a fuga desde esta perspectiva, causando que durante um bom tempo, fosse vista mais como um exercício escolar que como obra musical (SHELDON, 1990, p. 553). Mas, o pensamento contrapontístico dos sécs. XVII e XVIII alavancado pela sua forte visão retórica, focava-se ainda mais nas possibilidades de elaboração continua que ofereciam as manipulações contrapontísticas, para que desta forma, pudessem manter a expectativa da disputa temática polifônica tanto quanto fosse

possível. Desta forma, o plano tonal interno era cuidadosamente direcionado para conservar a coerência tonal e as modulações que se planejavam previamente em função deste equilíbrio. Por esta causa, no tratamento dos diferentes materiais contrapontísticos encontramos alterações chamadas de **mutações**, cujo propósito era fazer os ajustes necessários para manter a integridade tonal verticalmente, na harmonia, e horizontalmente no contraponto. Assim, temos em vários autores indicações específicas sobre as possibilidades modulatórias, como as explicitadas por Jan Adams Reinken (1643-1722) e que sistematiza um ciclo de modulações com instruções muito específicas sobre o uso do mecanismo cadencial (MANN, 1987, p. 41). Este processo consistia basicamente em complementar a oposição estabelecida entre o sujeito e a resposta, o que acabou firmando-se com o tempo, entre a Tônica e a Dominante por razões de coerência tonal. Logo depois da exposição, as modulações eram direcionadas primeiramente para a mediantes, intermediária entre a T e a D, seguindo um plano de expansão tonal que devia ajustar-se à dimensão da elaboração podendo alcançar tonalidades vizinhas extraídas de potenciais: “tônicas secundárias” dos graus da própria tonalidade, que não fossem diferentes por mais de duas alterações. Mais recentemente, André Gedalge (1856-1926), já com a visão do séc. XIX, propõe que no modo maior module-se primeiramente para a submediante, ou relativo menor, seguido por modulações à subdominante maior, a supertônica menor, e especialmente à dominante para reforçar a oposição tonal (GEDALGE, 1990, pp. 201-204). Já no modo menor, a primeira opção é para a mediantes maior (relativa maior e dominante da submediante), cuja resposta pode modular à subtônica<sup>40</sup>. Esta por sua vez, pode ser respondida modulando até a subdominante<sup>41</sup>. Chegando a este ponto, o acesso à dominante através dos *stretti* podia encaminhar a fuga para a o pedal ou para a coda final. A modulação para graus alterados estava proibida porque a resposta podia encaminhar a fuga para tonalidades distantes que dificultariam o retorno à tonalidade principal. No caso das fugas de Nogueira aqui apresentadas, todas estão no modo menor; as *Sonatas 6 e 13* estão em Ré menor e a *Sonata 8*, em Lá menor. Todas seguem as modulações de acordo com os preceitos próprios da época, considerando as alterações em geral como “próprias da tonalidade do fragmento” e não como alteração acidental, exceto nos casos em que se aplica o contraponto cromático que será destacado na análise.

---

<sup>40</sup> *in hyperdiapente* ou *hypodiatessaron*

<sup>41</sup> *idem*



### 2.3.1. Sonata 8 (Fuga)

A tonalidade desta sonata é de *Alamire com 3ª menor*, de acordo com o entendimento de Nogueira, o que na nomenclatura moderna seria Lá menor. De acordo com o número de partes que expõem o tema, é uma fuga a 2, com uma exposição simples do sujeito no violino e resposta no contínuo. O sujeito está proposto dentro da extensão do hexacorde tonal Lá-Fá, iniciando com a tônica e culminando com a dominante, isto é, T-D. Destaca-se um cromatismo não estrutural entre o terceiro tempo do compasso 2 e o segundo do compasso 3. A diferença deste último com o cromatismo estrutural, está na consideração diatônica do contexto tonal, considerando as notas alteradas desde o ponto de vista de sua função contrapontística. Esta interpretação foi a aplicada por J.S. Bach no tema régio da fuga da Oferenda Musical, e Marpurg fez a análise que reduz a proposta aos seus fundamentos diatônicos (Figura 47):

The image shows two musical staves, A and B, in G minor. Staff A is titled 'The "Royal Theme" from Bach's *Das Musikalische Opfer*' and shows the original melodic line with chromaticism. Staff B is titled 'Marpurg's reduction' and shows the same melodic line but with chromatic notes replaced by diatonic ones. Red lines connect the notes between the two staves to show the reduction process.

Figura 47 Análise de Marpurg do Tema Real da Oferenda Musical de J.S. Bach (GAULDIN, 1995, p. 156)

Assim temos que Nogueira constrói o cromatismo sobre o contexto diatônico, encaminhando tonalmente o fim do sujeito para a dominante usando um contraponto que na visão moderna, seria visto como uma sequência de dominantes secundárias (Figura 48):



Figura 48 Início da *Sonata 8* de Nogueira

O sujeito está acompanhado por um contrassujeito em contraponto duplo e consequentemente o cromatismo fica incluído dentro do procedimento. O contraponto duplo é uma forma de compor que exige a habilidade de combinar partes de tal maneira que possam ser invertidas, ou seja, que a parte inferior ou baixo que sustenta harmonicamente a parte superior, possa ser por sua vez melodia acompanhada pela mesma parte que já foi melodia anteriormente, em uma troca de registros<sup>42</sup> (CHERUBINI, 1854, p. 51).

A resposta a esta proposição acontece de forma *real*, isto é, se trata de uma transposição do sujeito com toda sua estrutura intervalar intacta. Ao realizar dita transposição por imitação *in hypodiatessaron* (intervalo de quarta inferior), resulta no hexacorde da dominante, neste caso entre Mi e Lá. Por isto, temos que a resposta se inicia no tom da dominante e encaminha-se para a tônica como resolução resultando em uma estrutura D-T, tonalizando<sup>43</sup> o conjunto. No Manuscrito, constatamos que nos compassos 4, 6, 25 e 47 existem algumas inconsistências de alturas, faltando alterações como bequ岸os especificamente, que deviam alterar graus descendentes no modo menor, segundo a escala menor melódica. Estes ajustes foram colocados entre parênteses para indicar a intervenção para a edição de performance.

Cabe destacar que as fugas instrumentais a duas vozes não são muito comuns, talvez porque alguns autores a consideram como **invenções**<sup>44</sup>, porém, vemos que na obra referencial do J.S. Bach, *O Cravo Bem Temperado* o exemplo mais conhecido é a Fuga em menor N° 10 do livro I, a única fuga a 2 da obra. Fora de parecer simples esta é uma estrutura minimalista que exige um alto domínio das inversões e do senso tonal pelo

<sup>42</sup> Análise ilustrado completo de todas as fugas no anexo II

<sup>43</sup> (BIANCO, 2019)

<sup>44</sup> De acordo com Gedalge, na exposição o sujeito deve ser seguido pela resposta e jamais terá menos de 4 entradas independentemente do número de partes vocais ou instrumentais que possua (GEDALGE, 1990, p. 78)

escasso material a ser utilizado no desenvolvimento da fuga. No caso particular desta fuga da *Sonata 8*, ainda tem a proposta de um segundo sujeito. Poderíamos entender isto como uma solução inteligente a esta carência de material, para desta forma facilitar a elaboração da fuga. Para tal fim o segundo sujeito deve ser estruturado de modo análogo ao primeiro, porém, sem que seja parecido, ou seja, que o material melódico-rítmico seja contrastante e diferenciado, mas, sem contradizer o estilo proposto pelo primeiro. Outra condição necessária seria que sua extensão e personalidade rítmica seja “modesta” em relação ao primeiro, para não o destituir da sua primazia (GEDALGE, 1990, p. 261).

Na fuga da *Sonata 8* de Nogueira este segundo sujeito cumpre com as condições descritas e é apresentado em forma de sequência. Forma parte de um modelo que integra a harmonia e o contraponto em uma unidade e que deve ser transposta pelo menos duas vezes para caracterizá-la<sup>45</sup> como unidade estrutural definida como *sequência*. O modelo, pode estar baseado em um único acorde, porém, se estiver construído acima de mais acordes, possuirá um intervalo interno (sequência de intervalos se forem mais de dois acordes), chamado de *intervalo do modelo*. Posteriormente, este modelo será transposto através de um *intervalo de transposição* como definido por Walter Piston (1998, p. 304). Na seção seguinte que inicia na anacruse do compasso 15, temos a segunda entrada da resposta neste caso invertida em relação com sua **contrarresposta**<sup>46</sup>. Esta entrada vem seguida pelo segundo sujeito invertido resultando em uma inversão completa do conjunto anterior *resposta-segundo sujeito* e com o mesmo número de compassos. Logo no compasso 25 temos a segunda entrada do sujeito invertido em contraponto com a contrarresposta, desta vez, seguido por uma sequência de *stretti* construídos com o segundo sujeito imitado *in hypodiapason* até o compasso 34.

Dos compassos 34 ao 40 temos o primeiro divertimento propriamente dito. Considerado assim por ser a primeira vez que aparece um contraponto livre sem aproveitamento dos materiais antes expostos. Na figura 49 vemos no Manuscrito os compassos 35 ao 38 do baixo contínuo estão em branco com apenas uma primeira nota Mi, iniciando o compasso 35 na pauta do baixo:

---

<sup>45</sup> Se a transposição acontece uma vez apenas, caracteriza uma progressão

<sup>46</sup> O contrasujeito da resposta pode ser chamado de contrarresposta (ZAMACOIS, 2002, p. 61)



Figura 49 Fragmento em branco no manuscrito da *Sonata 8* de Nogueira

Para esta edição foi feita uma proposta de composição cuja descrição detalhada se encontra no Capítulo IV por tratar-se de uma intervenção editorial.

Outra questão a ser destacada é o uso ocasional da clave de Dó em quarta linha no baixo. Em uma revisão exaustiva das 13 Sonatas acompanhadas de Nogueira, foi observado que a linha do baixo em momento algum ultrapassa a escrita por cima da segunda linha adicional, isto é, a nota Fá 4<sup>47</sup> em clave de fá. Quando esta altura é superada na linha do baixo, o autor usa a clave de Dó em quarta linha. Isto poderia ser explicado por uma questão de espaçamento entre as pautas, visto que uma linha melódica no baixo escrita por cima desta altura poderia colidir com a pauta superior ou com as notas do violino no seu registro grave, o copista se viu forçado a isto porque a música foi escrita em um papel pautado previamente, e portanto, com espaçamento predefinido como foi detectado no Manuscrito original.

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

O compasso 49 inicia com a última exposição do sujeito, porém, esta entrada tem a peculiaridade de ser um **falso sujeito** ou resposta. Quando temos uma segmentação do

---

<sup>47</sup> Considerando o Dó 4 como Dó central do piano

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

### **2.3.2. Sonata 6 (Fuga)**

Esta sonata está escrita na tonalidade de *Dlasolre com terça menor*, equivalente ao moderno Ré menor. O sujeito está composto por 12 notas em total, e em seu uso posterior, aproveita-se a segmentação das seis primeiras. A resposta como imitação real do sujeito compartilha identicamente esta construção. Seu início tem uma anacruse que serve de cabeça e que posteriormente é explorado como motivo. A configuração tonal do sujeito está no hexacorde descendente que parte da tônica e conclui na terça da harmonia, mantendo-se na tonalidade inicial. A resposta, portanto, encontra-se na dominante integralmente e junto com o sujeito formam o binômio T-D. Em função da necessidade de estabelecer a tonalidade na exposição, esta configuração sujeito-resposta poderia explicar a exposição *sui generis* desta fuga. No lugar de termos uma exposição com 4 entradas S-R-S-R temos S-R-S-R-S, ou descrito harmonicamente, T-D-T-D-T. A sequência de entradas percorre duas oitavas descendentes completas conectando melodicamente a voz do violino no Dó 4 e o baixo no Ré 4, entre o final da primeira resposta e o início do primeiro sujeito no baixo. Desta forma o compositor consolida a tonalidade na exposição como exige a forma fugal. Outra característica de relevância,

especialmente para o violino, é a exploração polifônica do instrumento elevando consideravelmente o nível de exigência técnica para sua execução. Assim temos que a escrita propõe um uso constante de cordas duplas e triplas com a finalidade de manter o violino cumprindo funções melódicas e harmônicas simultaneamente enquanto o baixo está fundamentado em uma linha melódica simples com cifrado. Desta forma, e de maneira muito engenhosa, Nogueira mantém o violino tocando harmonicamente uma construção entrecida pela linha melódica sujeito-resposta da fuga em diálogo constante com o baixo. Como visto na fuga da *Sonata 8*, a limitação a poucos instrumentos obriga que o contraponto seja invertível para facilitar o intercâmbio de funções entre as vozes e possibilitar a fuga. Tanto o sujeito quanto a resposta possuem seu correspondente contrasujeito<sup>48</sup>, que quando combinados ou invertidos formam um contraponto triplo.

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

No compasso 86 começa um longo Divertimento, se compararmos sua dimensão com as seções anteriores. Sua característica principal é a ativação rítmica. O pulso de semínima que dominou os primeiros 85 compassos agora é reduzido para o pulso de

---

<sup>48</sup> Contrarresposta no caso da resposta

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

Não podemos esquecer que por cima da regra: “uma fuga –inclusive a escolástica– é uma peça musical [e sua] prática será útil com a condição de buscar nela a arte de desenvolver uma ideia musical” (GEDALGE, 1990, p. 286). Este divertimento culmina com sua correspondente cadência sobre o acorde de Mi com 7<sup>a</sup> menor em primeira inversão (de acordo com o cifrado), porém com o Mi ausente. Desta forma, Nogueira consegue criar uma enorme expectativa resolutória, dando a sensação de estar ouvindo a subtônica menor, quando aproveita no último momento do compasso 129 para apresentar o Mi bemol que se eleva a natural, fazendo simples uma progressão para a dominante, através de duas notas comuns. Justamente, o fato de o Mi aparecer claramente escrito com o bequadro, revela para a edição da partitura o ajuste no Mi bemol anterior. Nesta mesma linha, no compasso 87 faltaria um bemol no Si descendente do violino, para evitar a falsa relação cromática com o Si bemol do baixo.

### 2.3.3. *Sonata 13 (Fuga)*

Sua tonalidade é também *Dlasolre com terça menor* ou, Ré menor. O sujeito proposto é o mais longo dos aqui analisados. Como já foi destacado, tem a particularidade de ser respondido de forma tal que sugere um *stretto*, porém, por causa do seu comprimento este efeito (do *stretto*), fica notavelmente enfraquecido e não coloca em

risco a elaboração da fuga. Outra característica é sua construção tonal. Analisado isoladamente a primeira impressão, sugere que o sujeito alcança a tônica duas vezes, no compasso 4 e depois no compasso 7 na figura 50:

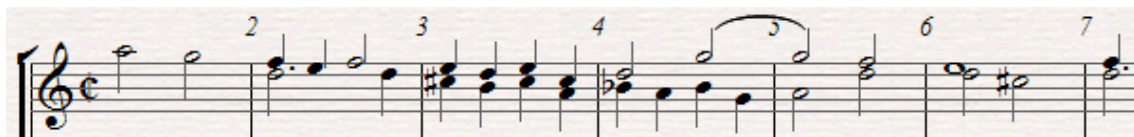


Figura 50 Sujeito da Fuga da *Sonata 13* de Nogueira

Porém, esta dúvida é dissipada pela harmonia definida pelo contrasujeito ao harmonizar este Ré com Si bemol, fazendo uma cadência interrompida ou de engano, usando a tríade Sol-Si bemol-Ré como acorde substituto da tônica. O sujeito inicia no grau dominante e segue em uma descida até este Ré (falsa tônica<sup>49</sup>), e logo, de um salto ascendente de 4ª retoma a descida para finalmente resolver na tônica real, por assim dizer. Desta forma, o longo sujeito de 14 notas se constitui harmonicamente em uma construção que vai da dominante até a tônica, ou seja D-T. Por isto, para poder firmar a tonalidade, a resposta imitada em *hyperdiatessaron*, resulta em uma repetição do sujeito, agora em forma de resposta, estabelecendo uma relação harmônica D-T-D-T, no binômio sujeito-resposta. Isto justifica a entrada antecipada que na emenda também coincide com o contrasujeito, formando um contraponto triplo. Estas superposições temáticas serão uma marca distintiva durante toda a fuga. Devemos destacar que harmonicamente, e para poder diferenciar ainda as duas aparições reais da tônica, o autor fecha a primeira resolução nos compassos 6 e 7 com uma cadência semiaberta (com o acorde de tônica em primeira inversão e a terça no soprano), enquanto a resolução final da exposição no compasso 12, com cadência autêntica. Desta forma, qualquer possível dúvida tonal que pudesse ser ocasionada pela construção deste sujeito fica resolvida.

Seguidamente e superposto no compasso 12 começa o primeiro de uma série de 5 divertimentos. O Divertimento 1 começa com uma entrada do contrasujeito no baixo, contrastando com a exposição que o apresentou no violino. Esta é imitada em *hyperdiapason*, causando uma inversão completa do material da primeira entrada. Seguidamente uma imitação em *hypodiapason* que lembra o primeiro segmento da resposta, mas, com uma leve mutação. A coda finaliza o divertimento modulando à

<sup>49</sup> Isto porque, se bem Ré é a nota tônica como grau, neste ponto soa como a terça da submediante por causa da harmonia



mediante da tonalidade, se observamos o acorde anterior, porém, o acorde de resolução carece de quinta. Este procedimento já encontrado em outras fugas, oferece a oportunidade de criar uma dúvida razoável da tonalidade, este recurso é explorado pelo autor para manter aberta a possibilidade de modulação através das relações de mediante. Logo depois de apresentar uma série sincopada de semibreves no contralto e no baixo na seção anterior, o Divertimento 2 inicia com a inversão deste material, agora no soprano, acompanhado por semibreves no baixo, criando uma sequência de suspensões em contraponto de 4ta espécie. Este fragmento conecta com uma sequência harmônica que termina na coda modulante, em direção ao quinto grau menor. Esta harmonia possibilita a entrada da resposta na região harmônica da dominante acompanhada com o contrasujeito. Quando a resposta conclui sua entrada, o contrasujeito é reiterado em imitação *homophona*. No compasso 47 temos uma construção muito interessante que mostra o aproveitamento máximo dos materiais já expostos. Em forma de *stretto*, temos uma imitação construída com uma segmentação da resposta em uma relação sequencial que imita o baixo da sequência mostrada no divertimento anterior, agora acompanhada com um motivo extraído do contraponto triplo inicial. A coda deste divertimento modula à subtônica com que começa a seguinte seção.

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

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

<b>Progressão</b>	VII → V/V → V → V/iv-iv — V/iv-iv → V-i — V-i
-------------------	---

Figura 51 Progressão harmônica do Divertimento 4 da Fuga da *Sonata 13* nos compassos 55-75

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

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

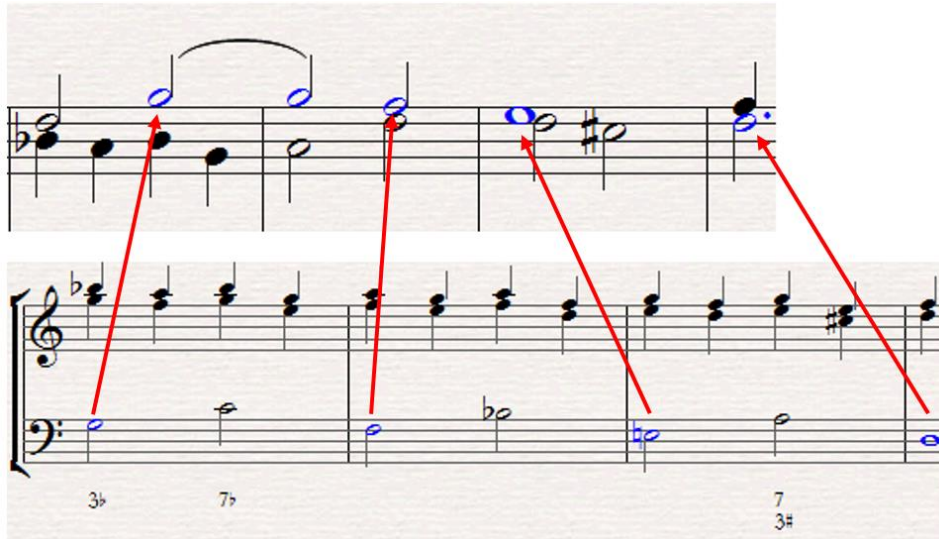


Figura 52 Comparação do segmento final do sujeito com o baixo da sequência da coda final

Esta construção somada à cadência idêntica entre os compassos 6 e 7 do início e 107 e 108 do final no enlace de ambas reiterações, sugere a simetria antes mencionada, outorgando maior equilíbrio formal a esta fuga.

A sofisticação e o rigor compositivo usado nestas fugas, não podem ser produto de uma imaginação intuitiva sem guias nem parâmetros. Fica em evidência uma educação musical de alto nível, assim como também, uma destreza compositiva com habilidades que se alcançam como resultado de uma prática constante e disciplinada. A incógnita sobre como, quando e onde Pedro Lopes Nogueira teve esta formação permanece em aberto. Esperemos que futuras investigações possam responder estas perguntas, as quais com certeza, aclararão a história da música instrumental lusitana do séc. XVIII.

### **3. Práticas de Performance**

Nos capítulos anteriores se contextualiza o Manuscrito de Nogueira no seu período histórico, referenciando-o com produções do mesmo tempo. Estes escritos, versam sobre o pensamento estético e a linguagem usada no estilo da época. Situamos o autor delimitando o tempo e o espaço de atuação, para colocá-lo no meio da atividade conhecida no seu entorno na tentativa de aproximarmos da sua convivência musical e dos elementos que seguramente o influenciaram. As sonatas propriamente foram analisadas para desvendar sua estrutura expressiva, conectando-as com uma tradição pedagógica de raiz italiana. Sua transcrição e edição, documentada no capítulo IV, coloca nas mãos dos violinistas contemporâneos um material novo, legível, fiel e pronto para ser usado nas salas de aula e de concerto, reduzindo ao mínimo as intervenções e, ao mesmo tempo, completando informações inexistentes no Manuscrito, que embora consideradas de conhecimento comum na época, não pertencem ao domínio público atual. Este cúmulo de informações oferece uma plataforma confiável para proceder a uma execução musical, porém, ainda se requer de uma diretriz que permita converter todo este pensamento em um conjunto de instruções aplicáveis à performance musical. Conceitos estéticos e de gosto parecem resistir às tentativas de verbalização dificultando sua transmissão por meios distintos do presencial. Mesmo assim, recuperar e organizar um conjunto de instruções que auxiliem a interpretação musical se constitui como o propósito primordial deste esforço. Far-se-á necessária a consideração que trata da restauração de um repertório originário do séc. XVIII e seu ajuste aos entendimentos do repertório historicamente informado como corrente estética atual. Portanto, o propósito deste capítulo está em refletir sobre os conceitos e definições atinentes ao processo de interpretação-execução-performance e propor um conjunto de orientações práticas escritas que aproximem ao violinista de uma performance fundamentada.

#### **3.1.Compositor vs Intérprete**

A atividade artística de um músico do séc. XVIII, como compositor e intérprete, estava focada na produção e execução do repertório de seu próprio tempo. Poderíamos

dizer, fazendo uma analogia com os tempos atuais, que seu foco repertorial era a música da sua contemporaneidade, isto é, obras compostas por músicos atuantes que alimentavam continuamente o repertório musical, interpretado e apreciado pouco tempo depois da sua criação. Em consonância com esta atividade, a prática pedagógica e profissional da época se orientava através da assimilação do gosto do momento. Devia acompanhar as constantes mudanças causadas por diversos fatores culturais e sociais que o modificavam. Este contínuo ajuste poderia significar a diferença para poder sobreviver artisticamente e determinar o sucesso do compositor, como ilustra o texto seguinte sobre Joseph Haydn:

O público londrino da última década do século merece parte da gratidão da posteridade por permitir a expansão das fronteiras expressivas das doze últimas sinfonias de Haydn. A música reflete a atmosfera da Londres do fim do século: confiante, polêmica, intrigante, excêntrica, com espírito aberto, porém sensível. **Haydn respeitava e cultivava seu público** (grifo nosso). Este, por adulação, encorajava-o num grau e de uma maneira que nenhuma outra cidade (e certamente nenhum indivíduo) teria conseguido para promover sua propensão ao debate e ao entretenimento musical. (LANDON & JONES, 1988) apud (BLANNING, 2008, p. 41)

Isto não significa que se desconhecia a existência de um repertório precedente, porém, o conceito de música antiga, diferia do praticado atualmente. Em 1731, a Academia Inglesa de Música Antiga (*England's Academy of Ancient Music*) formalmente a definia como a música de compositores que viveram “antes do fim do séc. XVI”, isto é, uma distância de uns 200 anos. Em outros tempos, para Brahms e seus contemporâneos, a música antiga compreendia o repertório dos períodos renascentista e barroco (HASKELL, 1988, p. 9). Atualmente o repertório criado por Brahms e seus contemporâneos já está a uns 150 anos ou mais de distância, porém, a visão predominante não o enquadra dentro do conceito de música antiga, o que nos leva a questionar os parâmetros aplicados nesta classificação. Quando comparamos compositores cientes do passado musical, mas, ocupados com suas próprias produções e sua atualidade, podemos perceber que existe um hiato de grandes dimensões entre o fato de vivenciar diariamente a prática e o gosto em forma de tradição musical e, a tentativa de restaurar obras herdadas da história e carentes de registro aural. Isto cria a necessidade de percorrer os labirínticos caminhos do passado, fundamentalmente através da musicologia prática, para poder assinalar os direcionamentos intencionais e estéticos que as originaram.

Nos tempos atuais, nunca na história cultural da humanidade o intérprete musical considerado erudito e universal, se encontrou na posição de ter que incorporar no seu aprendizado um cúmulo de gostos e práticas que abrangem um trajeto histórico mui superior a três séculos. Repleto de obras musicais que continuam aumentando quando somadas as novas descobertas e acrescentando outro tanto do repertório composto na atualidade. Todo isto distribuído em um espaço geográfico em vários continentes e com informações em vários idiomas. A enormidade deste conjunto de obras traz como consequência a necessidade de especialização para poder assimilar e dominar com maestria um segmento específico, um número discreto do vasto repertório disponível. No meio desta diversidade toda, um fenômeno acende as discussões e provoca questionamentos e reflexões. Trata-se da maneira em que devemos interpretar o repertório produzido por compositores de épocas anteriores, conhecido genericamente como música antiga, sua delimitação, qual a atitude estética para ouvir e até revisar conceitos polêmicos como autenticidade e originalidade.

Os primórdios da discussão atual parecem remontar-se ao ano de 1950 considerando a interrupção causada pela segunda guerra mundial, na comemoração do aniversário da morte de J.S. Bach, quando surgiram diversas opiniões de como deveria ser interpretada a Paixão segundo Mateo. Paul Hindemith manifestou nessa ocasião:

Podemos estar seguros de que Bach estaria muito contente com os meios de expressão instrumentais e vocais disponíveis atualmente, porém, se queremos executar sua música de acordo com suas intenções, devemos restaurar as condições da performance do seu tempo (BUTT, 2002, p. 121 )

No comentário, Hindemith traz à tona um assunto muito pertinente quando questiona que, se para cumprir a exigência das intenções do autor seria necessário a reconstrução da circunstância histórica existente no tempo da sua produção para poder assim garantir este objetivo. Esta restauração não implicaria apenas os instrumentos senão, fundamentalmente, as convenções estéticas, acústicas e interpretativas contidas na cultura do momento. Entendemos que o autor as plasmou na partitura utilizando os recursos da escrita musical, que sabemos, são sempre limitados. O Theodor Adorno faz outro tanto quando chama a atenção a respeito da interpretação deste repertório. Primeiramente, questiona a ruptura da linha da tradição que acontece com obras que não foram executadas por longos períodos: “há claramente um vazio de 100 anos em que as partituras de Bach foram raramente interpretadas e, conseqüentemente, no temos uma

tradição [viva<sup>50</sup>] disponível sobre a sua performance que venha dos séc. XVIII e XIX ”<sup>51</sup>  
(ADORNO, 2006, p. 826). E continua:

Ao mesmo tempo, para obter uma visão completamente autêntica dos problemas na performance de Bach, não podemos subestimar os fatos, primeiramente, que as performances de hoje acontecem em grandes salas de concerto e não na Igreja de St. Thomas, e com uma acústica muito diferente; segundo, que o próprio maestro poderia ter aproveitado a oportunidade de incrementar o equipamento<sup>52</sup> (ADORNO, 2006, p. 830).

Por esta causa, não resulta difícil que os intérpretes de repertórios históricos, se encontrem no meio de debates que os obrigam a confrontar muitas dúvidas. A tudo isto soma-se à fato de ter que assumir o compromisso que implica interpretar estas obras perante o cânone estabelecido, que se assume como portador de uma tradição, descontinuada e certamente interrompida, como já reclamavam acadêmicos dos anos 60. Esta preocupação sobre a variabilidade da interpretação, alcança também os autores de tempos mais recentes. Isto nos relata Pincherle<sup>53</sup>, quando menciona que seu amigo Arthur Honegger<sup>54</sup> expressava que, para garantir a performance adequada de suas obras no futuro, estava disposto a confiar mais em meios de reprodução mecânicos que nos próprios intérpretes. Isto coloca a discussão oscilante entre três parâmetros de maneira recorrente: aquele que trata da composição musical, como detentora reconhecida da categoria criativa, outro, referente à reprodução musical e suas diversas conotações incluindo os meios mecânicos e eletrônicos, e aquele que trata da interpretação como tal, em suas instâncias mediadas e receptivas, assimilada ao termo mais recentemente incorporado ao léxico musicológico geral no anglicismo *performance*. Resumindo tudo em três etapas essenciais: **criação, mediação e recepção**.

---

<sup>50</sup> Aquela transmitida oralmente e pela experiência

<sup>51</sup> There is clearly a void of one hundred years in which Bach's scores were rarely played, and consequently no tradition of Bach performance could be handed down from the eighteenth to the nineteenth century.

<sup>52</sup> At the same time, to obtain a completely authentic picture of the problems in performing Bach, we must not overlook the facts, first, that today's performances take place in large concert halls and not in the St. Thomas Church, and that therefore the acoustics are different; second, that the master himself might have welcomed an opportunity of increased equipment.

<sup>53</sup> PINCHERLE, Marc “On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Century Music” *The Musical Quarterly* 1958, p. 145-166

<sup>54</sup> Arthur Honegger (1892 - 1955) compositor suíço, conhecido por compor vários oratórios e a famosa Cantata de Natal. Foi membro do grupo de compositores considerado antirromântico chamado Les Six (Os Seis).

### 3.2. Mediação: Interpretar-executar-performance

O ideal mais difundido coloca à partitura em um lugar de importância tal que, é comum encontrar o entendimento de que a interpretação consiste em fazer exatamente o que está escrito nela; e o dever principal o de esforçar-se ao máximo para identificar os desejos do autor (HAYNES, 2007, pp. 21-22). O comentário de Honegger acima citado, merece relevância porque sinaliza um distanciamento que vai na contramão dos documentos dos sécs. XVIII e XIX. Estes escritos relatam um entendimento entre compositores e instrumentistas de um tempo em que juntos contribuía decisivamente a impulsionar a criação musical.

Os intérpretes eram encorajados pelos compositores a contribuir com improvisações, ornamentação, omitir movimentos se desejarem, alterar a ordem dos movimentos do conjunto e, em alguns casos, até poder modificar a harmonia proposta pelo autor, tendência esta também encontrada em alguns autores modernos (PINCHERLE, 1958) (DONINGTON, 1963) (BOREM, 2004). Por esta causa, em lugar de estabelecer uma visão interpretativa que observe estas posturas como universais e unânimes, seria mais apropriado reconhecer um movimento pendular constante que oscila entre dois ideais. Por um lado, a visão que prega que a partitura é um registro textual que serve de guia para a reprodução do fenômeno sonoro como sendo fixa e suficiente, e do outro, o papel do intérprete quem no processo, acrescenta consciente ou inconscientemente critérios e decisões que singularizam sua execução; devendo complementar as ausências que a notação não é capaz de representar.

Etimologicamente, a palavra *interpretar* se refere ao ato de extrair o significado de um texto ou lei, porém, esta ação é extensiva a outras situações ou fatos nos quais se busca um significado por indução. Aplica-se também ao processo de tradução de uma língua para outra ou, também, ao ato de tocar ou cantar alguma música; assim como a de representar um personagem teatralmente (HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 1636). Desta forma e por extensão, chama-se de *intérprete* ao sujeito que executa esta ação e seu uso no linguajar musical que o sintoniza com este significado é relativamente recente. Em 1758, o filósofo e músico francês Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778), publica seu *Dictionnaire de Musique* e na definição de Músico (*Musicien*) faz o seguinte esclarecimento:



Este nome se lhe atribui igualmente àquele que compõe a música e àquele que a executa. Os antigos músicos eram poetas, filósofos, oradores de primeira ordem. [...] Portanto, Boécio não honrará o nome de um músico, que só pratica a música pelo ministério servil dos dedos e da voz; mas aquele que possui esta ciência pelo raciocínio e a especulação [...]. No entanto, os músicos de nossos dias, limitados, na maioria das vezes à prática de notas e alguns truques de canto, não ficarão ofendidos, penso eu, quando não forem tidos por grandes filósofos (ROUSSEAU, 1758, p. 308)<sup>55</sup> (tradução nossa)

O filósofo francês expõe com suas palavras sua concordância com o preceito que separa ao executante de seu papel de intérprete. A diferença entre eles reside em que, ainda que tendo as habilidades necessárias para a execução, o músico em questão careceria em alguns casos do entendimento requerido para tomar decisões de cunho interpretativo, limitando-se a uma leitura rasa da partitura, isto é, impedido de realizar sua tarefa de mediador, por assim dizer.

