



O GÉNERO SONATA EM PORTUGAL

SUBSÍDIOS PARA O ESTUDO DO REPERTÓRIO
PORTUGUÊS PARA TECLA DE 1750 A 1807

Mafalda Sofia Amorim da Silva Ferreira Nejmeddine

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação

ORIENTADOR : *Professor Doutor Rui Vieira Nery*
COORIENTADOR: *Professor Doutor Gerhard Doderer*

ÉVORA, SETEMBRO 2015



Mafalda Sofia Amorim da Silva Ferreira Nejmeddine

**O Género *Sonata* em Portugal: Subsídios para o Estudo do
Repertório Português para Tecla de 1750 a 1807**

Vol. I

Dissertação preparada sob a orientação do Professor Doutor Rui Vieira Nery e a coorientação do Professor Doutor Gerhard Doderer, submetida à Universidade de Évora para obtenção do grau de Doutor em Música e Musicologia na especialidade de Interpretação.

Escola de Artes - Departamento de Música

2015

Tese realizada com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
Bolsa de Investigação no âmbito do QREN – POPH comparticipada pelo
Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e Ciência.



O repertório português para instrumentos de tecla da segunda metade do século XVIII encontra-se disperso em bibliotecas e arquivos, em Portugal e no estrangeiro, essencialmente sob a forma de manuscrito. Neste repertório, a sonata emerge como um género musical de grande importância. De facto, as duas coleções de sonatas publicadas na época constituem as únicas obras para instrumentos de tecla impressas em Portugal durante todo esse século. O objetivo deste trabalho é realizar um inventário do repertório português composto para instrumentos de tecla durante o período acima descrito, focando a respectiva descrição formal e as características composicionais das sonatas em geral, e na produção de cada compositor português em particular, bem como as suas biografias e perfis. De forma a estudar a sonata portuguesa e o seu desenvolvimento no período compreendido entre 1750–1807, foi realizado um levantamento das obras portuguesas existentes para instrumentos de tecla deste período. Este levantamento foi acompanhado por pesquisas biográficas sobre cada compositor e por uma abordagem analítica baseada na Teoria da Sonata de James Hepokoski e Warren Darcy. A divisão deste período em dois subperíodos demonstra variações significativas na evolução da sonata portuguesa. O estudo deste repertório demonstra que a sonata é o género musical predominante e define o modelo da sonata portuguesa deste período, para além de caracterizar o desenvolvimento da sonata em Portugal em paralelo com o desenvolvimento deste género musical em Itália e Espanha.

Palavras-chave: Sonata; Análise musical; Música portuguesa; Instrumentos de tecla; Século XVIII

The *Sonata* Genre in Portugal: Contributions for the Study of the Portuguese Keyboard Repertory from 1750 to 1807

The extant Portuguese repertory of the second half of the eighteenth century for keyboard instruments is dispersed in libraries and archives, in Portugal and abroad, mainly in manuscript form. In that repertory, the sonata emerges as a genre of great importance. Indeed, the two collections of sonatas published at the time are the only works for keyboard instruments printed in Portugal throughout the entire century. The aim of the present work is to make an inventory of the Portuguese repertory written for keyboard instruments during the above-mentioned period, with a focus on its formal description and the compositional characteristics of the sonatas in general and in the production of each Portuguese composer in particular, in addition to the biographies and profiles of the latter. In order to study the Portuguese sonata and its development in the period comprised between 1750–1807, a survey of the existing Portuguese works for keyboard instruments from that period was done. This survey was followed by a research on the biography of each composer and an analytic approach based on the Sonata Theory by James Hepokoski and Warren Darcy. Dividing this period in two sub periods showed significant variations on the evolution of the Portuguese sonata. The study of this repertory shows that the sonata is the predominant musical genre within it and identifies the Portuguese sonata model of this period, besides characterizing the development of the sonata in Portugal in parallel with the development of the same genre in Italy and Spain.

Keywords: Sonata; Musical analysis; Portuguese music; Keyboard instruments; 18th Century

ÍNDICE

Vol. I

Siglas	ix
Abreviaturas e Sinais	x
Lista das Tabelas e Gráficos	xii
Lista dos Quadros e Figuras	xiii
Nota prévia	xvii
Agradecimentos	xxiii
CAPÍTULO I – DESENVOLVIMENTO DA SONATA EUROPEIA MERIDIONAL PARA TECLA NO SÉCULO XVIII	1
1. A sonata italiana para tecla no século XVIII	1
1.1. O nascimento da sonata italiana	1
1.2. As sonatas de Domenico Scarlatti	6
1.3. As sonatas das principais escolas de tecla italianas	13
2. A sonata espanhola para tecla no século XVIII	23
2.1. A origem da sonata espanhola e a afirmação do estilo moderno	23
2.2. As sonatas de Antonio Soler	31
2.3. As sonatas compostas no Mosteiro de Montserrat	37
CAPÍTULO II – A SONATA PARA TECLA EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII	43
1. Panorama musical português na era seixasiana	43
2. As sonatas de Carlos Seixas	47
3. A música para tecla na era pós-seixasiana	54
CAPÍTULO III – CORPUS ANALÍTICO	59
1. Processo de inventariação	59
2. Descrição das fontes	61

CAPÍTULO IV – TIPOLOGIA FORMAL	71
1. Fundamentos metodológicos	71
2. Processo de análise	74
3. Processo de classificação	79
4. Formas musicais	82
CAPÍTULO V – CARACTERIZAÇÃO ANALÍTICA DAS SONATAS	91
1. Análise e caracterização formal	91
1.1. Andamentos com formas de sonata	92
1.1.1. Introdução	92
1.1.2. Exposição	93
1.1.3. Retransição	97
1.1.4. Recapitulação após a exposição	98
1.1.5. Desenvolvimento	99
1.1.6. Resolução tonal	101
1.1.7. Recapitulação	102
1.1.8. Deformação	105
1.1.9. Coda	105
1.1.10. Modelo de afirmação temática	106
1.1.10.1. Tema principal	106
1.1.10.2. Tema secundário	109
1.1.11. Informações adicionais	110
1.2. Andamentos complementares	112
1.2.1. Prelúdio	112
1.2.2. Rondeau	112
1.2.3. Rondó	113
1.2.4. Forma Binária	114

1.2.5. Tema e variações	115
1.2.6. Forma Ternária (ABA').....	116
1.2.7. Forma Ternária dupla (ABA' – ABA')	117
2. Características formais e estilísticas por compositor	118
2.1. Avondano, Pedro António.....	118
2.2. Baldi, João José	122
2.3. Baptista, Francisco Xavier	124
2.4. Carvalho, João de Sousa	128
2.5. Joaquim, António	130
2.6. Le Roy, Eusébio Tavares	131
2.7. Mesquita, José Agostinho de.....	132
2.8. Moreira, António Leal.....	134
2.9. Portugal, Marcos António	137
2.10. Sacramento, Jacinto do.....	139
2.11. Sant'Ana, José de	142
2.12. Santa Bárbara, Vicente de	143
2.13. Santo Elias, Manuel de.....	144
2.14. Santos, José Joaquim dos	147
2.15. São Boaventura, Francisco de	150
2.16. Silva, Alberto José Gomes da	152
2.17. Silva, João Cordeiro da	155
2.18. Silva, Policarpo José António da	158
2.19. Velho, Afonso Vito de Lima.....	159
3. Periodização interna das sonatas.....	162
CONCLUSÕES	171
FONTES E BIBLIOGRAFIA	187

ANEXOS	217
Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c.1750–1807	217
Quadro 2. Listagem e classificação das sonatas portuguesas compostas no período c.1750–1807	235
Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c.1750–1807	241
Biografias dos compositores portugueses de sonatas	309
Perfil dos compositores portugueses de sonatas	365

Vol. II

ANEXOS - Partituras das sonatas

Siglas usadas para a localização das fontes

D-Bsb	Deutschland. Berlin, Staatsbibliothek - Preußischer Kulturbesitz
F-Pn	France. Paris, Bibliothèque Nationale de France
GB-Lbl	Great Britain. London, British Library
P-Cug	Portugal. Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade
P-Em	Portugal. Elvas, Biblioteca Municipal
P-EVp	Portugal. Évora, Biblioteca Pública
P-La	Portugal. Lisboa, Biblioteca da Ajuda
P-Lant	Portugal. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
P-Ld	Portugal. Lisboa, Arquivo Particular de Gerhard Doderer
P-Lf	Portugal. Lisboa, Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal
P-Ln	Portugal. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal
P-Lsc	Portugal. Lisboa, Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília
P-Mp	Portugal. Mafra, Biblioteca do Palácio Nacional
P-Tm	Portugal. Tomar, Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia
P-VV	Portugal. Vila Viçosa, Museu-Biblioteca da Casa de Bragança
US-Wc	United States. Washington, Library of Congress

ABREVIATURAS E SINAIS

Abreviaturas

and.	andamento
<i>c.</i>	cerca
c.	compasso
cc.	compassos
cf.	confrontar
coord.	coordenação
Cx	caixa
ed.	edição
f.	fólio
ff.	fólios
<i>fl.</i>	florescimento
Id.	Idem
Lv	livro
M	maior
m	menor
n ^o	número
n ^{os}	números
p.	página
<i>post.</i>	posterior
pp.	páginas
s/cx	sem caixa
s/ind.	sem indicação
s/l	sem local
s/n	sem nome
v.	ver
var.	variação
vol.	volume
vols.	volumes

Sinais

†	falecido
---	----------

Sinais Analíticos

A, B, ...	1 ^a , 2 ^a , seções de formas diferentes das formas de sonata ou de seções exteriores à forma de sonata; estruturação da zona do tema principal da forma de sonata
a ¹ , b ¹ , ...	módulos de seções de formas diferentes das formas de sonata ou de seções exteriores à forma de sonata
C (“estrutura expositiva padrão” da sonata)	módulo da zona conclusiva
CRI	coda interpolada
Efeito de CRI	fragmento tipo-coda introduzido no interior de um módulo
FS	módulo de <i>Fortspinnung</i>
[módulo] 0	módulo preparatório de uma zona (no caso do tema ser independente deste módulo)
[módulo] 1	1º módulo de uma zona antes de uma cadência autêntica perfeita e após os módulos preparatórios (quando existem)
[módulo] 1.0	módulo preparatório de uma zona (no caso do tema ser dependente deste módulo)
[módulo] 1.1	1º módulo de uma zona que é seguido por mais módulos antes de uma cadência autêntica perfeita e após os módulos preparatórios (quando existem)
[módulo] 1.2, 1.3, ...	2º módulo e módulos seguintes de uma zona antes de uma cadência autêntica perfeita e após os módulos preparatórios (quando existem)
[módulo] 2	1º e único módulo de uma zona após uma cadência autêntica perfeita
[módulo] 2.1	1º módulo de uma zona após uma cadência autêntica perfeita que é seguido por mais módulos
[módulo] 2.2, 2.3, ...	2º módulo e módulos seguintes de uma zona após uma cadência autêntica perfeita
[módulo] 3	1º e único módulo de uma zona após duas cadências autênticas perfeitas
[módulo] 3.1	1º módulo de uma zona após duas cadências autênticas perfeitas que é seguido por mais módulos
[módulo] 3.2, 3.3, ...	2º módulo e módulos seguintes de uma zona após duas cadências autênticas perfeitas
[módulo] 4	1º e único módulo de uma zona após três cadências autênticas perfeitas
[módulo] pre-EEC	módulo com carácter conclusivo que não é precedido por uma cadência autêntica perfeita identificativa do início da zona conclusiva (no caso da exposição contínua)
P	módulo da zona do tema principal
RT	retransição
S	módulo da zona do tema secundário
TR	módulo da zona de transição
,	cesura mediana
/	encerramento expositivo essencial e encerramento estrutural essencial
⇒	transformação

As siglas CRI e pre-EEC correspondem respetivamente às expressões inglesas “coda-rethoric interpolation” e “pre-essential expository closure”.

LISTA DAS TABELAS E GRÁFICOS

Lista das Tabelas

Tabela 1. Títulos das obras inventariadas	68
Tabela 2. Distribuição da ocorrência dos títulos <i>Minueto</i> e <i>Sonata</i> por compositor	69
Tabela 3. Listagem da obras completas com indicação de data	70
Tabela 4. Formas do repertório inventariado.....	83
Tabela 5. Instrumentário das sonatas	86
Tabela 6. Distribuição das formas dos andamentos pelo ciclo da sonata	88
Tabela 7. Distribuição das sonatas em dois períodos de tempo	165

Lista dos Gráficos

Gráfico 1. Distribuição do número de andamentos da sonata pelos dois grupos	166
Gráfico 2. Distribuição das formas do andamento inicial da sonata pelos dois grupos	167
Gráfico 3. Distribuição da tipologia da exposição do andamento inicial da sonata pelos dois grupos	168
Gráfico 4. Distribuição dos estilos musicais pelos dois grupos	169
Gráfico 5. Distribuição do nascimento dos compositores ao longo do século XVIII	367
Gráfico 6. Distribuição do número de compositores por naturalidade	368
Gráfico 7. Distribuição do número de compositores por local de formação	369
Gráfico 8. Distribuição do número de compositores por região de atividade	370
Gráfico 9. Distribuição do número de compositores por instituição	371
Gráfico 10. Distribuição do número de compositores por instrumento	371
Gráfico 11. Distribuição do número de compositores por tipo de atividade externa	372
Gráfico 12. Distribuição do número de compositores por percurso geográfico	373

LISTA DOS QUADROS E FIGURAS

Lista dos Quadros

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período <i>c.</i> 1750–1807	217
Quadro 2. Listagem e classificação das sonatas portuguesas compostas no período <i>c.</i> 1750–1807	235
Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período <i>c.</i> 1750–1807	241

Lista das Figuras

Figura 1. Registo de entrada de Pedro António Avondano na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 13 ^v	310
Figura 2. Registo de entrada de João José Baldi na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 126 ^r	313
Figura 3. Registo de batismo de Francisco Xavier Baptista. P–Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB45/001/B7, fólio 30 ^r [Paróquia de S. José, Livro de Registo de Baptismos Lv B7 - Cx 3 (1740-1749), fólio 30 ^r]. Disponível em http://digitarq.dgarq.gov.pt (imagem 708)	316
Figura 4. Registo de entrada de Francisco Xavier Baptista na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 37 ^r	316
Figura 5. Registo de casamento de Francisco Xavier Baptista com Ana Maria Joaquina Salomé. P–Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB22/002/C2, fólio 335 ^v [Paróquia de Mercês, Livro de Registo de Casamentos Lv C2 - Cx 20 (1697-1761), fólio 335 ^v]. Disponível em http://digitarq.dgarq.gov.pt (imagem 588)	317
Figura 6. Registo de óbito de Ana Maria Joaquina Salomé. P–Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB45/003/O5, fólio 192 ^r [Paróquia de S. José, Livro de Registo de Óbitos Lv O5 - Cx 23 (1755-1764), fólio 192 ^r]. Disponível em http://digitarq.dgarq.gov.pt (imagem 219)	318
Figura 7. Registo de casamento de Francisco Xavier Baptista com Luísa Bernarda Rosa de Caria Mascarenhas. P–Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB27/002/C7, fólio 12 ^r [Paróquia de	

Sacramento, Livro de Registo de Casamentos Lv C7 - Cx 16 (1769-1785), fôlio 12^r]. Disponível em <http://digitalq.dgarq.gov.pt> (imagem 439) 318

Figura 8. Registo de casamento de Francisco Xavier Baptista com Luísa Bernarda Rosa de Caria Mascarenhas (continuação). P–Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB27/002/C7, fôlio 12^v [Paróquia de Sacramento, Livro de Registo de Casamentos Lv C7 - Cx 16 (1769-1785), fôlio 12^v]. Disponível em <http://digitalq.dgarq.gov.pt> (imagem 440) 318

Figura 9. Registo de batismo de Joaquim Félix Xavier Baptista. P–Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB22/001/B5, fôlio 221^r [Paróquia de Mercês, Livro de Registo de Baptismos Lv B5 - s/cx (1775-1783), fôlio 221^r]. Disponível em <http://digitalq.dgarq.gov.pt> (imagem 959) 319

Figura 10. Registo de óbito de Francisco Xavier Baptista. P–Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB31/003/O6, fôlio 98^r [Paróquia de Santa Justa, Livro de Registo de Óbitos Lv O6 – Cx 27 (1786-1833), fôlio 98^r]. Disponível em <http://digitalq.dgarq.gov.pt> (imagem 103) 319

Figura 11. Registo de óbito de Francisco Xavier Baptista. P–Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB52/003/O10, fôlio 17^v [Paróquia de Sé, Livro de Registo de Óbitos Lv O10 - Cx 27 (1795-1812), fôlio 17^v]. Disponível em <http://digitalq.dgarq.gov.pt> (imagem 208) 319

Figura 12. Pedido de Luísa Bernarda de Caria Mascarenhas dirigido à Basílica de Santa Maria. P–Lant Basílica de Santa Maria de Lisboa, Maço 87, Cx 115 (documentação não tratada) 320

Figura 13. Apreciação do Padre Julião José Travassos relativamente ao pedido de Luísa Bernarda de Caria Mascarenhas. P–Lant Basílica de Santa Maria de Lisboa, Maço 87, Cx 115 (documentação não tratada) 321

Figura 14. Registo de casamento de Joaquim Félix Xavier Baptista com Cândida Rosa Coelho Freme. P–Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB53/002/C14, fôlio 241^v [Paróquia de Socorro, Livro de Registo de Casamentos Lv C14 - Cx 23 (1788-1810), fôlio 241^v]. Disponível em <http://digitalq.dgarq.gov.pt> (imagem 892) 322

Figura 15. *Manifesto* de Francisco Xavier Baptista do ano de 1792. P–Lsc PT/LISB20/ISC/21, fôlio 1^r 327

Figura 16. <i>Manifesto</i> de Francisco Xavier Baptista do ano de 1792. P–Lsc PT/LISB20/ISC/21, fólio 1 ^v	328
Figura 17. <i>Manifesto</i> de Francisco Xavier Baptista do ano de 1792. P–Lsc PT/LISB20/ISC/21, fólio 2 ^r	329
Figura 18. Registo de entrada de João de Sousa Carvalho na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 68 ^r	330
Figura 19. Registo de batismo de António Joaquim. P–Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB06/001/B15, fólio 87 ^r [Paróquia de Anjos, Livro de Registo de Baptismos Lv B15 – Cx 8 (1785-1790), fólio 87 ^r]. Disponível em http://digitarq.dgarq.gov.pt (imagem 942)	332
Figura 20. Registo de reentrada de José Agostinho de Mesquita na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 8 ^r	335
Figura 21. Registo de casamento de José Agostinho de Mesquita com Joaquina Rosa Benedita do Carmo. P–Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB30/002/C8, fólio 37 ^r [Paróquia de Santa Isabel, Livro de Registo de Casamentos Lv C8 – Cx 52 (1791-1796), fólio 37 ^r]. Disponível em http://digitarq.dgarq.gov.pt (imagem 38)	336
Figura 22. Registo de entrada de António Leal Moreira na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 83b ^r	338
Figura 23. Registo de entrada de Marcos António Portugal na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 96 ^v	341
Figura 24. Registo de entrada de Fr. José de Sant’Ana na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 75 ^r	345
Figura 25. Registo de entrada de Fr. Manuel de Santo Elias na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 67 ^r	348
Figura 26. Registo de entrada de José Joaquim dos Santos na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 69 ^r	350

Figura 27. Registo da reentrada de Alberto José Gomes da Silva na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 56 ^v	353
Figura 28. Registo de batismo de João Cordeiro da Silva? P–Lant PT/ADPTG/PRQ/PELV11/01/0010, fólio 104 ^v [Arquivo Distrital de Portalegre, Paróquia de São Salvador (São Salvador), Registos de Baptismos Disco Externo PRQ_ELIV [n.º1] (1728-1744), fólio 104 ^v]. Disponível em http://digitalq.dgarq.gov.pt (imagem 107)	356
Figura 29. Registo de entrada de João Cordeiro da Silva na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 16 ^v	357
Figura 30. Registo de entrada de Policarpo José António da Silva na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 37 ^v	359
Figura 31. Registo de casamento de Policarpo José António da Silva com Catarina Maria de Jesus. P–Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB07/002/C3, fólio 48 ^v [Paróquia de Beato, Livro de Registo de Casamentos Lv C3 - Cx 13 (1796-1820), fólio 48 ^v]. Disponível em http://digitalq.dgarq.gov.pt (imagem 53)	360
Figura 32. Termo da eleição do Padre Afonso Vito de Lima Velho para mestre de capela da Igreja da Misericórdia de Tomar. P–Tm Livro dos <i>Empregados da Miser.^a de Thomar</i> 1818, fólio 22 ^v	363

O estudo do género *Sonata* em Portugal no repertório para instrumentos de tecla da segunda metade do século XVIII é desde há muito um assunto abordado por vários investigadores que se debruçam sobre este género musical, em particular ou inserido em contextos mais amplos. A reduzida presença de compositores portugueses no monumental estudo de William Newman sobre a sonata para instrumentos de tecla no período clássico (Newman 1983a) e a limitada abordagem deste repertório na literatura atual (Alvarenga 1994/95, 2006, 2012; Cranmer 2012; Kastner 1941; Vaz 2014) têm como consequência um conhecimento insuficiente sobre as sonatas portuguesas deste período proveniente da falta de um estudo específico sobre esta temática, não obstante a significativa presença destas composições nas edições musicais modernas (Avondano 2015; Baptista 1981; Doderer 1972, 1975, 2010; Kastner 1954, 1963, 1978; Kastner *et al.* 1982; Portugal 1976; Silva 2003; Sykora 1967; Vaz 2013). Tais edições permitem interpretar e dar a conhecer ao público uma parte das sonatas de autoria portuguesa compostas na segunda metade de setecentos, ao mesmo tempo que despertam a curiosidade sobre a possível existência de outras composições portuguesas escritas neste género. O interesse pessoal suscitado por esta temática envolve o conhecimento aprofundado das sonatas portuguesas desta época, não apenas do ponto de vista teórico mas também do ponto de vista da prática. Como cravista, tenho por objetivo conhecer e interpretar este repertório de elevado valor artístico e musicológico com base numa análise musical e em informações históricas rigorosas. Neste sentido, e pretendendo colmatar a falta de um estudo aprofundado e sistemático do repertório português para instrumentos de tecla da segunda metade do século XVIII e em particular do género *Sonata*, o presente trabalho tem por objetivo principal o estudo do desenvolvimento deste género musical no seio do

repertório português. A fim de caracterizar as sonatas portuguesas para instrumentos de tecla da segunda metade do século XVIII – no seu conjunto e na produção individual de cada compositor – e consequentemente traçar o desenvolvimento deste género musical em Portugal no referido período, foram definidos os seguintes objetivos específicos:

- levantamento das obras portuguesas para instrumentos de tecla escritas entre c.1750–1807 e seleção das mesmas com base na pesquisa biográfica dos compositores;
- elaboração de uma grelha de análise musical baseada na Teoria da Sonata de Hepokoski & Darcy e análise das obras portuguesas de acordo com este método;
- identificação das obras portuguesas pertencentes ao género *Sonata*;
- análise e caracterização do conjunto das sonatas portuguesas e da produção de cada compositor neste género;
- análise do perfil dos mais relevantes compositores de sonatas, periodização das sonatas e análise do desenvolvimento da sonata em Portugal.

O limite temporal estabelecido para este estudo foi definido pelo final do reinado de D. João V e pela deslocação da corte portuguesa para o Brasil, demarcando assim um período de cerca de cinquenta anos que se estende desde o ano de 1750 até ao ano de 1807. O levantamento do repertório português escrito durante este período foi acompanhado por pesquisas relacionadas com a biografia dos compositores as quais permitiram esclarecer a autoria de certas obras, compilar informações inéditas e completar, nalguns casos, as biografias apresentadas por outros autores. Atendendo à carência de datas concretas associadas a uma parte deste repertório, a inventariação das obras foi alargada aos anos em redor de 1750. A identificação do género *Sonata* no vasto repertório para instrumentos de tecla reunido nesta investigação impôs um estudo analítico que determinou por conseguinte

as linhas de orientação deste trabalho. Dada a dimensão, a heterogeneidade e a complexidade deste repertório do ponto de vista analítico, o estudo das sonatas portuguesas foi circunscrito ao nível formal e estilístico, determinando como objeto de futuras investigações outros aspetos não menos importantes como a questão organológica ou a identificação de temperamentos empregues na afinação dos instrumentos para a execução destas obras.

O trabalho apresenta-se estruturado em cinco capítulos que reúnem uma revisão bibliográfica, uma descrição detalhada da metodologia aplicada no estudo do repertório em questão e uma apresentação dos resultados deste estudo. Os dois capítulos iniciais proporcionam uma contextualização da sonata para instrumentos de tecla no século XVIII em Portugal e em Itália e Espanha, territórios com os quais Portugal mantinha relações sociais e culturais, no sentido de estabelecer posteriormente uma comparação no que respeita à evolução deste género musical em solo lusitano.

No primeiro capítulo é abordado o aparecimento da sonata no repertório italiano e espanhol para instrumentos de tecla, a sua evolução formal bem como os compositores que se distinguiram neste domínio. Enunciam-se os aspetos formais e estilísticos a par das técnicas empregues na composição destas sonatas ao longo do século XVIII ao mesmo tempo que se põe em relevo modelos e características identificativas de uma instituição ou região geográfica consideradas importantes para a compreensão da evolução da sonata em Portugal. No segundo capítulo são descritos os principais acontecimentos que marcaram a vida musical portuguesa na primeira metade de setecentos: entre eles consta o intercâmbio de músicos entre Portugal e Itália e as consequências ocasionadas pela presença de músicos italianos em Portugal que se prolongou durante a segunda metade do século, a importância dos instrumentos de tecla no conjunto da produção musical da época e o aparecimento das primeiras sonatas portuguesas pelas mãos de Carlos Seixas. De seguida é realizada uma

abordagem ao contexto social e cultural da era pós-seixasiana – na qual floresceram os concertos públicos, o ensino privado, a circulação de instrumentos e de materiais musicais – bem como à posição dos instrumentos de tecla, cuja importância se reflete na retoma da publicação de obras portuguesas para este tipo de instrumentos, sendo igualmente referida a situação atual da investigação sobre o repertório português em questão.

No terceiro capítulo são descritos o método utilizado no levantamento e inventariação do repertório português para instrumentos de tecla do período *c.*1750–1807 e as fontes deste repertório. No capítulo seguinte é abordada a problemática inerente à questão da forma nas sonatas da segunda metade de setecentos, as metodologias atuais de análise e o método empregue na análise e classificação do repertório em estudo, sendo igualmente descritas as formas musicais resultantes desta análise.

No último capítulo deste trabalho apresentam-se as características formais específicas do corpus das sonatas portuguesas, abordando separadamente os andamentos com formas de sonata e os restantes andamentos do ciclo da sonata, e procede-se à caracterização formal e estilística da produção das sonatas de cada compositor. Por fim identifica-se o período de composição das sonatas e caracterizam-se as obras de dois períodos separados pelo ano de 1777, ano este que corresponde à mudança do reinado de D. José I para o reinado de D. Maria I e à baliza temporal definida para a publicação da coleção *Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo* de Francisco Xavier Baptista, a maior coleção de sonatas para instrumentos de tecla impressa na época em Portugal. Esta divisão temporal baseou-se em parte nas biografias dos compositores – as quais foram elaboradas a partir da compilação de informações biográficas inéditas e de informações apresentadas por outros autores – e na definição do perfil destes compositores, documentos estes que se encontram como anexos deste trabalho.

O percurso realizado nesta investigação permite apresentar, em termos conclusivos, os elementos que definem o desenvolvimento da sonata para instrumentos de tecla em Portugal, a evolução deste género musical comparativamente ao repertório italiano e espanhol da época e identificar o modelo da sonata portuguesa da era pós-seixasiana. O trabalho é complementado por uma gravação audiovisual de um recital de cravo com sonatas portuguesas inéditas seleccionadas de entre as sonatas de autoria portuguesa identificadas nesta investigação.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Rui Vieira Nery pela sua disponibilidade, pelo precioso ensino do seu saber, pelo rigor científico e atenção que dedicou a este trabalho.

Ao Professor Doutor Gerhard Doderer pelos conselhos preciosos, pelo estímulo constante, pela generosidade com que colocou à minha disposição os livros e manuscritos do seu arquivo.

À Professora Cremilde Rosado Fernandes pelo gosto que incutiu em mim ao longo de vários anos para o estudo deste repertório.

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia pelo apoio financeiro que permitiu concretizar este projeto de investigação.

À Dr.^a Ana Paula Tudela pelo apoio concedido na pesquisa de documentação do Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília e pela generosidade em facultar informações de fontes primárias de cariz biográfico.

Ao Dr. António de Sousa pela amabilidade com que facultou informações sobre materiais bibliográficos e fontes primárias resultantes das suas pesquisas pessoais.

Ao Doutor João Pedro D'Alvarenga pela generosidade em disponibilizar material bibliográfico.

À Professora Doutora Vanda de Sá pela gentileza em facultar material bibliográfico.

Ao Doutor Mário Marques Trilha pela amabilidade em disponibilizar material bibliográfico.

Ao Doutor António Jorge Marques pela gentileza em facultar informações sobre fontes primárias.

Aos diretores e funcionários dos arquivos e bibliotecas que facultaram o acesso e auxiliaram a consulta de documentação indispensável para a realização desta pesquisa:

- Funcionários da sala de leitura do Arquivo Nacional da Torre do Tombo

- Funcionários da sala de leitura do Département de la Musique da Bibliothèque Nationale de France
- Dr.^a Sílvia Sequeira, Dr.^a Clara Assunção e D. Clementina Gomes da Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal
- Sr. Luciano Franco do Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa
- Dr.^a Cristina Pinto Basto da Biblioteca da Ajuda
- Dr. Eugénio Vieira do Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa
- Dr.^a Teresa Ponces do Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa
- Dr.^a Teresa Amaral da Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra
- D. Maria Helena Sousa da Secção de Música da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
- D. Manuela Redol do Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Tomar
- Dr. José Chitas da Biblioteca Pública de Évora
- Dr.^a Maria de Jesus Monge, Dr. João Boléo Tomé, Sr. Nuno Mourato e Sr. Carlos Saramago da Biblioteca-Museu da Casa de Bragança de Vila Viçosa
- D. Florinda Burrinhas e D. Glória Terrinca da Biblioteca Municipal de Elvas
- D. Helena Ribeiro do Arquivo Histórico Municipal de Elvas

Ao Fouad e à Selma pelo apoio e carinho que desde sempre demonstraram e que se tornou essencial para a concretização deste trabalho.

À minha mãe pelo seu apoio incondicional.

CAPÍTULO I – DESENVOLVIMENTO DA SONATA EUROPEIA MERIDIONAL PARA TECLA NO SÉCULO XVIII

1. A sonata italiana para tecla no século XVIII

1.1. O nascimento da sonata italiana

O termo “sonata” ou “suonata”, inicialmente aplicado de forma genérica a uma “peça para soar”, adquire no século XVII uma conotação formal que se desenvolve essencialmente no campo da música instrumental de câmara através das formas de *sonata da chiesa* e de *sonata da camera*¹. No domínio da música para instrumentos de tecla o termo é introduzido em obras que se baseiam em modelos formais pré-existentes e passam a estar “encobertas” pelo rótulo “sonata”².

As várias edições com repertório para tecla dos finais do século XVI demonstram que, a par do *ricercare*, da fantasia, da toccata e da canzona, os instrumentistas contavam com outros tipos de música como por exemplo variações sobre um baixo ostinato ou arranjos elaborados a partir de melodias gregorianas. Este último modelo serviu de base às primeiras sonatas para tecla, compostas e publicadas em solo italiano na primeira metade do século XVII: trata-se de um conjunto de catorze sonatas para cravo do compositor napolitano Gioanpietro Del Buono publicadas na coletânea *Canoni, obblighi et sonate in varie maniere sopra l'Ave maris stella ... a 3. 4. 5. 6. 7 et 8 voci, e le sonate a 4* (Palermo, 1641). Cada uma das sonatas apresenta *tempis* diferentes sem alteração métrica e uma escrita contrapontística a quatro vozes baseada no *cantus firmus* Ave Maris Stella (Newman 1954: 208-209).

¹ Tanto a *sonata da chiesa* como a *sonata da camera* são formas constituídas geralmente por quatro andamentos com alternância de tempo lento-rápido-lento-rápido; a distinção baseia-se no facto da *sonata da camera* ser composta por uma sucessão de danças previamente introduzidas por um prelúdio. Uma listagem das primeiras obras para ensemble instrumental com o título de “sonata” encontra-se indicada em Newman 1983: 19.

² Ao longo dos séculos XVII e XVIII surgiram sonatas litúrgicas para órgão escritas num único andamento em estilo de fuga destinadas a serem usadas na liturgia como por exemplo as que constam da antologia *Sonate da Organo di varii Autori* compilada por Giulio Cesare Arresti por volta de 1695. cf. Newman 1954: 207. Nesta mesma antologia, Daniel Freeman reconhece a existência de sonatas com o formato de três andamentos. cf. Freeman 2003: 119

A canzona é uma das antigas formas musicais facilmente reconhecível nas três sonatas de Gregorio Strozzi que integram a publicação *Capricci da sonare cembali, et organi, op. 4* (Nápoles, 1687)³. Estas obras mostram uma escrita contrapontística a quatro vozes na qual o sujeito é variado e trabalhado em forma de fugato. As várias secções da obra estão escritas em métrica alternada o que sugere também uma alternância de *tempi* (Newman 1954: 206).

Nos princípios do século XVIII, a forma seccional da canzona dá origem a sonatas constituídas por andamentos independentes e geralmente contrastantes. Tal é o caso de doze obras “a due Cimbali” de Bernardo Pasquini (1637–1710), datadas dos anos 1703-1704, que comportam a designação de “sonata”⁴. As obras estão agrupadas em três andamentos contrastantes todos na mesma tonalidade, contudo, não estão totalmente anotadas dado que ostentam apenas um baixo cifrado para ambas as partes instrumentais (Newman 1954: 206).

As primeiras sonatas italianas setecentistas com uma escrita *obligato* para instrumentos de tecla foram compostas pelo veneziano Benedetto Giacomo Marcello (1686–1739), provavelmente na década de 1710. As sonatas de Marcello subsistem dispersas em vários manuscritos, de entre os quais se realça o manuscrito Vm⁷ 5289 conservado na Bibliothèque Nationale de France, reunindo o maior número de sonatas deste compositor⁵. Este manuscrito serviu de base para o estudo levado a cabo por William Newman (1957) para a identificação das características das sonatas de Marcello.

O autor identificou a presença de sonatas organizadas em ciclos de três a cinco andamentos, escritos geralmente na forma binária com repetição de ambas as partes (sendo a segunda

³ A canzona surge inicialmente sob a forma de arranjos de canções polifónicas, na maioria dos casos francesas. A sua estrutura com secções bem definidas e contrastantes a nível dos andamentos e da métrica foi introduzida no final do século XVI por Vincenzo Pellegrini (*Canzoni de intavolatura d'organo fatte alle francese, Libro Primo*. Veneza, 1599). A técnica da variação, que estabelece uma ligação temática entre as secções, surge nos princípios do século XVII nas *canzonas* de G. M. Trabaci e A. Mayone. cf. Caldwell 2001

⁴ O manuscrito Add. MS. 31501, atualmente conservado na British Library, comporta vinte e oito obras da autoria de Bernardo Pasquini: um primeiro conjunto com catorze obras escritas para um cravo e um segundo conjunto com catorze obras para dois cravos. Segundo Newman o título *sonata* surge a partir da terceira obra do segundo conjunto. Anteriores a estas, refere-se a presença de três composições de Pasquini na antologia de Arresti intituladas *sonata* e que correspondem à sonata litúrgica para órgão de um andamento. cf. nota de rodapé 2; cf. Newman 1954: 206

⁵ O manuscrito Vm⁷ 5289 da Bibliothèque Nationale de France contém, para além de trinta minuetos, treze das cerca de vinte sonatas para instrumentos de tecla do compositor. Segundo Newman, apesar da popularidade que estas obras tiveram no seu tempo, apenas duas sonatas foram publicadas no século XVIII a título póstumo, em Paris no ano de 1758.

parte geralmente maior do que a primeira), na mesma tonalidade e preferencialmente em tempo rápido. Estas apresentam uma textura a duas partes, pontualmente acrescida de uma terceira e mais raramente de uma quarta parte, uma forte presença de características de dança – embora apenas um andamento possua o título de uma dança – e ligações melódicas entre os *incipits* dos andamentos. Do ponto de vista melódico, Newman salienta a presença de sujeitos bem definidos, tanto do ponto de vista melódico, como rítmico, embora nunca cheguem a constituir propriamente um tema. Revela que Marcello emprega uma escrita com vários cromatismos melódicos e harmónicos, escalas, arpejos, notas repetidas e notas duplas, saltos e cruzamento de mãos, trilos longos conjugados com uma outra linha melódica na mesma mão, padrões rítmicos variados e a sequência como principal técnica de extensão da obra musical. Do ponto de vista harmónico, Newman constata o uso pontual do baixo cifrado, de cromatismos e de dissonâncias, empregues na escrita homofónica, resultando estes últimos da utilização de pedais de acordes ou de notas duplas bem como de intervalos diminutos de sétima, oitava e de nona, especialmente para acentuar notas de passagem. O autor revela ainda a existência de um ritmo harmónico frequentemente rápido e a opção por acompanhamentos mais movimentados no caso de um abrandamento harmónico sem, no entanto, nunca aplicar o baixo de Alberti⁶.

Nas sonatas de Marcello é reconhecível, para além da independência dos andamentos e do uso generalizado de uma mesma tonalidade no interior do ciclo, uma transformação na concepção da sonata para instrumentos de tecla estabelecida por um ciclo de três a cinco andamentos os quais apresentam interligações através de relações melódicas estabelecidas entre os *incipits*.

Nos finais da década de 1720 as sonatas para tecla seguem a tendência da composição de

⁶ O baixo de Alberti é um tipo de acompanhamento caracterizado pela sucessão de notas do acorde arpejado na ordem grave-agudo-médio-agudo. Embora não tenha sido inventado por Domenico Alberti (c.1710-1746), este tipo de acompanhamento tornou-se popular através das sonatas para instrumentos de tecla deste compositor, razão pela qual Newman (1983b: 180) considera Alberti o seu “inventor virtual”.

andamentos na forma binária embora algumas, como as de Azzolino Bernardino Della Ciaja (1671–1755), optem ainda por misturar formas anteriores como a toccata ou a canzona⁷. As seis *Sonate per cembalo con alcuni saggi ed altri contrapunti di largo e grave stile ecclesiastico per grandi organi* de Della Ciaja, publicadas em Roma provavelmente no ano de 1727, são constituídas por quatro andamentos dos quais fazem parte uma tocata, uma canzona e duas peças com estrutura binária (Gianturco 2001).

A aplicação de formas binárias por meio de andamentos de dança está presente nas três sonatas de Pietro Giuseppe Sandoni (1685–1748), compositor italiano expatriado em Londres. A publicação datada de 1726-1728 reproduz sonatas constituídas por dois e três andamentos, de textura fina, duas das quais estão compostas segundo o modelo da suite barroca⁸. A outra sonata apresenta aspetos inovadores em ambos os andamentos: o primeiro andamento introduz o baixo de Alberti e o segundo e último andamento apresenta um minuetto com nove variações, tratando-se provavelmente da primeira obra a utilizar a variação no andamento final (Schnoebelen 2001).

A respeito da suite, cabe aqui mencionar a coleção *Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo* (Roma?, 1716) de Domenico Zipoli (1688–1726) dividida em duas partes destinadas respetivamente ao órgão e ao cravo. O título sugere a presença de sonatas, porém, não existe qualquer obra individualmente identificada como tal, tratando-se segundo Newman (1954: 203) de uma adaptação genérica do termo. No entanto, Freeman (2003: 119) reconhece a presença de quatro *sonate da camera*, compostas por andamentos escritos na forma binária,

⁷ A toccata define-se como uma composição livre e independente de qualquer modelo existente. As primeiras obras para tecla publicadas com a designação de toccata são da autoria do compositor Sperindio Bertoldo e foram publicadas em Veneza no ano de 1591: *Tocate, ricercari et canzoni francese intavolate per sonar d'organo*. Dois anos mais tarde foi publicado o tratado *Il Transilvano* (1593) de Girolamo Diruta o qual apresenta tocatas de vários compositores da época, sendo seguido, por coleções como *Toccate d'intavolatura d'organo* (1598 e 1604) de Claudio Merulo e *Toccate et ricercari d'organo* (1604) de Annibale Padovano. Estas tocatas contrastam em simultâneo, nas duas mãos, uma escrita em acordes e figurações rápidas, destacando-se uma evolução nas tocatas de Merulo através da introdução de passagens do tipo fuga e de um maior número de seções. Nos princípios do século XVII, Girolamo Frescobaldi compõe e publica várias tocatas as quais são enriquecidas com cromatismos, dissonâncias e ritmos mais complexos. A forma livre da toccata permanecerá de um modo geral ao longo dos séculos XVII e XVIII com as suas seções contrastantes, muitas vezes numa escrita tipo fuga, chegando a incluir, no caso das tocatas de Alessandro Scarlatti, passagens do tipo recitativo e variações. cf. Caldwell 2001a

⁸ As sonatas encontram-se no final da publicação intitulada *Cantate da camera* e constituem as primeiras sonatas para instrumentos de tecla editadas em Londres.

as quais deverão ser consideradas como sonatas.

O modelo da suite está amplamente representado nas doze *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* de Lodovico Maria Giustini, conhecido por Lodovico Giustini di Pistoia (1685–1743) publicadas em Florença no ano de 1732. As sonatas foram dedicadas ao Infante D. António, irmão do rei D. João V de Portugal, pelo bispo brasileiro Dom João Seixas da Fonseca Borges⁹. Trata-se das primeiras obras destinadas ao pianoforte com uma escrita idiomática bem notória pelas indicações de dinâmica inscritas em alguns dos andamentos. Giustini dispõe uma sucessão de quatro ou cinco andamentos de dança, compostos na forma binária e geralmente na mesma tonalidade, sempre com alternância de *tempi*. Este modelo é ocasionalmente alterado através da inclusão da canzona – estabelecendo desta forma uma ponte com as primitivas sonatas – ou de tonalidades diferentes nos terceiros andamentos do ciclo como sejam a tonalidade homónima menor, a tonalidade da relativa menor ou maior e a tonalidade da dominante. Trata-se de uma mistura dos modelos da *sonata da camera* e da *sonata da chiesa* na medida em que, para além do prelúdio e dos andamentos de dança característicos da *sonata da camera*, as sonatas incluem andamentos tipo fuga (como as já mencionadas canzonas) imediatamente a seguir ao prelúdio e por vezes também como último andamento, no caso da sonata conter mais do que um andamento desta natureza (Freeman 2003: 124-125). As sonatas de Giustini reúnem elementos da música francesa para cravo, através da incorporação do rondeau e do *style brisé*, bem como da sonata italiana para violino (Freeman 2003)¹⁰.

Inscritas numa “primeira fase” do estilo galante que Newman (1983a: 120) define por um abrandamento da utilização de elementos da escrita barroca (como sejam a melodia contínua

⁹ Daniel Freeman (2003: 113-117) levanta a hipótese das sonatas de Giustini terem sido compiladas em Florença no ano de 1732 e publicadas posteriormente, entre 1734 e 1740, altura em que Dom João Seixas residiu em Lisboa.

¹⁰ Freeman (2003) estabelece uma comparação e aponta semelhanças entre as sonatas de Giustini e as sonatas para violino e baixo contínuo op. 1 de Francesco Maria Veracini. Note-se que este tipo de composição de câmara era o mais apreciado na época, pelo que a adaptação para teclado de sonatas compostas para violino e baixo contínuo tornou-se uma prática comum. cf. Newman 1954: 202

ou o ritmo harmónico rápido), as sonatas incluem linhas melódicas, ornamentadas com trilos e apogiaturas simples e duplas, pontualmente acompanhadas pelo baixo de Alberti ou pelo baixo de tambor, ritmos complexos como por exemplo as variantes do ritmo lombardo e empregam a repetição como meio de expansão melódica por oposição à anterior técnica da sequência tipicamente barroca¹¹. Salienta-se a incorporação de *acciaccaturas* nas cadências, resultando num tipo de “mordente” dissonante escrito na partitura com duração idêntica às notas consonantes do acorde ao qual está agregado e que, segundo Sheveloff (1986: 96), poderá ser justificado pela necessidade de colmatar a sonoridade suave dos primeiros pianofortes. Ainda que esta e outras técnicas de escrita que remetem para a execução no pianoforte tenham sido empregues em composições imediatamente posteriores, as sonatas de Giustini – sob a forma de suite com os seus andamentos contrastantes – permanecerão até à década de 1760 como as únicas obras compostas expressamente para o pianoforte.

1.2. As sonatas de Domenico Scarlatti

A extensa produção de obras para instrumentos de tecla do compositor napolitano Giuseppe Domenico Scarlatti (1685–1757) constitui um marco relevante no percurso do género *Sonata* pela originalidade empregue na escrita das mesmas. Desde os primeiros trabalhos de investigação desenvolvidos no início do século passado por Longo (autor da primeira edição moderna da obra para instrumentos de tecla do compositor) e Gerstenberg, a figura e produção musical de Domenico Scarlatti tem sido alvo de estudo por parte de Kirkpatrick (1951, 1953), Boyd (1985, 1986), Sheveloff (1985, 1986), Pagano (2006), Ester-Sala (1992), Sutherland (1995), Pedrero-Encabo (1997), Sloane (2001), Clark (1976, 2007), Sutcliffe (2003) e Moiraghi (2009), proporcionando hoje uma visão bastante completa sobre a vida do compositor e o seu estilo composicional que se complementa com os estudos de Doderer

¹¹ cf. Pistoia 1732: 11 e Freeman 2003: 126. O termo “baixo de tambor” (tradução do termo inglês *Trommelbass*) identifica um tipo de acompanhamento que corresponde à repetição de uma mesma nota na linha do baixo, geralmente em colcheias, podendo haver a deslocação para uma nota diferente.

(1987, 1991, 2009) Doderer & Fernandes (1993) e Alvarenga (1997/98) no que respeita ao período durante o qual Scarlatti permaneceu em Portugal¹².

A composição da maior parte das suas sonatas está associada ao período em que o compositor viveu na Península Ibérica, não havendo provas de datação anteriores a 1738/39, altura em que publicou em Londres os *Essercizi per Gravicembalo*. As suas qualidades como músico foram desde cedo notórias, tendo conseguido aos quinze anos tornar-se organista e compositor da Capela Real, em Nápoles, na qual desempenhava também a função de *clavicembalista di camera*. Em 1705, Domenico Scarlatti passou por Florença onde terá experimentado o pianoforte, o novo instrumento inventado por Bartolomeo Cristofori, na corte de Ferdinando de Médicis e para o qual terá possivelmente composto algumas das suas sonatas (Sutherland 1995). Apesar do contato estabelecido em Florença com a corte de Médicis, é em Roma que Scarlatti desenvolve na década de 1710 a sua atividade mais intensa de que hoje temos conhecimento: em 1711 como *maestro di cappella* de Maria Casimira, Rainha exilada da Polónia, e em 1713 como assistente – passando no ano seguinte a diretor – da Cappella Giulia. O ano de 1714 marca o início dos contatos com o embaixador português Marquês de Fontes, através do qual Scarlatti virá instalar-se em Portugal ao serviço de D. João V e posteriormente em Espanha, acompanhando a Infanta Maria Bárbara de Bragança.

Domenico Scarlatti chegou a Portugal no dia 29 de Novembro de 1719 e durante a sua estadia, que se prolongou até 1729, foi compositor e professor da família real¹³. Desta primeira ocupação resulta a composição de “vinte e três obras vocal-instrumental para o Palácio Real (Paço da Ribera) ou a Capela Real (Patriarcal) em Lisboa” (Doderer 2009:

¹² LONGO, Alessandro, *Domenico Scarlatti e la sua Figura nella Estoria dela Musica*. Nápoles, 1913; GERSTENBERG, Walter, *Die Klavier-Kompositionen Domenico Scarlattis*. Regensburg, 1933, 2/1968.

¹³ Segundo João Pedro d’Alvarenga (1997/98: 114) a estadia efetiva de Scarlatti em Portugal, interrompida por viagens ao estrangeiro, resume-se a dois períodos que no total perfazem quatro anos e meio a cinco. Alvarenga (1997/98: 118-124) e Fernandes (2010: 205-206) esclarecem as diferenças, durante o reinado de D. João V, entre as funções atribuídas ao compositor régio e as funções do mestre de capela. Este último título continua ainda a ser erradamente atribuído a Domenico Scarlatti.

163)¹⁴. Documentação da época referente à correspondência do Núncio Apostólico em Lisboa comprova a ligação de Scarlatti ao ensino a partir de 27 de Dezembro de 1719, ao serviço do Infante D. António, irmão de D. João V¹⁵.

É hoje ainda desconhecida a data a partir da qual Scarlatti se tornou professor da Infanta Maria Bárbara, não sendo, certamente, logo após a chegada do músico italiano a Lisboa, uma vez que nessa altura D. João V estava em negociações com o veneziano Giacomo Facco para desempenhar essa mesma função (Doderer 2009: 166); a este respeito, João Pedro d'Alvarenga (1997/98: 120) nota que não existe documentação que comprove a ligação à Infanta no período em que Scarlatti permaneceu em Portugal, mesmo se a dedicatória dos *Essercizi per Gravicembalo* aponta para a composição destas obras quando Scarlatti esteve ao serviço do Infante D. António e da Infanta Maria Bárbara, não implicando isto uma simultaneidade. Domenico Scarlatti partiu definitivamente de Portugal no Outono de 1729 rumo a Sevilha, a fim de se juntar à Infanta Maria Bárbara que havia casado com D. Fernando, Príncipe das Astúrias. Os primeiros anos de Scarlatti em Espanha foram passados na Andaluzia onde a corte espanhola permaneceu até ao ano de 1733. Jane Clark (1976: 21) aponta este período como provavelmente correspondente à composição de um grande número de sonatas, justificando com o facto de muitas delas apresentarem claras semelhanças com a música andaluza¹⁶.

Em 1738/39, Scarlatti reuniu obras que tinham sido compostas com um propósito didático para D. António e D. Maria Bárbara de Bragança e publicou-as em Londres sob o título de *Essercizi per Gravicembalo*¹⁷. Clark (2007: 286) levanta a hipótese da publicação ter sido

¹⁴ Alvarenga (1997/98: 131-132) expõe uma lista das serenatas, cantatas e obras vocais sacras compostas por Domenico Scarlatti e representadas em Lisboa entre os anos de 1720 e 1728, reproduzida por Doderer (2009: 163-164).

¹⁵ A referida documentação datada de 02/01/1720 encontra-se transcrita em Doderer & Fernandes 1993: 93-94.

¹⁶ Clark associa as sonatas K. 490, K. 492 e K. 502 respetivamente à saeta, à buleria e à peteneras e ainda certas passagens cromáticas da Sonata K. 421 ao flamenco. A autora refere ainda a presença de elementos de outras danças espanholas nas sonatas de Scarlatti como a seguidilla, o fandango, o canário ou a jota.

¹⁷ Jane Clark (2007: 283, 285) cita a notícia do jornal *The Craftsman* na qual vem anunciada a publicação, em Londres, dos *Essercizi* de D. Scarlatti em simultâneo com um alerta para a circulação de uma outra edição pirateada destas obras que, segundo a autora, foi realizada por

financiada por D. João V, a quem foi dedicada, e de ter sido concebida como uma gratificação do rei à lealdade do compositor, do mesmo modo que a condecoração com o título de Cavaleiro da Ordem de Santiago em 1738. Os *Essercizi* apresentam-se como um conjunto de trinta obras individualmente identificadas com o termo “sonata” e constituem as obras para tecla mais relevantes editadas durante o tempo de vida do compositor.

As principais fontes manuscritas das sonatas de Scarlatti encontram-se na Biblioteca Nazionale Marciana em Veneza – dois conjuntos de volumes manuscritos compilados provavelmente por Scarlatti em 1742 e 1749 e destinados a Maria Bárbara de Bragança – e na Biblioteca Palatina do Conservatorio Arrigo Boito em Parma – quinze volumes que duplicam muitas das sonatas incluídas nos manuscritos de Veneza e que contêm entre outras, doze sonatas consideradas como sendo as últimas obras compostas por Scarlatti.

De entre os manuscritos portugueses com obras para instrumentos de tecla de Domenico Scarlatti destaca-se o *Libro di Tocate Per Cembalo* – um volume compilado provavelmente nos primeiros anos do reinado de D. José I e que possivelmente terá vindo de Madrid para Lisboa – no qual se encontra uma sonata inédita do compositor (Doderer 1991: 154)¹⁸.

Para além do termo “sonata” encontram-se nas fontes manuscritas outras designações como “toccata”, “lesson”, pièce de clavecin” ou “caprice” e por vezes alguns subtítulos associados às danças da suite (“minuetto”, “allemanda”, “gigha” ou “gavota”) ou indicativos do carácter (“aria”, “capriccio” ou “pastoral”), salientando-se o emprego do subtítulo “fuga” com um propósito formal ou simplesmente com uma intenção de carácter (Newman 1983a: 268)¹⁹. De acordo com Taruskin (2010: 391), a inexistência de manuscritos autógrafos não permite conhecer a intenção de Scarlatti acerca do possível agrupamento de sonatas em pares.

Thomas Roseingrave. Segundo Pedrero-Encabo (1997: 373) a edição de Roseingrave adiciona doze sonatas (K.31 a K.42, de acordo com a catalogação de R. Kirkpatrick) às trinta publicadas por Scarlatti (K.1 a K.30).

¹⁸ A referida sonata foi publicada separadamente (Doderer 1987) e integrada na edição fac-similada do *Libro di Tocate Per Cembalo*, manuscrito que se conserva na Biblioteca Nacional de Portugal com a cota atual F.C.R. 194.

¹⁹ Note-se a aplicação do termo “tocata” no caso singular da “tocata nº 10” (P-Cug MM 58), englobando quatro sonatas catalogadas como K.85, K.82, K.78 e K.94 das quais as três primeiras se encontram no manuscrito de Veneza de 1742. cf. Pedrero-Encabo 1997: 374

Sutcliffe (2003: 367-375) e Sheveloff (1985: 432) confirmam a presença de sonatas emparelhadas nos manuscritos de Veneza e de Parma. No entanto, os autores discordam do emparelhamento único transmitido por Kirkpatrick (1953), pelo facto destes manuscritos apresentarem pares diferentes tanto a nível da sua constituição como da ordem das sonatas.

A sonata scarlattiana é maioritariamente constituída por um único andamento e assenta em três tipos de estruturas binárias: a simples, a equilibrada e a arredondada²⁰. De acordo com Hepokoski & Darcy (2011: 355-358) a estrutura mais simples – denominada pelos autores “forma binária paralela” – caracteriza-se pelo formato de duas partes repetidas no qual a segunda reproduz sensivelmente o mesmo material melódico da primeira e inverte o percurso tonal estabelecido anteriormente; a estrutura binária equilibrada define-se pela utilização do mesmo material na conclusão de ambas as partes e pela introdução de material novo modulatório no início da segunda parte²¹. Sutcliffe (2003: 320) identifica uma “rima estrutural” na repetição do material conclusivo de ambas as partes da forma binária equilibrada que se apresenta como a forma composicional empregue com maior frequência nas sonatas de Scarlatti. A forma binária arredondada é caracterizada por Sutcliffe (2003: 320) como um “regresso duplo” do material inicial e da tonalidade da tónica por volta de dois terços do desenrolar da estrutura. Esta particularidade formal que constitui uma das propriedades da “forma sonata ‘Clássica’” é raramente utilizada por Scarlatti (Taruskin (2010: 394-395).

De um modo geral as sonatas de Scarlatti apresentam uma textura homofónica, no entanto, algumas obras incluem passagens com textura polifónica e incorporam técnicas particulares

²⁰ Estas duas últimas denominações são traduções dos termos ingleses “balanced binary” e “rounded binary”. Segundo Pedrero-Encabo (1997: 374) as obras que se afastam do modelo de um único andamento são K.77, K.79, K.81, K.83, K.88, K.89, K.90, K.91 e ainda a tocata 10 (*P-Cug* M 58) que é constituída pelas sonatas K. 85, K. 82, K. 78 e K. 94. A esta lista deve-se acrescentar ainda a sonata K. 73, composta por dois andamentos, uma das poucas obras com uma linha de baixo cifrado e que provavelmente terão sido intencionalmente compostas para um instrumento melódico com acompanhamento de baixo contínuo. cf. Boyd 1986: 147. Acerca deste assunto cf. Silvestre (2009).

²¹ Opta-se pela classificação apresentada por Hepokoski & Darcy (2011) relativamente aos diferentes tipos de formas binárias em detrimento da terminologia especificamente atribuída às sonatas de Scarlatti por Kirkpatrick (1953), atualmente questionada por Moiraghi (2009).

da tocata que refletem o vínculo à música para instrumentos de tecla anterior²². Apesar destes arcaísmos, Newman (1983a: 120) enquadra Scarlatti na primeira fase do estilo galante caracterizado por um “relaxamento” dos processos de escrita melódica e harmónica típicos do Barroco.

Do ponto de vista tonal, Scarlatti adota em quase todos *Essercizi* o plano típico das formas bipartidas definido pelo percurso da tónica à dominante ou à relativa na primeira parte e o percurso inverso na segunda (Pedrero-Encabo 1997: 387). No conjunto das sonatas, constata-se que o compositor não se desvia muito destes parâmetros: Sutcliffe (2003: 340) indica que as sonatas compostas no modo menor iniciam a segunda parte na tonalidade da medianta ou da dominante menor (raras vezes da dominante maior) enquanto que as sonatas compostas no modo maior geralmente iniciam a segunda parte na tonalidade da dominante ou, com menor frequência, da medianta ou da dominante menor. Todavia, algumas obras apresentam aspetos invulgares, como o uso da tonalidade da medianta menor ou da sobredominante no início da segunda parte das sonatas compostas no modo maior e a concepção do efeito trisseccional da primeira parte através da alternância entre os modos maior e menor (Sutcliffe 2003: 340-341).

A escrita harmónica de Scarlatti é caracterizada por Taruskin (2010: 391) como “extravagante”, apontando este autor para a forma ousada como Scarlatti emprega o cromatismo modulatório e como trata a dissonância. Neste domínio há que destacar o uso da *acciaccatura* empregue também por Giustini nas suas *Sonate da cimbalo di piano e forte* embora com menor determinação. Sheveloff (1986: 96) coloca a hipótese da *acciaccatura* ser utilizada com o intuito de enriquecer a doce sonoridade do pianoforte primitivo e compara a presença e a função das *acciaccaturas* nas sonatas de Scarlatti com o âmbito das mesmas e o âmbito dos instrumentos de tecla pertencentes a Maria Bárbara de Bragança. Conclui o autor

²² cf. Pedrero-Encabo 1997: 380-382

que cerca de duzentas sonatas terão sido compostas para o pianoforte e possivelmente outras duzentas para o cravo²³.

No que diz respeito ao material melódico as sonatas de Scarlatti enunciam sujeitos – e não propriamente temas – os quais são amplamente repetidos. Segundo Sutcliffe (2003: 324) os primeiros sujeitos são praticamente inexistentes enquanto que os segundos sujeitos surgem muitas vezes como reflexo de uma articulação harmónico-melódica. O autor indica que o processo de escrita remete em muitos dos casos para “uma focagem gradual de energias criativas” na medida em que a sonata inicia com material que a princípio parece ser indeterminado tematicamente, alcançando a formulação de um sujeito por vezes apenas na zona conclusiva da primeira parte, sendo retomado no final da obra no sentido de reforçar a forma da mesma. Na escrita, Scarlatti emprega técnicas como as oitavas e outras notas dobradas, os pedais internos, o acréscimo arbitrário de vozes, a repetição de notas, os saltos e o cruzamento de mãos que, aliadas à sua preferência pelos andamentos rápidos, resultam numa virtuosidade instrumental²⁴.

O estilo composicional de Scarlatti é definido por aspetos da escrita para instrumentos de tecla que se demarcam como sendo particulares do ponto de vista formal, melódico e melódico-harmónico. A maior parte das sonatas é constituída por um único andamento bipartido preferencialmente escrito na forma binária equilibrada. Melodicamente, salienta-se a forma como Scarlatti inicia a maior parte das sonatas – com imitações curtas, figurações livres ou a junção destes dois elementos – “geralmente sem relevância temática aparente para o resto da obra”, facto que o diferencia dos seus contemporâneos (Sutcliffe 2003: 334). Neste domínio, destaca-se ainda o uso de motivos curtos e da sua repetição, provocando uma

²³ Para além das sonatas provavelmente compostas para o cravo e para o pianoforte acima mencionadas, o autor indica que cerca de doze sonatas destinam-se ao órgão e aproximadamente outras dez ao clavicórdio. Restam cerca de cem sonatas para as quais não é proposto um instrumento devido à falta de elementos específicos de caracterização. cf. Sheveloff 1986: 96-101

²⁴ Pedrero-Encabo (1997: 390-391) salienta que o cruzamento de mãos é tratado por Scarlatti não apenas como um elemento de expansão mas também de “contraste colorístico”.

“tensão harmónica” na obra (Pedrero-Encabo 1997: 391). Do ponto de vista melódico-harmónico, distingue-se a forma invulgar como Scarlatti articula o tema e a harmonia na zona conclusiva da sonata bem como o uso da *acciaccatura* e da repetição de elementos melódico-harmónicos²⁵.

As sonatas para instrumentos de tecla de Scarlatti, embora apresentem algumas semelhanças de escrita com as sonatas de autores contemporâneos, definem-se como únicas por estabelecer o modelo de um andamento frequentemente composto na forma binária equilibrada, por adotar de uma forma geral um padrão inicial que raramente assume do ponto de vista temático uma clara importância para o resto da obra, por introduzir elementos do folclore espanhol e pelo virtuosismo criado através da exploração de técnicas idiomáticas. Estes fatores aliados a uma exagerada repetição de motivos, ao aparecimento de relações tonais imprevisíveis e a uma estruturação construída a partir de células curtas de dois compassos que por conseguinte constituem frases e grupos de frases, marcam um estilo inconfundível no percurso da sonata italiana para instrumentos de tecla da primeira metade do século dezoito.

1.3. As sonatas das principais escolas de tecla italianas

Modelos venezianos. Em meados do século XVIII a música para instrumentos de tecla revela características específicas que delimitam uma “segunda fase” do estilo galante, cujo apogeu ocorre nas décadas de 1750-60. Entre elas salienta-se a textura a duas vozes, o aspeto fragmentado da linha melódica, com tendência para a criação de unidades de dois compassos, a utilização de sínkopas, figuras pontuadas e séries de tercinas em semicolcheias, o ritmo harmónico lento com paragens frequentes em meias-cadências ou em cadências completas preparadas por um acorde na segunda inversão e o uso de vários tipos de acompanhamento

²⁵ cf. Sutcliffe 2003: 339-340, 357

como os acordes arpejados, os arpejos, as oitavas quebradas, os baixos de tambor, *murky bass* e sobretudo o baixo de Alberti (Newman 1983a: 120-122).

Embora Domenico Alberti (c.1710–1746) não seja o inventor deste tipo de acompanhamento, baseado na sucessão de notas do acorde arpejado pela ordem grave-agudo-médio-agudo, foi através das suas sonatas que esta espécie de suporte harmónico se difundiu²⁶. Entre as primeiras obras que empregam o baixo de Alberti encontram-se a já mencionada sonata de Pietro Giuseppe Sandoni datada de 1726-28 e uma sonata do veneziano Giovanni Battista Pescetti (c. 1704–1766)²⁷. Esta obra de Pescetti integra a única publicação de repertório para instrumentos de tecla do compositor – *Sonate per gravicembalo* (Londres, 1739) – que engloba dez sonatas, uma das quais resultante da transcrição de uma abertura e de excertos de óperas da sua autoria (Newman 1983a: 684).

Comparativamente às sonatas de Domenico Alberti, escritas provavelmente nos finais da década de 1730, as sonatas de Pescetti evidenciam uma certa indiferença na escolha das tonalidades: enquanto Alberti dá preferência às tonalidades maiores, empregando uma única vez a tonalidade menor, Pescetti reparte a composição das suas sonatas em igual número por tonalidades maiores e menores. As sonatas de Alberti empregam tonalidades com o máximo de três alterações da mesma forma que as sonatas de Pescetti, salientando, contudo, a presença nestas últimas obras de tonalidades maiores com quatro sustenidos. Ambos os compositores estabelecem um ciclo de andamentos contrastantes – entre os quais se encontram danças – geralmente escritos na forma binária e compostos na mesma tonalidade, excetuando algumas sonatas de Pescetti nas quais os andamentos internos apresentam uma mudança de orientação tonal. Porém, Alberti opta por um ciclo fixo de dois andamentos, enquanto Pescetti oscila entre dois, três e quatro andamentos. Do ponto de vista formal

²⁶ A popularidade das sonatas de Domenico Alberti é testemunhada pela publicação de oito sonatas (Londres, 1748) das quais sobrevivem várias cópias, e pela reimpressão, na época, em Paris e Amesterdão. cf. Newman 1983a: 178, 180

²⁷ Trata-se da Sonata nº 1, 3º andamento, 7ª variação (Newman 1983a: 685).

Alberti desenvolve uma escrita baseada em unidades de dois compassos, contrariamente a Pescetti, que permanece ligado à frase de quatro compassos seguida por uma longa sequência até à cadência. Ambos se aproximam da *forma-sonata* clássica em vários andamentos separados das sonatas, na medida em que se constata um regresso do tema e da tonalidade inicial na parte final do andamento²⁸.

Dada a datação das sonatas de Domenico Alberti e de Giovanni Pescetti ser anterior à da produção global scarlattiana, na qual se identifica uma rara utilização da forma binária arredondada, pode-se afirmar que Alberti e Pescetti terão estado entre os primeiros compositores a aplicar esta variante da forma binária que se traduz numa nova concepção da forma da sonata. Para além disto, Alberti desempenhou um papel importante no domínio da escrita para instrumentos de tecla quer pela introdução de unidades composicionais de dois compassos, quer pela implementação de um formato inicial constituído por uma melodia *cantabile* acompanhada pela fórmula harmónica que em jeito de homenagem adoptou o seu nome.

De entre os modelos venezianos merecem particular atenção as sonatas para instrumentos de tecla de Giovanni Benedetto Platti e de Baldassare Galuppi, obras homofónicas com um número variável de andamentos, escritos maioritariamente na forma binária. As sonatas de Giovanni Benedetto Platti (a.1692–1763), editadas em duas coleções de seis sonatas cada (Nuremberga, 1742 e 1746), surgem inicialmente sob o modelo de quatro andamentos da *sonata de chiesa*, apresentando posteriormente uma tendência para o ciclo de três andamentos (Heartz 2003: 248-249). Apesar das sonatas não serem destinadas ao piano-forte, a presença de passagens com uma extensão alargada do teclado e de andamentos cuja escrita parece pedir variações de dinâmica pode apontar para a utilização deste instrumento na execução de algumas obras (Iesuè 2001).

²⁸ cf. Newman 1983a: 175-184, 684-686; Heartz 2003: 247

As cerca de cento e trinta sonatas para instrumentos de tecla de Baldassare Galuppi (1706–1785) encontram-se essencialmente dispersas em manuscritos não datados, embora algumas tivessem sido publicadas na época de entre as quais se destacam dois conjuntos de seis sonatas (Londres, 1756 e 1759). O ciclo da sonata é predominantemente constituído por um único andamento, existindo todavia sonatas que abrangem dois e três andamentos, e a forma empregue com maior frequência é a a forma binária (Monson 2001). A partir da análise realizada a oitenta e cinco sonatas de Galuppi, Newman (1983a: 193) registou que os andamentos curtos expõem um desenho binário simples enquanto que os mais longos, sobretudo aqueles escritos em tempo moderado ou rápido e pertencentes a um ciclo, apresentam desenhos ternários com muitas variantes, aproximando-se da forma “sonata-allegro” embora careçam sempre de “alguma característica ou aspeto que a tornaria ‘completa’”²⁹. Destaca-se a predominância de andamentos rápidos e de tonalidades maiores bem como uma abundante utilização da fórmula cadencial na segunda inversão (6/4–5/3) acompanhada por um trilo com duas notas de terminação; os arpejos e a repartição, quer seja da linha melódica, de uma figura ou de um ritmo pelas duas mãos, são outras das técnicas favoritas do compositor. As sonatas apresentam uma textura fina, ocasionalmente enriquecida por preenchimentos harmónicos sugeridos pelas indicações de baixo cifrado (facto reconhecível em determinadas sonatas de Marcello), na qual se destaca o *cantabile* da linha melódica superior particularmente nos andamentos lentos ornamentados, como reflexo da composição operática (Newman 1983a: 190-199).

Modelos napolitanos. Desde os finais do século XVII Nápoles impôs-se como um importante centro musical ligado à ópera no qual se desenvolveu, em paralelo, uma escola de tecla. Na segunda metade do século XVIII a escola napolitana de tecla era formada por compositores

²⁹ A “sonata-allegro” é definida pela presença de três partes que originam uma organização a duas partes através da estreita ligação existente entre a segunda e a terceira partes (Rosen 1988: 1).

que na sua maioria também escreviam óperas, facto que se repercute em parte na escrita das obras para instrumentos de tecla.

As sonatas napolitanas compostas por volta da década de 1750 parecem seguir o modelo de dois andamentos introduzido por Alberti: assim se definem as seis *Sonate per cembalo divisi in studii e divertimenti* (Nápoles, 1747-49) de Francesco Durante (1684–1755), as seis *Sonate per cembalo* (Londres, 1751) de Vincenzo Legrenzio Ciampi (?1719–1762) e as doze *Sonate di gravicembalo* (Londres, 1754) de Pietro Domenico Paradies (1707–1791)³⁰. Estas últimas obras merecem particular destaque pelo avanço formal produzido em alguns dos seus primeiros andamentos, os quais chegam a apresentar mais do que dois temas na exposição, longas secções de desenvolvimento e recapitulações quase completas (Sanders 2004: 73). Paradies é apontado como um “sucessor” de Domenico Scarlatti na medida em que dá continuidade a determinados procedimentos explorados nas sonatas scarlattianas tais como o frequente uso de arpejos, a exploração de toda a extensão do teclado (sobretudo o registo grave) e o cruzamento de mãos (Downs 1992: 54).

Nas décadas de 1760-70 surge pelas mãos dos napolitanos Mattia Vento e Pietro Guglielmi um tipo de sonata que se define por uma escrita *obbligato* para o instrumento de tecla com acompanhamento de um ou mais instrumentos. Esta “sonata para teclado acompanhada”, de origem parisiense, chega a Londres em 1750 por meio da reimpressão das *Pièces de clavecin en concert* (Paris, 1741) de Jean-Philippe Rameau (Kidd 1972: 124-125)³¹. Mattia Vento contribuiu para a difusão deste tipo de sonata através da publicação de onze coleções, a maior parte com acompanhamento de violino.

³⁰ Refere-se a existência de uma sonata de Durante com quatro andamentos intitulada *Le Quattro Stagioni del anno* (P-Ln M.M. 82//11).

³¹ A primeira coleção de obras deste género – *Pièces de clavecin en sonates*, op. 3 de Jean-Joseph de Mondonville – foi publicada em França no ano de 1734. Em Londres, as primeiras “sonatas acompanhadas” foram publicadas em 1751: *Sei sonate di cembalo con violino o flauto traverse*, op. 3 da autoria do italiano Felice de Giardini.

Formado no Conservatório de S. Maria di Loreto em Nápoles, Mattia Vento (1735–1776) distinguiu-se em Itália como compositor de ópera e, nessa qualidade, mudou-se para Londres em 1763 onde desenvolveu, em paralelo, a atividade de professor de cravo. As sessenta e cinco sonatas datadas de 1764 a 1776 evidenciam uma mudança do estilo rococó, carregado de ornamentação, para o estilo pré-clássico na sua simetria e expressividade (Kidd 1972: 142; Kidd 2001). Na escrita de Vento constata-se uma preferência pelos andamentos rápidos e pelas tonalidades maiores. O ciclo da sonata é constituído por dois andamentos, compostos na mesma tonalidade, sendo o primeiro frequentemente escrito em tempo moderado ou rápido numa das formas de sonata em vigor, e o segundo na forma de um minueto ou rondó. Ocasionalmente, os andamentos alternam entre si as formas, dando origem ao aparecimento de rondós no início do ciclo da sonata e de andamentos em forma de sonata no final do mesmo. Mattia Vento emprega tonalidades com o máximo de três alterações, atingindo raramente o número de quatro em tonalidades com sustenidos (Newman 1983a: 728-729).

As sonatas de Vento destacam-se pela forte presença de acompanhamentos opcionais que permitem uma liberdade de escolha no que diz respeito à execução da obra como repertório a solo ou de câmara. Os instrumentos que acompanham – violino ou flauta – apresentam muito raramente um papel indispensável na compreensão da obra musical. A liberdade de escolha manifesta-se também a nível do instrumento de tecla: a partir do sétimo conjunto de sonatas existem indicações de dinâmica, sendo possível escolher entre o cravo e o piano para a execução das mesmas (Newman 1983a: 728). O acompanhamento de violino apresenta uma escrita que realça os contornos das figurações produzidas pelo instrumento de tecla, que dobra a melodia deste à terceira, sexta ou oitava e que estabelece intercâmbios imitativos (Kidd 1972: 142).

Pietro Alessandro Guglielmi (1728–1804) formou-se, tal como Mattia Vento, no Conservatório S. Maria di Loreto em Nápoles e desenvolveu uma intensa atividade como compositor de ópera, tendo composto essencialmente óperas para os teatros de Nápoles e de Roma. Entre 1767 e 1772 residiu em Londres onde continuou a compor óperas e publicou seis sonatas intituladas *Divertimentos* (1770?) assim como *Six Sonatas for the Harpsichord or Forte Piano* (Bremner, 1772), estas últimas reeditadas em Londres no mesmo ano. Os *Divertimentos* apresentam uma escrita com acompanhamento opcional semelhante às sonatas de Mattia Vento (Kidd 1972: 142). As *Six Sonatas for the Harpsichord or Forte Piano* seguem o modelo de dois andamentos no qual o primeiro é escrito em tempo moderato ou rápido e o segundo na forma de minueto ou rondó. A escrita reflete traços operáticos por meio de texturas simples e de motivos curtos repetidos, por vezes, de forma excessiva e que carecem de distinção melódica, facto que se repercute na organização da obra (Newman 1983a: 726-727). Para além de instituir a sonata com acompanhamento opcional, Vento e Guglielmi introduziram novos elementos, respetivamente, a nível da estruturação – através da livre alternância de formas no ciclo da sonata – e da nomenclatura aplicada à sonata para instrumentos de tecla.

Na segunda metade do século XVIII, a escola napolitana de tecla encontra a sua maior representação na extensa produção de sonatas compostas por Domenico Cimarosa e por Giovanni Marco Rutini. Domenico Cimarosa (1749–1801), procedente do Conservatório de S. Maria di Loreto de Nápoles, impõe-se como um dos maiores compositores de ópera do seu tempo. A par desta atividade, cujo sucesso foi conquistado desde a representação da sua primeira ópera em 1772, ocupou o cargo de organista da Capela Real Napolitana (organista supranumerário em 1779, promovido a segundo organista em 1785), acumulando-o em 1780 com o posto de *maestro* no *Ospedaletto* ou *Ospedale dei Derelitti ai SS Giovanni e Paolo*, um dos quatro conservatórios de Veneza. Durante cerca de seis anos esteve fora da sua pátria,

primeiro em S. Petersburgo como *Maestro di Cappella* da corte de Catarina II (1787-1791) e depois em Viena como *Kapellmeister* de Leopoldo II (1791-93), tendo regressado novamente à Capela Real Napolitana em 1796, desta vez para ocupar o posto de primeiro organista.

As oitenta e uma sonatas para instrumentos de tecla reunidas no manuscrito florentino *Raccolta di varie sonate per il fortepiano* apresentam-se como andamentos isolados encabeçados apenas por uma indicação de tempo que, de uma forma geral, é de moderado ou rápido. Contudo, outras fontes demonstram existir uma sonata estruturada em três andamentos e determinados elementos da escrita que sugerem a concepção inicial do ciclo da sonata com dois ou três andamentos tais como a existência de meias-cadências nos finais dos andamentos, o estabelecimento de relações tonais entre os mesmos e a presença de indicações de ligação para o andamento seguinte (Johnson & Lazarevich 2001).

Cimarosa expõe uma textura a duas partes na qual a linha melódica superior não chega a caracterizar-se propriamente como um tema e onde o raro aparecimento de uma segunda ideia não representa algo de contrastante. Neste sentido, os andamentos não se orientam para a *forma-sonata* apesar de conterem, no caso dos andamentos longos, frases e períodos claramente identificáveis e um regresso do material inicial no final do andamento. Trata-se de obras com dimensões e formas variáveis, muitas delas com um desenho binário, nas quais se desenrola uma escrita fluente e idiomática (Newman 1983a: 304).

O florentino Giovanni Marco Rutini (1723–1797), formado no Conservatório della Pietà dei Turchini em Nápoles, é sem dúvida o compositor da escola napolitana com maior número de obras para instrumentos de tecla publicadas na sua época. Trata-se de oitenta e oito sonatas que foram publicadas entre os anos de 1748 e 1786, em Florença e em Nuremberga, período correspondente às estadias do compositor em Praga (1748-1757), em S. Petersburgo (1757-1761) e, de regresso, na sua pátria. As obras destinam-se maioritariamente à execução a solo

em instrumentos de tecla, embora exista um pequeno número de sonatas com acompanhamento de violino.

Da análise realizada a cerca de sessenta sonatas de Rutini, Newman (1983a: 203-215) conclui existirem ciclos de sonatas constituídos por dois a quatro andamentos (este último mais raramente empregue), escritos predominantemente em tempo moderado ou rápido, por vezes com ligação entre si por meio dos elementos incipientes dos andamentos ou das cadências suspensivas finais. De uma forma geral, o ciclo da sonata termina com um minuetto ou com uma giga e nalguns casos, como nas sonatas opp. 7 e 9, inicia com um prelúdio³². Do ponto de vista tonal as sonatas limitam-se a um máximo de quatro alterações, com preferência pelo modo maior e mantêm a mesma tonalidade no interior do ciclo, havendo porém raros desvios à tonalidade paralela da tônica e às tonalidades da relativa menor e da dominante.

No que diz respeito à forma, Newman afirma que as sonatas de Rutini apresentam por vezes uma organização ternária, embora o compositor adote preferencialmente outras formas. O autor refere que, nos andamentos com formas mais longas e rápidas, Rutini emprega três procedimentos que distanciam o andamento do formato da “sonata-allegro”, nomeadamente através de uma “redução gradual da ideia inicial ao jogo motivico modulatório”, de um “regresso à ideia inicial muito cedo depois da barra dupla” e finalmente através do local escolhido para o “regresso na tonalidade da tônica, dando antes o efeito estático de paralelismo ao invés de oposição entre as duas ‘partes’” (Newman 1983a: 211).

A textura a duas partes apresenta uma linha de baixo relativamente simples na qual prevalecem as notas repetidas, as oitavas quebradas e as figurações de acordes, com destaque para algumas imitações da mão direita embora sem interesse temático. A melodia é fragmentada por meio de motivos individuais ou combinados – com ritmos pontuados e

³² Newman (1983a: 208) refere a utilização de outras formas utilizadas no final do ciclo da sonata como o balletto, o rondó e as variações, esta última empregue apenas uma única vez.

ornamentos (trilos, grupetos e apogiaturas) – os quais são intercalados por figuras idiomáticas de teclado e por pausas (Newman 1983a: 209-210).

A produção para instrumentos de tecla de Rutini é marcada por uma mudança de escrita que ocorre a partir do op. 7 (1770), um conjunto de sonatas que o compositor dedica aos “Signori dilettanti di cimbalo”. Pestelli & Weaver (2001) caracterizam as sonatas até ao op. 7 como sendo obras que apresentam contrastes dramáticos de natureza séria (através dos recitativos e das interrupções nos arpejos de sétima diminuta) ou cómica (por meio de quebras no fraseado), com poucas páginas completamente preenchidas pelo baixo de Alberti e que contemplam alguns procedimentos arcaicos como por exemplo a abertura do ciclo com um andamento intitulado *Toccata*. Newman (1983a: 209) divide as mesmas sonatas em três grupos: os opp. 1 e 2 caracterizados por uma escrita motívica, repetitiva e uma organização estrutural ainda pouco definida; os opp. 3, 5 e 6 que, embora tenham por base uma escrita motívica, apresentam um ritmo harmónico lento e uma clara relação entre frase e período; as sonatas a partir do op. 7, em que Rutini adota um estilo simples com o intuito de captar o interesse de um público mais alargado, passando estas sonatas a ter andamentos mais curtos, danças ligeiras como o balletto e uma escrita afastada de dramatismos.

Certas sonatas demonstram um tipo de escrita que proporciona a execução das obras no pianoforte, apresentando uma redução do número de ornamentos (op. 7 a op. 9), a inclusão de oitavas e de figurações que sugerem preenchimentos na melodia (op. 8) assim como a indicação do termo “crescendo” (op. 13)³³.

O reflexo da atividade operática de Rutini manifesta-se claramente nos primeiros conjuntos de sonatas nos quais prevalece uma escrita com contrastes dramáticos e ainda no op. 8 com a

³³ cf. Newman 1983a: 207-215; Pestelli & Weaver 2001

inclusão de uma arietta – “Clori amabile” – destinada a ser tocada e cantada pelo instrumentista.

2. A sonata espanhola para tecla no século XVIII

2.1. A origem da sonata espanhola e a afirmação do estilo moderno

No repertório espanhol para instrumentos de tecla, o termo “sonata” foi introduzido pelo compositor valenciano Vicente Rodríguez Monllor (1690–1760) no seu *Libro de tocatas para cimbalo repartidas por todos los puntos de un diapason*³⁴. Este manuscrito, datado de 1744, contém trinta tocatas individualmente denominadas “sonata” e uma pastorela, composições que refletem o período de transição estilística em que se inserem.

As sonatas apresentam modelos diferenciados pelo número de andamentos e pelo tipo de escrita, contendo ainda alguns elementos próprios do tiento tais como as longas sucessões motivicas ou as repetições exaustivas de um mesmo tema em tonalidades diferentes (Pedrero-Encabo 1993: 3394)³⁵. Kastner (1941: 299-301) havia afirmado que a sonata hispânica teve origem na fusão do tiento com a toccata – uma combinação que resultou no uso mais frequente da homofonia e de temas contrastantes por oposição aos imitativos – e que encontrou a sua representação especialmente nas obras de Joan Cabanilles e de Josep Elías. Através da análise das sonatas de Vicente Rodríguez, Pedrero-Encabo (1993) demonstra que o aparecimento da sonata para instrumentos de tecla em Espanha resulta do processo de transformação de formas musicais anteriores, nomeadamente do tiento, a forma musical organística por excelência dos compositores ibéricos seiscentistas.

³⁴ Pedrero-Encabo (1997a: 78-81) refere a existência de uma obra da autoria de Pedro Rabasa (1683–c.1767) com o título de “sonata”, constituída por quatro andamentos, que provavelmente terá sido composta antes de 1724. A proposta de datação desta sonata assenta no facto da obra se encontrar num manuscrito onde constam obras de organistas valencianos, levando a crer que tenha sido composta durante o período em que o compositor esteve em Valência (1714-1724).

³⁵ O tiento foi introduzido no repertório ibérico para instrumentos de tecla (particularmente para órgão) em meados do século XVI, adoptando uma escrita imitativa baseada frequentemente em motivos inspirados no canto gregoriano. cf. Ridler & Jambou 2001

Vicente Rodríguez foi sucessor de Joan Cabanilles no posto de organista da Catedral de Valência em 1713, inicialmente de forma provisória, sendo dois anos mais tarde nomeado primeiro organista, cargo que manteve até ao final da sua vida. Para além das referidas sonatas destinadas ao cravo, Vicente Rodríguez compôs três tocatas com elementos de batalha e algumas obras com carácter litúrgico para órgão.

Pedrero-Encabo (1993; 1997) revela que o *Libro de tocatas para címbalo* contém sonatas compostas maioritariamente no modelo de um único andamento com estrutura bipartida; apenas nove sonatas são constituídas por um ciclo de dois, três e quatro andamentos contrastantes. As duas sonatas com quatro andamentos baseiam-se no modelo da *sonata de chiesa* com alternância de andamentos contrastantes, existindo num dos casos uma aproximação à *sonata da camara* através do abandono da escrita contrapontística e da introdução de ritmos de dança no primeiro andamento³⁶. A textura polifónica é utilizada apenas em obras sem estrutura bipartida.

Do ponto de vista tonal, as obras percorrem o caminho da tónica à dominante ou relativa menor na primeira parte e o inverso na segunda parte. Formalmente, algumas sonatas apresentam uma segunda parte bastante maior do que a primeira, começando com a repetição do material melódico empregue no início da obra e incluindo posteriormente variações do material já apresentado, novos motivos ou modulações em maior número do que ocorre na primeira parte. A escrita remete para a execução de algumas obras num cravo de dois teclados dada a presença da indicação de “eco” no manuscrito (Kastner 1941: 261-262; Newman 1983a: 279). Pedrero-Encabo (1997: 383) justifica a necessidade deste tipo de instrumento com as inúmeras passagens nas quais surge uma “escrita ‘cruzada’ de ambas as mãos, que só pode ser mantida através da utilização de dois teclados”.

³⁶ Segundo Pedrero-Encabo (1997: 375), a Sonata IV apresenta uma “leve derivação do ritmo de minúete”. Elementos de dança estão ainda presentes nas Sonatas XXX e XXI nas quais se encontram, respetivamente, os ritmos de minueto e de giga.

Pedrero-Encabo (1993: 3395-3399) considera que as sonatas podem ser agrupadas em quatro grupos de acordo com o tipo de escrita que apresentam: obras com um único andamento sem prévia planificação estrutural e mais próximas da tocata italiana do que da sonata, claramente compostas com um propósito pedagógico e nas quais são empregues arpejos, cruzamento de mãos e passagens em terceiras; obras que aliam processos de escrita antigos (por ex. imitações) a modernos (por ex. textura a duas vozes) numa base tonal e estrutural característica do modelo bipartido; obras que refletem influências melódicas e estruturais da música instrumental da época (por ex. figurações violinísticas, forma da *sonata da chiesa*); obras com um andamento de estrutura bipartida. A evolução da forma da sonata expressa-se neste último tipo de obras, o mais utilizado pelo compositor, especificamente através da utilização de motivos curtos de carácter *cantabile*, de uma escrita idiomática e progressiva a nível da linha melódica (desde o encadeamento motivico ao fraseado regular de ideias de quatro compassos) e do estabelecimento de planos tonais que proporcionam para além de uma clara distinção entre as diferentes secções da sonata, uma segunda parte mais desenvolvida e o aparecimento de uma segunda ideia contrastante.

Quando comparadas com obras contemporâneas como os *Essercizi* de Domenico Scarlatti, as obras de Vicente Rodríguez revelam um estado de experimentação do modelo bipartido, sendo o mesmo utilizado não apenas em sonatas com um único andamento como também em sonatas com vários andamentos e em andamentos sem divisão formal. Assim resulta o aparecimento destas primeiras sonatas, geralmente bipartidas e monotemáticas, nas quais o compositor revela “o gosto por uma derivação motivica e pela extensão do material, cujos fundamentos se baseiam na longa tradição tinentística da escola hispânica de órgão” (Pedrero-Encabo 1997: 390-391).

O repertório para instrumentos de tecla da primeira metade do século XVIII conta também com a importante figura de Josep Elías (c.1678–c.1755), compositor que provavelmente foi discípulo de Cabanilles³⁷. Elías foi organista no Mosteiro de San Pere de les Puel·les (1712) e na Igreja de Santos Justo y Pastor (1715), ambos em Barcelona (Llorens 1985: 24; Pedrero-Encabo 2006: 214). Em 1723 tomou o hábito de sacerdote e em 1725 mudou-se para Madrid, onde assumiu as funções de capelão do Rei e de primeiro organista do Convento de Las Descalzas Reales.

Os elogios descritos por Sebastián de Albero, Joaquín de Oxinaga e José de Nebra no prefácio das suas *Obras de órgano entre el Antiguo y Moderno estilo* (1749) expressam a reputação do mestre que foi considerado por Nebra como o “Pai e patriarca dos bons organistas”. Na mencionada coleção coexistem os estilos antigo e moderno quer em obras individuais quer no interior da mesma obra (Nery 2004: 393). Segundo Howell & Jambou (2001) estas obras são constituídas por conjuntos de pequenos versos compostos geralmente em forma de fuga e por obras de maior dimensão – como por exemplo as denominadas “pieza”, “obra”, “tiento”, “toccata” ou “intento” – que se apresentam muitas vezes seccionadas.

As obras espanholas para tecla da primeira metade do século XVIII intituladas *pieza*, *toccata* e *sonata* têm em comum uma escrita que se baseia (em simultâneo ou não) na “simplificação da textura polifónica”, na “substituição do contraponto imitativo de carácter modal por um predomínio do suporte harmónico ‘acordal’” e no plano tonal bipartido (Pedrero-Encabo 1993: 3393). Frequentemente, o termo “toccata” surge no título das composições como sinónimo de “sonata” (Pedrero-Encabo 2006: 220). Neste sentido, Pedrero-Encabo (2006) considera que as tocatas que acompanham cada uma das doze *piezas* das *Obras del Maestro*

³⁷ Howell & Jambou (2001) afirmam que Elías “aprendeu mais de 300 obras de Cabanilles na sua juventude (a partir do qual foi assumido que ele era um aluno do mestre valenciano).” Alguns autores referem que Elías formou-se com Cabanilles (Kastner 1941: 257; Nery 2004: 392-393; Martín Moreno 2007: 76), outros assinalam apenas que Elías poderá ser visto como um sucessor de Cabanilles (Pedrero-Encabo 2006: 214).

José Elías (Arquivo de Montserrat em Barcelona, M 2999) têm a fisionomia da sonata e “consolidam elementos do *stile moderno*”³⁸.

Cada uma das *piezas* e a sua correspondente tocata de registos partidos estão compostas na mesma tonalidade. As *piezas* são constituídas por dois andamentos, à exceção de uma obra, sendo que o primeiro apresenta duas seções contrastantes (rápido-lento) e o segundo está escrito em tempo rápido no estilo imitativo (Pedrero-Encabo 2006: 214). As tocatas são constituídas por dois andamentos contrastantes (lento-rápido) ambos escritos na forma binária, o primeiro sem divisão formal e o segundo no formato bipartido, e diferem estilisticamente das *piezas* a nível da estrutura tonal e da presença de elementos de escrita que refletem uma tendência para o estilo galante (Pedrero-Encabo 2006: 215). Apresentam uma textura a duas partes com motivos melódicos estilisticamente diversificados (tipo *bataglia* de órgão, concerto instrumental italiano ou com características do estilo galante) todavia sustentados por um acompanhamento semelhante ao de um baixo contínuo (Pedrero-Encabo 2006: 215, 218). Estas obras de Josep Elías conciliam variados estilos e processos de escrita que vão desde a criação de seções contrapontísticas no *stile antico* ao uso de uma linguagem tonal no modelo bipartido. Trata-se de um dos primeiros compositores a desenvolver a forma bipartida e a explorar amplamente os recursos da tonalidade no repertório espanhol para tecla (Pedrero-Encabo 2006: 218). Segundo Pedrero-Encabo (2006: 220-221), Elías “pode ser visto como um pioneiro no cultivo de formas e estilos” na medida em que as suas obras apresentam elementos do *stile antico* fundidos com elementos tonais do Barroco tardio e revelam características do estilo galante.

No seguimento do modelo bipartido utilizado por Vicente Rodríguez e Josep Elías encontram-se as sonatas compostas pelos três organistas régios que prefaciaram as *Obras de*

³⁸ Salienta-se a existência de outros dois manuscritos – M 1468 (datado de 1744) e MS M450, ambos conservados na Biblioteca Central da Catalunha (Barcelona) – nos quais algumas das *piezas* não incluem tocatas, podendo isto indicar que a associação *pieza–tocata* não tenha sido originalmente concebida pelo compositor. cf. Pedrero-Encabo 2006: 215

órgano de Elías: Sebastián de Albero, Joaquín de Oxinaga e José de Nebra. Os primeiros dados acerca da vida musical de Sebastián Ramón de Albero (1722–1756) reportam-se aos anos de 1734 a 1739, altura em que pertenceu ao coro da Catedral de Pamplona. Nada mais é conhecido sobre a formação deste compositor até ser nomeado primeiro organista da Capela Real em Madrid no ano de 1748: é possível que estivesse nesta cidade espanhola algum tempo antes e que tivesse estudado com Josep Elías (Powell 1986/87: 9-10). As suas obras para instrumentos de tecla estão reunidas em dois manuscritos, sem data, intitulados *Sonatas para clavicordio* e *Obras, para clavicordio, o piano forte*, conservados respetivamente na Biblioteca Nazionale Marciana de Veneza e na Biblioteca do Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, as quais estão na origem de um estudo por parte de Powell (1986/87) e Skyrme (2009).

As *Sonatas para clavicordio* reúnem trinta obras com o título de *sonata*, duas das quais incluem também a designação de “fuga”³⁹. Estas últimas têm a forma de uma fuga enquanto que as restantes vinte e oito obras apresentam maioritariamente uma forma bipartida, com coincidência do material no final de ambas as partes e respetivo ajuste tonal, existindo apenas duas obras que se aproximam do formato da “sonata-allegro”, com recapitulação do material inicial (Powell 1986/87: 11). Trata-se de obras emparelhadas pela mesma tonalidade por vezes com mudança de modo, não ultrapassando os quatro sustenidos ou os três bemóis, que contrastam a nível do andamento ou apenas do carácter (Ustárriz 1999). As sonatas incluem raros cruzamentos de mãos e progressões harmónicas pouco frequentes, revelando-se mais galantes do que as restantes obras para instrumentos de tecla do compositor (Powell 1986/87: 11).

O manuscrito *Obras, para clavicordio, o piano forte*, copiado entre 1746 e 1756, é provavelmente o primeiro, de entre as fontes espanholas de repertório para instrumentos de

³⁹ Na época, em Espanha o termo “clavicordio” designava o cravo. cf. Powell 1986/87: 10.

tecla, com a designação de pianoforte. Dedicado ao Rei Fernando VI e destinado “ao ‘regio examen’ e a demonstrar o domínio das formas tanto tradicionais como modernas”, estas obras dividem-se em seis grupos que seguem a ordem recercata – fuga – sonata (Martín Moreno 2007: 232). A recercata apresenta-se sem barras de compasso num estilo improvisatório com contrastes, enarmonias e modulações inesperadas. Albero aplica esta forma renascentista ao teclado, atribuindo-lhe a função de um prelúdio. A fuga desenvolve uma escrita que cuida especialmente a passagem do sujeito pelas várias vozes e emprega numerosas e extensas sequências, demonstrando o domínio da técnica contrapontística (Powell 1986/87: 16-24)⁴⁰. Todas as sonatas estão compostas em tonalidades maiores, contrariamente às recercatas e às fugas, facto que pode ser visto, de acordo com Martín Moreno (2007: 233), como a afirmação do “triunfo da nova forma”. Segundo Nery (2004: 395) “as sonatas combinam os requisitos gerais da forma bipartida com uma preocupação pela modulação e cromatismo expressivos”. Compostas num formato binário com *crux*, algumas sonatas identificam-se bastante com a escrita de Domenico Scarlatti através do uso de técnicas como a *acciaccatura* e a assimilação de influências folclóricas enquanto outras aproximam-se mais do estilo galante de meados do século (Powell 1986/87: 25-26). As sonatas de Albero incluídas nestes dois manuscritos seguem o modelo da sonata bipartida, contribuindo do ponto de vista da expressividade para o desenvolvimento da sonata para instrumentos de tecla em Espanha.

Joaquín Crispín de Oxinaga (1719–1789) foi organista nas catedrais de Burgos (1740) e de Bilbao (1742), tendo-se depois deslocado, ainda jovem, para Madrid, a fim de evoluir na profissão de organista (Preciado 1980: 266). Em Madrid, entra ao serviço da Capela Real: segundo Martín Moreno (2007: 62), Oxinaga obtém o posto de segundo organista no ano de 1746; Howell & Jambou (2001a) referem a nomeação para o cargo

⁴⁰ Segundo Skyrn (2009: 362) quatro fugas incluem segundos sujeitos com novos padrões rítmicos nas quais o compositor “combina habilmente os dois sujeitos, criando momentos musicais dramáticos”.

de terceiro organista no ano seguinte. Em 1750 Oxinaga torna-se organista da Catedral de Toledo onde permaneceu durante quinze anos como primeiro organista, passando a segundo organista em 1765 como consequência da imposição de que o cargo seja ocupado por um sacerdote⁴¹.

O repertório para instrumentos de tecla de Oxinaga que chegou aos nossos dias inclui dois minuetos, cinco fugas, um paso e duas sonatas, uma das quais composta num dos modos gregorianos. De acordo com Kastner (1941: 260), Oxinaga revela-se um compositor de transição com tendência para “dissolver o estilo antigo enraizado, sem no entanto alcançar a fluidez dos seus sucessores”.

José Melchor de Nebra Blasco, conhecido como José de Nebra (1702–1768) iniciou o estudo do órgão com o pai, José Antonio Nebra, o “fundador” de uma família de músicos que conta também com Francisco Javier e Joaquín, irmãos de José de Nebra. Documentação datada de 1719 indica-o como organista do convento de Las Descalzas Reales em Madrid, posição que, segundo Álvarez Martínez (1992: 155), terá sido ocupada por Nebra antes dos quinze anos de idade. Em 1722 era músico de câmara na casa dos duques de Osuna e dois anos mais tarde foi nomeado organista da Capela Real, tendo passado a organista principal em 1749, posto que conservou até ao seu falecimento (Álvarez Martínez 1992: 155-156, 161).

Em 1751, com a remodelação da Capela Real, foi instituído o cargo de *vicemaestro* ao qual estava agregado o de *vicerecutor* do Colegio de Niños Cantores; José de Nebra foi nomeado para estes cargos ao mesmo tempo que continuava com a função de organista principal (Álvarez Martínez 1992: 156-157). Paralelamente às funções desempenhadas na Capela Real, Nebra desenvolveu outras atividades como a composição de música para teatro (a partir de 1723), a composição de obras sacras para o arquivo da Capela Real destruído pelo incêndio

⁴¹ Preciado (1980: 265) esclarece que na Catedral de Toledo existiam dois lugares de primeiro organista “ambos de igual habilidade e primor”, distinguidos pelos títulos de organista *primeiro primeiro* e organista *primeiro segundo*.

de 1734 ou a supervisão da restauração e aconselhamento de órgãos (1749 e 1756). O seu trabalho foi reconhecido por meio da nomeação a professor de cravo do Infante D. Gabriel, filho de Carlos III, no ano de 1761 (Álvarez Martínez 1992).

De entre o seu repertório para instrumentos de tecla encontram-se quinze obras intituladas *sonata* ou *tocata* que subsistem em cópias com datação posterior à morte do compositor. Trata-se de obras compostas no modelo bipartido que apresentam claras semelhanças estilísticas com as obras de Josep Elías, Sebastián de Albero e Domenico Scarlatti (Leza Cruz 2001). O legado de José de Nebra vai para além da produção de obras nos vários géneros musicais, incluindo também a formação de compositores como Manuel Blasco de Nebra, José Lidón e Antonio Soler.

2.2. As sonatas de Antonio Soler

O quadro anteriormente apresentado acerca da composição de sonatas para instrumentos de tecla em Espanha ao longo da primeira metade do século XVIII ilustra, em parte, a linha contínua traçada por Kastner (1941), representativa do desenvolvimento independente da música para tecla espanhola desde o século XVI até meados do século XVIII. Como consequência, encontram-se ainda vestígios da tradição organística hispânica na produção musical do Padre Antonio Soler, cuja formação incluiu desde cedo o estudo das obras de Joan Cabanilles e de Josep Elías.

As obras para instrumentos de tecla do Padre Antonio Soler apelaram a atenção de Kastner (1941) que, enquadrando-as no contexto ibérico, identificou Soler como o compositor espanhol de sonatas mais importante da era posterior a Vicente Rodríguez. Os trabalhos desenvolvidos por Samuel Rubio seriam o ponto de partida para os estudos que mais tarde viriam a revelar novos dados biográficos sobre o compositor (Sierra 1982; Querol 1986;

Martínez Cuesta & Kenyon de Pascual 1988; Hollis 2006) e o impulso para a realização de trabalhos académicos maioritariamente dedicados às suas sonatas dos quais se destaca a análise realizada à luz das teorias mais recentes (Mateos 2014)⁴².

Antonio Francisco Javier José Soler Ramos (1729–1783), conhecido como Padre Antonio Soler entrou para a Escolanía do Mosteiro de Montserrat aos seis anos de idade e aí permaneceu os dez anos seguintes, tendo tido como mestre o Padre Benet Esteve (Querol 1986: 162-163)⁴³. Em 1745 deixou Montserrat e conseguiu o lugar de mestre de capela na Catedral de Lérida, uma das duas catedrais às quais havia concorrido. Na ausência de provas documentais que comprovem a sua atividade em Lérida, várias possibilidades foram equacionadas: Querol (1986: 165-166) levanta a hipótese de Soler ter conseguido o posto e de não ter tomado posse do mesmo; Sierra (1982: 371) comprova através de um responsório, com a anotação “hecho en Lérida” e datado de 1751, que Soler esteve de facto em Lérida, não excluindo a possibilidade de ter sido mestre de capela “noutro lugar da capital ou província de Lérida”; Llorens (1985: 24) assinala que Soler foi organista em La Seo de Urgel no ano de 1751; Marvin (2001) indica a possibilidade de Soler ter sido mestre de capela da Catedral de Seo de Urgel onde, no ano de 1752, foi ordenado sub-diácono. A 25 de Setembro de 1752 Soler entrou para o Mosteiro de San Lorenzo del Escorial e aí permaneceu até ao final da sua vida, tendo ocupado os cargos de organista permanente e mestre de capela.

O Mosteiro do Escorial acolhia anualmente a corte espanhola no período de 9 de Outubro a 10 de Dezembro (Hollis 2006: 194). Durante estes meses de Outono, Antonio Soler estava em contato com os músicos que acompanhavam a família real – Fernando VI e Maria Bárbara e posteriormente Carlos III – entre os quais se encontravam Domenico Scarlatti e José de Nebra (Marvin 2001). Na primeira carta da correspondência estabelecida com o Padre Martini,

⁴² Rubio iniciou em 1952 a publicação das sonatas do Padre Antonio Soler, a qual não chegou a ser terminada, tendo sido editados sete volumes entre os anos de 1952 e 1972 (Madrid: Unión Musical Española). Publicou artigos sobre a vida e a obra do compositor bem como um catálogo das suas obras (*Antonio Soler: Catálogo Crítico*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1980).

⁴³ A Escolanía era uma escola de música de meninos cantores que existia no Mosteiro de Montserrat desde o século XII.

datada do ano de 1765, Soler afirmava ser discípulo de Scarlatti (Martín Moreno 2007: 238). Segundo Querol (1986: 164-166), a hipótese de Soler ter recebido lições do mestre napolitano poderá ser equacionada para os anos entre 1753 e 1757 – no período em que os compositores estavam juntos no Escorial – ou para os anos que antecederam a entrada de Soler neste mosteiro⁴⁴; esta última proposta parte da ideia de rejeição do posto de mestre de capela da Catedral de Lérida e da possível estadia de Soler em Madrid, tendo assim a oportunidade de se aperfeiçoar com Domenico Scarlatti e José de Nebra antes de entrar para o Mosteiro do Escorial.

Quanto a José de Nebra, o próprio afirma ter sido professor do Padre Soler na crítica emitida em defesa do tratado *Llave de la modulación y antigüedades de la música* (Madrid, 1762) deste seu discípulo o qual havia sido por si prefaciado (Querol 1986: 165-167). O tratado, importante pelas suas regras de modulação – quatro em particular que indicam como modular rapidamente a tonalidades afastadas – foi particularmente criticado pelo teórico Antonio Roel del Río (Llorens 1985: 27). Na obra publicada como resposta – *Satisfacción a los reparos precisos hechos por D. Antonio Roel del Rio, a la Llave de la modulación* (Madrid, 1765) – Soler indica que estudou as vinte e quatro obras para órgão de Josep Elías em Montserrat, obras estas que foram determinantes na mudança do sistema modal para o sistema tonal e que propiciaram a “instauração do sistema harmónico” explícito na *Llave de la modulación* (Llorens 1985: 25, 28). Para além da componente teórica, Soler compôs algumas músicas para teatro e uma extensa quantidade de obras vocais, maioritariamente sacras, que ultrapassa em larga medida o número de obras instrumentais (Querol 1986: 170-171). No domínio da música instrumental escreveu várias obras litúrgicas para órgão, um fandango e mais de uma centena de sonatas para instrumentos de tecla, bem como uma ária para clarinete e piano-forte

⁴⁴ A limitação temporal indicada corresponde ao ano em que Soler professou (sendo que durante o período de noviciado, de 25 de Setembro de 1752 a 29 de Setembro de 1753, havia completo retiro e por conseguinte no Outono de 1752 os dois músicos não se encontraram) e o ano da morte de Scarlatti.

e dois conjuntos de obras de música de câmara constituídos por seis concertos para dois órgãos *obligato* e seis quintetos para instrumentos de corda e órgão ou cravo *obligato* (1776) dedicados ao Infante D. Gabriel (Marvin 2001). Apesar de Soler ter escrito obras para o Infante D. Gabriel (incluindo sonatas) e de um documento da época referir que o compositor dava aulas de cravo ao Infante no período em que a corte se deslocava ao Escorial, Martínez Cuesta & Kenyon de Pascual (1988: 774-776) demonstram que o Padre Antonio Soler nunca foi oficialmente nomeado professor do Infante: após a morte de José de Nebra em 1768, o Infante D. Gabriel teve como professor de cravo o italiano Nicolás Conforto, tendo o Padre Antonio Soler desempenhado um papel mais abrangente na educação musical do Infante.

As vinte e três cartas enviadas pelo Padre Soler ao 14º Duque de Medina Sidonia, nobre que acompanhava a corte ao Escorial, entre os anos de 1761 e 1771 revelam uma faceta desconhecida do compositor: o seu carácter ganancioso e manipulador que lhe deu a alcunha de “diabo vestido de frade” (Hollis 2006: 206)⁴⁵.

A maioria das sonatas subsiste em manuscritos que não são autógrafos (Newman 1983a: 280; Marvin 2001). O único manuscrito autógrafo atualmente conhecido foi oferecido pelo Padre Soler a Lord Fitzwilliam no Escorial em 1772, contendo vinte e sete sonatas publicadas em Londres nos finais do século XVIII (Newman 1983a: 280; Querol 1986: 164; Marvin 2001). A correspondência entre o Padre Soler e o 14º Duque de Medina Sidonia testemunha que Soler compôs algumas sonatas por volta de 1760 e que em 1770 compilou quarenta sonatas que haviam sido compostas com um propósito didático (Hollis 2006: 195, 206).

A sonata soleriana apresenta-se sob a forma de um único andamento (preferencialmente rápido) ou de um ciclo constituído por dois a quatro andamentos. Neste último caso, o ciclo está identificado por um título ou por um emparelhamento de andamentos sugerido pela

⁴⁵ A expressão está inscrita na carta dirigida ao Duque de Medina Sidonia datada de 14.07.1765, publicada por Hollis (2006: 197).

escrita na mesma tonalidade (muito raramente no modo oposto), por contrastes de tempo e por vezes também de métrica, pelas indicações de ligação no final da primeira sonata (como por exemplo “sigue”) ou pela presença de elementos incipientes dos andamentos que se relacionam entre si (Newman 1983a: 281-282). As obras cuja escrita reflete um estilo mais tardio, agrupam dois a quatro andamentos, destacando-se neste último modelo o emprego do baixo de Alberti, em oito sonatas, e no ciclo de três andamentos a designação de intento para o andamento final (Marvin 2001)⁴⁶. Tal como Domenico Scarlatti, Antonio Soler demonstra uma preferência pelas tonalidades maiores (Newman 1983a: 282).

Do ponto de vista formal, as sonatas são frequentemente escritas na forma binária com repetições de ambas as partes a partir da qual se desenvolvem variantes como a forma binária arredondada ou a *forma-sonata* completa (Newman 1983a: 282-283). A recente análise das sonatas de Antonio Soler demonstra que as obras identificadas com a *forma-sonata* não reproduzem fielmente este modelo, sendo as omissões parciais do grupo temático principal e/ou as omissões parciais ou completas da transição na secção de recapitulação assinaladas como a principal diferença entre o modelo normativo da *forma-sonata* e o modelo praticado pelo compositor espanhol (Mateos 2014: 283-287).

Algumas sonatas de vários andamentos incluem minuetos, dança raramente empregue nas sonatas de Scarlatti (Lipkowitz 2006: 213). Os minuetos são exceccionalmente inseridos como andamento final do ciclo da sonata e seguem preferencialmente o modelo minueto-trio-minueto no qual o minueto apresenta as formas AB ou ABA’; quatro dos minuetos que se apresentam sem secção de trio estão escritos na forma ABA’ e apenas um minueto segue a estrutura de uma sonata binária (Mateos 2014: 262-265). As sonatas com vários andamentos

⁴⁶ Segundo Kastner (1941: 259), nas obras do Padre Soler e de outros compositores espanhóis contemporâneos a palavra *tiento* é substituída por *intento*.

incorporam ainda outras formas como o rondó ou o intento e, em certos casos, mais do que um andamento em *forma-sonata* (Mateos 2014: 295).

Harmonicamente, Antonio Soler emprega os princípios modulatórios expostos no seu tratado *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, estabelecendo variantes do usual plano tonal aplicado no modelo bipartido (Newman 1983a: 282). Em termos melódicos, as sonatas são construídas a partir de uma única ideia ou, mais frequentemente, de várias ideias que vão desde motivos curtos a frases mais extensas e líricas (Newman 1983a: 283).

Antonio Soler revela-se um compositor de estilo galante ao compor frases curtas que se fazem acompanhar pelo baixo de Alberti ou por um acompanhamento semelhante em ritmo harmónico lento, ao incluir partes da melodia nos baixos, ao utilizar apogiaturas melódicas, terminações femininas e trilos cadenciais nas penúltimas notas da dominante do final de cada uma das partes (Newman 1983a: 283). Por outro lado são visíveis alguns arcaísmos como por exemplo o emprego do termo “en modo dórico”, a severa escrita contrapontística e a composição de “intentos” – por vezes associados a andamentos com uma escrita galante – representativos da tradição organística espanhola (Newman 1983a: 284-285).

No que diz respeito às técnicas de composição das sonatas, Soler desenvolve uma escrita idiomática por meio de técnicas utilizadas igualmente por Scarlatti – de entre as quais se destaca o uso de notas repetidas, notas duplas, glissando, saltos, oitavas e cruzamento de mãos – embora resultem efeitos distintos uma vez que na sonata soleriana estas técnicas são integradas em grupos de frases maiores e mais simétricos (Newman 1983a: 285).

As sonatas do Padre Antonio Soler são o resultado da combinação do estilo antigo representativo da tradição organística espanhola com o estilo galante, assente numa escrita idiomática para instrumentos de tecla na qual o compositor explora amplamente as potencialidades dos recursos harmónicos. Aliada a esta audácia colorística, talvez como

reflexo do seu carácter pessoal, Soler desencadeia processos formais de composição que culminam na construção da completa *forma-sonata*, dando um importante contributo para o desenvolvimento da sonata para instrumentos de tecla em Espanha.

2.3. As sonatas compostas no Mosteiro de Montserrat

Ao longo dos séculos XVII e XVIII, a Escolanía de Montserrat torna-se reconhecida pelo mérito dos seus mestres e pela reputação dos seus alunos, de entre os quais se destaca o Padre Antonio Soler cujas composições tiveram um impacto considerável no desenvolvimento da sonata para instrumentos de tecla em Espanha. Este género musical continua a ser desenvolvido em Montserrat essencialmente através dos mestres Anselm Viola e Narcís Casanoves, compositores que, para além de receberem formação em Montserrat dedicaram quase toda a sua vida ao serviço desta instituição.

Anselm Viola (1738–1798) entrou em 1748 para a Escolanía de Montserrat, onde estudou com os mestres Benet Esteve e Josep Martí. Em 1757 professou na vida monástica e no ano seguinte foi transferido para o Mosteiro de Nuestra Señora de Monserrat em Madrid, onde permaneceu até ao ano de 1767. Durante este período, o Padre Viola esteve em contacto com os músicos da Capela Real e pôde consolidar a influência do estilo italiano que havia recebido do Padre Martí (Cortada 1998a: 148-150). De regresso a Montserrat, foi nomeado mestre da Escolanía e da capela de música, cargos que ocuparia respetivamente até 1794 e 1798, este último, o ano do seu falecimento (Martín Moreno 2007: 150).

A produção musical do Padre Anselm Viola inclui obras vocais sacras e obras instrumentais as quais incluem dezoito estudos e um concerto para fagote bem como quinze sonatas, seis partitas, um rondó e uma fuga (Cortada 1998a: 150-151). No que diz respeito à sua obra para instrumentos de tecla, Maria Lluïsa Cortada (1998, 1998a) nota a coexistência dos estilos

antigo e novo assim como a presença de uma linguagem mais avançada em algumas sonatas comparativamente às restantes obras para tecla do compositor com carácter litúrgico.

Cortada (1998: 248) identifica quinze sonatas para instrumentos de tecla, correspondente a catorze obras intituladas *sonata* e uma *tocatta de clarines*, obras que se encontram dispersas em manuscritos conservados em arquivos e bibliotecas espanholas, algumas delas repetidas em diferentes manuscritos com pequenas modificações⁴⁷. Segundo esta autora, as sonatas poderão ter sido compostas com um propósito pedagógico ou destinadas a servir de interlúdios em celebrações litúrgicas e, tal como as restantes obras do compositor, misturam elementos tradicionais com influências italianas introduzidas em Montserrat em meados do século XVIII (Cortada 1998a: 150-151).

Estas obras apresentam uma escrita idiomática para instrumentos de tecla, na qual são postos de lado efeitos virtuosísticos, como por exemplo os decorrentes da usual técnica de cruzamento de mãos, nunca aplicada pelo compositor. A estruturação das sonatas do Padre Viola assenta na composição de um único andamento escrito na forma binária, seguindo o plano tonal usual da forma bipartida com ligeiras modulações e um ocasional desenvolvimento harmónico que conduz a tonalidades afastadas no início da segunda parte (Cortada 1998a: 151-152). O ritmo harmónico regular é por vezes acelerado, originando diferentes acentuações do compasso. No acompanhamento da melodia destaca-se o emprego ocasional dos baixos de *ciaccona* e muito raramente do baixo de Alberti (Cortada 1998a: 161-162).

Melodicamente, são obras bitemáticas ou pluritemáticas, com motivos contrastantes a nível rítmico e por vezes com carácter oposto, que se desenvolvem à base de arpejos e de motivos independentes da harmonia; apresentam tanto imitações sequenciais típicas do Barroco como

⁴⁷ As sonatas encontram-se transcritas e analisadas em Cortada 1998: 249-342.

simetrias de períodos regulares ou irregulares características do pré-Classicismo (Cortada 1998a: 160-161)⁴⁸. Outros traços evolutivos em direção ao estilo pré-clássico são definidos pela utilização dos ecos, dos acentos, da repetição de motivos a níveis superiores ou da fórmula cadencial do acorde na segunda inversão seguido do acorde no estado fundamental (Cortada 1998a: 152). As melodias são enriquecidas por ornamentos – como por exemplo o trilo, o mordente, o grupeto ou as *tirate* – escritos diretamente na partitura ou representados, nalguns casos, por meio de símbolos (Cortada 1998a: 153).

Um dos aspetos particulares da escrita do Padre Viola remete precisamente para o uso de um ornamento constituído por uma figuração rítmica de sinal iâmbico o qual por vezes é empregue associado a uma harmonia dissonante, criando um certo dramatismo. Segundo Cortada (1998a: 162) trata-se de um tipo de ornamento empregue pelos compositores ibéricos contemporâneos e também por Domenico Scarlatti; outras semelhanças com estes compositores relacionam-se com a livre utilização de motivos típicos da tocata, com a composição dos motivos e dos ritmos e com a “imitação canónica da melodia e do baixo”.

As sonatas do Padre Anselm Viola revelam-se obras de clara construção formal, caracterizadas pela particularidade dos motivos ou secções se encontrarem geralmente separados por cadências conclusivas ou suspensivas com retardo melódico (Cortada 1998a: 162). Não se desvinculando completamente de elementos conservadores empregues a nível da escrita ou da terminologia – como os termos “tocata” e “6º tono” – as sonatas demonstram um carácter evolutivo que se manifesta por exemplo na liberdade interpretativa de algumas cadências, introduzida pelo termo *arbitri*, por meio de uma linguagem que segue de perto os passos da escrita soleriana.

⁴⁸ Na abordagem do pluritematismo, Cortada (1998a: 161) refere-se ao número de motivos que se pode estender a quatro.

Narcís Casanoves i Bertran (1747–1799) ingressou na Escolanía de Montserrat aos dez anos de idade onde estudou com o Padre Josep Martí e Benet Julià Ros (Codina i Giol 1999). Em 1763 entrou no noviciado e permaneceu no mosteiro até ao final da sua vida, dedicando-se à interpretação – para a qual havia já demonstrado ter grandes dotes durante a sua formação, em especial na improvisação – ao ensino do órgão e à composição, tendo ainda substituído o Padre Anselm Viola como mestre da Escolanía por volta de 1784, durante cerca de quatro anos, e mais tarde por volta de 1797 até 1799, ano do seu falecimento (Codina i Giol 1999).

A par do repertório vocal sacro, Padre Casanoves compôs sessenta e cinco obras para instrumentos de tecla, um repertório estudado por Codina i Giol (1993). Segundo este autor, as obras enquadram-se em duas formas musicais, “pas” e sonata, que são por vezes combinadas, tomando a designação de *fugace* e de *correado* ou *correat*. O termo “pas” é empregue pelo compositor como sinónimo de fuga, sendo também usados neste sentido os termos “intento”, “pas o intento”, “paso con intento” ou “paso con sobreintento”, indicando neste caso o aparecimento de um contratema (Codina i Giol 1993: 145-146).