Aprofundando na origem da palavra *músico* (μουσική), seu significado na cultura grega estava ligado ao drama. O músico era aquele que dominava a “arte das musas” que na época contabilizavam nove<sup>56</sup> e suas funções incluíam a história, a astronomia, o canto e a tragédia. Filhas de Zeus e Mnemosyne, as musas resultaram de uma união mítica entre o deus grego e a memória e correspondia ao músico trazê-las à tona para interpretá-las na linguagem dos homens; traduzindo-a, por assim dizer. Desta forma, a riqueza interior da intimidade subjetiva humana, projetava-se ao mundo exterior através da corporeidade do intérprete para ser oferecida aos outros homens. Esta ação entrelaça a execução musical com a dança e o teatro por requerer de uma gestualidade, sem a qual, não é possível tocar nem cantar. Portanto, é evidente que o termo em si, sofreu um estreitamento em seu significado através da história, de forma tal que demanda uma reflexão.

Hoje em dia ouvimos a palavra *músico* trocada ou alternada com as palavras *executante* ou *intérprete* e em alguns círculos acadêmicos, faz algum tempo se admite a palavra *performance*. No contexto brasileiro, o pesquisador Frank Michael Carlos Kuehn

---

<sup>55</sup> **Musicien:** Ce nom se donne également à celui qui compose la musique et à celui qui l'exécute. [...] Les anciens musiciens étaient des poètes, des philosophes, des orateurs du premier ordre. [...] Aussi Boèce ne veut-il pas honorer du nom de musicien celui qui pratique seulement la musique par le ministère servile des doigts et de la voix; mais celui qui possède cette science par le raisonnement et la spéculation. [...] Cependant les musiciens de nos jours, bornés, pour la plupart, à la pratique des notes et de quelques tours de chant, ne seront guère offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands philosophes.

<sup>56</sup> Calíope (musa da eloquência), Clio (musa da história), Érato (musa da poesia lírica), Euterpe (musa da música), Melpômene (musa da tragédia), Polímnia (musa da poesia sagrada), Terpsícore (musa da dança), Talia (musa da comédia) e Urânia (musa da astronomia).

nos oferece uma conceituação a respeito, tratando sobre o uso indistinto do termo mais corriqueiro *intérprete*, com o da palavra *performance*:

...ainda é habitual se notar certa confusão no emprego dos termos interpretação e *performance*. Se a falta de rigor talvez possa ser admitida no senso comum, em termos de uma teoria da interpretação ou da *performance*, ela se revela como fatal, pois para qualquer investigação que se pretende científica é indispensável que se definam, de maneira clara, os conceitos com base nos quais ela é edificada. (KUEHN, 2012)

Kuehn, disserta sobre as interseções e diferenças entre os usos e significados do trinômio de palavras, reprodução musical-interpretação-performance, apresentando um resultado em forma de quadro, com a fundamentação de cada termo aqui mostrado na figura 53 que segue:

REPRODUÇÃO MUSICAL	
<p>Designa a realização <i>hic et nunc</i> de uma composição musical com base em seu texto ou partitura. Como registro histórico, o texto representa a parte "objetiva" ou "objetivada" da composição (na medida em que este foi elaborado para servir à reprodução como base). A relação de texto e música é precária e paradoxal. Por isso, o texto não passa de um registro rudimentar da composição. Assim, pode se dizer que toda reprodução representa uma espécie de "atualização" de um "original" (cuja definição exige uma pesquisa em separado). Nessa tarefa, o músico-intérprete procede mimeticamente (ou seja, por <i>mimesis</i> ou ação mimética). Em tese, toda reprodução musical se dá por duas vias: a) pela interpretação, e b) pela <i>performance</i>. Tratando-se de um processo histórico, não existe uma reprodução que pudesse ser considerada "última" ou "definitiva".</p>	
INTERPRETAÇÃO	PERFORMANCE
<p>É atinente à "leitura" de um texto que o transforma novamente em parâmetros de som musical. "Leitura" + prática interpretativa = "obra";<sup>24</sup> no sentido de que esta precisa ser compreendida em forma e conteúdo, assim como em seus parâmetros de linguagem, contingenciados histórica e socialmente.</p>	<p>É atinente à experiência viva, ao <i>hic et nunc</i> do palco, à gestualidade e a aspectos corporais do músico-intérprete com relação ao modo e aos meios de sua apresentação com o instrumento. Os termos concerto, encenação, show e espetáculo remetem à performance como evento sociocultural.</p>
<p>"Interpretação" designa, em música, a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma a "imagem do som". O intérprete decodifica os sinais gráficos, transformando-os de maneira mais fiel em parâmetros sonoros. Desse modo, "interpretar" está diretamente ligado à <i>compreensão</i> dos elementos que estruturam uma obra, como: altura, melodia, ritmo, harmonia, tonalidade e tempo musical. Outros elementos caracterizam a música como linguagem. Entre eles, estão a articulação, a pontuação, a forma e o sentido. Também o fraseado e a coesão ou coerência fazem parte desta categoria. Tudo isso demanda, de um lado, uma postura <i>introvertida</i>, voltada para a análise e a reflexão teórica (em sentido aristotélico de contemplação mais do que de ação), ao passo que, de outro lado, demanda a prática instrumental (ou seja, a prática interpretativa propriamente dita).</p>	<p>A <i>performance</i> está sobretudo na elaboração dos elementos <i>extramusicais</i> da reprodução musical. Desta categoria fazem parte a gestualidade, a mímica e a destreza técnica do músico-intérprete ao instrumento (virtuosismo). Todos esses elementos são atinentes à corporalidade, ou seja, ao ato de "tocar" a música. Essencialmente <i>extrovertidos</i>, remetem à <i>exteriorização</i> de conteúdos já elaborados em etapas anteriores, mas que agora se engendram por outros meios que não os puramente musicais. Possuindo um forte caráter lúdico, também podem abranger os efeitos multimídia, assim como a produção musical e a visual. "Performar" significa, portanto, "atuar" e "transformar". Sua função está na interação com o público espectador, que não é percebido passivamente como mero "receptor" e sim, em sentido <i>lato</i>, também como "ator". Nesse processo, cada parte assume um determinado papel social que se estimula e se alimenta reciprocamente.</p>

Figura 53 Trinômio reprodução-interpretação-performance de KUEHN (2012, p. 16)

De acordo com Kuehn a reprodução musical se dá por duas vias: a interpretação e a performance. A interpretação da representação objetivada e contida na partitura está sustentada na precariedade da escrita e precisa ser traduzida em vários níveis de compreensão. Um músico alfabetizado e com destreza suficiente pode ler e tocar o que está na escrita musical como símbolos legíveis, porém os sentidos intrínsecos e subjacentes, estarão disponíveis se os conhecimentos musicológicos do performer o capacitam para poder reconhecê-los.

O assunto relevante está em que o processo de decodificação da partitura, como ocorre com um texto, **obrigaria** ao executante a conhecer, compreender, assimilar o sentido latente por trás dos símbolos musicais da partitura. Apenas desta forma, poderá fazê-los próprios e colocá-los em ação durante sua execução. O friso sobre a palavra obrigar, pretende levar-nos ao seguinte questionamento: é possível executar uma partitura sem interpretação? De acordo com Adorno tocar sem expressão é uma expressão (ADORNO, 2006). Acontece que, frequentemente passa por alto o fato de que tocar uma partitura, qualquer que seja, não contempla a possibilidade da obliteração total do sujeito que a executa; como se fosse possível suspender de maneira temporária as experiências e os pensamentos relativos à música contidos na vivência do indivíduo. Ainda que sua interpretação careça de qualquer fundamento e se limite a reproduzir alturas, valores rítmicos, andamentos e dinâmicas da maneira mais impessoal, não existe a possibilidade de ausência total da subjetividade de quem toca.

Gestos, andamentos, ataques e toda ação necessária para reproduzir a escrita musical, passam pelo filtro psicológico demandando uma decisão direcionada pela vontade individual. Uma outra coisa é que o resultado musical seja distinto daquele esperado pelos entendidos e público em geral. Suas experiências e conhecimentos os predispõem para receber a obra segundo um conjunto de parâmetros subjacentes na partitura e nas vivências. Este conjunto determina o que deveria vir à tona na interpretação para ajustar-se às intenções do compositor, ao estilo da época, as condições acústicas, ao contexto histórico e a uma série de outros determinantes. Este resultado é o esperado pelos ouvintes, que avaliam a performance de acordo com sua própria expectativa de sentido e que resulta em uma interpretação final pessoal. É neste ponto que podemos ver o fim do processo artístico iniciado em algum momento, na criação da obra, na composição, dando partida ao ciclo que aqui culmina com a performance e a recepção:

Porque nós já estamos sempre previamente inseridos dentro desse estar-aí no mundo da música; porque aprender música já constitui, desde antes de seu início pedagógico, um gigantesco passo de interpretação, pois nenhuma interpretação é possível sem que cotizemos a nossa pré-compreensão de alguma coisa com os desafios permanentes a que o estar-aí no mundo da música nos convida, nos constringe, nos condiciona. (DUPRAT, 2009)

Régis Duprat recupera o conceito de Hans Gadamer<sup>57</sup> sobre *horizonte histórico* para explicar este encontro. Este horizonte é aquele limite existencial de atualidade do ser em que se resumem todas as vivências e conhecimentos que nos definem até o momento presente, determinando a condição interpretativa como uma condição existencial, inerente à própria vida, ao compreender. Acontece que a partitura também possui um horizonte histórico próprio, e por isto, Adorno fala de uma *verdade de interpretação* como aquela que capta a essência da obra no seu devir histórico:

A história não é externa à obra; ao contrário, cada obra constitui um problema para extrair seu sentido imanente porque a obra faz da história seu substrato fundamental. Os passos para a solução deste problema são sinônimos com seu desenvolver no tempo, e a natureza da obra pode ser determinada unicamente através deste desenvolver, como sua lei, e não como um substrato atemporal. Esta “historicidade interior” dentro das obras, porém, não pode ser separada da sua história externa<sup>58</sup>. (ADORNO, 2006) (tradução nossa)

Por esta causa, quando estamos perante uma partitura em condições de fazer uma performance, muito além do seu conteúdo referencial na música notada, estamos perante uma maneira de ver o mundo e de posicionar-se na vida, um modo de pensar e sentir; toda uma espiritualidade pessoal e coletiva, com uma infinita variedade de matizes contidas na obra, na forma de um espírito sedimentado (RIERA, 2015, p. 214).

Pretender limitar a interpretação musical a uma execução mecânica que apenas reproduz a grafia musical, como se isto fosse humanamente possível, mutila seu verdadeiro sentido. Adicionalmente, esta visão exclui participantes importantíssimos do

---

<sup>57</sup> Autor do livro *Verdade e Método* e principal expoente da Hermenêutica Filosófica.

<sup>58</sup> History is nothing external to the work; rather, the fact that each work constitutes a problem in the immanent sense makes history its fundamental substrate. The steps towards solving its problem are synonymous with its unfolding in time, and the work's nature can be determined at all only through that unfolding, as its law, and not as a timeless substratum. This ‘inner historicity’ within the works, however, cannot be separated from their outward history.

processo sem os quais o evento musical não faria sentido enquanto arte. Em uma linha temporal de acontecimentos colocamos a performance no ponto intermédio entre a composição e a interpretação final que ocorre no receptor. Para que esta performance possa acontecer deveria estar precedida de um processo de musicologia aplicada, para poder assim, extrair da escrita musical os sentidos e orientações para sua performance.

### 3.3. A compreensão da partitura como condição para a performance

O tratamento documental das partituras, sua transcrição, edição e restauração, a contextualização histórica da obra e seu autor, assim como os procedimentos analíticos aplicados para compreender com detalhe o estilo encontram neste ponto sua *raison d'être*. Estas ações justificam as decisões que orientam uma versão com fundamentação histórica como antecedente necessário para chegar à performance. Esta afirmação não deve ser mal interpretada nem considerada levemente. Muitos especialistas da área proclamam estes aspectos musicológicos e analíticos como princípio fundamental indispensável, sem o qual a música (particularmente a erudita), não teria sustentação quando se trata de performance<sup>59</sup>:

...a ideia de que um professor de contrabaixo ou guitarra deva medir-se com “a análise de uma composição importante” centrada “nos aspectos da técnica compositiva e não sobre os aspectos histórico-estilísticos da composição” representava uma novidade absoluta no nosso país, onde na época, a formação regular de um instrumentista compreenderia apenas alguma noção de harmonia e teoria da forma embutida dentro do curso de harmonia complementar e de história da música. Esta situação ficou mais grave ainda considerando que a superação desta prova de análise representava uma *conditio sine qua non*<sup>60</sup> para prosseguir para a prova seguinte... (PASTICCI, 2017, pp. p. 220-221) (tradução nossa)

Este relato da Revista Italiana de Teoria e Análise Musical de 2017 mostra uma realidade que ainda persiste em vários lugares atualmente. Talvez não neste nível, como

---

<sup>59</sup> L'idea che un insegnante di contrabbasso o di chitarra dovesse misurarsi con “l'analisi di un'importante composizione” incentrata “sugli aspetti di tecnica compositiva, nonché sugli aspetti storici-stilistici della composizione” rappresentava una novità assoluta nel nostro paese, dove all'epoca la formazione standard di uno instrumentista comprendeva solo qualche nozione di armonia e di teoria della forma, che di solito veniva impartita nei corsi di Armonia complementare e di Storia della musica. La situazione era aggravata dal fatto che il superamento della prova di analisi rappresentava una *conditio sine qua non* per l'accesso alle prove successive”

<sup>60</sup> Expressão latina que significa “condição indispensável”

o caso do concurso relatado, mas, muito presente na prática e critérios de avaliação de um extenso número de instituições de ensino musical. Cabe destacar que o apontamento aqui apresentado pretende mostrar uma assimetria que coloca o domínio da análise musical e o entendimento compositivo como condição indispensável para o performer, mostrando uma posição extrema e oposta àquela que desmerece este conhecimento completamente. A compreensão dos estilos não pode ser alcançada sem uma visão inteligível dos processos compositivos que os diferenciam entre si, e este conhecimento, fornece ao músico a possibilidade de interpretar tantos quantos sejam compreendidos. Porém, se requer de um conjunto de habilidades e saberes adicionais para compor a plataforma necessária, formando assim, um performer completo nos tempos atuais.

Em 1960, a revista americana *The Musical Quarterly* em uma edição dedicada aos problemas da música moderna, publica um artigo de Edward T. Cone que alcançou grande notoriedade, titulado *Analysis Today*. Neste artigo considerado como seminal por alguns musicólogos, Cone expressa sem hesitar que o “caminho para a performance é a análise”. Explica que a tarefa da análise é descobrir **explicitamente** o que será revelado **implicitamente** na performance, e acrescenta que, o resultado desta análise deve produzir uma visão interna de como a obra deve ser ouvida, direcionando então o modo em que deve ser tocada (CONE, 1960). Pareceria haver um consenso em explicar este processo unicamente em esta direção, ou seja, da análise para a performance, visto o volume de bibliografia que apoia esta ideia, porém, esta visão não é unânime e estaria em um processo de revisão. Cada vez mais autores verificam que as performances propriamente podem também ser **influenciadoras** e chegar a estabelecer cânones interpretativos. A tentação de usar interpretações famosas como referência a ser imitada, paira sobre muitos estudantes como um atalho para alcançar uma performance mais próxima do cânone. Andamentos, agógicas, dinâmicas e gestos em geral são objeto da mimesis de muitos, e esta atitude é frequentemente criticada pelos docentes. Mas, fora do âmbito escolar, a imitação de alguns elementos de uma performance considerada convincente, não parece ser condenada abertamente e, definitivamente, é praticada por alguns intérpretes<sup>61</sup>:

---

<sup>61</sup> ...based it upon an experience of mine in which an unorthodox, but especially persuasive performance of a piece – a piece that I had heard many times, but had never played or analyzed – inspired me, first, to play it in more or less the same unorthodox way, and second, to go back and analyze it. My analysis, it seemed to me, confirmed the rightness of some of the performer’s intuitions. But the analysis emerged through my asking specific questions about why the performance was so effective, not through my making analytical observations and then evaluating their relevance for performance. In no sense, then, did analysis *determine* performance; if anything, performance determined my analysis.

...baseado em uma experiência própria em que uma performance não ortodoxa, porém, especialmente persuasiva de uma peça – uma peça que havia escutado muitas vezes, mas, que nunca havia tocado ou analisado – inspirou-me, primeiramente, a tocá-la deste modo peculiar e, seguidamente, ir a analisá-la. A minha análise, parece-me confirmar a certeza de algumas das intuições do performer. Porém, a análise surgiu a partir da interrogante de porque a performance tinha sido tão efetiva, não através da conexão estabelecida entre minhas observações analíticas senão avaliando sua relevância para a performance. De nenhuma maneira, então, a análise *determinou* a performance; em todo caso, a performance determinou a minha análise. (MCCRELESSS, 2009) (tradução nossa)

Esta situação de influência reversa pode ter acontecido em períodos históricos anteriores, porém, com a chegada da tecnologia de gravação, que permite fixar e transportar o evento musical, definitivamente alavancou este progressivo destronamento da partitura:

A invenção do fonógrafo, a finais do séc. XIX, foi a primeiro de vários desenvolvimentos tecnológicos que vieram para desafiar à partitura. Com a ampla difusão de competentes – e frequentemente muito contrastantes – performances da mesma obra para que os ouvintes possam comparar, levantaram-se sérias dúvidas da capacidade da música notada como provedora de em guia fixo e infalível para a realização acústica dos performers<sup>62</sup>. (COHEN, 2008, p. 549) (tradução nossa)

Ainda mais hoje com a explosão das redes sociais e da internet, as gravações musicais de vídeo possuem um grau de ubiquidade nunca vista. Este tipo de influência, e a determinação do seu alcance na formação de uma interpretação referencial são situações para nada desprezíveis na formação do gosto e seu uso como referenciais interpretativos, indo na contramão dos preceitos mais tradicionais. Por isto, Gadamer comentando a Kant explica que o juízo do gosto exige para ele uma validade universal, apesar do seu reconhecimento de não poder ser imposto por razões. Isto aplica para “toda interpretação de obras de arte, para as interpretações realizadas pelo artista reproduzidor, pelo leitor, tanto quanto pelo intérprete científico” (GADAMER, 2010, p. 2).

---

<sup>62</sup> The invention of the phonograph, late in the nineteenth century, was the first of several technological developments that were to challenge the authority of the score. With the widespread availability of competing – and often highly contrasting – performances of the same work for listeners to compare, doubts were sown concerning the viability of the notated score to provide a fixed and infallible guide for acoustical realization by performers.

O encontro do performer, do espectador e até do pesquisador com uma obra artística pode se produzir em instâncias distintas, deixando uma marca de experiência vital; um resíduo psicológico que virá a ser in-corporado (internalizado) junto ao cúmulo de vivências que integram o seu horizonte histórico. Ainda que a obra venha do passado, esta possui um poder de enunciação que ultrapassa aquele momento em que seu tempo era o mesmo do seu criador. No encontro com o intérprete dos tempos atuais a experiência artística revela que a obra conserva seu próprio presente, retendo sua origem histórica, expressando uma verdade particular que não coincide de forma total com aquilo que foi imaginado pelo autor. Daí que o prazer estético provocado pela obra de arte, seja bem distinto daquele que produz uma bela flor ou uma paisagem, como diferenciou Hegel entre o belo artístico e o belo natural (HEGEL, 2009).

Trata-se, como já Kant dizia, de um prazer estabelecido por meio do intelecto e por isto, a máxima da criação artística deve ser a **inteligibilidade** da obra. Mário Vieira de Carvalho o expressa desta forma quando comenta sobre os trabalhos de Adorno: “Em vez do mero objetivismo ou do mero subjetivismo, o que importava era desencadear a dialética sujeito-objeto, isto é, a mediação (*Vermittlung*) de um através do outro: a subjetividade do intérprete apagava-se na exata medida em que ela participava na constituição da objetividade da obra” (CARVALHO, 2007, p. 208). Na nossa perspectiva, o encontro do performer com a obra deve produzir uma  **fusão de horizontes históricos**, no qual, a história imanente na partitura e a historicidade individual, interagem em um intercambio necessário que resultará em uma interpretação única:

Por isto, se não concretizamos esta fusão, nos encontraremos presos a um dilema estrutural, o de tentar coloca-nos no horizonte de realização do que deve ser interpretado e cuja distancia temporal impede que seja alcançado plenamente sem poder nunca nos livrar daquele que carregamos conosco ou, correr o risco de desistir e nos render ao nosso próprio horizonte, falsificando de alguma forma o que deve ser interpretado<sup>63</sup>. (RIERA, 2015, p. 215) (tradução nossa)

---

<sup>63</sup> Por esto, si no concretizamos esta fusión, nos encontraremos presos a un dilema estrutural, el de intentar colocarnos en el horizonte de realización de lo que debe ser interpretado y cuya distancia temporal impide que sea alcanzado plenamente sin poder nunca librarnos de aquel que cargamos con nosotros mismos o, correr el riesgo de desistir y rendirnos a nuestro propio horizonte falsificando de alguna forma lo que debe ser interpretado.



Inevitavelmente, o intérprete perante a partitura deve raciocinar e decidir cada ação a ser feita na sua execução. De maneira intuitiva, mimética ou como produto da análise a reflexão exigirá que até a passagem mais simples, deva fundamentar-se em decisões – conscientes ou não – sobre como deverá projetar o seu ideal sonoro, e isto, de alguma forma, passa por um processo analítico. Porém, a maneira como isto acontece demanda explicações de certo grau de complexidade (RINK, 2008, p. 520).

É mister nesta discussão diferenciar quando a referência em questão trata de um intérprete qualificado, ou quando se trata do amador, ou até daquele músico em processo de formação incipiente, este último altamente suscetível de decisões questionáveis na sua performance.

Umberto Eco chama de intérprete-executante ao músico capaz desta tarefa de maneira competente e profissional, sinalizando o cúmulo de decisões que deve tomar para poder representar a obra em dois planos específicos: um micro, ou interno, que deve cuidar da afinação, o temperamento, o tempo, o ritmo e duração das notas, ataques, qualidade sonora, articulação, fraseio, dinâmicas, organologia e sincronia do conjunto; e outro nível, macro, que se ocupa do registro global da pronúncia musical assim como do modelo estilístico expressivo que a obra deve seguir (ECO, 1991, p. 39).

Numa coletânea de artigos sobre a poética da arte contemporânea, Eco lança sua ideia de Obra Aberta apontando para uma tensão entre fidelidade e liberdade interpretativa. Eco explica que as obras de arte tem como característica a ambiguidade e a auto-reflexibilidade, fazendo possível que “uma obra *fechada*, ou seja acabada em sua perfeição como organismo perfeitamente calibrado, seja também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração da sua irreproduzível singularidade” (ECO, 1991, p. 40).

O assunto aqui é que o Eco coloca a objetividade da obra já constituída, criada, escrita, registrada e portátil e que se disponibiliza para os intérpretes em sua condição de *fechada*, no sentido de não poder ser alterada em uma **simultaneidade temporal** com a sua interpretação. Na performance é que acontece a auto-reflexibilidade que lhe confere sua qualidade de *aberta*, e na realidade, estas situações acontecem em **momentos diferentes**. Por tanto, ainda sustentando a tese *fechada-aberta* da obra, deve-se chamar a atenção sobre o devir temporal do processo. Uma vez que a obra sai das mãos do autor assume o status de acabada e não haveria mais possibilidades de modificação, *fechada*,

passando então a sua condição de *aberta* quando se trata da interpretação, nas mãos de performers e espectadores.

Por isto, quando falamos de níveis de compreensão na performance se espera que o músico tenha a capacidade de construir um referencial macro, que direcione o registro global da pronúncia musical e o modelo expressivo estilístico imanente na obra. Sem o conhecimento e a experiência suficiente não poderá ser representada a objetividade histórica que faz parte constitutiva da obra. Porém, inevitavelmente se deparará com a pergunta primigênia para a interpretação musical, formulada por Gadamer: “quando se trata de saber o que está realmente num texto, nos deparamos com a questão fundamental da hermenêutica que interroga se, a interpretação consiste em **atribuição de sentido** (*Einlegen*) ou, em uma **busca de esse sentido** (*Finden*)“ (grifo nosso) (CARVALHO, 2007, p. 209).

### 3.4. O que deve ser traduzido na interpretação?

Se o que temos disponível na partitura é um conjunto de símbolos musicais que representam alturas, durações, dinâmicas, enfim, tudo o que pode ser notado, a pergunta essencial neste ponto é: saber especificamente onde e como encontramos o sentido, a lógica, aquele espírito da obra antes mencionado e que deve surgir na performance. Tratando-se de sentido parece pertinente utilizar a analogia frequente da música como linguagem. Quando falamos de palavras propriamente a compreensão é o resultado de um processo de extração de sentidos em vários níveis de estruturação. No alfabeto temos um conjunto de vogais e consoantes que isoladamente não possuem significado algum. Estas letras devem ser combinadas para iniciar um processo estrutural que nos conduza até os níveis em que os significados começam a surgir. As palavras possuem um significado num primeiro nível, seguidamente sua combinação em frases alcançam uma camada superior de estruturação onde começa a aparecer um sentido, e assim continua do parágrafo até o texto como um todo<sup>64</sup>. Quando se nos pede explicar o que foi

---

<sup>64</sup> Os conceitos de significado e sentido de expressões de linguagem que designam objetos são especificados na semântica lógica. O significado da expressão da linguagem é geralmente entendido como o objeto ou classe de objetos que designa (ou denomina) a expressão dada; o significado da expressão é geralmente entendido como seu conteúdo conceitual, ou seja, as informações contidas na expressão dada, informações

compreendido (conteúdo semântico), este pode contextualizar-se de forma descritiva respondendo a significados locais e construtivos, porém, para que este significado alcance seu nível mais completo, deverá contar com uma contextualização histórica que modifique e complete externamente os sentidos como um todo, aproximando-nos de uma compreensão mais acurada. Esta dialética é a que estabelece a fenomenologia do significado, estudada por Husserl na *Investigação Lógica*, colocando-o como um dos principais teóricos da significação. Este assunto também foi recentemente tratado de forma extensa por Ricoeur na sua Teoria da Interpretação (SMITH, 1995) (RICOEUR, 2011). A pergunta chave é: como aplicamos isto à música? Para tal fim devemos avançar um pouco mais na analogia proposta da música como linguagem.

O filósofo suíço Ferdinand de Saussure cujas elaborações teóricas propiciaram o desenvolvimento da linguística como ciência autônoma, estabelece uma diferença axiomática entre *langue* (língua) e *parole* (fala). Esta dicotomia nos apresenta uma dimensão estrutural da linguagem relacionada ao uso, em dois planos temporais. A *langue*, está constituída por um código ou conjunto de códigos que pertence a um coletivo cuja existência histórica abrange várias gerações de indivíduos que a compartilham. Funciona como um repositório de palavras, como as contidas em um dicionário completo da língua. Disponíveis para uso de todo aquele coletivo que se comunica e intercambia significados através dela. Porém, é claro que os indivíduos que falam esta língua não usam a totalidade do léxico que esta disponibiliza, senão, apenas um número discreto que pode variar de extensão, segundo a atividade e de acordo com o nível de conhecimento que se possua deste repositório. Por exemplo, na língua portuguesa, embora compartilhada por milhões de luso falantes, seria uma raridade singular encontrar alguém que conhecesse a totalidade das palavras disponíveis no português e acumuladas durante séculos de existência. Ainda menos provável que use todas elas para se comunicar no dia a dia, ou nos afazeres profissionais. Este número discreto do repositório total de palavras de uso cotidiano para cada indivíduo, por assim dizer, varia com o tempo e com a atividade. Se modifica constantemente com palavras e expressões que deixam de ser usadas e outras, que de tempos em tempos, entram na moda no uso cotidiano.

Por isto falamos que a dimensão temporal da *langue* é de natureza sincrônica, ou seja, se localiza em períodos históricos muito prolongados ou, melhor dizendo,

---

que permitem relacionar a expressão com este ou aquele objeto. (PAVEL & ROSENTAL, 1965, pp. 421-422)

ultrapassando a duração da linha temporal delimitada pela vida de qualquer sujeito (desde Camões até hoje no caso do português). Enquanto se compararmos com a *parole*, esta possui uma dimensão temporal diacrônica, como por exemplo, o português usado neste trabalho, localizado no século XXI, no contexto histórico cultural compartilhado no Brasil e no segmento do mundo acadêmico local em que nos movimentamos. Cabe destacar uma característica estrutural importante: o português se fundamenta num alfabeto quase idêntico ao usado por outras línguas como o espanhol, o italiano e o francês. Compartilha um número importante de vocábulos, porém, é no uso e nos significados destas palavras comuns que se encontra a diferença fundamental que as separa nos respectivos espaços linguísticos. Neste contexto, sinalizamos que no processo de uma tradução existe a possibilidade de encontrar palavras equivalentes em significado. Porém, o propósito da tradução consiste essencialmente em traduzir o sentido, trazendo à tona as ideias contidas como finalidade da comunicação e que encontramos sinteticamente quando nos referimos ao assunto tratado no discurso. Justamente por esta causa é que falamos de uma interpretação textual:

Porque o discurso só existe numa instância temporal e presente de discurso é que ele se pode desvanecer enquanto fala ou fixar-se como escrita.... o que queremos fixar é o discurso, não a linguagem como *langue*. É só por extensão que fixamos por inscrição o alfabeto, o léxico e a gramática, que, na sua totalidade, estão ao serviço daquilo que unicamente se pode fixar: o discurso. (RICOEUR, 2011, p. 43)

Através deste mecanismo a escrita toma o lugar da fala, e é o pensamento humano que passa a ser representado diretamente na escrita, sem a intermediação do discurso oral, como uma espécie de atalho entre o sentido do discurso e o meio material. O sentido do discurso passa a ser confiado à *littera* e não à *vox* e, para que o sentido possa surgir novamente como *vox*, a *littera* deverá ser interpretada para poder extrair o seu conteúdo semântico, dando lugar ao que chamamos de exegese do texto. Por isto, ao percorrer o caminho contrário da transição, da escrita para a fala como reestabelecimento do discurso oral, acontecerá sempre de acordo com a nossa competência linguística, atualizada nesse instante, nesse evento propriamente como performance.

### 3.5. A Linguagem Musical

Para fazermos uma analogia da música como linguagem e observar os paralelismos referentes a sua natureza temporal, far-se-á necessário clarificar alguns pressupostos históricos e teóricos. O conceito de estruturação musical separa e define a categoria de **elementos musicais** em ordens construtivas, como por exemplo notas, ritmos melodias, acordes, timbres, e a categoria de **critério de estruturação** que normatiza a maneira como devemos combinar estes elementos para produzir um resultado tonal (modal ou atonal por exemplo), de acordo com uma lógica musical (KÜHN, 1998). Este processo combinatório segue os parâmetros de uma lógica musical que não se fundamenta em uma semântica, porém, responde a um sentido que surge das diversas práticas diacrônicas presentes em comunidades culturais (MEDINA, 2017, pp. 82-91). Esta vive uma dinâmica de uso constante, e por isto, está submetida às mudanças provindas do gosto e da convivência.

Este repositório de sons dimanados dos meios de produção, como a voz (comum a todas as comunidades) e de instrumentos musicais, formam o conjunto de códigos base disponíveis daquilo que já foi chamado como linguagem tonal, de natureza temporal sincrônica, equivalente à *langue* definida por Saussure. Sendo assim, as diferenças idiomáticas musicais se diferenciam como estilos característicos de períodos e regiões, como resultantes do uso e prática equivalentes à *parole*, de natureza temporal diacrônica. Partindo desta similaridade, o vocabulário conceitual mais utilizado para definir e manipular a dimensão estrutural da música vem frequentemente da área da linguística, como tentativa de conceitualização mais bem-sucedida e duradoura. A possibilidade de uma musicalidade inata na humanidade com características análogas aos idiomas já rendeu um número importante de trabalhos acadêmicos. Em tratados e métodos musicais se compara frequentemente a habilidade musical com a competência linguística. Um trabalho relevante que aprofunda nesta proposta é obra do famoso linguista Noam Chomsky, que trata deste assunto especificamente na sua obra *Aspectos da Teoria da Sintaxe* (CHOMSKY, 1978).

O modelo linguístico como recurso de categorização da música possui uma longa tradição: “em outro tempo, a gramática e a música estiveram unidas: sendo certo que Arquitas e Aristogeno a tiveram como parte da gramática e que os mesmos maestros

ensinavam estas duas artes” diz o autor clássico latino Marco Fábio Quintiliano relatando a prática dos gregos, desde os tempos de Platão (QUINTILIANO, 1916, p. 49). Desde Aristóteles, os gregos se ocuparam de sistematizar a Retórica como a arte da utilização da linguagem para persuadir aos outros, e a música estava incluída neste conceito. A palavra possuía duas dimensões essenciais, a primeira delimitada pelo seu sentido, de caráter racional, e por isto, construída segundo a lógica interior de cada discurso apontando para sua inteligibilidade. A segunda, consistente de sua materialidade sonora, de caráter perceptivo-sensorial, construída tecnicamente e direcionada ao prazer e à adesão da audiência. Em esta comparação frequente da música e a linguagem acrescenta:

...porque naturalmente estamos inclinados à música. Não podia ser outra a razão pela qual ainda sem falar nenhuma palavra, ficamos cativados quando ouvimos os sons dos instrumentos... a música e os compassos possuem uma força oculta na composição... (QUINTILIANO, 1916, p. 118)

Neste texto, quando Quintiliano menciona a palavra composição, o faz desde a ideia da *compositio*, parte essencial dos preceitos retóricos, que devia escolher e organizar as palavras em função de sua condição elocutiva, sua ordem correta (*rectus ordo*), uma conexão apropriada (*apta iunctura*) e um ritmo harmonioso (*numerus oportune cadens*), condições subjacentemente necessárias na estruturação da música. Esta ordem estava orientada pelo sentido que deve ter a frase. Na *compositio*, outro ponto de encontro entre a Retórica do discurso falado e a Música, ocorre especificamente na elocução (*elocutio*), que trata das escolhas a serem feitas segundo a forma de enunciação de cada palavra, sua sonoridade; considerando sempre que a manipulação do som está subordinada à construção de sentido.