As sonatas encontram-se dispersas em vinte e sete manuscritos dos quais três foram copiados durante a vida do compositor e um contém a indicação do ano de 1770 como data de composição de algumas obras (Codina i Giol 1993: 145). Newman (1983a: 286) aponta a existência de vinte e quatro sonatas para instrumentos de tecla, destacando a possibilidade de emparelhamento pelo menos em duas obras uma vez que as composições apresentam a mesma tonalidade, *incipits* semelhantes e aparecerem lado a lado em dois manuscritos.

Codina i Giol (1993: 146-150) faz a atribuição de mais um sonata a Narcís Casanoves e reconhece a existência de vinte e cinco sonatas: três sonatas compostas sobre os hinos eucarísticos *Sacris solemniis* e *Pange lingua*, seis sonatas de clarins (uma incompleta), três obras sob o título de *cantabile*, duas obras intituladas *fugace*, duas com a denominação de

correado ou *correjat* (uma incompleta) e ainda nove sonatas, uma das quais atribuída. Segundo este autor, o último grupo reúne obras compostas sob o título de *sonata* bem como algumas obras que não possuem essa indicação, salientando-se a presença de uma obra com dupla denominação em diferentes manuscritos: *pastorela* e *ayre de contradanza*. As sonatas apresentam-se geralmente escritas num andamento bipartido e monotemático, excetuando o emprego de uma forma contínua num *correado* e num *fugace* e de um andamento cujo final tem a indicação de “Da Capo” numa das sonatas compostas sobre o hino *Pange língua*. A nível formal salienta-se a presença de uma obra dividida em duas partes através de indicações de tempo contrastantes (*Larghetto* e *Allegro*) e, do ponto de vista harmónico, os *cantabile* com as suas mudanças de tonalidade frequentemente contrastantes (Codina i Giol 1993: 146-150).

Estilisticamente, as sonatas do Padre Casanoves aproximam-se da escrita de Soler no que diz respeito à textura e aos elementos idiomáticos empregues na escrita, diferenciando-se pelo contínuo encadeamento de ideias em frases desarticuladas que dificilmente conduzem à unidade da obra (Newman 1983a: 286). A relativa semelhança entre o estilo destes dois compositores terá levado à errada atribuição de uma sonata ao Padre Antonio Soler, com autoria atualmente comprovada do Padre Casanoves (Codina i Giol 1993: 149-150)⁴⁹.

As sonatas do Padre Casanoves – escritas para órgão (em particular as sonatas de clarins) e provavelmente também para cravo – empregam uma terminologia diversificada, indicando subformas que geralmente se caracterizam por uma mudança de estilo. Como particularidade da escrita do Padre Casanoves destaca-se a composição de sonatas baseadas em melodias de hinos eucarísticos nas quais o uso do *cantus firmus* está aliado a diferentes estruturas binárias, incluindo a forma bipartida.

⁴⁹ Trata-se da sonata nº 111 do catálogo elaborado por Samuel Rubio (*Antonio Soler: Catálogo Crítico*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1980).

1. Panorama musical português na era seixasiana

O início do século XVIII é marcado por um florescimento da vida musical portuguesa em consequência das medidas implementadas por D. João V, desde a sua subida ao trono em 1707, e que beneficiaram do enriquecimento dos cofres da coroa pelo ouro proveniente do Brasil. No sentido de subordinar a autoridade religiosa ao poder político, o rei português instaurou um processo de reestruturação da sua Capela Real através do qual foi conquistando privilégios de entre os quais se destaca a ascensão ao estatuto de Basílica Patriarcal no ano de 1716 (Fernandes 2010, I: 2-4). A obtenção desse estatuto implicou a integração dos modelos romanos nos rituais e cerimónias litúrgicas, um processo que contou não só com a importação de livros de cantochão romano ou com a vinda de capelães cantores, como também com o envio para Roma de três compositores portugueses – António Teixeira (1707–*post.*1769), João Rodrigues Esteves (*c.*1700–*post.*1751) e Francisco António de Almeida (*fl.*1722–1752) – a fim de assimilarem o estilo composicional dos modelos romanos (Alvarenga 2011: 180-181). Foram estes os primeiros bolseiros da coroa portuguesa selecionados de entre os melhores alunos do Real Seminário de Música da Patriarcal, uma escola que em 1713 foi anexada à Capela Real e que contava com a instrução no domínio do canto, dos instrumentos de tecla e da composição (Fernandes 2010, I: 354).

O intercâmbio entre Lisboa e Roma estabeleceu-se com o apoio da embaixada portuguesa chefiada pelo Marquês de Fontes, a qual realizou eventos que, para além de assinalarem uma presença portuguesa em Roma, promoveram o contato com compositores italianos. Neste sentido, assinala-se a comemoração em 1713 do nascimento do Infante D. Pedro através da execução de uma serenata com música da autoria de Nicolà Porpora e no ano seguinte, em comemoração do nascimento do Infante D. José, uma outra serenata com música de

Domenico Scarlatti (Brito 1992: 518). Terá sido por meio desta embaixada que, a partir de 1717, chegaram a Portugal os primeiros músicos italianos contratados para servirem na corte de D. João V (Brito 1992: 521).

O ano de 1719 é marcado pela chegada de nove cantores italianos e de Domenico Scarlatti, que havia sido contratado como compositor régio e que, segundo Alvarenga (1997/98: 124), terá orientado “a introdução na Patriarcal do repertório polifônico romano”⁵⁰. O número de músicos italianos em Portugal continuou a crescer, passando de onze em 1720 para trinta e seis em 1733 (Doderer & Fernandes 1993: 77). O recrutamento destes músicos contribuiu em larga escala para a propagação de uma imagem cosmopolita que D. João V pretendia transmitir. Essa imagem era moldada também por meio de outras imposições como a proibição de execução de vilancicos sacros na Capela Real (em 1717), medida que se estendeu mais tarde a todo o reino (a partir de 1723), ou das comédias espanholas e portuguesas (em 1727) que eram representadas anualmente em benefício do Hospital de Todos-os-Santos em Lisboa (Nery 2004: 388, 391). A presença italiana viria assim a fomentar a substituição de géneros musicais como as comédias e as zarzuelas por “dramas em música” e óperas “em estilo italiano” (Doderer & Fernandes 1993: 77). Em 1728 é representada a primeira ópera na corte e três anos mais tarde têm início as apresentações de serenatas operáticas em residências privadas; a ópera passa para o espaço público em 1735, constituindo este o local de maior difusão do género até 1742, altura em que o rei proíbe todas as formas de entretenimento devido ao ataque de coração que o deixou parcialmente paralisado até à sua morte, em 1750 (Nery 2004: 390-392). As obras de cariz operático ou semi-operático representadas nestes poucos anos do período joanino eram predominantemente escritas em estilo italiano, não apenas como resultado da importação mas também do cultivo deste estilo em solo português, como atestam as óperas de Francisco António de Almeida,

⁵⁰ cf. Capítulo I – 1.2

compostas e representadas na corte após o regresso do compositor, ou as serenatas de Domenico Scarlatti escritas durante a sua estadia em Portugal⁵¹.

Apesar da forte presença de músicos, compositores e de modelos composicionais italianos em Portugal, a influência italiana sobre a música portuguesa é, de acordo com Nery (1990: 221), moderada e adaptada. Um dos aspetos-chave que sustenta esta conclusão relaciona-se com a assimilação de modelos “muitas vezes repensados, reprocessados”, um procedimento visível na alteração da regularidade frásica das obras para instrumentos de tecla de Carlos Seixas (1704–1742). A presença simultânea em Lisboa de Domenico Scarlatti (entre 1719 e 1729, como compositor régio) e Carlos Seixas (a partir de 1721, como organista da Igreja Patriarcal) certamente conduziu a uma proximidade entre estes dois músicos, como atesta o relato de José Mazza (*fl.* 1771–1797) no seu *Dicionário biográfico de músicos Portugueses*⁵². Porém, uma possível influência de Domenico Scarlatti nas composições para instrumentos de tecla de Carlos Seixas é totalmente rejeitada por Heimes (1974) que caracteriza Seixas com um estilo musical próprio.

Segundo Alvarenga (1997/98: 130), a permanência de Domenico Scarlatti em Lisboa não é um marco determinante no processo de italianização da vida musical portuguesa, um processo que se manifesta sobretudo na segunda metade do século XVIII: tal conclusão é justificada principalmente pela qualidade e quantidade das obras vocais sacras, compostas por Scarlatti para a Patriarcal, as quais são comparáveis às obras dos seus compatriotas e pela rara presença de obras para instrumentos de tecla nas principais fontes portuguesas setecentistas, contando apenas com oito sonatas e destas, só quatro são consideradas anteriores aos *Essercizi*. As principais fontes indicadas pelo autor correspondem a nove manuscritos que se conservam maioritariamente em bibliotecas portuguesas, todos datados da segunda metade do século

⁵¹ cf. Doderer & Fernandes 1993 onde se encontram transcritos relatos da nunciatura apostólica em Lisboa que mencionam as composições de Domenico Scarlatti.

⁵² cf. Mazza 1944/45: 32.

XVIII⁵³. Nesta listagem, Alvarenga não inclui o manuscrito *Libro di Tocate Per Cembalo* (F.C.R. 194 / P–Ln), datado igualmente da segunda metade de setecentos, com sessenta e uma sonatas de Domenico Scarlatti, uma das quais subsiste apenas nesta fonte⁵⁴. Doderer (2009: 179-181) considera este manuscrito bastante importante na medida em que comprova a ligação de Scarlatti com Portugal e a recepção de sonatas do compositor em meados do século, tal como relatou na altura o secretário régio, Alexandre de Gusmão. Apesar de permanecer afastado de Portugal, Scarlatti manteve-se relacionado com a corte portuguesa da qual obteve uma remuneração anual assim como o apoio financiamento para a publicação dos *Essercizi* (1738/39), dedicados a D. João V.

O apoio mecenático possibilitou a publicação, em Lisboa a partir de 1720, de vários conjuntos de cantatas que constituem hoje as únicas edições musicais da primeira metade do século XVIII nas quais se regista a presença de instrumentos de tecla. Algumas destas obras, compostas e editadas por Jaime de la Té y Sagáu (1684–1735), foram dedicadas à Rainha D. Maria Ana de Áustria, ao Infante D. António e ao 3º Duque de Cadaval, D. Jaime de Melo, sob os títulos de *Cantatas humanas* e *Cantatas jocosas*. Apresentam-se com uma escrita para uma e duas vozes com acompanhamento de baixo contínuo, sendo o cravo o instrumento preferido para a realização deste acompanhamento (Doderer 2012: 111-126).

Ainda que os instrumentos de tecla estejam envolvidos em obras camarísticas ou de âmbito orquestral, é sem dúvida, como instrumento solista que estes instrumentos se destacam no reinado de D. João V, especialmente pela quantidade de obras compostas por Carlos Seixas. Contemporâneos de Seixas são também os compositores Frei Jacinto do Sacramento (c.1712–?) e Frei Jerónimo da Madre de Deus (c.1715–?) que, por volta de 1737, já tinham escrito uma parte importante da sua produção musical e ainda José António de Oliveira (1696–1779),

⁵³ Os manuscritos referidos pelo autor são os seguintes: P–Cug M.M. 57, M.M. 58, M.M. 64; P–La 48-I-2; P–Ln C.I.C. 110, M.M. 337, M.M. 338, M.M. 5015; F–Pn Vm⁷ 4874.

⁵⁴ cf. Doderer 1991: 154-160

músico ativo na primeira metade do século. As obras para instrumentos de tecla que hoje se preservam destes três compositores serão enquadradas e tratadas nos capítulos seguintes⁵⁵.

2. As sonatas de Carlos Seixas

A 11 de junho de 1704 nascia na cidade de Coimbra José António Carlos de Seixas, que viria a ser o mais célebre compositor português para instrumentos de tecla do reinado de D. João V. A importância da obra de Carlos Seixas no contexto da música instrumental setecentista mereceu a atenção do musicólogo Macario Santiago Kastner, que publicou pela primeira vez obras do compositor (Kastner 1963) e lhe dedicou um estudo monográfico (Kastner 1947). Os trabalhos de Heimes (1967 e 1974) e Newman (1983a) – juntamente com as principais edições da obra para instrumentos de tecla de Carlos Seixas entretanto publicadas (Seixas 1982, 1982a, 1992, 1995, 1998) – que deram continuidade à divulgação internacional do compositor e da sua obra, são hoje complementados por estudos que lançam um novo olhar sobre a instrumentação (Doderer 2009), a biografia e produção musical (Alvarenga 2006), a avaliação das fontes conduzindo a uma nova catalogação (Alvarenga 2009) e consequentemente à atribuição de uma nova obra orquestral (Alvarenga 2012a) e à desatribuição de uma obra para instrumento de tecla (Alvarenga 2012). Neste domínio, destaca-se um anterior estudo analítico de uma obra do repertório orquestral atribuída a Carlos Seixas (Ferreira 1992)⁵⁶.

⁵⁵ Sobre a biografia de Frei Jacinto do Sacramento v. Biografias dos compositores portugueses de sonatas, em anexo. Frei Jerónimo da Madre de Deus nasceu por volta de 1715 e com vinte e dois anos de idade já tinha composto uma missa e alguns responsórios (Nery 1980: 7, 49-50). A nove de setembro de 1766 entrou para a Irmandade de Santa Cecília (P-Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 60^v) e tirou a Patente de Diretor que lhe permitia dirigir atividades musicais, a qual foi renovada nos dois anos seguintes (P-Lsc PT/LISB20/ISC/20/01, fôlio 7^v). Subsistem deste compositor vinte versos para órgão (P-EVp Cód. CLI 1-4 n° 7), duas antífonas datadas de 1762 (P-Em M.M. 47) e 1768 (P-Ln M.M. 140//3), duas lições (P-Ln M.M. 140//2 e M.M. 471) e uma lamentação (P-Ln M.M. 1433). José António de Oliveira, natural de Lisboa, foi nomeado organista da Sé de Coimbra a 12 de dezembro de 1727, cargo que terá ocupado até ao ano do seu falecimento; da sua autoria conservam-se hoje um moteto (P-Cug M.M. 241) e dezanove minuetos para um instrumento de tecla (P-Cug M.M. 64) (Oliveira 1981: 11-27).

⁵⁶ Embora numa perspetiva generalista, refere-se o trabalho de Barnett (2012) no qual é discutido o legado de Carlos Seixas e as formas de divulgação da sua obra a partir do século XX.

Seixas terá aprendido a tocar órgão com o seu pai, Francisco Vaz, quem substituiu no cargo de organista na Sé de Coimbra em 1718 quando ainda não contava com 14 anos de idade. Em 1721 deixa a sua cidade natal e parte para Lisboa onde ocupa o posto de organista na Igreja Patriarcal, passa a dar aulas particulares de cravo e casa-se, em 1731, com D. Joana Maria da Silva, de quem teve cinco filhos. Ao longo da sua vida adquiriu os títulos de Cavaleiro professo da Ordem de Cristo, Contador do Mestrado da Ordem de Santiago e Capitão de Ordenanças, para além de ter ocupado sempre o cargo de organista da Igreja Patriarcal (Alvarenga 2006: 165-167)⁵⁷. Faleceu no dia 25 de agosto de 1742, com apenas 38 anos de idade.

O sobrenome Seixas, registado nas biografias da época e pelo qual hoje o compositor é conhecido, continua um enigma dado não ter origem familiar⁵⁸. Kastner (1988: 169) levanta a hipótese da apropriação do nome Seixas estar ligada ao clérigo brasileiro D. João Seixas da Fonseca – intermediário na edição das *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* de Lodovico Maria Giustini dedicadas a D. António – justificando com uma possível admiração, da parte de D. João, pela arte do organista português a qual seria correspondida pela adopção do sobrenome daquele que passaria a ser considerado como um forte protetor. Doderer (2009: 170) partilha da mesma opinião, considerando provável a apropriação do nome Seixas a fim de obter proteção do bispo ou eventualmente como uma forma de expressar um agradecimento.

Os registos documentais da época dão-nos conta de uma extensa produção musical que se destaca, para além de algum repertório sacro e orquestral, pelo considerável número de obras compostas para instrumentos de tecla: em 1759, Diogo Barbosa Machado mencionava a

⁵⁷ Segundo Alvarenga (2006: 166) o cargo de vice-mestre da Capela Real, frequentemente atribuído a Carlos Seixas, “não consta que alguma vez existisse”.

⁵⁸ Apesar dos pais do compositor – Francisco Vaz e Marcelina Nunes – não utilizarem o sobrenome Seixas, Alvarenga (2006: 165) indica que o mesmo foi usado não apenas por José António ou José António Carlos, nome pelo qual o compositor era conhecido na época (de acordo com as cópias subsistentes das suas obras) como também por um familiar seu contemporâneo.

composição de “Setecentas Tocatas de Cravo”⁵⁹; posteriormente, José Mazza redigia uma lista na qual, em relação às tocatas, indicava que Seixas “compos mais de mil, não falando naquelas que não escreveo”⁶⁰. Segundo Alvarenga (2009: 99, 104-109), estes números poderão ter sido influenciados pela reputação do compositor na época, porém, a observação de Mazza, relativamente às tocatas que Seixas terá composto sem, no entanto, as ter escrito, poderá ser em certa medida justificada: o autor revela a presença de elementos composicionais distintos – quando comparadas as fontes de uma mesma obra – os quais comprovam uma prática associada a instrumentos de tecla diferentes (como o cravo e o pianoforte), concluindo que muitas obras poderão ter sido transmitidas por via oral.

A produção musical de Carlos Seixas que hoje se conserva inclui música sacra (dez obras com autoria confirmada e três obras atribuídas ao compositor) e música orquestral (uma abertura, uma sinfonia e dois concertos para cravo, sendo a sinfonia e um dos concertos atribuídos ao compositor com base num processo de análise e de identificação estilística)⁶¹. No que diz respeito ao repertório para instrumentos de tecla, um catálogo preliminar recentemente elaborado por Alvarenga (2009) contabiliza noventa e quatro sonatas autenticadas e vinte e sete obras atribuídas a Carlos Seixas em edições modernas, das quais constam dezanove sonatas e oito minuetos (Alvarenga 2009: 99)⁶². De entre as obras que lhe são atribuídas, salienta-se a exclusão de autoria para uma sonata baseada na reavaliação da fonte e no estudo da forma e das características estilísticas do compositor⁶³.

Todas as fontes seixasianas são reconhecidas como cópias posteriores à morte do compositor e as obras nelas incluídas apresentam variantes, quer a nível individual do andamento,

⁵⁹ MACHADO, Diogo Barbosa, *Biblioteca Lusitana Histórica, Crítica e Cronológica, na qual se Compreende a Notícia dos Autores Portugueses, e das Obras que Compuseram desde o Tempo da Promulgação da Lei de Graça até o Tempo Presente*, 4 volumes. Lisboa, 1741-1759, vol. IV, pp. 198-199; a entrada sobre Carlos Seixas encontra-se citada em Nery 1984: 217-218.

⁶⁰ cf. Mazza 1944/45: 32

⁶¹ cf. Ferreira 1992; Alvarenga 2006: 172-173; Alvarenga 2012a

⁶² O número de sonatas autenticadas ascende a cento e sete quando se tem em conta os segundos andamentos que surgem como obras separadas em algumas fontes. cf. Alvarenga 2009: 99

⁶³ Trata-se da Sonata em Lá maior publicada por M. S. Kastner (Seixas 1992, n° 60) e por G. Doderer (Seixas 1982a, n° XXVII). cf. Alvarenga 2012

conforme referido anteriormente, quer a nível da composição do ciclo da sonata: por um lado existe uma variabilidade de andamentos do ciclo em 14 sonatas (14,9%) cujas fontes revelam um ou dois andamentos, por outro constata-se o emprego de segundos andamentos distintos no ciclo de cinco sonatas (Alvarenga 2006: 170-171, 176). O formato frequentemente empregue na sonata seixasiana (de acordo com as fontes subsistentes e tendo em consideração as sonatas autenticadas) consiste no ciclo de dois andamentos, tal como se verifica em 44 sonatas (46,8%); para além deste formato, encontram-se ciclos com três (13), quatro (1) ou cinco andamentos (1) e sonatas constituídas apenas por um único andamento (21). A maior parte destas obras está composta em tonalidades menores (54%) e inclui um minueto como andamento final do ciclo (Alvarenga 2006: 176)⁶⁴.

Apesar das fontes indicarem nos seus frontispícios instrumentos como o cravo ou o órgão e nunca o pianoforte, sabemos hoje que ainda antes de 1732 – data da publicação das sonatas de Giustini dedicadas a D. António – existiam em Portugal pianofortes florentinos⁶⁵. A presença destes instrumentos na corte portuguesa reflete-se não só nas obras de Domenico Scarlatti como também nas composições de Carlos Seixas: Doderer (2009: 172-177) aponta alguns elementos que viabilizam o uso do pianoforte na execução das obras deste último compositor tais como as oitavas frequentes na linha do baixo e os acordes densos na região grave do teclado, a disponibilização de variados recursos tonais e de dinâmica ou o lirismo melódico frequentemente existente nestas composições; por outro lado refere a presença avultada de obras compostas em tonalidades menores e em tempo lento, bem como o facto das composições seixasianas estarem delimitadas pelo âmbito Dó – ré³, indo ao encontro da

⁶⁴ No domínio da prática performativa, Alvarenga (2009: 99) levanta a questão do espírito camarístico inerente à concepção de pelo menos duas sonatas as quais poderão ser executadas por um instrumento melódico com acompanhamento de baixo contínuo, um tipo de disposição instrumental equacionada para algumas das sonatas de Domenico Scarlatti.

⁶⁵ cf. Alvarenga 2009: 110 e Doderer 2009: 176

extensão dos mais antigos instrumentos de tecla portugueses com martelos que hoje se conservam⁶⁶.

No que diz respeito à terminologia, Kastner (Seixas 1992: xix) refere que os termos “tocata” e “sonata” são empregues indistintamente nas fontes e justifica a escolha do termo “sonata” por analogia com as obras scarlattianas de estrutura semelhante e com o intuito de diferenciar a estrutura das obras de Seixas das restantes tocatas compostas “em moldes inteiramente diferentes”. Esta opção tornou-se prática corrente na abordagem da obra para instrumentos de tecla de Carlos Seixas.

A ausência de um estudo atualizado sobre as formas empregues na globalidade das sonatas de Carlos Seixas impede uma abordagem ao plano estrutural e tonal destas obras, porém, os estudos existentes permitem obter determinadas características de pelo menos uma boa parte deste repertório. Segundo Alvarenga (2006: 173-175), as sonatas de Seixas apresentam maioritariamente formas bipartidas e apenas algumas “são reminiscentes do prelúdio barroco” ou compostas num “tipo de fuga livre”. As sonatas bipartidas mostram uma “tendência para a multiplicação e para a diferenciação funcional das unidades e sub-unidades estruturais e uma procura do ajustamento recíproco dos planos tonal e temático-motívico particularmente em torno das modulações basilares de cada lado da barra dupla (...) ou coincidindo com ela (...), acentuando as simetrias da forma por via sobretudo da recorrência e da complementaridade dos materiais secundários.” (Alvarenga 2006: 174). De acordo com os esquemas representativos destes modelos elaborados pelo autor (Alvarenga 2006: 174-175) se depreende que estas estruturas, ora assentam numa procura de simetria do plano temático e de inversão do plano tonal com divisão de cada parte em duas seções e afirmação temática no início de cada uma delas, ora recapitulam o material temático inicial na tonalidade da tónica

⁶⁶ Os instrumentos mencionados correspondem a um cravo convertido em pianoforte e a um pianoforte original que, embora datado de 1740/50, representa segundo Doderer (2009: 177) o “florescimento da tradição portuguesa de construção de instrumentos de tecla”.

imediatamente após a barra dupla, prosseguindo com o restante material apresentado na primeira parte, ligeiramente modificado. Relativamente à incorporação de material inicial após a barra dupla, algumas sonatas de Seixas demonstram uma ausência desse material (Heimes 1973: 233-234), enquanto outras revelam uma repetição através da sua presença na tonalidade da dominante e posteriormente, de forma parcial ou na íntegra, na tonalidade da tónica (Alvarenga 2012). Heimes (2001) anota tentativas de desenvolvimento após a barra dupla bem como da expansão da forma, em ambos os casos recorrendo à técnica motivica.

As obras para instrumentos de tecla de Seixas evidenciam uma qualidade variável determinada pela finalidade da composição em si, pelo que se supõe que o compositor adaptava a escrita consoante a obra se destinasse ao amador ou ao profissional e virtuoso (Doderer 2009: 171; Alvarenga 2006: 170). Contudo, existem determinados elementos que persistem, independentemente desta variante, e que se definem como marcas estilísticas próprias do compositor. No estudo da obra para instrumentos de tecla de Carlos Seixas conhecida até à época da redação do seu estudo, Heimes (1967) identificou determinados elementos composicionais idiossincráticos a nível da melodia e da harmonia, os quais são sintetizados por Alvarenga (2006: 172) nas seguintes componentes: a nível da construção melódica existe uma “preferência por fórmulas melódicas iniciais que reiteram alternadamente o 5º grau, o 1º e a sua oitava superior, geralmente com anacruse” e por “fórmulas melódico-rítmicas com fragmentação do tempo forte e sincopação consequente, também frequentemente anacrúsicas”, assim como uma utilização da “repetição motivica sobre uma linha de baixo descendente por graus conjuntos” e de “quintas consecutivas e de quintas vazias, estas alcançadas normalmente por movimento divergente, numa espécie de “encadeamento frígio”; a nível harmónico utiliza a “progressão da subdominante menor para a tónica através da Dominante repetindo o encadeamento iv –V, geralmente sobre uma linha de baixo VI –V –VI –V –I” e faz “recurso à quarta diatónica descendente, frequentemente

compensada por grau conjunto ascendente, como veículo do jogo motivico” e de progressão da harmonia; a nível de uma conjugação melódico-harmónica faz uso de gestos conclusivos “em oitavas sobrepostas”⁶⁷.

Alguns dos procedimentos técnicos empregues por Seixas eram utilizados também pelos seus contemporâneos, tal como Heimes (1974) demonstra ao estabelecer uma comparação a nível das sonatas compostas por Domenico Scarlatti e Carlos Seixas até ao ano de 1742. Se bem que a amostra na qual se baseia o estudo esteja ligeiramente desatualizada e necessite de uma redefinição, uma vez que surgiram novos dados acerca da cronologia das sonatas de Scarlatti, os resultados obtidos por Heimes comprovam a ausência de influência de Domenico Scarlatti sobre Carlos Seixas⁶⁸. A comparação assenta em aspetos formais, estilísticos e relacionados com as técnicas de teclado empregues nas referidas obras, e que se definem comuns aos dois compositores: interação de mãos numa mesma melodia, a repetição de notas, os saltos, o cruzamento de mãos combinado com saltos, a sincronização de 3^{as} e de 6^{as} e as articulações rítmicas.

Nas obras para instrumentos de tecla de Carlos Seixas, Heimes (2001) identifica traços caraterísticos do Barroco, do estilo galante e da sua vertente sensitiva, o *Empfindsamer Stil*. Segundo Newman (1983a: 123), o *Empfindsamer Stil* é caraterizado por uma maior fragmentação do material comparativamente ao estilo galante, pelo emprego de apogiaturas dissonantes antecedidas por saltos mais amplos, pela presença de frequentes cadências interrompidas, pelo uso de uma textura mais enriquecida com menos emprego do baixo de Alberti, pelo aumento do “vocabulário” harmónico, de flutuações de dinâmica e de pormenores de articulação bem como pela inclusão de inesperados contrastes tonais. Kastner (1988: 176) afirma que “a ‘*Empfindsamkeit*’ de Seixas não é unicamente atribuída à

⁶⁷ Os elementos descritos encontram-se exemplificados em Alvarenga 2009: 103.

⁶⁸ cf. Alvarenga 2006: 169

melancolia lusitana e às nostalgias atlânticas, mas em grande parte é o desejo de sair de convenções ora barrocas, ora galantes; é fugir da mediocridade quotidiana em direção a horizontes mais seleccionados.”

Se por um lado Seixas teve uma formação baseada na “tradição organística ibérica do século XVII” tal como o seu pai (Alvarenga 2006: 168), por outro não deixou de assimilar as tendências estilísticas em vigor na sua época; como resultado, a sua extensa produção para instrumentos de tecla evidencia claramente a confluência de estilos que existia em Portugal nas primeiras décadas do século XVIII.

3. A música para tecla na era pós-seixasiana

Ao longo da segunda metade do século XVIII, a música para instrumentos de tecla toma progressivamente lugar nos concertos públicos que ocorrem cada vez com mais frequência na capital portuguesa, estendendo-se também de forma esporádica à cidade do Porto. O anúncio da realização de um concerto a 11 de novembro de 1766 na então denominada Assembleia das Nações Estrangeiras – uma espécie de círculo exclusivo da comunidade inglesa residente em Lisboa a que os portugueses só podiam aceder por convite – sita na casa do violinista Pedro António Avondano (1714?–1782) constitui a referência mais antiga a este tipo de eventos⁶⁹. Contudo, a participação solista dos instrumentos de tecla ocorre apenas em 1789, altura a partir da qual subsistem referências documentais a seis concertos a cargo de Pierre Anselme Maréchal (no cravo e pianoforte) juntamente com a sua mulher (na harpa), a dois concertos destes músicos, ora com um violino, ora com um violino e um fagote, e a uma participação preenchendo o intervalo de um espetáculo de maior dimensão, num período de tempo de seis

⁶⁹ Manuel Carlos de Brito (Brito 1989: 171) cita a notícia do concerto publicada na *Gazeta de Lisboa* a 08 de novembro de 1766. A respeito do funcionamento e noção de “concerto público” associado à Assembleia das Nações Estrangeiras, Vanda de Sá Silva afirma que “O acesso público alargava-se potencialmente no caso dos concertos com ingresso pago e anúncio na *Gazeta de Lisboa*, tudo levando a crer que não integraria muito mais pessoas do que os nobres portugueses já regularmente convidados para os bailes.” (Silva 2008, I: 129).

anos⁷⁰. Em relação ao repertório para instrumentos de tecla executado nestes concertos públicos encontra-se a referência a “duetos, modas com variações e várias tocatas” (Silva 2008, I: 165); acresce a este tipo de repertório, uma “Sonata de Cravo e Arpa” a qual havia sido interpretada durante o intervalo do espetáculo acima referido (Silva 2008, I: 41).

A par destas novas práticas de música instrumental, estabeleceu-se uma rede de ensino privado no seio da qual eram preferencialmente escolhidos para a função de professor os membros do clero ou os músicos régios (Silva 2008, I: 354-363). De notar que nesta época a orquestra da corte – designada por orquestra da Real Câmara – contava com um elevado número de instrumentistas, chegando a ultrapassar o número de músicos das orquestras congéneres europeias⁷¹. Muitos desses músicos eram italianos e haviam sido contratados por D. José I – tal como sucedeu com David Perez que, a partir de 1752, ocupou o cargo de mestre de capela – ao mesmo tempo que os compositores portugueses eram enviados para Nápoles a fim de estudarem o estilo napolitano, um intercâmbio que resultou numa “verdadeira invasão italiana” (Nery 1990: 221-222)⁷².

Relativamente aos instrumentos, Vanda de Sá Silva comprova a posição do pianoforte como instrumento dominante nas trocas comerciais, constatando uma forte presença de importações provenientes essencialmente de Inglaterra (Silva 2008, I: 334, 342). O crescente interesse pela prática doméstica da música de tecla – certamente acompanhado pela produção nacional de instrumentos como o cravo e o pianoforte – impulsionou a composição de novas obras e a circulação cada vez maior deste repertório⁷³. Neste contexto, cabe referir a importância da cópia manuscrita, que circulava não só no domínio privado como também no circuito

⁷⁰ cf. Silva 2008, I: 132-137. Maréchal ou Marchal, músico francês, residiu em Portugal entre 1789 e 1795/96 onde desenvolveu também as atividades de compositor e de editor de música (Albuquerque 2006: 114-115). A partir dessa altura residiu em Madrid onde permaneceu até ao ano de 1812, tendo exercido as funções de organista da Capela Real e de professor de tecla dos Infantes (Hernández 1992).

⁷¹ cf. Scherpereel 1985: 34-41

⁷² A enorme quantidade de partituras de música italiana conservada nas bibliotecas portuguesas, em particular na Biblioteca da Ajuda, faz prova da forte presença deste repertório em Portugal na segunda metade de setecentos.

⁷³ Na listagem dos instrumentos de tecla do século XVIII construídos em Portugal que hoje se preservam, elaborada por Gerhard Doderer e John van der Meer (Doderer & Van der Meer 2005), constata-se a presença maioritária de cravos e pianofortes datados da segunda metade desse século, sendo revelador o privilégio obtido por Manuel Antunes em 1760 para a exclusividade na construção e comercialização destes instrumentos durante dez anos.

comercial, proporcionando um mercado paralelo ao mercado da música impressa (Silva 2008, I: 329). É provável que este facto tenha sido motivado pela escassez de oficinas especializadas em música que viriam a emergir apenas nas últimas décadas do século XVIII: a *Real Fábrica de Muzica*, fundada em 1788 por Francisco Domingos Milcent (transformada em sociedade com Pierre Anselme Maréchal nos anos de 1792-93 sob a denominação de *Real Fábrica e Impressão de Música*), a *Real Impressão de Música*, fundada em 1794 por Pierre Anselme Maréchal e os estabelecimentos que comercializavam música e instrumentos musicais, abertos em 1792 e 1798, respetivamente da propriedade dos músicos João Baptista Waltrmann e João Baptista Weltin (Albuquerque 2006: 56-58)⁷⁴. Assim, ainda nos finais do século XVIII, viriam a ser publicadas algumas obras com cravo e/ou pianoforte no domínio da música de câmara, de entre as quais se destacam as modinhas editadas no *Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores* entre os anos de 1792 e 1796⁷⁵.

Do repertório composto especificamente para instrumentos de tecla e publicado em Portugal durante esse século, subsistem hoje duas coleções de sonatas impressas em Lisboa por volta de 1770: *Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo* de Francisco Xavier Baptista (1741-1797) e *Sei Sonate per Cembalo* de Alberto José Gomes da Silva (fl.1758–†1794)⁷⁶. A coleção de Baptista inclui uma lista de assinantes os quais provavelmente terão financiado a edição em questão; no caso da coleção de Gomes da Silva, a publicação resulta, muito provavelmente, de um investimento do próprio compositor na divulgação da sua obra⁷⁷. Ambas as coleções indicam o cravo como instrumento destinatário, todavia, a escrita presente em muitos andamentos reflete uma linguagem característica do pianoforte (Silva 2003), um

⁷⁴ Algumas obras musicais teóricas e sacras foram publicadas ao longo do século XVIII por editoras não especializadas. cf. Albuquerque 2006: 61-66.

⁷⁵ cf. Albuquerque 2006: 114-127

⁷⁶ Na Biblioteca da Ajuda conserva-se o único exemplar da edição setecentista das sonatas de Francisco Xavier Baptista (P-La 137-I-13); relativamente à edição das sonatas de Gomes da Silva subsistem dois exemplares, um na Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln C.I.C. 87 V.) e outro na British Library (GB-Lbl d.8). Estas coleções estão disponíveis em edição moderna [Baptista (1981) e Silva (2003)].

⁷⁷ Em 1758, Gomes da Silva já havia publicado um tratado de baixo contínuo na Officina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, obra da qual subsistem vários exemplares nas bibliotecas portuguesas. cf. Albuquerque 2006: 62, 337. Sobre esta temática cf. FAGERLANDE, Marcelo, *O Baixo Contínuo no Brasil: 1751-1851 - Os Tratados em Português*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011; Nejmeddine 2000; Trilha 2011 e o artigo do mesmo autor intitulado "A Evolução da Regra de Oitava em Portugal (1735-1810)". *OPUS*, vol. 16, nº 1, 2010, pp. 48-69.

instrumento que será mencionado nas edições musicais apenas no século seguinte, aquando da publicação de *Six variations de la danse d'Hutin, op. 1* de Simão Victorino Portugal (Albuquerque 2006: 325)⁷⁸.

Partindo destes dados, podemos afirmar que os instrumentos de tecla assumiram uma posição bastante importante na sociedade portuguesa da época que passou pelo seu crescente envolvimento nos concertos públicos, pelo domínio do pianoforte nas trocas comerciais, pela forte presença na prática musical doméstica e pelo consequente alargamento do mercado de partituras, viabilizando a circulação simultânea de cópias manuscritas e de edições musicais.

Uma pequena parte da extensa produção que se calcula ter existido na época tem vindo a ser divulgada através dos estudos musicológicos realizados nas últimas décadas sobre a música em Portugal no século XVIII. Embora tendo como ponto de partida e objetivos diferentes, os trabalhos de Lessa (1998), Silva (2008), Fernandes (2010) e Marques (2012) fazem referência a alguns manuscritos e a edições setecentistas com repertório para instrumentos de tecla desta época. É, contudo, através do estudo de Alvarenga (1994-95) que se poderá ter uma noção mais aproximada da dimensão deste repertório bem como da inter-relação com outro tipo de repertório, nomeadamente o repertório orquestral. Todavia, os estudos que abordam composições portuguesas possivelmente datadas da segunda metade de setecentos são bastante escassos e assentam em aspetos formais no quadro de uma perspetiva global (Alvarenga 2006, 2012; Cranmer 2012; Kastner, 1941; Newman 1983a; Vaz 2014)⁷⁹. Dada a ausência de um estudo sobre a globalidade do repertório português para instrumentos de tecla e particularmente sobre o género *Sonata* torna-se impossível identificar os estilos e formas musicais que eram utilizados em Portugal na segunda metade do século XVIII.

⁷⁸ Na Biblioteca Nacional de Portugal subsiste um exemplar desta edição (M. P. 497//7 V.)

⁷⁹ Apenas a coleção *Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo* de Francisco Xavier Baptista foi objeto de um estudo analítico no âmbito de um trabalho académico de Mémoire de Maîtrise (cf. Marcq 1989). No limite temporal definido pelo presente estudo encontra-se o trabalho realizado por João Vaz (Vaz 2009) sobre o repertório organístico de Frei José Marques e Silva (1782-1837) cujas obras terão sido compostas após 1807.

1. Processo de inventariação

Tendo por objetivo o estudo do género *Sonata* no repertório português para instrumentos de tecla, procedeu-se à pesquisa do repertório composto especificamente para este tipo de instrumentos a solo de autoria portuguesa no período entre *cerca* de 1750 e 1807⁸⁰. A investigação iniciou com a pesquisa do repertório acima mencionado em catálogos nacionais e estrangeiros, partindo depois para a consulta direta das fontes junto das bibliotecas e dos arquivos públicos e privados a qual possibilitou a descoberta de repertório que ainda não havia sido identificado. Dada a ausência de datação na quase totalidade do repertório deste período, tornou-se imperativo proceder a pesquisas biográficas dos compositores a fim de determinar o período aproximado de composição das obras. Partindo da documentação fornecida por outros autores, procedeu-se à consulta de fontes primárias no Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília em Lisboa, no Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Tomar, no Acervo Curt Lange, na Biblioteca da Ajuda e no Arquivo Nacional da Torre do Tombo sempre que se revelou necessário aprofundar a pesquisa ou clarificar determinada informação biográfica.

Neste processo de levantamento do repertório foram excluídas as transcrições de obras compostas originalmente para orquestra ou para outras formações por apresentarem uma problemática diferente na medida em que o processo de transcrição condiciona a escrita para instrumentos de tecla. Tal é o caso da *Marcha* e *Passe dobre* que se encontram no manuscrito M.M. 4807 da Biblioteca Nacional de Portugal – obras recentemente reconhecidas como sendo da autoria de Marcos Portugal (1762–1830) (Marques 2012a: 265) – cujo frontispício

⁸⁰ Apenas foram inventariadas as obras musicais cuja autoria se encontra claramente identificável e corresponde a compositores nascidos em Portugal ou em territórios de administração portuguesa. João Pedro d'Alvarenga (1997) elaborou uma lista de repertório para instrumentos de tecla correspondente ao período entre c.1720-c.1820, abrangendo o domínio da música de câmara e alargada a autores estrangeiros ativos em Portugal. Nesta lista consta uma sonata da autoria de André Cipriano Marra, cuja partitura não é hoje localizável.

indica ser um “Arranjo p.^a Forte Piano”. Deste mesmo compositor foram igualmente excluídas transcrições de aberturas de ópera, bem como a Sinfonia em Ré maior para os seis órgãos da Basílica de Mafra (P–VV Maço CXXXVIII nº 1), por se tratar de uma transcrição da abertura do *dramma giocoso L’oro non compra amore* realizada provavelmente pelo próprio compositor como reflexo de uma prática corrente na época (Marques 2012a: 40-41)⁸¹.

Nalguns casos, o período de composição das obras pode abranger os anos à volta de 1750, pelo que o inventário inclui obras que eventualmente podem ter sido compostas ainda na primeira metade do século. Nestas circunstâncias se encontram as obras de José António de Oliveira, de Frei Jacinto do Sacramento e de Frei Jerónimo da Madre de Deus, compositores dos quais nos chegam hoje informações da sua atividade musical ainda no reinado de D. João V.

Importa referir ainda que as primeiras obras para piano de João Domingos Bomtempo (1775–1842), mais concretamente o op. 1 e o op. 5, não foram incluídas no inventário dada a ausência de datas concretas para as publicações da época (Bomtempo 1993: 75-76)⁸². Anota-se igualmente a existência de uma composição com o título de *Discurso de 1º Tom* da autoria de (ou dedicada a) Soror da Piedade sobre quem não foi possível reunir dados biográficos, nem tão pouco encontrar datas associadas a esta partitura e que por estes motivos não foi inventariada⁸³.

O levantamento realizado estende-se ao ano de 1807, limite este determinado pela deslocação da corte para o Brasil em consequência da 1ª invasão francesa. Posterior a este acontecimento é certamente a composição da *Marcha da Retirada* de João José Baldi (1770–1816) que se

⁸¹ Anota-se outras transcrições desta obra numa versão para um instrumento de tecla: P–Ld M.M. s/n (pp.123–127), P–Ln C.N. 383, P–Ln C.N. 115//3, P–Ln F.C.R. 168//19, P–Em M.M. 561 (pp. 13-22). No manuscrito M.M. 561 da Biblioteca Municipal de Elvas subsistem outras transcrições para instrumentos de tecla de óperas de Marcos Portugal realizadas pelo seu irmão, Simão Victorino Portugal.

⁸² Estas obras estão disponíveis em edições modernas as quais foram preparadas a partir das publicações parisienses impressas respetivamente por Leduc (1804?) e Pleyel (1806?). Existe uma terceira obra – *Fandango varié*, op. 4, publicada por Pleyel – cuja data proposta se enquadra no período em estudo (1804) da qual não subsistem exemplares (cf. Bomtempo 1993: 85, 166).

⁸³ Esta obra encontra-se no Arquivo Particular de Gerhard Doderer e está disponível em edição moderna: Doderer 2010.

encontra no manuscrito F.C.R. 14//6 da Biblioteca Nacional de Portugal. Apesar de não estar datada, esta obra não foi inventariada por fazer referência à saída das tropas francesas após a derrota nas Batalhas de Roliça e do Vimeiro em Agosto de 1808 (Serrão 1984: 51-56).

2. Descrição das fontes

O repertório inventariado conserva-se essencialmente em solo lusitano, encontrando-se uma parte considerável deste património na Biblioteca Nacional de Portugal. Todavia, algumas fontes subsistem fora do país: na Staatsbibliothek de Berlim preserva-se um manuscrito com uma obra de Pedro António Avondano (Mus.Ms. 936); na Library of Congress, em Washington, conserva-se a única fonte para uma sonata e um conjunto de variações da autoria de Marcos Portugal (M23 P 85); na Bibliothèque Nationale de France, em Paris, subsiste uma coletânea intitulada *Sonates pour clavecin de divers auteurs* (Vm⁷ 4874) que se define como a única fonte para muitas das obras nela contidas; na British Library, em Londres, encontram-se duas das três publicações setecentistas com repertório português para instrumentos de tecla: um exemplar da edição das sonatas de Alberto José Gomes da Silva (d.8) e um exemplar da edição da obra *A Favourite Lesson for the Harpsichord* de Pedro António Avondano [g. 271.(6.)].

As fontes deste repertório englobam coleções e coletâneas para instrumentos de tecla, volumes encadernados com repertório diversificado e folhas avulsas. Relativamente às coleções salientam-se as *Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo* de Francisco Xavier Baptista impressas em Lisboa entre 1765 e 1777 (Albuquerque 2006: 119, 200) e as *Sei Sonate per Cembalo* de Alberto José Gomes da Silva publicadas também em Lisboa por volta de 1770 (Silva 2003), obras que revelam a importância do género *Sonata* no seio do repertório para instrumentos de tecla composto e interpretado em Portugal na segunda metade de setecentos. Não menos importante, no conjunto deste repertório, é o minuetto que integra

como último andamento a maior parte das referidas sonatas e assume o papel principal na coleção *Minueti per Cembalo* de João Cordeiro da Silva (1735?–post.1807) (P–Ln M.M. 69//10)⁸⁴.

De entre as coletâneas destaca-se o manuscrito *Sonates pour clavecin de divers auteurs* da Bibliothèque Nationale de France (Vm⁷ 4874) como o mais representativo no que respeita à variedade de autores, reunindo obras de compositores portugueses e estrangeiros ativos em Portugal no século XVIII, com particular ênfase para a segunda metade desse século. Este manuscrito, datável do último quartel do século XVIII (Alvarenga 2009: 110), contém obras de Pedro António Avondano (8), Francisco Xavier Baptista (2), Eusébio Tavares Le Roy (1), José Agostinho de Mesquita (1), Frei Manuel de Santo Elias (2), José Joaquim dos Santos (5), João Cordeiro da Silva (2), David Perez (1), Domenico Scarlatti (3), uma obra atribuída a Carlos Seixas (Kastner *et al.* 1982) e três obras cuja autoria ainda não foi identificada. Apesar do frontispício indicar que se trata de sonatas e da maior parte das obras incluir individualmente o título de “sonata”, constata-se a presença de uma obra isolada intitulada “minuete” e de duas obras sem título (concretamente dois ciclos de andamentos que iniciam e terminam na mesma tonalidade).

Idêntico procedimento se verifica nos manuscritos M.M. 4504, M.M. 4455 e M.M. 4530 da Biblioteca Nacional de Portugal, nos quais o título indicado no frontispício não corresponde exatamente ao seu conteúdo: o manuscrito M.M. 4504 apresenta o título *Minuetes para o uso da Ill.^{ma} e Ex.^{ma} Snr.^a D. Maria Anna de Portugal*, porém, inclui também uma marcha; o manuscrito M.M. 4455 intitulado *Minuetes para Cravo de diferentes autores (Um de Simão Portugal)* integra igualmente duas valsas; por fim o manuscrito M.M. 4530, datável da década de 1790 (Alvarenga 1994-95: 118), cujo título *Sonatas Del Sigre Mathias Vento, Bocquarinni, Hayden, Cordeiro, Mesquita, E outros auctores da primr.^a Classe Para uso de*

⁸⁴ Manuscrito disponível em <http://purl.pt/928>.

C.^{na} *Ildobrandia* pressupõe unicamente a presença de sonatas, contém também alguns rondós. Tal não acontece com o manuscrito M.M. 4329 da Biblioteca Nacional de Portugal, no qual se verifica uma correspondência inequívoca entre o título – *Sinque Sonatte Et Uno Minuete da diversi Autore. D. M. R. Sa.* – e o seu conteúdo: as cinco primeiras obras estão numeradas de I a V e, embora não apresentem individualmente o título de “sonata”, estão claramente separadas da última obra que ostenta o título de “minuete”. Todavia, a maior parte das coletâneas não apresenta título, como é caso do manuscrito M.M. s/n. que subsiste no Arquivo Particular de Gerhard Doderer ou dos manuscritos M.M. 321, datável dos anos 1780-85 (Alvarenga 1994/95: 126), M.M. 4494, M.M. 4505, M.M. 337 e M.M. 338 preservados na Biblioteca Nacional de Portugal⁸⁵. Estes dois últimos manuscritos são complementares e reúnem obras para órgão e para cravo, sendo cada um deles constituído por partes independentes copiadas em diferentes datas. O manuscrito M.M. 337 é constituído por quatro partes: fólios 1–28 (finais da década de 1760), fólios 29–31 (1765), fólios 32–83 (1774-75) e fólios 84–[87] (finais da década de 1760); o manuscrito M.M. 338 é formado por duas partes copiadas nos anos de 1765 (fólios 1–8) e de 1774-75 (fólios 9–56) (Alvarenga 2009: 125-126). As coletâneas reúnem apenas obras compostas originalmente para instrumentos de tecla ou incluem transcrições de obras orquestrais ou de câmara, sendo habitualmente destinadas à prática da música doméstica como se pode constatar através de alguns dos títulos referidos anteriormente.

As fontes do repertório em estudo apresentam um estado de conservação variável, constatando-se a presença de manuscritos truncados ou com obras incompletas. Nesta última situação salienta-se a presença de um andamento de sonata incompleto no manuscrito F–Pn Vm⁷ 4874 (fólio 30[29]^r) o qual se encontra reproduzido na íntegra no manuscrito P–Ln M.M. 337 (fólio 47^v). Alguns destes manuscritos truncados ou com obras incompletas (de

⁸⁵ Os manuscritos M.M. 337, M.M. 338 e M.M. 4505 encontram-se disponíveis, respetivamente, em <http://purl.pt/14380>, <http://purl.pt/16631> e <http://purl.pt/24445>.

acordo com a indicação do frontispício) constituem a única fonte disponível para o estudo das obras como é o caso de três manuscritos do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança de Vila Viçosa (Maços B-CXXV, B-CXXXVII e B-CXXXVIII) e de dois manuscritos da Biblioteca Nacional de Portugal (M.M. 4540 e MMs 7//5) onde se encontram composições de João José Baldi (1), Marcos Portugal (1), Frei Mateus da Purificação (1), António Puzzi (1), Frei Manuel de Santo Elias (1) e Policarpo José António da Silva (1). Registe-se o estado de degradação do manuscrito M.M. 64 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra que contém obras para instrumentos de tecla de José António de Oliveira e que representa a única fonte disponível para o estudo da maior parte destas obras. No caso particular do manuscrito M23 P 85 da Library of Congress, em Washington, um estado de degradação igualmente acentuado impôs um processo de restauro atualmente em curso, pelo que a descrição e análise do seu conteúdo apresentada neste estudo se baseia na respetiva edição moderna (Portugal 1976).

As fontes revelam também diferenças, tanto a nível da constituição da obra musical como da sua escrita. Na primeira situação registam-se seis composições cujas fontes diferem no número de andamentos reproduzidos, sendo frequentemente omitido o último andamento: a presença singular do 1º andamento regista-se nos manuscritos F-Pn Vm⁷ 4874 (fólios 21[20]^r–23[22]^r), P-Ln MMs 7//40 (fólios 10^r–11^r) e P-Ln M.M. 4510 (fólios 1^v, 2^r–3^r e 3^v–4^v) e a presença singular do último andamento ocorre nos manuscritos P-Ln M.M. 337 (fólios 43^v–44^r) e P-Ln M.M. 4463 (fólios 1^v–2^r), que correspondem à mesma obra musical. Por outro lado, assinala-se o emparelhamento de andamentos distintos, no caso particular de uma obra da autoria de Francisco Xavier Baptista cujas fontes incluem minuetos distintos: trata-se da Sonata IX publicada nas *Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo* (P-La 137-I-13) e presente no manuscrito P-Ln M.M. 338 (fólios 4^v–8^r).

A nível da escrita encontra-se frequentemente erros e omissões de notas, ritmo ou claves, falhas ou duplicações de um ou outro compasso, erros estes que podem ser corrigidos através da comparação com secções correspondentes na mesma fonte ou da comparação com outras fontes. Constata-se igualmente a presença de fontes com omissão de determinadas partes da composição as quais se revestem de uma importância variável para a análise da obra. Em algumas composições esta omissão é pouco significativa como se verifica, por exemplo, nas *Variações do Landum da Monroi(s)* da autoria do cónego Francisco da Boa Morte (fl.1805) com 13 e 12 variações (neste caso com omissão da 3ª variação presente na outra fonte), respetivamente nos manuscritos P–Ln M.M. 4473 e P–Ln M.M. 504. O mesmo não se verifica, por exemplo, no caso da *Tocata D. Maria Anna de Portugal* da autoria de João Cordeiro da Silva que se encontra no manuscrito P–Ln M.M. 4521: embora este manuscrito omita alguns compassos cujo reconhecimento é identificável através da comparação entre passagens análogas [c. 11 (= 3); cc. 15 e 16 (= 13 e 14); cc. 62 e 63 (= 60 e 61)], a ausência de alguns compassos na parte final desta obra põe em causa a forma de sonata que se encontra claramente estruturada no manuscrito P–Ln M.M. 4530 (fólios 4^v–5^r).

Constata-se igualmente a presença de fontes que não indicam autoria, impondo uma comparação com outras fontes nas quais o compositor está devidamente identificado, e de fontes com autoria duvidosa. Neste último caso anota-se o aparecimento de nomes distintos nas fontes de uma mesma obra: o manuscrito P–Ln C.N. 115//8 (fólios 51^r–55^r) apresenta uma obra de dois andamentos sob o título *Tocata do Snr Ant^{nio} Leal Moreira*; o primeiro andamento desta obra encontra-se noutra fonte sob o título de *Sonatta Para cravo do S^r Pedro Ant.^o Bodano* [P–Ln MMs 7//40 (fólios 10^r–11^r)]. Tendo em conta que Bodano corresponde muito provavelmente a uma variante ortográfica do sobrenome Avondano, a obra em questão foi atribuída a Pedro António Avondano, não apenas pela presença do nome *Pedro Ant.^o Bodano* no manuscrito anteriormente referido como também pela presença,

completa ou parcial, desta obra nos manuscritos F–Pn Vm⁷ 4874 e P–Ln M.M. 337 nos quais se encontram muitas obras para instrumentos de tecla deste compositor, facto que não se verifica em relação às obras de António Leal Moreira.

Uma outra situação de autoria duvidosa relaciona-se com duas obras intituladas “sonata” [F–Pn Vm⁷ 4874 (fólios 55[54]^v–59[58]^r)] no manuscrito *Sonates pour clavecin de divers auteurs* da Bibliothèque Nationale de France cuja autoria indica Francisco Xavier Bachixa. De acordo com as pesquisas biográficas realizadas, o nome de Francisco Xavier Baptista encontra-se ocasionalmente substituído na documentação da época por Francisco Xavier Baxixa. Tendo em consideração que Bachixa e Baxixa correspondem a variantes ortográficas do mesmo nome, a autoria destas obras é atribuída a Francisco Xavier Baptista⁸⁶. A pesquisa relacionada com o sobrenome Baxixa permitiu esclarecer a autoria da *Valça* inscrita no manuscrito M.M. 4455 (fólio 3^v) da Biblioteca Nacional de Portugal sob a indicação de *Valça composta pelo Baxixa*. A obra faz parte de um pequeno caderno que inclui composições datáveis dos finais do século XVIII ou princípios do século XIX, tendo em conta que as únicas obras com autoria identificada correspondem a um minueto de Simão Victorino Portugal (1774–c.1842) e um *Minuete feito à morte de Robis Pier* (em referência ao político francês Maximilien de Robespierre falecido em 1794). Esta época é coincidente com a altura em que viveu Joaquim Félix Xavier Baptista (1779–?) – filho de Francisco Xavier Baptista e também conhecido na época pelo sobrenome Baxixa, de acordo com as pesquisas biográficas atrás mencionadas – e com as datas indicadas nos seguintes manuscritos que se conservam com composições da sua autoria: *Sabbato Santo. Lectio 3a a Duo / Original de J.F.X. Baxixa* (P–Ln M.M. 746, 1802), *Batalha do Vimeiro / Composta por J. F. X B* (P–Ln M.M. 4491, 1809) e *Batalha do Vimieiro: Para Cravo ou Piano e Forte / Do Snr'. Joaquim Fellis Baxixa* (P–Ln F.C.R. 12). Por estas razões a *Valça* do manuscrito M.M. 4455 (fólio 3^v) da Biblioteca

⁸⁶ v. Biografias dos compositores portugueses de sonatas, em anexo.

Nacional de Portugal é atribuída a Joaquim Félix Xavier Baptista/Baxixa e não ao seu pai Francisco Xavier Baptista, falecido em 1797.

O repertório português escrito para instrumentos de tecla a solo no período *c.*1750–1807 encontra-se identificado num inventário (Quadro 1, em anexo) no qual é apresentada uma listagem de obras por compositor com o número e título geral de cada obra, o ano de composição (quando indicado na partitura), os andamentos, a tonalidade, o compasso e as fontes. Este inventário é complementado com informações sobre o estado das fontes sempre que necessário e com indicações sobre as edições modernas existentes. As obras estão indicadas pelo título inscrito na partitura (na página em que começa a obra ou no verso dessa mesma página) ou no frontispício do volume para os casos em que esse título corresponde à única forma musical presente em todo o volume. No caso das coleções de sonatas de Francisco Xavier Baptista e de Alberto José Gomes da Silva o número da obra na respetiva coleção aparece indicado em numeração romana entre parêntesis juntamente com o seu título; nesta última coleção o prelúdio que antecede a designação de “*Sonata II*” foi inventariado como andamento inicial desta sonata uma vez que está escrito na mesma tonalidade. No caso dos *Versos* de Frei Jerónimo da Madre de Deus (P–EVp Cód. CLI 1–4 nº 7) o título é seguido pelo número 20, dado ser este o número de versos incluídos no manuscrito e não haver necessidade de pormenorizar mais relativamente à tonalidade, compasso e andamento por estes se manterem inalterados em todos os versos. No processo de inventariação foram invalidados todos os títulos constituídos por indicações de tempo, passando nestes casos a considerar-se a obra “sem título” e a respetiva informação a ser incorporada no espaço referente ao andamento.

A elaboração do inventário permitiu identificar 34 compositores portugueses e 172 obras para instrumentos de tecla das quais seis se encontram incompletas. As 166 obras cujo texto

musical se encontra completo correspondem a 173 títulos, uma vez que se verifica a presença de mais do que um título para a mesma obra: o título de *Fugato* corresponde a uma obra também denominada *Tocata* e existem outros títulos – *Tocata* (3), *Sinfonia* (1), *Discurso* (1) e *Lesson* (1) – que identificam obras denominadas *Sonata*. A Tabela 1 assinala a ocorrência de títulos no repertório inventariado, tendo em consideração o título geral da obra.

Tabela 1. Títulos das obras inventariadas

Títulos	Nº de ocorrências
<i>Contradança</i>	1
<i>Discurso</i>	1
<i>Fuga</i>	1
<i>Fugato</i>	1
<i>Lesson</i>	1
<i>Marcha</i>	1
<i>Minueto</i>	45
<i>Motivo</i>	4
<i>Rondó</i>	2
<i>Sinfonia</i>	2
<i>Sonata</i>	54
<i>Tocata</i>	7
<i>Valsa</i>	2
<i>Variações</i>	5
<i>Versos</i>	20
Sem título	26
Total	173

A dupla terminologia é empregue em fontes distintas à exceção de um caso em que a obra apresenta a dupla designação de *Lesson* e *Sonata* na mesma fonte. Verifica-se que os títulos empregues com maior frequência pelos compositores portugueses ou pelos copistas da época

são *Minueto* e *Sonata*. A Tabela 2 assinala a ocorrência dos títulos *Minueto* e *Sonata* na produção individual dos compositores.

Tabela 2. Distribuição da ocorrência dos títulos *Minueto* e *Sonata* por compositor

Compositor	Minueto	Sonata
Assunção, José da [Graça]	0	1
Avondano, Pedro António	0	8
Baldi, João José	0	2
Baptista, Francisco Xavier	1	15
Cardote, Joaquim Pereira	1	0
Carvalho, João de Sousa	0	1
Florêncio, João	1	0
Joaquim, António	0	1
Le Roy, Eusébio Tavares	0	1
Mesquita, José Agostinho de	3	1
Moreira, António Leal	0	1
Oliveira, José António de	19	0
Portugal, Marcos António	1	2
Portugal, Simão Victorino	1	0
Sacramento, Jacinto do	0	1
Sant'Ana, José de	1	1
Santo Elias, Manuel de	1	3
Santos, José Joaquim dos	0	5
São Boaventura, Francisco de	1	0
Silva, Alberto José Gomes da	0	6
Silva, João Cordeiro da	14	3
Silva, Policarpo José António da	0	1
Silveira, José Luís da	1	0
Velho, Afonso Vito de Lima	0	1
TOTAL	45	54

Conforme se pode verificar as obras intituladas *Minueto* surgem mais frequentemente na produção musical de José António de Oliveira enquanto que as obras com o título de *Sonata* ocorrem maioritariamente na produção musical de Francisco Xavier Baptista. Em relação aos restantes títulos verifica-se que os termos *Sinfonia*, *Tocata*, *Valsa* e *Variações* são utilizados por vários compositores enquanto que cada um dos títulos *Contradança*, *Discurso*, *Fuga*, *Fugato*, *Lesson*, *Marcha*, *Motivo*, *Rondó* e *Versos* é empregue apenas por um único compositor. O elevado número de obras sem título corresponde a uma prática identificada na produção musical de doze compositores portugueses.

De entre o repertório indicado no Inventário encontram-se algumas obras com indicação de data ou sobre as quais existem informações acerca da data de publicação. Para além das duas obras incompletas que apresentam as datas de 1807 (Baldi, João José – obra nº 2) e 1785 (Silva, Policarpo José António da – obra nº 3), contabilizam-se nove composições com datas compreendidas entre 1765 e 1805 da autoria de diferentes compositores, as quais se encontram especificadas na Tabela 3.

Tabela 3. Listagem da obras completas com indicação de data

Compositor	Nº obra no Inventário	Data
Baptista, Francisco Xavier	23	1765
Boa Morte, Francisco da	2	1805
Franchi, Gregório	1	1790
Leite, António da Silva	1	1794
Portugal, Simão Victorino	2	[1804]
Santa Bárbara, Vicente da	1	1775
São Boaventura, Francisco de	3	1779
Silva, Policarpo José António da	1	1796
Silveira, José Luís da	1	1794

1. Fundamentos metodológicos

A evolução da escrita para instrumentos de tecla ao longo da segunda metade do século XVIII é marcada pela presença de diferentes estilos que se manifestam individualmente ou em simultâneo na produção musical dos compositores. Para além do estilo galante e do *Empfindsamer Stil* referidos anteriormente, certas sonatas assimilam características próprias do pleno estilo clássico como sejam a presença de uma simetria entre as frases e no seu interior, de um dramatismo na deslocação à tonalidade da dominante, de uma “resolução simétrica de forças opostas” (Rosen 2005: 65, 70-71, 83) ou de esquemas tonais mais amplos e de um ritmo harmónico mais lento, de uma dissonância cada vez mais penetrante com o uso subtil de acordes cromáticos de passagem e um regresso gradual a uma textura a três partes (Newman 1983a: 126-127).

A par deste leque estilístico a sonata desenvolve-se através da aplicação de diversas formas musicais nos andamentos do ciclo e de diferentes formas de sonata em particular no seu andamento inicial. Nos tratados teóricos dos finais do século XVIII da autoria de Johann Gottlieb Portmann (1789), Heinrich Christoph Koch (1793) e Frederic Christopher Kollmann (1799) encontra-se simplesmente a descrição de uma forma que vai ao encontro da *forma-sonata* constituída por uma secção de exposição, uma secção de desenvolvimento e uma secção de recapitulação, a começar geralmente com o material inicial da exposição na tonalidade da tónica (Hepokoski & Darcy 2011: 364-365)⁸⁷. Em 1796 o teórico Francesco Galeazzi descreve uma outra forma que possibilita o início da “ripresa” (recapitulação) com o

⁸⁷ PORTMANN, Johann Gottlieb, *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses, zum Gebrauch für Liebhaber der Musik, angehende und fortschreitende Musici und Componisten*. Darmstadt, 1789; KOCH, Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1793; Augustus KOLLMANN, Frederic Christopher, *An Essay on Practical Musical Composition, according to the Nature of That Science and the Principles of the Greatest Musical Authors*. Londres: Kollmann, 1799. O termo “forma sonata” surgiu em 1824 com uma dupla conotação, tendo sido atribuído tanto ao conjunto dos andamentos de um ciclo como à estrutura de um andamento individual; a esta última conotação foi associado o termo *forma-sonata* validado por Adolph Bernhard Marx em 1838 (cf. Hepokoski & Darcy 2011: 14-15).

“passo característico” (tema secundário) na tonalidade da tônica, permitindo assim a composição de andamentos mais curtos (Churgin 1968)⁸⁸. Tais formulações teóricas permitem conhecer algumas das formas composicionais desta época mas estão longe de espelhar a diversidade formal das sonatas, como se pode constatar através da descrição apresentada no primeiro capítulo deste trabalho.

Na tentativa de sintetizar os elementos que definem uma sonata, Cone estabeleceu, em 1968, o conceito de “princípio da sonata” que requer a reafirmação, na tonalidade da tônica (ou numa relação estreita com ela), dos materiais importantes apresentados anteriormente numa tonalidade diferente da tônica; Cone explica que este conceito “cobre vários aspetos de tratamento formal” e que os designados “materiais importantes” não incluem unicamente o “segundo sujeito” mas também, por exemplo, temas da secção de desenvolvimento ou partes de um episódio⁸⁹. O “princípio” tem sido parcialmente evocado ou enunciado por outros autores (Rosen 1988, 2005; Webster 2001) embora sem o referenciar diretamente, tendo em consideração apenas o reaparecimento dos materiais importantes na tonalidade da tônica que haviam sido apresentados inicialmente numa tonalidade diferente da tônica. Porém, a generalidade dos seus conteúdos é criticada por Hepokoski (2002), incluindo este ponto do “princípio” que, segundo este autor, só pode ser aplicado aos temas numa tonalidade diferente da tônica que ocorrem na segunda parte da exposição⁹⁰.

As publicações das últimas décadas proporcionam uma visão global da linguagem e das formas utilizadas no período clássico (Rosen 1988 e 2005) e disponibilizam novas teorias que servem de ferramentas para a análise deste repertório, concretamente do género *Sonata* (Caplin 2001, Hepokoski & Darcy 2011). Rosen (1988) propõe uma categorização das formas

⁸⁸ GALEAZZI, Francesco, *Elementi Teórico-Pratici di Música*, vol. 2. Roma: Puccinelli, 1796.

⁸⁹ A definição de Edward T. Cone (*Musical Form and Musical Performance*. Nova Iorque: Norton, 1968) é citada por Hepokoski (2002: 101-102) no artigo que discute pormenorizadamente o “princípio da sonata”.

⁹⁰ Esta afirmação refere-se à música composta nas décadas por volta de 1800. De acordo com a Teoria da Sonata de Hepokoski & Darcy (2011) os temas fora da tônica surgem apenas quando existe uma cesura mediana (cadência no final da zona de transição seguida por um pausa(s) ou por um preenchimento melódico) que divide a exposição em duas partes.

dos andamentos do ciclo da sonata baseada na intensidade expressiva das estruturas. Essa intensidade é avaliada através da importância da polarização tónica-dominante, do grau de intensificação desta polarização e da forma como a resolução é alcançada. O autor agrupa as formas dos andamentos em quatro categorias as quais correspondem ao modelo do ciclo de sonata empregue mais frequentemente: *forma do primeiro andamento* ou *sonata allegro*, *forma do andamento lento*, *forma do Minueto*, *forma do Finale*.

Os estudos mais recentes direcionados para a análise do repertório clássico apresentam novas propostas de categorização, as quais assentam nas teorias de análise dos próprios autores. A teoria apresentada por Caplin (2001) destina-se à análise das formas do repertório clássico e baseia-se nas funções formais: define e caracteriza a estrutura dos temas, os espaços da transição, do tema subordinado, do desenvolvimento, da recapitulação e da coda. Na sequência desta teoria, Caplin propõe a ordenação das formas em cinco categorias: *forma de Sonata*, *formas do Andamento lento*, *forma Minueto / Trio*, *formas de Rondó*, *forma do Concerto*. A teoria apresentada por Hepokoski & Darcy (2011) destina-se especialmente à análise das sonatas compostas nos finais do século XVIII e apresenta elementos para a caracterização e delimitação de cada uma das secções e respectivas zonas das formas de sonata, bem como dos seus espaços exteriores (introdução e coda). Estes elementos envolvem o conceito de cesura mediana e consequente identificação de uma exposição contínua ou dividida em duas partes, de encerramento exposicional e estrutural essencial e de um princípio rotativo que está na origem da classificação das formas de sonata em cinco categorias designadas de *Tipo 1*, *Tipo 2*, *Tipo 3*, *Tipo 4* e *Tipo 5*. A Teoria da Sonata de Hepokoski & Darcy (2011) prevê inúmeras oscilações ao padrão habitualmente empregue na composição de sonatas e inclui variantes estruturais da *forma-sonata*, apresentando-se como uma ferramenta de análise igualmente aplicável ao repertório das décadas anteriores.

2. Processo de análise

As obras completas indicadas no Inventário foram analisadas através de uma grelha elaborada com base na Teoria da Sonata de Hepokosky & Darcy (2011). Esta teoria assenta no princípio rotativo de uma configuração formal que reaparece ao longo da composição. A configuração é, no caso da convencional *forma-sonata*, do tipo P – TR ’ S / C, doravante designado por “estrutura exposicional padrão”, no qual P representa a zona do tema principal, TR a zona de transição, S a zona do tema secundário e C a zona conclusiva.

A “estrutura exposicional padrão” revela uma exposição dividida em duas partes, sendo a divisão originada pela existência de uma cadência com efeito de cesura, isto é, seguida por uma ou mais pausas ou por um preenchimento melódico, designada de cesura mediana e representada na “estrutura exposicional padrão” pelo sinal ’. Apenas nestas circunstâncias estão criadas as condições para o aparecimento de um tema secundário, que habitualmente é introduzido numa dinâmica *piano* na nova tonalidade. Para solidificar esta tonalidade, a sonata deve incluir uma cadência autêntica perfeita na tonalidade secundária (ou na falta desta, uma cadência autêntica imperfeita), a qual origina frequentemente o aparecimento da zona conclusiva caracterizada pela existência de material diferente da zona do tema secundário⁹¹. Este momento da exposição corresponde ao encerramento exposicional essencial, o qual está representado na “estrutura exposicional padrão” pelo sinal /. Um momento paralelo a este deverá ser identificado no final do andamento de forma a reafirmar a tonalidade inicial e a encerrar o percurso estrutural, tomando a designação de encerramento estrutural essencial. Em termos analíticos, cada uma das zonas da exposição pode conter mais do que um módulo – designação esta aplicada a um bloco que pode abranger um pequeno

⁹¹ A cadência autêntica perfeita é identificada no final de uma progressão cadencial (completa ou incompleta) cuja linha superior conclui no 1º grau da escala, enquanto que a linha do baixo apresenta o acorde da dominante no estado fundamental e desloca-se para o acorde da tónica também no estado fundamental; a cadência autêntica imperfeita difere da cadência anterior na medida em que a linha superior conclui no 3º ou no 5º graus da escala. Estas cadências, juntamente com a meia-cadência (a terminar na dominante) são, segundo Caplin, “as únicas cadências genuínas na música no estilo clássico”. cf. Caplin 2001: 27, 43.

grupo de motivos ou estender-se a uma frase – os quais tomam a designação de preparatórios quando antecedem o tema propriamente dito.

A “estrutura exposicional padrão” pode apresentar pequenas modificações ou modificações significativas, implicando estas últimas uma alteração da tipologia da exposição. Na primeira parte da exposição pode existir a fusão da zona do tema principal com a zona de transição quando aquela começa com uma atividade transicional, caracterizada por um aumento de energia e/ou mudança de textura, uma atividade sequencial e/ou uma tendência para a modulação. Nesta situação há uma destabilização do desfecho da zona do tema principal que por vezes resulta num caso de subdeterminação tonal – ausência de uma cadência perfeita ou imperfeita na tonalidade da tónica – se anteriormente não havia sido afirmada a tonalidade inicial através de uma cadência. Na segunda parte da exposição pode haver uma omissão da zona conclusiva. A exposição pode conter mais do que uma cesura e desta forma ser dividida em três blocos, os quais tomam a designação de bloco trimodular: os dois primeiros blocos situam-se após a primeira cesura mediana, sendo o primeiro caracterizado pelo aparecimento de um tema na nova tonalidade e o segundo pela dissolução do mesmo e pela preparação da cesura mediana seguinte; o terceiro bloco, que ocorre após a segunda cesura mediana, lança um tema diferente.

Para além destas modificações, a “estrutura exposicional padrão” pode sofrer alterações mais profundas e apresentar uma exposição contínua na ausência de uma cesura mediana. A exposição contínua é caracterizada, quer pela existência de repetições ou transformações do módulo conclusivo da cadência autêntica perfeita na nova tonalidade, quer pela transformação da atividade de transição em módulo(s) que assumem um carácter de *Fortspinnung* ou em módulos com contornos temáticos, ambos designados na Teoria da Sonata por *Fortspinnung*. Em qualquer destas situações não se verifica o aparecimento de um

tema secundário. A exposição contínua ocorre ainda quando existe uma tentativa falhada de criação de uma cesura mediana. Este procedimento verifica-se quando surgem as seguintes situações após a possível cesura mediana: reaparecimento do tema principal na tonalidade da tónica, persistência da tonalidade da tónica, introdução de uma tonalidade inesperada (ou afastada da tonalidade inicial) ou persistência de textura da zona de transição.

O princípio rotativo implica o reaparecimento da “estrutura exposicional padrão” – com as possíveis modificações acima descritas – sob a forma de uma recapitulação (iniciada na tonalidade da tónica) ou de um desenvolvimento. No caso da exposição ser seguida por uma secção de desenvolvimento esta pode iniciar na tonalidade da tónica (apresentando uma rotação parcial ou completa da “estrutura exposicional padrão”) e dar origem a mais uma ou duas rotações iniciadas também na tonalidade da tónica ou pode ter início numa tonalidade diferente da tónica (originando uma rotação parcial, completa ou dupla da “estrutura exposicional padrão”), sendo nesta situação seguida por uma resolução tonal ou por uma recapitulação: a resolução tonal completa a rotação iniciada na secção anterior – através da reintrodução dos materiais da segunda parte da exposição (ou das zonas correspondentes) na tonalidade da tónica⁹²; a recapitulação reinicia a “estrutura exposicional padrão” geralmente na tonalidade da tónica, embora ocorra algumas vezes na tonalidade da subdominante ou mais raramente noutras tonalidades tais como a tonalidade da dominante, da relativa menor, da sobredominante maior ou nas tonalidades da sobredominante e da mediantes alteradas, sendo nestes casos considerada uma deformação da recapitulação⁹³.

A Teoria da Sonata contempla a inclusão de espaços exteriores à forma de sonata, nomeadamente uma introdução a anteceder a estrutura formalizada e uma coda a

⁹² O termo “zonas correspondentes”, quando aplicado entre parêntesis em referência à segunda parte da exposição, entender-se-á doravante como correspondendo aos espaços ocupados pelos módulos de *Forstspinnung* e pelos módulos da zona conclusiva, no caso da exposição contínua.

⁹³ De acordo com a Teoria da Sonata de Hepokoski & Darcy (2011: 231-232), a recapitulação pode tomar a designação de “rotação recapitulatória” quando há um regresso simultâneo da tonalidade e do material apresentado no início da exposição ou a designação de “espaço recapitulatório” no caso de existir apenas o regresso do material inicial da exposição numa tonalidade diferente da tónica. Neste estudo não se aplica a divisão terminológica, sendo empregue o termo recapitulação para ambas as variantes.

complementar a mesma, sendo esta identificada a partir do último compasso de correspondência entre a última rotação e a exposição. A coda pode ser incorporada na forma de sonata através da sua inserção nos módulos da zona conclusiva, ou um pouco antes destes, tomando a designação de coda interpolada, ou ainda como um prolongamento de um módulo pré-existente, produzindo assim o efeito de uma interpolação de coda.

Tendo por base a Teoria da Sonata, procedeu-se à elaboração de uma grelha de análise a qual foi aplicada a todos os andamentos inventariados cujas obras se encontram completas. A cada obra foi atribuído um código de identificação posteriormente inserido nas linhas de uma tabela. Uma vez que o código de uma obra pode corresponder até três andamentos (número máximo de andamentos do ciclo das obras inventariadas), foram reproduzidas três tabelas, uma para cada andamento do ciclo. Nas colunas desta tabela foram introduzidos os parâmetros da análise para os quais foi disponibilizado um conjunto de respostas com o respetivo código individual. Estes parâmetros dividem-se em três grupos: *Identificação*, *Análise formal* e *Informações complementares*. No grupo *Identificação* foram incluídos os seguintes parâmetros: andamento, tonalidade, compasso, âmbito e instrumento.

O grupo *Análise formal* dividiu-se em cinco secções, designadas de introdução, exposição, desenvolvimento, recapitulação/resolução tonal e coda. Na secção da Introdução foram incluídos os parâmetros andamento e dimensão. Na secção da exposição foram analisadas a zona do tema principal, a zona de transição, a cesura mediana, a zona do tema secundário, o encerramento exposicional essencial, a zona conclusiva e a retransição. Na zona do tema principal foram incluídos os seguintes parâmetros: formato dos módulos preparatórios, tipologia dos módulos preparatórios, lançamento inicial da zona, estrutura do tema, estrutura da zona, desenho melódico, determinação tonal, número de módulos e repetição de módulos. Na zona de transição foram introduzidos parâmetros quanto à sua integração na zona anterior,

à delimitação, à qualificação e à tonalidade. Em relação à cesura mediana, os parâmetros incluídos referem-se à tipologia, ao possível declínio do efeito de cesura mediana, à cesura dupla, ao preenchimento da cesura e à tipologia deste. Na zona do tema secundário foram incluídos parâmetros referentes à tonalidade, ao formato dos módulos preparatórios e à caracterização deste espaço como uma exposição contínua ou como uma exposição a duas partes – esta última inclui parâmetros para a análise da estrutura do tema, da estrutura da zona, das categorias do tema, do número de módulos, da repetição de módulos e do bloco trimodular, sendo neste último incluída ainda a tipologia das cesuras medianas e os efeitos originados pela existência das mesmas. Relativamente ao encerramento exposicional essencial, os parâmetros introduzidos abrangem a sua localização, o seu possível adiamento, a tipologia e a tonalidade. Na zona conclusiva foram incluídos parâmetros relativos ao formato dos módulos preparatórios e à caracterização dos módulos desta zona, sendo este último parâmetro subdividido em dois: tipo de ocupação da zona pelos módulos *codetta* e tipos de temas. Na retransição o parâmetro incluído refere-se à presença ou ausência desta passagem que prepara e geralmente conduz ao regresso do tema principal na tonalidade da tónica, destabilizando a tonalidade na qual inicia e seguindo para um acorde da dominante que geralmente é prolongado. Na secção de desenvolvimento foram incluídos os parâmetros referentes à tonalidade inicial, às tonalidades exploradas, ao material inicial, à disposição dos materiais, à tipologia da rotação, ao efeito de falsa-recapitulação e ao acorde/cadência no final deste espaço. Na secção de recapitulação/resolução tonal foram introduzidos parâmetros para a análise da zona do tema principal (material inicial e tonalidade), da zona de transição (dimensões e tonalidade), da cesura mediana (formato), da zona do tema secundário (tonalidade), do encerramento estrutural essencial (tipologia e tonalidade), da zona conclusiva (tonalidade) e da interpolação de uma coda (tipologia); a estes foram acrescentados mais três parâmetros referentes à tipologia da recapitulação, à disposição dos

materiais da secção recapitulação/resolução tonal e à possível existência de mais rotações. Na secção da coda foi incluído um parâmetro referente à presença/ausência da mesma.

O grupo *Informações complementares* contém os seguintes parâmetros: classificação dos andamentos, divisão das partes, dimensões das partes, textura, ornamentação, dinâmicas, registos de órgão, cruzamento de mãos, saltos e 3^{as} ou 6^{as} sincronizadas. Foram ainda acrescentados parâmetros para a análise da melodia (escalas, arpejos e interação de mãos) e parâmetros para a análise do acompanhamento (oitavas, oitavas quebradas, arpejos, acordes, acordes arpejados, acordes quebrados, baixo de tambor, baixo de Alberti e *murky bass*)⁹⁴.

Findo o preenchimento da grelha procedeu-se à separação das obras em função da classificação obtida através da reprodução de duas grelhas respetivamente de acordo com a presença ou ausência de formas de sonata. A grelha das obras com forma de sonata foi ainda subdividida a partir da segunda rotação de acordo com a tipologia da sonata e com as respetivas secções (recapitulação após exposição, desenvolvimento e resolução tonal, desenvolvimento e recapitulação). Por fim procedeu-se à filtragem das respostas introduzidas na grelha.

3. Processo de classificação

Os andamentos analisados foram classificados com base nas características identificadas através da grelha de análise. No caso dos andamentos que não apresentam uma forma de sonata a classificação baseia-se nas características das respetivas secções e/ou da forma geral. No caso dos andamentos com forma de sonata a classificação foi especificada de acordo com

⁹⁴ O termo *murky bass* refere-se a um acompanhamento com movimento ascendente de oitava quebrada na qual a oitava superior efetua um mordente.

a tipologia indicada por Hepokoski & Darcy (2011) para este tipo de repertório, tendo em conta os seus antecedentes históricos⁹⁵.

Segundo Hepokoski & Darcy (2011), a maneira como a “estrutura exposicional padrão” é retomada ao longo da composição determina a tipologia da forma de sonata. Assim, é atribuída a classificação *Tipo 1* aos andamentos cuja “estrutura exposicional padrão” é retomada na tonalidade da tónica imediatamente após a exposição ou após uma breve ligação sem características de desenvolvimento; a classificação *Tipo 1 expandido* é empregue nos andamentos que apresentam as características anteriores, acrescida da expansão de uma das partes da “estrutura exposicional padrão”, geralmente constituída pelas zonas do tema principal e de transição.

A classificação *Tipo 2* destina-se aos andamentos cuja “estrutura exposicional padrão” é retomada fora da tonalidade da tónica e inserida num espaço de desenvolvimento (baseado na zona do tema principal e/ou da transição) e numa resolução tonal onde são apresentados os materiais da segunda parte da exposição (ou das zonas correspondentes) na tonalidade da tónica.

A classificação *Tipo 3* é conferida aos andamentos que apresentam, após a exposição, um espaço de desenvolvimento (o qual pode retomar uma ou várias zonas da exposição) seguido de uma recapitulação, ou seja, de uma nova rotação da “estrutura exposicional padrão”, geralmente na tonalidade da tónica.

Para os casos em que, após a exposição, existem características destes dois últimos tipos de sonata descritos, os autores propõem uma classificação que assinala a conversão de um tipo de sonata noutro tipo de sonata. Desta forma, a classificação *Tipo 2 convertido em Tipo 3* é atribuída aos andamentos que, após a exposição, apresentam um espaço de desenvolvimento

⁹⁵ A classificação *Tipo 5* não é aplicada uma vez que se destina apenas ao repertório orquestral.

baseado apenas na zona do tema principal e/ou da transição (tal como no *Tipo 2*) seguido, após um ponto *crux*, por uma recapitulação (característica determinante do *Tipo 3*); a classificação *Tipo 3 convertido em Tipo 2* é conferida aos andamentos que, após a exposição, expõem um espaço de desenvolvimento no qual são incorporados elementos da segunda parte da exposição (ou das zonas correspondentes) – um procedimento nunca empregue no *Tipo 2* mas possível no *Tipo 3* – e terminam com uma resolução tonal (característica determinante do *Tipo 2*)⁹⁶.

A classificação *Tipo 4* destina-se aos andamentos cuja “estrutura exposicional padrão” é seguida por uma retransição e por novas rotações: a segunda rotação retoma a “estrutura exposicional padrão” e finaliza com uma retransição, podendo conter a expansão de uma das partes da “estrutura exposicional padrão”; a terceira rotação abrange apenas o tema do refrão e, opcionalmente, uma coda. Entre a primeira e a segunda rotações pode existir uma rotação constituída unicamente pelo tema do refrão tratado de forma desenvolvimental ou por um novo episódio, concluindo, em ambos os casos, com uma retransição.

Uma vez que a classificação proposta por estes autores destina-se particularmente ao repertório instrumental dos finais do século XVIII e o repertório português analisado no âmbito deste estudo compreende obras compostas a partir de 1750, aproximadamente, a classificação aplicada inclui duas formas empregues frequentemente nas sonatas scarlattianas e consideradas pelos autores como antecedentes históricos do *Tipo 2*: a forma *Binária paralela* e a forma *Binária equilibrada*. Ambas as formas expõem, na primeira parte, duas secções na qual a segunda é, a nível melódico, uma continuação da primeira. Do ponto de vista tonal, a primeira secção está escrita na tonalidade da tónica e a segunda numa tonalidade diferente da tónica. Na segunda parte, as formas divergem: no caso da forma

⁹⁶ Para Hepokoski & Darcy (2011: 240) o *crux* identifica o local de reencontro de materiais da exposição na 2ª parte da forma de sonata, após ter ocorrido um afastamento dos mesmos.

Binária paralela as duas secções reaparecem na mesma ordem, contudo, num plano tonal invertido; no caso da forma *Binária equilibrada* a primeira secção é substituída por um tipo de episódio modulatório enquanto que a segunda secção é retomada na tonalidade da tónica. Estas estruturas têm subjacente um princípio rotativo da estrutura apresentada na exposição; em ambos os casos, a segunda parte resulta numa recapitulação iniciada numa tonalidade diferente da tónica. No presente estudo todos estes tipos e formas são consideradas formas de sonata.

4. Formas musicais

A aplicação da grelha de análise ao repertório inventariado – 166 obras, num total de 209 andamentos – permitiu a identificação de 65 obras (39,2%) com pelo menos um andamento estruturado numa forma de sonata e que por esse motivo serão doravante denominadas sonatas⁹⁷. As restantes 101 obras (60,8%) perfazem um total de 102 andamentos e estão compostas em formas diferentes das formas de sonata. A Tabela 4 enumera as formas musicais de todo o repertório analisado. Cada obra inventariada corresponde a uma única forma musical, à exceção da obra intitulada *Nova Sonata aimitação [sic] de Zabumba p.^a Piano forte ou Cravo* de Frei José da [Graça] Assunção (fl.1769–post.1827) que se conserva no Arquivo Particular de Gerhard Doderer [M.M. s/n (pp. 79–81)]. Trata-se de uma obra com dois andamentos composta na tonalidade de Fá maior que, apesar de apresentar o título de *Sonata*, não contém uma forma de sonata em qualquer um dos andamentos: o primeiro andamento está escrito na forma de *Rondeau*, caracterizada pela alternância de refrão e *couplets* e pela ausência de retransições, e o segundo andamento está composto na forma *Ternária (ABA')*.

⁹⁷ Este número inclui os dois minuetos alternativos para a Sonata em Mi bemol maior de Francisco Xavier Baptista, correspondentes à versão publicada (Sonata IX, P–La 137-I-13) e à versão manuscrita (*Tocata* M.M. 338 ff. 4^v–8^r). As percentagens indicadas correspondem ao arredondamento à primeira casa decimal.

Tabela 4. Formas do repertório inventariado

Formas	Nº de obras / andamentos
<i>Ternária (ABA')</i>	32
<i>Binária</i>	33
<i>Fuga</i>	1
<i>Rondeau</i>	6
<i>Sonata</i>	65
<i>Tema e variações</i>	6
<i>Valsa</i>	2
<i>Verso</i>	20
3 secções idênticas	1
4 secções distintas	1
Total	167

Obras com ausência de formas de sonata. Todas as obras que não integram uma forma de sonata são constituídas por um único andamento à exceção da obra acima referida de José da [Graça] Assunção. Nestas composições predominam as formas *Binária* (19,9%) e *Ternária (ABA')* (19,3%), representando um total de 65 obras das quais 46 têm o título de minueto. A divisão formal em duas ou três partes é empregue também nos temas das obras escritas no formato de *Tema e variações*, à exceção de uma obra cujo tema não se encontra dividido: constata-se a presença de quatro obras com tema em forma binária e uma obra cujo tema apresenta uma forma ternária.

Algumas das obras com forma *Binária*, *Ternária (ABA')* ou com forma de *Rondeau* da autoria de Marcos Portugal são antecidas por uma introdução. No caso destas obras com forma *Binária*, a forma é alterada na medida em que a segunda parte inicia na tonalidade da tónica: trata-se de uma repetição exata dos materiais da primeira parte na tonalidade da tónica ou

passando à tonalidade da dominante (tal como na primeira parte), sendo neste caso realizado o regresso à tonalidade da tónica através de uma repetição do material final. A obra com três secções idênticas, também da autoria de Marcos Portugal, é igualmente antecedida por uma introdução; está escrita no formato AAA' no qual a secção A expõe dois grupos, respetivamente nas tonalidades da tónica e da dominante, a repetição de A apresenta os mesmos materiais num plano harmónico invertido e a secção A' corresponde à rerepresentação de A na tonalidade da tónica seguida por uma breve coda.

As obras com a forma de *Valsa* são constituídas por secções de oito compassos, concretamente três secções distintas ou quatro secções, sendo as duas secções finais uma variante das secções iniciais. Apesar de não constituir uma forma fixa, a terminologia *Verso* foi utilizada para identificar uma obra com uma estrutura composicional livre de dimensões relativamente curtas. O modelo de *Verso* mais frequente apresenta nove a quinze compassos que permanecem na tonalidade da tónica; os *Versos* mais extensos deslocam-se pelas tonalidades da dominante e/ou da subdominante, numa extensão máxima de trinta e quatro compassos.

Nas obras com ausência de formas de sonata predominam as tonalidades maiores até dois sustenidos e três bemóis (90,1%), destacando-se um elevado número de composições escritas na tonalidade de Dó maior (27,7%) e o raro emprego de tonalidades menores (9,9%). As obras estão compostas maioritariamente em compassos de divisão ternária, sem indicação de tempo e num âmbito inferior a quatro oitavas; o âmbito de cinco oitavas foi apurado unicamente em duas composições com a forma de *Tema e variações*, datadas de 1790 (P–Ln F.C.R. 79) e 1804 (P–Ln M.P. 497//7 V.). Quanto à instrumentação verifica-se que cerca de metade deste conjunto de obras (58,4%) não menciona o instrumento destinatário na partitura, porém, apresenta bastantes indicações de dinâmica (35,6%). O instrumento indicado com

maior frequência neste conjunto de obras é o órgão (24). O cravo está indicado na partitura de 15 obras, quatro das quais apresentam indicações de dinâmica e uma contém indicações dos registros de órgão, tratando-se neste caso de uma obra organística da coleção *Minueti per Cembalo* de João Cordeiro da Silva que, por si só, não terá justificado uma alteração do título geral da coleção. Curiosamente, a única obra destinada exclusivamente ao pianoforte não inclui qualquer indicação de dinâmica. Em duas obras está assinalada a possibilidade de execução no cravo ou no pianoforte. As obras apresentam maioritariamente uma textura homofônica (94,1%) e incluem ornamentação (66,3%), incorporada no texto musical e/ou combinada com sinais ornamentais.

Obras com formas de sonata. As obras classificadas como sonatas apresentam os títulos de *Sonata*, *Tocata*, *Sinfonia*, *Lesson* e *Discurso* e são constituídas por um a três andamentos, predominando as sonatas com um andamento (33) e com dois andamentos (23); o ciclo da sonata com três andamentos é uma opção empregue unicamente em nove obras. Constatase que em 40 sonatas (61,5%) o ciclo inicia com um andamento em tempo rápido e que a escolha de tempos lentos recai essencialmente sobre o andamento central do ciclo de três andamentos, registando-se apenas três casos em que essa opção corresponde ao final do ciclo da sonata de dois andamentos.

Os primeiros andamentos estão frequentemente escritos em compasso quaternário (58,5%), enquanto que os segundos e terceiros andamentos são maioritariamente ternários com uma quota respetiva de 56,3% e 55,6%. Reconhece-se uma preferência por tonalidades maiores até duas alterações no andamento inicial do ciclo da sonata (75,4%) e um escasso emprego das tonalidades menores (13,8%). Todas as sonatas com dois andamentos mantêm a mesma tonalidade ao longo do ciclo à exceção de duas obras: a Sonata em Ré maior de Marcos Portugal (US–Wc M23 P 85) na qual os andamentos estão escritos respetivamente nas

tonalidades de Ré maior e Dó maior e a Sonata em Dó maior de Policarpo José António da Silva (P–Ln MMs 7//40) cujo segundo andamento apresenta a tonalidade homónima menor. Nas sonatas com três andamentos é frequente uma mudança de tonalidade no andamento central, como se verifica em seis das nove composições com esta tipologia, oscilando entre a tonalidade homónima menor (3) e as tonalidades da subdominante (2) e da relativa menor (1).

O corpus das sonatas é quase exclusivamente constituído por obras destinadas a um único instrumento de tecla, identificando-se apenas duas obras compostas para vários instrumentos: a *Sinfonia* em Ré maior de António Leal Moreira (P–Mp R. Mms. 9.6) escrita para os seis órgãos da Basílica de Mafra e a Sonata em Dó maior de João José Baldi [P–VV Maço B-CXXV nº 5; P–VV Maço B-CXXXVIII nº 4] escrita para vários órgãos, provavelmente para seis. Esta última composição encontra-se incompleta, todavia, subsiste uma versão completa desta obra para um instrumento de tecla [P–Ln C.N. 371; P–EVp Cód. 662 (Manizola)] com o título de *Sinfonia*. A indicação do instrumento para o qual a obra foi composta nem sempre se encontra registada nas fontes deste repertório. A Tabela 5 apresenta a distribuição das sonatas pelos instrumentos de tecla mencionados nas fontes ou identificados incontestavelmente a partir das anotações dos registos de órgão.

Tabela 5. Instrumentário das Sonatas

Instrumento	Nº de sonatas
Cravo	45
Órgão	4
Pianoforte	1
s/ indicação	15
Total	65

Verifica-se a existência de indicações de dinâmica não apenas em sonatas destinadas ao órgão (1) e ao pianoforte (1) como também ao cravo (4). As sonatas que se destinam ao órgão e ao pianoforte são constituídas por um único andamento e não ultrapassam o âmbito $Dó\sharp - fá^3$ e $Lá_1 - fá^3$, respetivamente; quanto ao cravo, aparece indicado em sonatas com um a três andamentos as quais se enquadram no âmbito $Si_1 - ré^3$. As sonatas sem especificação de instrumento variam entre um e três andamentos e atingem o âmbito $Sol_1 - fá^3$. Regista-se ainda a presença de cifras no primeiro andamento da Sonata I em Ré maior da coleção *Sei Sonate per Cembalo* de Alberto José Gomes da Silva intitulado *Sinfonia*, com alusão a uma textura orquestral.

O Quadro 2 (em anexo) enumera as sonatas e indica a classificação dos respetivos andamentos, reunindo dezanove compositores com um número variável de composições, de entre os quais se destacam Francisco Xavier Baptista (16 sonatas) e Pedro António Avondano (9 sonatas) com o maior número de obras escritas neste género musical. Assinalam-se duas classificações para o segundo andamento da Sonata em Mi bemol maior de Francisco Xavier Baptista – P-La 137-I-13 e P-Ln M.M. 338 (fólios 4^v-8^r) – cujas fontes reproduzem diferenças consideráveis a nível do primeiro andamento, embora não se repercuta na classificação, e apresentam um segundo andamento completamente distinto.

A Tabela 6 apresenta a distribuição das formas musicais pelos vários andamentos do ciclo da sonata. Todas as obras incluem uma forma de sonata no primeiro andamento do ciclo à exceção da Sonata II em Sol maior da coleção *Sei Sonate per Cembalo* de Alberto José Gomes da Silva a qual principia com um prelúdio. As formas de sonata predominantes nos andamentos iniciais do ciclo contêm uma exposição, um desenvolvimento e uma recapitulação ou uma resolução tonal: vinte e três andamentos apresentam a forma *Tipo 3* e dezassete andamentos estão escritos na forma *Tipo 2*; a forma *Tipo 3 convertido em Tipo 2*,

que também conclui com uma resolução tonal, é empregue no andamento inicial de oito sonatas⁹⁸.

Tabela 6. Distribuição das formas dos andamentos pelo ciclo da sonata

Formas / Andamentos	1º andamento	2º andamento	3º andamento	TOTAL
Binária		7	2	9
Binária paralela	5	2		7
Binária equilibrada			1	1
Prelúdio	1			1
Rondeau		2		2
Rondó		1		1
Ternária (ABA')		9	3	12
Ternária dupla (ABA' – ABA')		1		1
Tema e variações		2		2
Tipo 1	5			5
Tipo 1 expandido	2			2
Tipo 2	17	5	2	24
Tipo 3 ⇒ Tipo 2	8	2		10
Tipo 3	23	2	1	26
Sonata deformada	4			4
TOTAL	65	33	9	107

Identificam-se raros casos de aplicação de formatos mais simples nos primeiros andamentos, tais como a forma *Binária paralela* (5) e as formas classificadas de *Tipo 1* (5) e *Tipo 1 expandido* (2). Particularmente interessante é a presença de sonatas cujo primeiro andamento apresenta uma forma *deformada* (4) na medida em que a retoma da “estrutura expositiva padrão” é desviada do seu trajeto habitual, resultando numa ausência de materiais da segunda parte da exposição (ou das zonas correspondentes) na recapitulação ou na inclusão de uma coda imediatamente após o espaço de desenvolvimento, produzindo efeitos inesperados.

⁹⁸ No Quadro 2 a palavra “convertido” está substituída pelo sinal ⇒

Algumas sonatas contêm mais do que um andamento do ciclo estruturado numa forma de sonata: registam-se 11 casos de segundos andamentos com forma de sonata – classificados de *Tipo 2* (5), de *Tipo 3 convertido em Tipo 2* (2), de *Tipo 3* (2) e de forma *Binária paralela* (2) – e quatro casos nos terceiros andamentos – classificados de forma *Binária equilibrada* (1), *Tipo 2* (2) e *Tipo 3* (1). De entre estes andamentos encontram-se nove com o título de minuetto que correspondem sempre ao último andamento do ciclo da sonata.

Os andamentos do ciclo da sonata que não apresentam uma forma de sonata tomam neste estudo a denominação de andamentos complementares. Estes andamentos perfazem um total de 28 e, salvo uma exceção, correspondem apenas aos segundos e terceiros andamentos do ciclo. Os andamentos complementares das sonatas estão compostos nas seguintes formas: *Binária* (9), *Tema e variações* (2), *Ternária (ABA')* (13), *Prelúdio* (1), *Rondeau* (2) e *Rondó* (1). Constata-se a presença de dez andamentos com formas *Binária* (5) e *Ternária* (5) intitulados *Minuetto*. A estrutura livre do *Prelúdio* é empregue unicamente no primeiro andamento do ciclo, conforme referido anteriormente; as restantes formas são incluídas no último andamento do ciclo da sonata, registando-se o emprego de algumas destas formas no andamento central do ciclo de três andamentos, concretamente as formas *Binária* (2) e *Ternária (ABA')* (4). Assinala-se ainda a presença de uma forma *Ternária dupla (ABA' – ABA')* como segundo e último andamento do ciclo da sonata.

1. Análise e caracterização formal

O Quadro 3 (em anexo) expõe o plano formal e tonal das obras classificadas de sonata e apresenta uma descrição dos temas principal, secundário e conclusivo dos andamentos com formas de sonata. Cada sonata está identificada pelo seu autor e número correspondente na listagem de obras do respetivo compositor, tal como consta do Inventário. A fonte indicada corresponde à fonte que foi considerada ser a mais fidedigna e a partir da qual foi realizada a análise da obra. O âmbito indicado corresponde ao âmbito geral da obra que engloba todos os andamentos da sonata. O instrumento indicado encontra-se especificado na fonte utilizada para a análise ou em outras fontes da mesma obra (no caso do instrumento não estar especificado na fonte analisada) e, no caso do órgão, a identificação do instrumento reporta-se também à presença de anotações com os registos do instrumento. Os andamentos assinalados correspondem aos andamentos constantes na fonte utilizada para a análise, acrescidos da indicação da tonalidade e compasso empregues na composição dos mesmos. O plano formal e tonal apresenta as secções que formam cada andamento bem como os seus elementos constituintes, incluindo eventuais repetições dos mesmos e as respetivas tonalidades. No caso dos andamentos com forma de sonata, a secção de desenvolvimento assinala o aparecimento dos módulos que foram apresentados na exposição quer seja de forma completa, parcial ou quando estes estão recompostos, sendo sinalizado o aparecimento de episódios apenas quando estes iniciam a referida secção. Sempre que a secção após a exposição (recapitulação ou desenvolvimento) inicia com uma anacrusa, o início desta secção foi identificado no compasso em que surge a respetiva anacrusa. Para uma melhor percepção das características das formas de sonata empregues no repertório para instrumentos de tecla do período em estudo, todos os andamentos com formas de sonata serão tratados em

simultâneo, sendo descritos de seguida os resultados correspondentes à análise de 79 andamentos.

1.1. Andamentos com formas de sonata

1.1.1. Introdução

A escolha de iniciar o ciclo da sonata com um prelúdio, tal como fez Alberto José Gomes da Silva na já mencionada Sonata em Sol maior, possibilita a captação antecipada de um ambiente tonal que o compositor explora, posteriormente, em termos formais. Esta preparação tonal e o ênfase atribuído à chegada da forma de sonata são igualmente o propósito das introduções que surgem em sete andamentos deste repertório, duas das quais resultam em andamentos contrastantes relativamente ao andamento da forma de sonata.

As introduções curtas (3) são construídas em torno das harmonias basilares da tonalidade da tónica (I–IV–V) através de acordes arpejados, da alternância de acordes e de motivos melódicos na forma *Ternária (ABA')* ou através da sucessão de frases melódicas. No caso das introduções longas (4) o leque harmónico é ligeiramente alargado (acordes de II e VI graus), registando-se um caso com modulação à tonalidade da dominante e o recurso a uma tonalidade afastada. Este último está estruturado à maneira de uma primeira parte da exposição da forma de sonata, um tipo de organização utilizada de forma embrionária numa outra destas introduções; as restantes estão dispostas na forma *Ternária (ABA')*.

O material das introduções é reutilizado parcialmente no desenrolar da forma de sonata, concretamente na secção de desenvolvimento (no caso de dois andamentos com introduções curtas e de dois andamentos com introduções longas) e na zona correspondente do tema secundário (no caso de um andamento com introdução longa). Trata-se de um procedimento

comum a três das quatro sonatas classificadas de *deformadas*, as quais iniciam com introduções longas.

1.1.2. Exposição

As exposições das formas de sonata definem-se como contínuas ou divididas em duas partes de acordo, respetivamente, com a inexistência ou existência de uma cesura mediana. Nos andamentos analisados predomina o modelo de exposição contínua, facto registado em 70 andamentos (88,6%) dos quais 68 apresentam uma zona de transição que proporciona o aparecimento de uma atividade de *Fortspinnung*. Os restantes dois casos de exposição contínua representam formas classificadas de *Binária paralela*, incluindo ora um breve módulo de transição que permite a retoma do tema principal na tonalidade da dominante, ora a ausência de uma zona de transição, prosseguindo para a tonalidade da dominante através dos módulos posteriores ao tema principal.

Embora as transições estejam geralmente separadas da zona do tema principal, observa-se a existência de transições incorporadas na zona anterior em 11 andamentos. Estes casos correspondem a uma dissolução de módulos da zona do tema principal – tais como a continuação da proposição (7), a reafirmação do tema (2), a parte final da estrutura ABA' (1) – os quais são desviados do seu desfecho cadencial na tonalidade da tónica através de uma atividade transicional⁹⁹. Verifica-se ainda um caso em que a zona de transição inicia juntamente com uma *codetta* do tema (após a cadência na tonalidade da tónica), modulando à tonalidade da dominante.

⁹⁹ No presente trabalho, os termos ingleses empregues no domínio da análise musical foram traduzidos para a língua portuguesa de forma a estabelecer um paralelismo entre a análise musical e a análise gramatical. Assim sendo, a proposição (tradução do termo inglês “sentence”) é, de acordo com Caplin (2001: 35-48), constituída por dois membros: a “apresentação” e a “continuação”: a “apresentação” engloba uma “ideia básica” e a sua repetição que pode ser exata, na tonalidade da dominante ou transposta; a “continuação” tem a função de dar continuidade à “apresentação” – podendo incluir uma fragmentação do material, um aumento da atividade rítmica, uma aceleração do ritmo harmónico e uma sequência harmónica – e tem também uma função cadencial, a qual é representada por uma progressão cadencial. De uma forma geral, cada um destes membros tem a dimensão de quatro compassos. Contudo, existe no repertório do período clássico casos em que estes membros se estendem por mais compassos. cf. Caplin (2001: 40, 47, 98)

Das 78 zonas de transição existentes nas formas de sonata, 42 exploram materiais da zona do tema principal e mantêm uma atividade desenvolvimental; as restantes 36 zonas de transição são tratadas como espaços independentes, tematicamente separados da zona do tema principal. O percurso tonal predominante, registado em 46 andamentos, consiste na modulação direta à tonalidade da dominante maior, da dominante menor ou à tonalidade da medianta. Em nove andamentos observa-se que o percurso tonal se torna mais elaborado, passando por outras tonalidades antes de alcançar as tonalidades referidas anteriormente. Registam-se ainda modulações a outras tonalidades – como a relativa menor (1) e a subdominante (2) – e a modulação à tonalidade da relativa menor com posterior regresso à tonalidade da tónica (1). Em 19 andamentos verifica-se que as transições não apresentam características modulatórias e permanecem na tonalidade da tónica (11), na tonalidade da dominante e intercalam a tonalidade da tónica no modo menor (1) ou principiam e terminam nas tonalidades da dominante maior (4) ou da relativa maior (3).

De entre os andamentos com exposição contínua assinalam-se doze casos em que se reconhece a existência de uma cesura mediana que posteriormente é rejeitada pelo aparecimento de uma tonalidade inesperada (2) ou pela persistência da textura identificada na zona de transição (10), não possibilitando o aparecimento de um tema secundário. Ainda assim a tentativa de divisão da exposição é notória em cinco andamentos: após a cadência final da transição, constata-se a existência de dois andamentos com um quase efeito de preenchimento de cesura através de um curto motivo melódico ou do prolongamento da harmonia da dominante, seguido por uma tonalidade inesperada ou por material com textura da zona de transição que provoca o declínio da cesura mediana; em três casos o aparecimento de uma segunda e terceira cesuras resulta sempre no declínio de uma possível cesura mediana na medida em que surge posteriormente material com textura da zona de transição ou material

repetido da zona do tema secundário (ou da zona correspondente), impedindo o aparecimento de um tema novo¹⁰⁰.

As exposições a duas partes estão presentes em nove andamentos (11,4%), constituindo o resultado de cesuras medianas provenientes de meias-cadências na tonalidade da dominante (7) e da tônica (1) ou de cadências autênticas perfeitas na tonalidade da dominante menor (1).

Do ponto de vista tonal, a zona do tema secundário (ou a zona correspondente) ocorre predominantemente na tonalidade da dominante maior, facto registado em 49 andamentos (62%)¹⁰¹. Verifica-se, com menor frequência, a presença de outras tonalidades tais como a tonalidade da dominante menor (7), da medianta (3), da tônica (1), da subdominante (1) e do sétimo grau alterado (1). Esta última tonalidade resulta numa surpreendente mudança harmónica uma vez que se trata de uma tonalidade afastada da tonalidade inicial, introduzida sem preparação. Constata-se a utilização de outros procedimentos de enriquecimento harmónico que passam pela utilização de mais do que uma tonalidade, registando-se o emprego de duas (12), três (4) e quatro (1) tonalidades. Nos casos com dupla tonalidade verificam-se oscilações entre os modos maior e menor das tonalidades da medianta (1) e da tonalidade da dominante (7), entre a tonalidade da dominante maior e a tonalidade da relativa menor (1), entre a tonalidade da dominante menor e a subdominante também menor (1) e ainda entre a tonalidade da relativa menor e a tonalidade da tônica (2). Nos casos com três e quatro tonalidades a escrita vai para além das tonalidades mais próximas: embora sejam utilizadas as tonalidades da tônica, da relativa menor, da dominante (maior e menor) encontram-se também tonalidades mais afastadas como a tonalidade da sobretónica ou as tonalidades da medianta e do sétimo grau alterados. Regista-se o aparecimento do tema

¹⁰⁰ Os casos com mais do que uma cesura correspondem ao segundo andamento da Sonata em Sol maior de Pedro António Avondano, à Sonata em sol menor de Frei Jacinto do Sacramento e à Sonata em Ré maior de Frei Manuel de Santo Elias. Apenas nesta última obra ocorre uma cesura mediana efetiva, correspondente à primeira cesura no texto musical, que conduz ao aparecimento de um tema secundário.

¹⁰¹ O termo “zona correspondente”, quando aplicado entre parêntesis em referência à zona do tema secundário, entender-se-á doravante como correspondendo ao espaço ocupado pelos módulos de *Forstpinning*, no caso da exposição contínua.

principal em três andamentos, imediatamente antes ou depois dos módulos de *Fortspinnung*: no primeiro caso o tema principal é apresentado na íntegra com o seu módulo preparatório na nova tonalidade (1); no segundo caso o tema é introduzido parcialmente através do seu módulo inicial (2).

No final da exposição, quer seja contínua ou dividida em duas partes, encontra-se uma zona conclusiva em 59 andamentos (74,7%) dos quais 47 são preenchidos unicamente por módulos *codetta* e 12 apresentam um tema, propriamente dito (em 11 andamentos conjugados com os módulos *codetta*). Os temas da zona conclusiva ocorrem nos dois tipos de exposição: nas exposições contínuas, são introduzidos como um tema independente (4) ou baseados no tema principal (1), na zona de transição (1) ou num módulo de *Fortspinnung* (1); nas exposições a duas partes, a construção de temas conclusivos é efetuada a partir do tema principal (2), de material novo (1) e ainda sob a forma de um módulo com efeito de crescendo (2), o qual assenta na repetição motivica tratada de forma sequencial.

Registam-se cinco casos de utilização antecipada de materiais de encerramento através da inclusão de um módulo conclusivo antes do aparecimento de uma cadência autêntica perfeita ou imperfeita com função de encerramento exposicional essencial. Estas ocorrências verificam-se apenas no tipo de exposição contínua, destacando-se após a referida cadência, um caso de ausência de uma verdadeira zona conclusiva. Todavia, nem todos os andamentos incluem uma cadência autêntica perfeita ou imperfeita no final da exposição: a falta de um encerramento exposicional essencial ocorre em dois andamentos cujas exposições terminam nas tonalidades da tônica e da dominante. Em 13 andamentos (16,5%) constata-se um adiamento da função de encerramento exposicional essencial na medida em que a primeira cadência autêntica perfeita ou imperfeita na tonalidade secundária não separa o material

anterior de um material novo, prevalecendo, após a cadência, elementos da zona do tema secundário ou de *Fortspinnung*.

Os 77 andamentos (97,5%) com encerramento exposicional essencial incluem cadências autênticas perfeitas (74) e cadência autênticas imperfeitas (3) que geralmente reforçam a tonalidade da dominante maior, conforme se regista em 61 andamentos (77,2%). Os restantes casos apresentam o encerramento nas tonalidades da dominante menor (9), da medianta (4), da relativa menor (1), da subdominante (1) e da sensível (1), correspondendo este último a uma sonata classificada de *deformada*.

1.1.3. Retransição

A ligação da exposição com a rotação seguinte, quer esta seja iniciada por um espaço de desenvolvimento ou por uma recapitulação, é estabelecida em dez andamentos através de uma retransição. Este procedimento é empregue raramente nas sonatas com um espaço de desenvolvimento (3) e utilizado com mais frequência nas sonatas que retomam de imediato a recapitulação do material da exposição na tonalidade da tónica, classificadas de *Tipo I* (5) e de *Tipo I expandido* (2). Nas sonatas com secção de desenvolvimento a retransição conduz à repetição da exposição e à consequente retoma do tema principal na tonalidade da tónica (1) ou à secção de desenvolvimento iniciada pelo tema principal ou pelo seu módulo preparatório nas tonalidades da dominante (1) e da relativa maior (1).

As retransições assentam em simples motivos melódicos modulantes (6), em motivos com tratamento quase temático (2), no tema principal ou em motivos elaborados a partir dele (2). Em termos estruturais, registam-se seis casos de retransições integradas em andamentos que não apresentam divisão formal entre a primeira rotação (exposição) e a segunda rotação (iniciada com uma recapitulação ou com um espaço de desenvolvimento), cinco dos quais

correspondem a sonatas classificadas de *Tipo 1* ou *Tipo 1 expandido* e um caso referente a uma sonata classificada de *deformada*. Nos restantes quatro casos, as retransições estão inseridas em andamentos divididos por uma barra dupla, registando-se a ocorrência de dois andamentos com retransição entre o final da exposição e o início do desenvolvimento (antes da barra dupla) e dois andamentos com retransição antes da recapitulação, já depois da barra dupla.

1.1.4. Recapitulação após a exposição

A rotação imediatamente seguinte ao espaço de exposição apresenta-se, em 16 andamentos (20,3%), sob a forma de uma recapitulação. Estes andamentos estão classificados de *Tipo 1* (5), *Tipo 1 expandido* (2), *Sonata deformada* (1), forma *Binária equilibrada* (1) e forma *Binária paralela* (7): para os três primeiros tipos de sonatas a recapitulação inicia na tonalidade da tónica; no caso das formas binárias a recapitulação inicia no modo paralelo da tónica (forma *Binária equilibrada*) e na tonalidade da dominante (forma *Binária paralela*)¹⁰².

Estas recapitulações mantêm a tipologia da respetiva exposição, ou seja, a uma exposição contínua corresponde uma recapitulação também contínua e a uma exposição dividida em duas partes corresponde uma recapitulação também ela dividida em duas partes por meio de uma cesura mediana. Observa-se uma exceção a este modelo identificada na sonata classificada de *deformada* cuja exposição contínua não é retomada na segunda parte uma vez que a recapitulação começa com o tema principal e prossegue para uma coda. A segunda rotação apresenta uma recapitulação completa em 13 andamentos e uma recapitulação incompleta em três andamentos, estes últimos resultando na ausência de uma ou mais zonas da exposição.

¹⁰² A *Sonata deformada* corresponde ao primeiro andamento da Sonata em Ré maior de Marcos Portugal (US-Wc M23 P 85).

O tema principal é recapitulado a partir do seu módulo inicial em 14 andamentos, sendo também empregue o segundo módulo do tema (1) ou ainda um episódio em sua substituição (1). A zona da transição é incluída em 12 recapitulações, frequentemente na tonalidade da tónica (8); a dimensão é semelhante à que havia sido apresentada na exposição em seis andamentos, assinalando-se quatro casos em que este espaço é expandido e apenas dois casos em que a zona de transição é encurtada. A recapitulação da zona do tema secundário (ou da zona correspondente) e da zona conclusiva ocorre na tonalidade da tónica, à exceção de um andamento no qual o módulo inicial de *Fortspinnung* reaparece nas tonalidades da subdominante e da dominante antes de regressar à tonalidade da tónica. Regista-se um caso de interpolação de uma coda entre o final dos módulos de *Fortspinnung* e o início da zona conclusiva.

A recapitulação destes andamentos sem espaço de desenvolvimento é, em 14 casos, do tipo resolvente, ou seja, apresenta elementos da segunda parte da exposição (ou das zonas correspondentes) na tonalidade da tónica e alcança um encerramento estrutural essencial. Assinalam-se dois casos de recapitulação do tipo não resolvente: num destes casos verifica-se a retoma de módulos de *Fortspinnung* na tonalidade da tónica sem, no entanto, produzir uma cadência autêntica perfeita ou imperfeita nesta tonalidade; o outro caso corresponde a um andamento classificado de *Sonata deformada* cuja zona de recapitulação termina após a rerepresentação do tema principal, tratando-se por isso de uma recapitulação truncada que dá origem ao aparecimento de uma coda.

1.1.5. Desenvolvimento

O espaço de desenvolvimento foi identificado em 63 andamentos (79,7%) os quais incluem posteriormente uma resolução tonal ou uma recapitulação. Os desenvolvimentos iniciam frequentemente na tonalidade da dominante, facto registado em 41 andamentos, e muito

raramente noutras tonalidades: constata-se a presença das tonalidades da dominante menor (4), da medianta (3), da relativa menor (3), da subdominante maior (1) e menor (3), da sobretônica menor (4) e da tônica no modo menor (4); de entre estas situações salienta-se dois casos em que as tonalidades da subdominante maior e da relativa menor correspondem às tonalidades de encerramento da exposição. No decorrer da atividade de desenvolvimento regista-se, em 25 andamentos, a predominância de três tonalidades diferentes; a exploração de duas tonalidades (19) ou de mais do que três tonalidades (15) foi registada como sendo bastante comum comparativamente à permanência de todo o espaço de desenvolvimento numa única tonalidade (4).

Em termos temáticos a escolha do material para iniciar o espaço de desenvolvimento recai preferencialmente sobre a zona do tema principal, registando-se esta ocorrência em 48 andamentos: a configuração mais frequente resulta numa referência à zona inicial da exposição através da utilização parcial, com ou sem modificação, do(s) módulo(s) da zona do tema principal (26), difundindo posteriormente numa atividade desenvolvimental; registam-se outros procedimentos como a introdução do tema principal na tonalidade da dominante (13) ou na tonalidade na qual terminou a exposição (2) e a reposição inicial da exposição – tema principal incluindo os módulos preparatórios, de forma parcial, na íntegra ou modificado(s) – na tonalidade da dominante e posteriormente na tonalidade da tônica (7). Para além da utilização do tema principal, verifica-se ainda a ocupação do espaço inicial do desenvolvimento por materiais incluídos anteriormente na introdução (4), na zona da transição (4), nos módulos de *Fortspinnung* (4) ou por material novo (3).

As dimensões do espaço de desenvolvimento são variáveis e os materiais empregues desencadeiam predominantemente um tipo de rotação baseada na primeira parte da exposição, ou seja, nos materiais da zona do tema principal e/ou da transição os quais

determinam uma meia-rotação observada em 40 andamentos. As rotações completas simples (14) sobrepõe-se, em termos de aplicação, ao tipo de rotação baseado apenas na segunda parte da exposição (ou das zonas correspondentes) (5). Anota-se ainda a presença de rotações que incluem material da introdução juntamente com material da zona do tema principal (2), com material da zona do tema principal e da zona da transição (1) e ainda com material da zona do tema secundário (1). Estes materiais são trabalhados de forma ordenada em 30 andamentos, ou seja, reaparecem na mesma ordem pela qual foram apresentados na exposição. Constata-se 16 casos de reordenação destes materiais e 17 casos de utilização de um único elemento da exposição, por vezes conjugado com um episódio novo, como base de todo o desenvolvimento.