Nesta consideração, devemos afunilar o termo “sentido” quando falamos de música. Evidentemente, a música não é capaz de comunicar significados nem sequer de maneira equivalente à linguagem lexical como explica Arthur Ferreira:

[A música] estimula no ouvinte a constituição de um processo interpretativo que visa a **atribuição de sentido à obra** com a qual este entra em contato, cujas significações podem ser controladas/direcionadas por **estratégias discursivas** adotadas intuitivamente e/ou conscientemente pelo compositor. Assim, se a obra musical apresenta um campo vasto de possibilidades de significação, não possuindo um conjunto extenso de itens lexicalizados, isto apenas a torna um tipo de linguagem diferente da linguagem verbal. De fato, a expressão musical opta

deliberadamente por não estabelecer coletivamente convenções extremamente rígidas de sintaxe e de campos semânticos (significações dicionárias), do mesmo modo que a poesia opta deliberadamente por romper tais convenções de modo a expandir o campo de significações e produzir no leitor/ouvinte um efeito estético. (FERREIRA, 2014, pp. 226-227) (grifo nosso)

Por esta causa, o entendimento que constitui o cerne desta linha de argumentação, não almeja estabelecer a condição da linguagem musical como portadora de significados **semânticos**, senão, pela ilimitada capacidade que esta possui, como obra artística, de assumir significados no âmbito da *autopoiesis*<sup>65</sup>.

O propósito desta comparação consiste em estabelecer sua similaridade no sentido estrutural, como compreensão teórica e, em consequência, como base da composição em termos construtivos. Desta forma, a proporcionalidade entre palavra e música, não deve ser tomada aqui como uma espécie de equivalência conceitual, senão, pela capacidade compartilhada de ambas linguagens em cumprir a finalidade retórica de persuadir aos ouvintes através dos sentidos comunicados.

### **3.5.1. As unidades de sentido de Koch**

A abundância documental e bibliográfica da época de Pedro Lopes Nogueira confirma a Retórica como princípio reitor da música e seu entendimento como discurso. Desde o século XVI até finais do XVIII, se inicia uma longa tradição de tratados musicais iluminados através dos princípios da Retórica. Esta bibliografia aborda principalmente a relação entre Música e Retórica, o modo como funciona o sistema retórico musical, o papel do músico como orador, da forma como deve persuadir aos ouvintes, e a origem e funcionamento dos afetos. A Retórica Clássica se dividia em cinco partes ou momentos: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Pronuntiatio* e todas elas foram adaptadas à música com exceção da Memória (LOPEZ-CANO, 2011, p. 73). Do conjunto de obras de retórica musical que propulsionaram estas ideias, influenciando esta prática e outros autores, destaca-se principalmente: a *Musica Poetica* de Joachim Bursmeister (1606), a

---

<sup>65</sup> A preocupação central da Autopoiesis não é exclusivamente a realidade e a existência do mundo, mas a forma como interpretamos o mundo e compreendemos a realidade, partindo do princípio de que é preciso compreender o como compreendemos, ou seja, compreender o modo pelo qual fazemos uso de nossa própria compreensão, enquanto seres humanos e observadores. (ANDRADE, 2012, p. 100)

*Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher (1650), o *Tractatus compositionis augmentatus* de Christoph Bernhard (1657) e o *Der vollkommene Capellmeister* de Johann Mattheson (1739).

Com o intuito de fornecer aos estudantes de música os recursos para identificar e utilizar as figuras retórico-musicais nas composições musicais, Bursmeister lista 27 delas e explica sua utilidade na representação dos afetos. Analisando os motetes de Orlando di Lasso, identifica as divisões retóricas básicas (*exordium*, *confirmatio* e *epilogus*) com um conjunto detalhado de estruturas musicais usadas na composição. O seu trabalho foi marcante, influenciando a muitos teóricos posteriores que seguiram a sua trilha, porém, o sistema que ele desenvolve é fonte de alguns problemas. Um dos pontos principais diz respeito à própria definição de figuras musicais, embora seja sempre possível recordar a este respeito o que Quintiliano escreveu na introdução ao livro sobre figuras:

Há uma grande diferença de opiniões entre os autores sobre a força do nome [dado às figuras] e enquanto a seus gêneros e espécies. Portanto, deve se considerar o que é o que devemos entender por figura porque pode se explicar de dois modos: o primeiro o referente ao conceito que trata da figura como aquela que possui todo corpo de qualquer composição e o segundo, que se chama propriamente *esquema*<sup>66</sup>, quer dizer uma **mutação razoável** no sentido ou nas palavras... (QUINTILIANO, 1916, p. 84) (grifo nosso)

O problema reside principalmente em que a ideia de normatizar o sentido das figuras para regimentar a interpretação, esbarra na impossibilidade de controlar a percepção estética do ouvinte, mesmo quando o executante tenha a intenção de fazê-lo. Querer dizer ou expressar alguma coisa no momento da composição, não garante que nas etapas da execução (*vox*<sup>67</sup>) e percepção, esta mensagem seja interpretada *ad littera*, ou seja, segundo o significado desejado pelo autor. Esta situação fica ainda mais complicada quando o criador pertence a um espaço de convivência cultural distinto, geograficamente ou temporalmente. Quando se trata da palavra os recursos fazem sentido por conta da carga semântica de significados que estas possuem e que podem ser acessíveis. Musicalmente, isto se complica pela impossibilidade dela mesma em carregar significados semânticos próprios, mas, sua condição estrutural permite sim, uma lógica compreensível, um sentido. “A diferença basilar essencial consiste em que, na linguagem,

---

<sup>66</sup> Quintiliano esclarece no início do livro IX que estas figuras são chamadas *schematas* e que o termo procede do grego.

<sup>67</sup> que agora surge na performance



o som é apenas um meio para o fim de algo a expressar e que é de todo alheio a este meio, ao passo que o som, na música, surge como fim em si” (HANSLICK, 2011, p. 57).

O uso de normativas linguísticas como recurso de estruturação musical para conduzir uma criação compreensível, mostrou-se altamente eficiente. A produção prolífica de obras musicais que seguem esta linha, se estende incluso além da música tonal, como o declara Anton Webern, compositor relevante do dodecafonismo do séc. XX<sup>68</sup>. A contribuição da retórica, reside principalmente em fornecer uma estratégia discursiva, que mostra ao compositor, um caminho claro na busca da inteligibilidade musical. Resulta pertinente visualizar de forma retrospectiva, a questão da estruturação musical. Devemos entender que o processo combinatório dos elementos musicais acontece em três dimensões, por assim dizer. A dimensão horizontal, resultado da combinação sequencial das notas, onde surge a linha melódica; a dimensão vertical, produto da coincidência simultânea, que produz harmonicamente os acordes; e a dimensão formal, que resulta dos critérios aplicados na estruturação, onde surge o sentido, como expressão da lógica musical implementada nas relações sonoras como um todo.

No ato da composição estas três perspectivas devem ser consideradas de maneira permanente e simultânea para que o processo de estruturação resulte em uma obra inteligível, ou seja, que tenha sentido. A partir de um certo grau de estruturação, praticando uma lógica construtiva como a tonal por exemplo, o sentido começará a emergir na construção do horizonte de vivência individual, na *autopoiesis*. O sentido da *autopoiesis*, vai no encontro com a definição grega citada no início deste capítulo. A música é uma expressão da subjetividade humana enquanto atividade artística, mas, ao mesmo tempo é uma resposta configurada de acordo com a percepção de mundo.

Por isto, a compreensão não pode ser abordada como uma reação unilateral do indivíduo, senão, como parte do círculo hermenêutico no conceito de vivência, como definido por Wilhem Dilthey (2006, p. 184). Desta forma, a compreensão musical está inserida dentro do complexo da compreensão de mundo:

Partindo da premissa de que o processo de compreensão do mundo, parte da totalidade do contexto de relações acumuladas no horizonte histórico individual deve esperar-se que o processo de compreensão da música,

---

<sup>68</sup> “Estamos aqui para falar sobre música, não sobre linguagem, porém, é tudo a mesma coisa e podemos então começar deste ponto” (WEBERN, 1963, p. 9) (tradução nossa)

originária e participe do mundo em que o indivíduo está mergulhado, não escape desta dinâmica. Assim, observa-se que ouvintes que compartilham o mesmo contexto sociocultural concordam em atribuir o mesmo caráter emocional a determinadas peças musicais, ainda que tivessem sido ouvidas pela primeira vez. (MEDINA, 2017, p. 105)

Mas, deve-se mencionar que no séc. XVIII, seguindo a tradição aristotélica do conceito, se defendia que o propósito do artista era a imitação da natureza. Autores influentes como Charles Batteux, no seu ensaio intitulado *As belas-artes reduzidas ao mesmo princípio*, confirma no seu prólogo “que a poesia era tudo uma imitação... e tentando aplicar o mesmo princípio à música e à arte do gesto, espantou-me a justeza com a qual lhes convinha” (BAGOLIN, 2010). Heinrich Christoph Koch (1749-1816), parcialmente em sintonia com este entendimento, expressou na sua *Versuch einer Anleitung zur Composition*<sup>69</sup> em 1782, que esta imitação no estava referida ao mundo exterior, como seria o caso da representação do canto das aves ou da chuva, por exemplo, senão, a imitação do mundo interior dos sentimentos e os afetos (BAKER, 1977, p. 186). Para esta finalidade a música devia funcionar como uma linguagem em virtude da necessidade de expressar. Neste ponto, Koch nunca esteve convencido de que a capacidade da música instrumental, ou seja carente da palavra, fosse equivalente à linguagem falada (BARROS, 2011, p. 34). Embora percebesse claramente a capacidade atraente e comovedora da música instrumental, não conseguia explicar como poderia ser tão cativante quando a música não contava com a ajuda das palavras. Acreditava, que este poder emanava da capacidade do gênio dos compositores em escrever inspirados, a tal ponto, de alcançar esta perfeição (BAKER, 1976, p. 3). Ainda com esta dúvida em aberto, Koch, no segundo volume em que trata sobre as Regras Mecânicas da Melodia, desenvolve uma teoria fraseológica com uma linguagem direta e prática, com uma lógica análoga à linguagem verbal. Nesta teoria, categoriza as unidades de pensamento musical de maneira sistemática e estrutural, de forma tal que a linguagem musical condiciona, e é condicionada, pelo pensamento musical, em um processo filosoficamente tautológico.

Para Koch, a música se desenrola na forma de um discurso que surge a partir da articulação e concatenação de unidades de pensamento musical. Estas estão delimitadas por *pontos de repouso do espírito*<sup>70</sup>, que são os lugares onde as ideias são articuladas e concluídas. Quando se trata de um discurso falado, estes pontos são representados

---

<sup>69</sup> *Tratado de um Manual sobre Composição* em tradução livre

<sup>70</sup> *Ruhepunct des Geistes*

graficamente como ponto, vírgula e ponto e vírgula, e são os indicadores para o leitor que auxiliam na articulação das ideias. Koch, faz a equivalência com combinações específicas de notas que cumprem esta função e as chama de **interpontuação melódica** (*melodische interpunction*). Similar à proposição de Quintiliano, a oração continuada e conexas, é a unidade básica de sentido do discurso. Está composta de três partes: **incisos** “que os gregos chamam de comas”<sup>71</sup>, **membros** – equivalentes ao conceito de frase – e **período**. O inciso é descrito como uma representação incompleta de um pensamento, mas já com algum sentido. É um texto que se intercala com outros para explicar algo específico com certo grau de autonomia gramatical, podendo ser separados por vírgulas, parênteses ou travessões.

Na Teoria Fraseológica de Koch, a menor unidade de pensamento que encerra um sentido completo é a **frase** (BARROS, 2011, p. 41). O inciso, igualmente que na definição gramatical, possui um sentido incompleto e forma parte da frase. Não deve ser confundido com o **motivo**, que é uma unidade construtiva celular, mas ainda sem sentido<sup>72</sup>. O inciso estará sempre no encabeçamento da frase e estará acompanhado de outros incisos na sequência configurando o sentido. O fragmento final que completa o sentido da frase não recebe o nome de inciso por ter um mecanismo cadencial, e sua função é determinar a conclusão da frase como ideia. O período, é um conjunto de frases articuladas pelo signo de pontuação “mais eficiente” segundo Koch: a cadência perfeita. As frases são classificadas segundo o lugar que ocupam na enunciação musical. Independentemente das características construtivas a primeira frase terá a condição de premissa ou *Absatz* e a seguinte que completa o período como conclusão ou *Schlussatz*. Os termos são equivalentes aos usados por outros autores mais recentes, como *antecedente* e *consequente*.

O resumo da Teoria Fraseológica aqui exposto, oferece um guia confiável para o reconhecimento das estruturas de sentido da escrita musical. A proximidade histórica do

---

<sup>71</sup> Livro IX, IV p. 120 (QUINTILIANO, 1916)

<sup>72</sup> Autores como Julio Bas, vem o **motivo** como o bloco de construção básico depois das notas e, os **incisos**, **frases** e **períodos**, como resultado da ampliação orgânica do **motivo** Fonte bibliográfica inválida especificada.. “Hugo Riemann define [motivo] como um “fragmento melódico... que forma em si uma unidade mínima dotada de significado expressivo autônomo”. Contrariamente, Hermann Grabner diz: “Como motivo (de mover) se entende a menor unidade do movimento melódico, autônoma e característica... esta fornece o impulso motor decisivo para o percurso sucessivo”. Adolf Bernhard Marx, escreve no seu manual de composição (1858): “Uma figura sonora tal (grupo de duas, três, ou mais notas), que servem de modelo sobre o qual pode-se construir uma série de notas de maior amplitude, que por assim dizer, é o germe ou impulso de onde surgirá a série mais ampla, nós a chamamos de motivo” (MOTTE, 2010, p. 36).

autor desta teoria com o Manuscrito de Nogueira, descreve um pensamento fundamental para a interpretação musical das 13 Sonatas. Reconhecendo as frases como unidades de sentido, o seguinte passo em direção a uma performance com fundamentação histórica estará na revisão do legado escrito que oriente sobre esta interpretação.

### **3.6.A interpretação em uma Performance Historicamente Informada**

Um Manuscrito musical das dimensões e características como as encontradas na *Casta de Lições* de Pedro Lopes Nogueira, cuja data estimada o coloca na primeira metade do séc. XVIII (Portugal, 1720), que não possui nenhum texto explicativo e donde as referências de terceiros são muito escassas; deixa poucas opções para seu estudo performático fora do material musical em si. Um dos caminhos possíveis, consiste em sua comparação com publicações do mesmo período, em busca de analogias e diretrizes que permitam orientar sua execução entendendo a interdependência e comunicação das práticas culturais europeias daquele tempo. Tratando-se de Manuscritos musicais, parte da pesquisa está na sustentação documental para a Performance Historicamente Informada (HIP)<sup>73</sup>, busca a maior proximidade possível com o horizonte histórico das sonoridades que inspiraram seus autores e intérpretes, para poder reviver musicalmente para os ouvidos atuais (COOK, 2006).

Optou-se por delimitar, cronologicamente, às fontes disponíveis do séc. XVIII; focados em publicações cujo propósito fosse orientar ou instruir sobre como devia ser tocado o Violino, através da hermenêutica textual. As fontes selecionadas possuem um caráter pedagógico, similar ao proposto por Nogueira.

A análise da narrativa dos textos utilizados assim como sua organização, nos inclina a classificá-los como tutoriais “que fornecem instruções práticas sobre algum assunto”; considerando-os como materiais de apoio ao professor, incumbido da tarefa de formar os novos violinistas na arraigada tradição maestro-discípulo. Esta afirmação, se vê reforçada pela própria voz narrativa das publicações que, geralmente, falam do aluno em terceira pessoa, orientando assim ao leitor na aplicação dos preceitos pedagógicos expostos para sua instrução tutorial. Como expressa Galeazzi: “três coisas são absolutamente necessárias para ser sucedidos nesta profissão [de aprender o violino]:

---

<sup>73</sup>*Historical Informed Performance* em inglês

habilidade natural, estudo assíduo e um bom Maestro; uma destas que falte e tudo estará perdido” (GALEAZZI, 1791, p. 18).

Uma seleção representativa e significativa do material publicado para o ensino e prática do violino abrangendo o século em questão<sup>74</sup>, parece suficiente para oferecer respostas que nos aproximem satisfatoriamente do objetivo em relação a Nogueira e, seguramente, da interpretação violinística historicamente informada. Assim, o levantamento realizado alcança 19 publicações de cinco países<sup>75</sup>, de acordo com o lugar de publicação. Nos livros analisados, assuntos como capítulos sobre teoria musical, histórias sobre a origem e importância da música e recomendações técnicas para os iniciantes, não são consideradas. O foco estará concentrado nas instruções e descrições sobre os modos de produção do som no instrumento. Em virtude de proceder com uma hermenêutica mais confiável na interpretação textual, buscando extrair o sentido mais preciso, todas as publicações foram analisadas no seu idioma original, e, sempre que possível, na sua primeira edição para evitar interpretações mediadas, observando expressões e vocabulários usados em cada narrativa buscando uma padronização da terminologia. Esta tarefa precisou da homologação de significados pela comparação dos diferentes léxicos utilizados pelos autores ao referir-se a assuntos similares, pelo uso de uma nomenclatura não homologada e expressões diferentes para os mesmos sentidos.

A valorização das indicações narrativas e verbalizadas nos textos, que orientam sobre a sonoridade do instrumento, foi uma diretriz da pesquisa. Isto porque, através dos significados verbais relativos à ação, podemos aproximar-nos da intencionalidade, evitando conjecturas de menor confiabilidade. Indicações simbólicas musicais de significados evidentes tais como arcadas, digitações e dinâmicas foram incluídas nas análises. Assim, as questões teóricas são colocadas sempre desde a perspectiva da performance e direcionadas para um resultado prático que podem resumir-se como habilidades. Por esta causa classificamos estes objetivos da maneira seguinte na figura 54:

---

<sup>74</sup> De 1712 a 1798 especificamente

<sup>75</sup> Alemanha, Espanha, França, Inglaterra e Itália

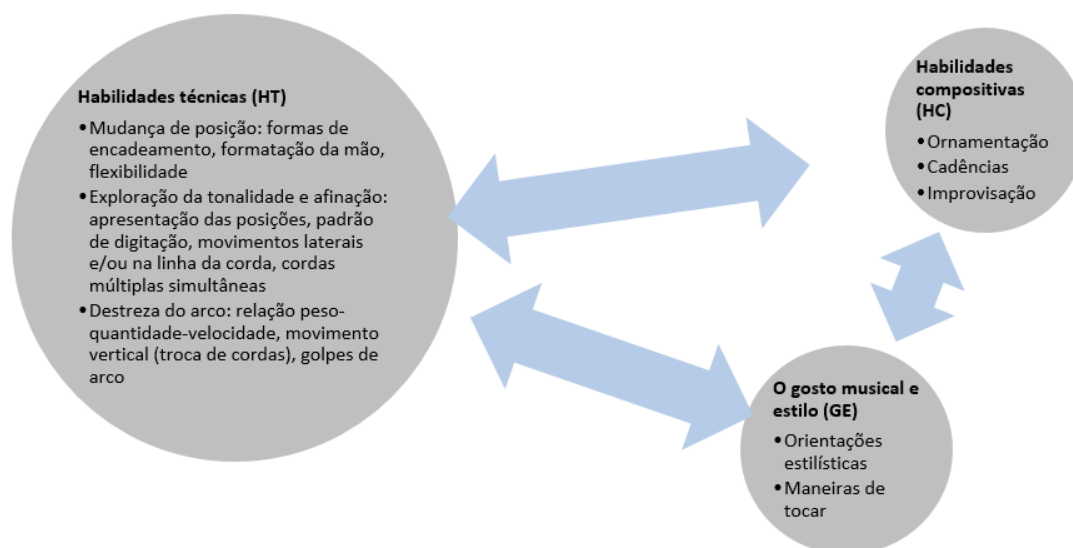


Figura 54 Interação de objetivos e classificação de conteúdo

As habilidades técnicas (HT), são destrezas necessárias para poder executar o repertório de acordo com o esperado pelo gosto estabelecido. Consiste em modos de fazer e posturas que possibilitam ações performáticas da maneira mais eficiente. Por esta causa, não existe neste trabalho uma ponderação que favoreça uma ou outra postura, inclinando a preferência por algum autor ou escola. Quando relacionadas, o são em forma de princípios gerais que apontam para a eficácia na execução, apontando necessariamente para um “saber fazer”.

Estas habilidades, técnicas e compositivas, devem ser guiadas pelo gosto e o estilo, para alcançar convencionalmente uma boa interpretação. A prática deverá indicar ao executante, qual delas resulta mais adequada em função do resultado musical obtido.

As habilidades compositivas (HC), agrupam o domínio dos conhecimentos da estrutura musical em suas três perspectivas construtivas: vertical ou harmônica que examina as coincidências sonoras, horizontal ou melódica que observa as relações sonoras de maneira sequencial e a formal, que totaliza todos os acontecimentos sonoros do início ao fim da obra e é geradora do sentido musical. Esta habilidade permite interpretar o que está escrito na partitura, de forma tal, que possa justificar intervenções tais como: ornamentos, improvisos, articulações e nuances temporais de ritmo, dinâmica e acentuação.

O gosto e estilo musical (GE), é utilizado aqui no sentido expressado por numerosos autores do período aqui selecionados (CORRETTE, 1738) (MONTECLAIR,

1712) (DUPONT, 1718) (FILS, 1761) (GALEAZZI, 1791) (GEMINIANI, 1751) (MOZART, 1756) (LOEHLEIN, 1781) (TARTINI, 1755). Sua definição é muito complexa, mas, em termos práticos, refere-se a tocar de acordo com uma norma estabelecida socialmente pela cultura, na forma de estilos musicais. Regula a interpretação através da aceitação ou rejeição das ações da performance, e por esta causa, normatiza a criação e a execução musical (MEDINA, 2017, p. 69). No caso do repertório setecentista, a recriação de uma sonoridade já extinta e enquadrada em um gosto que não vigora mais, se fundamenta principalmente em fontes documentais cuja narrativa, relata de forma verbal o fenômeno sonoro. Estas verbalizações descrevem a sonoridade em forma de experiências vividas pelas testemunhas da época que destacam procedimentos que satisfazem o gosto em vigor no seu tempo. Por esta causa, a necessidade da hermenêutica que traduza o sentido contido nos textos a fim de trazer para a compreensão do tempo atual, os modos de ouvir e executar.

Nos principais centros formadores da Itália do séc. XVIII, as práticas pedagógicas tinham uma visão diferente do processo atual de formação e aplicavam ferramentas que hoje em dia são objeto de estudo e pesquisa. O uso dos *partimenti*, *solfeggi* e *zibaldone* forneciam uma plataforma de aprendizado em direção à composição, como base fundamental de todas as práticas musicais (HC). Esta passava pela harmonia e o contraponto com base no contínuo, na forma, na textura e na coerência motívica em busca de uma naturalidade criativa durante a execução, e que hoje chamamos de improvisação. Logo depois de um demorado processo de ensino e treinamento, o aluno teria um domínio de tal grau, que seria capaz de “compor nos dedos” durante uma execução, de maneira quase que instintiva (DEVILLERS, 2014 p. 75). A fusão entre a prática pedagógica e artística estava tão entremeada, que uma definição que consiga diferenciar claramente o que seria exercício (*Schulform*), de uma peça artística (*Kunstform*), resulta realmente complicada. Na obra de Fellerer, *Der Partimentospieler* (1940), desde uma perspectiva romântica, tenta esclarecer esta diferença considerando que os *partimenti* perdem seu valor artístico por ser “um trabalho preparatório ou um tipo de ginástica para os dedos e para o espírito” (GJERDINGEN, 2007, p. 18) (tradução nossa). Sanguinetti, autor de *The Art of Partimento*, discorda considerando que até o *partimenti* mais simples, era concebido musicalmente. Justamente, por ser portador de um valor artístico, o gosto e estilo que devia seguir-se, era assimilado pelo aluno como um dos principais objetivos pedagógicos do trabalho (SANGUINETTI, 2012, pp. 16-17).

Considerando a melodia e a linha do baixo como delimitadores superior e inferior da estrutura musical, os *solfeggi* são o material instrucional da melodia apresentada, e no outro extremo o lado dos *partimenti*, focados no baixo. O material melódico estava construído sempre em relação a um baixo usado como fundamento harmônico, mesmo que de maneira implícita, isto é, não escrito mas dedutível, para garantir a coerência tonal da peça. Por esta causa, as *schematas*<sup>76</sup> possuem esta delimitação e seriam o nível seguinte de construção em direção da composição da forma musical. “Coleções de *solfeggi* eram como um repositório de princípios estilísticos e melódicos. Para o futuro improvisador, fosse em uma composição completa ou ornamentando repetições e cadências, os *solfeggi* eram um armazém de material memorizado a disposição do performer ou compositor”<sup>77</sup>. Este material era composto seguindo fórmulas contrapontísticas padronizadas em forma de pequenas peças, com uma, duas ou três vozes e baixo contínuo desenhados para ser cantados e ornamentados pelos alunos. Não seriam apenas um conjunto de melodias graciosas e exercícios de canto, senão também, modelos composicionais melódicos para desenvolver competências em matéria de contorno melódico, ornamentação e gosto (DEVILLERS, 2014, p. 77).

Uma vez que o aluno alcança o domínio do manuseio do instrumento, enquanto postura e manipulação do arco, continua com o desenvolvimento de habilidades com exercícios que ainda não são peças musicais e, “como deveriam ser tais lições?” se pergunta Galeazzi, respondendo em seguida: “devem ser breves, composta de notas similares, de uma mesma figura, ou quando muito, de duas notas de graus próximos, com poucos saltos, cada compasso composto de valores pares, de tal maneira que o arco, venha sempre para baixo no início do compasso, e sem artifícios” (GALEAZZI, 1791 p. 54) (tradução nossa). Nesta descrição Galeazzi se refere a uma produção de material intermediário e prévio ao confronto dos desafios musicais da interpretação. Há poucos repertórios disponíveis como o descrito anteriormente vindos do séc. XVIII. Devemos supor que teriam existido, e talvez, não sobreviveram ao tempo; outra possibilidade seria a exploração dos estudos durante longo tempo, até o professor julgar que o domínio era o suficiente para passar ao próximo, porque de outro modo, seria muito complicado preencher o hiato técnico e pedagógico entre o material de iniciação e o repertório, como

---

<sup>76</sup> Estruturas harmônico contrapontísticas esquemáticas usadas como base da composição da música Galante (GJERDINGEN, Music in the Galant Style, 2007)

<sup>77</sup> <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/solfeggi/aboutSolfe/histOverview.htm> acessado o 03/06/2017 (tradução nossa)



podemos observar em tratados como *L'Ecole D'Orphée* de Correte e no *Principes du Violon* de L'Abbé le Fils (CORRETTE, 1738) (FILS, 1761).

Neste sentido, a *Casta de Lições* de Pedro Lopes Nogueira, se bem não está organizado com uma progressividade muito clara quando seguimos a ordem numérica do livro, possui uma coleção de pelo menos 76 estudos, dos 254 do Manuscrito, que se enquadram na descrição de Galeazzi. Devemos destacar o diferencial de serem de muita exigência técnica e de altíssima dificuldade, explorando todas as posições no violino com grande variedade de saltos e combinações rítmicas. Mas, Galeazzi acrescenta que o professor devia compor um repertório de pequenas peças adequadas às capacidades técnicas de cada aluno para formar seu gosto musical antes de confrontar o repertório de grandes maestros como Arcângelo Corelli, citado pelo próprio autor. Esta produção de peças se caracteriza por: serem relativamente de pouca duração, explorar alguma habilidade de execução num contexto musical, estar escritos para solo, duos ou mesmo pequenos conjuntos, e sobretudo, oferecendo a possibilidade de exigir ao aluno uma qualidade musical formadora do gosto como preparatório ao repertório consagrado. Este material é denominado de *Zibaldone* (GALEAZZI, 1791, pp. 54-55) (GJERDINGEN, 2007, p. 10).

Coleções escritas por Mozart para Thomas Atwood e Bárbara Ployer assim como os *30 Essercizi per Gravicembalo* de Doménico Scarlatti, se encaixam nesta definição (LESTER, 1977). Por esta causa, o Manuscrito de Nogueira seria a maior coleção setecentista deste gênero escrita para violino já encontrada. Um *Zibaldone* português com suas 254 lições (divididas em 13 Sonatas com baixo contínuo, 76 exercícios técnicos e 165 estudos), 24 Prelúdios e Fantasias em todas as tonalidades, danças, cadências e arpejos num volume que excede os 12.000 compassos de música. A riqueza deste material contrasta com a inexistência de textos referenciais ou explicativos da obra.

Os tutoriais foram traduzidos e interpretados para extrair as informações pertinentes nas três categorias propostas. A leitura focada nas diretrizes práticas HT, HC e GE, nos permite organizar os documentos com o intuito de sistematizar a busca de informações de utilidade prática de duas formas, a saber, consultando o resumo da diretriz que inclui as recomendações normatizadas na literatura sobre o assunto e, a possibilidade de uma consulta direta na fonte, buscando no índice remissivo o tutorial citado. Para tal fim, disponibilizamos para consulta on-line uma pasta de apoio a este escrito com o índice

mencionado, e todos os tutoriais utilizados nesta pesquisa no link da nota de rodapé<sup>78</sup>. O material foi abreviado por siglas, com o nome do autor e o ano da década de publicação, já que todos são do séc. XVIII, por exemplo, para Johann Reichardt autor do tutorial *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten* em 1776 usaremos JR-76. Há apenas dois casos de homônimos de siglas, se trata de Francesco Geminiani e Francesco Galeazzi e de José Herrando e Johan Hiller a cujas siglas se acrescentará as cifras 1 e 2 segundo a ordem cronológica da publicação.

### **3.7. Diretrizes para performance**

#### **3.7.1. Habilidades Técnicas: mão esquerda**

As habilidades técnicas estão orientadas sempre para um objetivo concreto cuja descrição mais precisa e compacta poderia ser: “a arte de tocar o violino, consiste em ter a habilidade de tocar de maneira justa todos os sons que o instrumento é capaz de produzir, dando a eles seu valor completo, assim como a capacidade para executar todas as peças escritas para ele de forma afinada, no ritmo e lhe dando seu sentido musical” (LOEHLEIN, 1781, p. 4) (tradução nossa). Desta forma, as habilidades técnicas são um meio para o domínio do instrumento e assim, poder responder adequadamente as demandas musicais apresentadas pelo repertório. A dificuldade para afinar junto à mudança de posição, consome grande parte do processo de formação do violinista. A afinação sempre é uma questão referencial, já que remete a uma distância intervalar que está contextualizada no conceito de tonalidade (TARTINI, 1913) (FILS, 1761) (MOZART, 1756) (GALEAZZI, 1791) (HILLER, 1792). Uma nota estará desafinada, sempre e quando não se ajuste a esta correlação intervalar, organizada em torno de um centro tonal. Esta relação se estabelece sempre harmonicamente, a saber, com o acompanhamento da(s) voz(es) grave(s) do contínuo ou, nas relações internas da melodia com a harmonia implícita nela relacionada. Vários tutoriais incluem repertório com acompanhamentos diversos (o professor com outro violino ou baixo cifrado) e violino solo com cordas múltiplas (MONTECLAIR, 1712) (CORRETTE, 1738) (TESSARINI, 1760) (GEMINIANI, 1751) (HERRANDO, 1756) (CORRETTE, 1782) (BAILLEUX, 1798) (CAMPAGNOLI, 1797) (CARTIER, 1798).

---

<sup>78</sup> <https://drive.google.com/drive/folders/1f8mKrGqXY79dGFh2LVZeE4hpnGblrw82?usp=sharing>

Há uma coincidência no material revisado quando os autores consideram que há apenas duas tonalidades como base, uma maior e outra menor, que são transportadas ao longo de todas as notas da escala semitonal, segundo a necessidade, expressando este entendimento de maneira implícita ou explícita, como o caso de Leopoldo Mozart (MOZART, 1756, p. 59) (GALEAZZI, 1791, p. 57). O contraste com o entendimento de ter que dominar 12 escalas maiores e menores, reduz o trabalho a identificar auditivamente o centro tonal em questão, e a partir desse ponto, contextualizar as notas nesta tonalidade segundo sua relação intervalar (CARTIER, 1798) (GEMINIANI, 1751) (LOEHLEIN, 1781) (TARTINI G. , 1913). Conseqüentemente, a mudança de posição está muitas vezes ligada a um enquadramento tonal do segmento para facilitar sua execução e afinação. Da mesma forma e dependendo da construção da frase, o dedilhado deverá estruturar-se de maneira tal que as mudanças sejam apenas as necessárias, evitando seu excesso e aumentando a dificuldade desnecessariamente (GALEAZZI, 1791) (MOZART, 1756) (TARTINI, 1755). Neste sentido e por causa da variação tímbrica causada pelas diferentes cordas, deve-se privilegiar um dedilhado que mantenha a melodia dentro da mesma corda, sempre que possível, evitando assim mudanças de brilho e cor que a enfraqueçam (GALEAZZI, 1791) (MOZART, 1756) (TARTINI, 1755).

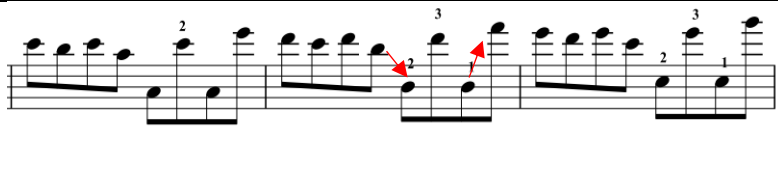


Considerando o violino barroco e sua utilização nas HIP's, a questão do temperamento merece uma menção especial enquanto assunto de afinação. A possibilidade de ajuste através do dedilhado é uma grande vantagem do violino em termos de temperamento, porém, quando acompanhado por instrumentos de afinação fixa como o cravo ou o órgão, podemos encontrar alguns problemas. Comentários detalhados sobre este assunto nos vem do Galeazzi (Parte Seconda, Articolo VI *Dell'intonazione*), quem explica, que deve ter-se especial cuidado na afinação das cordas na tonalidade da peça, chamadas como “notas características do tom, aquelas que são mais sensíveis”, a saber, a prima (tônica), a terça (mediante) e a sétima (sensível) devendo fazer os ajustes necessários, no instrumento e nos dedos, para evitar sonoridades ingratas (GALEAZZI, 1791, p. 122).

As mudanças de posição, devem ser realizadas de maneira tal que não causem nenhuma perturbação sonora na ideia melódica interpretada. O deslocamento da mão deverá produzir-se observando os intervalos do contorno melódico, delimitando as estruturas motívicadas, aproveitando as cordas soltas, a articulação e o mecanismo dos dedos da mão para decidir a digitação (GALEAZZI, 1791) (MOZART, 1756) (TARTINI, 1755).