Do ponto de vista harmónico, a passagem para a secção seguinte é efetuada, em 45 andamentos, por meio do acorde da dominante. Constata-se também a presença dos acordes da tônica (2), da subdominante (1) e da medianta (1), bem como o uso de cadências autênticas perfeitas – nas tonalidades da tônica (2), da relativa menor (3), da subdominante menor (1), da dominante menor (2), da medianta (2) e da medianta alterada (1) – e de meias-cadências na tonalidade da sobretônica menor (1) e da dominante menor (2).

1.1.6. Resolução tonal

O espaço pós-desenvolvimento registado com maior frequência corresponde a uma resolução tonal identificada em 34 andamentos dos quais 24 correspondem ao *Tipo 2* e 10 ao *Tipo 3 convertido em Tipo 2*. A separação entre o espaço de desenvolvimento e a resolução tonal é marcada por uma cadência autêntica perfeita com efeito de cesura mediana apenas num andamento cuja exposição se encontra também dividida em duas partes.

Embora a resolução tonal seja essencialmente confiada à zona do tema secundário (ou zona correspondente) e à zona conclusiva constata-se que dois andamentos iniciam esta secção com materiais da primeira parte da exposição, concretamente a zona de transição e o módulo final da zona do tema principal – o qual dissolve no módulo da zona de transição – ambos na tonalidade da tónica. Assinala-se em dois andamentos a integração do módulo inicial do tema principal antes do aparecimento da zona conclusiva ou de módulos com carácter conclusivo, tal como ocorre nas respetivas exposições.

Os materiais da segunda parte da exposição (ou das zonas correspondentes) assumem por vezes, de forma individual, a função que lhes é incumbida na secção da resolução tonal, constatando-se em três andamentos a omissão dos módulos da zona de *Fortspinnung* (2) ou dos módulos da zona conclusiva (1). Em seis andamentos com resolução tonal constata-se uma expansão desta secção através da interpolação de uma coda (3) ou produzindo apenas o efeito de uma interpolação de coda (3).

Todos os módulos incluídos na secção da resolução tonal estão transpostos à tonalidade da tónica à exceção de dois andamentos cuja tonalidade da tónica alterna posteriormente com outras tonalidades, finalizando todavia na tónica. A ordem dos módulos nesta secção da sonata corresponde à ordem de apresentação dos mesmos na exposição, registando-se somente um caso de reordenação dos materiais. O encerramento estrutural essencial é realizado através de uma cadência autêntica perfeita na tonalidade da tónica em todos os andamentos.

1.1.7. Recapitulação

De entre os 63 andamentos com desenvolvimento registam-se 28 casos em que este espaço é seguido por uma recapitulação, tendo sido classificados de *Tipo 3* (26) e de *Sonata*

deformada (2). Relativamente aos andamentos classificados de *Sonata deformada* observa-se que a sua longa introdução, trabalhada no espaço de desenvolvimento, é apresentada parcialmente no início da recapitulação¹⁰³. Tendo em conta o princípio rotativo da forma de sonata, a recapitulação da introdução deveria ser sucedida por todos, ou por uma parte, dos materiais da exposição. Nestes casos em particular constata-se a ausência destes materiais, resultando numa recapitulação truncada que, após a retoma parcial da introdução, prossegue diretamente para uma coda com mera função de afirmação da tonalidade da tónica.

Os andamentos classificados de *Tipo 3* iniciam o espaço de recapitulação preferencialmente com o módulo inicial da zona do tema principal (22), registando-se a escolha de um módulo posterior apenas em quatro andamentos cujos espaços de desenvolvimento incluem módulos de zonas posteriores à zona do tema principal. A recapitulação ocorre na tonalidade da tónica (20) ou no seu modo paralelo (2) e nas tonalidades da dominante (3) e da relativa menor (1). Trata-se, estas últimas, de recapitulações deformadas que alcançam a tonalidade da tónica ao longo da zona do tema principal (2), da zona de transição (1) ou juntamente com os módulos de *Fortspinnung* (1).

A zona de transição é retomada na recapitulação de catorze andamentos geralmente expandida comparativamente à respetiva zona da exposição e na tonalidade da tónica. A expansão da zona de transição ocorre em sete andamentos enquanto que nos restantes andamentos esta zona apresenta uma dimensão semelhante (2) ou menor (5) do que na exposição. Em dois andamentos cuja recapitulação inicia nas tonalidades da relativa menor e no modo paralelo da tónica verifica-se que o aparecimento da zona de transição ocorre, respetivamente, nas tonalidades da relativa menor e da subdominante menor.

¹⁰³ Estas obras são da autoria de Marcos Portugal [P-Ld M.M. s/n (pp.134–139); P-Ln M.M. 4485] e de Afonso Vito de Lima Velho (P-Ln M.M. 4557).

Anota-se a presença da cesura mediana em dois andamentos que mantêm a divisão em duas partes que havia sido apresentada na exposição; regista-se assim, dois casos de conversão da tipologia apresentada na exposição, passando de uma exposição a duas partes para uma recapitulação no formato de uma exposição contínua. Tanto a zona do tema secundário (ou zona correspondente) como a zona conclusiva são recapituladas na tonalidade da tónica, resultando em recapitulações do tipo resolvente. Apenas dois andamentos afastam-se deste plano e iniciam esta zona na tonalidade da subdominante ou deslocam-se mais tarde a esta tonalidade, terminando todavia na tonalidade da tónica.

Nestes andamentos com formato *Tipo 3* constata-se a existência de onze recapitulações completas, ou seja, com representação de todas as zonas da exposição (embora ocorra a omissão de alguns módulos ou da sua repetição, à exceção de um andamento), de catorze recapitulações com omissão de apenas uma zona – zona da transição (11), zona de *Fortspinnung* (2) ou zona conclusiva (1) – de uma recapitulação com omissão de duas zonas – zona de transição e zona de *Fortspinnung* – e de duas recapitulações deformadas sem qualquer representação de zonas da exposição, correspondendo estas últimas às duas sonatas classificadas de *deformadas*. Verifica-se excecionalmente um alargamento da zona de *Fortspinnung* através da interpolação de uma coda (1) bem como a expansão da zona conclusiva por meio de um efeito de interpolação de coda (1).

Todas as recapitulações dos andamentos classificados de *Tipo 3* integram os materiais pela ordem apresentada na exposição, registando-se apenas duas exceções. Em todos os andamentos observa-se a presença de uma cadência autêntica perfeita (27) ou de uma cadência autêntica imperfeita (1) com função de encerramento estrutural na tonalidade da tónica (26) ou no seu modo paralelo (2).

1.1.8. Deformação

Os andamentos que incluem um espaço de desenvolvimento prosseguem normalmente para um espaço de resolução tonal ou de recapitulação. De entre os andamentos analisados com forma de sonata observa-se um desvio a esta norma que resulta do aparecimento de uma coda imediatamente após o espaço de desenvolvimento, originando uma deformação da forma de sonata¹⁰⁴. Esta deformação é o culminar de vários processos de enriquecimento registados tanto a nível do plano formal como do plano harmónico. Do ponto de vista formal, trata-se de um andamento que inicia com uma introdução – ela própria organizada segundo o modelo da primeira parte de exposição de uma forma de sonata – na qual, parte do seu material influencia diretamente a zona de *Fortspinnung* da forma de sonata. Do ponto de vista harmónico salienta-se o aparecimento de tonalidades inesperadas imediatamente após a zona de transição da forma de sonata – que resulta no declínio da cesura mediana – ou da passagem análoga na introdução.

1.1.9. Coda

As formas de sonata analisadas comportam nalguns casos uma introdução – cujos elementos também podem ser trabalhados juntamente com outros materiais no decorrer da forma de sonata – e por vezes uma coda a finalizar o andamento. No total dos 79 andamentos escritos de acordo com as formas de sonata, anota-se a presença de codas em 13 andamentos (16,5%) as quais estão integradas em diferentes tipos de estruturas: exposição e recapitulação (4); exposição, desenvolvimento e resolução tonal (5); exposição, desenvolvimento e recapitulação (3); exposição e desenvolvimento (1).

¹⁰⁴ Este procedimento ocorre no primeiro andamento da Sonata em Lá maior de Pedro António Avondano [P–Ln 4329 (fólios 10^v–13^r); P–Ln M.M. 337 (fólios 84^r–86^r)].

A coda curta, que não excede oito compassos, constitui o formato mais frequente (8) comparativamente às codas de maior extensão que chegam a atingir os trinta e nove compassos. Os materiais de construção das codas vão desde a simples repetição da harmonia da tônica (4) ou de harmonias que giram em torno desta (1) até à utilização de elementos melódico-harmónicos – baseados na zona do tema principal (6), em material novo (1) ou na associação deste com materiais apresentados na introdução (1) – empregues na composição das codas com maior dimensão. Regista-se ainda a presença de codas em todas as sonatas classificadas de *deformadas* como um procedimento compensatório da inexistência ou insuficiência de materiais da exposição na zona posterior ao espaço de desenvolvimento.

1.1.10. Modelo de afirmação temática

Os temas das formas de sonata descritas integram as zonas do tema principal e do tema secundário assim como a zona conclusiva da exposição. Ao longo da composição, os temas das zonas principal e secundária reaparecem na secção de desenvolvimento e na secção posterior (resolução tonal ou recapitulação), assumindo uma importância estrutural no andamento. O mesmo não se verifica com os temas da zona conclusiva, os quais são retomados unicamente no final do andamento, inseridos numa resolução tonal ou numa recapitulação após a secção da exposição ou de desenvolvimento. Verifica-se assim que estes temas têm apenas a função de encerrar ambas as partes da estrutura, pelo que foram excluídos da caracterização do modelo de afirmação temática.

1.1.10.1. Tema principal

A função da introdução em relação à forma de sonata pode ser, em certa medida, reencontrada na zona do tema principal através dos módulos preparatórios que antecedem o tema propriamente dito. Nos andamentos com formas de sonata registam-se 12 casos (15,2%)

de utilização de módulos preparatórios: em 11 andamentos verifica-se a presença de um único módulo do qual o tema se encontra dependente; o emprego de dois módulos preparatórios ocorre apenas num andamento. Estes módulos funcionam quer como um tipo de anacrusa (9) quer como algo mais próximo de um motivo melódico (3), podendo ambos fundir a sua conclusão com o início do tema.

O tema principal é lançado de forma enérgica em 58 andamentos (73,4%), através da aplicação de elementos composicionais que refletem uma dinâmica *forte*, como por exemplo os acordes e as suas possíveis variantes, as oitavas, as oitavas quebradas, os ritmos pontuados e os ritmos rápidos. Os restantes andamentos (21) apresentam um início mais gracioso através de uma melodia lírica ou de uma sucessão de motivos melódico-rítmicos com efeito de crescendo. Assim sendo, é frequente a presença de temas com contornos instrumentais, facto que se observa em 67 andamentos (84,8%). Em raros casos observa-se a presença de temas com desenhos vocais (3) ou de temas que fundem uma escrita instrumental com um carácter *cantabile* (9).

A nível estrutural o tema é disposto como uma frase em 54 andamentos (68,4%), conduzindo, na maior parte destes casos, a uma cadência¹⁰⁵. A proposição é o segundo tipo de estrutura mais empregue (18), registando-se ainda a presença de estruturas como a proposição de 16 compassos (2), o período (2), o período de 16 compassos (1), o formato híbrido 3 (1) e a forma ternária (ABA') (1)¹⁰⁶. Embora pouco frequente, constata-se a ocorrência de sete temas

¹⁰⁵ Neste estudo o conceito de “frase” é aplicado a uma organização musical conducente a uma conclusão realçada geralmente por uma cadência. No repertório analisado constatou-se a presença de oito temas principais que não apresentam uma cadência. A estes temas foi atribuída a designação de “frase” com base na exceção indicada por Hepokoski & Darcy (2011: 69) referente à definição desta estrutura.

¹⁰⁶ O período (tradução do termo inglês “period”) é constituído por um “antecedente” e um “consequente”. O “antecedente” é composto por uma ideia básica e uma ideia contrastante, normalmente de dois compassos cada, terminando esta última numa meia-cadência ou numa cadência autêntica imperfeita; o “consequente” corresponde à repetição do “antecedente” (embora a ideia contrastante possa ser diferente), concluindo geralmente com cadência autêntica perfeita. A tipologia do período de 16 compassos (tradução do termo inglês “sixteen-measure period”) registado neste repertório corresponde a uma junção de duas proposições: a primeira proposição representa o “antecedente” e portanto termina com uma meia-cadência ou com uma cadência autêntica imperfeita; a segunda proposição (repetição da primeira) representa o “consequente” e termina com uma cadência autêntica perfeita. Tal como a proposição simples, a proposição de 16 compassos (tradução do termo inglês “sixteen-measure sentence”) é constituída por uma “apresentação” e uma “continuação”, sendo neste caso a “apresentação” formada pela repetição de uma “ideia básica composta” (“ideia básica” seguida por “ideia contrastante”) que prossegue para uma “continuação”. O formato híbrido 3 identifica-se com a proposição de 16 compassos diferenciando-se desta pela ausência de repetição da “ideia básica composta”. cf. Caplin 2001: 49-58, 61, 65, 69. De acordo com Caplin (2001: 35), a contagem dos compassos relaciona-se

cuja conclusão é interrompida por uma atividade de transição iniciada no módulo de continuação da proposição. Verifica-se que a maioria dos andamentos apresenta uma zona do tema principal bastante reduzida na medida em que é preenchida apenas pelos módulos preparatórios (quando existem) e/ou pela estrutura do tema. Esta situação que condiciona, em certa medida, a extensão da forma de sonata ocorre em 53 andamentos (67,1%). Em toda a zona do tema principal é frequente a presença de apenas um ou dois módulos sem que haja repetição dos mesmos (58,2%). A ampliação desta zona da sonata é conseguida através da composição de novos módulos – os quais são incluídos livremente (23) ou inseridos na estrutura ABA (1) e ABA' (2) – ou da repetição parcial ou integral dos módulos já existentes.

Do ponto de vista tonal, regista-se a presença de uma cadência autêntica perfeita ou imperfeita na tonalidade da tônica em 39 andamentos (49,4%), o que caracteriza a zona como sendo tonalmente determinada na medida em que confirma esta tonalidade. Contudo, anota-se a ausência desta confirmação em 18 casos de subdeterminação tonal, bem como a presença de mais do que uma cadência autêntica perfeita ou imperfeita na tonalidade da tônica nos 22 casos de sobredeterminação.

O reaparecimento de módulos da zona do tema principal ao longo da exposição ocorre em cinco andamentos classificados de forma *Binária paralela* (2), *Tipo 2* (2) e *Tipo 3 convertido em Tipo 2* (1)¹⁰⁷. No que respeita aos andamentos com forma *Binária paralela*, observa-se um caso de ausência da zona de transição, pelo que os módulos da zona do tema principal (à exceção do módulo preparatório e do módulo do tema principal) são reintroduzidos de imediato na nova tonalidade; quanto ao outro andamento, verifica-se a reapresentação de quase toda a zona do tema principal na nova tonalidade, incluindo o módulo do tema

com a acentuação musical de forma a identificar o número real de compassos da obra, podendo estes não corresponder aos compassos anotados na partitura.

¹⁰⁷ Estes andamentos são os seguintes: Sonata em Dó maior [F-Pn Vm⁷ 4874 (fólios 12[11]^r-13[12]^r)] e Sonata em Sol maior [F-Pn Vm⁷ 4874 (fólios 15[14]^r-17[16]^r)]; P-Ln M.M. 4529] de José Joaquim dos Santos; primeiro andamento da Sonata em Ré maior de Pedro António Avondano [F-Pn Vm⁷ 4874 (fólios 23[22]^r-25[24]^r)]; GB-Lbl g.271.(6.); D-Bsb Mus.ms. 936]; duas Sonatas em ré menor de Frei Jacinto do Sacramento [P-Ln M.M. 338 (fólios 28^r-29^r e 35^r-37^r)].

principal. No caso dos andamentos classificados de *Tipo 2* verifica-se o reaparecimento do módulo inicial do tema principal no final dos módulos de *Fortspinnung*. Relativamente ao andamento classificado de *Tipo 3 convertido em Tipo 2*, a retoma do módulo preparatório e do módulo do tema principal ocorre após a zona de transição. A influência do tema principal na estruturação do andamento resulta ainda na composição de quatro temas incluídos na zona conclusiva da exposição.

Na secção posterior à exposição constata-se o reaparecimento de módulos da zona do tema principal, ou a recomposição destes, em 68 andamentos dos quais 15 integram uma imediata secção de recapitulação e 53 integram uma secção de desenvolvimento. No caso da secção de recapitulação os módulos da zona do tema principal reaparecem no início desta secção na tonalidade da tónica (8) ou na tonalidade da dominante (7); as duas sonatas com forma *Binária paralela* acima mencionadas retomam posteriormente alguns destes módulos na tonalidade da tónica. No caso da secção de desenvolvimento, os módulos da zona do tema principal surgem, em 48 andamentos, imediatamente no início desta secção transpostos a uma tonalidade diferente da tonalidade inicial da forma de sonata que geralmente corresponde à tonalidade do final da exposição, sendo nalguns casos recompostos no decorrer desta secção. Após o espaço de desenvolvimento, os módulos da zona do tema principal reaparecem, enquadrados numa resolução tonal (2), numa recapitulação (26) ou, já fora do espaço da forma de sonata, como base de construção de codas (5).

1.1.10.2. Tema secundário

Os temas secundários estão presentes em nove andamentos com forma de sonata na tonalidade da dominante, tendo sido registado oito casos no modo maior e apenas um caso no modo menor desta tonalidade. De entre estes temas, dois são identificados como estando dependentes de módulos preparatórios que estabelecem um prolongamento da harmonia da

dominante ou uma afirmação desta. Os temas secundários são moldados de acordo com três tipos de estruturas: a proposição (4), o período (3) e a frase (2). Excetuando os módulos preparatórios, verifica-se que as estruturas do tema secundário ora ocupam toda a zona (6) ora são sucedidas por novos módulos (3). A zona do tema secundário é preenchida na sua maioria por dois ou três módulos (8), observando-se uma repetição de módulos em três andamentos, quer de forma parcial (1) quer na íntegra (2).

Os temas secundários assinalados enquadram-se em diferentes categorias, as quais estão relacionadas com características inerentes ao próprio tema que determinam um carácter *cantabile* (4), um carácter alegre e movimentado (1) ou uma fusão destas duas últimas categorias (3). O aguardado contraste com a zona da transição, através da dinâmica inicial em *piano*, é contrariado pelo aparecimento de um tema secundário com uma implícita dinâmica *forte* (1).

Na secção posterior à exposição, constata-se o reaparecimento de módulos da zona do tema secundário em oito andamentos dos quais três resultam da recapitulação imediata dos materiais da exposição na tonalidade da tónica e cinco do trabalho elaborado no espaço de desenvolvimento. Nesta última situação, observa-se que os módulos da zona do tema secundário nunca abrem o espaço de desenvolvimento e são introduzidos de forma parcial. Após o espaço de desenvolvimento, os módulos da zona do tema secundário reaparecem, ainda que em número reduzido, enquadrados ou numa resolução tonal (2) ou numa recapitulação (3).

1.1.11. Informações adicionais

Nos andamentos com forma de sonata um dos procedimentos mais frequentes de separação entre a exposição e a secção seguinte é a utilização de uma barra dupla, facto este que

determina, no presente estudo, a designação de forma bipartida. Em 45 andamentos (57%) a divisão é evidenciada por meio de uma barra dupla com pontos, ou indicações de repetição, para ambas as partes. Constata-se a presença de outros procedimento de separação como sejam o emprego da barra dupla sem pontos de repetição (11) ou apenas com a indicação de repetição da primeira parte (4) ou da segunda parte (6) e a indicação textual acompanhada da mudança de página (1). Em 12 andamentos constata-se uma ausência de divisão das partes. Independentemente da existência de qualquer uma das tipologias de separação das partes, a análise realizada permitiu identificar as dimensões da primeira rotação e da rotação ou rotações seguinte(s): de uma forma geral, os andamentos apresentam uma segunda parte (após a exposição) maior do que a primeira, facto que ocorre em 64 andamentos (81%), registando-se o contrário em 11 andamentos e idênticas dimensões em quatro andamentos.

Frequentemente, expõem uma textura homofônica (98,7%) e um tipo de ornamentação que resulta da junção, no mesmo andamento, de ornamentos propriamente escritos com sinais ornamentais (67,1%). A nível das técnicas idiomática dos instrumentos de tecla, observa-se a presença frequente de saltos que ultrapassam a oitava (65,8%), de 3^{as} e/ou 6^{as} sincronizadas (82,3%) e a necessidade de cruzamento de mãos (38%). A melodia integra escalas (82,3%), arpejos (53,2%) e muito raramente utiliza a interação de mãos (11,4%), ou seja, a distribuição de uma ideia musical pelas duas mãos. No acompanhamento da melodia regista-se a predominância de acordes (73,4%) e de acordes arpejados (75,9%) e, em menor proporções, o uso de oitavas quebradas (45,6%), do baixo de tambor (40,5%), de oitavas (36,7%), e do baixo de Alberti (34,2%). Os andamentos incluem ainda acompanhamentos que contêm arpejos (26,6%), *murky bass* (21,5%) e pontualmente acordes quebrados (8,9%).

1.2. Andamentos complementares

Os 28 andamentos complementares das sonatas exibem uma escrita homofônica na qual se verifica uma forte presença de ornamentação simultaneamente indicada por sinais e incorporada no próprio texto musical (82,1%) e algumas indicações de dinâmica (10,7%).

1.2.1. Prelúdio

A estrutura livre do prelúdio é introduzida antes do andamento com forma de sonata que, exceccionalmente neste caso, é transferida para o segundo andamento. Trata-se de um andamento escrito em tempo rápido, predominantemente na tonalidade da tônica com uma breve passagem pelas tonalidades da relativa menor e da sobredominante também menor. A escrita assenta em acordes arpejados, escalas e no balanço harmónico-rítmico entre a linha do baixo e a linha superior. Este tipo de escrita aliada a um tempo rápido produz um efeito virtuoso o qual culmina numa sonoridade cheia, por meio de oitavas na linha do baixo, que contrasta com o início do andamento seguinte.

1.2.2. Rondeau

As formas de *Rondeau* complementares aos andamentos de sonata estão escritas em andamento rápido e ambas com três *couplets*. Estas são caracterizadas por uma alternância do refrão e dos vários *couplets*, sem qualquer retransição que prepare o regresso do refrão. Porém, após a apresentação de todos os *couplets* e antes da última entrada do refrão, um dos *rondeau* inclui de novo o refrão e o primeiro *couplet* intercalados por uma espécie de retransição, curta, antes de seguir para a repetição destes dois elementos, agora de forma contínua. A coda é introduzida após o refrão final, como último elemento do *rondeau*, sendo num dos casos sucedida de novo pelo refrão.

O refrão de cada rondeau está estruturado como uma frase curta ou como um período seguido por um módulo conclusivo, em ambos os casos concluindo com uma cadência autêntica perfeita na tonalidade da tônica; no primeiro caso é marcado por um carácter decisivo através de uma melodia desenrolada essencialmente por graus conjuntos e segmentos de escala com acompanhamento de graus conjuntos e de baixo de tambor; no segundo caso o refrão apresenta um carácter *cantabile*, melodicamente apoiado em intervalos de 3ª com acompanhamento de baixo de Alberti. Em ambos os casos, os *couplets* apresentam dimensões aproximadas às dimensões do refrão.

Do ponto de vista harmónico, o refrão curto surge sempre na tonalidade na qual o *couplet* anterior termina, enquanto que o refrão mais alargado é reapresentado sempre na tonalidade da tônica. O primeiro *couplet* surge na tonalidade da dominante ou modula para ela; os seguintes apresentam as tonalidades da medianta menor, da relativa menor, da subdominante, da dominante, da tônica (incluindo no seu modo paralelo) ou da medianta alterada. A coda, com proporções contrastantes relativamente à dimensão dos *couplets* e do refrão, está composta na tonalidade da tônica ou assume o modo paralelo desta quando intercala o refrão.

1.2.3. Rondó

O andamento com forma de *Rondó* apresenta um refrão com a estrutura de uma frase, a qual conclui com uma cadência autêntica perfeita na tonalidade da tônica e inclui inicialmente sinais para a sua repetição. O seu carácter *cantabile* é conseguido por meio de alguns saltos em anacrusa, seguidos por graus conjuntos e ritmos pontuados, pelo acompanhamento de acordes e de graus conjuntos e pela indicação de tempo *Andantino* para a sua execução. Trata-se de um rondó constituído por dois episódios com dimensões bastante maiores do que o refrão, sendo cada um deles sucedido por uma retransição, contrastando por este motivo com a forma do rondeau.

A nível tonal, o refrão surge sempre na tonalidade da tónica enquanto que os episódios estabelecem um percurso modulatório: o primeiro episódio modula para a tonalidade da dominante; o segundo episódio principia no modo paralelo da tonalidade da tónica, modula à tonalidade da medianta alterada e regressa posteriormente à tonalidade inicial. A última entrada do refrão é acompanhada por uma coda na tonalidade da tónica.

1.2.4. Forma Binária

Os andamentos com forma *Binária* apresentam indicações de tempo rápido (2), lento (3) ou não contêm simplesmente qualquer indicação (4). A maior parte destes andamentos está dividida por meio de uma barra dupla com sinais de repetição para ambas as partes (5), existindo porém andamentos com sinais de repetição apenas para a primeira parte (1), sem sinais de repetição (2) e ainda sem divisão formal (1). Regista-se a inclusão de três codas em andamentos com divisão formal (2) e sem divisão formal das partes (1).

As formas binárias com divisão formal contêm uma ou duas secções em cada uma das partes. No caso dos andamentos com duas secções (5), estas são marcadas pela mudança da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante na primeira parte e o inverso na segunda parte. Excetua-se o caso de um andamento que, após atingir a tonalidade da dominante, termina a primeira parte na tonalidade da relativa menor e antes do regresso à tonalidade da tónica emprega a tonalidade da subdominante. Os andamentos com uma única secção em cada parte (3) apresentam uma primeira parte na tonalidade da tónica e uma segunda parte com um percurso tonal iniciado na tonalidade da tónica, com modulações passageiras, ou diretamente na tonalidade da subdominante, passando por vezes pelas tonalidades da relativa menor e da medianta antes de concluir na tonalidade inicial. A forma binária sem divisão formal realiza, na primeira parte, um percurso tonal da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante menor e o inverso na segunda parte.

Cada uma destas formas binárias inicia com um tema estruturado como uma frase (7) ou como uma proposição (2), com características puramente instrumentais (5) ou que englobam também elementos com traços vocais (4). Estes temas são apresentados quer de um modo decisivo (5), quer com uma implícita dinâmica *piano* (4), refletindo o carácter que posteriormente adquire no seu desenrolar.

A nível dos elementos de escrita verifica-se a necessidade de cruzamentos de mãos (3), a presença de saltos (4), a sincronização de intervalos de 3^a (8) com a linha do baixo ou simplesmente na linha superior – também incluindo, num caso, intervalos de 6^a sincronizadas na linha melódica superior – e algumas interações de mãos (2). A melodia apresenta frequentemente segmentos de escala (5) e, mais raramente, arpejos (1), sendo acompanhada na maior parte dos casos por acordes arpejados (8) e, mais raramente, por oitavas (3), baixo de tambor (4), acordes (2) e oitavas quebradas (1).

1.2.5. Tema e variações

Os andamentos com a forma de *Tema e variações* estão compostos em andamento rápido e são constituídos por um tema dividido em duas partes através de uma barra dupla com sinais de repetição. Estes andamentos apresentam quatro e seis variações do tema, em ambas as situações, sem repetição de qualquer uma das partes. Apenas no caso do andamento com seis variações se verifica o regresso da primeira parte do tema no final do andamento. Os temas apresentam a estrutura de uma frase *cantabile* na tonalidade da tónica ou modulando à tonalidade da dominante; a segunda parte dos temas mantém a tonalidade da tónica, registando-se duas modulações passageiras no início desta parte, no caso do andamento com seis variações.

Os temas reúnem elementos melódicos contrastantes – como sejam intervalos amplos que produzem um efeito dançante e segmentos de graus conjuntos mais melódiosos – quer seja dentro de uma mesma parte ou em partes distintas. O acompanhamento com graus conjuntos ou disjuntos assenta nas notas da harmonia ou na repetição de intervalos com efeito de baixo de tambor.

1.2.6. Forma Ternária (ABA')

Os 12 andamentos escritos na forma *Ternária (ABA')* estão compostos maioritariamente em tempo lento (4). Observa-se, em seis andamentos, a ausência de indicações de tempo e a presença de tempos rápidos em dois andamentos, os quais correspondem ao terceiro e último andamento do ciclo da sonata. Na maioria dos casos a secção A está separada das restantes secções por uma barra dupla com pontos de repetição para ambas as partes (6) ou sem sinais de repetição (2); os restantes andamentos, que não apresentam qualquer divisão, correspondem ao andamento central do ciclo da sonata.

A nível tonal a secção A permanece na tonalidade da tónica ou modula à tonalidade da dominante ou da relativa maior. A secção B inicia frequentemente nas tonalidades da dominante e da relativa maior, assinalando-se alguns casos em que o início desta secção ocorre nas tonalidades da sobretónica menor (2) e da tónica (2); nesta última situação verifica-se posteriormente uma modulação à tonalidade da dominante ou à tonalidade da subdominante e posteriormente à relativa maior. O regresso da secção A ocorre na tonalidade da tónica à exceção de um andamento no qual se regista a tonalidade do modo paralelo da tónica. A forma ABA' é, em dois andamentos, ampliada através da inclusão de uma coda.

O tema está estruturado como uma frase (9) ou como uma proposição (3), sendo num caso antecedido por uma frase introdutória. Apresenta com frequência uma escrita puramente

instrumental, ora iniciando com uma implícita dinâmica *piano* (6), ora com elementos que revelam um carácter mais vigoroso (6). No decorrer dos andamentos regista-se uma forte presença da utilização de 3^{as} e 6^{as} sincronizadas (10) ao mesmo tempo que se verifica a frequente presença de saltos (7). Anota-se apenas um caso em que ocorre o cruzamento de mãos, correspondendo este ao único andamento, no qual se observa também a existência de passagens com interação de mãos e o emprego do baixo de Alberti. A melodia integra escalas (8) e mais raramente arpejos (3) enquanto que o acompanhamento é maioritariamente elaborado à base de acordes (9), de acordes arpejados (6), de oitavas quebradas (6) e do baixo de tambor (5).

1.2.7. Forma Ternária dupla (ABA' – ABA')

A forma *Ternária dupla*, resultante da junção de duas formas ABA', é incorporada apenas no segundo e último andamento do ciclo de uma sonata cujo primeiro andamento não segue os critérios habituais das formas de sonata, tendo sido classificado de *Sonata deformada*. A originalidade desta obra estende-se ao segundo andamento no qual se observa um encadeamento de duas formas *Ternárias* (ABA'), sendo a primeira escrita em compasso binário e a segunda em compasso ternário, como uma variação da primeira. A secção A está separada das restantes por uma barra dupla com pontos de repetição para a segunda parte. Do ponto de vista tonal, a primeira parte inicia na tonalidade da tónica e termina na tonalidade da dominante, enquanto que na segunda parte – iniciada com a secção B – são introduzidas as tonalidades da sobretónica menor seguida pela tónica menor ou começando diretamente nesta tonalidade, antes de regressar à tonalidade e ao módulo inicial do andamento.

O tema está estruturado como uma frase de contornos instrumentais, lançada em movimento ascendente e concluindo com movimento inverso. As duas formas apresentam elementos composicionais diferenciados que se revelam identificativos do seu carácter individual: a

forma inicial revela uma melodia mais *cantabile* com trilos, segmentos de escala e raros saltos, acompanhada por intervalos melódicos e acordes arpejados; a segunda forma exprime um carácter mais enérgico – assente em apogiaturas, segmentos de escala, oitavas e 3^{as} sincronizadas – evidenciado pelo acompanhamento de acordes arpejados e de acordes associados ao baixo de tambor.

2. Características formais e estilísticas por compositor

2.1. Avondano, Pedro António

As sonatas para instrumentos de tecla de Pedro António Avondano são constituídas por um a três andamentos e estão compostas em tonalidades maiores, oscilando entre as tonalidades com um bemol e três sustenidos. O ciclo da sonata apresenta uma única tonalidade à exceção do ciclo de três andamentos no qual o andamento central está escrito na tonalidade da relativa menor, da subdominante ou na tonalidade homónima menor. Estas obras não excedem o âmbito Dó – ré³ e apresentam uma escrita que se adequa ao cravo, instrumento inscrito nas fontes de oito sonatas.

As sonatas apresentam uma textura homofónica, salientando-se a presença ocasional de uma textura polifónica pontualmente enriquecida por uma terceira linha melódica no primeiro andamento da Sonata em Lá maior. A escrita apresenta características identificativas do estilo galante através da utilização de um ritmo harmónico lento, de frequentes meias-cadências e cadências autênticas perfeitas antecidas pela fórmula 6/4–5/3, de uma melodia geralmente fragmentada e agrupada em unidades de dois compassos, com séries de tercinas em semicolcheias, ritmos pontuados e algumas síncopas, e de um acompanhamento variado, integrando acordes, acordes arpejados, baixo de Alberti, *murky bass* e por vezes o baixo de tambor. Frequentemente são empregues cruzamentos de mãos e a sincronização de intervalos

de 3^a e de 6^a assim como, em algumas sonatas (obras nº 1, 7 e 9 do Inventário), elementos característicos de *Empfindsamer Stil* tais como os cromatismos, as apogiaturas dissonantes precedidas por saltos expressivos, as flutuações de dinâmica e os contrastes tonais inesperados.

Os andamentos iniciais estão escritos geralmente em tempo rápido e o ciclo da sonata termina com um minueto ou com um andamento também escrito em tempo rápido; o andamento lento ocupa a posição central do ciclo de três andamentos. Na composição do primeiro andamento da sonata é utilizado frequentemente o formato *Tipo 3* enquanto que nos restantes andamentos do ciclo predominam as formas *Ternária (ABA')* e *Tipo 2*. As formas de sonata *Tipo 2* e *Tipo 3 convertido em Tipo 2* são utilizadas na composição de três dos quatro andamentos intitulados minuetos. Todos os andamentos são bipartidos à exceção de quatro andamentos classificados de *Sonata deformada*, *Tipo 3 convertido em Tipo 2* e forma *Ternária (ABA')*, três dos quais incluem uma introdução. As introduções que antecedem as formas de sonata são inseridas em dois andamentos iniciais do ciclo: trata-se de duas longas introduções escritas no mesmo andamento da forma de sonata ou em andamento contrastante e organizadas segundo um formato embrionário ou plenamente assumido como uma primeira parte da exposição de uma forma de sonata.

A secção de exposição dos andamentos iniciais das sonatas não se fixa num único modelo, pelo contrário apresenta-se variável no que respeita à dimensão das respetivas zonas e à sua própria organização. Algumas sonatas apresentam no seu andamento inicial uma exposição com zonas relativamente curtas, outras revelam um alargamento da zona do tema principal ou das zonas pós-transição. Nesta última situação encontram-se, por exemplo, os andamentos cuja exposição se encontra dividida em duas partes, sendo a expansão das zonas pós-transição

realizada por meio da inclusão de vários módulos na zona do tema secundário ou através da introdução de um módulo preparatório na zona do tema secundário e de um tema conclusivo.

Os andamentos com formas de sonata têm geralmente uma exposição contínua, existindo apenas duas sonatas cujos andamentos iniciais apresentam uma exposição dividida em duas partes. O tema principal apresenta-se como uma proposição ou como uma frase organizada por um a três blocos, num máximo de dez compassos, sendo antecedido em dois andamentos por um módulo preparatório. Exceccionalmente na Sonata em Ré maior de dois andamentos, o tema principal reaparece na secção da exposição (após os módulos de *Fortspinnung*, na tonalidade da dominante) e da resolução tonal. A zona de transição é, de um modo geral, de média dimensão e na maior parte dos casos está separada da zona do tema principal. Apresenta-se independente da zona do tema principal por meio da incorporação de novos materiais ou manifesta uma atividade desenvolvimental através da utilização de materiais desta zona. Na maior parte dos andamentos a secção de transição modula diretamente à tonalidade da dominante e nos restantes andamentos permanece na tonalidade da tónica.

Avondano cria um tema secundário contrastante no andamento inicial de duas sonatas com os formatos de proposição e de frase, sendo antecedido por um módulo preparatório no caso da Sonata em Sol maior de dois andamentos. Esta sonata incorpora também o único tema conclusivo presente no corpus das sonatas de Avondano, pelo que se trata de uma sonata com três temas na qual se verifica uma certa aproximação à *forma-sonata* na medida em que existe uma secção de exposição, desenvolvimento e recapitulação com omissão de alguns materiais da exposição: o módulo inicial do tema principal, a zona de transição e o tema secundário.

O desenvolvimento tem cerca de metade da dimensão da exposição e explora até quatro tonalidades, embora seja mais frequente o uso de duas e três tonalidades. Na maior parte dos andamentos esta secção principia com material da zona do tema principal na tonalidade da

dominante. Esta é a zona da exposição preferencialmente escolhida pelo compositor para a construção de toda a secção de desenvolvimento, embora não raras vezes se encontre combinada com a zona de transição.

Nos andamentos com resolução tonal são incluídas frequentemente todas as zonas após a transição (com omissão de alguns módulos) na tonalidade da tónica, sendo apenas em dois andamentos omitida a zona conclusiva ou o final da zona de *Fortspinnung*; trata-se, neste último caso, da Sonata em Ré maior referida anteriormente, cuja resolução tonal incorpora material da zona do tema principal e da transição, proporcionando um certo equilíbrio com a estruturação da respetiva exposição. Dois destes andamentos com resolução tonal terminam com uma coda baseada no tema principal.

A secção de recapitulação após o desenvolvimento surge em seis andamentos na tonalidade da tónica ou no seu modo paralelo, à exceção da Sonata em Fá maior cuja recapitulação inicia na tonalidade da dominante e atinge, ao longo da zona do tema principal, a tonalidade da tónica. Esta é a única sonata do *Tipo 3* que termina com uma coda, reafirmando a tonalidade da tónica em substituição da zona conclusiva da exposição. A recapitulação de todas as zonas da exposição, embora com a omissão de alguns módulos, ocorre em três andamentos enquanto que os restantes andamentos omitem a zona de transição ou a zona conclusiva, sendo neste último caso intercalado um módulo da zona do tema principal na tonalidade homónima menor antes da retoma dos módulos de *Fortspinnung*. A recapitulação é ligeiramente alargada num andamento através da expansão de um módulo conclusivo por meio de um efeito de coda.

De um modo geral, os andamentos apresentam uma segunda parte maior do que a primeira e orientam-se da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante na primeira parte, realizando o percurso inverso na segunda parte; porém, existem alguns andamentos que iniciam a segunda parte nas tonalidades da tónica e da sobretónica, ambas no modo menor. De

entre todas estas obras merece particular destaque a Sonata em Lá maior, não apenas pela forma e escrita inusual, como também pela constituição do próprio ciclo da sonata: trata-se de uma obra cujo primeiro andamento apresenta uma textura mista (com secções homofónicas e polifónicas), uma introdução longa no mesmo andamento da forma de sonata (que é reutilizada na composição da forma de sonata propriamente dita), um plano tonal completamente afastado do modelo aplicado nas restantes sonatas, introduzindo tonalidades inesperadas, e uma forma de sonata que é desviada do seu percurso habitual após o desenvolvimento, seguindo para uma coda bastante extensa assente parcialmente na introdução; o ciclo da sonata é complementado de forma invulgar com um andamento composto na forma *Ternária dupla* ($ABA' - ABA'$) separada por uma mudança de métrica.

2.2. Baldi, João José

As duas sonatas de João José Baldi apresentam a forma *Tipo I*, tratando-se de sonatas sem secção de desenvolvimento constituídas por um único andamento em tempo rápido e escrito nas tonalidades de Dó maior e de Sol maior com âmbito $Sol_1 - fá^3$. A Sonata em Dó maior apresenta determinados motivos melódico-rítmicos idiomáticos da escrita para instrumentos de corda e apresenta o título de *Sinfonia* acrescido do subtítulo *La Dama Spirituosa*, representando um caso singular em todo o corpus das sonatas portuguesas. A Sonata em Sol maior baseia-se num motivo de Marcos Portugal (possivelmente extraído da pequena peça que se encontra no manuscrito P-Ln F.C.R. 168//44) e foi especificamente composta para piano-forte, contendo indicações de dinâmica.

Ambas as obras apresentam uma textura homofónica na qual a melodia inclui ritmos pontuados, apogiaturas, escalas, 3^{as} e 6^{as} sincronizadas, acordes e alguns cromatismos, sendo acompanhada por oitavas, acordes, acordes quebrados e baixo de tambor. Na Sonata em Dó maior encontra-se ainda o acompanhamento com oitavas quebradas e acordes arpejados e na

Sonata em Sol maior o uso do baixo de Alberti. Trata-se de uma escrita linear em que as várias frases apresentam um certo equilíbrio e encadeiam-se sem se afastarem do plano sonoro anterior, estabelecendo grandes áreas tonais onde pontualmente ocorrem alguns acordes cromáticos de passagem. Embora as sonatas exponham características melódicas e de acompanhamento típicas do estilo galante, a junção destes elementos com os últimos apresentados revela uma tendência para o estilo clássico que se exprime com mais intensidade na Sonata em Dó maior.

Do ponto de vista temático, as sonatas incluem três temas: tema principal, tema secundário e tema conclusivo. O tema principal é estruturado ora como uma pequena frase de quatro compassos (a qual é retomada antes da zona da transição, originando um formato ABA na zona do tema principal) ora como um período de 16 compassos constituído por duas proposições interligadas por meio de um prolongamento da dominante. O tema secundário tem a forma de um período e apresenta-se melodicamente contrastante com o tema principal; o tema conclusivo está estruturado como uma proposição ou como uma longa frase de dez compassos, em ambos os casos seguido por um módulo *codetta*.

A Sonata em Dó maior apresenta uma exposição construída em blocos com uma ampla zona de tema principal – constituída por um período de 16 compassos (tema), uma proposição e um período – uma breve transição para a tonalidade da dominante elaborada com materiais novos, um tema secundário repetido na tonalidade homónima menor (com modulações) e um tema conclusivo baseado no tema principal, o qual também tem a estrutura de uma proposição; a Sonata em Sol maior inclui uma exposição com uma zona do tema principal estruturada no formato ABA, uma ampla zona de transição independente que modula à tonalidade da dominante, um tema secundário *cantabile* com a estrutura de período e uma secção conclusiva na qual é repetido um tema conclusivo com efeito de crescendo. As sonatas não apresentam

divisão das partes, porém, a separação entre a secção da exposição e a secção da recapitulação é marcada por uma longa retransição construída com uma melodia modulante que assenta, quer na repetição de uma frase, quer numa progressão sequencial, terminando em ambos os casos com o prolongamento da dominante.

Na recapitulação, as duas sonatas expõem os materiais da exposição pela mesma ordem de aparecimento com omissão de um ou dois módulos da zona do tema principal, num percurso tonal que inicia e conclui na tonalidade da tónica, passando pontualmente por novas tonalidades. Ambas as obras concluem com uma coda: a Sonata em Sol maior inclui uma coda simples assente em acordes que afirmam a tonalidade da tónica; a Sonata em Dó maior incorpora uma coda baseada no tema principal, a qual contribui para um reforço da estrutura geral da obra.

2.3. Baptista, Francisco Xavier

As sonatas de Francisco Xavier Baptista são constituídas por ciclos de um a três andamentos, sendo frequente o modelo de dois andamentos que inicia com um andamento rápido e termina com um minuetto. Mais raramente, o ciclo de dois andamentos conclui com um *Tema e variações* ou com um *Rondeau*, enquanto que o único ciclo de três andamentos termina com um andamento em forma *Ternária (ABA')*. No conjunto das dezasseis sonatas verifica-se um caso de emparelhamento com dois minuetos distintos, tratando-se da única ocorrência no corpus das sonatas portuguesas desta época. As sonatas assinalam o cravo como instrumento destinatário, apesar de existirem indicações de dinâmica em duas obras, e enquadram-se no âmbito Dó – ré³. As obras estão escritas em tonalidades maiores, à exceção de duas sonatas compostas nas tonalidades de dó e sol menor, sem ultrapassar os três bemóis e os quatro sustenidos e mantêm a mesma tonalidade no interior do ciclo.

Estas sonatas são representativas de um estilo galante consolidado que se transmite através de uma textura homofônica na qual a melodia é fragmentada e sustentada por vários tipos de acompanhamento como os acordes, os acordes arpejados, as oitavas quebradas, o baixo de tambor, o baixo de Alberti e mais raramente as oitavas e o *murky bass*. A escrita imitativa é utilizada apenas no início do primeiro andamento da Sonata em Fá maior [P–Ln M.M. 337 (fólios 29^r–31^v)], transformando-se em melodia acompanhada ao longo da zona do tema principal.

A linha melódica superior é frequentemente ornamentada e disposta em unidades de dois compassos, incorporando algumas síncopas, figuras pontuadas, sequências de tercinas em semicolcheias, escalas, arpejos, 3^{as} e 6^{as} harmônicas, notas repetidas e oitavas quebradas. As técnicas de escrita envolvem cruzamentos de mãos, saltos, interação de mãos e sincronização de 3^{as} e 6^{as} entre as duas linhas melódicas.

A harmonia mantém um ritmo lento e o vocabulário harmónico utilizado é pontualmente enriquecido por cromatismos e marcado pela abundante utilização de meias-cadências e de cadências autênticas perfeitas antecedidas pela fórmula 6/4–5/3. Do ponto de vista tonal, a primeira parte dos andamentos com formas de sonata desloca-se da tonalidade da tônica para a tonalidade da dominante, oscilando por vezes entre o modo maior e menor desta última tonalidade; as sonatas escritas em tonalidades menores caminham em direção à tonalidade da medianta, apenas um destes casos manifesta um desvio posterior à tonalidade da dominante menor. A segunda parte inicia habitualmente na tonalidade da dominante e dirige-se para a tonalidade da tônica.

Os primeiros andamentos são bipartidos com uma segunda parte maior do que a primeira, frequentemente escritos em tempo rápido, e nas formas classificadas de *Tipo 2*, *Tipo 3 convertido em Tipo 2* e *Tipo 3*, sendo a primeira e a última as formas empregues com maior

frequência. Os minuetos têm dimensões e formas variáveis e apresentam, em cerca de metade dos casos, uma estrutura de sonata que vai desde a simples forma *Binária paralela* à forma classificada de *Tipo 3*, passando pelos formatos *Tipo 2* e *Tipo 3 convertido em Tipo 2*.

As formas de sonata desenvolvidas por Francisco Xavier Baptista incluem sempre uma exposição contínua expandida por módulos de *Fortspinnung* com exceção do primeiro andamento da Sonata em Mi maior no qual a exposição apresenta-se dividida em duas partes. Francisco Xavier Baptista opta por vários modelos de exposição que vão desde um relativo equilíbrio entre as diferentes zonas até à valorização de uma ou duas zonas em detrimento das restantes, passando pela expansão da(s) zona(s) pós-transição. Nos andamentos iniciais das sonatas predomina o modelo que assenta na ampliação de uma única zona da exposição, preferencialmente a zona do tema principal, a zona de *Fortspinnung* ou a zona conclusiva. Com menor frequência são empregues os modelos de expansão de duas zonas (zona do tema principal juntamente com a zona conclusiva ou com a zona de *Fortspinnung*) ou de toda a segunda parte da exposição ou zona(s) correspondente(s) através da utilização de módulos preparatórios do tema secundário, da expansão da zona de *Fortspinnung* por meio de módulos com carácter conclusivo antes do encerramento exposicional essencial ou da criação de um tema na zona conclusiva da exposição.

Na maior parte dos andamentos o tema principal apresenta-se estruturado como uma frase que abrange dois a oito compassos – geralmente organizada em dois blocos – embora sejam também utilizadas as estruturas de proposição e de proposição de 16 compassos. O tema principal surge diretamente no início da sonata, sendo antecedido por um módulo preparatório apenas em três andamentos. A zona de transição é geralmente curta e modulante às tonalidades da dominante ou da medianta; surge quase sempre separada da zona do tema principal e é construída de forma independente a partir de novos materiais em mais de metade

dos casos. Os módulos preparatórios são também empregues na elaboração do único tema secundário presente nas sonatas e que surge no primeiro andamento da Sonata em Mi maior: apesar de manter uma dinâmica *forte*, este tema revela-se mais lírico e contrastante com o carácter enérgico instituído pelos arpejos e pelos acordes do tema principal. Nesta sonata o compositor explora ainda a zona conclusiva, dotando-a de um tema na forma de frase que se baseia na repetição motívica com tratamento sequencial e efeito de crescendo. Os temas conclusivos são introduzidos em três outras sonatas e estruturados como frases de dimensões variáveis que assentam em material novo ou que se baseiam no tema principal.

A secção de desenvolvimento inicia frequentemente com a apresentação do tema principal (parcial ou na íntegra, ocasionalmente antecedido pelo seu módulo preparatório) na tonalidade da dominante, por vezes seguido da sua reapresentação na tonalidade da tónica. Ao longo desta secção são utilizados preferencialmente os materiais das zonas do tema principal e/ou transição numa atividade desenvolvimental que explora até quatro tonalidades, predominando o uso de duas e três tonalidades. As dimensões são variáveis, abrangendo desde uma pequena zona – assente por exemplo no módulo inicial do tema principal e numa progressão sequencial, como ocorre no primeiro andamento da Sonata em Sol maior – a uma longa área na qual se identifica uma rotação completa dos materiais expositivos, como é o caso do andamento inicial da Sonata em Ré maior [P–Ln M.M. 338 (fólios 1^r–4^r)]. Esta última sonata é particularmente interessante pela incorporação de vários cromatismos que, aliados a uma alternância rítmica, produzem um efeito inesperado e único no corpus das sonatas.

A secção de resolução tonal integra todas as zonas apresentadas na exposição após a transição (com ausência de alguns módulos) na tonalidade da tónica e no caso de um andamento inclui também a zona de transição. Constata-se raramente uma expansão desta secção através da interpolação de uma coda ou produzindo apenas o efeito de uma interpolação de coda.

Verifica-se a presença de uma rima estrutural alcançada por meio da repetição dos materiais finais da primeira parte transpostos à tonalidade da tônica.

Nos andamentos cujo desenvolvimento é seguido por uma recapitulação, esta última secção retoma todas as zonas da exposição – embora não inclua por vezes a recapitulação de todos os módulos – ou omite apenas uma zona, concretamente a zona de transição ou a zona de *Fortspinnung*. A recapitulação surge na tonalidade da tônica, ocasionalmente no seu modo paralelo, ou inicia na tonalidade da dominante e atinge posteriormente a tonalidade da tônica. As recapitulações deformadas que resultam desta última situação ocorrem apenas nos primeiros andamentos das Sonatas em Fá maior e Lá maior (P–La 137-I-13), sendo o regresso à tonalidade da tônica efetuado, respetivamente, ao longo da zona do tema principal ou juntamente com os módulos de *Fortspinnung*. No conjunto das sonatas de Francisco Xavier Baptista constata-se que o primeiro andamento da Sonata em Mi maior é o único andamento que apresenta uma clara aproximação à *forma-sonata* pela presença de um tema secundário na secção de exposição e de uma secção de recapitulação após o espaço de desenvolvimento na qual é omitida toda a zona de transição, o módulo preparatório do tema secundário e a repetição de um módulo da zona conclusiva.

2.4. Carvalho, João de Sousa

A Sonata em Ré maior de João de Sousa Carvalho está organizada num ciclo de três andamentos, sendo os andamentos externos compostos na tonalidade da tônica e na forma classificada de *Tipo 2* sem divisão das partes e o andamento central escrito na tonalidade da subdominante e na forma ABA'; a obra enquadra-se no âmbito $L\acute{a}_1 - r\acute{e}^3$. Trata-se de uma obra que evidencia características do estilo galante tais como a textura homofónica, o ritmo harmónico lento ou elementos representados na escrita das duas linhas melódicas: a melodia é frequentemente ornamentada com apogiaturas e recortada por pausas, com saltos e

cruzamento de mãos, 3^{as} e 6^{as} sincronizadas, escalas, arpejos e interação de mãos; o acompanhamento é realizado por meio de arpejos, acordes arpejados, oitavas quebradas, baixo de Alberti, baixo de tambor e *murky bass*.

Os andamentos com forma de sonata estão escritos em tempo rápido, contrariamente ao andamento central que assume um tempo mais apropriado ao carácter *cantabile* da melodia inicialmente apresentada e retomada no final do andamento. Em ambos os andamentos rápidos o tema principal é precedido por um módulo do tipo anacrusa que prepara a entrada do tema propriamente dito. O tema principal apresenta a estrutura de uma proposição ou de uma frase: no primeiro caso, a proposição é repetida e prossegue para a zona de transição na qual são utilizados materiais novos para modular à tonalidade da dominante; no caso da frase, o tema é constituído por dois blocos (3 + 4 cc.) cuja reafirmação é dissolvida numa atividade de transição que conduz à tonalidade da dominante. A exposição é ampliada por meio de módulos de *Fortspinnung*, apesar de, no último andamento, o compositor criar condições para o aparecimento de um tema secundário, uma ideia que acaba por ser anulada devido à persistência da textura da zona de transição.

No andamento inicial, a secção de desenvolvimento inicia com o tema principal na tonalidade da dominante seguido da sua apresentação na tonalidade da tónica e prossegue com uma expansão da zona de transição na qual é incluído um novo episódio e progressões harmónicas, passando por três tonalidades antes de chegar à secção de resolução tonal. No andamento final o espaço de desenvolvimento é encurtado na medida em que, após a apresentação do tema principal e do seu módulo preparatório na tonalidade da dominante, surge uma elaboração realizada a partir do motivo final do tema com o objetivo de alcançar a tonalidade da tónica na qual é novamente exposto o tema principal. Trata-se de uma secção de desenvolvimento

extremamente curta que prossegue para uma resolução tonal onde os módulos de *Fortspinnung* e o módulo *codetta* são reapresentados na tonalidade da tónica.

Todos os andamentos da sonata deslocam-se da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante e regressam à tonalidade inicial. Nos andamentos com forma de sonata esse percurso é efetuado no decorrer das duas partes, ou seja, a exposição inicia na tonalidade da tónica e termina na tonalidade da dominante enquanto que o percurso inverso é realizado pelas secções de desenvolvimento e resolução tonal.

2.5. Joaquim, António

A Sonata em Sol maior de António Joaquim é constituída por um único andamento, sem indicação de tempo, composto na forma *Binária paralela* e enquadrado no âmbito Dó – dó³. Apresenta-se dividida em duas partes com um plano tonal que inicia na tonalidade da tónica e termina na tonalidade da dominante, realizando o percurso inverso na segunda parte.

Os materiais da exposição são reapresentados na recapitulação pela mesma ordem e com a zona de transição encurtada. O facto da segunda parte da sonata iniciar uma 4ª abaixo da tessitura inicial conduz a uma recapitulação bastante grave pelo que, antes da zona conclusiva, o compositor opta pela incorporação de uma coda, com oitavas e cromatismos na melodia, que permite concluir a sonata uma oitava acima do que seria esperado, consequentemente num registo mais brilhante e dotando a obra de uma segunda parte mais longa do que a primeira.

O tema principal está estruturado como uma proposição e é caracterizado pela presença de um motivo em ritmo pontuado, inicialmente à distância de 8ª, sob a forma de resposta, e depois à distância de 10ª. O seu carácter *cantabile* é destabilizado no momento da sua reafirmação pela incorporação de uma atividade transicional a qual se funde posteriormente com módulos de

Fortspinnung. A graciosidade da sonata é bruscamente interrompida pela inclusão de módulos *codetta* na zona conclusiva com acordes arpejados descendentes em ritmo enérgico acompanhados por *murky bass* num registo grave do teclado. Apesar da estrutura do tema principal ser tipicamente Clássica, a sonata apresenta características do estilo galante através de uma textura homofónica na qual a melodia apresenta-se em unidades de dois compassos, incorpora ritmos pontuados, apogiaturas e cromatismos e o acompanhamento serve-se do baixo de Alberti e do *murky bass*.

2.6. Le Roy, Eusébio Tavares

A Sonata em Fá maior de Eusébio Tavares Le Roy é constituída por um único andamento classificado como *Tipo 1*, sem indicação de tempo e enquadrado no âmbito Dó – ré³. A escrita apresenta características do estilo galante por meio de uma textura homofónica onde a melodia é geralmente agrupada em unidades de dois compassos, contém síncopas e figuras pontuadas e o acompanhamento é diversificado pelo uso de oitavas, oitavas quebradas, arpejos, acordes e outras variantes de acompanhamento de acordes. A sonata desenvolve-se através da repetição motívica, com algumas secções de diálogo entre as linhas melódicas, cruzamento de mãos, saltos, cromatismos, num ritmo harmónico lento.

A proposição é a estrutura escolhida para a exposição do tema principal, construído com diálogo de arpejos e com ritmos pontuados, sendo o módulo de continuação repetido parcialmente a fim de confirmar a conclusão do tema através de uma cadência autêntica perfeita. A zona da transição é longa e separada da zona do tema principal embora se defina desenvolvimental pela incorporação de alguns elementos introduzidos nesta última zona; caracteriza-se essencialmente pela alternância das harmonias I-V inicialmente na tonalidade da tónica e depois na tonalidade da dominante. Esta alternância harmónica serve de base para a construção de módulos de *Fortspinnung* que principiam sob a forma de um diálogo no

modo menor da tonalidade da dominante. O modo maior desta tonalidade é apresentado igualmente pelos módulos de *Fortspinnung* com a referida alternância harmónica e confirmado pela zona conclusiva da exposição.

Esta sonata sem desenvolvimento apresenta uma exposição e uma recapitulação com dimensões semelhantes. Entre estas duas secções da sonata encontra-se uma retransição baseada no módulo inicial do tema principal e incorporada após a barra de divisão. A recapitulação retoma pela mesma ordem os materiais da exposição, à exceção do módulo inicial do tema principal, oscilando entre as tonalidade da tónica no modo maior e menor.

2.7. Mesquita, José Agostinho de

A Sonata em Dó maior de José Agostinho de Mesquita é constituída por um único andamento sem indicação de tempo, classificado de *Tipo 3* e escrito no âmbito Ré – ré³. Apresenta-se dividida em duas partes, sendo a segunda parte bastante mais extensa do que a primeira.

Evidencia uma escrita homofónica na qual a melodia inclui alguns ornamentos, repetição de notas, ritmos pontuados, intervalos harmónicos de 3^a, 6^a e 8^a, escalas, cruzamento de mãos e saltos; o acompanhamento assenta em acordes, acordes arpejados, oitavas e oitavas quebradas bem como no uso do baixo de tambor, do baixo de Alberti e do *murky bass*. A sonata incorpora elementos característicos do estilo galante, podendo-se acrescentar a alguns dos que foram anteriormente referidos, uma tendência para incorporar unidades de dois compassos, o uso de uma sucessão de tercinas em semicolcheias, a utilização de síncopas e a presença de frequentes paragens em meias-cadências e em cadências autênticas perfeitas antecedidas pela fórmula 6/4–5/3.

O tema principal está estruturado como uma frase curta (a + a') a qual é retomada posteriormente, após uma secção central na tonalidade da dominante, pelo que a zona do tema

principal está organizada no formato ABA'. A reafirmação do tema principal (A') é dissolvida numa atividade de transição que conduz à tonalidade da relativa menor. A exposição é alongada com uma série de módulos de *Fortspinnung* concebidos com uma escrita em constante mutação tanto a nível da melodia (com segmentos de graus conjuntos, acordes e intervalos harmónicos de 3^a, 6^a e 8^a) como a nível do acompanhamento (acordes arpejados, baixo de tambor, oitavas e oitavas quebradas).

O desenvolvimento desenrola-se na tonalidade da relativa menor, iniciando com o tema principal completo nesta tonalidade; recorre a elementos da zona do tema principal e a um módulo de *Fortspinnung* que prepara o prolongamento da dominante (desta tonalidade) e ativa a conclusão desta secção. A recapitulação retoma a tonalidade inicial através da apresentação do tema principal, partindo posteriormente para uma recomposição dos módulos desta zona intercalados com um módulo de *Fortspinnung* que remete para a tonalidade da subdominante e respetiva relativa menor (uma relação tonal idêntica à existente na exposição). Trata-se do único caso no corpus das sonatas portuguesas deste período que estabelece uma recapitulação “expandida”, após o desenvolvimento, através do desvio a uma tonalidade diferente e da recomposição da zona do tema principal. O regresso da tonalidade da tónica é efetuado por meio de uma repetição sequencial que prepara o aparecimento de todos os módulos de *Fortspinnung* e da zona conclusiva na tonalidade da tónica.

Do ponto de vista tonal a primeira parte inicia na tonalidade da tónica e dirige-se para a tonalidade da relativa menor (passando brevemente pela tonalidade da dominante) enquanto que a segunda parte efetua o percurso inverso com um desvio às tonalidades da subdominante e da sobretónica menor.

2.8. Moreira, António Leal

As obras de António Leal Moreira com formas de sonata incluem uma *Sinfonia* para os seis órgãos da Basílica de Mafra escrita num único andamento e uma sonata para cravo com dois andamentos. A *Sinfonia* é identificada como uma Sonata em Ré maior escrita no âmbito Dó # – mi³ e classificada de *Tipo 1 expandido*. Apresenta características identificativas do estilo clássico tais como as melodias resolventes que estabelecem um equilíbrio entre as frases e no seu interior, o ritmo harmónico lento, os planos tonais amplos, os acordes cromáticos de passagem, o dramatismo na passagem para a tonalidade da dominante e o contraste entre momentos de tensão e de estabilidade. Trata-se de uma obra sem divisão das partes na qual a exposição é separada da recapitulação através de uma retransição que modula à tonalidade da tónica. A forma de sonata é inserida no quadro introdução–coda, sendo precedida por uma introdução curta em tempo lento que contrasta com o tempo rápido da forma de sonata e sucedida por uma coda longa baseada no módulo inicial do tema principal.

A exposição da *Sinfonia* encontra-se dividida em duas partes por uma cesura mediana claramente marcada por pausas e pelo aparecimento de um novo tema. O tema principal é apresentado com a estrutura de um período em dinâmica *piano* e repetido em dinâmica *forte*. A zona de transição é um pouco menor do que a zona do tema principal e é construída a partir de materiais novos em jeito de pergunta-resposta; modula inicialmente à tonalidade da relativa menor e depois à tonalidade da dominante onde é afirmada a nova tonalidade por meio de um ritmo pontuado marcado pela alternância dos acordes V-I no modo maior e posteriormente no modo menor. O tema secundário apresenta a estrutura de um período e um carácter *cantabile* que contrasta com a energia dos ritmos pontuados do tema principal. A zona conclusiva é marcada por um tema sob a forma de uma proposição iniciado numa tessitura mais grave do que os temas anteriores e com um carácter bastante enérgico. Esta

última zona da exposição é extensa na medida em que integra um tema conclusivo e a sua repetição bem como dois módulos *codetta*, um dos quais também é repetido. A recapitulação retoma os materiais apresentados na exposição pela mesma ordem, à exceção do último módulo da zona conclusiva que passa a ser substituído por uma coda. Na recapitulação a zona de transição é modificada e ampliada através da incorporação de um motivo do tema secundário em alternância com um motivo apresentado anteriormente na zona de transição, dotando a segunda parte da forma de sonata com maior dimensão relativamente à primeira. Do ponto de vista tonal, a *Sinfonia* apresenta uma deslocação da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante na primeira parte, intercalando a tonalidade da relativa menor, enquanto que a segunda parte inicia e conclui na tonalidade da tónica, desviando-se brevemente às tonalidades da subdominante e da sobretónica menor.

A Sonata de dois andamentos indica o cravo como instrumento destinatário apesar da presença de indicações de dinâmica em ambos os andamentos. A obra enquadra-se no âmbito Ré – ré³ e é constituída por dois andamentos rápidos escritos na tonalidade de Si bemol maior: o andamento inicial é bipartido com uma segunda parte mais extensa do que a primeira e está escrito na forma classificada de *Tipo 3*; o segundo andamento intitulado “Rondó” tem a forma de um *Rondeau* com a respetiva ausência de uma retransição entre os vários *couplets* e o refrão.

A Sonata em Si bemol maior apresenta características do estilo galante – tais como a textura homofónica, a melodia fragmentada com tendência para o agrupamento em unidades de dois compassos, o emprego de meias-cadências e de cadências autênticas perfeitas antecedidas pela fórmula 6/4–5/3 – aliadas a elementos identificativos do *Empfindsamer Stil*: textura mais enriquecida a nível do acompanhamento (através do emprego de oitavas, oitavas quebradas, acordes, acordes arpejados, baixo de Alberti, baixo de tambor e da duplicação da própria

melodia através de intervalos de 10^a), contrastes tonais inesperados, cromatismos, cadências interrompidas bem como rápidas oscilações de dinâmica.

O andamento inicial da sonata apresenta uma exposição dividida em duas partes, cada uma formada por duas zonas de igual dimensão à exceção da última zona (zona conclusiva) que se apresenta claramente mais curta do que as restantes. O tema principal está estruturado no formato híbrido 3 com repetição do último módulo a fim de confirmar a tonalidade inicial. A zona de transição surge separada da zona anterior e é construída com materiais distintos, modulando diretamente à tonalidade da dominante. O tema secundário está escrito na forma de uma proposição e, apesar de manter um pouco da movimentação do tema principal, revela-se contrastante pelo seu carácter *cantabile*. A zona conclusiva é constituída por dois módulos *codetta* com repetição do primeiro. A secção de desenvolvimento é bastante curta, correspondendo a cerca de um quarto da dimensão da exposição. Inicia com a apresentação do primeiro módulo do tema principal na tonalidade da dominante, sendo imediatamente interrompido por uma progressão sequencial baseada em materiais da zona de transição que preparada a chegada da recapitulação através da harmonia da dominante. A recapitulação retoma, pela mesma ordem, todos os materiais da exposição na tonalidade da tónica, omitindo a repetição do módulo de continuação do tema principal. O tema principal é desviado da sua conclusão pelo reaparecimento dos materiais da zona de transição que, através de uma progressão sequencial, dão lugar à reapresentação dos materiais da segunda parte da exposição na tonalidade da tónica. Do ponto de vista tonal, este andamento desloca-se da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante na primeira parte, realizando o percurso inverso na segunda parte.

O rondeau apresenta o refrão na forma de um período acrescido de um módulo com carácter conclusivo. Os três *couplets* que intercalam com o refrão têm dimensões relativamente

aproximadas e são tratados como variações do refrão nas tonalidades da dominante, da relativa menor e da tônica no seu modo paralelo; o leque harmónico é alargado às tonalidades da subdominante e da medianta alterada. A afirmação da tonalidade da tônica é realizada através da incorporação de uma coda com carácter conclusivo no final do andamento.

2.9. Portugal, Marcos António

As duas sonatas de Marcos Portugal são constituídas por um e dois andamentos na tonalidade de Ré maior, sendo que a sonata de dois andamentos apresenta tonalidades diferentes no interior do ciclo. Trata-se de obras que apresentam uma deformação da forma de sonata uma vez que a recapitulação é suspensa imediatamente após ter sido iniciada, dando origem ao aparecimento de uma coda. Estas obras apresentam características do estilo clássico, concretamente a textura a duas vozes, o equilíbrio entre as frases e no seu interior raras vezes perturbado por uma ponte modulatória ou por uma repetição sequencial, a presença de áreas tonais extensas com alguns acordes cromáticos de passagem envolvidos num ritmo harmónico lento e um contraste entre momentos de tensão e de estabilidade. A escrita homofónica põe em evidência uma melodia ornamentada essencialmente por apogiaturas, com ritmos pontuados, escalas, arpejos, 3^{as} e 6^{as} sincronizadas e oitavas, sustentada por uma linha de baixo onde são frequentes as oitavas, as oitavas quebradas, os acordes, os acordes arpejados e o baixo de tambor e mais raramente os acordes quebrados e o *murky bass*.

A sonata com um único andamento destina-se ao órgão e apresenta o âmbito Ré – ré³. O andamento está escrito em tempo rápido num formato próximo do *Tipo 3*, sem divisão das partes, em que a recapitulação consiste na reapresentação parcial da introdução. A forma de sonata é precedida pela referida introdução na tonalidade da tônica, de longa dimensão e estruturada no formato ABA'. A exposição é contínua com uma longa zona de transição comparativamente às restantes zonas que constituem a exposição (tema principal e

Fortspinnung). A zona do tema principal é constituída apenas pelo tema que se apresenta sob a forma de uma frase de seis compassos organizada em dois blocos com repetição do último. A zona de transição apresenta-se desenvolvimental e modulante à tonalidade da subdominante. A zona de *Fortspinnung* é construída a partir de materiais da introdução na nova tonalidade na qual termina a exposição. A secção de desenvolvimento é bastante extensa, correspondendo a 150% da dimensão da exposição. Inicia com material da introdução na tonalidade da subdominante, tonalidade esta que é imediatamente reafirmada através da utilização do padrão circular 8 – ♯ 7 – 6 – ♯ 7 – 8 sustentado por *murky bass* em forma de um pedal da tónica desta tonalidade e posteriormente da dominante. O tema principal é reintroduzido com significativas modificações na tonalidade da subdominante. Uma progressão harmónica conduz a um pedal da dominante numa textura que relembra a zona de transição da exposição. A tonalidade da tónica é alcançada por meio da reutilização de material introdutório sob um pedal da sua própria dominante. A secção de recapitulação é muito reduzida, correspondendo a cerca de um terço da dimensão da exposição, e retoma apenas a frase inicial da introdução na tonalidade da tónica. A sonata finaliza com uma breve coda meramente afirmativa da tonalidade inicial. A nível tonal verifica-se uma deslocação da tonalidade da tónica para a tonalidade da subdominante na primeira parte e o percurso inverso na segunda parte.

A sonata com dois andamentos enquadra-se no âmbito Dó – fá³ e apresenta o andamento inicial na tonalidade de Ré maior enquanto que o último andamento está composto na tonalidade de Dó maior. Os dois andamentos estão interligados do ponto de vista rítmico pelos seus *incipits*.

O primeiro andamento está escrito num formato próximo do *Tipo I*, sem divisão das partes, cuja recapitulação abrange unicamente o tema principal, motivo pelo qual a primeira parte da

sonata é manifestamente mais longa do que a segunda. A exposição é contínua e expandida por meio de módulos de *Fortspinnung*. A zona do tema principal é longa e incorpora o próprio tema com a estrutura de um período e dois módulos que conduzem à conclusão da zona inicial da sonata através de uma cadência autêntica imperfeita. A zona de transição é muito curta e assenta em arpejos das harmonias principais da tonalidade da dominante para a qual modula. A zona de *Fortspinnung* tem o dobro da dimensão da zona do tema principal e incorpora vários módulos com carácter de *Fortspinnung* e com carácter conclusivo. Estes últimos surgem antes do aparecimento de uma cadência autêntica perfeita que marca o início da zona conclusiva formada por um único módulo *codetta*. A recapitulação apresenta o tema principal na tonalidade da tónica e prossegue para uma coda que solidifica esta tonalidade através da reiteração de uma frase e de um motivo conclusivo. Do ponto de vista tonal, o andamento efetua uma deslocação da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante na primeira parte enquanto que na segunda parte permanece na tonalidade da tónica.

O segundo andamento está escrito em tempo lento na forma de um rondó com dois episódios e as respetivas retransições para o refrão. O refrão apresenta-se como uma frase de dez compassos organizados em três blocos (4 + 2 + 4 cc.) e os episódios tomam proporções maiores (25 e 47 cc.), sendo o primeiro contrastante do ponto de vista melódico e rítmico, dirigindo-se para a tonalidade da dominante, e o segundo baseado no refrão e composto no modo paralelo da tonalidade da tónica com um desvio à tonalidade da medianta alterada. O andamento conclui com uma coda que reafirma a tonalidade da tónica apresentada anteriormente pelo refrão.

2.10. Sacramento, Jacinto do

As sonatas de Frei Jacinto do Sacramento estão compostas nas tonalidades de ré menor e sol menor e são constituídas por um único andamento sem indicação de tempo. As obras

enquadram-se no âmbito Dó – ré³ e estão escritas nas formas classificadas de *Tipo 2*, *Tipo 3* convertido em *Tipo 2* e *Tipo 3*. Trata-se de sonatas monotemáticas e bipartidas com duas partes de dimensões aproximadas.

A escrita é homofónica com cromatismos, uma abundante sincronização de 3^{as} e 6^{as} e raras ornamentações. A melodia é elaborada a partir de escalas, arpejos e acordes quebrados onde ocorre alguma interação de mãos e repetição de notas; o acompanhamento assenta frequentemente em oitavas quebradas, acordes arpejados, oitavas, arpejos e acordes. As sonatas apresentam uma escrita galante que se manifesta por meio de um ritmo harmónico lento e de várias meias-cadências e de algumas cadências autênticas perfeitas antecedidas pela fórmula 6/4–5/3, de uma textura a duas partes com um acompanhamento diversificado e uma melodia tendencialmente agrupada em unidades de dois compassos com algumas apogiaturas em forma de suspiros.

A exposição é sempre contínua e antecedida, no caso da Sonata em sol menor, por uma introdução curta no mesmo andamento da forma de sonata composta por acordes arpejados em torno das harmonias principais da tonalidade da tónica. Nas restantes sonatas o tema principal é precedido por um módulo preparatório do tipo anacrusa apoiado na harmonia da tónica. O tema está escrito no formato de uma frase organizada em dois blocos ou de uma proposição, num dos casos dissolvendo numa atividade de transição; é reintroduzido parcialmente na exposição de duas sonatas, na tonalidade da relativa maior após a zona de transição (antecedido pelo seu módulo preparatório) e no modo menor da tonalidade da dominante após os módulos de *Fortspinnung*. A zona de transição apresenta dimensões variáveis, sendo bastante curta quando modula à tonalidade da relativa maior e mais extensa no caso das duas sonatas com modulações à tonalidade da relativa maior e posteriormente à tonalidade da dominante no modo menor. No primeiro caso a nova tonalidade é estabilizada

pelos módulos de *Fortspinnung* que prosseguem para a tonalidade da tônica, finalizando a exposição com um módulo *codetta* nesta tonalidade. Nas restantes sonatas as zonas pós-transição mantêm a tonalidade da dominante no modo menor ou mudam para o modo paralelo. A zona conclusiva destas últimas sonatas é seguida por uma curta retransição que modula à tonalidade da relativa maior, na qual inicia a secção de desenvolvimento, ou à tonalidade da tônica, preparando neste caso a repetição da primeira parte da sonata; em ambas as situações a retransição está inserida antes da barra dupla com sinais de repetição que separa a exposição do desenvolvimento.

A secção de desenvolvimento tem dimensões variáveis, sendo mais reduzida quando prossegue para uma recapitulação, como se verifica na Sonata em sol menor. Neste caso o desenvolvimento inicia com material da introdução na tonalidade da subdominante e prossegue com materiais da zona da transição e do tema principal, explorando três tonalidades ao longo desta secção. Nas restantes sonatas o desenvolvimento principia com o módulo preparatório do tema principal e parte do tema nas tonalidades da relativa maior ou da dominante no modo menor. No decorrer desta secção são exploradas três tonalidades e utilizados materiais da zona do tema principal juntamente com materiais da zona de transição ou da zona de *Fortspinnung*.

A secção de resolução tonal apresenta-se extremamente reduzida, limitando-se à reapresentação do módulo *codetta* na tonalidade da tônica, ou bastante extensa com a retoma todos os materiais apresentados após a zona de transição, incluindo parte do tema principal tal como ocorre na respetiva exposição, agora transpostos à tonalidade da tônica. A secção de recapitulação inicia com o tema principal na tonalidade da tônica e retoma todos os materiais apresentados na exposição com exceção do módulo de continuação da proposição.

Do ponto de vista tonal, a primeira parte das sonatas inicia e termina na tonalidade da tônica ou da dominante (maior ou menor), passando pela tonalidade da relativa maior; a segunda parte nunca começa na tonalidade na qual a exposição termina, optando o compositor pelas tonalidades da relativa maior, da subdominante e pelo modo menor da tonalidade da dominante para iniciar o percurso em direção à tonalidade da tônica.

2.11. Sant'Ana, José de

A Sonata em ré menor de Frei José de Sant'Ana é constituída por um único andamento, sem indicação de tempo, enquadrado no âmbito Dó – ré³. Apresenta uma estrutura bipartida, com uma segunda parte mais extensa do que a primeira, com a forma classificada de *Tipo 3*. A sonata desenvolve uma linguagem galante através da utilização de uma textura homofônica, de uma melodia com tendência para se agrupar em dois compassos, do acompanhamento com acordes arpejados e arpejos, de várias cadências autênticas perfeitas antecedidas pela fórmula 6/4–5/3 e de um ritmo harmónico lento. Porém, a presença de uma melodia extensa acompanhada por intervalos de 3ª, precedida por cruzamentos de mãos e saltos, deixa reconhecer o vínculo a uma escrita mais conservadora.

A sonata expõe uma exposição contínua cujo tema principal está estruturado como uma frase de três compassos, organizada em dois blocos com repetição do último. A zona de transição encontra-se separada da zona do tema principal e define-se independente pela introdução de novos materiais; modula diretamente e logo de início à tonalidade da relativa maior, concluindo no modo menor desta tonalidade. Trata-se de uma zona bastante extensa constituída por quatro módulos bem distintos a nível da escrita: melodia acompanhada por acordes, por simples notas da harmonia em tessituras diferentes, por intervalos de terceira e por um cromatismo melódico agitado. Os módulos de *Fortspinnung* que dão continuidade à exposição assentam basicamente em arpejos e alternam igualmente entre os modos maior e

menor da tonalidade da relativa maior. A zona conclusiva inicia e termina com módulos *codetta* intercalados por um tema conclusivo estruturado como uma frase de três compassos (tal como o tema principal) caracterizada por uma progressão sequencial baseada em arpejos.

A secção de desenvolvimento inicia com material da zona de transição na tonalidade da subdominante, uma tonalidade diferente do final da exposição, e explora três tonalidades diferentes. A zona de transição constitui a base de toda a secção de desenvolvimento, incluindo a construção do bloqueio da dominante que prepara a chegada da recapitulação. Por este motivo a zona de transição está bastante encurtada na secção da recapitulação, estando representada apenas com um dos seus quatro módulos. Esta secção final da sonata retoma, pela mesma ordem, todas as zonas da exposição na tonalidade da tónica e omite apenas os referidos módulos da zona de transição.

Do ponto de vista tonal a sonata inicia na tonalidade da tónica e dirige-se para a tonalidade da relativa maior, oscilando com o modo menor desta tonalidade; a segunda parte principia na tonalidade da subdominante e passa pela tonalidade da relativa maior antes de regressar à tonalidade da tónica.

2.12. Santa Bárbara, Vicente de

A Sonata em Fá maior de Frei Vicente de Santa Bárbara é constituída por um único andamento escrito na forma classificada de *Tipo 2* e no âmbito Dó – dó³. Trata-se de uma sonata bipartida e monotemática com duas partes de dimensões idênticas, sem repetições. A presença de uma nota pedal longa em ambas as partes da sonata sugere que a obra tivesse sido escrita para órgão. A sonata apresenta uma textura homofónica e incorpora alguns traços do estilo galante tais como a tendência para o agrupamento em unidades de dois compassos, algumas meias-cadências e o ritmo harmónico lento.

As secções da exposição têm dimensões variáveis e são caracterizadas por elementos de escrita distintos. A zona do tema principal é constituída unicamente pelo tema no formato de uma frase bastante curta que engloba a repetição de um bloco e um motivo conclusivo; a melodia desenvolve-se em ritmo dactílico e é acompanhada simplesmente por notas das harmonias correspondentes. A zona de transição está separada da zona anterior e permanece na tonalidade da tónica. Trata-se de uma secção um pouco maior do que a zona do tema principal, na qual é exibida uma melodia ornamentada com acompanhamento de acordes. A zona de *Fortspinnung* é sustentada por uma nota pedal com alternância das harmonias V-I da tonalidade da dominante e construída com a repetição de motivos rápidos ou com a repetição de notas marcadas por apogiaturas, terminando com um fragmento melódico. A zona conclusiva reforça a tonalidade da dominante na qual termina a exposição.

O desenvolvimento corresponde a metade da dimensão da exposição e inicia com o tema principal na tonalidade da dominante; a zona de transição é agora substituída por uma progressão sequencial baseada no tema principal que inicia na tonalidade da sobretónica menor e conduz à tonalidade da tónica. A resolução tonal retoma todos os módulos da zona de *Fortspinnung* e da zona conclusiva na tonalidade da tónica. O percurso tonal da sonata corresponde a uma movimentação da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante, na primeira parte, e o inverso na segunda parte.

2.13. Santo Elias, Manuel de

A maior parte das sonatas de Frei Manuel de Santo Elias é constituída por um único andamento escrito em tempo rápido, existindo apenas um ciclo com três andamentos relativamente curtos que segue o modelo rápido–lento–rápido. As obras estão compostas em tonalidades maiores sem ultrapassar os três bemóis e os dois sustenidos, enquadram-se no âmbito Dó – ré³ e destinam-se ao cravo.

As sonatas apresentam elementos do estilo galante através de uma textura homofônica na qual a melodia incorpora alguns ritmos pontuados e revela uma tendência para se agrupar em unidades de dois compassos e o acompanhamento é diversificado, fazendo uso do baixo de Alberti, de acordes arpejados, de arpejos, de oitavas quebradas e de alguns baixos de tambor. Do ponto de vista harmônico estas obras contêm várias cadências autênticas perfeitas antecedidas pela fórmula 6/4–5/3 e mantêm um ritmo harmônico lento, em conformidade com as características identificativas do estilo galante. Todavia, a Sonata em Mi bemol maior revela uma forte presença de cadências interrompidas, resultando por vezes em contrastes tonais inesperados, e alguma variabilidade sonora provocada pelas alternâncias de tessitura na melodia e pelos referidos contrates tonais, características estas que se identificam com o *Empfindsamer Stil*. A melodia baseia-se frequentemente em arpejos e acordes arpejados, incorpora alguns ornamentos, cromatismos e intervalos harmônicos de 3^a e 6^a e envolve-se com a linha melódica inferior por meio da interação de mãos; a técnica do cruzamento de mãos associada a saltos é empregue em ambas as linhas melódicas.

Os andamentos estão escritos na forma classificada de *Tipo 2*, *Tipo 3* e *Binária*. Esta última forma é utilizada apenas no segundo e terceiro andamentos da Sonata em Fá maior os quais se caracterizam pela presença de um motivo melódico que serve de base à composição de todo o andamento e por um percurso tonal que parte da tonalidade da tônica para as tonalidades da dominante ou da relativa menor, na primeira parte, e que realiza o trajeto inverso na segunda parte. Todos os andamentos são bipartidos e apresentam frequentemente uma segunda parte maior do que a primeira.

Os andamentos com forma de sonata apresentam geralmente uma exposição contínua expandida por módulos de *Fortspinnung*; apenas no caso da *Tocata* em Ré maior a exposição encontra-se dividida em duas partes acompanhada por uma mudança de métrica. A zona do

tema principal é constituída unicamente pelo tema que se apresenta como uma frase curta geralmente organizada em dois blocos, sendo o segundo uma repetição exata ou ligeiramente modificada do primeiro. A zona de transição está separada da zona anterior e apresenta uma dimensão maior, sobretudo em dois andamentos nos quais a transição é construída a partir de materiais da zona do tema principal. Esta zona da sonata introduz diretamente a tonalidade da dominante ou modula a esta tonalidade, passando no caso da Sonata em Mi bemol maior pela tonalidade de relativa menor onde é apresentado o segundo módulo da transição construído a partir do motivo inicial do tema principal e do primeiro módulo da zona de transição. A zona do tema secundário é marcada por uma mudança de métrica que origina o aparecimento de um tema com o formato de uma frase agrupada em dois blocos, sendo o segundo repetido de forma insistente, o qual contrasta com o tema principal através do seu carácter *cantabile*. O tema secundário, que ocorre unicamente no andamento inicial da *Tocata* em Ré maior, é acompanhado por vários módulos que dão continuidade à movimentação introduzida pelo tema e que expandem consideravelmente esta zona da sonata. No caso das restantes sonatas, a zona correspondente é preenchida por módulos de *Fortspinnung* escritos na tonalidade da dominante os quais fazem, no caso de um andamento, um pequeno desvio à tonalidade da medianta antes de regressar novamente à tonalidade inicial. A zona conclusiva é bastante curta, quando comparada com a zona anterior, e é preenchida por um ou dois módulos *codetta*.

A secção de desenvolvimento inicia com o tema principal, completo ou parcial, na tonalidade da dominante ou com uma breve referência a ele nas tonalidades da dominante e da sobretónica menor. No caso da Sonata em Sol maior a secção de desenvolvimento é extremamente curta, sendo constituída por uma breve referência ao motivo inicial do tema principal e por um motivo modulatório, respetivamente nas tonalidades da dominante e da relativa menor; nos restantes andamentos as dimensões da secção de desenvolvimento são

maiores, correspondendo a mais de metade da dimensão da exposição, englobam também os materiais da zona de transição e exploram três e quatro tonalidades.

A Sonata em Sol maior é a única que segue para uma recapitulação preparada pelo acorde da dominante da tonalidade da relativa menor na qual principia a recapitulação. Trata-se de um caso de recapitulação deformada que tem início numa tonalidade diferente da tónica e que alcança posteriormente esta tonalidade ao longo da zona de transição. A recapitulação retoma de forma ordenada todos as zonas apresentadas na exposição, omitindo um módulo de *Fortspinnung* e a repetição de um outro.

As restantes sonatas apresentam uma resolução tonal onde são retomadas todas as zonas após a transição (por vezes omitindo alguns módulos) na tonalidade da tónica ou com ligeiras deslocções às tonalidades da relativa menor, da dominante ou da sobretónica menor. No caso da *Tocata* em Ré maior esta secção é separada da secção de desenvolvimento através da mudança de métrica e de uma cesura que propicia o reaparecimento do tema secundário, tal como havia ocorrido na respetiva exposição.

Do ponto de vista tonal, a primeira parte caminha da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante enquanto que a segunda parte realiza o percurso inverso, excetuando um andamento cuja segunda parte inicia na tonalidade da sobretónica. Salienta-se ainda o particular desvio à tonalidade da relativa menor na secção de recapitulação da Sonata em Sol maior que ocupa quase toda a segunda parte do andamento.

2.14. Santos, José Joaquim dos

As sonatas de José Joaquim dos Santos são constituídas por um único andamento geralmente sem indicação de tempo e escrito na forma *Binária paralela*. A Sonata em Ré maior é uma exceção a este modelo uma vez que se trata de um ciclo de três andamentos no modelo

rápido-lento-rápido no qual o andamento inicial está escrito no formato *Tipo 2* e os restantes andamentos na forma *Binária*. As sonatas enquadram-se no âmbito Dó – ré³ e destinam-se ao cravo. Todas as obras estão escritas em tonalidades maiores sem ultrapassar os três sustenidos, sendo empregue a tonalidade homónima menor no andamento central do ciclo de três andamentos.

A escrita é homofónica, com cruzamento de mãos e saltos: a melodia é ornamentada e compreende numerosos intervalos harmónicos de 3^a, escalas, cromatismos, alguns ritmos pontuados e bastantes ritmos dactílicos; o acompanhamento desenvolve-se por meio de acordes arpejados, oitavas quebradas, baixo de tambor, baixo de Alberti e ocasionalmente *murky bass*. As sonatas apresentam características do estilo galante, nomeadamente através da presença de uma textura a duas vozes, de uma melodia frequentemente agrupada em unidades de dois compassos (com algumas figuras pontuadas), de diversos tipos de acompanhamento, de várias cadências autênticas perfeitas antecedidas pela fórmula 6/4–5/3 e de um ritmo harmónico lento.

As sonatas de José Joaquim dos Santos são monotemáticas e bipartidas, com uma segunda parte mais extensa do que a primeira. O percurso tonal dos andamentos é caracterizado por uma deslocação da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante, na primeira parte, e o inverso na segunda parte.

A exposição é do tipo contínuo e apresenta essencialmente dois processos de expansão que passam pelo emprego de módulos de *Fortspinnung* e pela retoma do tema principal ou de módulos posteriores ao tema principal, seguido pelas suas próprias variantes, na tonalidade da dominante. Em ambas as situações a exposição termina com uma zona conclusiva. O tema principal é antecedido por um ou dois módulos preparatórios em duas sonatas. Apresenta a estrutura de uma frase com a dimensão de dois a sete compassos que se encontra organizada

em dois blocos, frequentemente com repetição parcial ou completa dos mesmos; contudo, no andamento inicial da Sonata em Ré maior o tema apresenta-se bastante mais extenso e escrito no formato ABA'. No caso desta sonata, a zona do tema principal está igualmente estruturada no formato ABA', constituindo a zona mais extensa da respetiva exposição. Nas restantes sonatas a zona do tema principal não atinge uma dimensão semelhante, porém, é predominantemente valorizada em relação às outras zonas da exposição. A zona de transição é bastante curta, construída a partir de materiais da zona do tema principal e modula sempre à tonalidade da dominante. No caso dos andamentos cuja exposição reapresenta os módulos da zona do tema principal, a zona de transição é omitida ou reduzida a um simples fragmento modulatório. A zona pós-transição é preenchida pelo tema principal e por quase todos os módulos desta zona, pelos módulos finais da zona do tema principal acrescidos das suas variantes ou por módulos *Fortspinnung*, todos eles escritos na tonalidade da dominante e seguidos por uma breve zona conclusiva.

As quatro sonatas com forma *Binária paralela* contêm uma imediata recapitulação após a exposição, num plano tonal invertido. Nestes casos verificam-se ligeiras alterações relativamente à estrutura da respetiva exposição, concretamente, a omissão da zona de transição (Sonata em Lá maior), a inclusão de uma passagem que prepara o regresso à tonalidade da tónica através da alternância das harmonias V-I sob um pedal da dominante (Sonata em Sol maior) e a expansão da zona de transição ou de um módulo da zona do tema principal em substituição de uma repetição de módulo (Sonatas em Dó maior).

O andamento inicial da Sonata em Ré maior apresenta uma exposição seguida por uma secção de desenvolvimento que inicia com uma apresentação parcial do tema principal na tonalidade da dominante. Esta secção é maior do que a secção da exposição, explora três tonalidades e serve-se dos materiais da zona do tema principal para a sua construção. A secção de resolução

tonal é muito curta e reproduz todas as zonas e módulos posteriores à zona de transição da exposição na tonalidade da tónica. Os dois andamentos que complementam o ciclo apresentam um carácter contrastante e marcam uma certa afinidade com as sonatas portuguesas do período barroco, nomeadamente pelo emprego da conclusão em oitavas tipicamente seixasiana no final do andamento central e pelo carácter de giga incutido no andamento final desta sonata.

2.15. São Boaventura, Francisco de

As sonatas de Frei Francisco de São Boaventura são constituídas por um único andamento escrito em tempo lento na tonalidade de Sol maior e nas formas classificadas de *Tipo 1* e *Tipo 1 expandido*. Definem-se como sonatas sem desenvolvimento cuja secção de exposição é seguida de imediato por uma recapitulação na tonalidade da tónica. As obras enquadram-se no âmbito Ré – fá³ e não apresentam divisão das partes, à exceção da sonata classificada de *Tipo 1 expandido*.

A escrita apresenta características do estilo galante tais como a textura a duas vozes, a melodia agrupada ou com tendência a agrupar-se em unidades de dois compassos com algumas figuras pontuadas e síncopas, o acompanhamento variado com acordes arpejados, oitavas quebradas, baixo de tambor e *murky bass*, cadências autênticas perfeitas ou imperfeitas antecedidas pela fórmula 6/4–5/3 e um ritmo harmónico lento. A melodia toma um carácter bastante lírico, envolvida particularmente em apogiaturas e cromatismos, 3^{as} e 6^{as} harmónicas e apoiada algumas vezes por uma nota pedal.

A exposição é sempre contínua e ampliada por módulos de *Fortspinnung*, salientando-se a presença de um andamento com uma aparente cesura mediana preenchida pela harmonia da dominante da nova tonalidade que posteriormente é rejeitada pela continuada textura da zona

de transição através de um módulo de *Fortspinnung*. A zona do tema principal é preenchida unicamente pelo tema com a estrutura de uma frase que abrange 3, 6 e 9 compassos, estando nos últimos dois casos organizada em dois blocos. A zona de transição é predominantemente mais extensa, surge separada do tema principal, embora esteja construída a partir de materiais desta última zona, e está escrita na tonalidade da tónica ou modula à tonalidade da dominante. A zona de *Fortspinnung* ocorre na tonalidade da dominante ou desloca-se para esta tonalidade através de uma progressão sequencial que passa pela tonalidade da sobretónica maior. Trata-se, no caso das sonatas classificadas de *Tipo 1*, da zona mais extensa da exposição; na sonata classificada de *Tipo 1 expandido* a zona de *Fortspinnung* apresenta uma dimensão idêntica à zona de transição e à zona conclusiva, sendo esta última preenchida por um módulo *codetta* e por um tema novo. A zona conclusiva surge igualmente numa outra sonata através de um curto módulo *codetta*.

Em todas as sonatas a recapitulação é preparada por uma curta retransição que assenta em motivos melódico-harmónicos ou no próprio tema principal e estabiliza a tonalidade da dominante na qual a exposição terminou, preparando o reaparecimento do tema principal na tonalidade da tónica.

Nas sonatas *Tipo 1* a recapitulação retoma todos os materiais da exposição pela mesma ordem na tonalidade da tónica passando, no caso da referida zona de *Fortspinnung* com progressão sequencial, pelas tonalidades da subdominante e da dominante antes de regressar à tonalidade da tónica. Na sonata *Tipo 1 expandido* a zona do tema principal é retomada na tonalidade da tónica e alargada por meio de uma atividade desenvolvimental assente na repetição motívica. A secção de recapitulação desta sonata omite as zonas de transição e de *Fortspinnung* da respetiva exposição, concluindo o andamento com a zona conclusiva na tonalidade da tónica.

Do ponto de vista tonal a primeira parte das sonatas desloca-se da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante enquanto que a segunda parte inicia e termina na tonalidade da tónica. A sonata *Tipo 1 expandido* é uma exceção a este modelo na medida em que a segunda parte inicia na tonalidade da dominante através de uma retransição inserida após a barra de divisão das partes.

2.16. Silva, Alberto José Gomes da

As sonatas de Alberto José Gomes da Silva são constituídas por um ciclo de dois e três andamentos escrito predominantemente em tonalidades maiores que contêm até duas alterações, sendo empregue as tonalidades de mi menor e fá menor apenas na composição de duas sonatas. O ciclo da sonata apresenta uma única tonalidade à exceção do andamento central da Sonata I em Ré maior, escrito em tempo lento, no qual é empregue a tonalidade homónima menor. Esta sonata tem a particularidade de incluir cifras e indicações de dinâmica, respetivamente no andamento inicial denominado *Sinfonia* e no andamento central. As obras enquadram-se no âmbito Dó – ré³ e indicam o cravo como instrumento destinatário, apesar da presença de indicações de dinâmica e de uma escrita propícia à utilização do piano em determinados andamentos nos quais ocorrem oitavas, acordes e um preenchimento harmónico ocasional das linhas melódicas.

As sonatas apresentam uma escrita galante que se revela por meio de uma textura homofónica, de um ritmo harmónico lento, com várias meias-cadências e algumas cadências autênticas perfeitas antecidas pela fórmula 6/4–5/3, de uma melodia predominantemente agrupada em unidades de dois compassos com síncopas, figuras pontuadas e séries de tercinas em semicolcheias e de um acompanhamento variado pela utilização de arpejos, acordes arpejados, oitavas quebradas, baixo de tambor e *murky bass*. A melodia é frequentemente

enriquecida com ornamentos, cromatismos, 3^{as} e 6^{as} harmónicas e interage com o acompanhamento em certas deslocações motivicas ou através do cruzamento de mãos.

Gomes da Silva inicia o ciclo da sonata com um andamento escrito em tempo rápido nas formas classificadas de *Tipo 2*, *Tipo 3* e *Tipo 3 convertido em Tipo 2* ou na forma livre de *Prelúdio*, reportando neste caso a forma de sonata para o andamento seguinte. O minuetto é introduzido como andamento final em cinco sonatas: apresenta-se geralmente curto e estruturado nas formas *Binária* e *Ternária (ABA')* à exceção da Sonata VI em Ré maior na qual assume a forma de sonata *Tipo 2*. Os andamentos apresentam-se frequentemente bipartidos, com uma segunda parte mais extensa do que a primeira, e num plano tonal que progride da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante na primeira parte, procedendo ao percurso inverso na segunda parte.

Os andamentos com formas de sonata apresentam sempre uma exposição contínua monotemática que valoriza frequentemente a zona de transição. O tema principal está estruturado na maior parte dos casos como uma frase variável de quatro a dez compassos e organizada até três blocos; apenas em dois andamentos assume a estrutura de uma proposição e de uma proposição de 16 compassos. Excecionalmente no andamento inicial da Sonata I em Ré maior a zona do tema principal principia com um breve módulo preparatório que anuncia o carácter insistente do tema. A zona de transição tem dimensões variáveis, está separada da zona anterior e é quase sempre construída a partir de elementos da zona do tema principal; a exceção ocorre no andamento inicial da Sonata IV em mi menor no qual a zona de transição assenta em melodias desenvolvidas através da técnica imitativa, quer como uma imitação melódico-rítmica, quer como uma simples imitação rítmica, produzindo a sincronização de intervalos de 6^a e de 10^a. Do ponto de vista tonal a zona de transição é composta predominantemente na tonalidade da dominante ou modula diretamente a esta tonalidade.

Contudo, existem andamentos nos quais esta zona é alargada pela presença de várias modulações que conduzem às tonalidades da dominante no modo menor, da subdominante ou a um regresso à tonalidade da tónica. Estas situações ocorrem nos andamentos cujas zonas de transição apresentam uma dimensão maior comparativamente às restantes zonas da exposição. A zona de *Fortspinnung* é de uma forma geral bastante curta, apresentando-se com uma dimensão maior do que as zonas anteriores somente em dois andamentos, e desenrola-se na tonalidade da dominante, geralmente no modo maior, ou dirige-se para o seu modo paralelo partindo da tonalidade da subdominante. A zona conclusiva é introduzida em dois andamentos sob a forma de um módulo *codetta* ou de um tema baseado na zona de transição.

A secção de desenvolvimento inicia frequentemente com o tema principal completo ou parcial (incluindo o módulo preparatório) na tonalidade da dominante, no modo maior ou no seu modo paralelo. Em dois andamentos esta secção principia com um episódio ou com o tema principal completo no modo paralelo da tonalidade da tónica. O desenvolvimento é construído a partir de materiais das zonas do tema principal e/ou da transição, integrando por vezes também materiais da zona de *Fortspinnung*, numa atividade que chega a explorar cinco tonalidades. Trata-se de uma secção cuja dimensão é relativamente semelhante à secção de exposição: o desenvolvimento corresponde a cerca de metade da extensão da secção anterior somente no caso do andamento que inicia com um episódio e incorpora materiais da zona de *Fortspinnung*.

A maior parte dos andamentos com forma de sonata apresenta uma secção de resolução tonal após o desenvolvimento na qual são retomadas quase sempre todas as zonas após a transição (com omissão de alguns módulos) na tonalidade da tónica, verificando-se apenas a omissão de uma zona de *Fortspinnung*. Em dois andamentos o compositor expande esta secção da sonata através da inclusão de uma coda entre os dois módulos da zona de *Fortspinnung* ou no

interior de um módulo desta zona, produzindo nesta situação apenas um efeito uma coda que depois é reforçado por uma coda curta independente no final da forma de sonata.

A secção de recapitulação ocorre em dois andamentos na tonalidade da tónica. Nesta secção são retomadas todas as zonas da exposição à exceção da zona de transição, ora com a omissão de um módulo posterior ao tema principal ora com o acréscimo de uma pequena coda entre os dois módulos de *Fortspinnung*. A recapitulação surge separada da secção de desenvolvimento por meio de uma cadência autentica perfeita na tonalidade da relativa maior ou preparada pelo material inicial do tema principal na tonalidade da dominante.

De entre os andamentos que completam o ciclo da sonata destaca-se o minuetto intitulado *Nell Stille della Chitára Portughesse* em jeito de homenagem à guitarra portuguesa. A imitação da guitarra resulta numa escrita livre que assenta na ornamentação melódica, na expressividade do intervalo de 4ª diminuta, no acompanhamento com acordes arpejados e oitavas, bem como na interação de mãos com 3^{as} harmónicas que relembram o beliscar das cordas neste instrumento.

2.17. Silva, João Cordeiro da

As quatro sonatas de João Cordeiro da Silva são formadas por um único andamento composto nas tonalidades de Dó maior, dó menor e Si bemol maior e enquadram-se no âmbito Dó – ré³. As obras estão escritas nas formas classificadas de *Tipo 2* e *Tipo 3* e apresentam uma escrita que sugere a sua execução num tempo rápido. Na sonata classificada de *Tipo 2* a forma de sonata é precedida por uma introdução curta escrita no formato ABA' e no mesmo andamento da forma de sonata, sendo o seu material empregue posteriormente na secção de desenvolvimento. As sonatas são monotemáticas e bipartidas, maioritariamente com uma segunda parte mais extensa do que a primeira. De um modo geral as obras exprimem um

carácter gracioso, contando com raras passagens dramáticas conseguidas por meio de cromatismos e do cruzamento de mãos conjugado com saltos.

Relativamente ao estilo, as sonatas apresentam uma escrita galante caracterizada pela textura homofônica, por uma melodia segmentada em unidades de dois compassos com síncopas e figuras pontuadas, pela presença de vários tipos de acompanhamento (baixo de Alberti, *murky bass*, baixo de tambor, acordes arpejados, oitavas quebradas), de um ritmo harmónico lento e de meias-cadências e cadências autênticas perfeitas antecedidas pela fórmula 6/4–5/3.

A exposição é contínua e valoriza preferencialmente a zona de transição ou a zona de *Fortspinnung*. A zona do tema principal é quase sempre constituída unicamente pelo tema, que se apresenta na forma de uma proposição ou mais frequentemente de uma frase com seis a dezasseis compassos, organizada num ou dois blocos com repetição parcial ou completa dos mesmos. A zona de transição apresenta dimensões variáveis e encontra-se separada da zona do tema principal, à exceção de uma sonata cujo módulo de continuação da proposição do tema dissolve numa atividade de transição. A construção da zona de transição baseia-se predominantemente nos materiais da zona anterior, sendo utilizados materiais novos no caso de uma sonata cuja zona de transição manifesta um percurso tonal diferente das restantes sonatas, iniciando e terminando na tonalidade da dominante com um desvio à tonalidade da tónica no seu modo paralelo. Nas outras sonatas a zona de transição está composta na tonalidade da relativa maior ou modula diretamente para a tonalidade da dominante. A zona de *Fortspinnung* tem igualmente uma extensão variável que resulta da repetição de alguns módulos e está composta nas tonalidades da relativa maior ou da dominante. A zona conclusiva é frequentemente curta e constituída por um a três módulos *codetta*.

A secção de desenvolvimento apresenta uma dimensão que corresponde a cerca de metade ou dois terços da dimensão da secção de exposição. A composição desta secção da sonata é

bastante heterogénea tanto a nível dos materiais como das tonalidades: a opção mais comum de início desta secção emprega o tema principal na íntegra na tonalidade da dominante ou apenas como uma referência na tonalidade da relativa maior, encontrando-se também um episódio com material novo na tonalidade da sobretónica menor e material da introdução na tonalidade da tónica no seu modo paralelo. Esta secção explora geralmente três tonalidades e baseia-se recorrentemente nos materiais da zona do tema principal associados a materiais da zona de transição, da zona de *Fortspinnung* ou da introdução, sendo empregue apenas numa sonata exclusivamente os materiais da zona de transição.

A secção de resolução tonal ocorre após a secção de desenvolvimento apenas no caso da *Tocata* em Dó maior e é constituída pelo módulo inicial da zona de *Fortspinnung* e pela zona conclusiva transpostos à tonalidade da tónica. Estas duas zonas são intercaladas por uma coda baseada no motivo inicial da secção de desenvolvimento e em material do segundo módulo de *Fortspinnung*.

Nas restantes sonatas a secção de desenvolvimento prossegue para uma recapitulação na tonalidade da tónica preparada por um curto motivo de ligação (no caso da Sonata em dó menor) ou mais frequentemente sem qualquer preparação harmónica, passando bruscamente das tonalidades da medianta alterada ou da sobretónica menor para a tonalidade da tónica. A recapitulação retoma todas as zonas da exposição (omitindo alguns módulos) ou omite uma zona – zona de transição ou zona de *Fortspinnung* – e/ou alguns módulos; a zona de transição surge encurtada ou expandida relativamente à dimensão que ocupa na secção de exposição. Trata-se de uma secção cuja dimensão varia entre metade e a totalidade da dimensão da secção de exposição.

Do ponto de vista tonal, a primeira parte dirige-se da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante ou da relativa maior e a segunda parte efetua um percurso inverso ou inicia nas

tonalidades da sobretônica e da tônica no seu modo paralelo, dirigindo-se posteriormente para a tonalidade da tônica.

2.18. Silva, Policarpo José António da

A Sonata em Dó maior de Policarpo José António da Silva é constituída por dois andamentos, sendo o primeiro escrito em tempo rápido e na forma classificada de *Tipo 3* e o segundo em tempo lento na forma *Ternária (ABA')* e na tonalidade homónima menor. A obra indica o cravo como instrumento destinatário e enquadra-se no âmbito $Si_1 - ré^3$.

Ambos os andamentos apresentam uma textura homofónica: no andamento inicial é frequente a presença de cruzamento de mãos e de saltos, de escalas, arpejos, repetição de notas, cromatismos e apogiaturas na melodia e um acompanhamento sustentado por oitavas quebradas, acordes e pelo baixo de Alberti; no último andamento destaca-se a presença de uma melodia em oitavas quebradas as quais são precedidas por pausas, produzindo um efeito de suspiro apoiado pela regularidade rítmica da linha do baixo. A escrita enquadra-se nas características definidas para o estilo galante pela textura, pelo ocasional agrupamento em unidades de dois compassos, pelo frequente uso de acompanhamentos variados como o baixo de Alberti ou as oitavas quebradas e pela presença frequente de meias-cadências e de cadências autênticas perfeitas antecidas pela fórmula $6/4-5/3$.

O andamento inicial é bipartido, com uma segunda parte mais extensa do que a primeira. O tema principal está estruturado como uma frase, organizada em dois blocos, e o seu motivo inicial serve de inspiração para a construção das diferentes zonas da exposição. A zona de transição é curta e separada da zona do tema principal; incorpora elementos já apresentados na zona anterior e modula à tonalidade da dominante. O encadeamento de inúmeros módulos de *Fortspinnung* traduz-se numa insistência que passa pela repetição de vários motivos que

envolvem graus conjuntos com apoio numa nota dissonante, notas da harmonia intercaladas por pausas em forma de suspiro e respetivo percurso descendente com repetição de notas, arpejos, notas rápidas e cruzamento de mãos, quase sempre acompanhados pelo baixo de Alberti. Trata-se da zona mais extensa da exposição na qual o compositor explora as tonalidades da dominante nos modos maior e menor e a tonalidade da medianta alterada. A zona de *Fortspinnung* inspira a criação de um tema conclusivo, estruturado como uma frase, que confirma a tonalidade da dominante na qual termina a primeira parte do andamento.

A secção de desenvolvimento é bastante longa, representando mais de metade da dimensão da exposição, e inicia na tonalidade da dominante. No decorrer desta secção são exploradas cinco tonalidades através da utilização de alguns módulos de *Fortspinnung* e de um episódio novo no qual a melodia é apresentada pela primeira vez numa tessitura grave, resultando num cruzamento de mãos. A recapitulação ocorre na tonalidade da tónica e omite a zona da transição e grande parte dos módulos de *Fortspinnung*. Do ponto de vista tonal verifica-se uma deslocação da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante na primeira parte e o percurso inverso na segunda parte, passando por várias tonalidades ao longo da secção de desenvolvimento.

O segundo andamento apresenta uma escrita ritmicamente regular entrecortada por pausas e uma divisão entre a parte A e as partes B – A'. O andamento inicia e termina na tonalidade da tónica, passando pela tonalidade da relativa maior na secção central.

2.19. Velho, Afonso Vito de Lima

As sonatas do Padre Afonso Vito de Lima Velho são constituídas por um único andamento escrito em tempo rápido nas tonalidades de Ré maior e Si bemol maior. As obras incluem

indicações de dinâmica e enquadram-se no âmbito $\text{Sol}_1 - \text{f}\acute{\text{a}}^3$. Nestas obras o compositor revela uma escrita em transição entre o estilo galante e o pleno estilo clássico.

A Sonata em Si bemol maior integra elementos do estilo galante tais como a textura a duas partes, o uso de síncopas e de algumas figuras pontuadas, uma melodia que tende a se agrupar em unidades de dois compassos, a utilização de um acompanhamento diversificado (baixo de Alberti, acordes arpejados, oitavas quebradas, baixo de tambor) e a aplicação de algumas meias-cadências e cadências autênticas perfeitas antecedidas pela fórmula $6/4-5/3$; por outro lado, manifesta um certo dramatismo na deslocação à tonalidade da dominante, um ritmo harmónico bastante lento com alguns acordes cromáticos de passagem e um contraste entre secções de tensão e de estabilidade, elementos estes que se identificam com o estilo clássico.

Quanto à Sonata em Ré maior, ainda que seja notória a presença de uma textura a duas partes, de uma melodia segmentada em unidades de dois compassos, de vários tipos de acompanhamento (baixo de Alberti, baixo de tambor, *murky bass*, oitavas quebradas), de meias-cadências e principalmente de cadências autênticas perfeitas antecedidas pela fórmula $6/4-5/3$ que relembram o estilo galante, estes elementos inscrevem-se em características mais abrangentes que se identificam como marcas essenciais do estilo clássico: a melodia é constituída por frases conclusivas que expressam uma simetria interna e estabelecem um equilíbrio entre elas e a harmonia desenrola-se num ritmo bastante lento, edificando grandes áreas tonais.

Na composição destas obras são utilizados os princípios da forma classificada de *Tipo 3*, quer numa estrutura bipartida com recapitulação parcial da exposição (Sonata em Si bemol maior), quer numa estrutura sem divisão das partes onde a recapitulação se desvia do habitual percurso e segue para uma coda após a retoma parcial da introdução, originando uma forma de *Sonata deformada* (Sonata em Ré maior).

A Sonata em Ré maior apresenta uma longa introdução composta no mesmo tempo da forma de sonata e no formato ABA', com bastantes contrastes sonoros que relembram o tipo de escrita orquestral. A palavra “solo” marca o início da exposição da forma de sonata que se desenrola sem divisão das partes.

A exposição inicia diretamente com o tema principal estruturado como uma frase longa, alternando momentos enérgicos com momentos de repouso. A zona de transição é curta, modula à tonalidade da dominante, e é construída a partir de materiais do tema principal. A exposição está dividida em duas partes, propiciando o aparecimento de um tema secundário com carácter *cantabile* e ligeiramente agitado, escrito sob a forma de uma proposição na tonalidade da dominante. A zona do tema secundário é bastante extensa na medida em que apresenta a repetição do tema e de um novo módulo que serve de conclusão da primeira parte.

A secção de desenvolvimento inicia com a introdução na tonalidade da dominante, imediatamente desviada do seu percurso para preparar a chegada do tema secundário na tonalidade da tónica. A inclusão e repetição de um novo episódio que conclui com material da introdução prolongam esta secção da forma de sonata, na qual são exploradas quatro tonalidades, tornando-a mais longa do que a secção de exposição.

A recapitulação inclui uma parte da introdução na tonalidade da tónica e uma coda baseada na repetição da harmonia desta tonalidade. Do ponto de vista tonal, a primeira parte desloca-se da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante enquanto que a segunda parte realiza o percurso inverso, centrando grande parte do desenvolvimento na tonalidade da tónica ou na tonalidade homónima menor.

Na Sonata em Si bemol maior a exposição é contínua e monotemática. A zona do tema principal é constituída unicamente pelo tema com o formato de uma frase curta organizada em dois blocos, com repetição do segundo. A zona de transição é a zona mais extensa da

exposição e modula à tonalidade da dominante; está separada da zona do tema principal e desenvolve-se a partir do ritmo sincopado do tema. A zona de *Fortspinnung* inicia com uma repetição sequencial baseada no ritmo sincopado e desenrola-se na tonalidade da dominante. A exposição conclui com uma zona conclusiva formada por dois módulos *codetta*.

O desenvolvimento principia com o tema principal na tonalidade da dominante seguido por uma reapresentação do mesmo na tonalidade da tónica; prossegue com uma repetição sequencial e um novo episódio, finalizando com o prolongamento da dominante que prepara a chegada da recapitulação na tonalidade da tónica. Trata-se de uma secção baseada apenas na zona do tema principal, que explora três tonalidades e que se apresenta com uma dimensão semelhante à secção de exposição.

A recapitulação é bastante curta e assenta no regresso do tema principal, com o seu final ligeiramente expandido, e do último módulo da zona conclusiva, ambos na tonalidade da tónica. Esta sonata apresenta uma segunda parte mais extensa do que a primeira e revela alguns contrastes harmónicos e de dinâmica, embora siga o percurso tonal habitual da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante, na primeira parte, e o inverso na segunda parte.

3. Periodização interna das sonatas

O corpus das sonatas portuguesas para instrumentos de tecla escritas na segunda metade do século XVIII é caracterizado por uma diversidade de formas e de estilos que se identificam tanto no seu conjunto como na produção individual de alguns compositores. A recolha de dados biográficos dos compositores portugueses de sonatas permitiu elaborar as suas biografias (Biografias dos compositores portugueses de sonatas, em anexo) e definir o perfil destes compositores (Perfil dos compositores portugueses de sonatas, em anexo). Estes dados

juntamente com as informações sobre a datação das fontes e a análise formal e estilística das sonatas, previamente realizada, constituem elementos determinantes para a caracterização das sonatas portuguesas em dois períodos de tempo cujo marco de separação é o ano de 1777, limite temporal definido para a publicação das *Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo* de Francisco Xavier Baptista e coincidente com a mudança do reinado de D. José I para o reinado de D. Maria I. A fim de determinar as características composicionais específicas de cada um destes períodos procedeu-se à distribuição das sonatas pelos dois períodos de tempo, tendo em conta a datação das fontes e a biografia dos compositores. No caso de existirem várias fontes foi considerada a fonte cuja proposta de datação indica ser a mais antiga.

Neste processo de distribuição foram excluídas as sonatas de compositores cujos dados biográficos não permitem fazer o enquadramento num dos períodos assinalados e cujas fontes carecem de uma datação concreta ou de uma proposta de datação. Nesta situação encontram-se as sonatas de Frei Jacinto do Sacramento (nº 3), Frei José de Sant'Ana (nº 2), Frei Manuel de Santo Elias (nºs 3 e 6), Frei Francisco de São Boaventura (nºs 1 e 2), João Cordeiro da Silva (nº 16) e Policarpo José António da Silva (nº 2)¹⁰⁸.

As sonatas cujas únicas fontes datáveis correspondem ao manuscrito Vm⁷ 4874 da Bibliothèque Nationale de France (datável do último quartel do séc. XVIII) e aos manuscritos M.M. 321 (datável dos anos 1780-85) e M.M. 4530 (datável da década de 1790) da Biblioteca Nacional de Portugal foram igualmente excluídas por não ser possível identificar concretamente se a composição é anterior ou posterior a 1777. Como se pode verificar através do Inventário (Quadro 1), algumas das sonatas presentes no manuscrito Vm⁷ 4874 da Bibliothèque Nationale de France encontram-se também em manuscritos que foram copiados

¹⁰⁸ O número da sonata corresponde à numeração das obras na lista do compositor apresentada no Inventário (Quadro 1). Este procedimento será empregue daqui em diante na identificação das obras.

em data anterior: tal é o caso de várias sonatas de Pedro António Avondano e de uma sonata de Frei Manuel de Santo Elias (Santo Elias nº 5) que se conservam, respetivamente, em secções dos manuscritos M.M. 337 e M.M. 338 da Biblioteca Nacional de Portugal datáveis dos anos 1774-75. As obras excluídas pelo motivo acima descrito correspondem às sonatas de João de Sousa Carvalho, Eusébio Tavares Le Roy, José Agostinho de Mesquita, a todas as sonatas de José Joaquim dos Santos assim como a algumas sonatas de Pedro António Avondano (nºs 5 e 8), Frei Manuel de Santo Elias (nº 4) e João Cordeiro da Silva (nºs 15, 17 e 18). As sonatas excluídas perfazem um total de 22 obras, representando 33,8% do corpus das sonatas portuguesas.

A Tabela 7 apresenta a distribuição das 43 sonatas restantes (66,2%) pelos dois períodos de tempo estabelecidos, *c.*1750–1777 e 1778–1807, identificando respetivamente o Grupo I e o Grupo II de sonatas. A datação das fontes foi o critério determinante para a inclusão das sonatas no primeiro período de tempo enquanto que no período de tempo seguinte, o critério que determinou a inclusão das sonatas centrou-se nos dados biográficos dos compositores, nomeadamente nas datas de nascimento concretas ou propostas (João José Baldi, António Joaquim e Afonso Vito de Lima Velho), no período de formação (Marcos António Portugal), na data de início de carreira como compositor (António Leal Moreira) e na indicação de autoria através de um sobrenome cuja utilização ocorre a partir de 1782 (Francisco Xavier Baptista); somente num caso a razão de inclusão se relaciona com a datação da fonte (Frei Francisco de São Boaventura).

Verifica-se que a maior parte das sonatas foram escritas no período entre *c.*1750 e 1777 no qual foi contabilizado um total de 31 sonatas (72,1%), por oposição ao período posterior, cujos registos assinalam a composição de 12 sonatas (27,9%). A diferença em termos da produção musical nos dois períodos de tempo é acentuada pelo facto do número de

compositores se manter *praticamente* inalterável, contando com seis compositores no Grupo I e sete compositores no Grupo II. Constata-se que Francisco Xavier Baptista foi o único compositor que escreveu sonatas ao longo dos dois períodos de tempo, contrariamente aos outros compositores cujas sonatas se enquadram exclusivamente num dos períodos apontados.