Fluência e clareza devem ser a norma em todo momento. Na produção sonora deverá haver concordância entre a movimentação do arco e a velocidade do segmento musical, isto é, se o andamento for rápido demais, não exceder o mesmo com mudanças bruscas, e se for lento, a velocidade da mudança de posição deve realizar-se sincronizado com o tempo musical, para não soar com tensão indevida. A postura da mão deverá ser flexível, permitindo extensões dos primeiros dedos para posições mais baixas ou, do terceiro e quarto dedo para posições mais avançadas. Principalmente, o quarto dedo pode ficar ancorado em uma nota superior como pedal, enquanto os dedos inferiores executam as notas melódicas, segundo a necessidade (FILS, 1761) (GEMINIANI, 1751) (HERRANDO, 1756) (MOZART, 1756). Superposição ou cruzamento de dedos serão necessários se assim o intervalo ou acorde o exigir, igualmente, a possibilidade de compactação da mão para relações intervalares menores, especialmente em posições altas e em acordes com intervalos aumentados ou diminutos (CAMPAGNOLI, 1797) (GALEAZZI, 1791) (MOZART, 1756).

Como norma os dedos deverão permanecer na corda até que seja necessário movimentá-los, e quando não estiverem colocados, devem ficar próximos das mesmas, a fim de facilitar a execução de cordas múltiplas e tocar com velocidade (GALEAZZI, 1791) (MOZART, 1756). Segue na Tabela 7 uma aplicação destes critérios na *Casta de Lições* de Nogueira.

Tabela 7 Aplicação de critérios de dedilhado em fragmentos da *Casta de Lições* de Pedro Lopes Nogueira

<p>Posição alta fixada para reduzir saltos</p>	
<p>Aproveitamento de corda solta para mudança</p>	
<p>Extensão para atrás com 4<sup>to</sup> dedo ancorado</p>	

### 3.7.2. Habilidades Técnicas: O Arco (mão direita)

O arco “é a alma do instrumento” por ser o dono da expressão dos sons, explica L’Abbé le Fils, e por esta causa, seu domínio em todos os sentidos, estava muito claro na mentalidade dos autores (FILS, 1761, p. 1). Existem duas formas de segurar o arco muito bem diferenciadas por estilos nacionais em relação à posição do polegar e à distância que fica do talão. A correspondente ao estilo francês, que segura o arco um pouco mais próximo da metade do arco, e às vezes, colocando o polegar nas cerdas e, o estilo italiano com a mão mais próxima do talão e o dedo polegar colocado na baqueta (MONTECLAIR, 1712) (CORRETTE, 1738). O primeiro, favorece a articulação das danças francesas predominantes no repertório, com uma arcada mais volante, curta e verticalizada e a segunda, mais bem adaptada ao gosto da sonata, mais *cantabile* e linear. Alguns autores franceses particularmente, destacam estas diferenças por repertório como Michel Corrette L’Abbé le Fils e J.B. Cartier. Esta diferença, contrasta com a unanimidade enquanto à força utilizada para segurar o arco e ao funcionamento do braço para realizar os movimentos das arcadas. Os que tratam este assunto insistem em que o arco deve ser tomado com força suficiente para manipulá-lo, mas, sempre mantendo o pulso livre, destravado (MONTECLAIR, 1712) (CORRETTE, 1738) (GEMINIANI, 1751) (TARTINI, 1755) (HERRANDO, 1756) (MOZART, 1756) (FILS, 1761) (LOEHLEIN, 1781) (GALEAZZI, 1791) (REICHARDT, 1776) (HILLER, 1792).

O domínio a ser alcançado deve ser total e suficiente para todas as exigências da música. Mesmo assim, podemos fazer uma equivalência entre a velocidade requerida e a articulação responsável de imprimi-la. Existe uma correlação entre o atrito e a corda, causado por uma mistura variante de peso e pressão, sua combinação com a quantidade de arco usada e a velocidade de passagem do arco; a esta fórmula se acrescenta ocasionalmente o ponto de contato, medido pela proximidade com o cavalete que também incide no resultado sonoro, identificada por Tartini, Mozart e Galeazzi. Os movimentos curtos e rápidos são governados pelo pulso e os dedos, mas aqui, resulta difícil obter uma articulação bem definida e sempre deve ser compensada com o uso do peso e da pressão do dedo indicador.

Por esta razão, recomendam posicionar o arco na segunda falange deste dedo, de forma tal, que permita a disponibilização deste recurso de pressão quando necessário. Os movimentos de velocidade intermediária são realizados com o pulso um pouco menos

livre e agora, com a participação mais ativa do antebraço. A sonoridade neste modo, aumenta o volume por causa da maior quantidade de arco que é proporcional com o comprimento do antebraço, e o grau de articulação é maior que aquele feito apenas com o pulso, porém, ainda não é o máximo possível; este é o movimento base para fazer *Sciolto* ou *detaché*<sup>79</sup>.

Finalmente, os movimentos de arcadas mais lentas de menor quantidade de arco, porém, mais fortes e articulados pela sua verticalidade, contam com a participação do braço propriamente. Passagens de bravura sobre a corda Sol, e acordes de três ou quatro cordas, não podem ser explorados sem a participação desta articulação. Estes três movimentos básicos, e correspondentes com os três segmentos anatômicos do braço, se combinam de inúmeras formas proporcionando a versatilidade que caracteriza ao instrumento. A exploração do domínio do arco nos leva a seu propósito fundamental: obter do instrumento uma boa sonoridade e uma articulação bem definida.

Vários autores descrevem de diversas maneiras este conceito do “bom som” e sua principal referência é a imitação da voz humana. Deve ser encorpado, sem ruídos e de grande projeção, independentemente da corda que esteja em uso. O termo *Cantabile*, é usado com muita frequência e Tartini, particularmente, o contrasta com o termo *Sonabile*. O uso *Cantabile* é recomendado quando se trata de linhas melódicas estruturadas principalmente por graus conjuntos, devem desenhar uma linha sonora sem interrupções ou vazios, como explicado em palavras de Tartini e outros (GALEAZZI, 1791) (MOZART, 1756) (TARTINI, 1755). O *Sonabile*, se usa quando se trata de fragmentos compostos principalmente de saltos, e devem executar-se com uma articulação mais curta e vertical. Obviamente, a grande variedade melódica do repertório, contém igual variedade de misturas deste tipo, e não é possível, estabelecer uma regra universal que não seja a governada pelo senso musical. Assim, as arcadas devem destacar a **acentuação prosódica dos contornos que definem o perfil da melodia**, articulando e apoiando, para o melhor entendimento musical dos ouvintes (HILLER, 1792) (TARTINI, 1913). Vários tutoriais incluem fragmentos musicais com arcadas e descrições para ilustrar estes procedimentos (CORRETTE, 1782) (DUPONT, 1718) (FILS, 1761) (HERRANDO, 1756) (MONTECLAIR, 1712) (MOZART, 1756) (LOEHLEIN, 1781) (TESSARINI, 1741).

---

<sup>79</sup> Articulação destacada de grande sonoridade baseada na região média do arco

### 3.7.3. Habilidades Compositivas: Ornamentação, cadências e improvisação

Esta diretriz interpretativa envolve as intervenções do performer na recriação e enriquecimento do que está escrito na partitura. Os autores que tratam este assunto o colocam como tema primordial e necessário para a interpretação, estimulando ao violinista a dominá-lo com maestria, como condição fundamental para uma boa execução (CAMPAGNOLI, 1797) (FILS, 1761) (GALEAZZI, 1791) (GEMINIANI, 1751) (LOEHLEIN, 1781) (MOZART, 1756) (TARTINI, 1755). Porém, junto ao esforço por sistematizar os procedimentos de ornamentação e improvisação, referências ao dom natural da musicalidade e o talento são colocados como condição necessária para alcançar os níveis mais elevados. A complexidade na criação de critérios para intervir na partitura, está no entendimento aprofundado das relações harmônicas, contrapontísticas e formais para poder realmente fazer o próprio, de forma tal, que possa enriquecer a obra na medida certa e que não resulte o contrário (CAMPAGNOLI, 1797, p. 37) (GALEAZZI, 1791) (MOZART, 1756) (TARTINI, 1913). A cadência, como já foi explicado na teoria fraseológica de Koch, é um mecanismo de delimitação do sentido musical, e esta acontece em todas as dimensões estruturais. Na dimensão harmônica, quando a frase confirma a relação dominante-tônica pelo salto do baixo por intervalo de quinta descendente ou quarta ascendente (SCHENKER, 1990, p. 365). Desde o ponto de vista melódico, quando o intervalo antes da tônica que conclui é segunda maior descendente ou, segunda menor ascendente mais infrequente, quarta justa ascendente e quinta justa descendente. E desde o ponto de vista formal, quando a delimitação da ideia musical ocorre durante o percurso da obra em tonalidades intermediárias produto de modulações, na tonalidade propriamente usada como interpontuação melódica, com cadências de engano ou cadências não conclusivas e finalmente, como cadência autêntica de encerramento final.

É claro que existem elaborações contrapontísticas muito variadas para todos estes mecanismos, mas, o seu reconhecimento é de vital importância para aplicar devidamente ornamentos, articulações e cadências, como antes mencionado. Existe outro tipo de cadências que são longas improvisações, geralmente carregadas de virtuosismo, que se realizam em pontos harmônicos de suspensão chamados *pontos de órgão* (TESSARINI, 1760). Francesco Galeazzi, George Loehlein, Giuseppe Tartini e Leopoldo Mozart, insistem de maneira clara em que o domínio do contraponto e da harmonia, são requisitos indispensáveis para poder intervir de maneira sucedida com ornamentações e improvisações.

A aplicação de ornamentos e improvisações, sempre está ligada ao entendimento de qual é a nota contrapontística, e qual a nota de função harmônica. Escapadas, bordaduras simples e duplas, notas de passagem, fatores do acorde, o pedal, antecipações e retardos formam parte do arsenal de ornamentação. Por exemplo, um trinado e até uma apogiatura são formas de aplicação da bordadura. A possibilidade de elaboração rítmica desde qualquer ponto, necessita do contexto harmônico que o fundamente para poder estar em concordância como mostra a figura 55:

**SONATA II**

Tonalidade: Si bemol maior

Melodia improvisada →

Melodia original →

Baixo continuo →

*Grav*

**Legendas:**

- Consonância ○
- Dissonância ○
- Contorno melódico →
- Correspondência Melódica ↗
- Correspondência harmônica ↗

The figure displays a musical score for 'SONATA II' in the key of Si bemol maior. It features three staves: 'Melodia improvisada' (top), 'Melodia original' (middle), and 'Baixo continuo' (bottom). The original melody is marked 'Grav'. The improvised melody is shown with various ornaments and trills. The basso continuo part includes figured bass notation (e.g., I<sup>6</sup>, V<sup>6</sup>, I, vi<sup>7</sup>, V<sup>7</sup>/V, V) and is annotated with harmonic analysis. A legend on the right explains the symbols used: red circles for consonance and dissonance, blue arrows for melodic contour, red arrows for melodic correspondence, and red arrows for harmonic correspondence.

Figura 55 Análise da improvisação de Corelli na sua *Sonata II* (MEDINA & BOREM, 2017, p. 8)

Para um melhor entendimento, alguns autores fazem com que o violinista estudante toque partes de baixo na oitava, para assim, conhecer melhor a base harmônica (LOEHLEIN, 1781). Aqui a aplicação dos critérios de improvisação sobre um fragmento da Folia de Pedro Lopes Nogueira na figura 56:



115

Original

123

125

Proposta de improvisação

Figura 56 Proposta de improvisação na variação 8 da Folia de Pedro Lopes Nogueira

Descrições sobre a execução dos diversos ornamentos são referidos ao gosto e, no caso de Geminiani e Mozart, referidos a afetos específicos.

### 3.7.4. Gosto e Estilo: Orientações estilísticas e maneiras de tocar

Descrições detalhadas sobre a maneira de articular, atacando suavemente para logo crescer e diminuir antes de acabar a nota é um modo de tocar característico da época, conhecido geralmente como *messa di voce*. Sua descrição aparece como uma constante na maioria dos tutoriais. Isto revela que era uma prática padronizada e deve ser aplicada pelo intérprete atual (CARTIER, 1798) (CORRETTE, 1738) (FILS, 1761) (GALEAZZI, 1791) (GEMINIANI, 1751) (MONTECLAIR, 1712) (MOZART, 1756) (TARTINI, 1755). Esta norma é extensiva a todos os valores, percebendo-se com maior nitidez naqueles de maior duração. Na execução de um fragmento *Sonabile*, esta articulação é pouco percebida, mas, as descrições feitas por Geminiani, Mozart e Galeazzi expõem que era uma forma de tocar aplicada a todas as notas e regulada segundo a duração. O vibrato é um recurso recomendado sempre para melhorar a qualidade sonora, especialmente cada vez que o timbre possa resultar ingrato. Também se recomenda seu uso com uma vibração acorde com a velocidade do pulso da peça, de forma tal, que o som pulsante esteja em sintonia com o caráter. Menções sobre o gosto são muito frequentes, porém, não há descrições específicas dele limitando-se a dizer que no assunto em questão, deve tocar-se como explicado pela exigência do gosto predominante.

Destaca-se uma forma de interpretar que se associa ao discurso e à Retórica. Esta consiste em identificar os contornos melódicos das ideias musicais e sua delimitação pelas cadências agora definidos como fraseio (TARTINI, 1755). De acordo com Hiller a música deve ser na forma de um discurso, e segundo Galeazzi e Hiller, a articulação deve ser como a usada na prosódia linguística (GALEAZZI, 1791, p. 193) (HILLER, 1792, p. 11). Com descrições similares, Mozart acrescenta a menção da *Anáphora* (figura retórica) em um de seus exemplos reforçando a ideia de discurso, assim como a clareza de articulação exemplificada por Hiller (MOZART, 1756, p. 198). Esta analogia discursiva tem uma estreita relação com a respiração e as dinâmicas. Este “dizer” musical, que usa os silêncios como suspiros<sup>80</sup>, articula e entoa as notas musicais buscando o entendimento do ouvinte. O público se dispõe a compreender e identificar um código compartilhado pelo gosto com o intérprete, buscando um sentido metafórico, ligado a ideias e emoções. Este código inclui a temática a ser discursada em forma de tópicos que formavam um repertório de assuntos de interesse geral como *topoi*<sup>81</sup> da interação social (DANUTA, 2014) (RATNER, 1980) (MEDINA, 2017, p. 85). Uma sonoridade robusta e homogênea é descrita por vários autores dedicando importantes descrições sobre a qualidade sonora, e algumas vezes, associadas com explicações sobre o domínio do arco (MOZART, 1756, p. 101) (GALEAZZI, 1791, p. 122) (TARTINI, 1755, p. 22). No caso do repertório de dança francês, esse conceito se aplica igualmente de maneira estrutural na construção das frases. As arcadas procuram delimitar as ideias musicais com ênfase verticalizado, neste caso, mais apropriado para a dançar.

A leitura hermenêutica da bibliografia violinística do séc. XVIII, permite indagar uma forma de pensamento já extinta, mas, que ainda pode ser recuperada na medida em que se viabiliza uma fusão entre os horizontes históricos do performer e da obra em si. A extração dos sentidos e sua tradução para o entendimento atual, facilita a formação de novos intérpretes que poderão contribuir com suas experiências historicamente informadas à abertura de um espaço de reflexão sobre a interpretação de forma prática. Este modo de tocar abre a possibilidade da incorporação cultural de gostos antigos, enriquecendo a realidade artística atual, e permitindo a contextualização para a

---

<sup>80</sup> (DUPONT, 1718) (HERRANDO, Arte y Puntual Explicación del modo de tocar el Violin con perfección, 1756) (GALEAZZI, 1791) (MOZART, Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756) (TARTINI G. , 1755)

<sup>81</sup> Categoria básica da retórica de relações entre ideias, cada uma das quais pode servir como modelo ou heurística para descobrir assuntos sobre algum sujeito  
<http://rhetoric.byu.edu/canons/invention/topics%20of%20invention/Topics.htm>

performance de repertórios. É o caso do Manuscrito de Pedro Lopes Nogueira de quem deduzimos, pelo estilo e estrutura musical usada na obra em geral e analisada no capítulo II, uma sintonia de pensamento com os autores aqui mencionados em relação a sua ideia estética, possibilitando assim, sua recriação em uma performance historicamente informada. Para tal fim, este percorrido pelos tratados de violino do período para definir um conceito prático aplicável ao Manuscrito de Pedro Lopes Nogueira serve de retrato do pensamento interpretativo imperante na sua época e corresponde ao escopo do *plano interno* da obra, descrito por Umberto Eco e citado no início deste capítulo.

Diversos autores do século XVIII tratam sobre a interpretação e a performance desde narrativas particulares imbuídas de sua historicidade individual. Idiomas, estilos de escrita, terminologias diversas foram tratadas neste escrito de forma tal, a extrair sentidos simplificados, fazendo ênfase nas coincidências encontradas entre tantas visões particulares. Na busca de uma linguagem instrumental que permita uma comunicação mais abrangente e um entendimento geral mais unificado, encontramos palavras chaves, usadas recorrentemente por quase todos os autores estudados e que serviram de elo conceitual, no processo de tradução de sentidos. Destas palavras, uma se destaca de maneira relevante como finalidade da performance musical, a **expressão**. Atualmente entendemos seu significado na comunicação como a ação de exprimir junto às palavras, entonações, gestos e a fisionomia de elementos de significação ilocutórios,<sup>82</sup> que completam o significado das frases. Estes são chamados de *performativos* na linguística (RICOEUR, 2011, p. 27). Musicalmente falando, Rousseau nos explica seu significado no pensamento setecentista através da definição:

**Expressão:** Qualidade através da qual o Músico é vivamente e energeticamente apresenta todas as ideias que deve mostrar, e todos os sentimentos que deve exprimir... A Melodia, a Harmonia, o movimento, a escolha dos instrumentos e da voz são elementos da linguagem musical; e a Melodia, pela sua relação imediata com os acentos gramaticais e a oratória, é a responsável de imprimir o caráter a todas as outras. E é sempre assim, que através do Cantar se deve obter la Expressão fundamental, tanto da Música Instrumental quanto da Vocal. (ROUSSEAU, 1758, p. 134) (tradução nossa)

A explicação de Rousseau parece bastante clara. O ato de discursar musicalmente se fundamenta na correta “dicção” das frases musicais (melodias) através da correta “pronúncia” (acentuação e articulação) e “pontuação” musical (interpontuação

---

<sup>82</sup> Não falados explicitamente

melódica e fraseio) de forma similar à linguagem. Consequentemente, observaremos as coincidências de três autores destacados do séc. XVIII e sua concordância com Rousseau sobre este assunto.

### **3.8. Sobre a performance na visão de Leopold Mozart, Francesco Geminiani e Johann Quantz**

#### **3.8.1. Leopold Mozart**

Conhecido por ter sido o pai de Wolfgang Amadeus Mozart, sua obra como músico e pedagogo não tem a fama que merece. Em 1756, publica um dos livros mais importantes do séc. XVIII dedicado à música e ao violino. Trata-se do *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4 upfertafeln sammt einer Tabelle versehen*, traduzido simplesmente como *Escuela de Violín*, na edição espanhola utilizada de apoio neste trabalho junto com a versão original. Já analisada no conjunto dos 19 livros acima usados para extrair as diretrizes técnicas de produção sonora, aqui se agrupa com a obra de Geminiani e Quantz pelo seu conteúdo específico sobre a interpretação musical propriamente dita.

Dividido em doze capítulos que versam sobre a história da música, a teoria musical e a técnica do violino, culmina no capítulo XII dedicado à “boa interpretação”. Inicia a seção com uma afirmação em modo de inscrição lapidária em que diz: “tudo radica na correta interpretação” e acrescenta que isto é comprovado pela experiência diária (MOZART, 2013, p. 231). Assegura que a tarefa da interpretação correta de uma composição não é para nada fácil. Destaca que embora alguns consigam tocar diligentemente passagens difíceis de concertos e solos, pode ser que se vejam em problemas na hora de solfejar um minueto de acordo com as indicações do autor, ou mostrem falta de juízo na interpretação de um Adágio. Com uma narrativa direta e descritiva, detalha os principais defeitos de uma interpretação ruim:

“tocam sem ordem e expressão, não fazem diferenças entre o forte e o piano, fazem ornamentos abundantes demais e em lugares errados; tudo isto interpretado de maneira confusa; porém outras vezes, as notas soam demasiado

pobres o que demonstra que o intérprete não sabe o que fazer” (MOZART, 2013, p. 231). (tradução nossa)

Mozart reconhece que, ainda que o violinista se esforce para tocar tudo o que está escrito com diligência e cuidado, praticando o suficiente para dominar as passagens mais exigentes, tudo deve ser feito com a “adequada sensibilidade”. Isto implica em assumir o afeto que se pretende expressar e plasmar em: “cada **frase**, cada ligadura, cada acento das notas, o forte e o piano, enfim, tudo o compreendido em uma interpretação de bom gosto da obra, algo que apenas é possível aprender com bom juízo ao longo de muita experiência” (MOZART, 2013, p. 232).

Ao fazer a exegese do texto podemos entender que as recomendações interpretativas estão focadas em dois pontos fundamentais. O primeiro, na identificação do afeto na partitura, o qual segundo Mozart, deve ser internalizado através da prática a um ponto tal que o executante faça próprias estas emoções durante a performance. O segundo assunto, trata da sonoridade e a articulação, vinculada a esta na forma de pronúncia (Prosódia). Mozart insiste em várias oportunidades sobre a necessidade de tocar com um som encorpado e presente, admoestando severamente e com sarcasmos, aqueles violinistas que tocam “sussurrando”. Porém, adverte que a sonoridade deve ser sempre variante, acompanhando rigorosamente as dinâmicas escritas e fraseando constantemente, de acordo com a estrutura da música. Para explicitar isto exhibe numerosos fragmentos musicais, descrevendo em cada um, a maneira de se acentuar e articular. Este material serve de referência para determinar o modo de tocar fragmentos musicais com ritmos e ligaduras similares, mas, não orienta sobre a identificação das frases.

Em geral, a narrativa de Mozart descreve a performance como um processo de compreensão da partitura que deverá ficar explícito através de um modo específico de tocar. Este modo se configura, entre uma maneira de escrever que se conhece como *estilo*, e uma forma de tocar, expressando e articulando segundo o conceito do bom gosto. Porém, o resumo mais sintético do processo talvez o tenha feito outro autor, de mesma época que Mozart: “a arte de tocar o violino, consiste em ter a habilidade de tocar de maneira justa todos os sons que o instrumento é capaz de produzir, dando a eles seu valor completo, assim como a capacidade para executar todas as peças escritas para ele de

forma afinada, no ritmo e lhe dando seu **sentido** musical” (LOEHLEIN, 1781, p. 4) (grifo e tradução nossa).

Quando pesquisamos bibliografia com orientações e narrativas sobre como realizar uma performance provinda de autores a 300 anos de distância, poderia parecer que haveríamos de encontrar visões muito diferentes, e tal vez, até contraditórias. Mas, quando comparamos o que Mozart expressa, com publicações de autores atuais sobre a performance, encontramos uma sintonia digna de destaque. A finalidade da exegese da partitura é a interpretação musical, diferenciando entre meios e fim, de forma tal que o conhecimento sustente a execução: “o performer deve ter uma consciência e um entendimento do imediato mediado, e um conhecimento de larga escala da estrutura musical, assim como uma estratégia expressiva para reviver a música” (RINK, 2008 p. 748) (tradução nossa). Desde uma visão contemporânea, na busca de um conhecimento aprofundado e específico sobre interpretação e estilo, Rink lista os seguintes aspectos (RINK, 2012):

1. Notação
2. Articulação
3. Inflexão Melódica
4. Acentuação
5. Tempo e alteração rítmica
6. Aspectos da técnica relacionados à estrutura física dos instrumentos e sua produção
7. Ornamentações improvisadas
8. Improvisação de modo geral

Nesta lista temos o registro global da pronúncia musical, mencionada por Eco, e que requer de uma diretriz maestra que a molde de acordo com o modelo expressivo estilístico imanente na obra. Quando relacionadas, o são em forma de princípios gerais que apontam para a eficácia na execução e envolvem necessariamente um “saber fazer”. Articulação e modos de produção do som que modificam sua intensidade, são o meio que tem o performer para modular o resultado que chamamos de **expressão**. Por esta causa,

as indicações para executar sempre se traduzem em ações que determinam a *pronuntiatio* musical.

### 3.8.2. Francesco Geminiani

Francesco Geminiani publica em 1749 *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, e declara que para ser um bom performer, o mesmo deve “expressar com força e delicadeza a intenção do compositor” e continua enfatizando, que esta expressão é aquela que qualquer pessoa poderia adquirir, desde que não tenha opiniões muito arraigadas e não se resista obstinadamente. No primeiro momento parece um argumento que inclina a balança para o lado da obra escrita em detrimento do performer, apesar da aparente contradição entre força e delicadeza, mas, chama a atenção que a docilidade que se espera do intérprete, deveria surgir espontaneamente por causa da **força da evidência**<sup>83</sup> como expressa Geminiani. Esta afirmação poderia ser interpretada de muitas formas, porém, o primeiro pensamento provavelmente se orienta a entender que, para Geminiani, a escrita musical na partitura é explícita o bastante para que se possa exprimir o seu sentido. Seguidamente enumera e descreve uma série de Ornamentos de Expressão, associando claramente os dois termos. Indica que os ornamentos seriam o veículo necessário para poder expressar, com uma precisão tal, que determina em alguns casos, qual o afeto que será trazido à tona com seu uso. Adicionalmente, e como forma de estabelecer limites, cabe destacar a advertência do autor sobre o uso indiscriminado destes ornamentos, já que segundo afirma, este abuso seria capaz de “destruir a melodia”. Esta possibilidade se refere a uma deturpação da linha melódica pelo abuso de ornamentos em tal grau que não seja possível compreender a ideia musical proposta pelo autor, comprometendo o princípio fundamental da inteligibilidade pela deformação excessiva do contorno melódico. A mesma, deve ser enriquecida pela fantasia do intérprete, mas, o limite estaria em manter sempre a compreensão da frase, em termos musicais. Assim, segundo Geminiani, expressão e ornamentação usados livremente a critério do performer com “bom gosto”, serviriam muito bem às intenções do compositor.

---

<sup>83</sup> Friso nosso

Posteriormente em 1751, publica *The Art of Playing on the Violin*, em cujo prefácio explica que: “a intenção da Música é a de expressar sentimentos que estimulem a imaginação, afetem a mente e comandem as paixões”. Descreve que o violino deve tocar-se com excelente qualidade de som “executando cada peça com exatidão, propriedade e delicadeza de expressão de acordo com a verdadeira intenção da música”. Se diz comprazido porque os usuários do livro encontrarão tudo o necessário para a “instituição de uma justa e correta execução do violino”, e reafirma um pouco mais adiante, que “as seguintes regras e exemplos são suficientes para qualificar [aos estudantes] para executar qualquer música daqui em diante”. Esta informação deve complementar-se com o fragmento em que, respondendo a críticos que questionavam sarcasticamente esta possibilidade de incentivar paixões e sentimentos através de “madeira e fios”<sup>84</sup>, responde da forma seguinte:

Ainda na fala comum, uma entoação diferente dá às palavras significados diversos. E considerando a performance musical, a experiência há demonstrado que a imaginação do ouvinte está geralmente a disposição do maestro, que com ajuda de variações, movimentos, intervalos e modulações é capaz de quase estampar a imagem que desejar na mente deles (GEMINIANI, 1751, p. 8)<sup>85</sup>. (tradução nossa)

Neste parágrafo há uma clara analogia à oratória, comparando-se a performance musical com a prática retórica em seu propósito de instigar e persuadir aos ouvintes. No parágrafo seguinte adverte que compositores e performers que desejem cativar a sua audiência, devem estar “inspirados com uma imaginação cálida e brilhante para poder derramar este mesmo espírito exaltado na sua própria performance”. Desta forma, coloca ambos no mesmo nível de participação no processo criativo que culmina na exposição ao público, outorgando ao intérprete a tarefa de transformar seu interior e habilitar-se para uma execução de qualidade artística. A palavra-chave, comum a todos os textos de Geminiani, é a **expressão** como o ato de comunicar musicalmente e provocar satisfação nos ouvintes e esta, depende inteiramente do performer em termos de atitude, articulação musical e qualidade sonora como meio de expressão.

---

<sup>84</sup> Expressão pejorativa sobre o violino

<sup>85</sup> Even in common speech a difference of tone gives the same word a different meaning. And with regard to musical performances, experience has shown that the imagination of the hearer is in general so much at the disposal of the master, that by the help of variations, movements, intervals and modulation he may almost stamp what impression on the mind he pleases.



### 3.8.3. Johann Quantz

Podemos encontrar uma descrição bastante explícita na obra seminal de Johann Joachim Quantz publicada em 1780 no capítulo XI do seu livro *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*<sup>86</sup> em que trata sobre a boa **expressão** musical:

§1 A expressão musical pode ser comparada à declamação de um orador. O orador e o músico têm ambos o mesmo objetivo enquanto à composição e o rendimento de suas produções. Sua intenção é a de cultivar os corações, excitar ou apaziguar os movimentos da alma e transportar o ouvinte de uma paixão a outra. Os que praticam uma destas disciplinas tendo conhecimento da outra, possuem uma grande vantagem.

§2 Sabe-se bem os efeitos que produz no espírito do ouvinte um discurso bem pronunciado. Por outro lado, se ignora quanto pode destruir-se um discurso bem escrito se se declama mal. Acontece igual com a expressão musical; de maneira tal que se várias pessoas cantam ou tocam uma mesma peça, o efeito produzido é diferente.[...]

§7 A razão nos ensina que quando queremos pedir verbalmente alguma coisa de alguém, temos que utilizar expressões que essas pessoas compreendam facilmente. Porém, a Música não é mais que uma linguagem artificial através do qual comunicamos ideias musicais ao ouvinte[...]

§8 Uma boa expressão musical é indispensável [...] aquele que não possua os princípios justos de uma boa expressão musical, será sempre um incompetente. (QUANTZ, 1780, pp. 100-139) (tradução nossa)

Fica clara a ênfase dada pelo Quantz à expressão musical, e é muito relevante sua comparação com a Oratória. A eloquência inspirada nos princípios retóricos governava o gosto musical barroco. Esta se manifesta através da *pronuntiatio*, que musicalmente está ligada à emissão do som, à articulação e às dinâmicas.

Logo depois desta cadeia de argumentos o questionamento mais importante reside em: como podemos guiar ao performer através de signos escritos simples e compreensivos na tarefa da interpretação historicamente informada nos tempos atuais? Existe algum subsídio na literatura setecentista para recriar esta ferramenta? Como seria possível complementar a deficiência da escrita musical em indicar os caminhos da expressão e o estilo através de um guia escrito para recriar a *pronuntiatio*?

Para pôr em prática esta diretriz interpretativa, baseada na expressão, voltamos a Geminiani. O autor especifica uma série de símbolos para guiar esta articulação em forma

---

<sup>86</sup> Tratado para instruir como tocar a Flauta Transversal

de exemplos ilustrativos avaliados como *bons, ruins, melhor, particular, ótimo e péssimo* (Figura 113, p. 170). É necessário complementar estas articulações com o princípio geral exposto no início do livro e que reza:

Uma das principais belezas do violino está na possibilidade de intensificar ou incrementar e suavizar o som; isto se consegue pressionando o arco sobre as cordas com o dedo indicar mais ou menos. Ao tocar notas longas, o som deve iniciar-se suavemente e gradualmente intensificado até a metade do arco e a partir deste ponto ir suavizando até o final. E, finalmente, deve tomar-se um cuidado adicional ao retirar o arco da corda de forma suave para finalizar e proceder para próxima nota sem interrupção ou parada alguma na metade da arcada. (GEMINIANI, 1751, p. 2)<sup>87</sup> (tradução nossa)

Pelas razões antes expostas talvez deveríamos repensar o nosso vocabulário ao referirmos à música setecentista e falarmos de Música Retórica. Sua essência discursiva e o pensamento omnipresente de expressar, com a música como linguagem, são abundantes e evidentes. Desta forma, uma performance historicamente informada deste período, deverá ter como princípio e finalidade a **expressão**, através de todos os recursos disponíveis de articulação, fraseio e modulação da sonoridade para podermos alcançar um “falar musical”, como nos orientam os maestros aqui citados. Para tal fim, propomos recriar os símbolos de Geminiani em uma atualização acessível para o performer de hoje. Este assunto nos conduz ao Capítulo seguinte que trata sobre a Edição.

---

<sup>87</sup> One of the principals Beauties of the Violin is the swelling or increasing and softening the Sound; which is done by pressing the Bow upon the Strings with the Forefinger more or less. In playing all long Notes the Sound should be begun soft, and gradually swelled till the Middle, and from thence gradually softened to the End. And lastly, particular Care must be taken to draw the Bow smooth from one End to the other without any Interruption or stopping in the Middle.

## 4. Por que editar?

O trabalho realizado acima de um Manuscrito com características como as do *M.M. 4824*, não poderia estar completo se entre os objetivos não contemplasse a disponibilização para ser executado pelos violinistas do mundo todo. Considerando o fato de existir um único exemplar na Biblioteca Nacional de Portugal, sua circulação se restringe a fascículos reproduzidos a partir da versão digitalizada do acervo. Isto permitiu que existam algumas raras gravações e poucas apresentações de alguns fragmentos, porém, a riqueza deste volumoso material permanece inédita para o grande público musical. O caminho natural para superar esta situação estaria na publicação e disponibilização para os círculos acadêmicos e musicais. Só desta maneira, colocando a *Casta de Lições* de Pedro Lopes Nogueira nas mãos de violinistas e demais intérpretes, poderá se expor integralmente seu tesouro musical e pedagógico. Se não for assim, a obra estará condenada a um sonho interminável em algum estante da biblioteca; existente fisicamente, mas, morta, porque nasceu para ser tocada, para ser ouvida. Assim, não poderia considerar esta tese completa sem alcançar este valioso propósito.

Mas, a extensão do material e a complexidade imersa na diversidade do Manuscrito, fazem com que esta seja uma tarefa monumental e por esta causa, aqui se apresenta apenas a edição das 13 Sonatas, analisadas e estudadas para esta finalidade como ponto de partida desta missão. Ainda com esta delimitação achei necessário transcrever integralmente o Manuscrito. Foi uma forma de poder prospectar suas ideias e observar, desde seu interior e no transluz da sua construção, seu pensamento musical e pedagógico. Com esta visão interna, poderia conhecer e referenciar musicalmente esta composição tautologicamente, refletindo-se em si mesma, por não haver outras obras conhecidas do mesmo autor.

De maneira geral, a excelente qualidade do Manuscrito permite uma legibilidade bastante razoável na maioria de suas partes, condição esta, de agrado para o grupo de defensores do fac-símile que o consideram como um ingrediente necessário para a autenticidade na interpretação (SILBIGER, 1994). Porém, não todos os músicos estão familiarizados com a leitura musical direta de Manuscritos e suas particularidades caligráficas. Isto dificulta bastante sua circulação no estado atual.

Quando iniciada esta pesquisa, o acesso ao Manuscrito devia ser apenas presencial com todos os cuidados exigidos para o manuseio destes documentos antigos. Em abril de 2016, a visita à BNP permitiu o contato direto com o Manuscrito dando início ao trabalho de investigação. Uma solicitação realizada à BNP para receber uma versão digitalizada, foi atendida mediante o pagamento de algumas taxas. Atualmente, este material está liberado para acesso gratuito em formato \*.pdf e \*.jpg<sup>88</sup>. O material digitalizado vem do microfilme do Manuscrito realizado em 1993 e disponível também na biblioteca. A experiência mostra que poucos violinistas se dispõem a buscar repertório nesta situação de ineditismo para incorporar nos seus concertos rotineiros. Quando se trata de música dos sécs. XVIII e XIX o cânone se manifesta com toda sua força, e em geral, vemos que se repetem continuamente os mesmos autores e o mesmo repertório.

A *Casta de Lições* requererá necessariamente de várias empreitadas editoriais. A sua variedade e dimensão demandam uma classificação e ordenamento criterioso para que possa ser utilizado com diversos propósitos. Fica evidente que o impulso inicial do autor estava direcionado para o aprendizado do violino, e que na época de Nogueira, uma abordagem holística que apontava simultaneamente a quesitos técnicos e artísticos governava o pensamento dos professores. Hoje em dia as vertentes pedagógicas musicais atuais diversificaram-se de tal forma, que uma abordagem para desenvolver distintas habilidades musicais pode dividir o Manuscrito em partes e explorá-las apontando a vários objetivos intermediários. Podemos enquadrar o material como um **método de violino barroco do período barroco**, já que é o estilo musical em que está imbuído, mas, também podemos separar as lições de cunho técnico como o conjunto de exercícios progressivos propostos por Otakar Ševčík<sup>89</sup> amplamente conhecidos; outras seções que foram escritas como peças com temáticas musicais tais como Estudos (*étude*<sup>90</sup>) ou Caprichos (*caprices*) poderiam ser disponibilizadas no estilo dos métodos de Kreutzer<sup>91</sup> e Campagnoli<sup>92</sup>. Perfeitamente viável seria tocar os Prelúdios e Fantasias como parte do

---

<sup>88</sup> Acesso Biblioteca Nacional de Portugal digital pelo <http://purl.pt/30823>

<sup>89</sup> **Ševčík, Otakar** (1852-1934) Professor Tcheco de violino de grande influência na pedagogia do instrumento.

<sup>90</sup> **Étude**: composição completa e musicalmente inteligível que explora algum problema técnico específico de forma esteticamente satisfatória. Encyclopædia Britannica, 19 Apr. 2007. [academic-eb-britannica.ez75.periodicos.capes.gov.br/levels/collegiate/article/étude/33165](http://academic-eb-britannica.ez75.periodicos.capes.gov.br/levels/collegiate/article/étude/33165). Acessado 1 Jun. 2018

<sup>91</sup> **Kreutzer, Rodolphe** (1766-1831) Violinista francês, compositor e professor

<sup>92</sup> **Campagnoli, Bartolomeo** (1751-1827) Violinista italiano, compositor e professor

repertório solista<sup>93</sup>; e as sonatas como música de câmara<sup>94</sup>. Todos as seções como projetos editoriais direcionados de forma específica para cada propósito.

#### 4.1. A Edição das 13 Sonatas de Pedro Lopes Nogueira

O processo de transcrição do Manuscrito foi realizado com o software de editoração musical Sibelius na sua versão 6.0. A proliferação e acesso a estes programas que atualmente facilitam um trabalho antigamente muito árduo, poderia alimentar a ideia equivocada de que todos podemos ser editores de música. Esta importante atividade, passa despercebida frequentemente para o grande público e ainda para os próprios músicos. Minimizada em certo grau de anonimato por causa da sua invisibilidade, nunca se menciona nos créditos dos programas e nem aparece nas capas dos CD's. Poucos estão cientes de que, talvez, devem a possibilidade de ter uma partitura legível e nítida na sua estante ao trabalho de algum editor que colocou esta responsabilidade sobre seus ombros. Claro que não todas as edições são dignas de elogio. Podemos encontrar algumas com severas carências metodológicas e teóricas, quando não, interpretações distantes do contexto original da obra (SANS, 2015, p. 18).

Conjugando várias definições, pode-se resumir que uma edição é a resultante de um processo de pesquisa e reflexão realizado acima de um texto (partitura musical) “transmitida por uma ou várias fontes, autografadas, autorizadas, de tradição, manuscritas ou impressas” (FIGUEIREDO, 2004, pp. 39-40). No trabalho citado de Figueiredo, o autor descreve os seguintes tipos de edição, aqui listados em uma tabela com descrições resumidas:

---

<sup>93</sup> **Beyond Bach and Vivaldi:** Rare Unaccompanied Works for the Baroque Violin. Nogueira: Prelude & Fantezia in F and G. Augusta McKay Lodge (violin). Recorded: 12-15 May 2017. Recording Venue: Skillman Music Recording Studio, New York City, New York, USA

<sup>94</sup> **Ludovice Ensemble** - Fandango & Folias by Pedro Lopes Nogueira  
<https://www.youtube.com/watch?v=IPJFrCjgI>

Tabela 8 Tipos de Edição Musical (FIGUEIREDO, 2004)

<b>Tipo de Edição</b>	<b>Descrição</b>
<b>Fac-similar</b>	<i>Reproduz fielmente de uma fonte através de meios fotográficos ou digitais. Edição musicológica essencialmente não crítica</i>
<b>Diplomática</b>	<i>Transcrito e baseado numa fonte única com a possibilidade de uso de metodologia crítica</i>
<b>Crítica</b>	<i>Investiga e procura registrar prioritariamente a intenção escrita do compositor. Aderida aos princípios e métodos da Crítica das Variantes ou da Crítica Textual. Baseada em várias fontes.</i>
<b>Urtext</b>	<i>Fixado numa fonte única escolhida como a melhor, com um mínimo de intervenção editorial. Pouco diferenciada da Edição Diplomática.</i>
<b>Prática (ou Didática)</b>	<i>Destinada exclusivamente a executantes. Utiliza critérios ecléticos sobre uma fonte única. Sua intervenção consiste fundamentalmente no aspecto da realização musical, acrescentando dinâmicas, articulação, fraseado, arcadas etc.</i>
<b>Genética</b>	<i>Compara e seleciona várias fontes como consideradas finais pelo compositor assim como rascunhos, sketches, anotações diversas e qualquer outra referência na busca de uma edição definitiva que reflita as intenções originais do autor.</i>
<b>Aberta</b>	<i>Apresenta as variantes e versões paralelas do autor e acrescenta as transformações trazidas ao texto pela tradição interpretativa.</i>

O processo editorial em todas as suas etapas pode contar hoje com uma literatura de apoio para orientar esta tarefa de grande responsabilidade musicológica. Desde seus primeiros passos os procedimentos exigem uma atitude crítica e consciente para interpretar devidamente o material usado como referência:

Tentar trazer aos nossos ouvidos a sonoridade da música que se ouvia antes do advento das gravações é um ato criativo. Envolve especular sobre indícios deixados pelo compositor, detalhes da organologia e técnica dos instrumentos musicais e, mesmo, crer em (ou desconfiar de) narrativas pessoais a partir de percepções encharcadas de valores culturais de uma época. Em última análise, somos levados a propor aproximações ou afastamentos de estéticas diversas. Mas imaginar detalhes da performance também pode se tornar um exercício criativo mais objetivo, quando lançamos mão de elementos analíticos que ajudam a otimizar a leitura de uma partitura, a iluminar sua compreensão e a fundamentar melhor a transformação de símbolos notacionais em música realizada (BORÉM, 2015, p. 52)

Este exercício, simultaneamente de índole criativo e objetivo, requer da posta em prática de uma série de pressupostos e atitudes para garantir um processo de edição cuidadoso. Desta forma, o procedimento de edição deve iniciar-se com uma abordagem assistida por critérios bem fundamentados. Uma leitura atenta deve ser assumida pela consciência de que todo registro escrito é suscetível de falhas de parte dos copistas e até do próprio compositor, sem contar com situações em que a ação do tempo ocasionou algum dano que dificulte a leitura precisa do material. O zelo pela fidelidade deve ser equilibrado com atenção a possíveis inconsistências na fonte utilizada, diferenciando erros e variantes:

Erros são lições ou estruturas evidentemente incorretas (CARACI VELA, 1995<sup>a</sup>, p. 11), que podem ser detectadas na medida em que são impossíveis dentro das convenções estilísticas da obra (GRIER, 1995, p. 5). Variantes são desvios da lição ou estrutura original, quando conhecidas, ou discrepâncias entre fontes quanto à mesma lição ou estrutura, mas que permanecem dentro das convenções estilísticas da obra. O erro é detectável pela sua própria natureza enquanto a detecção das variantes depende da comparação entre fontes ou até de lições dentro de uma mesma fonte. O conhecimento do estilo em que se insere uma obra musical é essencial para a correta avaliação desses dois itens, visando o estabelecimento de um texto (FIGUEIREDO, 2012, p. 103).

Uma vez identificados os erros, o procedimento a seguir deve passar pelo crivo de 5 perguntas essenciais: pode-se ou deve-se corrigi-los? Por que ou não os corrigir? Se a primeira pergunta se responde afirmativamente, quais critérios devem fundamentar esta intervenção? Devemos explicitar estas interferências aos futuros usuários? Se a resposta é sim, de que maneira devemos explicitar estas interferências? (FIGUEIREDO, 2012, p. 111).

[Ao Editor] lhe corresponde organizar o material que dispõe, avaliar depoimentos sobre ele, fazer a exegese, estabelecer a tradição textual, detectar erros e resolver ambiguidades, estabelecer leituras corretas, administrar as variantes etc. O editor se constitui assim, não apenas um leitor preferencial da obra, senão literalmente, o seu "primeiro intérprete". Falamos intérprete no sentido mais amplo da palavra, já que a leitura que ele faça da obra, resultará determinante na hora de marcar diretrizes e orientações fundamentais de como será recebida, lida e compreendida daqui em diante... o editor, introduz indefectivelmente novos significados na obra erigindo-se como o mediador por antonomásia entre o compositor e os consumidores de suas produções (SANS, 2015, p. 19)

Por esta causa, a responsabilidade do editor terá um impacto determinante no futuro da obra e seu relacionamento com os futuros intérpretes, cujo ponto de partida será sempre a visão primigênia do editor. O questionário antes mencionado representa a posta em prática desta responsabilidade e será o alicerce do aparato crítico que sustentará a edição.

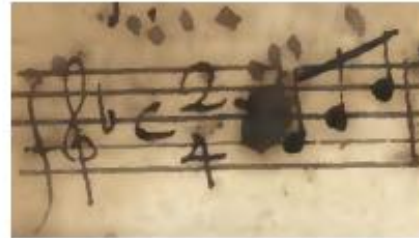
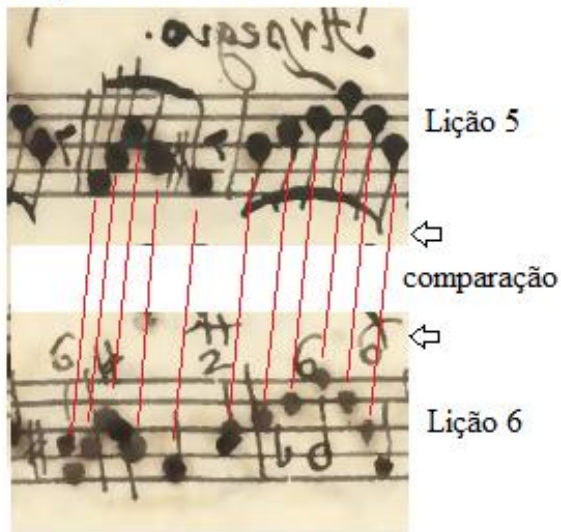
#### **4.1.1. Metodologia**

A literatura especializada diferencia vários tipos de trabalhos editoriais classificados segundo o grau de intervenção de quem realiza o trabalho de reprodução ou transcrição como o detalhado na tabela acima, porém, cabe mencionar que em um processo de edição podemos transitar por vários tipos de edições até culminar no resultado desejado. O Manuscrito *M.M. 4824* disponível digitalmente é uma reprodução fac-similar que nos oferece a obra apenas como imagem. Apesar de sua fidelidade, informações importantes como a marca d'água do papel e as condições do encadernado que poderiam oferecer dados chaves para a datação do documento, estão ausentes neste formato. Portanto estas informações foram obtidas diretamente na visita realizada à BNP em 2016.

A transcrição se realizou inicialmente com vistas a uma edição Diplomática ou *Urtext* para ser utilizada como ponto de partida, reproduzindo textualmente tudo o que visivelmente está escrito com clareza e com mínima necessidade de interpretação. Nesta etapa, as dúvidas causadas por manchas ou problemas de vazamento de tinta entre as páginas, foram dilucidadas através da comparação de imagens espelhadas e superpostas da frente e verso das páginas em cada situação, como indica a figura 57:



### Imagem invertida horizontalmente



Vazamento que oculta a pausa de colcheia determinada pela fórmula do compasso

### Imagem do vazamento

Figura 57 Comparação de imagens para esclarecer a escrita em pontos de vazamento

Seguidamente se realizou uma transcrição do Manuscrito considerando apenas variantes na forma de estruturas rítmicas incompatíveis com a formulação dos compassos. Isto porque o software utilizado não permite, em primeira mão, uma escrita contra esta formulação. Um exemplo desta situação ocorre nas *Sonatas 3 e 11*. No caso da *Sonata 3*, a técnica usada pelo copista era a de transcrever primeiramente notas, cabeça, haste e posteriormente colocar a barra de agrupamento<sup>95</sup>, que indica o ritmo. A figura seguinte mostra os traços colocados desta forma, provavelmente, escrevendo primeiro a cabeça das notas, logo na sequência acima descrita:

<sup>95</sup> como encontramos frequentemente em outros manuscritos do período

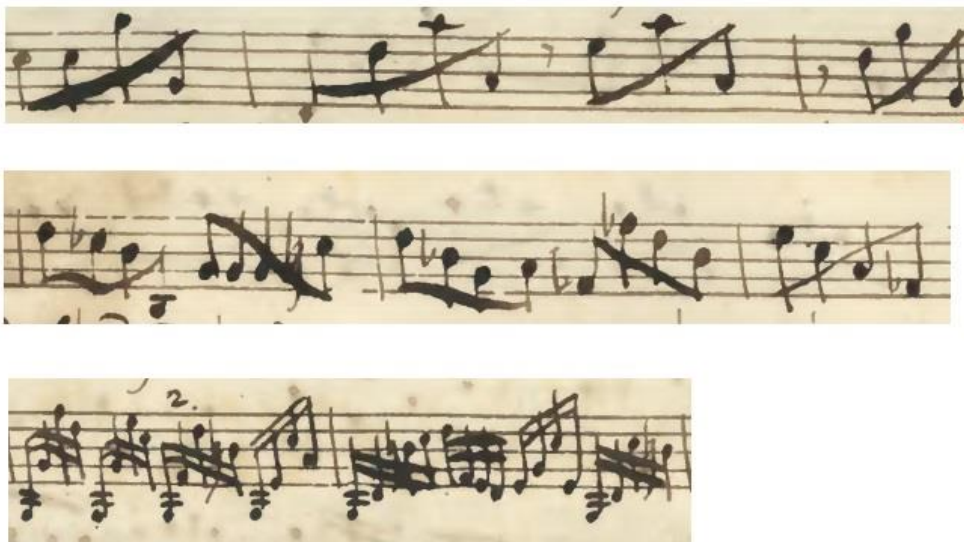


Figura 58 Exemplos de barra de agrupamento rítmico escritos depois do copiado das notas pelo uso alternado de pluma e pincel para os diferentes traços

Assim, foi possível determinar que no compasso 34 da sonata houve a **omissão**<sup>96</sup> de colocar as barras correspondentes para que os valores rítmicos pudessem coincidir com a equivalência das colcheias do baixo e as tercinas de semicolcheia do violino, como determina a teoria musical. Outro ponto que reforça esta conclusão é o fato de encontrar uma estruturação similar e corretamente escrita nos compassos 11 e 12, cuja repetição poderia esperar-se para efeitos de coerência formal. A figura seguinte mostra os fragmentos do Manuscrito e sua comparação:

---

<sup>96</sup> As figuras de duração implicam na existência da cabeça da nota, sua cor, da existência ou não da haste e da existência ou não das bandeirolas. A inserção ou subtração de uma bandeirola ou uma haste deve ser considerada como erro de **adição** ou **omissão** respectivamente ou de **substituição** (grifo nosso) (FIGUEIREDO, 2012, p. 105)



compassos 11 e 12 da lição 3



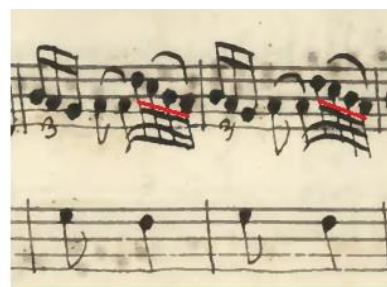
compasso 31 da lição 3 sem as barras de agrupamento

Figura 59 Omissão de barras de agrupamento na *Sonata 3*

Na *Sonata 11* temos um erro ou lição evidentemente incorreta como as citadas anteriormente por Figueiredo e outros autores. Nos compassos 15, 16, 48 e 49, observamos uma estruturação rítmica que não se encaixa. Uma somatória simples das equivalências entre as figuras assim como a estruturação motívica deixam em evidência a falta com a norma teórica, como mostra a figura:



compassos 15 e 16



compassos 48 e 49

Figura 60 Erros de omissão na *Sonata 11*

No caso da *Sonata 9*, o erro é o contrário. Poderia considerar-se um caso de ditografia<sup>97</sup>, um erro de adição. O fragmento musical vem com uma sequência alternada de colcheias e semicolcheias que se interrompe com a repetição de um agrupamento que contraria a fórmula do compasso, como mostra a figura que segue:



ditografia

Figura 61 Ditografia: que repete uma fórmula rítmica imprecedentede

Os erros relatados até este ponto deviam ser corrigidos a fim de obter uma primeira versão transcrita e pronta para a seguinte etapa. O resultado desta primeira transcrição, fornece uma numeração automática de compassos e a possibilidade de alterar o layout e tamanho da fonte para uma melhor paginação. Neste ponto, uma leitura musical já está viabilizada para impressão e extração de partes, e adicionalmente, surge outra importante vantagem: a de poder obter a primeira audição do material, ainda que em sonoridade digital, porém, já com alguma utilidade. Isto permite confrontar auditivamente problemas da escrita menos evidentes em uma inspeção visual. O próprio exercício de transcrição também aporta um conhecimento mais próximo e detalhado do Manuscrito, permitindo desta forma a identificação de padrões de escrita que remetem ao estilo do compositor. O fato de contarmos apenas com uma só obra de Pedro Lopes Nogueira, obriga a que transcrição integral do Manuscrito seja suportada por uma comparação das sonatas com outros materiais contidos na própria obra. Isto enquadra a edição dentro do conceito de *Urtext*, não porque seja a melhor versão escolhida senão por ser única. As edições Crítica e Genética ficam fora de cogitação justamente porque se fundamentam na comparação de diversas fontes e versões.

---

<sup>97</sup> Erro de copista que repete letra, sílaba ou palavra que devia escrever só uma vez

### 4.1.2. Recomposição de fragmento musical

Uma vez disponível esta primeira edição, a revisão passou para a etapa seguinte: verificar erros e lições que contrariam os preceitos harmônicos e contrapontísticos do período, isto é, aqueles que contrariam o modelo pré-composicional. O Modelo Pré-Composicional (MPC), se “define como o conjunto de princípios e/ou fatores que condicionam *a priori* –explícita ou implicitamente, voluntária ou involuntariamente, consciente ou inconscientemente – o produto composicional (a obra musical) em algum de seus aspectos” (SOTUYO BLANCO, 2003, p. 7). Usando este princípio, se possibilita a verificação de erros ou lições nas sonatas editadas.

O problema mais complexo foi encontrado na *Sonata 8*: no Manuscrito os compassos 35 ao 38 do baixo contínuo estão em branco com apenas uma primeira nota, Mi, iniciando o compasso 35. A ausência de pausas escritas indica que haveria música e por alguma razão desconhecida não foi copiada. Outro ponto a ser destacado é que formalmente a interrupção da linha do baixo neste ponto é completamente incoerente, como mostra a figura seguinte:



Figura 62 Fragmento em branco no manuscrito da *Sonata 8* de Nogueira

Para esta edição foi feita uma proposta de composição para preencher o vazio encontrado. O rigor formal encontrado na fuga, de acordo com os preceitos da época, facilitou a reflexão para completar o fragmento (ver Anexo II). O relato no segundo capítulo deve ser usado como referência e justificativa aos comentários que seguem. Por tratar-se de um assunto de editoração, a descrição do processo de composição se encontra neste capítulo.

Observando a melodia do trecho em questão, pode-se ver que os compassos 34 e 35 são uma transposição, sugerindo que uma opção possível para o compositor poderia

ser a de seguir o modelo do contraponto do baixo contínuo do compasso inicial. Assim o material do compasso 34 foi deslocado, seguindo a imitação proposta. A imitação foi realizada considerando o contexto tonal diatônico do fragmento em que a harmonia do compasso 34 (Lá menor) é utilizada como acorde pivô<sup>98</sup> para modular em direção à medianta maior, como confirma a cadência conclusiva do fragmento no compasso 40. Esta cadência sobre Dó no compasso 40 é realizada sem a quinta do acorde, desta forma, o fato dos acordes de Lá e de Dó terem duas notas em comum (Dó e Mi), a entrada da nota Lá, em tempo sincopado [ou em síncope] no segundo tempo o transforma no acorde de Lá menor, preparando a harmonia para a entrada do *stretto* do sujeito. Cabe destacar que embora o baixo e o violino estejam escritos em uma única linha melódica, a presença de cifrado nos compassos 18 e 26 revela que no contínuo haveria instrumentos harmônicos, e que estão localizados estrategicamente em dois compassos onde a estrutura poderia oferecer dúvidas na realização dos acordes, ficando as mesmas esclarecidas com o cifrado escrito. Seguidamente, atendendo às suspensões propostas a partir da anacruse do compasso 36 ao 37, a composição propõe um contraponto de 4ª espécie para efetivar as mesmas em um diálogo com o baixo. Esta prática seria análoga à utilizada em outras composições de Nogueira, tais como alguns fragmentos da *Sonata 13*, entre os compassos 26 ao 29, também analisada neste trabalho. Finalmente, no compasso 38 foi construído um contraponto que poderia justificar-se ao servir de proposta imitada na melodia do compasso seguinte e, ao mesmo tempo, conexão orgânica com a escrita original que recomeça no compasso 39. Ficando como na seguinte figura:



Figura 63 Proposta de composição para os compassos 35 a 38 da *Sonata 8* (notas vermelhas).

<sup>98</sup> O acorde pivô é interpretado funcionalmente em duas tonalidades. Neste caso o acorde de Lá menor é ao mesmo tempo a tônica da tonalidade e a submediante da tonalidade temporal Dó maior. Esta dupla interpretação permite o encaminhamento tonalizante até o compasso 40

### 4.1.3. Erros e variantes

Para um Manuscrito com as dimensões do *M.M. 4824*, cuja extensão supera os 12.000 compassos distribuídos em 244 páginas, a quantidade de ocorrências encontradas como erros ou variantes é proporcionalmente muito pequena. Em uma análise caligráfica realizada acima do documento, calculamos a participação de pelo menos 4 copistas. Esta empreitada pode considerar-se como indicativo de um trabalho de alto nível profissional. De outra forma, a quantidade de erros e inconsistência seria muito maior. Entre os erros encontrados nas 13 Sonatas, destaca-se principalmente uma inconsistência na *Sonata 4*:

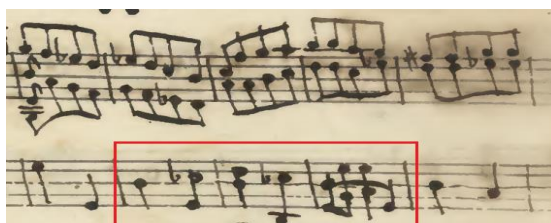


Figura 64 Inconsistência na *Sonata 4*. Erro de cópia

Esta inconsistência que pode ser considerada um erro paleográfico<sup>99</sup>, sobressai por não se adequar aos preceitos harmônico-contrapontísticos do período ou MPC. Aparentemente, o copista percebeu o descuido quando colocou as notas erradas, e sobre elas, escreveu as notas corretas. Com efeito, podemos encontrar três compassos com um baixo idêntico na pauta seguinte. Quando comparadas com este erro e retiradas, a

---

<sup>99</sup> **Erro paleográfico:** erro provocado pela má interpretação, por parte do copista, de uma determinada letra, sinal de abreviatura ou ligadura entre letras. <http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/glossario.htm> acessado em 2019/11/2019 às 8:09

resultante funciona devidamente como baixo da voz superior, como mostra a figura seguinte:

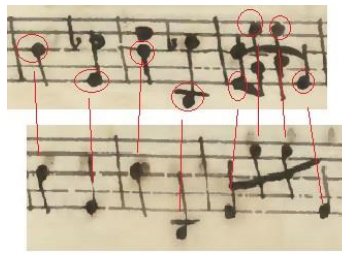


Figura 65 Correspondência para determinar as notas erradas do fragmento

Ficando o fragmento da forma seguinte:



Figura 66 Correção de inconsistência da *Sonata 4*

A primeira nota está destacada em vermelho porque, ainda que o restante solucione o problema, a nota Ré que inicia o fragmento não se corresponde com a harmonia do compasso que está em Dó menor. Fazendo este ajuste, o trecho funciona harmonicamente e se adapta coerentemente à linguagem da peça.

Na sequência das sonatas encontramos agora pequenos erros de alterações esquecidas ou notas de colocação duvidosa. Na *Sonata 3*, no primeiro compasso encontramos:



Figura 67 Início da *Sonata 3*



A tonalidade da *Sonata 3* é *Csolfaut: 1 p. de baicho*<sup>100</sup> que seria equivalente a Dó menor. Podemos determinar o ritmo harmônico distribuído da seguinte forma: 1ro e 2do tempo de semínima na harmonia de Dó menor (tônica), 3er tempo na 7ma de dominante Sol maior e o 4to tempo, lugar do problema está o acorde de Dó maior com 7ma. Acontece que esta 7ma grafada como si natural é inconsistente por duas razões: a primeira porque melodicamente esta seguida por Lá bemol a uma distância de segunda aumentada, sendo que, Pedro Lopes Nogueira usa consistentemente a escala menor melódica; e a segunda razão, pelo fato do compasso seguinte iniciar com o acorde de Fá menor, e para produzir esta progressão de acorde com o uso da época, deve estar precedido pela sua dominante, ou seja, o acorde de Dó maior com sétima menor (com Si bemol).

No compasso 24 se inicia uma passagem de grande dificuldade, com cordas triplas, em progressão harmônica descendente com retardos sucessivos nas vozes internas. Porém, o início da progressão aparece com uma nota errada como mostra a figura:



Figura 68 Compassos 23 e 24 da Sonata 3 com inconsistência harmônica

A progressão harmônica do compasso, ainda em Dó menor, aparece em sucessão de semínimas como Mi bemol maior com 7ma, Sol maior e Dó menor, funcionalmente:  $Mi\beta^7/Si\beta$ , Sol Dó m, Sol m/Si $\beta$ . A progressão tonaliza o terceiro tempo em Dó menor, por esta causa, o primeiro acorde deveria ser apenas Mi bemol maior (mediante maior descendente de Dó menor). Adicionalmente a tendência melódica da figura final do compasso 23, a tercina de semicolcheias, confirma o Ré como nota de destino. O entendimento da progressão parece indicar que a nota deslocada é o Mi superior do primeiro tempo do compasso 24. Se ajustada para Ré, a progressão muda para um procedimento de transformação cromática<sup>101</sup> paralela, que faz mais sentido ficando: Sol

<sup>100</sup> Ver no primeiro capítulo a nomenclatura de tonalidades usada por Pedro Lopes Nogueira

<sup>101</sup> (KOPP, 2002, p. 2)

m/Si $\beta$ , Sol, Dó m. Isto fica reforçado pela tendência melódica das diferentes vozes envolvidas na progressão, ficando como segue na figura:



Figura 69 Correção de inconsistência harmônica no compasso 24 da Sonata 3

Mas adiante e ainda nesta progressão sequencial, aparece outro erro similar. Desta vez é no compasso 27 que está como segue na figura:

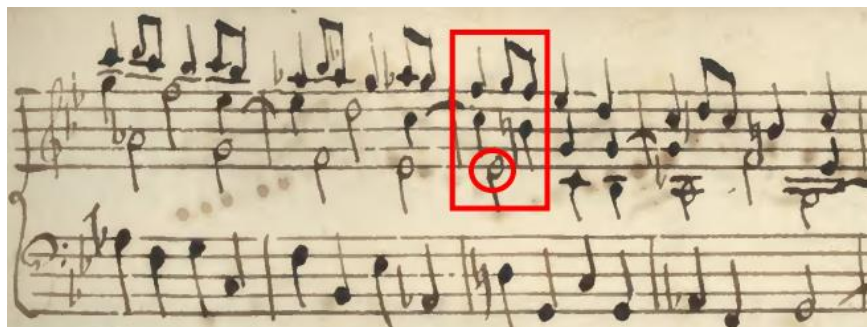


Figura 70 Compassos 25 ao 28 da Sonata 3 mostrando um erro na terceira voz do violino no compasso 27

O trecho em questão mostra uma sequência por segundas descendentes desde o sexto grau bemol até a tônica. Neste processo, a transposição do modelo da sequência no violino avança descendo por sextas, como era costume na época. No compasso 27, a coerência estrutural da sequência se interrompe com a nota mi no lugar do Ré esperado, nota esta que daria continuidade melódica à descida da terceira voz. Isto sem contar que

harmonicamente soaria contraditório se fosse a nota Mi bemol em clara dissonância com o Ré natural do baixo. Assim o trecho ajustado fica como segue na figura:



Figura 71 Nota ajustada no compasso 27 da *Sonata 3*

Finalmente, na *Sonata 9* no compasso 14, houve o esquecimento de um sustenido como mostra a figura:

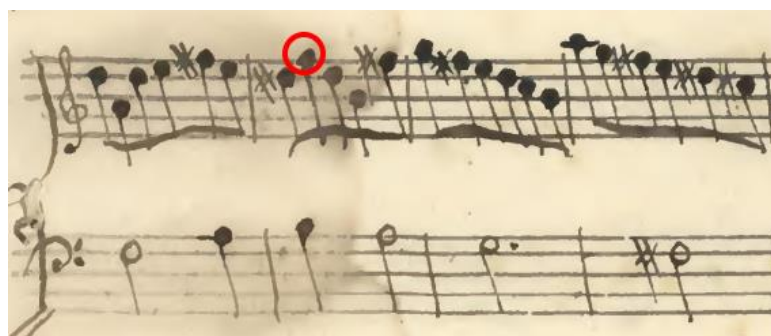


Figura 72 Falta de alteração no compasso 14 da *Sonata 9*

A tonalidade da *Sonata* é a de Alamire, equivalente a Lá menor na nomenclatura atual. A nota Fá, destacada na figura, deve ser sustenido porque a harmonia usada no compasso é de Si maior correspondente à dominante do quinto menor de Lá, isto é, V7/v. Assim, o ajuste foi realizado acrescentando o sustenido faltante na edição. Até aqui, as correções realizadas nas sonatas de Pedro Lopes Nogueira ou lições da 1 a 13.

## 4.2. Edição de Performance

A execução recorrente de uma obra musical que durante anos foi incorporada ao repertório musical, a submete a diversas interpretações. Ainda que a reprodução musical

seja um evento transitório e evanescente, o impacto de interpretações bem sucedidas ficam registradas na memória coletiva prolongando sua onda de influência muito além do momento de sua execução. Nuances e pontos de vista ficam registrados, tanto na tradição oral como na forma de anotações e descrições diversas, sendo preservados com particular interesse no ambiente escolar e artístico:

A presunção de uma "partitura" musical notada como objeto de realização pelo intérprete - e objeto de análise pelo teórico - tornou-se um fundamento da estética musical ocidental, cuja ontologia está na base de grande parte da teoria descrito no presente volume. É claro, no entanto, que uma grande quantidade de música tem sido baseado não em partituras escritas, mas sim na transmissão oral e tradições de improvisação<sup>102</sup>. (COHEN, 2008, p. 17) (tradução nossa)

Já no capítulo III discutimos sobre a performance, significados e reflexões sobre ela como processo e o quanto o bom entendimento da partitura pode influenciar uma boa interpretação. Obviamente este é um assunto de interesse para a atividade artística que busca seguir uma tradição, mas, no âmbito pedagógico o assunto toca pontos mais sensíveis. Todo processo educativo conta entre suas finalidades que o discente possa alcançar a autonomia e a independência do profissional desde os estágios da formação. Musicalmente, quando um aluno conclui seus estudos se espera que esteja munido de critérios interpretativos que possam guiá-lo através de sua atividade musical com propostas próprias, e ao mesmo tempo, adequadas tanto quanto seja possível ao cânone estabelecido para poder garantir seu progresso profissional. Por esta causa, o valor de uma edição que inclua anotações produto da experiência e o saber dos intérpretes que lhe precederam teria uma importância singular para sua vida profissional.