Tabela 7. Distribuição das sonatas em dois períodos de tempo

Compositores	Grupo I		Grupo II	
	Sonatas	Total	Sonatas	Total
Avondano, Pedro António	nº 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9	7		
Baldi, João José			nº 1, 3	2
Baptista, Francisco Xavier	nº 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23	14	nº 10, 17	2
Joaquim, António			nº 1	1
Moreira, António Leal			nº 2, 3	2
Portugal, Marcos António			nº 14, 15	2
Sacramento, Jacinto do	nº 1, 2	2		
Santa Bárbara, Vicente de	nº 1	1		
Santo Elias, Manuel de	nº 5	1		
São Boaventura, Frei Francisco de			nº 3	1
Silva, Alberto José Gomes da	nº 1, 2, 3, 4, 5, 6	6		
Velho, Afonso Vito de Lima			nº 1, 2	2
TOTAL		31 (72,1%)		12 (27,9%)

Todas as sonatas estão escritas em tonalidades maiores à exceção de quatro sonatas pertencentes ao Grupo I (Baptista nºs 9 e 20; Silva, Alberto nºs 3 e 4). A introdução de tonalidades menores ocorre ainda nos andamentos centrais de três sonatas com três andamentos (Avondano nºs 1 e 6; Silva, Alberto nº 1).

Quanto ao número de andamentos do ciclo da sonata, o Grupo I apresenta 19 sonatas com dois andamentos – 15 das quais terminam com um minueto – o que constitui o modelo predominante por oposição ao ciclo de um ou três andamentos empregue na composição das restantes doze sonatas. No Grupo II predomina a sonata constituída por um único andamento, num total de 10 sonatas (83,3%), sendo o modelo de dois andamentos utilizado apenas na composição de duas sonatas (Gráfico 1).

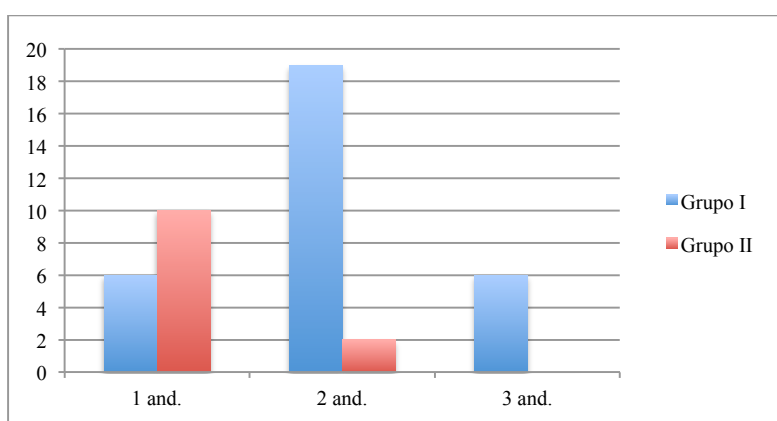


Gráfico 1. Distribuição do número de andamentos da sonata pelos dois grupos

A nível das formas utilizadas na composição do andamento inicial da sonata constata-se que no Grupo I existe uma preferência pela forma *Tipo 3* a qual foi identificada em 13 sonatas. As formas *Tipo 2* e *Tipo 3 convertido em Tipo 2* têm uma representação significativa uma vez que cada uma delas é empregue na composição de oito sonatas. Excecionalmente o ciclo da sonata principia com um *Prelúdio* (1) ou com uma forma de *Sonata deformada* (1). Apesar da predominância da forma *Tipo 3*, constata-se que nas sonatas do Grupo I o formato com maior representação apresenta uma exposição, um desenvolvimento e uma resolução tonal o qual se encontra reproduzido nas formas *Tipo 2* e *Tipo 2 convertido em Tipo 3* identificadas em 16 sonatas.

No Grupo II, o uso de modelos menos convencionais como a *Sonata deformada* ocupa um lugar relativamente importante uma vez que esta opção é utilizada em três sonatas, duas das quais se aproximam do formato *Tipo 3*, uma forma empregue igualmente na composição de três sonatas. As formas *Binária paralela* e *Tipo 2* são empregues na composição de duas sonatas enquanto que as formas *Tipo 1* e *Tipo 1 expandido* são utilizadas equitativamente na composição de quatro sonatas. O formato empregue com maior frequência nas sonatas do Grupo II é constituído por uma exposição seguida de uma recapitulação, o qual foi identificado em seis sonatas classificadas com as formas *Binária paralela*, *Tipo 1*, *Tipo 1 expandido* e *Sonata deformada* (Portugal, Marcos nº 15). Todavia, o modelo exposição – desenvolvimento – recapitulação é também muito utilizado, perfazendo um total de cinco sonatas classificadas de *Tipo 3* e *Sonata deformada* (Portugal, Marcos nº 14; Velho nº 1) (Gráfico 2).

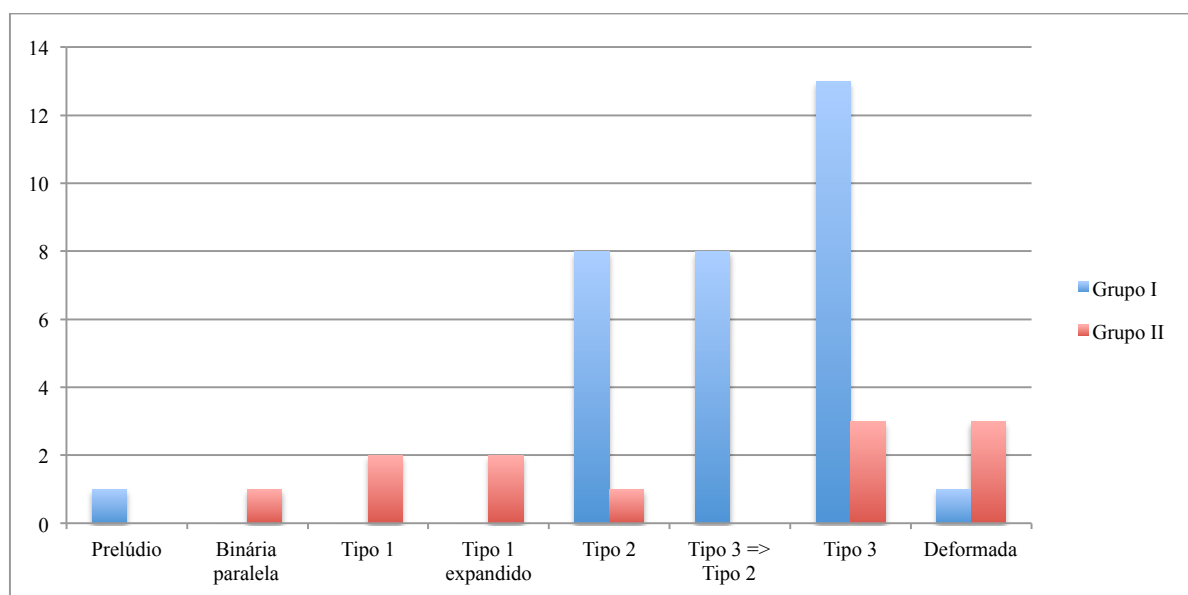


Gráfico 2. Distribuição das formas do andamento inicial da sonata pelos dois grupos

Relativamente à tipologia da exposição do andamento inicial da sonata constata-se que as sonatas do Grupo II apresentam mais frequentemente um tema secundário do que as sonatas do Grupo I. A exposição contínua prevalece em 28 sonatas do Grupo I enquanto que a exposição a duas partes surge unicamente em três sonatas deste grupo. Embora se constate uma presença significativa do tema secundário nas sonatas do Grupo II, a exposição apresenta-se maioritariamente contínua, sendo este modelo empregue em sete sonatas por oposição às restantes cinco sonatas que apresentam uma exposição dividida em duas partes (Gráfico 3).

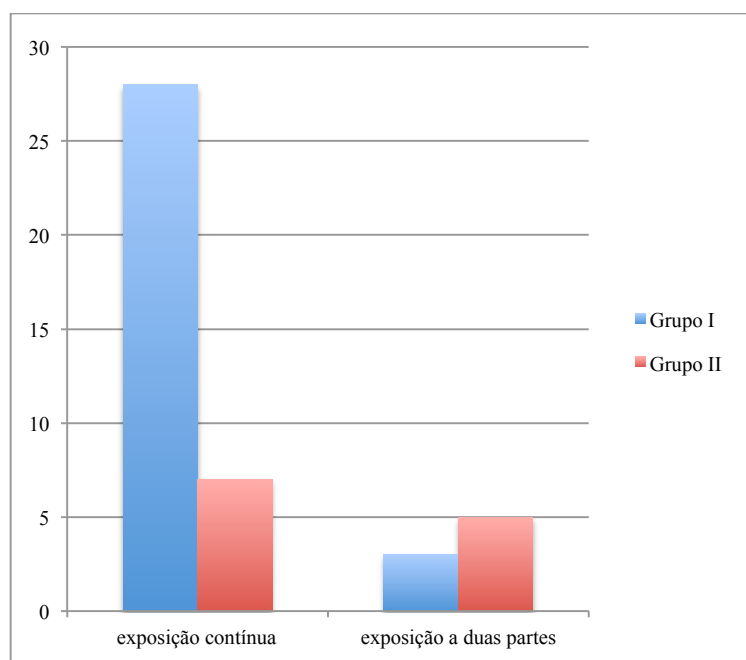


Gráfico 3. Distribuição da tipologia da exposição do andamento inicial da sonata pelos dois grupos

No que diz respeito ao estilo musical empregue na composição das sonatas, o Grupo I é representado pelo estilo galante, identificado em vinte e oito sonatas. As restantes três sonatas apresentam características deste estilo juntamente com elementos do *Empfindsamer Stil* (Avondano n^{os} 1, 7 e 9) os quais se evidenciam a nível da harmonia e da expressividade da linha melódica.

No Grupo II verifica-se que existe uma tendência para a composição de sonatas no seio do estilo clássico: em três sonatas constata-se a presença de características do estilo clássico (Portugal, Marcos nº 14 e 15; Moreira nº 2) e em quatro sonatas verifica-se a presença de uma escrita galante com assimilação de alguns elementos do estilo clássico (Baldi nº 1 e 3; Velho nº 1 e 2) no que diz respeito à simetria e balanço da melodia bem como à identificação de grandes áreas tonais, de um ritmo harmónico bastante lento, de delicados acordes cromáticos de passagem e de zonas que contrastam tensão e estabilidade. O estilo galante continua a marcar uma parte significativa das sonatas deste período: trata-se de um estilo que é empregue na composição de quatro sonatas (Baptista nº 10 e 17; Joaquim nº 1; São Boaventura nº 3) e que surge aliado ao *Empfindsamer Stil* numa outra sonata (Moreira nº 3) que apresenta uma textura mais rica e com menos uso do baixo de Alberti, uma melodia mais fragmentada, várias cadências interrompidas, contrastes tonais inesperados e rápidas oscilações de dinâmica (Gráfico 4).

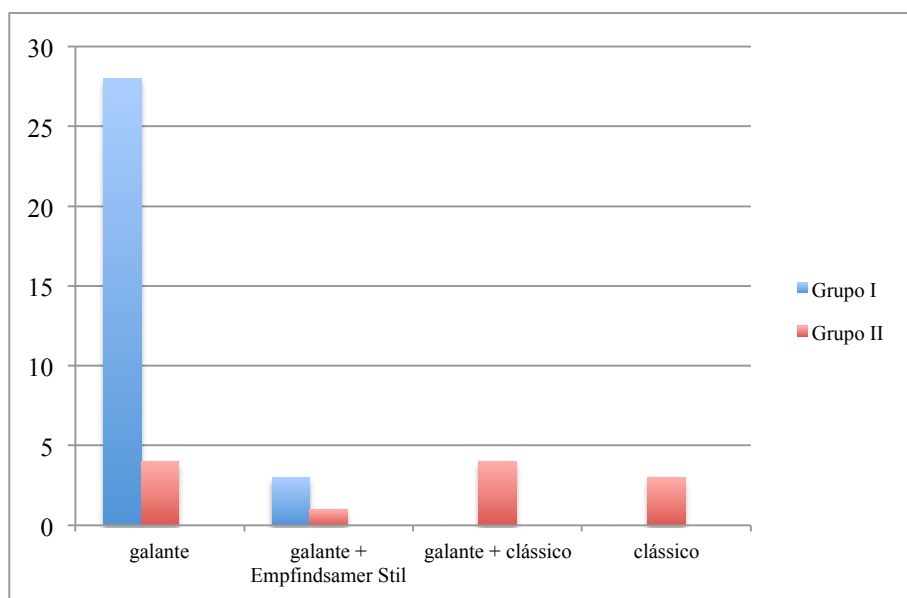


Gráfico 4. Distribuição dos estilos musicais pelos dois grupos

A análise comparativa das sonatas escritas nos dois períodos de tempo anteriormente demarcados permite identificar que após 1777 ocorreu uma diminuição da produção de sonatas para instrumentos de tecla e um conjunto de alterações que se traduzem numa diminuição do número de andamentos do ciclo da sonata, numa transformação a nível da forma do andamento inicial da sonata na medida em que o modelo exposição – desenvolvimento – resolução tonal é substituído pelos modelos exposição – recapitulação ou exposição – desenvolvimento – recapitulação, na utilização de um tipo de escrita mais propício ao aparecimento de um tema secundário e numa mudança do estilo galante para o estilo clássico.

O presente trabalho procurou traçar o percurso do género *Sonata* no repertório português para instrumentos de tecla escrito no período *c.*1750–1807 e estabelecer um paralelismo com a evolução deste género musical no repertório italiano e espanhol da época. Após um período inicial em que o termo foi aplicado a formas musicais pré-existentes, a sonata adquiriu um estatuto próprio, tanto em Itália como na Península Ibérica, com o aparecimento das estruturas bipartidas nas primeiras décadas do século XVIII e as sucessivas transformações em formas distintas ou mais elaboradas. No repertório italiano e ibérico, o género *Sonata* seguiu percursos diferentes sobretudo a partir de meados do século, altura em que foram utilizadas várias formas na composição de sonatas para instrumentos de tecla, de entre as quais se destaca a *forma-sonata*.

Este estudo apresenta pela primeira vez um Inventário de obras exclusivamente portuguesas escritas para instrumentos de tecla no período que se estende de *c.*1750 a 1807, reunindo 172 obras da autoria de 34 compositores. As datas indicadas para cada compositor são o resultado das pesquisas biográficas realizadas e correspondem nalguns casos a informações provenientes da consulta de nova documentação de carácter pessoal ou profissional, diferindo consequentemente dos limites temporais apontados, até ao momento, por outros autores. A inventariação e análise de todo o repertório português para instrumentos de tecla da segunda metade do século XVIII permitiram identificar a sonata como género predominante que contrasta, em termos de extensão e de forma, com as restantes obras que se apresentam com dimensões curtas e correspondem, na sua maioria, a minuetos escritos nas formas *Binária* e *Ternária*.

No repertório português em estudo o género *Sonata* não se apresenta unicamente sob o título de *Sonata*, encontrando-se igualmente encoberto por outros títulos como *Tocata*, *Sinfonia*, *Lesson* e *Discurso*. O uso de diferentes terminologias foi igualmente anotado por outros autores em relação ao repertório italiano e espanhol da época (Newman 1983a: 268; Codina i Giol 1993: 146-150). Por outro lado constatou-se que nem todas as obras denominadas *Sonata* são verdadeiramente sonatas na medida em que se comprovou a existência de uma composição com o título de *Sonata* que não contém qualquer forma de sonata (Assunção nº 2), levantando-se a hipótese da escolha deste título pelo mero agrupamento de dois andamentos na mesma tonalidade.

No que se refere ao termo *Tocata* verifica-se que este é aplicado na maior parte dos casos a obras com formas de sonata, sendo exceção a obra de João José Baldi (Baldi nº 4) concebida como um exercício baseado na escala de Dó maior, numa espécie de tema e variações. Esta obra é a prova de que os termos *Tocata* e *Sonata* deixam de ser empregues indistintamente nas fontes do repertório para instrumentos de tecla da segunda metade de setecentos, contrariamente ao que se verificava no período anterior relativamente às composições de Carlos Seixas (Seixas 1992: xix).

A Teoria da Sonata de Hepokoski & Darcy (2011) revelou ser um método adequado à análise do repertório português em estudo e permitiu identificar sonatas de diferentes tipologias, algumas escritas nos moldes das primitivas formas de sonata: forma *Binária paralela* e forma *Binária equilibrada*. A aplicação da Teoria da Sonata na análise destas formas determinou a presença de duas seções e de três ou quatro zonas claramente diferenciadas: a exposição é constituída pela zona de tema principal, zona de transição, zona de *Fortspinnung* e às vezes por uma zona conclusiva, sendo estas zonas distribuídas por dois planos tonais distintos (tónica - dominante); a recapitulação retoma geralmente todas as zonas da exposição num

percurso tonal invertido ou inicia com um episódio (em substituição da zona do tema principal) no modo paralelo da tónica no caso da forma *Binária equilibrada*. Somente em duas sonatas foi reconhecida uma alteração substancial da “estrutura expositiva padrão” na medida em que a exposição não apresenta material novo na tonalidade da dominante, reproduzindo em contrapartida os módulos da zona do tema principal, num destes casos sem uma zona de transição a servir de preparação. Trata-se de formas que estão na origem da forma de sonata *Tipo 2* e que foram utilizadas com bastante frequência por Domenico Scarlatti (Boyd 1986: 166-178; Hepokoski & Darcy 2011: 355-358), continuando a ser empregues na segunda metade do século XVIII pelos compositores portugueses como segundo ou terceiro andamento do ciclo da sonata (Avondano nº 6; Baptista nº 15 e 18) ou como único andamento de sonatas escritas num contexto didático (Joaquim nº 1) ou por ele influenciadas (Santos nº 1, 2, 4 e 5).

A análise demonstrou que as sonatas portuguesas estão escritas predominantemente nas formas *Tipo 2* e *Tipo 3* e que estas se caracterizam pela presença de secções variáveis em termos da sua dimensão e constituição. As sonatas e andamentos de sonata escritos na forma *Tipo 2* caracterizam-se pela presença de uma secção de resolução tonal na qual são retomados os materiais finais da exposição (às vezes interpolados por material novo) na tonalidade inicial; o aparecimento invulgar do módulo inicial do tema principal nesta secção, antes da retoma da zona conclusiva ou dos módulos com carácter conclusivo, confirma a ideia de rima estrutural referida por Sutcliffe (2003: 320) na medida em que este módulo é incluído entre a zona de *Forstspinnug* e a zona conclusiva da exposição, zonas estas que surgem transpostas à tonalidade da tónica, parcialmente ou na íntegra, na secção final da forma de sonata. Em relação ao andamento inicial da Sonata IX da coleção *Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo* no qual havia sido identificada uma organização temática ternária (Alvarenga 2012), o presente estudo reconhece que o reaparecimento do tema principal na tonalidade da

tónica surge na sequência do ciclo de quintas e é trabalhado posteriormente em progressão sequencial, razões que determinaram o seu enquadramento na secção de desenvolvimento.

As sonatas e os andamentos escritos na forma *Tipo 3* são qualificados pela presença de uma secção de recapitulação que começa geralmente na tonalidade da tónica (mais raramente no seu modo paralelo) e, nalguns casos, nas tonalidades da dominante e da relativa menor, alcançando mais tarde a tonalidade da tónica. No caso particular do andamento inicial da Sonata X da coleção *Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo* foi reconhecido o reaparecimento do primeiro tema na tónica após um breve desenvolvimento ou uma ideia separada (Alvarenga 2012). No entanto, este estudo identificou o reaparecimento do tema principal na tonalidade da dominante, dando início a uma secção de recapitulação classificada de deformada. Ao contrário das recapitulações que começam na tonalidade da subdominante e que surgem com alguma frequência na literatura da época, como por exemplo no primeiro andamento da Sonata op. 3 nº 4 de Giovanni Marco Rutini (Rosen 1988: 144), as recapitulações nas tonalidades da dominante e da relativa menor ocorrem raramente; contudo, foram identificadas em obras da segunda metade do século XVIII tais como os andamentos iniciais da Sonata op. 13 nº 6 de Muzio Clementi e do Quarteto op. 50 nº 1 de Joseph Haydn, respetivamente (Hepokoski & Darcy 2011: 269-271, 277).

Na literatura referente ao repertório português a noção de tema é atribuída à palavra “ideia” e, por essa razão, é empregue o termo “ditemática” na qualificação de algumas sonatas (Kastner 1941: 280). No entanto, este estudo demonstrou que, de acordo com a Teoria da Sonata, existem apenas nove andamentos nos quais se reconhece claramente a existência de um tema secundário, alguns dos quais correspondem a andamentos escritos na forma *Tipo 3* (andamentos iniciais de Avondano nº 7, Baptista nº 16 e Moreira nº 3). Nestes andamentos reconhece-se uma aproximação à *forma-sonata* na medida em que após a secção de

exposição e desenvolvimento existe uma secção de recapitulação que omite por completo a zona de transição e alguns módulos de outras zonas ou, no caso da última obra, omite a repetição de um módulo da zona do tema principal. A análise das obras classificadas de *Tipo 3* revelou que na secção de recapitulação ocorre frequentemente a omissão de uma zona da exposição – especialmente a zona da transição e mais raramente a zona de *Fortspinnung* ou a zona conclusiva – ou apenas de alguns módulos.

A prevalência da forma *Tipo 2* e as omissões de zonas ou módulos da exposição na secção de recapitulação da forma *Tipo 3* foram igualmente identificadas na análise recente das sonatas do compositor espanhol Antonio Soler (Mateos 2014: 283-296). Este estudo revela a predominância da forma denominada *sonata binária* (*Tipo 2* de Hepokoski & Darcy), à qual se ajusta a maior parte das sonatas compostas até ao ano de 1777, e a presença de variantes da *forma-sonata* (*Tipo 3* de Hepokoski & Darcy), essencialmente nas obras compostas a partir desta data, sendo que os andamentos escritos segundo este modelo diferenciam-se do modelo normativo da *forma-sonata* essencialmente pelas omissões parciais do grupo temático principal e/ou as omissões parciais ou completas da transição na secção de recapitulação.

O predomínio da forma *sonata binária* nas sonatas escritas por Antonio Soler até ao ano de 1777 (Mateos 2014: 283-296), representada pelo modelo exposição – desenvolvimento – resolução tonal (secção designada no referido estudo por recapitulação), é concordante com os resultados obtidos na análise comparativa das sonatas portuguesas, tendo-se verificado o uso frequente do modelo exposição – desenvolvimento – resolução tonal nas sonatas escritas até esta data não obstante, a nível individual, a forma *Tipo 3* ter sido empregue com maior frequência. Atendendo ao facto de que este é o modelo empregue com maior frequência por Antonio Soler, o compositor espanhol com maior produção de sonatas deste período,

podemos concluir que se trata do modelo predominante nas sonatas ibéricas compostas entre c.1750 e 1777.

Do ponto de vista da constituição do ciclo, as sonatas portuguesas deste período seguem preferencialmente o modelo de dois andamentos escrito em tonalidades maiores a terminar com um minueto. Este modelo encontra as suas origens nas sonatas de Carlos Seixas nas quais foi reconhecida uma preferência pelo ciclo de dois e mais andamentos, a concluir geralmente com um minueto, e por tonalidades menores (Alvarenga 2006: 176). A divergência em relação à preferência tonal torna-se um fator característico de grande parte das sonatas compostas na segunda metade do século XVIII tanto em solo espanhol, de que são exemplo as sonatas de Sebastián Albero e de Antonio Soler, como em solo italiano, com uma forte representação nas sonatas de Mattia Vento, Baldassare Galuppi ou Giovanni Marco Rutini. O modelo de dois andamentos encontra-se desde os finais da década de 1730, em Itália, nas sonatas do compositor veneziano Domenico Alberti e a partir de meados do século XVIII nas sonatas dos compositores napolitanos Francesco Durante, Vincenzo Ciampi, Mattia Vento ou Pietro Guglielmi, conforme referido no primeiro capítulo deste trabalho. De igual modo, a conclusão do ciclo com um minueto é uma opção empregue com bastante frequência, a par do rondó, nas sonatas destes dois últimos compositores (Newman 1983a: 726-729).

No caso português assinala-se uma evolução formal do Minueto nas sonatas compostas até ao ano de 1777 através do uso maioritário de formas de sonata na composição de oito andamentos finais do ciclo intitulados minueto (Avondano n^{os} 4 e 7; Baptista n^{os} 9, 15, 16, 21 e 23; Silva, Alberto n^o 2) comparativamente aos restantes sete minuetos escritos nas formas *Binária* (Silva, Alberto n^{os} 3, 4 e 6) e *Ternária* (Baptista n^{os} 8, 11, 13 e 14). A integração de mais do que uma forma de sonata no ciclo foi identificada nas sonatas tardias de Antonio

Soler, porém, nestas sonatas apenas um minueto desvia-se das formas *Binária* (AB) e *Ternária* (ABA') e segue a estrutura de uma sonata binária (Mateos 2014: 262-265, 295).

As sonatas portuguesas compostas após 1777 demonstram uma alteração do número e da forma dos andamentos do ciclo da sonata, passando a predominar a sonata com um único andamento e os modelos exposição – recapitulação ou exposição – desenvolvimento – recapitulação. Este último aproxima-se da *forma-sonata* apenas no andamento inicial de uma sonata com dois andamentos (Moreira nº 3). O modelo de composição da sonata portuguesa após 1777 diverge do modelo de composição empregue frequentemente pelos compositores italianos e espanhóis neste período, ainda que em Espanha continue a existir a composição de sonatas com um único andamento.

A sonata com um andamento e forma bipartida ou binária foi cultivada em Espanha na segunda metade do século XVIII por Anselm Viola e Narcís Casanoves, conforme referido no primeiro capítulo deste trabalho. Concretamente após 1777, este modelo de sonata foi utilizado por compositores como Josep Gallés ou Felipe Rodríguez, a par do modelo de sonata com mais do que um andamento e com a presença da *forma-sonata*, conforme consta na produção de Josep Vinyals e de Manuel Blasco de Nebra (Newman 1983a: 306-313). Este último modelo encontra a sua maior representação nas sonatas de Antonio Soler: as sonatas dedicadas ao Infante D. Gabriel, escritas a partir de 1777, apresentam ciclos de três e quatro andamentos com predominância da *forma-sonata*, facto que é assinalado como uma “mudança bastante radical na concepção da sonata por parte de Soler” (Mateos 2014: 274-275). Em Itália foram identificadas sonatas originalmente concebidas como um ciclo de dois e três andamentos com organização binária e ternária, sem uma orientação para a *forma-sonata*, na vasta produção de sonatas de Domenico Cimarosa; ciclos com igual número de andamentos foram identificados ainda num número reduzido de sonatas da autoria de Luigi

Cherubini e Giovanni Battista Graziolli, publicadas provavelmente na década de 1780, nas quais existe uma forte presença da *forma-sonata* (Newman 1983a: 292-295, 300-301, 304).

Deste período datam também três sonatas portuguesas classificadas de *deformadas* que resultam de uma reestruturação das formas de sonata *Tipo 1* (Portugal, Marcos nº 15: 1º andamento) e *Tipo 3* (Portugal, Marcos nº 14; Velho nº 1). Na literatura, a primeira obra mencionada (Portugal, Marcos nº 15: 1º andamento) é reconhecida como uma sonata que “não obedece a qualquer estrutura padrão” (Cranmer 2012: 431-432). No entanto, a análise apresentada neste trabalho revelou a existência de uma exposição contínua, que se estende através de inúmeros módulos de *Fortspinnung* e de módulos com carácter conclusivo, e uma recapitulação parcial da exposição seguida por uma coda. Esta estrutura aproxima-se da forma *Tipo 1* uma vez que a recapitulação surge após a exposição na tonalidade da tónica; todavia, não existe uma reprodução fiel deste modelo na medida em que a “estrutura exposicional padrão” não é retomada na íntegra, sendo desviada para uma coda imediatamente depois do reaparecimento do tema principal. Exemplos de obras de W. A. Mozart e J. Haydn com um procedimento semelhante são retratados no quadro de sonatas sem desenvolvimento com recapitulação truncada (Caplin 2001: 216-217).

Comparativamente a este andamento de sonata de Marcos Portugal, a outra sonata deste mesmo compositor (Portugal, Marcos nº 14) é identificada como “uma estrutura mais claramente definida, com elementos da forma em *ritornello*” (Cranmer 2012: 431-433). No presente estudo esta última sonata foi também classificada de sonata *deformada*, aproximando-se da forma de sonata *Tipo 3* pelo facto de incluir um espaço de desenvolvimento seguido por uma recapitulação parcial da introdução, uma secção à parte da forma de sonata que é reutilizada no decorrer da mesma, produzindo o efeito de *ritornelo*.

O número de andamentos da sonata de Marcos Portugal que se preserva no manuscrito M23 P 85 da Library of Congress em Washington (Portugal, Marcos nº 15) não é consensual: na opinião de Newman (1983a: 305) os três andamentos do mencionado manuscrito constituem uma única obra e o facto de estarem escritos em tonalidades diferentes é descrito como algo invulgar; Cranmer (2012: 431) considera que os três andamentos correspondem a “três peças distintas, em tonalidades diferentes (sem relação direta entre si), cada uma em um andamento: uma sonata em Ré Maior, um rondó em Dó Maior e um conjunto de tema com seis variações em Mi bemol Maior”. De acordo com o título indicado no frontispício e com a relação motivica inicial dos dois primeiros andamentos, esta sonata é apresentada no presente estudo como um ciclo constituído pelos dois andamentos iniciais do referido manuscrito, escritos respetivamente nas tonalidades de Ré maior e Dó maior. Embora não seja frequente, a junção de andamentos escritos em tonalidades diferentes e a consequente conclusão do ciclo numa outra tonalidade (embora mantendo a mesma tónica) ocorre nas sonatas portuguesas da segunda metade de setecentos, sendo um exemplo a sonata de Policarpo José António da Silva (Silva, Policarpo nº 2) na qual os andamentos surgem nas tonalidades de Dó maior e dó menor. Trata-se de um afastamento intencional dos modelos composicionais habitualmente empregues reforçado, no caso desta sonata de Marcos Portugal, pelo emprego de uma forma de sonata *deformada* que se desvia dos padrões estruturais das formas de sonata da época.

O percurso da sonata portuguesa para instrumentos de tecla no período c.1750–1807 define-se por uma diminuição gradual da produção e caracteriza-se por uma progressiva redução do número de andamentos do ciclo, por uma mudança na tipologia das formas de sonata que passa do modelo exposição – desenvolvimento – resolução tonal para os modelos exposição – recapitulação ou exposição – desenvolvimento – recapitulação, por uma presença quase ininterrupta de exposições contínuas, embora seja cada vez mais significativa a presença de

um tema secundário, por uma substituição parcial do modelo bipartido e monotemático a favor de um modelo sem divisão das partes e bitemático e por uma tendência de mudança do estilo galante, incorporando por vezes elementos do *Empfindsamer Stil*, para o estilo clássico.

O modelo da sonata portuguesa deste período é constituído por um ou dois andamentos escritos em tonalidades maiores, sendo o ciclo da sonata formado por um andamento bipartido, em tempo rápido, seguido por um minuetto. As exceções a este modelo incluem a utilização das formas ternária (simples e dupla), tema e variações, rondó e rondeau no andamento final do ciclo de dois andamentos, bem como a associação de três andamentos escritos no formato rápido-lento-rápido. Trata-se de um repertório heterogéneo que reflete a capacidade criativa dos seus compositores relativamente à exploração de formas de sonata convencionais que por vezes resultam em deformações (principalmente da secção de recapitulação) bem como à sua aplicação em vários minuetos, contribuindo para a sua evolução formal enquanto andamento integrante do ciclo da sonata.

As informações biográficas recolhidas sobre os compositores portugueses de sonatas contribuíram para o esclarecimento da autoria de algumas composições e para uma atualização dos dados biográficos indicados por outros autores. Na primeira situação encontram-se as obras até à data atribuídas a Francisco Xavier Bachixa (Baxixa). Um estudo recente apresenta novos dados acerca da carreira profissional de Francisco Xavier Baptista, nomeadamente a ocupação do posto de organista na Basílica de Santa Maria e a realização de atividades musicais exteriores a esta instituição, e trata este músico e compositor também pelo nome de Francisco Xavier Baxixa (Fernandes 2010, I: 146-162). Porém, as informações anteriormente divulgadas acerca da existência de um músico de nome Francisco Xavier Baxixa que viveu na mesma época que Francisco Xavier Baptista (Vieira 1900, I: 79-80, 90-91) excluíam a hipótese de estes dois nomes corresponderem a uma única pessoa. A breve

notícia informando de que Francisco Xavier Baxixa era cantor, que faleceu em 1787 e que provavelmente era pai de Joaquim Félix (Vieira 1900, I: 80) não é completamente correta. Conforme está indicado na biografia deste compositor, o registo do nome Francisco Xavier Baxixa nos *Livros da Presidência dos Cantores* da Irmandade de Santa Cecília não é uma prova de que este tivesse sido cantor e a data de falecimento associada a este nome é 1797. Contudo, ficou comprovado que Francisco Xavier Baptista (ou Baxixa) foi pai de Joaquim Félix Xavier.

As pesquisas relacionadas com o sobrenome Baxixa permitiram recolher informações sobre Joaquim Félix Xavier as quais são parcialmente concordantes com as biografias apresentadas por outros autores acerca de um músico identificado apenas com o sobrenome Bachicha (Balbi 1822, II: ccx; Vasconcelos 1870, I: 17-18) ou com o nome de Joaquim Félix Xavier Bachicha (ou Baxixa) (Vieira 1900, I: 79-80). Tais informações dizem respeito ao facto de Joaquim Félix ter sido instrumentista e de ter viajado para o Rio de Janeiro: apesar de ter entrado para a Irmandade de Santa Cecília na qualidade de menino de coro da Basílica Patriarcal de Santa Maria com “sciencia de Muzica sufficiente para uzar da S.^a voz” (P-Lsc PT/LISB20/ISC/24, Cx 03 - 1790), Joaquim Félix terá sido posteriormente instrumentista uma vez que no seu registo de entrada consta a anotação “~~Cantor~~ / aliás Instrum.^{ta}”; a indicação de que foi para o Rio (Rio de Janeiro) consta do *Livro da Presidência dos Cantores* referente aos anos de 1813–1816. Tal como o seu pai, Francisco Xavier Baptista, Joaquim Félix foi registado nos documentos da Irmandade de Santa Cecília com os sobrenomes Baptista e Baxixa e igualmente na Presidência dos Cantores.

Os nomes Francisco Xavier Baptista e Francisco Xavier Baxixa identificam assim uma única pessoa, facto que determina a atribuição de autoria das duas sonatas que se encontram no manuscrito Vm⁷ 4874 (fólios 55[54]^v–59[58]^r) da Bibliothèque Nationale de France a

Francisco Xavier Baptista. Embora este músico tenha entrado ao serviço da Basílica de Santa Maria em 1781, a sua ascensão ao posto de primeiro organista ocorreu pelo menos a partir de 1790 pelo que, na altura em que se registou na Irmandade de Santa Cecília (1761) Francisco Xavier Baptista ainda não era primeiro organista desta instituição conforme foi avançado por Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça (Borba & Graça 1963, I: 144).

Relativamente à autoria das obras assinala-se ainda o caso de Frei José de Sant’Ana sobre quem se apresenta pela primeira vez uma compilação de informações biográficas. Este frade franciscano foi identificado como sendo o autor de uma sonata e um minueto que se encontram no manuscrito 4329 da Biblioteca Nacional de Portugal cuja autoria indica “Giuseppe di S. Anne”. Outros autores atribuem a autoria destas composições a Frei José Pereira de Sant’Ana, frade carmelita natural do Brasil que também foi músico e compositor e que viveu entre 1696 e 1759 (Harper 2013: 24-25) ou propõem uma possível atribuição de autoria de uma destas obras (Sonata em ré menor) a Frei José Joaquim de Santa Ana, monge beneditino natural do Porto que foi organista em vários mosteiros do norte do país e que viveu entre 1751 e 1798 (Lessa 1998, II: 620-621). As pesquisas biográficas realizadas no decorrer deste trabalho conduziram à descoberta de um músico que viveu em Lisboa na segunda metade do século XVIII cujo nome corresponde exatamente à autoria indicada na partitura das composições acima referidas. Por este motivo e pelo facto das obras serem representativas da era pós-seixasiana e se encontrarem no manuscrito 4329 da Biblioteca Nacional de Portugal a par de outras obras de compositores portugueses contemporâneos que também viveram na capital portuguesa, foi atribuída a autoria a Frei José de Sant’Ana, frade franciscano que se inscreveu na Irmandade de Santa Cecília em 1771, desenvolvendo por conseguinte a atividade de músico profissional, e que faleceu em 1780.

A descoberta de nova documentação impõe uma atualização dos dados biográficos apresentados por outros autores relativamente aos compositores João José Baldi, Eusébio Tavares Le Roy, Afonso Vito de Lima Velho, Alberto José Gomes da Silva e João de Sousa Carvalho. Em relação a João José Baldi menciona-se a informação relativa à data de entrada na Irmandade de Santa Cecília a qual permite concluir que o compositor regressou a Lisboa pelo menos em 1796, ou seja quatro anos mais cedo do que até agora havia sido divulgado (Vieira 1900, I: 83). No caso de Eusébio Tavares Le Roy, a descoberta de uma partitura do ano de 1770 com a indicação de que o compositor era aluno de um convento da Ordem de Cristo em Lisboa permitiu apontar a década de 1750 como a altura provável do seu nascimento; por conseguinte, o período da sua atividade composicional não poderá ser anterior à década de 1760, contrariamente ao que refere a literatura sobre este compositor (Vieira 1900, II: 28). No que diz respeito a Afonso Vito de Lima Velho foi indicado o ano de 1836 como data de início do cargo de mestre de capela da Igreja da Misericórdia em Tomar, antecipando em alguns anos a data apontada por outros autores (Guimarães 1982: 131; Sousa 2006: 40).

Relativamente a Alberto José Gomes da Silva, as pesquisas efetuadas no Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília permitiram concluir que o compositor faleceu no ano de 1794, não obstante a existência de um documento do ano de 1795 no qual consta o referido óbito, conforme apontado por Ernesto Vieira (Vieira 1900, II: 297) e reproduzido em estudos posteriores sobre este compositor. O falecimento de Alberto José Gomes da Silva encontra-se registado nos *Livros da Presidência dos Instrumentistas* dos anos de 1794 e 1795: nestes livros consta a indicação de que Alberto José Gomes da Silva ficou a dever à Irmandade o montante de 3\$840 que corresponde ao somatório do valor da joia de mordomo do ano de 1789 (2\$400, dívida indicada no livro de 1790) e dos anuais dos anos de 1790 a 1793 (\$360 por ano, num total de 1\$440), não incluindo portanto o ano de 1794. Salienta-se ainda que o

Livro de Despesas da Irmandade (P–Lsc PT/LISB20/ISC/28/02) não contempla os gastos com a celebração de missas por sufrágio da alma de Alberto José Gomes da Silva no ano de 1795, tendo em conta as despesas registadas nos períodos de 06 de março de 1794 a 13 de abril de 1795 e de 14 de abril de 1795 a 11 de abril de 1796. O registo de tais despesas encontra-se provavelmente anotado no período anterior a 06 de março de 1794 o qual faz parte de um outro *Livro de Despesas* (P–Lsc PT/LISB20/ISC/28/01) que se encontra parcialmente em mau estado de conservação, impossibilitando a leitura integral do nome dos irmãos falecidos.

Em relação a João de Sousa Carvalho assinala-se a anotação do seu falecimento em dois documentos do Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília: *Livro da Presidência da Patriarcal / Ajuda* do ano de 1798 e *Livro de Despesas* (P–Lsc PT/LISB20/ISC/28/02, fôlio 20^r). Este último documento fundamentou a afirmação de que o óbito do compositor ocorreu no ano de 1798 (Vieira 1900, I: 236), apesar das despesas relacionadas com o seu falecimento estarem indicadas num período de tempo que se estende de 15 de maio de 1798 a 08 de junho de 1799. A descoberta do nome de João de Sousa Carvalho no *Livro da Rellação da Dezobriga Do Anno de 1799* da Freguesia da Ajuda permitiu apontar a data de falecimento do compositor num período de tempo definido entre a Quaresma de 1799 e a Quaresma do ano seguinte (Luiz 1999: 24). Tendo em conta a presença de dois documentos no Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília e a sua correlação, conclui-se que João de Sousa Carvalho faleceu no ano de 1798, levantando-se a hipótese do seu nome ter sido erradamente inscrito no *Livro da Rellação da Dezobriga Do Anno de 1799* da Freguesia da Ajuda (P–La 51-III-51, fôlio 71^r).

A compilação e descoberta de informações de carácter biográfico ou profissional sobre os compositores portugueses de sonatas permitiu, por outro lado, traçar o perfil destes

compositores. Pode-se agora afirmar que grande parte dos compositores portugueses de sonatas era natural de Lisboa e permaneceu aí toda a sua vida e que alguns, oriundos de outras cidades, vieram para a capital portuguesa em tenra idade, a fim de realizar os estudos musicais no Real Seminário de Música da Patriarcal, ou numa idade já mais avançada para desempenhar uma atividade profissional, tendo existido ainda um número muito reduzido de compositores que se deslocou a Itália para se aperfeiçoar. A atividade profissional dos compositores de sonatas esteve essencialmente associada ao órgão e a instituições ligadas à corte, embora muitos deles tivessem realizado outras atividades musicais em paralelo.

Estudos futuros poderão esclarecer sobre determinadas questões que se levantam após a análise do repertório português para instrumentos de tecla, relacionadas com a instrumentação e os sinais de repetição. Na primeira situação encontra-se o facto de algumas obras indicadas para cravo incluírem indicações de dinâmica o que permite levantar a hipótese destas obras terem sido intencionalmente escritas para pianoforte ou para cravos com possibilidades de diferenciação de dinâmica. Neste sentido, é provável que a designação *per Cembalo* tenha sido empregue na época com o propósito de designar tanto os cravos de penas como os cravos de martelos, ou melhor dizendo, o cravo e o pianoforte.

Relativamente aos sinais de repetição verifica-se que, em certos andamentos, a sua aplicação contraria a escrita musical. Tais casos dizem respeito a sinais de repetição localizados no final da primeira ou da segunda parte do andamento. Refira-se a título de exemplo a presença de sinais de repetição no final de uma primeira parte que conclui com uma retransição modulante à tonalidade na qual inicia a segunda parte (Sacramento nº 2) ou no final do andamento, após um acorde que prepara a ligação ao andamento seguinte (Avondano nº 6: 1º andamento, P–Ln M.M. 337). Por outro lado constatou-se também que os sinais de repetição variam consoante a fonte (Santo Elias nº 5). Perante o exposto, considera-se que algumas

fontes apresentam aleatoriamente sinais de repetição, facto que concede ao intérprete uma liberdade relativamente à sua aplicação.

A análise e o estudo do repertório português para instrumentos de tecla escrito entre *c.* 1750–1807 apresentado neste trabalho torna-se uma ferramenta importante para o conhecimento das formas e dos géneros musicais utilizados em Portugal neste tipo de repertório. As informações inéditas disponibilizadas sobre os seus autores permitem conhecer de forma mais aprofundada uma parte dos músicos e compositores que caracterizam o panorama musical português da segunda metade de setecentos. De futuro, interessaria desenvolver um estudo que permitisse estabelecer uma continuidade com este trabalho no sentido de avaliar a evolução deste género musical em Portugal em épocas posteriores, através da análise e estudo das sonatas e dos seus compositores.

1. FONTES MANUSCRITAS

Acervo Curt Lange

Séries Documentais: série 9 – Documentos Raros, Subsérie 9.2 – Documentos Manuscritos de Arquivos Históricos

Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa

Manuscrito musical: FSPS 93/13 J-5

Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília

Cartas Patentes dos Diretores (PT/LISB20/ISC/18)

Expediente – ano de 1790 (PT/LISB20/ISC/24 caixa 03)

Livro de Despesas (1755-1794) (PT/LISB20/ISC/28/01)

Livro de Despesas (1794-1806) (PT/LISB20/ISC/28/02)

Livro de Eleições (1775-1795) (PT/LISB20/ISC/11/01)

Livro das Entradas da Veneravel Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr Santa Cecilia dos Cantores. Lisboa: Officina Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, 1756 (PT/LISB20/ISC/15/01)

Livro das Entradas da Veneravel Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr Santa Cecilia dos Cantores. Lisboa: Typografia de Ricardo José de Carvalho, 1825 (PT/LISB20/ISC/15/02)

Livro dos Diretores (1) (PT/LISB20/ISC/20/01)

Livro dos Diretores (2) (PT/LISB20/ISC/20/02)

Livros da Presidência da Ajuda (PT/LISB20/ISC/38/03)

Livros da Presidência da Patriarcal (PT/LISB20/ISC/38/02)

Livros da Presidência de Santa Maria Maior (Sé) (PT/LISB20/ISC/38/05)

Livros da Presidência dos Cantores (PT/LISB20/ISC/38/04)

Livros da Presidência dos Instrumentistas (PT/LISB20/ISC/38/01)

Livro Segundo dos Diretores / 3 (PT/LISB20/ISC/20/03)

Manifestos das Funções - anos de 1771 a 1780 e 1790 a 1799 (PT/LISB20/ISC/21)

Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Tomar

Livro dos *Empregados da Miser.^a de Thomar 1818*

Livros de Receita e Despesa (1835-1860)

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Arquivo Distrital de Portalegre, Paróquia de São Salvador (São Salvador), Registos de Baptismos Disco externo PRQ_ELV [n.º1] (1728-1744)
(PT/ADPTG/PRQ/PELV11/01/0010)

Documentação da Basílica de Santa Maria, ou de Santa Maria Maior, de Lisboa (Maço 87, Cx 115)

Paróquia da Ajuda, Livro de Registo de Óbitos Lv O11 - Cx 52 (1834-1858)
(PT/ADLSB/PRQ/PLSB01/003/O11)

Paróquia de Anjos, Livro de Registo de Baptismos Lv B15 - Cx 8 (1785-1790)
(PT/ADLSB/PRQ/PLSB06/001/B15)

Paróquia de Beato, Livro de Registo de Casamentos Lv C3 - Cx 13 (1796-1820)
(PT/ADLSB/PRQ/PLSB07/002/C3)

Paróquia de Mercês, Livro de Registo de Baptismos Lv B5 - s/cx (1775-1783)
(PT/ADLSB/PRQ/PLSB22/001/B5)

Paróquia de Mercês, Livro de Registo de Casamentos Lv C2 - Cx 20 (1697-1761)
(PT/ADLSB/PRQ/PLSB22/002/C2)

Paróquia de Sacramento, Livro de Registo de Casamentos Lv C7 - Cx 16 (1769-1785)
(PT/ADLSB/PRQ/PLSB27/002/C7)

Paróquia de Santa Isabel, Livro de Registo de Casamentos Lv C8 - Cx 52 (1791-1796)
(PT/ADLSB/PRQ/PLSB30/002/C8)

Paróquia de Santa Justa, Livro de Registo de Óbitos Lv O6 - Cx 27 (1786-1833)
(PT/ADLSB/PRQ/PLSB31/003/O6)

Paróquia de Sé, Livro de Registo de Óbitos Lv O10 - Cx 27 (1795-1812)
(PT/ADLSB/PRQ/PLSB52/003/O10)

Paróquia de Socorro, Livro de Registo de Casamentos Lv C14 - Cx 23 (1788-1810)
(PT/ADLSB/PRQ/PLSB53/002/C14)

Paróquia de S. José, Livro de Registo de Baptismos Lv B7 - Cx 3 (1740-1749)
(PT/ADLSB/PRQ/PLSB45/001/B7)

Paróquia de S. José, Livro de Registo de Óbitos Lv O5 - Cx 23 (1755-1764)
(PT/ADLSB/PRQ/PLSB45/003/O5)

Registo Geral de Mercês, D. Maria II, livro 14 (PT/TT/RGM/H/0014/173217)

Tratado Especulativo no qual se Dão Todas as Razões de Ser a Sétima do Sétimo Tom Menor e não Maior Feito por João José Baldi, Mestre de Música do Real Seminário da Patriarcal, Organista da Real Capela da Bemposta, em o Ano de 1808 (PT/TT/MSLIV/2474)

Arquivo Particular de Gerhard Doderer

Manuscrito musical: M.M. s/n

Biblioteca da Ajuda

Anno de 1784 / Quaresma de 1784 – Freguesia da Ajuda (P–La 51-III-38)

Dezobriga do Anno de 1787 – Freguesia da Ajuda (P–La 51-III-40)

Livro da Rellação da Dezobriga do Anno de 1798 – Freguesia da Ajuda (P–La 51-III-50)

Livro da Rellação da Dezobriga do Anno de 1799 – Freguesia da Ajuda (P–La 51-III-51)

Livro da Rellação da Dezobriga do Anno de 1800 – Freguesia da Ajuda (P–La 51-III-52)

Manuscritos musicais: 44-XV-52, 48-I-2, 48-IV-14

Rol da Freg.^a de Nossa Sn.^{ra} dAjuda para a Quaresma de 1835 – Districto da Ajuda N° 1 (P–La 51-IV-33²)

Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra

Manuscrito musical: R. Mms. 9.6

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

Manuscrito musical: M.M. 64

Biblioteca Municipal de Elvas

Manuscritos musicais: M.M. 6, M.M. 47, M.M. 137, M.M. 138, M.M. 450 a 457, M.M. 561

Biblioteca Nacional de Portugal

Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martir Santa Cecilia Ordenado pellos Professores da Arte da Musica em o Anno de 1749 (COD. 9002)

Livro que Hade Servir p.^a os Acentos das Adimiçoins dos Siminaristas deste Real Siminario na Forma dos seus Estatutos Cap. 1.^o n.^o 5 p. 3 (COD. 1515)

Manuscritos musicais: C.I.C. 18, C.N. 110//1, C.N. 115//3, C.N. 115//8, C.N. 145//5, C.N. 371, C.N. 383, C.N. 389, F.C.R. 12, F.C.R. 79, F.C.R. 14//6, F.C.R. 168//19, F.C.R. 168//42, F.C.R. 168//43, F.C.R. 168//44, F.C.R. 168//45, F.C.R. 168//46, F.C.R. 168//47, F.C.R. 168//48, F.C.R. 168//49, F.C.R. 168//50, F.C.R. 168//51, F.C.R. 202//3, MMs 7//5, MMs 7//40, M.M. 9//4, M.M. 22//7, M.M. 69//10, M.M. 69//11, M.M. 86//15, M.M. 86//16, M.M. 140//2, M.M. 140//3, M.M. 245//12, M.M. 255//1, M.M. 255//5, M.M. 321//2, M.M. 337, M.M. 338, M.M. 471, M.M. 504, M.M. 508, M.M. 746, M.M. 786, M.M. 951, M.M. 1297, M.M. 1433, M.M. 2284, M.M. 2316//1-7, M.M. 4329, M.M. 4425, M.M. 4427, M.M. 4455, M.M. 4463, M.M. 4473, M.M. 4485, M.M. 4491, M.M. 4494, M.M. 4807, M.M. 4502, M.M. 4503, M.M. 4504, M.M. 4505, M.M. 4510, M.M. 4521, M.M. 4523, M.M. 4529, M.M. 4530, M.M. 4540, M.M. 4557, M.M. 5018

Biblioteca Pública de Évora

Manuscritos musicais: Cód. CLI 1-4 n.^o 7, Cód. CLI 1-16 n.^o 2, Cód. 662 (Manizola)

Bibliothèque Nationale de France

Manuscrito musical: Vm⁷ 4874

Museu-Biblioteca da Casa de Bragança

Manuscritos musicais: Maço B-CXIII n.^o 1 a 4, Maço B-CXXV n.^o 2, Maço B-CXXV n.^o 3, Maço B-CXXV n.^o 5, Maço B-CXXXVII n.^o 1, Maço B-CXXXVIII n.^o 1, Maço B-CXXXVIII n.^o 4, Maço B-CXXXVIII n.^o 5

Staatsbibliothek de Berlim

Manuscrito musical: Mus.ms. 936

2. FONTES IMPRESSAS

Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília

Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr S.^{ta} Cecilia, Sita na Igreja de S. Roque desta Cidade, Confirmado por El Rey Fidelissimo D. Jozé I. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues, 1766 [cópia]

Biblioteca da Ajuda

Edição musical: 137-I-13

Biblioteca Nacional de Portugal

Edições musicais: C.I.C. 87 V., M.P. 497//7 V., M.P.P. 46//34 A., M.P.P. 46//38 A.

Silva (1758)

SILVA, Alberto Joseph Gomes da, *Regras de Acompanhar para Cravo, ou Orgão, e ainda tambem para qualquer outro Instrumento de Vozes, Reduzidas a Breve Methodo, e Facil Percepção*. Lisboa: Off. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1758

Silva (1809)

SILVA, José Joaquim da, *Évora Lastimosa pela Deplorável Catástrofe do Fatal Tríduo de 29, 30 e 31 de Julho de 1808: Memória Histórica dos Acontecimentos Relativos Especialmente às Corporações Eclesiásticas de hum e de outro Sexo*. Lisboa: Nova Officina de João Rodrigues Neves, 1809

Solano (1779)

SOLANO, Francisco Ignacio, *Novo Tratado de Musica Metrica, e Rythmica, o qual Ensina a Acompanhar no Cravo, Orgão, ou outro qualquer Instrumento [...] e Tratão-se tambem algumas Cousas Parciaes do Contraponto, e da Composição [...]*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1779

Solano (1764)

Id., *Nova Instrucção Musical ou Theorica Pratica da Musica Rythmica*. Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764

British Library

Edição musical: g.271.(6.)