Nas Reflexões Editoriais das Práticas de Performance realizadas sobre as sonatas e modinhas de Lino José Nunes, Fausto Borém, analisa questionamentos similares aos surgidos neste trabalho sobre as sonatas de Pedro Lopes Nogueira:

uma vez que a maior parte dos leitores de partituras ainda não está familiarizada com a realização das práticas HIP (Historically Informed Performance). Algumas sugestões de arcadas e dedilhados, não presentes no original, foram incluídas. Por outro lado, o rigor musicológico das edições urtext foi preservado, na medida em que todas as nossas alterações editoriais

---

<sup>102</sup> The presumption of a notated musical “score” as the subject for realization by the performer – and the object of analysis by the theorist – has become a foundation of Western musical aesthetics, one whose ontology underlies much of the theory described in the present volume. It is clear, however, that a great deal of music has been based not upon written scores, but rather upon oral transmission and traditions of improvisation.

nos originais podem ser facilmente identificadas, pois se encontram entre colchetes. (BORÉM, 2015, p. 54)

Em comunhão com suas preocupações e interesses, adotamos a proposta de realizar um Edição de Performance para as 13 Sonatas de Pedro Lopes Nogueira:

Assim, uma negociação entre dados documentais preciosos (fontes primárias) e inferências a partir de dados dispersos (fontes secundárias) faz parte dos caminhos da edição musical que aqui escolhemos para trilhar. Carlos Alberto FIGUEIREDO (2004, p.40, 46), com pesquisa filológica premiada que trata da edição da música do principal mestre de Lino (o Padre José Maurício Nunes Garcia; FIGUEIREDO, 2000), identifica alguns elementos nas tipologias de Georg Feder (a “impressão corrigida em notação moderna” e a “edição musicológica e prática”), James Grier (a “edição interpretativa”), Maria Caraci Vela (a “edição prática”) e Walther Dürr (a edição interpretativa “autorizada”). A partir dos elementos apresentados por esses autores, propomos uma combinação de duas vertentes editoriais para as edições de performance da música de Lino José Nunes. (BORÉM, 2015, p. 54)

Nesta importante contribuição, Fausto Borém relata a “ausência de uma literatura significativa sobre as práticas de performance ao redor de Lino José Nunes e sua época”, mas, apontando a possibilidade de inferir algumas diretrizes a partir do Manuscrito. Neste ponto, há uma diferença substancial com o Manuscrito de Pedro Lopes Nogueira. No capítulo anterior uma seleção bibliográfica sobre as práticas interpretativas da música do sec. XVIII foram discutidas, tratando o assunto em termos gerais. No violino, de forma específica e historicamente próximos de Nogueira, as obras icônicas de Leopold Mozart e Francesco Geminiani oferecem um suporte bastante sólido para obter umas diretrizes de performance confiáveis suficiente para sustentar uma HIP das sonatas aqui editadas. A Edição de Performance das 13 Sonatas de Pedro Lopes Nogueira, terá as indicações de arcadas na partitura entre colchetes, sinalizando a intervenção.

#### **4.2.1. Arcadas segundo Leopold Mozart**

A expressão musical é resultado de uma dinâmica da articulação do som, determinada pelo uso do arco, regulando a modulação da intensidade, os acentos, durações e finalizações que resultam em uma forma específica de pronunciar o discurso musical. O arco “dá vida às notas”: quando “um experimentado violinista possui um critério cabal para tocar, por assim dizer, as notas puras com bom juízo, e quando se

esforça para suscitar o afeto e aplicar as variantes do arco no lugar apropriado” (MOZART, 2013, p. 103) (tradução nossa). Depreende-se desta afirmação de Leopold Mozart que a decisão das arcadas e o modo como usamos o arco são o princípio fundamental da ação interpretativa. Indicações sobre dedilhados e arcadas são abundantes e detalhadas com explicações e exemplos que abrangem vários capítulos do seu livro. Poucos trabalhos deste período possuem tal riqueza de detalhes a respeito e por esta razão a nossa escolha como referência para colocar as arcadas nas sonatas de Pedro Lopes Nogueira.

As indicações de Leopold Mozart, serão aqui utilizadas como guia para anotar as arcadas na edição do anexo seguindo suas diretrizes. Dedicamos o capítulo IV do seu livro intitulado *Sobre la regulación de los arcos arriba y abajo* explanando os critérios para colocar e fazer as arcadas (MOZART, 2013, p. 53). Organiza esta informação em forma de regras que aqui são descritas resumidamente e servem como suporte crítico para as colocadas na edição resultante. As arcadas da edição do anexo, seguem estas diretrizes. Desta forma, apresentamos a seguir um guia para arcadas baseado nos critérios de Leopold Mozart, usando os mesmos exemplos de seu livro:

1. A primeira e principal regra reza que se o primeiro tempo de um compasso não inicia com pausa, tanto no compasso binário quanto no ternário, se procurará tocar a primeira nota de cada compasso com arco para baixo, mesmo que se sucedam dois arcos para baixo, como por exemplo:

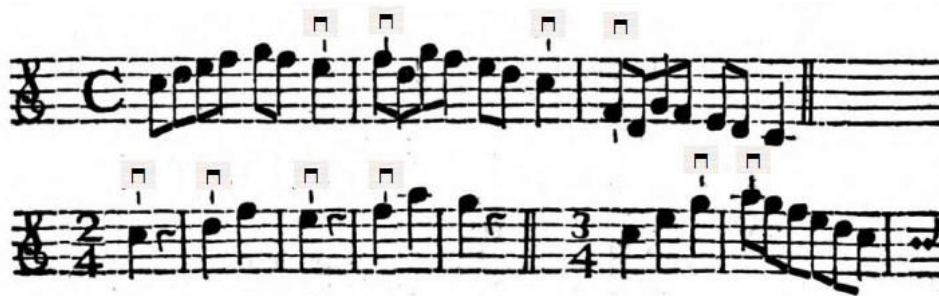


Figura 73 (MOZART, 1756, p. 71)

Esta regra supõe uma exceção quando o tempo é muito rápido. Esta forma de organizar o arco é necessária sobretudo, no terceiro tempo em compassos binários e ternários:



Figura 74 (MOZART, 1756, p. 71)

Seguindo cada uma das pausas seguintes, sempre que estejam no início do tempo, temos que usar o arco para cima, por exemplo:



Figura 75 (MOZART, 1756, pp. 71-72)

2. Porém se a pausa abrange um tempo inteiro, a nota seguinte se tocará para baixo. Isto ocorre nos compassos de 3/8, 6/8 e 12/8, por exemplo:

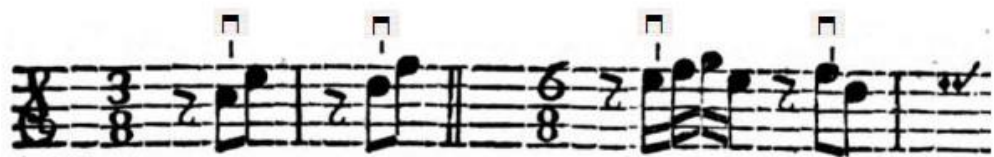


Figura 76 (MOZART, 1756, p. 72)

- No compasso *Allabreve* (compasso de 2/2), a pausa de semínima se considera apenas como meio tempo. Desta forma, se está no início de um compasso, a nota seguinte deve tocar-se para cima:



Figura 77 (MOZART, 1756, p. 72)

O mesmo ocorre nos compassos 3/2 e 3/1, por exemplo:

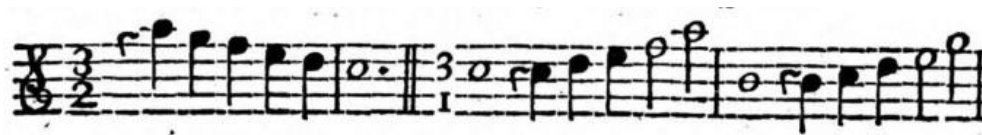


Figura 78 (MOZART, 1756, p. 73)

- O segundo e quarto tempo se tocam para cima, especialmente se há uma pausa de semínima no primeiro ou no terceiro tempo, por exemplo:



Figura 79 (MOZART, 1756, p. 73)

- Todos os tempos formados por duas ou quatro notas iguais se iniciam com o arco para baixo, tanto no compasso binário quanto no ternário:





Figura 80 (MOZART, 1756, p. 73)

6. No tempo rápido temos novamente uma exceção. Ainda observando o exemplo anterior, se o tempo fosse rápido, seria melhor tocar as duas notas Mi com um arco só, levantando-o de forma tal que se diferenciem claramente uma da outra. Adicionalmente, neste tempo mais rápido será melhor tocar as 4 semicolcheias do segundo e terceiro compasso juntas em um arco para cima. Por exemplo:



Figura 81 (MOZART, 1756, p. 74)

7. Quando se tenham duas notas e uma delas está com ponto de aumento, nos tempos segundos e quartos, se tocarão sempre para cima, de forma tal, que se a nota pontoada é a primeira o arco se levanta destacando claramente a primeira da segunda nota, enquanto esta última nota se pospõe tanto quanto seja possível. Por exemplo:



Figura 82 (MOZART, 1756, p. 74)

8. Se pelo contrário, a segunda nota tivesse o ponto de aumento e primeira fosse a mais curta, se tocariam juntas em uma mesma arcada para cima. Por exemplo:
  
9. Se temos quatro notas juntas em um tempo, seja este o primeiro, segundo terceiro ou quarto e se a primeira nota tem ponto de aumento, cada nota teria uma arcada diferente e se interpretaria de forma diferenciada, de tal modo que, as fusas se atrasarão muito e a seguinte nota se tocará logo em seguida, com uma mudança veloz na direção do arco. Por exemplo:



Figura 83 (MOZART, 1756, p. 74)



Figura 84 (MOZART, 1756, p. 75)

10. Se não obstante, o arco para cima se dá com a primeira destas quatro notas, as duas primeiras se tocariam juntas em uma arcada, porém separadas uma da outra pela elevação do arco para devolver a este a sua ordem correta. Por exemplo:



Figura 85 (MOZART, 1756, p. 75)

11. Se há quatro notas em um tempo e a segunda e a quarta tem ponto de aumento, se tocarão sempre juntas em uma arcada, de duas em duas. Porém, a nota pontoada não se deve abandonar rápido demais nem pressionar demasiado; deve ser mantida com suavidade. Por exemplo:



Figura 86 (MOZART, 1756, p. 76)

A última nota de cada compasso, ou de fato, de cada tempo, se toca normalmente com o arco para cima. Por exemplo:



Figura 87 (MOZART, 1756, p. 76)

Da mesma forma, a nota chamada de anacruse iniciará sempre para cima. Por exemplo:



Figura 88 (MOZART, 1756, p. 76)

12. Se há três notas juntas no mesmo tempo, das quais uma é lenta e outras duas rápidas, as duas rápidas se tocarão juntas em uma arcada. Mas, se uma das duas notas rápidas tiver ponto de aumento, se devem tocar separadas e ainda na mesma arcada. Aqui alguns exemplos:



Figura 89 (MOZART, 1756, p. 77)

13. Se temos três notas e as duas rápidas ou breves estão no começo e, seguidamente houver uma nota mais longa com ponto de aumento, cada uma destas notas deve tocar-se com uma arcada separada. Por exemplo:



Figura 90 (MOZART, 1756, p. 77)

14. Se o caso for que a uma nota longa seguem duas breves, a primeira das notas breves se toca com o arco para baixo e continuando com um arco para cada nota. Por exemplo:

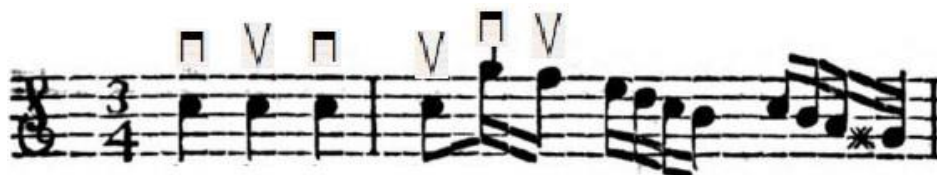


Figura 91 (MOZART, 1756, p. 78)

Mas, se a primeira das duas notas rápidas se toca com arco para cima então se aplica a regra 14. Por exemplo:

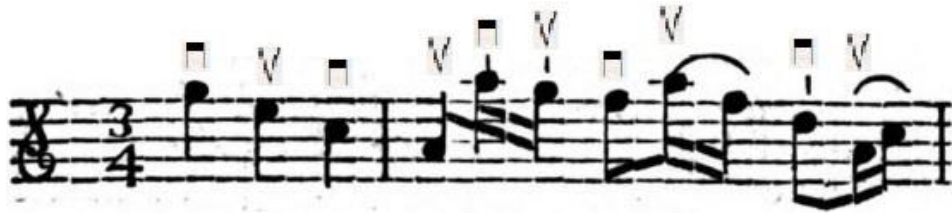


Figura 92 (MOZART, 1756, p. 78)

15. No compasso de 4/4, a nota que segue imediatamente a uma mínima vai para baixo. Por exemplo:



Figura 93 (MOZART, 1756, p. 78)

16. Se tiver que tocar três notas das quais a nota central se subdivide, então o arco irá para cima e para baixo sucessivamente sem considerar as regras mencionadas até agora. Por exemplo:



Figura 94 (MOZART, 1756, p. 79)

Ou com notas rápidas:



Figura 95 (MOZART, 1756, p. 79)

Deve destacar-se que a nota central, de maior valor, se atacará com mais força no arco, porém, nunca subdividir com acento perceptível, ou seja, apenas mentalmente.

17. Isto muda se o compositor marca os tipos de ligadura. Por exemplo:



Figura 96 (MOZART, 1756, p. 79)

Aqui une a segunda nota com a terceira em um arco só. Neste caso não se deve deixar ouvir a divisão da nota longa acentuando-a, senão, adicionalmente, unir suavemente a terceira com a segunda sem que esta seja acentuada para não a diferenciar.

18. Assim se tocará sempre que apareça uma figura deste tipo [como a figura que segue], porque desta forma conseguimos manter a sucessão de arcadas de forma tal que cada compasso inicie com arco para baixo mantendo a ordem. Por exemplo:



Figura 97 (MOZART, 1756, p. 80)

Não esquecer de atacar a nota intermediária um pouco mais forte com o arco para cima enquanto a terceira nota se liga suavemente e perdendo-se no **piano**.

19. Se a segunda e terceira nota não podem ser tocadas na mesma corda, devem ser tocadas com arco cima, mas, o arco se levantará levemente depois da segunda nota para destacar a última. Por exemplo:

A mesma coisa deve ocorrer quando as duas notas estão na mesma altura:



Figura 98 (MOZART, 1756, p. 80)

20. Frequentemente se coloca uma pausa no lugar da primeira nota. Neste caso, pode tocar-se tanto unidas quanto separadas. Se se tocassem unidas deve usar-se o arco cima para atacar o início do compasso seguinte para baixo. Por exemplo:



Figura 99 (MOZART, 1756, p. 81)

Porém se se desejam separar, se iniciará com o arco para baixo. Aqui um exemplo:



Figura 100 (MOZART, 1756, p. 81)

21. Se temos duas notas curtas antes e depois da nota a ser subdividida, as duas primeiras **ou** as duas últimas devem ser tocadas na mesma arcada. Por exemplo:

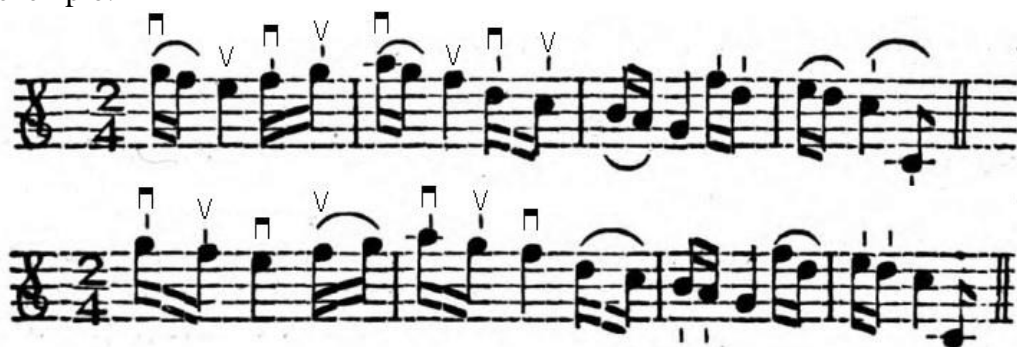


Figura 101 (MOZART, 1756, p. 81)

22. Ocasionalmente aparecem seguidas três, quatro, cinco ou longas séries de notas que devem dividir-se de acordo com o compasso, tornando-se sincopadas. Serão tocadas tal qual como aparecem, sem considerar as regras anteriores, alternando as arcadas para cima e para baixo. Ver os exemplos seguintes:



Figura 102 (MOZART, 1756, p. 81)



23. O principiante encontra maior dificuldade nos compassos ternários, já que, por estarem divididos em três partes, falha a regra geral §1 desta seção. Por esta causa, devem-se estabelecer regras especiais para devolver ao arco a sua ordem correta. Pode se fixar uma nova regra: quando no compasso ternário apareçam só três notas, duas se tocarão sempre juntas em uma arcada só, especialmente se o compasso seguinte começa com notas mais rápidas ou variadas. Por exemplo:

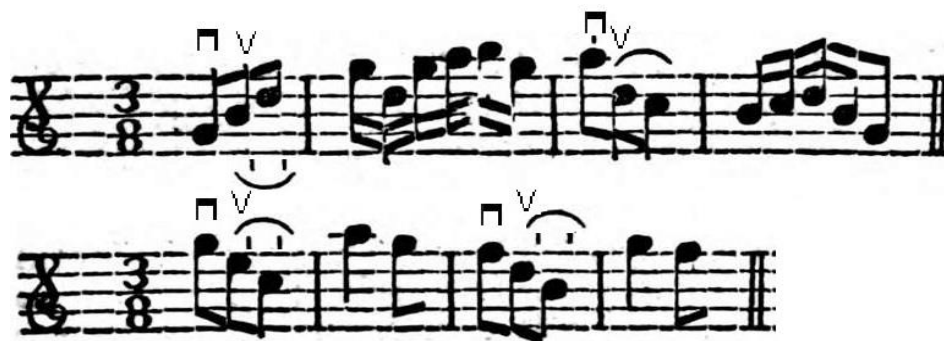


Figura 103 (MOZART, 1756, p. 82)

24. Agora surge uma questão, se se devem unir as duas primeiras notas ou as duas últimas. Outro assunto que surge é se se devem articular ou ligar, e quando isto deve ser feito. Estas decisões dependem de quanto a peça é *cantabile*, do bom gosto e o correto juízo musical do intérprete, e determinar se o compositor poderia ter esquecido de anotar ou não estava previsto. Mas, geralmente, pode servir a regra de que as notas que formem intervalos pequenos, frequentemente, serão ligadas, enquanto as notas mais distantes deverão tocar-se em princípio separadas na arcada para produzir uma variação agradável<sup>103</sup>. Por exemplo:

<sup>103</sup> Esta referência coincide com a explicação de Tartini sobre *Sonabile* e *Cantabile* detalhado no capítulo III (pág. 116)



Figura 104 (MOZART, 1756, pp. 82-83)

25. Se os três tempos foram tocados com arcos distintos, dever cuidar-se de devolver ao arco a sua ordem correta imediatamente no tempo seguinte. Se no compasso seguinte tiver muitas notas, far-se-á como segue:



Figura 105 (MOZART, 1756, p. 84)

As duas primeiras do segundo compasso devem tocar-se ligadas com arco para cima e as restantes com arcadas separadas.

26. Se depois de três tempos tocados com arcadas diferentes temos duas notas no início do compasso seguinte, e o ritmo continua com notas da unidade de tempo, então as duas notas do primeiro tempo se tocarão juntas. Por exemplo:



Figura 106 (MOZART, 1756, p. 84)

27. É frequente tocar arco para cima e para baixo quando alguns compassos contêm notas seguidas cujo valor é a unidade de tempo. Por exemplo:

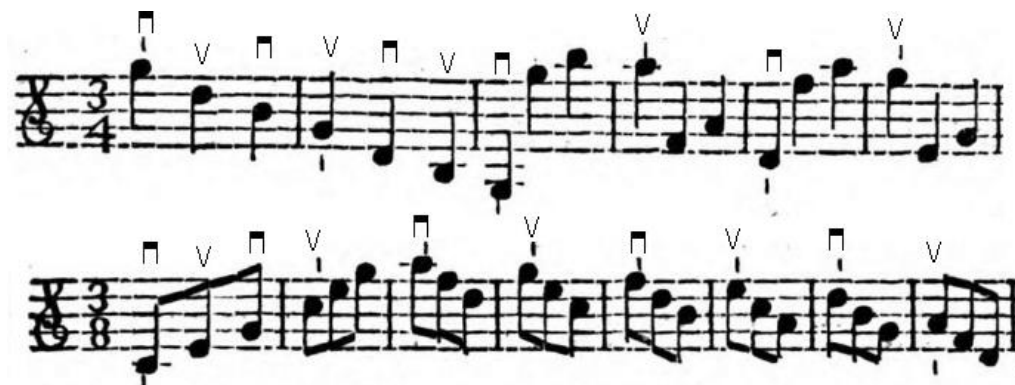


Figura 107 (MOZART, 1756, pp. 84-85)

Certamente, a arcada para cima coincide sempre com o primeiro tempo do segundo compasso, mas, o arco volta a sua ordem correta no terceiro compasso. Marque-se a primeira nota de cada tempo com um ataque forte; se o compasso for de 6/8 ataque-se também com força a quarta colcheia, e no compasso de 12/8 as colcheias primeira, quarta, sétima e décima. Por exemplo:



Figura 108 (MOZART, 1756, p. 85)

28. Se nos compassos de 3/8, 6/8 ou 12/8 dois dos tempos estivessem compostos por quatro semicolcheias, se tocariam juntas com arco para baixo, especialmente se o tempo for rápido. Por exemplo:



Figura 109 (MOZART, 1756, p. 85)

29. Em tempo rápido, especialmente no 12/8, as figuras deste tipo podem tocar-se com uma arcada só. Por exemplo:



Figura 110 (MOZART, 1756, p. 86)

30. Frequentemente teremos o caso contrário, ou seja, a colcheia na frente das quatro semicolcheias. Nesta situação, as duas primeiras semicolcheias se devem ligar com a arcada para cima e as seguintes com arcadas separadas. Por exemplo:



Figura 111 (MOZART, 1756, p. 86)

31. Se o tempo for muito rápido, as quatro semicolcheias se ligarão no arco para cima. Por exemplo:



Figura 112 (MOZART, 1756, p. 86)

Este conjunto de orientações detalhadas traduzidas do livro de Leopold Mozart, foram o guia para colocar as arcadas nas 13 Sonatas de Pedro Lopes Nogueira onde não havia indicações do autor.

#### **4.2.2. Referências da Edição de Performance de Geminiani**

Na obra de Francesco Geminiani *The Art of Playing Violin* encontramos uma Edição de Performance realizada no séc. XVIII. Com efeito, Geminiani cria uma série de símbolos para auxiliar na performance oferecendo uma descrição de cada um deles para tocar de acordo com os preceitos expressivos, também detalhados no livro. Complementa estas indicações com pequenas peças musicais com estas indicações na forma de Edição de Performance:

The image shows a page of musical notation for a piece titled 'Compof. Iª' by Francesco Geminiani. The tempo is marked 'Adagio' and the key signature has one sharp (F#). The notation includes a treble clef and a bass clef. The score is heavily annotated with performance symbols, many of which are circled in red. These symbols include various fingering numbers (1-7), slurs, accents, and dynamic markings like 'p.' (piano). The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 113 Edição com os símbolos destacados (nos círculos) para Performance realizada por Francesco Geminiani (1751)

Estes símbolos auxiliares para uma performance historicamente informada, representam uma forma de interpretar condizente com o estilo predominante na época das 13 Sonatas de Pedro Lopes Nogueira. Para utilizar estes símbolos na edição aqui proposta, será feita uma revisão de significado, para aproximar-nos do objetivo expressivo de Geminiani. Adicionalmente, por tratar-se de símbolos Manuscritos, será feita uma atualização gráfica visando uma maior agilidade na leitura.







Para Geminiani, assim como para os autores de tratados sobre a interpretação já estudados neste trabalho, o ponto comum está na ênfase dada à expressão dos afetos. São recorrentes os chamados encontrados nos textos sobre este assunto que foi tratado extensivamente no capítulo anterior sobre a performance. Porém, cabe aqui ressaltar um ponto de vital importância. O esforço pedagógico realizado por autores como Mozart e Geminiani para poder ensinar a seus alunos os modos e atitudes necessários para uma

performance ajustada ao gosto da época, passou pela dificuldade de transmitir com precisão estes significados através da escrita com a mesma eficiência da aula presencial. Gestos, atitudes e sonoridades, relativamente simples de imitar requerem de uma corporeidade que se extingue uma vez que os tentamos registrar em um texto. Considerando este fato, o Geminiani vai além da escrita musical criando um conjunto de símbolos que “contêm todos os Ornamentos de Expressão, necessários para execução [do violino] com Bom Gosto” (GEMINIANI, 1751, p. 6) (tradução nossa).

Geminiani elenca 14 destes Ornamentos de Expressão (assim chamados por ele). Neste trabalho faremos uma simplificação separando os símbolos que modificam a articulação e a sonoridade por ser estes os que determinam a *pronuntiatio* descrita no capítulo anterior e que se enquadra no conjunto de Habilidades Técnicas HT. Ornamentos propriamente entendidos como acréscimos compositivos (Habilidades Compositivas ou HC) não serão relacionados, isto porque o próprio autor já indica no Manuscrito os lugares em que devem acontecer. A produção do som do instrumento depende inteiramente do modo em que se usa o arco e, por esta causa, é nas arcadas que se define a articulação. Por outro lado, a contribuição mais significativa da mão esquerda na sonoridade está no acréscimo ou não do **vibrato** e da forma como este se executa em termos de velocidade, duração e amplitude. Assim, os símbolos propostos por Geminiani podem ser diferenciados entre aqueles que correspondem ao arco (ou mão direita) e o vibrato como único recurso da mão esquerda na afetação do som. Nesta proposta editorial são desconsiderados novos ornamentos, já que se entende que podem ser opcionais e dependentes do bom gosto do performer, como insistentemente se indica nos tratados. Mas, as articulações são de uso constante e estabelecem um padrão de estilo que deve ser consistente com as características do discurso musical predominante no período.

Os símbolos colocados sobre cada nota são explicados pelo autor com descrições sobre uso e aplicação. Assim, na explicação do exemplo, Geminiani especifica o modo de execução de acordo com a tabela seguinte, resumindo o seu sentido:

Tabela 9 Descrição dos símbolos de articulação de Geminiani (GEMINIANI, 1751, pp. 6-8)

Símbolo Manuscrito	Descrição
	<b>Swelling the sound:</b> Intensificação progressiva do som depois de um ataque suave que pode ser usado junto a uma redução do som (o símbolo invertido) para sair de notas longas.
	<b>Diminishing the sound:</b> Redução progressiva do som depois de um ataque suave que pode ser usado para sair de notas longas. Pode ser combinado com o <b>Swelling the sound</b>
	<b>Staccato:</b> usado para descansar, respirar ou “mudar de palavra”. Deve ser colocado no lugar certo para não comprometer o sentido da frase. O arco se levanta da corda antes e depois do ataque.
	<b>Holding a Note:</b> Indica que a nota deve executar-se com sonoridade plana, isto é, sem intensificações ou reduções que a destaquem do entorno. Especifica-se que o arco deve manter-se sobre a corda sustentando o som.
	<b>A Beat:</b> Acento executado com força mantendo a sonoridade segundo o valor da nota.
	<b>Close Shake.</b> A oscilação do vibrato deve estar relacionada proporcionalmente ao pulso da música. Não deve ser excessivamente amplo. É também um recurso tímbrico para melhorar sonoridades ingratas.

Com o intuito de atualizar os significados será feita uma comparação com as articulações descritas pelo Ivan Galamian na obra seminal *Principles of Violin: Playing and Teaching* (1962). A nomenclatura usada pelo Galamian, no seu conceito da Escola do Violino Moderno, é de uso comum hoje e é amplamente conhecido. Quando comparamos as articulações descritas pelo Geminiani com os golpes de arco descritos pelo Galamian, encontramos analogias evidentes que fazem possível esta atualização. Desta forma, usando os símbolos de golpes de arco da tabela acima, podemos designar-lhes a nomenclatura moderna facilitando uma rápida compreensão aos potenciais usuários das edições aqui propostas. A descrição moderna, mais próxima dos violinistas atuais evidentemente, oferece uma compreensão das articulações de Geminiani de forma expedita, disponibilizando assim, seu uso padronizado para a interpretação barroca atual.



### 4.2.3. O *détaché*: golpe de arco matriz

Ivan Galamian descreve extensivamente os diferentes golpes de arco utilizados no violino. Estabelece que o *détaché* e o *martellé* são golpes de arco fundamentais porque é a partir deles que se derivam praticamente todas as possibilidades de arcadas. Em ambos os casos são arcadas não volantes, isto é, golpes de arco que se iniciam em contato com as cordas. As arcadas volantes são aquelas em que o golpe de arco se inicia fora da corda, desde o ar, impactando posteriormente a corda de maneiras diversas, segundo seja o efeito desejado. Para o caso que aqui se trata, a interpretação com articulação no estilo barroco, podemos fazer a comparação dos cinco golpes de arco de Geminiani relacionados na tabela supracitada. Através da descrição que fazem os autores, podemos saber quando estão falando do mesmo golpe de arco, destacando as palavras chaves da ação descrita<sup>104</sup>:

- **Détaché porté**<sup>105</sup> (  $\bar{\text{p}}$  ): Este golpe tem um ligeiro aumento de volume no início<sup>106</sup>, seguido de um aligeiramento gradual do som, semelhante ao **portato** ou **louré**<sup>107</sup>. Este o aumento de volume é provocado pelo facto de entrar um pouco mais profundamente na corda aplicando uma pressão adicional cuidadosamente graduada e com velocidade no início de cada nota, sem acentuar realmente de forma explícita. Pode ou não haver um ligeiro espaçamento entre as notas, mas mesmo quando este golpe é realizado continuamente, as inflexões darão a impressão de separações. Este tipo de destacamento é usado para dar mais expressão ou a um grupo de notas de destacamento ou a certas notas específicas dentro de tais passagens, assim colocando-as em melhor evidência.





---

<sup>104</sup> tradução nossa sempre

<sup>105</sup> **The Détaché porté**: This stroke has a slight swelling at the beginning followed by a gradual lightening of the sound, similar to the portato or louré (below). This swelling is brought about by going somewhat deeper into the string by applying a carefully graded additional pressure and speed at the beginning of each note, without actually accenting it. There may or may not be a slight spacing between notes, but even when this stroke is performed continuously the inflections will give the impression of separations. This type of *détaché* is used to give more expression either to a group of *détaché* notes or to certain specific notes within such passages, thus putting them into better relief. (GALAMIAN, 1962, p. 68)

<sup>106</sup> **Swelling** em inglês. O mesmo termo usado pelo Geminiani.

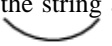

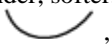
<sup>107</sup> O **portato** ou **louré**, na verdade, não é nada além de uma série de golpes de arco de *détaché* realizados em uma única arcada (GALAMIAN, 1962, p. 68).



- **Détaché lancé**<sup>108</sup>(): Este é um golpe bastante curto, rápido, que é caracterizado por uma grande velocidade *inicial*<sup>109</sup> na arcada que, em seguida, desacelera para o final da nota. Geralmente, há uma separação clara entre as notas, embora às vezes, como em uma sucessão de notas rápidas, nenhuma pausa irá intervir. Não há acento nem ondulação no início do tom. O golpe poderia ser comparado a um martelé sem o ataque staccato no início.
- **Détaché articulado ou acentuado**<sup>110</sup>(): Neste padrão de arco cada golpe começa com um acento ou articulação que é produzido, na sua aplicação aqui, por um súbito aumento da pressão e da velocidade, sem recorrer ao martele -tipo de "beliscão" da corda. O traço será quase sempre contínuo, sem espaço aéreo entre as notas, mas exceções ocorrem.
- **Spiccato**<sup>111</sup>(): Neste tipo de execução, o arco é lançado do ar e abandona a corda novamente após cada nota. Ao fazê-lo, descreve um movimento em forma de arco que pode ser representado assim:  . O arco entra em contacto com a corda no fundo ou perto do fundo da curva desenhada. O movimento tem um componente horizontal e um vertical. Se o componente horizontal é enfatizado mais do que a vertical, então o

<sup>108</sup> **The Détaché lancé:** This is a rather short, quick stroke that is characterized by great *initial* speed in the bow which then slows down toward the end of the stroke. Generally, there is a clear break between the notes, although sometimes, as in a succession of fast notes, no pause will intervene. There is neither accent nor swell at the beginning of the tone. The stroke could be likened to a martelé without the staccato attack at the beginning. (GALAMIAN, 1962, pp. 68-69)

<sup>109</sup> Embora não seja mencionado pelo Galamian, o impulso súbito da velocidade inicial inevitavelmente causa um leve incremento da sonoridade destacando a importância da qualidade do ataque (GALAMIAN, 1962, p. 85). No capítulo sobre a produção do som, Galamian explica a relação entre a velocidade do arco, a quantidade usada, a pressão e o ponto de contato como elementos necessários da fórmula para produzir o som no violino (GALAMIAN, 1962, p. 55) . Geminiani faz outro tanto quando comenta que quando fala do **Diminishing the sound**, fisicamente falando, não podemos diminuir um som que antes não tenha alcançado um volume suficiente para depois poder ser reduzido.

<sup>110</sup> **The accented or articulated Détaché:** In this bowing pattern each stroke starts with an accent or articulation that is produced, in its application here, by a sudden increase in both pressure and speed, without resorting to the martelé-type of "pinching" of the string (page 71). The stroke will almost always be continuous with no airspace between the notes, but exceptions occur. (GALAMIAN, 1962, pp. 67-68)

<sup>111</sup> **Spiccato:** In this type of execution, the bow is dropped from the air and leaves the string again after every note. In doing so it describes an arc-like motion that can be represented thus:  . The bow contacts the string at or near the bottom of the arc. The movement has both a horizontal and a vertical component. If the horizontal component is emphasized more than the vertical one, then the arc will be flatter:  . In this case, the tone will have more substance and will be rounder, softer, more vowel-like. If the vertical component is more prominent, the arc is narrower and deeper:  , and consequently the tone is sharper, more accented, and percussive. Tone quality and dynamics will also be influenced by the height of the drop: the higher the starting point, the louder and, in general, the sharper will be the resulting sound. (GEMINIANI, 1751, p. 75)











arco será mais plano:  . Neste caso, o tom terá mais substância e será mais redondo, mais suave, mais vogal. Se a componente vertical for mais proeminente, o arco é mais estreito e mais profundo:  e, conseqüentemente, o tom mais nítido, mais acentuado e percussivo. A qualidade do timbre e a dinâmica também serão influenciadas pela altura da queda: enquanto mais alto o ponto de partida, mais forte e, em geral, mais nítido será o som resultante.


- **Détaché simples (sem símbolo):** Um arco separado é tomado para cada nota e o curso é suave e uniforme, sem variação de pressão. Não há nenhuma quebra entre as notas, e cada batida de arco tem, portanto, de ser continuada até que a próxima lhe corresponda o seu ataque. O *détaché simple* pode ser tocado em qualquer parte do arco e com qualquer comprimento, desde todo o arco até a menor fração.

Desta forma podemos comparar símbolos e sentidos e verificar as similaridades. Evidentemente, as descrições de Galamian, mais recentes, descrevem com maior detalhe a execução de cada uma das arcadas. Mesmo assim, quando fazemos a comparação com as breves descrições feitas pelo Geminiani não resulta complicado estabelecer paralelismos a fim de estabelecer as correspondências. A diferença mais significativa se encontra-se na definição que Geminiani chama de  **Holding a note**. Neste caso, embora a descrição seja comparável com o **Détaché simple**, descrito por Galamian e sem nenhum sinal que o denote, o símbolo usado pelo Geminiani para esta arcada seria entendido como o **Détaché porté**, ocasionando confusão. Interpretando com maior detalhe o texto de Galamian, entende-se que a ausência de sinalização significa implicitamente que as notas que não levam nenhuma indicação de articulação, devem tocar-se com **Détaché simple** como arcada padrão. De acordo com isto, adotaremos este entendimento e na realização da edição de performance se deixará claro através de uma nota na partitura. Outro tanto acontece com o **vibrato**. Para os autores modernos seu uso na interpretação, assim como sua intensidade e frequência, são reservados à escolha pessoal do intérprete: “A coloração do vibrato é, fundamentalmente, uma questão de gosto pessoal, mas este gosto pessoal nunca deve perder de vista os requisitos do estilo musical” (GALAMIAN, 1962, p. 38). A prudente observação de Galamian referente ao vibrato e ao estilo musical é muito pertinente. No caso do repertório que aqui se trata, convêm resgatar o símbolo do **vibrato**

usado pelo Geminiani para indicar os pontos em que se recomenda o seu uso. Na tabela seguinte, as equivalências de símbolos de articulação entre Geminiani e Galamian que serão usadas na edição de performance aqui proposta:

Tabela 10 Comparação de símbolos equivalentes entre Geminiani e Galamian

Nome Geminiani	Símbolo Geminiani	Símbolo Galamian	Nome Galamian
Swelling the sound			Détaché porté
Diminishing the sound			Détaché lancé
Staccato			Spiccato
Holding a Note		Sem símbolo	Détaché simples
A Beat			Détaché acentuado
Close Shake		Sem símbolo	Vibrato

Outras indicações sobre articulação estão descritas como ações possíveis no livro de Geminiani, mas, o símbolo usado no texto é apenas uma colcheia (  ) em forma de nota de graça, como nas apojaturas. Se relacionam como **antecipação**: “inventada para variar a melodia sem mudar a sua intenção” e, a **separação**: “usada para dar variedade à melodia, com mais propriedade quando a nota sobe um intervalo de segundo ou terça, também quando desce uma segunda não sendo impróprio acentuar e direcionar para a segunda nota fazendo-a apojatura” (GEMINIANI, 1751, p. 7).

No exemplo da figura 32, se demonstra o padrão de articulação a ser aplicado segundo a figura e a velocidade seguindo as recomendações de Geminiani. Note-se que a articulação plana é considerada boa apenas em estruturas rítmicas de valores idênticos quando tocadas em Allegro. O restante dos exemplos demandam uma sonoridade direcionada de acordo com o símbolo acima colocado como mostra a figura seguinte:

## Essempio XX

The musical score is divided into two main sections: *Adagio, o And<sup>te</sup>* and *All.<sup>o</sup> o Presto*. The *Adagio* section consists of 14 measures, and the *All.<sup>o</sup> o Presto* section consists of 15 measures. Each measure is numbered and includes a specific articulation symbol above it. The symbols are: *Buono*, *Mediocre*, *Cattivo*, *Particolare*, *Meglio*, and *Pessimo*. The *Adagio* section uses a variety of these symbols, often in combination with slurs and accents. The *All.<sup>o</sup> o Presto* section uses a similar set of symbols, with some measures featuring a *Forcella* symbol. A legend on the right side of the page defines the terms: **Buono:** Bom, **Mediocre:** Regular, **Cattivo:** Ruim, **Particolare:** Particular, **Meglio:** Melhor, **Ottimo:** Ótimo, **Pessimo:** Péssimo.

Figura 114 Símbolos de articulação segundo Geminiani e seu uso segundo o andamento e a estrutura rítmica. (GEMINIANI, 1751, p. 27)

Estes símbolos podem ser combinados sobre uma nota com o intuito de enriquecer a expressão, especialmente, se o valor e o andamento proveem o espaço necessário para estas combinações. No exemplo XIX, Geminiani exemplifica diversas formas de combinar os símbolos e detalha o modo de serem executados como mostra a figura seguinte:

## Esemp. XIX.



Figura 115 Combinação de símbolos sobre uma nota única e o modo de execução (GEMINIANI, 1751, p. 26)

### 4.3. Aplicação dos símbolos na Edição de Performance

A Edição de Performance das 13 Sonatas de Pedro Lopes Nogueira seguirá o critério editorial indicado anteriormente de colocar as intervenções como arcadas e sinais para performance explicitados entre colchetes. Desta forma, poderá diferenciar-se a versão *Urtext* com facilidade, para uso a critério do performer. A *Sonata 1* (Lição 1) de Pedro Lopes Nogueira utilizar-se-á neste capítulo para exemplificar o uso e interpretação dos símbolos editoriais com comentários explicativos que são extensivos a todas as sonatas como indica a figura 115. A edição completa das 13 Sonatas se encontra no Anexo III da tese.

# Sonata 1

Pedro Lopes Nogueira (1686-c. 1770)

**Allegro**

Violino

Continuo

8

15

22

28

34

Copyright © gjmedina 2016

The image displays a musical score for the first sonata by Pedro Lopes Nogueira, specifically measures 40 through 75. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks (V), as well as ligatures. Trills (tr.) are present in measures 64 and 70. The bass line is generally more rhythmic and provides a steady accompaniment, while the treble line features more melodic and technically demanding passages. The score concludes with a fermata and a repeat sign at the end of measure 75.

Figura 116 Edição de Performance da *Sonata 1* de Pedro Lopes Nogueira com ligaduras e articulações de acordo com os critérios de Leopold Mozart e Francesco Geminiani



A primeira indicação para a performance da *Sonata I* é referente ao andamento sugerido como Allegro. O estilo da escrita e a Tópica tratada assim o sugere, podendo ser executado entre um Allegro moderato e um Allegro molto, segundo o critério do intérprete. Os parâmetros que estabelecem este limite estão dentro de um andamento que seja o suficiente como para poder compreender as frases propostas e definidas com a interpontuação melódica da teoria de Koch exposta no capítulo III. Os motivos rítmicos com fusas estabelecem o limite superior da velocidade, isto porque, se tocadas excessivamente rápidas, se compromete a sua inteligibilidade. O limite inferior de velocidade depende da possibilidade de o arco alcançar a velocidade mínima suficiente para poder articular as colcheias com o détaché porté e lancé. Neste ponto cabe destacar este assunto referenciando o trabalho de Geminiani. Voltando para observar a figura 30 em que Geminiani coloca os distintos golpes de arco, cuida de diferenciar a sua aplicação segundo as figuras rítmicas e o andamento. Podemos verificar que nesta figura o exemplo 6<sup>o</sup> do Adagio-Andante as colcheias neste andamento tocadas com détaché simples se considera ruim. Se comparamos com o exemplo 6<sup>o</sup> do Allegro-Presto, o golpe de arco recomendado para as colcheias nesta disposição intervalar é o spiccato que se considera como bom, isto é, uma arcada volante. Este spiccato seria pouco viável em um tempo lento já que o arco não poderia desenvolver a velocidade requerida para a execução da articulação desejada e com o peso correspondente. Assim, Geminiani recomenda para estas colcheias em tempo lento uma articulação com o détaché porté.

O fraseio forma parte do fenômeno discursivo da música implicando necessariamente uma direcionalidade. A música tonal é sempre um trajeto entre a tônica proposta no início até a cadência final, resolutória e concluinte. Os golpes de arco com toda sua complexidade sonora, devem servir a este propósito da maneira mais fiel possível. A direcionalidade constitui este senso de fluxo impulsionado por durações e articulações. Em extremos opostos, uma sequência com atividade rítmica suficiente, transmite uma inércia de fácil reconhecimento, mas, uma nota muito longa, embora possa sugerir uma sensação de repouso no nosso imaginário musical, estará direcionada de forma inexorável a seu final, seja este definitivo ou não. Obviamente, esta direcionalidade está marcada pela variedade imprimida pelas modulações constantes do discurso, que equilibram a cada momento as forças internas deste fluxo, contrabalançando repetição e variedade, monotonia e interesse; de forma análoga à respiração humana que deve compartilhar o ar entre a fala e a própria sustentação vital, assim, é o discurso musical.

## Conclusão

O estudo do Manuscrito *M.M. 4824*, a *Casta de Lições*, respondeu um número significativo de questionamentos. Podemos afirmar que sua autoria é de Pedro Lopes Nogueira, professor português nascido no Reino de Algarves, em 1686, que se destacou como violinista insigne nos círculos da elite de Lisboa e Coimbra no séc. XVIII. Exercendo sua atividade docente para além dos 80 anos de idade, seu legado no zibaldone na *Casta de Lições*, nos revela muito sobre a prática musical e o ensino instrumental setecentista em Portugal. Outrossim, as análises aplicadas ao conjunto das 13 Sonatas, mostraram um vínculo estético sólido com a música italiana. Como era de esperar-se, isto indica que a imigração de importantes músicos vindos desse país estimulada pelo Rei Dom João V, deixou um lastro profundo na atividade musical portuguesa como um todo, penetrando não apenas o âmbito do ensino, senão também marcando definitivamente o gosto e a cultura musical da época. Teria sido Pedro Lopes Nogueira aluno de algum dos mestres italianos? Não podemos responder ainda, mas, a complexidade e a demanda técnica encontrada abrem uma janela através da história para podermos vislumbrar o altíssimo nível praticado no violino, condizente com a variedade de repertórios encontrados. Em outra perspectiva, as edições de performance resultantes do trabalho aqui realizado, se constituem em um material disponível para os violinistas e músicos, e em breve, será completado com edições sucessivas. O confronto do Manuscrito de Pedro Lopes Nogueira com o material pedagógico violinístico do séc. XVIII, esclareceu muitas dúvidas acumuladas durante anos de prática do instrumento com orientações, geralmente orais, de grandes maestros.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor. **Towards a theory of musical reproduction: Notes, a Draft and two schemata** (Kindle ed.). Cambridge: Polity Press, 2006
- AGAWU, Kofi. **Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music**. Princeton: Princeton University Press, 1991
- AMMER, Christine. **The Facts on File Dictionary of Music**. New York: Facts on File, 2004
- ANDRADE, Claudia C. A fenomenologia da percepção a partir da autopoiesis de Humberto Maturana e Francisco Varela. *Griot - Revista de Filosofia*, 6, 98-121. 2012
- APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974
- BAGOLIN, Luis Armando. Charles Batteaux As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 14, 168, Julho-Dezembro de 2010
- BAILLEUX, Antoine. **Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du Violon**. Paris : Magasin de Musique, 1798
- BAKER, Nancy. Heinrich Koch and the Theory of Melody. *Journal of Music Theory*, 1-48, 1976
- \_\_\_\_\_. The Aesthetic Theories of Heinrich Christoph Koch. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 8(2), 183-209, Dezembro de 1977
- BARROS, Cassiano. **A teoria fraseológico-musical de H.C. Koch (1749-1816)**. Tese Campinas: UNICAMP, 2011
- BIANCO, Djalma. **O que é tonicalização? Entendimentos em uso e a conceitualização tipológica proposta por Schenker**. *Dissertação*. Florianópolis, Brasil: Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. 2019
- BLANNING, Tim. **O Triunfo da Música**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008
- BOREM, Fausto. Livre ornamentação por adição e subtração em duas danças de J. S. Bach. *PER MUSI*, 47-65, 2004
- \_\_\_\_\_. Reflexos Editoriais das práticas de performance: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789-1847). *Debates*, 14, 52-74, Junho de 2015
- BOSCHI, Caio. **Inventário dos Manuscritos avulsos relativos a Minas Gerais existentes no Arquivo Ultramarino (Lisboa)** (Vol. 2). Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1998
- BOYDEN, David. **The history of violin playing from its origins to 1761**. New York: Oxford Press University, 1990
- BUELOW, George. **A History of Baroque Music**. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2004
- BUTLER, Gregory. Fugue and Rhetoric. *Journal of Music Theory*, pp. 49-109, 1977
- BUTT, John. **Playing with history: The historical approach to Musical Performance (Musical Performance and Reception)** (Kindle ed.). Cambridge: Cambridge Press University, 2002

- BYROS, Vasili. Topics and Harmonicas Schemata. In: MIRKA, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory* (pp. 381-414). Oxford: Osford Press University, 2014
- CAMPAGNOLI, Bertoldo. **Metodo della Meccanica Progressiva per suonare il Violino**. Milano: Ridordi, 1797
- CAMPOS, Maria do Rosario. A Fábrica de Papel da Lousã e o processo de industrialização em Portugal. (R. d. Letras, Ed.) *História*, 10(III Série), 145-150, 2009
- CARTIER, Jean Baptiste. **L'Art du Violon**. Paris, 1798
- CARVALHO, Mario Vieira. A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In: MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo *Interpretação Musical: Teoria e Prática* (p. 249). Lisboa: Colibrí, 2007
- CETRANGOLO, Anibal Enrique. Familias de músicos liguresmigran hacia oeste: nuevos datos sobre los Avondano y los Mazza. *Inter-American Music Review*, XVIII/1-2(Summer 2008), 243-263. 2008
- CHERUBINI, Luigi. **A Treatise on Counterpoint & Fugue**. London: Novello, Ewer and CO, 1854
- CHOMSKY, Noan. **Aspectos da Teoria da Sintaxe**. Coimbra: Armênio Amado Ed., 1978
- CLARKE, Erik. Understanding the psychology of performance. In: M. P. Understanding, *RINK, John* (Kindle Edition ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2008
- COHEN, Albert. Performance Theory. In: CHRISTENSEN, T. *The Cambridge History of Western Music Theory* (p. 1002). Cambridge: Cambridge University Press, 2008
- CONE, Edward. Analysis Today. *The Musical Quarterly*, 46, 172 – 188, 1960
- COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance**. (Trad. F. Borém, Ed.) *Per Musi*, 5-22, 2006
- CORRETTE, Michel. **L'Ecole D'Orfée Méthode pour apprendre facilement a jouier du Violon**. Paris, 1738
- \_\_\_\_\_. **L'Art de se perfectionner dans le Violon**. Paris, 1782
- D'ALVARENGA, João Pedro. Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7/8, pp. 95-132, 1997/98
- DE LA LLAVE, Ricardo; CEREZO, Manuel. Filigranas del Archivo Municipal de Córdoba (1450-1550). *Historia Medieval*, 6, 407-434, 1988
- DEVILLERS, Xavier. **Fedele Fenaroli et la tradition didactique napolitaine au tournant du XVIIIe au XIXe siècle**. Dissertação. Louvain, Belgique, 2014
- DILTHEY, Wilhem. **A construção do mundo histórico nas ciências humanas**. São Paulo: Editora UNESP, 2006
- DONI, Giovanni Batista. **Compendio del Trattato de Genero e de Modo della Musica**. Roma, 1635
- DONINGTON, Robert. **The Interpretation of the Early Music**. London: Faber & Faber, 1963
- DUPONT, Pierre. **Principes de Violon par demandes et par reponce**. Paris, 1718

- DUPRAT, Régis. Musicologia e Interpretação: Teoria e Prática. *Revista Eletrônica Don Domênico*(1ra). 2009 Fonte: [http://faculdadedondomenico.edu.br/revista\\_don/musicologia\\_ed1.pdf](http://faculdadedondomenico.edu.br/revista_don/musicologia_ed1.pdf)
- ECO, Umberto. **Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1991
- ELLIS, Meredith. *Oxford Groves Music On Line*. Fonte: Oxford Groves Music On Line: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06707>. Acessado: 20 de Janeiro de 2001
- FERREIRA, Arthur. **A Música é uma Linguagem? Um estudo sobre o discurso musical no contexto do séc. XX**. Tese. São Paulo, 2014
- FIGUEIREDO, Carlos. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo Pinto, 2014
- \_\_\_\_\_. Tipos de Edição. (Unirio, Ed.) *Debates*, num. 7, 39-55, 2004
- \_\_\_\_\_. Os erros textuais: aspectos e atitudes editoriais. *SIMPOM*, 102-120, 2012
- FILS, L'Abbé. **Principes du Violon**. Paris, 1761
- FONTES, Carlos. *História da Formação Profissional e da Educação em Portugal*. 2018. Acesso em 15 de 02 de 2018, disponível em <http://www.filorbis.pt/educar/histFormProf22.htm>
- GADAMER, Hans. **Hermenêutica da Obra de Arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010
- GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing & Teaching**. Englewood Cliff: Prentice-Hall, 1962
- GALAND, Joel. TOPICS AND TONAL PROCESSES. In: MIRKA, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory* (pp. 453-473). Oxford: Oxford Press University, 2014
- GALEAZZI, Francesco. **Elementi Teorico-Pratici di Musica con un saggio sopra L'Arte di Suonare il Violino**. Roma: Pilucchi Cracas, 1791
- GAULDIN, Robert. **A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint**. Long Grove, USA: Waveland Press, 1995
- GEDALGE, André. **Tratado de Fuga**. Milano: Real Musical, 1990
- GEMINIANI, Francesco. **The Art of Playing Violin**. London, 1751
- \_\_\_\_\_. **The Art of Playing Violin**. (D. Boyden, Ed.) London: Oxford Press University, 1951
- GJERDINGEN, Robert. **Music in the Galant Style**. Oxford: Oxford University Press, 2007
- \_\_\_\_\_. Partimenti Written to Impart a Knowledge of Counterpoint and Composition. *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice: Collected Writings of the Orpheus Institute*, 9, 43-70, 2010
- GOLDBERG, K. Meira & PIZÁ, A. **The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans Gypsies**. Cambridge Scholar Publishing, 2016

- GRIFFITHS, John. La "Fantasía que contrahaze la harpa" de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico. *Revista de Musicologia*, 9 (1), 29-40, 1986
- GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. Gradiva, 2001
- HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical: Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte**. (A. Morão, Trad.) Covilhã: Lusofia:Press, 2011
- HASKELL, Harry. **The Early Musical Revival: A History**. London: Thames and Hudson, 1988
- HATTEN, Robert. **Musical Meaning in Beethoven : Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics**. Indiana University Press, 1994
- HAYNES, Bruce. **The End of Early Music: A period Performer's History of Music for the Twenty-First Century**. New York: Oxford Press University, 2007
- HEAD, Matthew. Fantasia and Sensibility. In: MIRKA, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory* (pp. 258-277). Oxford: Oxford Press University, 2014
- HEARTZ, Daniel. *Sturm und Drang*. 20 de Janeiro de 2001. Acesso em 28 de 01 de 2020, disponível em Grove Music Online:  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27035>
- HEGEL, Georg. **Curso de Estética**. São Paulo: Livraria Martin Fontes Editora, 2009
- HERRANDO, José. **Arte y Puntual Explicación del modo de tocar el Violin con perfección**. Madrid, 1756
- HILLER, Johann. **Anweisung zum Violinspielen**. Leipzig: Breitkopfischgen Buchhandlung, 1792
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetivo, 2001
- IVANOVITCH, Roman. The Brilliant Style. In: MIRKA, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory* (pp. 330-354). Oxford: Oxford University Press, 2014
- JAENECKE, Joachim. Dating Music Manuscript and Prints: An overview of past and present research. *Fontes Artis Musicae*, 56, 29-35, Jan-Mar de 2009
- KOPP, David. **Chromatic Transformation in Nineteenth-Century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002
- KUEHN, Frank Michael. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, 7-20, 2012
- KÜHN, Clemens. **Tratado de la forma musical**. Cooper City: Span Press Universitaria, 1998
- LAFUENTE, Fernando. **Actas del XII Congreso Internacional Historia del Papel en la Península Ibérica. I e II**, p. 974. Santa Maria da Feira: Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, 2017
- LANDON, H. Robbins; JONES, David. **Haydn: His life and Music**. Indiana University Press, 1988
- LASOCKI, David. Late Baroque Ornamentation: Philosophy and Guidelines. *The American Recorder*, 7-10, 1988

- LATHAM, Alison. **Diccionario Enciclopédico de la Música**. Fondo de Cultura económica, 2017
- LESTER, Richard. Thoughts on Scarlatti's Essercizi per Gravicembalo. *The English Harpsichord Magazine*, V. 2 N. 1, p. 10-12. 1977
- LOEHLEIN, Georg Simon. **Anweisung zum Violinspielen mit praktischen Beispielen**. Leipzig, 1781
- LÓPEZ-CANO, Rubén. Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Cuicuilco*, 9, mayo-agosto de 2002
- \_\_\_\_\_. **Música y Retórica en el Barroco**. Barcelona: Amalgama Edicions, 2011
- MANN, Alfred. **The Study of Fugue**. New York: Dover Publication Inc, 1987
- MARTINI, Giambattista. **Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contraponto fugato** (Vol. II). Bologna: Instituto delle scienze, 1774
- MCCLARY, Susan. The Sense of Music: Semiotic Essays by Raymond Monelle. *Music Library Association*, 8, 326-328. Fonte: <http://www.jstor.org/stable/900674>, 2001
- MCCRELESSS, Patrick. Analysis and Performance: A Counterexample? *Dutch Journal of Music Theory*, 14, 1-16, 2009
- MCLELLAND, Clive. Ombra and Tempesta. In: MIRKA, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory* (pp. 279-300). Oxford: Oxford Press University, 2014
- MEDINA, Gustavo. **Hermenêutica da composição? Reflexões sobre a criação musical**. Berlin: Novas Edições Acadêmicas, 2017
- MEDINA, Gustavo; BOREM, Fausto. As Folias (ou Lição 5) de Pedro Lopes Nogueira (c.1700-c.1770): uma proposta de improvisação no violino. In: BOREM, Fausto; CASTRO, Luciana. *Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2* (pp. 1-30). Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, 2017
- \_\_\_\_\_. Livro de Resumos VII Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ & II Encontro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical “MÚSICA NO UNIVERSO IBERO-AFRO-AMERICANO: DESAFIOS INTERDISCIPLINARES”. In: VOLPE, Maria; I. NOGUEIRA (Ed.), *Apontamentos para as edições de performance dos 13 partimenti para violino e continuo (c.1720) de Pedro Lopes Nogueira* (p. 39). Rio de Janeiro: UFRJ. 2016
- MIRKA, Danuta. **The Oxford Handbook of Topic Theory**. (D. MIRKA, Ed.) New York, USA: Oxford Press University, 2014
- MONTECLAIR, Michel. **Méthode facile pour apprendre a jouër du Violon**. Paris, 1712
- MORLEY, Thomas. **A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke**. London: Peter Short, 1597
- MOTA, Guilhermina. Os ministros da Ordem Terceira de S. Francisco de Coimbra no século XVIII: perfil social, famílias, redes de poder. *Biblos*, 311-343, 2015
- MOTTE, Ditter. **La Melodia: Un libro da leggere e da studiare**. Roma: Astrolabio, 2010
- MOZART, Leopold. **Versuch einer gründlichen Violinschule**. Auspurg, 1756

- \_\_\_\_\_. **Grünlidge Violinschule**. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 1991
- \_\_\_\_\_. **Escuela de Violín (Violinschule)** (Primera edición ed.). (N. Pascual León, Trad.) Sant Cugat y Madrid, España: Editorial Arpeggio y Asociación Luigi Boccherini, 2013
- NATTIEZ, Jean Jaques. Tonal/Atonal. In: *Enciclopedia Einaudi* (Vol. 3, pp. 331 - 356). Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984
- NOBES, Pauline. **Neglected Sources of the Solo Violin Repertory before ca. 1750: with special reference to unaccompanied performance, scordatura and other aspects of violin technique**. Tese. Exeter: University of Exeter, 2000
- OLIVEIRA, Ernesto Viega. **Instrumentos Populares Portugueses**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986
- PASTICCI, Susanna. L'analisi musicale nel XXI secolo: bilanci e prospettive. *Rivista de Analisi e Teoria Musicale*, 219-254, 2017
- PAVEL, Iudin; ROSENTAL, Mark. **Diccionario Filosófico**. (A. V. Roget, Trad.) Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos. Fonte: Filosofia. 1965
- PINCHERLE, Marc. On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th- and 18th-Century Music. *The Musical Quarterly*, 145-166, 1958
- PISTON, Walter. *Armonía*. Barcelona: Span Press Universitária, 1998
- QUANTZ, Johann Joachim. **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen** (2da Edição ed.). Breslau, 1780
- QUINTILIANO, Marcos Fabio. **Instituciones Oratorias**. (I. R. Sandier, Trad.) Madrid: Imprenta de Prelado Páez y Compañía, 1916
- RANDEL, Don Michael. **The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians**. Harvard University Press, 1999
- RATNER, Leonard. **Classic Music: Expression, Form and Style**. New York: Schirmer Books, 1980
- \_\_\_\_\_. Performing Mozart's Music. *Early Music*, 19-4, 615-619, 1991
- REICHARDT, Johann Friederich. **Über die Pflichten des Ripien-Violinisten**. Berlin und Leipzig, 1776
- RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2011
- RIERA, Gustavo Javier. La interpretación del repertório histórico a través de la hermenéutica filosófica. *Música Hodie*, 14, 214-219, 2015
- RINK, Johnn. Sobre a Performance: O ponto de vista da musicologia. *Revista Música*, 13(1), 32-60. agosto de 2012
- ROUSSEAU, Jean Jaques. **Dictionnaire de Musique**. Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1758
- RUAS, João. Notícias sobre a história do papel em Portugal. *Cultura*, 31-37, 2014
- SÁNCHEZ-KISIELEWSKA, Olga. Interactions between Topics and Schemata: The Case of Sacred Romanesca. *Theory and Practice*, 47-80, 2016



- SANGUINETTI, Giorgio. *The Art of Partimento History, Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2012
- \_\_\_\_\_. *The Arte of Partimento*. New York: Oxford Press University, 2012
- SANS, Juan Francisco. La edición musical como ocasión extrema de la interpretación. *Música e Investigación*, 17-42, 2015
- SCHENKER, Heinrich. *Tratado de Harmonia*. (R. Barce, Trad.) Madrid: Real Musical, 1990
- SHELDON, David. The Stretto Principle: some thoughts on Fugue as a Form. *The Journal of Musicology*, 8(4), 553-568. Autumn de 1990
- SILBINGER, Alexander. In: Defense of Facsimiles. *Historical Performance*, 1-5. Fonte: <https://www.omifacsimiles.com/silbiger.html>. 1994
- SOLIVA SÁNCHEZ, Marta. **Estudio de Filigranas en Documentos Administrativos Del S. XVIII en el Archivo Histórico Municipal de Alicante**. Tese Doutoral. (U. P. València, Ed.) Valencia, España, Maio de 2017
- SOTUYO BLANCO, Pablo. **Modelos Pré-Composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil**. Tese Doutoral. Salvador de Bahia, 2003
- STOWELL, Robin. **The Cambridge Companion to the Violin**. New York: Cambridge University Press, 1992
- TARTINI, Giuseppe. **Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino**. *Manuscrito da Regola*. (G. F. Nicolai, Compilador) Itália, 1755
- \_\_\_\_\_. **Important Lesson to Performers on the Violin 1760**. (W. Reeves, Ed.) London, 1913
- TESSARINI, Carlo. **Grammatica di Musica Insegna il modo facile e breve per bene imparare di sonare il violino**. Roma, 1741
- \_\_\_\_\_. **Nouvelle Method pour apprendre para theorie dans un mois de tems a louer du Violon**. Liege: F. J. Desoer, 1760
- TODEA, Flavia Claudia. **Eighteenth Century Techniques of Classical Improvisation on the Violin: Pedagogy, Practice and Decline**. 43 f. TCC Graduação. Western Australian Academy of Performing Arts. Edith Cowan University, 2014
- VAQUINHAS, Nelson. **Da Comunicação ao Sistema de Informação: O Santo Ofício e o Algarve (1700-1750)**. Lisboa: Edições Colibri, 2010
- WAISMAN, Leonardo. Grandes relatos sin metarrelatos. *Revista Argentina de Musicología*, 18-26, 2017
- WEBERN, Anton. **The Path to the New Music**. (W. Reich, Ed., & L. Black, Trans.) Pennsylvania: Theodor Presser Co. 1963
- ZAMACOIS, Joaquin. **Curso de Formas Musicales**. Barcelona: Idea Musica, 2002
- ZBIKOWSKI, Lawrence. Music and Dance in the Ancien Régime. In: MIRKA, Danuta. *The Oxford Handbook of the Topic Theory* (pp. 143-163). Oxford: Oxford Press University, 2014

# Anexo I

# 13 Folias

Pedro Lopes Nogueira (1686 c. 1770)

Violino

Continuo

♩=120

1a.

7

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

♩=130

14

2a.

20

V V V

V V V

V V V

V V V

V V V

V V V

31

V V

3a.

Detailed description: This is a musical score for two instruments: Violino (Violin) and Continuo. The score is divided into six systems, each with a Violino staff on top and a Continuo staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 1 with a tempo marking of ♩=120 and is labeled '1a.'. It contains measures 1 through 6. The second system starts at measure 7 and contains measures 7 through 13. It features several trills (tr) and grace notes (w). The third system starts at measure 14 with a tempo change to ♩=130 and is labeled '2a.'. It contains measures 14 through 19. The fourth system starts at measure 20 and contains measures 20 through 25. It features several triplets (V V V) in the Violino part. The fifth system starts at measure 26 and contains measures 26 through 30. It also features several triplets (V V V) in the Violino part. The sixth system starts at measure 31 and contains measures 31 through 36. It is labeled '3a.' and features a triplet (V V) in the Violino part at the beginning.

37

V

3

42

V

3

V

3

46

4a.

3

3

3

51

56

60

♩=120

64

5a.

simile

69

Musical notation for measures 69-72. The system consists of a treble and bass staff. Measures 69-70 feature eighth-note runs in the treble and eighth notes in the bass. Measure 71 continues the eighth-note runs. Measure 72 features a sharp sign on the treble staff.

73

Musical notation for measures 73-75. Measures 73-74 feature sixteenth-note runs in the treble and eighth notes in the bass. Measure 75 features a sharp sign on the treble staff.

76

Musical notation for measures 76-78. Measures 76-77 feature sixteenth-note runs in the treble and eighth notes in the bass. Measure 78 features a sharp sign on the treble staff.

$\text{♩} = 140$

79

6a.

Musical notation for measures 79-83. Measures 79-80 feature sixteenth-note runs in the treble and eighth notes in the bass. Measure 81 features a half note in the treble and a half note in the bass. Measures 82-83 feature chords in the treble and eighth notes in the bass.

84

Musical notation for measures 84-88. Measures 84-85 feature chords in the treble and eighth notes in the bass. Measures 86-87 feature chords in the treble and eighth notes in the bass. Measure 88 features a sharp sign on the treble staff.

89

Musical notation for measures 89-92. Measures 89-90 feature chords in the treble and eighth notes in the bass. Measures 91-92 feature chords in the treble and eighth notes in the bass.

93

7a.

Musical notation for measures 93-96. Measures 93-94 feature chords in the treble and eighth notes in the bass. Measures 95-96 feature chords in the treble and eighth notes in the bass. Measure 95 has a fermata over the treble staff. Measure 96 has a fermata over the bass staff.

98 simile

Musical score for measures 98-103. Treble clef with two V-shaped fingering marks. Bass clef with a 7-fingered chord. The word "simile" is written above the staff.

104 simile

Musical score for measures 104-108. Treble clef with V-shaped fingering marks and triplet markings. Bass clef with a 7-fingered chord. The word "simile" is written above the staff.

109 8a. ♩=66

Musical score for measures 109-114. Treble clef with triplet markings and V-shaped fingering marks. Bass clef with a 7-fingered chord. A tempo marking "♩=66" and section marker "8a." are present.

115

Musical score for measures 115-120. Treble clef with eighth notes. Bass clef with eighth notes.

121

Musical score for measures 121-122. Treble clef with sixteenth notes and V-shaped fingering marks. Bass clef with eighth notes.

123

Musical score for measures 123-124. Treble clef with sixteenth notes and V-shaped fingering marks. Bass clef with eighth notes.

125

Musical score for measures 125-126. Treble clef with sixteenth notes and V-shaped fingering marks. Bass clef with eighth notes and a 5/4 time signature.

128  $\text{♩} = 100$   
9a. V

Musical score for measures 128-133. The treble clef contains chords, and the bass clef contains a walking bass line. The tempo is marked as  $\text{♩} = 100$ . The key signature has one flat. Measure 128 starts with a half note chord. Measure 129 has a '9a.' marking above the treble clef and a 'V' marking above the bass clef. The bass line consists of eighth notes.

134

Musical score for measures 134-138. The treble clef contains chords, and the bass clef contains a walking bass line. The bass line continues with eighth notes.

139

Musical score for measures 139-141. The treble clef contains chords, and the bass clef contains a walking bass line. The bass line continues with eighth notes.

142  $\text{♩} = 150$  6 10a.

Musical score for measures 142-146. The tempo is marked as  $\text{♩} = 150$ . The treble clef contains chords and melodic lines. The bass clef contains a walking bass line. Measure 142 has a '6' marking below the bass clef. Measure 143 has a '10a.' marking above the treble clef. Measure 144 has a '6' marking below the bass clef.

147

Musical score for measures 147-151. The treble clef contains a melodic line with eighth notes, and the bass clef contains a walking bass line with eighth notes.

152

Musical score for measures 152-156. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and triplets. The bass clef contains a walking bass line with eighth notes. Measures 153, 154, 155, and 156 each have a '3' marking below the treble clef.

157 11. Arpeggio

Musical score for measures 157-161. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and triplets. The bass clef contains a walking bass line with eighth notes. Measure 157 has a '3' marking below the treble clef. Measure 158 has a '3' marking below the treble clef. Measure 159 has a '3' marking below the treble clef. Measure 160 has a '3' marking below the treble clef. Measure 161 has a '3' marking below the treble clef. Measure 161 also has an '11.' marking above the treble clef and an 'Arpeggio' marking below the treble clef.

162

Musical score for measures 162-164. The treble clef contains sixteenth-note triplets and sixteenth-note pairs. The bass clef contains a simple eighth-note accompaniment.

165

Musical score for measures 165-167. Similar to the previous system, featuring sixteenth-note triplets and pairs in the treble and eighth notes in the bass.

168

Musical score for measures 168-170. Measure 168 has triplets, measure 169 has a 'V' marking above a sixteenth-note run, and measure 170 has chords.

171

Musical score for measures 171-173. The treble clef features sixteenth-note chords, while the bass clef continues with eighth notes.

174

rit.

Musical score for measures 174-176. Measure 174 has sixteenth-note chords, measure 175 has chords with a 'rit.' marking, and measure 176 ends with a double bar line.



# Anexo II

# Análise da Fuga da Lição 8 de Pedro Lopes Nogueira

## Exposição

Violino

Sujeito

Cromatismo em contraponto duplo

Contrasujeito

4

Contrarresposta

Resposta *in hypodiatessaron*

6

(b)

Hexacorde da tônica

Hexacorde da dominante

## Segundo sujeito (seqüência modulatória)

8

2do Sujeito

Contrasujeito do 2do S

Resposta *in hypodiapente*

primeira transposição

12

segunda transposição

grau de transposição: 2a

8

modelo da seqüência

intervalo do modelo: 4ª

3

6

## Segunda entrada da resposta

14

Resposta

inversão

Contrarresposta

18

Segundo sujeito-resposta em sequência invertida

primeira transposição

2º S

2ª R

7 6

6 3

22

segunda transposição

## Segunda entrada do Sujeito e Strettos

25

Contrarresposta

Sujeito

7 6 6

29

sequência de strettos do segundo sujeito-resposta *in hypodiason*

32

## Divertimento e reconstrução

34

modelo      transposição

contraponto de 4<sup>a</sup> espécie

Original--Reconstrução

38

contraponto de enlace com o original

cadência para a mediante

cadência de retorno à tônica

## Stretto do Sujeito principal e Divertimento 2

41

S Stretto do sujeito imitação *in hyperdiapason*

cromatismo não estrutural

45

cromatismo invertido

48

cadência na dominante e enlace com coda final

# Coda e Pedal

49 **Cabeça do sujeito** **Coda final com Falso Sujeito**

Ampliação interna do falso sujeito sobre o acorde tônica

Pedal de dominante

52 **fragmento cromático do sujeito**

Oitavas conclusivas

Detailed description: The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 49, features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. A blue box highlights the first two measures, labeled 'Cabeça do sujeito'. The subsequent measures are labeled 'Coda final com Falso Sujeito'. Red arrows point to specific notes in the treble staff, with a red box containing the text 'Ampliação interna do falso sujeito sobre o acorde tônica'. A red box in the bass staff highlights a long note, labeled 'Pedal de dominante'. The second system, starting at measure 52, also has a treble and bass staff. A blue box in the treble staff highlights a chromatic sequence, labeled 'fragmento cromático do sujeito'. A red box in the bass staff highlights a sequence of notes, labeled 'Oitavas conclusivas'.

# Análise da Fuga da Lição 6 de Pedro Lopes Nogueira

## Exposição Fuga 6

Hexacorde tonal sujeito      Hexacorde dominante resposta

Sujeito Cabeça      Segmentação      Resposta Real      Segmentação

Violino

Continuo

Contrasujeito      Cabeça      Contrarresposta

CS      CR      R

Contraponto invertível

S

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

6 # 4 2 6 4 2 6 # 4 2

## Sequência de Strettos seção 1

21      R      imitação in hypodiapente      imitação in hypodiapente

S

6 # 4 2 6 6 6 4 2

29      imitação in secunda superiori

6 6 b 7<sup>b</sup> 6 6 7

34      Coda da seção 1

5 5 3

4 4

## Sequência de Strettos seção 2

38 *imitação in hyperdiapason* *imitação in hyperdiapason*

46 *imitação sequencial in hypoditono* R

53 *Coda da seção 2*

Detailed description: This musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 38-45) features two boxes labeled 'imitação in hyperdiapason'. The first box contains measures 38-41 with notes in red and blue, and a red 'R' in the bass staff. The second box contains measures 42-45 with notes in blue and red, and a blue 'S' in the bass staff. The second system (measures 46-52) features a box labeled 'imitação sequencial in hypoditono' with notes in red and blue, and a red 'R' in the bass staff. The third system (measures 53-59) is labeled 'Coda da seção 2' and features notes in blue and red.

## Contraexposição

60 *imitação in hyperdiapente* CR R S CS

67 *imitação in hypodiapente* R

Detailed description: This musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 60-66) features two boxes. The first box is labeled 'imitação in hyperdiapente' and contains measures 60-63 with notes in red and blue, and a red 'CR' in the treble staff and a red 'R' in the bass staff. The second box contains measures 64-66 with notes in blue and red, and a blue 'S' in the treble staff and a green 'CS' in the bass staff. The second system (measures 67-73) features a box labeled 'imitação in hypodiapente' with notes in red and blue, and a red 'R' in the treble staff.

## Sequência de Strettos seção 3

72 **imitação in hyperdiatessaron** **imitação in hyperdiapason**

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

79 **imitação in hyperdiapason** **Coda da seção 3**

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

### Aumentação

Cabeça Sujeito

Cabeça Resposta

## Divertimento

86 (b) **Sujeito na subôrtica** **Aumentação**

91 **R Aumentação**

96 **S Aumentação** **Sujeito**

101

104 **S Aumentação**



107

R Aumentação

Resposta

6 4 2

112

R Aumentação

6 # 4 6

117

6 # 6 5 # 6 5b

122

### Coda modulatória do Divertimento

6 6

125

7 # 6<sup>b</sup> 4 7 # 6

Coda final

128

(b)

6 6 4 2 6 5 4 #

133

Hemiola cadencial

6 # 6 5<sup>b</sup> 6 # 7 # #

# Análise da Fuga da lição 13 de Pedro Lopes Nogueira

## Exposição

Violino

Contínuo

Sujeito

Cabeça do C.S.

Contrasujeito

Resposta

Entrada antecipada da resposta in hypodiapason

5 3# 6  
4 4# 2

Motivo do Contraponto Invertível

Contraponto invertível

Contrasujeito

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

Cadência semiaberta do sujeito sobre a terça

6 7

5 3# 6 6  
4 4# 2

Cadência autêntica da Resposta

10 11 12

4# 6 7 6 #  
2

## Divertimento 1

12

Contrasujeito

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

17

Contrasujeito imitação in hyperdiapason

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

22

Coda do divertimento 1

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

imitação in hypodiapason

## Divertimento 2

26

Contraponto de 4ª espécie

5 3 9 8 7 5<sup>b</sup>

31

Sequência: intervalo interno do modelo 4ª

Grau de transposição: 2ª descendente

7 7 3#

35

Coda do divertimento 2

5 3# 4# 6

4 2

## Divertimento 3

37

Contrasujeito

Reposta na dominante

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

4 2 6 4 3# 2

43

Imitação homofona

Contrasujeito

5 3# 4#

4 2

Motivo do contraponto invertível

Strettos no baixo da sequência

48

7 3# 3# 4# 6 7 4 2

3# 2

52

Coda do divertimento 3

6 6 6 7 5<sup>b</sup> 6 6 6 7

5

c.l. = contraponto invertível

### Divertimento 4

55 *imitação in hyperdiapason*

61 *imitação in hypodiapason* *inversão do motivo do c.l.* *imitação in hypodiapason*

66 *inversão do motivo do c.l.* *imitação homophona* *motivo do c.l.* *motivo do c.l.*

71 *imitação homophona* *motivo do c.l.* *motivo do c.l.*

76 *Coda do divertimento 4*

### Divertimento 5

79 *Resposta* *Contrasujeito*

85 *Strettos* *imitação in secunda inferiori*

90

96 *Coda do divertimento 5* *imitação in secunda inferiori* *motivo do c.l.* *motivo do c.l.*

# Coda final

99

Sequência

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

104

Cadência homóloga à primeira cadência do sujeito

R 5 3# 4# 6 4 2

109

Sequência

3b 7b 7 3#

113

Cadência final

3b 3# 6 5 3# 4 4

primeira cadência do sujeito

6 7 5 3# 6 6 4# 6 4

# ANEXO III

# Lição 1

Pedro Lopes Nogueira (1686-c. 1770)

**Allegro**

Violino

Continuo

Musical notation for measures 1-7. The Violino part is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features various ornaments and slurs. The Continuo part is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment.

8

Musical notation for measures 8-14. The Violino part continues with intricate patterns and ornaments. The Continuo part maintains the accompaniment.

15

Musical notation for measures 15-21. The Violino part features a series of slurs and ornaments. The Continuo part continues with its accompaniment.

22

Musical notation for measures 22-27. The Violino part has a dense texture with many slurs. The Continuo part continues with its accompaniment.

28

Musical notation for measures 28-33. The Violino part continues with its complex patterns. The Continuo part continues with its accompaniment.

34

Musical notation for measures 34-39. The Violino part concludes with several ornaments. The Continuo part continues with its accompaniment.

40

Musical notation for measures 40-45. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a complex melodic line with many slurs and accents, including a trill in measure 41. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

46

Musical notation for measures 46-51. The treble staff continues with intricate melodic patterns, including a trill in measure 47 and a triplet in measure 50. The bass staff maintains a consistent rhythmic accompaniment.

52

Musical notation for measures 52-57. The treble staff shows a continuation of the melodic theme with various slurs and accents. The bass staff accompaniment remains active with eighth notes.

58

Musical notation for measures 58-63. The treble staff features a trill in measure 59 and continues with complex melodic figures. The bass staff accompaniment is steady.

64

Musical notation for measures 64-69. The treble staff includes a trill in measure 65 and a triplet in measure 68. The bass staff accompaniment continues with eighth notes.

70

Musical notation for measures 70-74. The treble staff features a trill in measure 71 and continues with complex melodic patterns. The bass staff accompaniment is consistent.

75

Musical notation for measures 75-80. The treble staff includes a trill in measure 76 and ends with a fermata in measure 80. The bass staff accompaniment concludes the section.



# Sonata 2

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

Violino

Continuo

5

9

12

16

19

# 6 5 #

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

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

# 6 5

6 5 9 6 43 5 6

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

5 # 4 4 5

Detailed description: This is a musical score for a Sonata in G minor, Op. 1 No. 2 by Pedro Lopes Nogueira. The score is written for Violino (Violin) and Continuo (Cello/Bass). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score is divided into six systems, each with a measure number (5, 9, 12, 16, 19) at the beginning. The Violino part is in the upper staff, and the Continuo part is in the lower staff. The Continuo part includes figured bass notation, which consists of numbers (1-7) and accidentals (sharps and flats) placed below the notes to indicate fingerings and chord qualities. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

# Sonata 3

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

This musical score is for Sonata 3 by Pedro Lopes Nogueira, composed in 1686-1770. It is written for Violino (Violin) and Continuo (Cello/Bass) in a 4/4 time signature and the key of B-flat major. The score is divided into six systems, each containing two staves. The Violino part is written on a treble clef staff, and the Continuo part is written on a bass clef staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is characterized by frequent triplets. The first system (measures 1-3) begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The Continuo part starts with a bass clef and a 4/4 time signature. The second system (measures 4-6) continues the melodic development in the Violino part, while the Continuo part provides a steady accompaniment. The third system (measures 7-9) shows a change in the Violino part's melodic line, with the Continuo part maintaining its accompaniment. The fourth system (measures 10-12) features a more complex Violino part with many triplets, while the Continuo part remains simple. The fifth system (measures 13-15) continues the intricate Violino part, with the Continuo part providing a consistent bass line. The sixth system (measures 16-18) concludes the piece with a final cadence in the Violino part and a sustained bass note in the Continuo part.

15

Musical notation for measures 15 and 16. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 15 features a complex treble staff with multiple triplets and slurs, and a bass staff with a long note and a few moving notes. Measure 16 continues the treble staff's complexity with more triplets and slurs, while the bass staff has a few notes and rests.

17

Musical notation for measures 17 and 18. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 17 has a treble staff with many triplets and slurs, and a bass staff with a few notes and rests. Measure 18 continues the treble staff's complexity, with the bass staff having a few notes and rests.

19

Musical notation for measures 19, 20, and 21. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 19 has a treble staff with triplets and slurs, and a bass staff with a few notes and rests. Measure 20 continues the treble staff's complexity, with the bass staff having a few notes and rests. Measure 21 has a treble staff with triplets and slurs, and a bass staff with a few notes and rests.

22

Musical notation for measures 22, 23, and 24. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 22 has a treble staff with triplets and slurs, and a bass staff with a few notes and rests. Measure 23 continues the treble staff's complexity, with the bass staff having a few notes and rests. Measure 24 has a treble staff with triplets and slurs, and a bass staff with a few notes and rests.

25

Musical notation for measures 25, 26, 27, 28, 29, and 30. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 25 has a treble staff with many notes and slurs, and a bass staff with a few notes and rests. Measure 26 continues the treble staff's complexity, with the bass staff having a few notes and rests. Measure 27 has a treble staff with many notes and slurs, and a bass staff with a few notes and rests. Measure 28 continues the treble staff's complexity, with the bass staff having a few notes and rests. Measure 29 has a treble staff with many notes and slurs, and a bass staff with a few notes and rests. Measure 30 has a treble staff with many notes and slurs, and a bass staff with a few notes and rests.

31

Musical notation for measures 31, 32, 33, and 34. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 31 has a treble staff with many notes and slurs, and a bass staff with a few notes and rests. Measure 32 continues the treble staff's complexity, with the bass staff having a few notes and rests. Measure 33 has a treble staff with many notes and slurs, and a bass staff with a few notes and rests. Measure 34 has a treble staff with many notes and slurs, and a bass staff with a few notes and rests.

35

Musical notation for measures 35, 36, 37, and 38. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 35 has a treble staff with many notes and slurs, and a bass staff with a few notes and rests. Measure 36 continues the treble staff's complexity, with the bass staff having a few notes and rests. Measure 37 has a treble staff with many notes and slurs, and a bass staff with a few notes and rests. Measure 38 has a treble staff with many notes and slurs, and a bass staff with a few notes and rests.

38

Musical score for measures 38-40. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. Measure 38 features a complex treble staff with sixteenth-note runs and eighth-note chords, and a bass staff with a single eighth note followed by a quarter rest. Measure 39 continues the treble staff's activity with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note. Measure 40 shows the treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a half note. A large brace spans the bottom of measures 39 and 40.

41

Musical score for measures 41-43. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. Measure 41 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a half note. Measure 42 continues the treble staff's activity with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note. Measure 43 shows the treble staff with a half note and a bass staff with a half note. A large brace spans the bottom of measures 41 and 42.

# Sonata 4

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

Violino

Continuo

Musical notation for measures 1-6. The Violino part is in the treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The Continuo part is in the bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of six measures of a single system.

7

Musical notation for measures 7-12. The Violino part continues with a melodic line, and the Continuo part provides harmonic support. The system contains six measures.

13

Musical notation for measures 13-18. The Violino part features a more active melodic line with some grace notes. The Continuo part continues with a steady bass line. The system contains six measures.

19

Musical notation for measures 19-24. The Violino part has a prominent sixteenth-note pattern. The Continuo part has a more rhythmic bass line. The system contains six measures.

25

Musical notation for measures 25-31. The Violino part continues with the sixteenth-note pattern. The Continuo part has a more active bass line. The system contains seven measures.

32

Musical notation for measures 32-37. The Violino part concludes with a melodic phrase. The Continuo part provides a final harmonic setting. The system contains six measures.

40

Musical score system 1, measures 40-48. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 40 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth-note patterns and chords, with some notes marked with a '2' (fingerings). The bass clef provides a steady accompaniment. There are some bracketed markings above the treble staff in measures 41-43. Measure 48 ends with a bracketed 'IV' above the treble staff.

49

Musical score system 2, measures 49-55. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 49 continues the melody from the previous system. The treble clef has more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes. The bass clef continues with a steady accompaniment. There are bracketed markings above the treble staff in measures 50 and 55.

56

Musical score system 3, measures 56-68. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 56 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth-note patterns and chords, with some notes marked with a '7' (fingerings). The bass clef provides a steady accompaniment.

69

Musical score system 4, measures 69-81. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 69 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth-note patterns and chords, with some notes marked with a '7' (fingerings). The bass clef provides a steady accompaniment.

82

Musical score system 5, measures 82-86. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 82 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth-note patterns and chords, with some notes marked with a '7' (fingerings). The bass clef provides a steady accompaniment. There are bracketed markings above the treble staff in measures 83 and 84, and the word '[segue]' is written above the treble staff in measure 85.

87

Musical score system 6, measures 87-91. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 87 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth-note patterns and chords, with some notes marked with a '7' (fingerings). The bass clef provides a steady accompaniment.

92

Musical score system 7, measures 92-98. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 92 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth-note patterns and chords, with some notes marked with a '7' (fingerings). The bass clef provides a steady accompaniment.

100

Musical score for measures 100-105. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of six measures. The upper staff (treble clef) features a series of chords, primarily triads and dyads, moving in a stepwise fashion. The lower staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

106

Musical score for measures 106-111. The score continues in the same key signature and style. It consists of six measures. The upper staff (treble clef) shows more complex chordal textures, including some chords with accidentals (sharps and naturals) and some sixteenth-note patterns. The lower staff (bass clef) continues with a steady accompaniment. The piece concludes with a final chord in the upper staff and a whole note in the lower staff.

# Sonata 5

## Folias

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

Violino

Continuo

1a.

7

14

2a.

20

26

32

3a.

[segue]



38

Musical notation for measures 38-43. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a continuous eighth-note melody. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

44

4a.

Musical notation for measures 44-49. Measure 44 continues the eighth-note melody. Measure 45 has a fermata over the final note. Measure 46 is a whole rest in the treble staff. Measure 47 is a fermata over the final note. Measure 48 is a whole rest in the treble staff. Measure 49 begins a new eighth-note melody with three slurs over the first three measures.

50

[segue]

Musical notation for measures 50-54. Measure 50 begins with a new eighth-note melody. Measure 51 has a slur over the first two measures. Measure 52 has a slur over the first two measures. Measure 53 has a slur over the first two measures. Measure 54 has a slur over the first two measures.

55

Musical notation for measures 55-59. Measure 55 begins with a new eighth-note melody. Measure 56 has a slur over the first two measures. Measure 57 has a slur over the first two measures. Measure 58 has a slur over the first two measures. Measure 59 has a slur over the first two measures.

60

Musical notation for measures 60-64. Measure 60 begins with a new eighth-note melody. Measure 61 has a slur over the first two measures. Measure 62 has a slur over the first two measures. Measure 63 has a slur over the first two measures. Measure 64 has a slur over the first two measures.

65

5a.

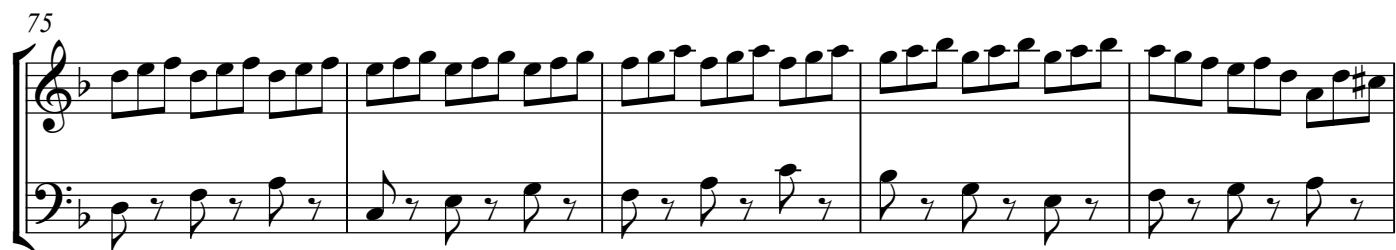
[segue]

Musical notation for measures 65-69. Measure 65 begins with a new eighth-note melody. Measure 66 has a slur over the first two measures. Measure 67 has a slur over the first two measures. Measure 68 has a slur over the first two measures. Measure 69 has a slur over the first two measures.

70

Musical notation for measures 70-74. Measure 70 begins with a new eighth-note melody. Measure 71 has a slur over the first two measures. Measure 72 has a slur over the first two measures. Measure 73 has a slur over the first two measures. Measure 74 has a slur over the first two measures.


75



80 6a.



86



92 7a.



98



104



110 8a.



117

Musical score for measures 117-123. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. Measure 123 ends with a double bar line.

124

9a.

Musical score for measures 124-130. Measure 124 begins with a double bar line. The treble staff has a melodic line with some rests. Measure 125 contains a fingering '5' above a note and a '4' below a note. Measure 126 has a fingering '5' above a note. Measure 127 has a fingering '4' below a note. Measure 128 has a fingering '5' above a note. Measure 129 has a fingering '4' below a note. Measure 130 ends with a double bar line. A section marker '9a.' is placed above the treble staff in measure 125.

131

Musical score for measures 131-136. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a series of chords, mostly dyads, with some accidentals. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes. Measure 136 ends with a double bar line.

137

Musical score for measures 137-142. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a series of chords, mostly dyads, with some accidentals. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes. Measure 142 ends with a double bar line.

143

10a.

Musical score for measures 143-148. Measure 143 begins with a double bar line. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. Measure 144 contains a section marker '10a.' above the treble staff. Measure 145 has a fingering '5' above a note. Measure 146 has a fingering '4' below a note. Measure 147 has a fingering '5' above a note. Measure 148 ends with a double bar line.

149

Musical score for measures 149-153. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. Measure 153 ends with a double bar line.

154

Musical score for measures 154-159. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. Measure 159 ends with a double bar line.

159

11.

Arpeggio

165

171

# Sonata 6

## Fuga

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

Violino

Continuo

8 6 5b 4 b 6 5b 6 6 6 # b 6 5b

9

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

18

4 6 # 4 6 6 # 4 6 6 6

26

6 4 6 6 7b 6 6 4 7

35

5 5 3 # 4 6 6 6

44

6 5b 6

Detailed description: This is a musical score for a fugue in 3/4 time, featuring a Violino (Violin) and Continuo (Cello/Bass) part. The score is divided into systems of two staves each. The Continuo part includes figured bass notation (numbers and accidentals) below the notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes measure numbers 9, 18, 26, 35, and 44. Various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (V, V1) are present throughout the piece.

53

6 4 2

62

6 6 4 2 6 6 5b # 4 # 6 6 5b # 6 6 5b

70

# 4 6 6 5b 6 # 4 2 6 6 6 5b 6 4 2

78

6 6 6 7b 6 7 5 6 5 4 3

86

6

92

5 6 # # 5 6 #



# Sonata 7

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

Violino

Continuo

4

7

10

13

16



19

Musical notation for measures 19-21. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 19 features a complex rhythmic pattern in the treble with eighth and sixteenth notes, and a steady eighth-note bass line. Measure 20 includes a trill (tr) in the treble. Measure 21 shows a continuation of the treble's rhythmic activity and the bass line.

22

Musical notation for measures 22-24. Measure 22 has a trill (tr) in the treble. Measure 23 features a trill (tr) in the treble. Measure 24 continues the treble's melodic line and the bass line.

25

Musical notation for measures 25-27. Measure 25 has a sharp sign (#) in the treble. Measure 26 has a flat sign (b) in the treble. Measure 27 continues the treble's melodic line and the bass line.

28

Musical notation for measures 28-30. Measure 28 has a sharp sign (#) in the treble. Measure 29 has a sharp sign (#) in the treble. Measure 30 continues the treble's melodic line and the bass line.

31

Musical notation for measures 31-33. Measure 31 has a sharp sign (#) in the treble. Measure 32 has a sharp sign (#) in the treble. Measure 33 continues the treble's melodic line and the bass line.

34

Musical notation for measures 34-37. Measure 34 has a sharp sign (#) in the treble. Measure 35 has a sharp sign (#) in the treble. Measure 36 has a sharp sign (#) in the treble. Measure 37 continues the treble's melodic line and the bass line.

38

Musical notation for measures 38-40. Measure 38 has a sharp sign (#) in the treble. Measure 39 has a sharp sign (#) in the treble. Measure 40 continues the treble's melodic line and the bass line.

41

Musical notation for measures 41-43. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 41 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 42 includes a first finger fingering (1) and a trill (V<sub>1</sub>) in the treble staff. Measure 43 concludes with a trill (V<sub>1</sub>) in the treble staff and a fermata over the final note.

44

Musical notation for measures 44-47. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 44 features a treble staff with sixteenth-note runs and a bass staff with eighth-note accompaniment. Measure 45 includes first finger fingering (1) and first finger accents ([.] and [.] in the treble staff. Measure 46 includes first finger fingering (1) and first finger accents ([.] and [.] in the treble staff. Measure 47 concludes with first finger fingering (1) and first finger accents ([.] and [.] in the treble staff, and a fermata over the final note.

# Sonata 8

## Fuga

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

Violino

Continuo

5

10

15

20

25

30

Musical score for measures 30-34. Treble clef, bass clef. Chords:  $iV_1$ ,  $I$ ,  $iV_1$ ,  $I$ .

35

Musical score for measures 35-39. Treble clef, bass clef. Chords:  $iV_1$ ,  $iV_1$ ,  $iV_1$ ,  $IV_1$ .

40

Musical score for measures 40-44. Treble clef, bass clef. Chords:  $I$ ,  $I$ ,  $I$ ,  $I$ .

45

Musical score for measures 45-48. Treble clef, bass clef. Chords:  $I$ ,  $I$ ,  $I$ ,  $I$ ,  $I$ .

49

Musical score for measures 49-51. Treble clef, bass clef. Chords:  $I$ ,  $I$ ,  $I$ .

52

Musical score for measures 52-55. Treble clef, bass clef. Chords:  $iV_1$ ,  $iV_1$ .

# Sonata 9

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

Violino

Continuo

[segue]

6

11

17

tr

Violino

24

30

35

Musical notation for measures 35-39. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 35: Treble has a quarter note G4, eighth notes A4-B4, quarter note C5, eighth notes B4-A4, quarter note G4. Bass has a half note G3. Measure 36: Treble has quarter notes G4-A4, eighth notes B4-C5, quarter note D5, eighth notes C5-B4, quarter note A4. Bass has a half note A3. Measure 37: Treble has quarter notes G4-A4, eighth notes B4-C5, quarter note D5, eighth notes C5-B4, quarter note A4. Bass has a half note B3. Measure 38: Treble has quarter notes G4-A4, eighth notes B4-C5, quarter note D5, eighth notes C5-B4, quarter note A4. Bass has a half note C4. Measure 39: Treble has quarter notes G4-A4, eighth notes B4-C5, quarter note D5, eighth notes C5-B4, quarter note A4. Bass has a half note D4.

40

Musical notation for measures 40-42. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 40: Treble has quarter notes G4-A4, eighth notes B4-C5, quarter note D5, eighth notes C5-B4, quarter note A4. Bass has a half note E3. Measure 41: Treble has quarter notes G4-A4, eighth notes B4-C5, quarter note D5, eighth notes C5-B4, quarter note A4. Bass has a half note F3. Measure 42: Treble has quarter notes G4-A4, eighth notes B4-C5, quarter note D5, eighth notes C5-B4, quarter note A4. Bass has a half note G3.

43

Musical notation for measures 43-46. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 43: Treble has quarter notes G4-A4, eighth notes B4-C5, quarter note D5, eighth notes C5-B4, quarter note A4. Bass has a half note A3. Measure 44: Treble has quarter notes G4-A4, eighth notes B4-C5, quarter note D5, eighth notes C5-B4, quarter note A4. Bass has a half note B3. Measure 45: Treble has quarter notes G4-A4, eighth notes B4-C5, quarter note D5, eighth notes C5-B4, quarter note A4. Bass has a half note C4. Measure 46: Treble has quarter notes G4-A4, eighth notes B4-C5, quarter note D5, eighth notes C5-B4, quarter note A4. Bass has a half note D4. The system ends with a double bar line.

# Sonata 10

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

Violino

Continuo

6

11

16

21

27

33

Musical notation for measures 33-38. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. Chord symbols  $\text{V}_1$  are placed above the treble staff at measures 33, 34, 35, 36, 37, and 38.

39

Musical notation for measures 39-44. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff includes a trill (tr) in measure 42. The bass staff continues the accompaniment. Chord symbols  $\text{V}_1$  are present above the treble staff at measures 39, 40, 41, 43, and 44.

45

Musical notation for measures 45-50. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a trill (tr) in measure 47. The bass staff provides accompaniment. Chord symbols  $\text{V}_1$  are placed above the treble staff at measures 45, 46, 48, and 50.

51

Musical notation for measures 51-56. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a steady accompaniment. Chord symbols  $\text{V}_1$  are placed above the treble staff at measures 51, 52, 53, 54, 55, and 56.

57

Musical notation for measures 57-63. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff includes a trill (tr) in measure 58. The bass staff provides accompaniment. Chord symbols  $\text{V}_1$  are placed above the treble staff at measures 57, 58, 59, 60, 61, 62, and 63.

64

Musical notation for measures 64-68. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff provides accompaniment. Chord symbols  $\text{V}_1$  are placed above the treble staff at measures 64, 65, 66, 67, and 68.

69

Musical notation for measures 69-74. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff provides accompaniment. Chord symbols  $\text{V}_1$  are placed above the treble staff at measures 69, 70, 71, 72, 73, and 74.



# Sonata 11

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

Violino

Continuo

7

13

6

20

26

32

38

Musical notation for measures 38-43. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 38 starts with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and a bass clef staff with a quarter note (F3). Measure 39 has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) and a bass clef staff with a quarter note (G3). Measure 40 has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (E5, F5, G5) and a bass clef staff with a quarter note (A3). Measure 41 has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (A5, B5, C6) and a bass clef staff with a quarter note (B3). Measure 42 has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (B5, C6, D6) and a bass clef staff with a quarter note (C4). Measure 43 has a treble clef staff with a quarter rest and a bass clef staff with a quarter note (D4). Above the treble clef staff, there are fingering indications: a square bracket with a '1' above it over the first measure, and the number '3' above the treble clef staff for each of the five triplet measures.

44

Musical notation for measures 44-47. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 44 has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (E5, F5, G5) and a bass clef staff with a quarter note (E3). Measure 45 has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (F5, G5, A5) and a bass clef staff with a quarter note (F3). Measure 46 has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (G5, A5, B5) and a bass clef staff with a quarter note (G3). Measure 47 has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (A5, B5, C6) and a bass clef staff with a quarter note (A3). Above the treble clef staff, there are fingering indications: a square bracket with a '1' above it over the first measure, and the number '3' above the treble clef staff for each of the four triplet measures.

48

Musical notation for measures 48-52. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 48 has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (B5, C6, D6) and a bass clef staff with a quarter note (B3). Measure 49 has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (C6, D6, E6) and a bass clef staff with a quarter note (C4). Measure 50 has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (D6, E6, F6) and a bass clef staff with a quarter note (D4). Measure 51 has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (E6, F6, G6) and a bass clef staff with a quarter note (E4). Measure 52 has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (F6, G6, A6) and a bass clef staff with a quarter note (F4). Above the treble clef staff, there are fingering indications: a square bracket with a '1' above it over the first measure, the number '3' above the treble clef staff for the first triplet measure, and square brackets with a '1' above them over the second, third, and fourth triplet measures. A trill symbol 'tr' is placed above the final note of the fifth measure.

# Sonata 12

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

The image displays a musical score for a two-part setting, likely a sonata, by Pedro Lopes Nogueira. The score is written for Violino (Violin) and Continuo (Cello/Bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into six systems, each containing a Violino staff and a Continuo staff. The Continuo staff includes figured bass notation (numbers 0-7, flats, and naturals) and some accidentals. The Violino staff includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings like *M* (marcato) and *tr* (trill). Measure numbers 6, 13, 20, 27, and 33 are indicated at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

# Sonata 13

## Fuga

Pedro Lopes Nogueira (1686- c. 1770)

Violino

Continuo

7

13

20

27

33

39

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

46

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

53

7 5b 6 6 6 7 6 6

60

5 3# 4# 6 3# 4# 6 3# 4# 6  
4 2 2

66

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

72

3# 6 7 6 7

79

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

86

3 $\flat$  3 $\sharp$  4 6 7 $\flat$  4 7 $\flat$  6 7 $\flat$  7 $\flat$   
2 2 4 5 4 3

93

6 6 3 $\sharp$  6  
4 4 4 $\sharp$

100

6 3 $\flat$  7 $\flat$  7 7 3 $\sharp$  3 $\flat$   
3 $\sharp$

106

3 $\sharp$  5 3 $\sharp$  4 $\sharp$  6 3 $\flat$  7 $\flat$   
4 2

111

7 3 $\flat$  3 $\sharp$  6 5 3 $\sharp$   
3 $\sharp$  4 4