3. CATÁLOGOS

(s/n), *Catálogo de Impresos Musicales del Siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989

Alegria (1989)

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

Alegria (1977)

Id., *Biblioteca Pública de Évora: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977

Alegria (1973)

Id., *Arquivo das Músicas da Sé de Évora: Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973

Alvarenga (1997)

ALVARENGA, João Pedro d', *Repertório Português para Instrumentos de Tecla, c. 1720-c. 1820 – Autores*. www.ensino.uevora.pt/jpa, 1997 [disponível online até fevereiro 2010]

Anglés & Subirá (1946)

ANGLÉS, Higinio & SUBIRÁ, José, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. I – Manuscritos. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1946

Azevedo (1985)

AZEVEDO, João Manuel Borges de, *Biblioteca do Palácio Nacional de Maфра: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985

BIBLIOTECA DELLA MUSICA, Catálogo digital. Bolonha: Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, disponível em www.museomusicabologna.it

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, Catálogo digital. Lisboa: Biblioteca Nacional, disponível em www.bnportugal.pt

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, Catálogo digital. Paris: Bibliothèque Nationale, disponível em www.bnf.fr

BRITISH LIBRARY, Catálogo digital. Londres: British Library, disponível em www.bl.uk

Cabral (1982)

CABRAL, Luís, *Catálogo do Fundo de Manuscritos Musicais*, Bibliotheca Portucalensis, II Série – nº 1. Porto: Imprensa Portuguesa, 1982

Kastner (1937)

KASTNER, Macario Santiago, *Inventário dos Inéditos e Impressos Musicais (Subsídios para um Catálogo)*. Coimbra: Biblioteca da Universidade, 1937

Lemos (1980)

LEMOS, Maria Luísa, *Impressos Musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Coimbra Editora, 1980

LIBRARY OF CONGRESS, Catálogo digital. Washington: Library of Congress, disponível em www.loc.gov

Lopez-Calo (1992)

LOPEZ-CALO, José, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, La Música en las Catedrales Andaluzas, Serie I: Catálogos, vol. III. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, Ediciones Anel, 1992

Lopez-Calo (1991)

Id., *La Música en la Catedral de Calahorra*, La Música en la Rioja, Serie A: Catálogos, vol. II. Logroño: Consejería de Cultura Deportes Y Juventud, 1991

Lopez-Calo (1988/89)

Id., *La Musica en la Catedral de Segovia: Catalogo del Archivo de Música*, 2 vols.. Segovia: Diputación Provincial de Segovia, 1988/89

Lopez-Calo (1988)

Id., *La Música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, La Música en la Rioja, Serie A: Catálogos, vol. I. Logronho: Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988

Luiz (1999)

LUIZ, Carlos Santos, *João de Sousa Carvalho: Catálogo Comentado das Obras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999

REPertoire INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES, Catálogo digital. Disponível em www.rism.info

Santos (1958-68)

SANTOS, Mariana A. M., *Biblioteca da Ajuda - Catálogo de Música Manuscrita*, 9 vols.. Lisboa, 1958-68

4. ENCICLOPÉDIAS, DICIONÁRIOS E ANAIS

Borba & Graça (1963)

BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes, *Dicionário de Música (Ilustrado)*, 2 vols.. Lisboa: Cosmos, 1958, 2/1963

Fétis (1860-1880)

FÉTIS, François-Joseph, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, 9 vols.. Paris: Firmin Didot, 1860-1880

Finscher (1994-2008)

FINSCHER, Ludwig (coord.), *MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 29 vols.. Kassel / Estugarda: Bärenreiter / Metzler, 1994-2008

Mazza (1944/45)

MAZZA, José, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* (José Augusto Alegria, ed.), in *Ocidente – Separata*. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, 1944/45

PACHECO, Alberto (coord.), *Dicionário Biográfico Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, Caravelas*, CESEM. www.caravelas.com.pt

Rodicio (1999-2002)

RODICIO, Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols.. s/l: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002

Rosa (1940)

ROSA, Amorim, *Anais do Município de Tomar: Crónica dos Acontecimentos Citadinos no Século Decorrido de 1 de Janeiro de 1840 a 31 de Dezembro de 1939*, vol. I (1840-1869), edição da Câmara Municipal de Tomar Comemorativa do 8º Centenário da Fundação de Portugal e 3º da Restauração da Independência Nacional. Tomar: A Gráfica, 1940

Sadie (2001)

SADIE, Stanley (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols.. Londres: Macmillan Publishers, 2001

Vasconcelos (1870)

VASCONCELOS, Joaquim de, *Os Músicos Portuguezes: Biographia-Bibliographia*, 2 vols.. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870

Vieira (1900)

VIEIRA, Ernesto, *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes: Historia e Bibliographia da Musica em Portugal* (Lisboa: Lambertini, 1900, 2 vols.). Edição fac-similada, Lisboa: Arquimedes Livros, 2007

Viterbo (1932)

VITERBO, Francisco Marques de Sousa, *Subsídios para a História da Música em Portugal* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932). Edição fac-similada, Lisboa: Arquimedes Livros, 2008

5. MONOGRAFIAS E ESTUDOS

Albuquerque (2014)

ALBUQUERQUE, Maria João Durães, “Sobre a Edição e a Disseminação de Música em Portugal – 1755-1840”, in Vanda de Sá & Cristina Fernandes (coord.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime: Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri, 2014, pp. 37-73

Albuquerque (2006)

Id., *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, 2006

Alegria (1983)

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

Alvarenga (2012)

ALVARENGA, João Pedro d', “Handling of Form, Style Markers and Authorial Identity: Two Case Studies around the Work of Carlos Seixas”, in Rodolfo Coelho de Souza (coord.), *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto: Laboratório de Teoria e Análise Musicais, 2012, pp. 288-295

Alvarenga (2012a)

Id., “Carlos Seixas’s Harpsichord Concerto in G Minor: An Essay in Style Analysis and Authorship Attribution”. *Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, vol. 10, nº 19, 2012, pp. 27-50

Alvarenga (2012b)

Id., “O Património Histórico-Musical Português de Finais do Antigo Regime: Principais Fundos e Problemas Relevantes de Preservação, Descrição e Estudo”, in Maria Elizabeth Lucas & Rui Vieira Nery (coord.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime*:

Repertórios, Práticas e Representações. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, pp. 61-75

Alvarenga (2011)

Id., “‘To Make of Lisbon a New Rome’: The Repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s”. *Eighteenth-Century Music*, 8/2, 2011, pp. 179-214

Alvarenga (2009)

Id., “Some Preliminaries in Approching Carlos Seixas’ Keyboard Sonatas”. *Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, vol. 7, nº 13, 2009, pp. 95-128

Alvarenga (2006)

Id., “Carlos Seixas: Um Esboço Biográfico e uma Leitura Sintética da sua Obra”. *Águas Furtadas: Revista de Literatura, Música e Artes Visuais*, nº 10, 2006, pp. 164-178

Alvarenga (1999)

Id., “Baptista, Battista, Francisco Xavier, Francesco Saverio”, in Ludwig Finscher (coord.), *MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel / Estugarda: Bärenreiter / Metzler, Personenteil, vol. 2, 1999, col. 161

Alvarenga (1997/98)

Id., “Domenico Scarlatti, 1719-1729: O Período Português”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 7-8, 1997/98, pp. 95-132

Alvarenga (1994/95)

Id., “Sobre a Autoria das Obras para Tecla Atribuídas a João de Sousa Carvalho”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 4-5, 1994/95, pp. 115-145

Alvarenga (1992)

Id., “A Música Também É Escrita”, in Maria Valentina Mendes (coord.), *Tesouros da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Inapa, 1992, pp. 253-284

Álvarez Martínez (1992)

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud, “José de Nebra a la Luz de las Últimas Investigaciones”. *Anuario Musical*, vol. 47, 1992, pp. 153-173

Balbi (1822)

BALBI, Adrien, *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d’Algarve*, 2 vols.. Paris: Rey & Gravier, 1822

Barnett (2012)

BARNETT, Gary W., *Three Manifestations of Carlos Seixas (1704-1742): A Study of Historiographical Biography, Reception, and Interpretation*, Dissertação de Doutoramento. Riverside: University of California, 2012

Bomtempo (1993)

BOMTEMPO, João Domingos, *João Domingos Bomtempo: 1775–1842*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros / Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993

Boyd (1986)

BOYD, Malcolm, *Domenico Scarlatti: Master of Music*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1986

Boyd (1985)

Id., “Nova Scarlattiana”. *The Musical Times*, vol. 126, nº 1712, 1985, pp. 589-593

Brito (1991)

BRITO, Dulce, “Os Estrangeiros e a Música no Quotidiano Lisboaeta em Finais do Séc. XVIII”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 1, 1991, pp. 75-80

Brito (2001)

BRITO, Manuel Carlos de, “Avondano, Pedro António”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 2, 2001, pp. 258-259

Brito (2001a)

Id., “Silva, João Cordeiro da”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 23, 2001, pp. 389-390

Brito (1992)

Id., “Novos Dados sobre a Música no Reinado de D. João V”, in Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Moraes & Rui Vieira Nery (coord.), *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 513-533

Brito (1989)

Id., “Concertos em Lisboa e no Porto nos Finais do Século XVIII”, in Manuel Carlos de Brito, *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989, pp. 167-187

Brito (1989a)

Id., *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989

Brito & Cranmer (1990)

BRITO, Manuel Carlos de & CRANMER, David, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990

Brito & Cymbron (1992)

BRITO, Manuel Carlos de & CYMBRON, Luísa, *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992

Brito & Stevenson (2001)

BRITO, Manuel Carlos de & STEVENSON, Robert, “Moreira, António Leal”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 17, 2001, pp. 105-106

Broyles (1983)

BROYLES, Michael, “The Two Instrumental Styles of Classicism”. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 36, nº 2, 1983, pp. 210-242

Buelow (2004)

BUELOW, George J., "The Baroque in Italy from circa 1640 to circa 1700", in George J. Buelow (coord.), *A History of Baroque Music*. Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 2004, pp. 104-115

Buelow (1994)

Id., "Music and Society in the Late Baroque Era", in George J. Buelow (coord.), *The Late Baroque Era: From the 1680s to 1740*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1993, 2/1994, pp. 1-38

Caldwell (2001)

CALDWELL, John, "Canzona", in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 5, 2001, pp. 75-78

Caldwell (2001a)

Id., "Toccata", in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 25, 2001, pp. 534-537

Caplin (2001)

CAPLIN, William E., *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998, 2/2001

Churgin (1968)

CHURGIN, Bathia, "Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form". *Journal of the American Musicological Society*, vol. 21, nº 2, 1968, pp. 181-199

Cidrais (1979)

CIDRAIS, Maria Fernanda, "As Obras de Marcos Portugal na Basílica de Mafra", in Jean-Paul Sarraute (coord.), *Marcos Portugal: Ensaios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 83-103

Clark (2007)

CLARK, Jane, "Principles of Liberty and Property", in Luisa Morales (coord.), *Cinco Siglos de Música de Tecla Española / Five Century of Spanish Keyboard Music: Actas de los Symposia FIMTE 2002-2004 / Proceedings of FIMTE Symposia 2002-2004*. Almería: Asociación Cultural LEAL, 2007, pp. 283-289

Clark (1976)

Id., "Domenico Scarlatti and Spanish Folk Music: A Performer's Re-Appraisal". *Early Music*, vol. 4, nº 1, 1976, pp. 19-21

Climent (1985)

CLIMENT, José, "La Música Española para Tecla en el Siglo XVIII". *Revista de Musicología*, vol. 8, nº 1, 1985, pp. 15-21

Codina i Giol (1999)

CODINA i GIOL, Daniel, "Casanovas Bertrán, Narcís [Casanoves]", in Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. s/l: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 3, 1999, pp. 295-296

Codina i Giol (1993)

Id., “Aproximació a l’Obra per a Tecla del P. Narcís Casanoves (1747-1799)”. *Anuario Musical*, vol. 48, 1993, pp. 143-151

Cone (1985)

CONE, Edward T., “‘Musical Form and Musical Performance’ Reconsidered”. *Music Theory Spectrum*, vol. 17, *Time and Rhythm in Music*, 1985, pp. 149-158

Cortada (1998)

CORTADA, Maria Lluïsa, *Anselm Viola: Compositor, Pedagog, Monjo de Montserrat (1738-1798)*. Barcelona: Publicações da Abadia de Montserrat, 1998

Cortada (1998a)

Id., “L’Obra per a Teclat d’Anselm Viola (1738-1798)”. *Recerca Musicològica*, vol. 13, 1998, pp. 147-163

Cotta (2012)

COTTA, André Guerra, “Acervos Musicais Brasileiros no Século XXI e Práticas Musicais na América Portuguesa: Uma Visão Panorâmica e Dois Casos Pontuais”, in Maria Elizabeth Lucas & Rui Vieira Nery (coord.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, pp. 29-58

Cranmer (2012)

CRANMER, David, “A Música para Tecla”, in David Cranmer (coord.), *Marcos Portugal: Uma Reavaliação*. Lisboa: Colibri / CESEM, 2012, pp. 431-435

Doderer (2012)

DODERER, Gerhard, “Té y Sagáu’s ‘Officina da Música’ in Lisbon: A Music Printing Enterprise Exported from Spain to Portugal?”, in Begoña Lolo & José Carlos Gosálvez (coord.), *Imprenta y Edición Musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 111-130

Doderer (2009)

Id., “Remarks on Domenico Scarlatti’s Portuguese Period (1719-1729)”, in Luisa Morales (coord.), *Domenico Scarlatti en España / Domenico Scarlatti in Spain: Actas de los Symposia FIMTE 2006-2007 / Proceedings of FIMTE Symposia 2006-2007*. Almería: Asociación Cultural LEAL, 2009, pp. 161-183

Doderer (2002)

Id., “Subsídios Novos para a História dos Órgãos da Basílica de Mafra”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 12, 2002, pp. 87-128

Doderer (1991)

Id., “Aspectos Novos em Torno da Estadia de Domenico Scarlatti na Corte de D. João V (1719-1727)”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 1, 1991, pp. 147-174

Doderer (1991a)

Id., “O Fenómeno ‘Barroco’ na Música Portuguesa do Séc. XVIII”, in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Reitoria da Universidade e Governo Civil, vol. II, 1991, pp. 621-633

Doderer (1987)

Id., “Algunos Aspectos Nuevos de la Música para Clavecín en la Corte Lisboaeta de Juan V”. *Musica Antiqua*, nº 8, 1987, pp. 26-31

Doderer & Fernandes (1993)

DODERER, Gerhard & FERNANDES, Cremilde R., “A Música da Sociedade Joanina nos Relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 3, 1993, pp. 69-146

Doderer & Van der Meer (2005)

DODERER, Gerhard & VAN DER MEER, John H., *Cordofones de Tecla Portugueses do Século XVIII: Clavicórdios, Cravos, Pianofortes e Espinetas / Portuguese String Keyboard Instruments of the 18th Century: Clavichords, Harpsichords, Fortepianos and Spinets*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005

Downs (1992)

DOWNS, Philip G., *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart and Beethoven*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1992

Ester-Sala (1992)

ESTER-SALA, Maria, “D. Scarlatti – E. Granados: Noticia sobre la Localización de un Manuscrito de Tecla Extraviado”, in Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais & Rui Vieira Nery (coord.), *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 229-252

Ezquerro Esteban (2002)

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, “Nuevos Datos para el Estudio de los Músicos Nebra en Aragón”. *Anuario Musical*, vol. 57, 2002, pp. 113-156

Fernandes (2014)

FERNANDES, Cristina Isabel Videira, “Da Cultura de Corte aos Desafios da Esfera Pública: Instrumentistas e Repertórios Instrumentais em Trânsito entre a Real Câmara e os Concertos Públicos (1755-1807), in Vanda de Sá & Cristina Fernandes (coord.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime: Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri, 2014, pp. 77-106

Fernandes (2014a)

Id., “Sinfonias ‘Al Divino’: Algumas Reflexões sobre os Usos da Música Orquestral nos Espaços Eclesiásticos da Monarquia”, in Vanda de Sá & Cristina Fernandes (coord.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime: Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri, 2014, pp. 231-250

Fernandes (2013)

Id., “Boa Voz de Tiple, Sciencia de Música e Prendas de Acompanhamento”: *O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal / INET-MD –

Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos de Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa, 2013

Fernandes (2012)

Id., “A Patriarcal e as Capelas Reais da Corte Portuguesa entre 1750 e 1807: Rede Institucional, Organização Interna e Perfil Musical”, in Maria Elizabeth Lucas & Rui Vieira Nery (coord.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, pp. 385-425

Fernandes (2010)

Id., *O Sistema Produtivo da Música Sacra em Portugal no Final do Antigo Regime: A Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*, 2 vols., Dissertação de Doutoramento. Universidade de Évora, 2010

Fernandes (2010a)

Id., “Cordeiro da Silva, João”, in Alberto Pacheco (coord.), *Dicionário Biográfico Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, Caravelas*, CESEM. www.caravelas.com.pt, 2010 [consultado em maio de 2014]

Fernandes (2005)

Id., *Devoção e Teatralidade: As Véspera de João de Sousa Vasconcelos e a Prática Litúrgico-Musical no Portugal Pombalino*. Lisboa: Colibri / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2005

Ferreira (1992)

FERREIRA, Manuel Pedro, “A Sinfonia em Si b Maior de Carlos Seixas (?): Notas sobre o Estilo, a Data e o Autor”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 2, 1992, pp. 147-160

Freeman (2003)

FREEMAN, Daniel E., “Lodovico Giustini and the Emergence of the Keyboard Sonata in Italy”. *Anuario Musical*, vol. 58, 2003, pp. 111-138

Gianturco (2001)

GIANTURCO, Carolyn, “Della Ciaia (Ciaja), Azzolino Bernardino”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 7, 2001, p. 170

Gianturco (1994)

Id., “Naples: a City of Entertainment”, in George J. Buelow (coord.), *The Late Baroque Era: From the 1680s to 1740*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1993, 2/1994, pp. 94-128

Guimarães (1982)

GUIMARÃES, Manuel da Silva, “Da Academia Philharmonica Thomarense à Assembléa Philharmonica Thomarense”, in *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*, nº 3. Tomar: Gabinete de Educação e Cultura da Câmara Municipal de Tomar, 1982, pp. 123-178

Harper (2013)

HARPER, Nancy Lee, *Portuguese Piano Music: An Introduction and Annotated Bibliography*. Plymouth: Scarecrow Press, 2013

Heartz (2003)

HEARTZ, Daniel, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*. Nova Iorque: W. W. Norton, 2003

Heimes (2001)

HEIMES, Klaus F., “Seixas, (José António) Carlos de”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 23, 2001, pp. 52-53

Heimes (1974)

Id., “Carlos Seixas’s Keyboard Sonatas: The Question of Domenico Scarlatti’s Influence, in *Actas do Congresso A Arte em Portugal no Séc. XVIII*. Braga: Bracara Augusta, vol. III, 1974, pp. 447-471

Heimes (1973)

Id., “The Ternary Sonata Principle before 1742”. *Acta Musicologica*, vol. 45, fasc. 2, 1973, pp. 222-248

Heimes (1967)

Id., *Carlos Seixas’s Keyboard Sonatas*, Dissertação de Doutoramento. Pretória: University of South Africa, 1967

Hepokoski (2002)

HEPOKOSKI, James, “Beyond the Sonata Principle”. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 55, nº 1, 2002, pp. 91-154

Hepokoski & Darcy (2011)

HEPOKOSKI, James & DARCY, Warren, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006, 2/2011

Hepokoski & Darcy (1997)

Id., “The Medial Caesura and Its Role in the Eighteenth-Century Sonata”. *Music Theory Spectrum*, vol. 19, nº 2, 1997, pp. 115-154

Hernández (1992)

HERNÁNDEZ, Lothar Siemens, “Pedro Anselmo Marchal en Madrid (1795-1812) y sus Obras de Tecla Dedicadas al Príncipe de Astúrias, su Discípulo”, in Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais & Rui Vieira Nery (coord.), *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 535-543

Hill (2005)

HILL, John Walter, *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*. Nova Iorque: W. W. Norton, 2005

Hollis (2006)

HOLLIS, George Truett, “‘El Diablo Vestido de Fraile’: Some Unpublished Correspondence of Padre Soler”, in Malcolm Boyd & Juan José Carreras (coord.), *Music in Spain during the Eighteenth-Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 2/2006, pp. 192-206

Howell & Jambou (2001)

HOWELL, Almonte & JAMBOU, Louis, “Elías, José”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 8, 2001, pp. 138-139

Howell & Jambou (2001a)

Id., “Oxinaga [Oxinagas, Oginaga, Ojinaga, Orinaga, Martínez de Oxinaga], Joaquín de”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 18, 2001, p. 833

Iesuè (2001)

IESUÈ, Alberto, “Platti, Giovanni Benedetto”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 19, 2001, pp. 903-904

Jambou (1985)

JAMBOU, Louis, “El Órgano Prioral del Coro del Real Monasterio de El Escorial de José Casas y los Seis Conciertos de Dos Órganos Obligados del Padre Soler”. *Revista de Musicología*, vol. 8, nº 1, 1985, pp. 29-40

Johnson & Lazarevich (2001)

JOHNSON, Jennifer E. & LAZAREVICH, Gordana, “Cimarosa, Domenico”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 5, 2001, pp. 850-855

Kamien (1966)

KAMIEN, Roger, “Style Change in the Mid-18th-Century Keyboard Sonata”. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 19, nº 1, 1966, pp. 37-58

Kastner (1988)

KASTNER, Macario Santiago, “Carlos Seixas: Sus Inquietudes entre lo Barroco y lo Prerromántico”. *Anuario Musical*, vol. 43, 1988, pp. 163-187

Kastner (1947)

Id., *Carlos de Seixas*. Coimbra: Coimbra Editora, 1947

Kastner (1941)

Id., *Contribución al Estudio de la Música Española y Portuguesa*. Lisboa: Ática, 1941

Kidd (2001)

KIDD, Ronald R., “Vento, Mattia (Matthias)”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 26, 2001, pp. 414-415

Kidd (1972)

Id., "The Emergence of Chamber Music with Obligato Keyboard in England". *Acta Musicologica*, vol. 44, fasc. 1, 1972, pp. 122-144

Kirkpatrick (1953)

KIRKPATRICK, Ralph, *Domenico Scarlatti*. Princeton: Princeton University Press, 1953, 2/1983; versão alemã Munique: Heinrich Ellermann, 1972; versão espanhola Madrid: Alianza Editorial, 1985

Kirkpatrick (1951)

Id., "Domenico Scarlatti's Early Keyboard Works". *The Musical Quarterly*, vol. 37, nº 2, 1951, pp. 145-160

Lessa (1998)

LESSA, Elisa Maria Maia da Silva, *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (Séculos XVII a XIX): Centros de Ensino e Prática Musical*, 2 vols., Dissertação de Doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, 1998

Lessa (1994/95)

Id., "Apontamentos sobre a Prática Musical no Mosteiro de Santo Tirso: Mestres, Cantores e Organistas (Séculos XVII-XIX)". *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 4-5, 1994/95, pp. 95-114

Leza Cruz (2001)

LEZA CRUZ, José-Máximo, "Nebra (Blasco), José (Melchor de)", in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 17, 2001, pp. 729-731

Lipkowitz (2006)

LIPKOWITZ, Benjamin, "The Villahermosa Manuscript: An Important Source of Late Eighteenth-Century Spanish Keyboard Music", in Malcolm Boyd & Juan José Carreras (coord.), *Music in Spain during the Eighteenth-Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 2/2006, pp. 207-213

Llorens (1985)

LLORENS, José María, "Repercusión de las Obras de José Elías en la Formación Musical Organística del Padre Antonio Soler (1729-1783)". *Revista de Musicologia*, vol. 8, nº 1, 1985, pp. 23-28

Longyear (1971)

LONGYEAR, Rey M., "The Minor Mode in Eighteenth-Century Sonata Form". *Journal of Music Theory*, vol. 15, nº 1/2, 1971, pp. 182-229

Longyear (1969)

Id., "Binary Variants of Early Classic Sonata Form". *Journal of Music Theory*, vol. 13, nº 2, 1969, pp. 162-185

Marcq (1989)

MARCQ, Gabrielle, *Francisco Xavier Baptista: Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo (Lisbonne, 1770 env.), Vue Analytique des Douze Sonates*, 2 vols., Mémoire de Maîtrise. École Normale de Musique de Paris, 1989

Marques (2012)

MARQUES, António Jorge, *A Obra Religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): Catálogo Temático, Crítica de Fontes e de Texto, Proposta de Cronologia*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal / CESEM, 2012

Marques (2012a)

Id. (coord), *Marcos Portugal (1762-1830): 250 Anos do Nascimento*. Lisboa: BNP / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical / Fundação Casa de Bragança, 2012

Martín Moreno (2007)

MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la Música Española: Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, 6/2007

Martínez Cuesta & Kenyon de Pascual (1988)

MARTÍNEZ CUESTA, Juan & KENYON DE PASCUAL, Beryl, “El Infante Don Gabriel (1752-1788), Gran Aficionado a la Música”. *Revista de Musicología*, vol. 11, nº 3, 1988, pp. 767-806

Marvin (2001)

MARVIN, Frederick, “Soler (Ramos), Antonio (Francisco Javier José)”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 23, 2001, pp. 633-634

Mateos (2014)

MATEOS, Enrique Igoa, *La Cuestión de la Forma en las Sonatas de Antonio Soler*, Dissertação de Doutoramento. Universidade Complutense de Madrid, 2014

Moiraghi (2009)

MOIRAGHI, Marco, “The Last Keyboard Sonatas by Domenico Scarlatti (K.514-555): An Analytical and Terminological Proposal”, in Luisa Morales (coord.), *Domenico Scarlatti en España / Domenico Scarlatti in Spain: Actas de los Symposia FIMTE 2006-2007 / Proceedings of FIMTE Symposia 2006-2007*. Almería: Asociación Cultural LEAL, 2009, pp. 327-335

Montagnier (1993)

MONTAGNIER, Jean-Paul, “De l’Air Da Capo à un Embryon Français de ‘Forme Sonate’: Les Cas du Confitebor Tibi et du Beatus Vir de Nicolas Bernier”. *Revue de Musicologie*, T. 79, nº 2, 1993, pp. 308-318

Monson (2001)

MONSON, Dale E., “Galuppi, Baldassare”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 9, 2001, pp. 483-489

Morales (2007)

MORALES, Luisa, "Eighteenth-Century Keyboard Music from the Spanish Female Monastery of San Pedro de las Dueñas: Secular Music Inside the Cloisters", in Luisa Morales (coord.), *Cinco Siglos de Música de Tecla Española / Five Century of Spanish Keyboard Music: Actas de los Symposia FIMTE 2002-2004 / Proceedings of FIMTE Symposia 2002-2004*. Almería: Asociación Cultural LEAL, 2007, pp. 307-321

Nejmeddine (2000)

NEJMEDDINE, Mafalda, "Regras de Acompanhar para Cravo ou Orgão de Alberto José Gomes da Silva: Análise Preliminar". *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, nº 106, 2000, pp. 14-18

Nery (2014)

NERY, Rui Vieira, "A Música Instrumental no Portugal do Antigo Regime: Práticas de Sociabilidade e Estratégias de Distinção", in Vanda de Sá & Cristina Fernandes (coord.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime: Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri, 2014, pp. 17-35

Nery (2004)

Id., "Spain, Portugal and Latin America", in George J. Buelow (coord.), *A History of Baroque Music*. Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 2004, pp. 359-413

Nery (1990)

Id., "Italian Models and Problems of Periodization in Portuguese Baroque Music", in Alain Roy & Isabel Tamen (coord.), *Routes du Baroque: La Contribution du Baroque à la Pensée et à l'Art Européens*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 217-223

Nery (1984)

Id., *A Música no Ciclo da "Bibliotheca Lusitana"*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984

Nery (1980)

Id., *Para a História do Barroco Musical Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

Nery & Castro (1991)

NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91-Portugal / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991

Newman (1983)

NEWMAN, William S., *The Sonata in the Baroque Era*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1963, 4/1983

Newman (1983a)

Id., *The Sonata in the Classic Era*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1963, 3/1983

Newman (1961)

Id., "Kirnberger's 'Method for Tossing Off Sonatas'". *The Musical Quarterly*, vol. 47, nº 4, 1961, pp. 517-525

Newman (1959)

Id., "Postscript to 'The Keyboard Sonatas of Benedetto Marcello'". *Acta Musicologica*, vol. 31, fasc. 3/4, 1959, pp. 192-196

Newman (1957)

Id., "The Keyboard Sonatas of Benedetto Marcello". *Acta Musicologica*, vol. 29, fasc. 1, 1957, pp. 28-41

Newman (1954)

Id., "A Checklist of the Earliest Keyboard 'Sonatas' (1641-1738)". *Music Library Association Notes*, vol. 11, nº 2, 1954, pp. 201-212

Newman (1947)

Id., "The Instrumental Background of the Early Baroque Sonata". *Bulletin of the American Musicological Society*, nº 9-10, 1947, pp. 6-8

Pacheco (2013)

PACHECO, Alberto, "Silva, Policarpo José António da", in Alberto Pacheco (coord.), *Dicionário Biográfico Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira*, Caravelas, CESEM. www.caravelas.com.pt, 2013 [consultado em maio de 2014]

Pagano (2006)

PAGANO, Roberto, *Alessandro and Domenico Scarlatti: Two Lives in One*. Versão inglesa Hillsdale: Pendragon Press, 2006

Palisca (1991)

PALISCA, Claude V., *Baroque Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1991

Pedrero-Encabo (2006)

PEDRERO-ENCABO, Águeda, "Some Unpublished Works of José Elías" in Malcolm Boyd & Juan José Carreras (coord.), *Music in Spain during the Eighteenth-Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 2/2006, pp. 214-221

Pedrero-Encabo (1997)

Id., "Los 30 Essercizi de Domenico Scarlatti y las 30 Tocatas de Vicente Rodríguez: Paralelismos y Divergencias". *Revista de Musicología*, vol. 20, nº 1, 1997, pp. 373-391

Pedrero-Encabo (1997a)

Id., *La Sonata para Teclado: Su Configuración en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997

Pedrero-Encabo (1993)

Id., "Aportaciones al Origen de la Sonata en España: Vicente Rodríguez Monllor". *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 6, 1993, pp. 3389-3400

Pérez-Gutiérrez (1992)

PÉREZ-GUTIÉRREZ, Mariano, "Algunas Reflexiones sobre el Nuevo Estilo Artístico de Mediados del Siglo XVIII en la Música de Tecla de la Península Ibérica en Relación con Europa", in Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais & Rui Vieira Nery (coord.),

Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 265-283

Pestelli & Weaver (2001)

PESTELLI, Giorgio & WEAVER, Robert L., “Rutini, Giovanni Marco [Giovanni Maria; Giovanni Placido]”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 22, 2001, pp. 39-41

Powell (1986/87)

POWELL, Linton, “The Keyboard Music of Sebastián de Albero: An Astonishing Literature from the Orbit of Scarlatti”. *Early Keyboard Journal*, vol. 5, 1986/87, pp. 9-28

Preciado (1980)

PRECIADO, Dionisio, “Donde Nació el Organista Joaquin de Oxinaga?”. *Revista de Musicología*, vol. 3, nº 1/2, 1980, pp. 263-266

Querol (1986)

QUEROL, Miguel, “Reflexiones sobre la Biografía y Producción Musical del Padre Antonio Soler (1729-1783)”. *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 7, nº 2, 1986, pp. 162-177

Ratner (1991)

RATNER, Leonard G., “Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas”. *Early Music*, vol. 19, nº 4, *Performing Mozart's Music I*, 1991, pp. 615-619

Ribeiro (1942)

RIBEIRO, Mário de Sampayo, “Silva de Notas Biográficas”, in *Ocidente*. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, vol. XVIII, 1942, pp. 221-227

Ribeiro (1936)

Id., *A Música em Portugal nos Séculos XVIII e XIX (Bosquejo de História Crítica)*. Lisboa: Tipografia de Inácio Pereira Rosa, 1936

Ribeiro (1995)

RIBEIRO Miguel Ângelo de Faria Couto Martins, *As “Canzonette” na Obra de Policarpo José António da Silva (1745-1803)*, 2 vols., Dissertação de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa, 1995

Ridler & Jambou (2001)

RIDLER, Ben & JAMBOU, Louis, “Tiento”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 25, 2001, pp. 467-468

Rosen (2005)

ROSEN, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Grã-Bretanha: Faber & Faber, 1971, 4/2005

Rosen (1988)

Id., *Sonata Forms*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1980, 2/1988

Rusell (1989)

RUSSELL, Craig H., "Spain in the Enlightenment" in Neal Zaslaw (coord.), *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*. Londres: Macmillan Press, 1989, pp. 350-367

Sanders (2004)

SANDERS, Donald C., "Sunday Music: The Sonatas of Domenico Paradies". *The Musical Times*, vol. 145, 2004, pp. 68-74

Santos (2006)

SANTOS, Jorge Manuel da Matta Silva, *A Música Orquestral em Portugal no Século XVIII*, Dissertação de Doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, 2006

Scherpereel (2003)

SCHERPEREEL, Joseph, "Os Meninos de Coro da Sé de Lisboa e a sua Organização até à Revolução Liberal de 1834". *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 13, 2003, pp. 35-52

Scherpereel (1999)

Id., "Patrocínio e 'Performance Practice' em Lisboa e Proximidades na Segunda Metade do Século XVIII e Começo do Século XIX". *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 9, 1999, pp. 37-52

Scherpereel (1993)

Id., "Esquisse d'une Histoire Musicale de la Chapelle Royale de la Bemposta". *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 3, 1993, pp. 165-178

Scherpereel (1985)

Id., *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834 / L'Orchestre et les Instruments de la Real Câmara à Lisbonne de 1764 à 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985

Schmidt-Beste (2011)

SCHMIDT-BESTE, Thomas, *The Sonata (Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2006). Cambridge: Cambridge University Press, 2011

Schnoebelen (2001)

SCHNOEBELEN, Anne, "Sandoni, Pietro Giuseppe", in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 22, 2001, p. 235

Serrão (1984)

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal: A Instauração do Liberalismo (1807-1832)*. [Lisboa]: Editorial Verbo, vol. VII, 1984

Serrão (1982)

Id., *História de Portugal: O Despotismo Iluminado*. [Lisboa]: Editorial Verbo, vol. VI, 1982

Sheldon (1975)

SHELDON, David A., "The Galant Style Revisited and Re-Evaluated". *Acta Musicologica*, vol. 47, fasc. 2, 1975, pp. 240-270

Sheveloff (1986)

SHEVELOFF, Joel, "Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustrations (Part II)". *The Musical Quarterly*, vol. 72, nº 1, 1986, pp. 90-118

Sheveloff (1985)

Id., "Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustrations". *The Musical Quarterly*, vol. 71, nº 4, 1985, pp. 399- 436

Sierra (1982)

SIERRA, José, "Un Documento que Acredita la Estancia del P. Antonio Soler en Lérida". *Revista de Musicología*, vol. 5, nº 2, 1982, pp. 369-383

Silva (2014)

SILVA, Vanda de Sá Martins da, "Cultura do Minuete em Portugal: O Manuscrito *Minuetti a due Violini, Trombe e Basso* (VM⁷ 6764 – BnF) de Pedro António Avondano (ca. 1714-1782), in Vanda de Sá & Cristina Fernandes (coord.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime: Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri, 2014, pp. 107-134

Silva (2012)

Id., "A Música Instrumental no Contexto da Festa Litúrgica Portuguesa no Final do Antigo Regime", in Maria Elisabeth Lucas & Rui Vieira Nery (coord.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, pp. 427-452

Silva (2010)

Id., "Avondano's Lisbon Minuets: The Establishment of a Cosmopolitan Model". *Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth and Nineteenth Century Instrumental Music*, vol. 8, nº 15, 2010, pp. 79-92

Silva (2008)

Id., *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*, 2 vols., Dissertação de Doutoramento. Universidade de Évora, 2008

Silvestre (2009)

SILVESTRE, Jenny, "El Bajo Cifrado en la Sonata Scarlattiana: ¿Cuál es Su Significado y Su Función?" in Luisa Morales (coord.), *Domenico Scarlatti en España / Domenico Scarlatti in Spain: Actas de los Symposia FIMTE 2006-2007 / Proceedings of FIMTE Symposia 2006-2007*. Almería: Asociación Cultural LEAL, 2009, pp. 349-360

Skyrm (2009)

SKYRM, Susanne, "The Fugues in Sebastián Albero's Obras para Clavicordio: A Second Version" in Luisa Morales (coord.), *Domenico Scarlatti en España / Domenico Scarlatti in Spain: Actas de los Symposia FIMTE 2006-2007 / Proceedings of FIMTE Symposia 2006-2007*. Almería: Asociación Cultural LEAL, 2009, pp. 361-375

Sloane (2001)

SLOANE, Carl, "Algunas Nuevas Reflexiones sobre las Sonatas de Domenico Scarlatti". *Revista de Musicología*, vol. 24, nº 1/2, 2001, pp. 107-113

Sousa (2006)

SOUSA, António de, *A Construção de uma Identidade: Tomar na Vida e na Obra de Fernando Lopes-Graça*. Chamusca: Cosmos, 2006

Stein (1994)

STEIN, Louise K., “The Iberian Peninsula”, in George J. Buelow (coord.), *The Late Baroque Era: From the 1680s to 1740*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1993, 2/1994, pp. 411-434

Stevenson (1968)

STEVENSON, Robert, “Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History”. *Anuario*, vol. 4, 1968, pp. 1-43

Stevenson & Brito (2001)

STEVENSON, Robert & BRITO, Manuel Carlos de, “Carvalho, João de Sousa”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 5, 2001, p. 217

Sutcliffe (2003)

SUTCLIFFE, W. Dean, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003

Sutcliffe & Tilmouth (2001)

SUTCLIFFE, W. Dean & TILMOUTH, Michael, “Binary form”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 3, 2001, pp. 576-578

Sutcliffe & Tilmouth (2001a)

Id., “Ternary form”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 25, 2001, pp. 298-300

Sutherland (1995)

SUTHERLAND, David, “Domenico Scarlatti and the Florentine Piano”. *Early Music*, vol. 23, nº 2, 1995, pp. 243-246, 249-256

Trilha (2012)

TRILHA, Mário Marques, “Silva, Alberto José Gomes da”, in Alberto Pacheco (coord.), *Dicionário Biográfico Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, Caravelas*, CESEM. www.caravelas.com.pt, 2012 [consultado em maio de 2014]

Trilha (2011)

Id., *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735- 1820)*, Dissertação de Doutoramento. Universidade de Aveiro, 2011

Taruskin (2010)

TARUSKIN, Richard, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, The Oxford History of Western Music, vol. II. Oxford: Oxford University Press, 2005, 2/2010

Ustárrroz (1999)

USTÁRROZ, María Gembero, “Albero Añanos, Sebastián Ramón de”, in Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. s/l: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 1, 1999, pp. 204-206

Vaz (2014)

VAZ, João Manuel Neves, “The Organ Verses of Frei Jerónimo da Madre de Deus: Portuguese Organ Music in Time of D. João V”, in Vanda de Sá & Cristina Fernandes (coord.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime: Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri, 2014, pp. 219-230

Vaz (2009)

Id., *A Obra para Órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o Fim da Tradição Organística Portuguesa no Antigo Regime*, 2 vols., Dissertação de Doutoramento. Universidade de Évora, 2009

Webster (2001)

WEBSTER, James, “Sonata form”, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, vol. 23, 2001, pp. 687-701

Zaslaw (1989)

ZASLAW, Neal, “Music and Society in the Classical Era”, in Neal Zaslaw (coord.), *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*. Londres: Macmillan Press, 1989, pp. 1-14

6. EDIÇÕES MUSICAIS

Avondano (2015)

AVONDANO, Pedro António, *Toccatta* (José Lourenço, ed.). Lisboa: AvA Musical Editions, 2015

Baptista (1981)

BAPTISTA, Francisco Xavier, *12 Sonatas para Cravo* (Gerhard Doderer, ed.), Portugaliae Musica, vol. XXXVI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981

Cordeiro da Silva (2010)

CORDEIRO DA SILVA, João, *12 Minuetti per Cembalo* (Cândida Matos & José Lourenço, ed.). Lisboa: AvA Musical Editions, 2010

Doderer (2010)

DODERER, Gerhard (ed.), *Vox Humana: Internationale Orgel Musik / International Organ Music (Portugal)*. Kassel: Bärenreiter, 1998, 2/2010

Doderer (1975)

Id. (ed.), *Spanische und Portugiesische Sonaten des 18. Jahrhunderts*, Organa Hispanica, Iberische Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente, vol. VI. Heidelberg: Willy Müller, 1975

Doderer (1972)

Id. (ed.), *Portugiesische Sonaten, Toccaten und Menuette des 18. Jahrhunderts*, Organa Hispanica, Iberische Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente, vol. II. Heidelberg: Willy Müller, 1972

Kastner (1978)

KASTNER, Macario Santiago (ed.), *Cravistas Portugueses*, vol. II. Mainz: Schott, 1950, 2/1978

Kastner (1963)

Id. (ed.), *Cravistas Portugueses*, vol. I. Mainz: Schott, 1935, 2/1963

Kastner (1954)

Id. (ed.), *Silva Ibérica de Música para Tecla de los Siglos XVI, XVII y XVIII*, vol. I. Mainz: Schott, 1954

Kastner et al. (1982)

KASTNER, Macario Santiago et al. (ed.), *Sonatas para Tecla do Século XVIII*, Portugaliae Musica, vol. XXXVIII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

Leite (1796)

LEITE, António da Silva, *Estudo de Guitarra* (Porto: Officina Typografica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1796), edição fac-similada (Macario Santiago Kastner, ed.), Lusitana Musica, II / Opera Rerum Musicarum Scriptorum. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1983

Madre de Deus (2013)

MADRE DE DEUS, Frei Jerónimo da, *Versos de 5º Tom - Para Órgão* (João Vaz, ed.). Lisboa: AvA Musical Editions, 2013

Madre de Deus (1984)

MADRE DE DEUS, José da, *Fugas para Órgão do Século XVIII* (Macario Santiago Kastner, ed.), Portugaliae Musica, vol. XLV. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984

Oliveira (1981)

OLIVEIRA, José António de, *Obras Musicais* (José Carlos Travassos Cortez, ed.), Separata do Arquivo Coimbrão, vol. XXIX. Coimbra: Coimbra Editora, 1981

Pistoia (1732)

PISTOIA, Lodovico Giustini di, *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte*, (Florença, 1732), edição fac-similada (Gerhard Doderer, ed.). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2002

Portugal (2010)

PORTUGAL, Marcos, *Minuete para Cravo a 4 mãos* (José Lourenço, ed.). Lisboa: AvA Musical Editions, 2010

Portugal (1976)

Id., *Sonata y Variaciones* (Alfred E. Lemmon, ed.). Madrid: Union Musical Española, 1976 (Niedernhausen: Kemel, 2009)

Scarlatti (1991)

SCARLATTI, Domenico, *Libro di Tocate per Cembalo*, edição fac-similada (Gerhard Doderer, ed.). Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991

Seixas (2004)

SEIXAS, Carlos, *24 Sonatas para Instrumentos de Tecla* (Motoiwa Yato, ed.). [Tóquio]: Shunjusha, 2004

Seixas (1998)

Id., *25 Sonatas para Instrumentos de Tecla* (Macario Santiago Kastner & João Valeriano, ed.), *Portugaliae Musica*, vol. XXXIV. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, 2/1998

Seixas (1995)

Id., *12 Sonatas para Tecla* (João Pedro d'Alvarenga, ed.). Lisboa: Musicoteca, 1995

Seixas (1992)

Id., *80 Sonatas para Instrumentos de Tecla* (Macario Santiago Kastner, ed.), *Portugaliae Musica*, vol. X, 2 vols.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, 2/1992

Seixas (1982)

Id. *Sonaten I – XV* (Gerhard Doderer, ed.), *Organa Hispanica, Iberische Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente*, vol. VII. Heidelberg: Willy Müller, 1982

Seixas (1982a)

Id., *Sonaten XVI – XXX* (Gerhard Doderer, ed.), *Organa Hispanica, Iberische Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente*, vol. VIII. Heidelberg: Willy Müller, 1982

Seixas (1975)

Id., *Tocatas e Minuetes* (Jorge Croner de Vasconcelos & Armando José Fernandes, ed.). Lisboa: Biblioteca Nacional, 1975

Silva (2003)

SILVA, Alberto José Gomes da, *Sei Sonate per Cembalo* (Gerhard Doderer & Mafalda Nejmeddine, ed.). [Mollerussa]: Scala Aretina, 2003

Sykora (1967)

SYKORA, Václav Jan (ed.), *Klavierkompositionen des Alten Spaniens und Portugal*, *Musica Viva Historica*, vol. XVII. Praga: Editio Supraphon, 1967

Vaz (2013)

VAZ, João (ed.), *Sonatas Portuguesas para Órgano del Siglo XVIII Tardío / Late-Eighteenth-Century Portuguese Organ Sonatas*, *Cuadernos de Daroca*, vol. IV. Saragoça: Institución “Fernando el Católico”, 2013

7. EDIÇÕES FONOGRÁFICAS (seleção)

Doderer (1994)

DODERER, Gerhard, *Os Órgãos da Sé Catedral de Braga*. Numérica NUM 1028, 1994

Doderer & Capela Lusitana (1994)

DODERER, Gerhard & Capela Lusitana – *Órgãos dos Açores: I*. Numérica NUM 1025, 1994

Fagerlande (1991)

FAGERLANDE, Marcelo, *Marcelo Fagerlande no Museu Imperial: Música Portuguesa e Brasileira do Século XVIII para Cravo*. Video Audio Tape do Amazonas S.A., CGC 04229761/000-70, 1991

Fernandes (2008)

FERNANDES, Cremilde Rosado, *Carlos Seixas: Sonatas*. Numérica NUM 1163, 2008

Fernandes (1996)

Id., *Lodovico Giustini di Pistoia: Sonate da Cimbalo di Piano e Forte*. Numérica NUM 1047, 1996

Fernandes (1991)

Id., *Carlos Seixas: Sonatas para Cravo*. Portugal CD 870023/PS, 1991

Fernandes (1991a)

Id., *Domenico Scarlatti: Sonatas*. Jorsom CD 0102, 1991

Fernandes (1986)

Id., *Francisco Xavier Baptista: Sonatas*. Strauss SP 4062, 1986

Fernandes (1975)

Id., *Música de Tecla do Século XVIII*. EMI Electrola 8E 065 40377, 1975

Gerlin (1955)

GERLIN, Ruggero, *Les Clavecinistes Espagnols et Portugais (XVIII^e s)*. L'Oiseau-Lyre OLLD88, 1955

Gerlin (1954)

Id., *Spanish and Portuguese Masters of the Harpsichord: XVIIth & XVIIIth Centuries*. L'Oiseau-Lyre OL50032, 1954

Harper (2012)

HARPER, Nancy Lee, *Música Portuguesa para Piano, vol. 3*. Numérica NUM 1228, 2012

Lanzelotte (2005)

LANZELOTTE, Rosana, *Pedro António Avondano: Sonatas*. Portugaler 2014-2, 2005

Paiva (1995)

PAIVA, Rui, *Carlos Seixas: 12 Sonatas*. PolyGram 528 574-2, 1995

Parmentier (1999)

PARMENTIER, Edward, *The Portuguese Fortepiano: 18th-Century Iberian Keyboard Music*. Wild Boar, WLBR 9401, 1999

Robert (1997)

ROBERT, Anne, *Carlos Seixas: Sonates pour Clavecin*. SCAM BNL 112868, 1997

Skyrm (1997)

SKYRM, Susanne, *Treasures of Iberian Keyboard Music on the Antunes Fortepiano (1767)*. Music & Arts MACD-4985, 1997

Trilha & Alcobia (2008)

TRILHA, Mário Marques & ALCOBIA, Isabel, *Música para D. João VI e D. Carlota*. Numérica NUM 1165, 2008

Uriol & Segréis de Lisboa (2002)

URIOL, José Luis González & Segréis de Lisboa, *Carlos Seixas: Concerto, Sonatas*. Portugaler 2003-2, 2002

QUADRO 1

**Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período
c.1750–1807**

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c.1750–1807

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
ASSUNÇÃO, José da [Graça] (fl.1769–post.1827)	1. ———	<i>Andante</i>	Sol maior - 3/4	P-Ln M.M. 4427	
	2. <i>Nova Sonata amitição</i> [sic] <i>de Zabumba</i>	<i>Andante</i> <i>Minuete</i>	Fá maior – C Fá maior – 3/4	P-Ld M.M. s/n (pp.79–81)	
AVONDANO, Pedro António (1714?-1782)	1. ———	[sem indicação de tempo] - <i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Allegro</i>	Ré maior - 3/4 si menor - C Ré maior - 3/8	F-Pn Vm ⁷ 4874 (ff.28[27]–30[29])	3º and. incompleto
	———	[sem indicação de tempo] - <i>Allegro</i> [sem indicação de tempo] <i>Minuete</i>	Ré maior - 3/4 si menor - C Ré maior - 3/8	P-Ln M.M. 337 (ff.38–40 ^f , 47 ^y)	
2. <i>Sonata</i>	———	[sem indicação de tempo]	Dó maior - 2/4	F-Pn Vm ⁷ 4874 (ff.4[3]–5[4] ^y)	
	———	[sem indicação de tempo]	Dó maior - 2/4	P-Ln M.M. 337 (ff.40 ^v –41 ^y)	
3. <i>Sonata</i>	———	<i>Allegro</i>	Dó maior - 2/4	F-Pn Vm ⁷ 4874 (ff.17[16]–18[17] ^y)	
	———	[sem indicação de tempo] <i>Andante</i> <i>Allegro</i>	Dó maior - C2/4 Fá maior - C2/4 Dó maior - C3/4	P-Ln M.M. 337 (ff.70 ^v –73 ⁱ)	
4. <i>Sonata</i>	———	[sem indicação de tempo]	Dó maior - 2/4	F-Pn Vm ⁷ 4874 (ff.31[30]–32[31] ^y)	
	———	[sem indicação de tempo] [sem indicação de tempo]	Dó maior - C2/4 Dó maior - C3/8	P-Ln M.M. 337 (ff.44 ^v –46 ⁱ)	
———	———	<i>Allegro</i> <i>Minuete</i>	Dó maior - 2/4 Dó maior - 3/8	P-Ln M.M. 4502	

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c.1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
AVONDANO, Pedro Antônio (1714?–1782)	5. <i>Sonata</i>	[sem indicação de tempo] <i>Minuete</i>	Ré maior - 2/4 Ré maior - 3/8	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.23[22] ^v –25[24] ^r)	Avondano (2015)
	<i>A Favourite Lesson</i> - <i>Sonata</i>	<i>Allegro</i> <i>Minueto</i>	Ré maior - 2/4 Ré maior - 3/8	GB–Lbl g.27l.(6.)	
	<i>Tocatta</i>	<i>Allegro</i> <i>Menuetto</i>	Ré maior – 2/4 Ré maior – 3/8	D–Bsb Mus.ms. 936	
	6. <i>Sonata</i>	[sem indicação de tempo]	Fá maior - ♩	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.21[20] ^r –23[22] ^r)	
	_____	[sem indicação de tempo] [sem indicação de tempo] [sem indicação de tempo]	Fá maior - ♩ Fá menor - C2/4 Fá maior - 3/8	P–Ln M.M. 337 (ff.32 ^r –35 ^r)	
	7. <i>Tocatta - Sonata</i>	[sem indicação de tempo] <i>Allegro</i>	Sol maior - C Sol maior - C3/8	P–Ln C.N. 115//8 (ff.51 ^r –55 ^r)	
	_____	<i>Allegro</i> <i>Minuete</i>	Sol maior - C Sol maior - 3/8	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.25[24] ^v –27[26] ^v)	
	<i>Sonata</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - [C]	P–Ln MMs 7//40 (ff.10 ^r –11 ^r)	
	_____	[sem indicação de tempo]	Sol maior - 3/8	P–Ln M.M. 337 (ff.43 ^v –44 ^r)	
	_____	<i>Minuete</i>	Sol maior - 3/8	P–Ln M.M. 4463 (ff.1 ^v –2 ^r)	
	8. <i>Sonata</i>	<i>Allegro</i>	Sol maior - C	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.19[18] ^r –20[19] ^v)	

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c.1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
AVONDANO, Pedro Antônio (1714?–1782)	9. <i>Sonata</i>	[sem indicação de tempo] <i>Presto - Presto</i>	Lá maior - <i>♩</i> Lá maior - 2/4; 3/8	P–Ln M.M. 4329 (ff.10 ^v –13 ⁱ)	
	——	<i>Allegro con spirito</i> <i>Presto</i>	Lá maior - C Lá maior - 2/4; 3/8	P–Ln M.M. 337 (ff.84 ^v –86 ^f)	
BALDI, João José (1770–1816)	1. <i>Sinfonia</i> <i>La Dama Spirituosa</i>	<i>Allegro</i>	Dó maior - <i>♩</i>	P–Ln C.N. 371	
	<i>Symphonia</i> <i>Da Dama Espirituosa</i>	<i>Allegro</i>	Dó maior - <i>♩</i>	P–E Vp Cód. 662 (Manizola)	
	<i>Sonata</i> [? órgãos]	<i>Allegro vivace</i>	Dó maior - <i>♩</i>	P–VV Maço B-CXXXV nº 5	Incompleta (contém apenas a parte do 3º órgão)
	<i>Sonata</i> [? órgãos]	<i>Allegro vivace</i>	Dó maior - <i>♩</i>	P–VV Maço B-CXXXVIII nº 4	Incompleta (contém apenas as partes do 2º e 5º órgãos)
	2. <i>Sonata</i> [? órgãos] <i>1807</i>	<i>Molto Andante</i> <i>Allegro moderato</i>	Ré maior - 6/8 Ré maior - <i>♩</i>	P–VV Maço B-CXXXV nº 3	Incompleta (contém apenas a parte do 4º órgão)
	3. <i>Sonata</i>	<i>Allegro vivace</i>	Sol maior - <i>♩</i>	P–Ln C.N. 389	
	4. <i>Tocata</i>	[sem indicação de tempo]	Dó maior - C	P–Ln M.M. 9//4	
	<i>Fugato</i>	[sem indicação de tempo]	Dó maior - C	P–Ln C.N. 110//1	
BAPTISTA /BAXIXA, Joaquim Félix Xavier (1779–?)	1. <i>Valça</i>	[sem indicação de tempo]	Dó maior - 3/4	P–Ln M.M. 4455 (f.3 ^v)	

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c.1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
BAPTISTA, Francisco Xavier (1741–1797)	1. _____	[sem indicação de tempo]	Ré maior - 3/4	P-Ln M.M. 1297 nº 4	
	2. _____	[sem indicação de tempo]	Ré maior - 3/8	P-Ln M.M. 1297 nº 6	
	3. _____	[sem indicação de tempo]	Mi b maior - 3/4	P-Ln M.M. 1297 nº 2	
	4. _____	[sem indicação de tempo]	Mi b maior - 3/4	P-Ln M.M. 1297 nº 5	
	5. _____	[sem indicação de tempo]	Sol maior - 3/8	P-Ln M.M. 1297 nº 7	
	6. _____	[sem indicação de tempo]	Lá maior - 3/8	P-Ln M.M. 1297 nº 3	
	7. <i>Minueto</i>	[sem indicação de tempo]	Mi b maior - 3/4	P-Ln M.M. 1297 nº 1	
	8. <i>Sonata</i> (V)	<i>Allegro Minueto</i>	Dó maior - 2/4 Dó maior - 3/4	P-La 137-I-13 (pp.16–19)	Baptista (1981)
	_____	[sem indicação de tempo]	Dó maior - 3/4	P-Ln M.M. 4510 (ff.1 ^v)	
	9. <i>Sonata</i> (VIII)	<i>Allegro Minueto</i>	dó menor - C dó menor - 3/4	P-La 137-I-13 (pp.27–31)	Baptista (1981)
	<i>Sonata</i>	<i>Allegro</i>	dó menor - C	P-Ln M.M. 4510 (ff.3 ^v -4 ^v)	
	10. <i>Sonata</i>	<i>Allegro</i>	Ré maior - C	F-Pn Vm ⁷ 4874 (ff.55[54] ^v -57[56] ¹)	Kastner <i>et al.</i> (1982)
	11. <i>Sonata</i> (VII)	<i>Presto Minueto</i>	Ré maior - C Ré maior - 3/4	P-La 137-I-13 (pp.24–27)	Baptista (1981)
	12. <i>Sonata</i> (XII)	[sem indicação de tempo]	Ré maior - C	P-La 137-I-13 (pp.44–46)	Baptista (1981)
	13. <i>Sonata</i>	[sem indicação de tempo] <i>Minuete</i>	Ré maior - 2/4 Ré maior - 3/8	P-Ln M.M. 338 (ff.1 ^r -4 ¹)	

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c.1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
BAPTISTA, Francisco Xavier (1741–1797)	14. <i>Sonata</i> (VI)	<i>Allegro</i> <i>Minueto</i>	Mi b maior - 2/4 Mi b maior - 3/4	P–La 137-I-13 (pp.19–23)	Baptista (1981)
	<i>Sonata</i>	<i>Allegro</i>	Mi b maior - 2/4	P–Ln M.M. 4510 (ff.2 ^v –3 ^y)	
	15. <i>Sonata</i> (IX)	<i>Allegro Spiritoso</i> <i>Minueto</i>	Mi b maior - C Mi b maior - 3/8	P–La 137-I-13 (pp.31–35)	Baptista (1981)
	<i>Tocata</i>	<i>Allegro</i> <i>Menuetto</i>	Mi b maior - C Mi b maior - 3/8	P–Ln M.M. 338 (ff.4 ^v –8 ^y)	Doderer (1972)
	16. <i>Sonata</i> (XI)	<i>Allegro Assai</i> <i>Minueto</i>	Mi maior - 2/4 Mi maior - [3/8]	P–La 137-I-13 (pp.40–44)	Baptista (1981)
	17. <i>Sonata</i>	<i>Allegro Presto</i>	Fá maior - [4/4]	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.57 56 ^v –59 58 ^l)	Kastner <i>et al.</i> (1982)
	18. <i>Sonata</i> (III)	<i>Presto</i> <i>Andante Moderato</i> <i>Allegro Comodo</i>	Fá maior - <i>♩</i> Fá maior - 2/4 Fá maior - 3/4	P–La 137-I-13 (pp.9–13)	Baptista (1981)
	19. <i>Sonata</i> (II)	<i>Allegro</i> <i>Allegro Moderato con Variazioni</i>	Sol maior - C Sol maior - C	P–La 137-I-13 (pp.5–8)	Baptista (1981)
	20. <i>Sonata</i> (I)	<i>Allegro</i> <i>Allegro Comodo con Variazioni</i>	sol menor - 3/8 sol menor - 2/4	P–La 137-I-13 (pp.1–4)	Baptista (1981) Doderer (1975)
	21. <i>Sonata</i> (X)	<i>Presto</i> <i>Minueto</i>	Lá maior - 3/8 Lá maior - 3/4	P–La 137-I-13 (pp.35–39)	Baptista (1981)

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c.1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
BAPTISTA, Francisco Xavier (1741–1797)	22. <i>Sonata</i> (IV)	<i>Allegro</i>	Si b maior - 3/4	P-La 137-I-13	Baptista (1981)
		<i>Allegro</i>	Si b maior - 2/4	(pp.13–16)	
	<i>Sonata</i>	<i>Allegro</i>	Si b maior - 3/4	P-Ln M.M. 4510	
		<i>Allegro</i>	Si b maior - 2/4	(ff.1 ^o -1 ^o 3 ^o -3 ^o)	
	23. <i>Tocata</i> 1765	[sem indicação de tempo] <i>Menuetto</i>	Fá maior - C Fá maior - 3/4	P-Ln M.M. 337 (ff.29 ^o -31 ^o)	
BOA MORTE, Francisco da (fl.1805)	1. <i>Balsa</i>	[sem indicação de tempo]	Dó maior/lá menor - 3/8	P-Ln M.M. 4473 (f.3 ^o)	
	2. <i>Variações do Landum da Monrois</i> 1805	<i>Larghetto</i>	Dó maior - 2/4 (Tema e var. nº 1-7 e 9-13); dó menor - 2/4 (var. nº 8)	P-Ln M.M. 4473 (ff.1 ^o -3 ^o)	
	<i>Variações do Landum da Monroi</i>	<i>Larghetto</i>	Dó maior - 2/4 (Tema e var. nº 1-6 e 8-12); dó menor - 2/4 (var. nº 7)	P-Ln M.M. 504	3ª Variação de M.M. 4473 omitida
CARDOTE, Joaquim Pereira (c.1752–1812)	1. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Mi b maior - 3/4	P-Ln M.M. 4494 (f.1 ^o)	
	2. <i>Variações</i>	[sem indicação de tempo]	Ré maior - 2/4 (Tema e 5 var.)	P-Ln M.M. 22//7	
CARVALHO, João de Sousa (1745–1798)	1. <i>Sonata</i>	<i>Allegro</i> <i>Larghetto</i> <i>Allegro</i>	Ré maior - C Sol maior - C Ré maior - 3/4	P-Ln M.M. 321//2	Doderer (1972) Kastner (1954)
FLORENCIO, João (fl.1808)	1. <i>Minueto</i>	[sem indicação de tempo]	Ré maior - 3/4	P-Ln M.M. 4505 (f.6 ^o)	

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c.1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
FRANCHI, Gregório (fl.1790)	1. <i>Variassioni</i> 1790	<i>Andante con sprezione</i>	Fá maior - C/2/4	P–Ln F.C.R. 79	
JOAQUIM, António (1787–?)	1. <i>Sonatte</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - C	P–Ln M.M. 4329 (ff.14 ^v –15 ^v)	
LE ROY, Eusébio Tavares (fl.1765–1774)	1. <i>Sonatta</i>	[sem indicação de tempo]	Fá maior - 3/8	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.2[1] ^r –3[2] ^y)	
LEITE, António Joaquim da Silva (1759–1833)	1. ——— 1794	<i>Adagio</i>	Dó maior - 3/4	P–Ln M.M. 4505 (f.2 ^y)	
MADRE DE DEUS, Jerónimo da (c.1715–?)	1. Versos - 20	<i>Allegro</i>	Dó maior - <i>♩</i>	P–EYp Cód. CLI 14 nº 7	Madre de Deus (2013)
MADRE DE DEUS, José da (fl.1729)	1. Fuga	[sem indicação de tempo]	ré menor - <i>♩</i>	P–Lf FSPS 93/13 J-5	Doderer (2010) Madre de Deus (1984)
MESQUITA, José Agostinho de (fl.1752–1801)	1. ———	[sem indicação de tempo]	dó menor - 3/4	P–Ln M.M. 4505 (ff.7 ^y)	
	2. <i>Minuet</i>	[sem indicação de tempo]	Mi b maior - 3/8	P–Ln M.M. 4504 (f.2 ^y)	
	3. <i>Minuet</i>	[sem indicação de tempo]	sol menor - 3/8	P–Ln M.M. 4504 (ff.3 ^r –3 ^y)	

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c.1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
MESQUITA, José Agostinho de (fl.1752–1801)	4. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	lá menor - 3/4	P–Ln M.M. 86//16	
	5. <i>Rondo</i>	<i>Andante</i>	Mi b maior - 2/4	P–Ln M.M. 4530 (ff.7 ^o –7 ^o)	
	6. <i>Rondo</i>	[sem indicação de tempo]	Si b maior - 2/4	P–Ln M.M. 4530 (ff.5 ^o –6 ^o)	
	7. <i>Sonata</i>	[sem indicação de tempo]	Dó maior - [4/4]	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.50[49] ^y –52[51] ^y)	
	1. ———	[sem indicação de tempo]	Fá maior - 3/4	P–Ln M.M. 4494 (f.1 ^o)	
	2. <i>Sinfonia</i> [6 órgãos]	<i>Largo – Allegro vivace</i>	Ré maior - 3/4, C	P–Mp R. Mms. 9, 6	
	3. <i>Sonata</i>	<i>Allegro</i> <i>Rondo: Allegretto Moderato</i>	Si b maior - C Si b maior - C2/4	P–Ln C.N. 145//5 (ff.23 ^o –26 ^o)	
OLIVEIRA, José António de (1696–1779)	1. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Dó maior - 3/8	P–Cug M.M. 64 (f.4 ^o)	Oliveira (1981)
	2. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Ré maior - 3/4	P–Cug M.M. 64 (f.5 ^o)	Oliveira (1981)
	3. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Fá maior - 3/4	P–Cug M.M. 64 (f.55 ^o)	Oliveira (1981)
	4. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Fá maior - 3/4	P–Cug M.M. 64 (f.57 ^o)	Oliveira (1981)
	5. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Fá maior - 3/8	P–Cug M.M. 64 (f.58 ^o)	Oliveira (1981)

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
OLIVEIRA, José António de (1696–1779)	6. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Fá maior - 3/8	P–Cug M. M. 64 (f.61 ¹)	Oliveira (1981)
	7. <i>Minuet</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - 3/8	P–Cug M. M. 64 (f.1 ¹)	Oliveira (1981)
	8. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - 3/8	P–Cug M. M. 64 (ff. 1 ^v –2 ^j)	Oliveira (1981)
	9. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - 3/8	P–Cug M. M. 64 (f.6 ¹)	Oliveira (1981)
	<i>Minuet</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - 3/8	P–La 48-1-2: 42 (f.55 ^v)	
	10. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - 3/8	P–Cug M. M. 64 (f.7 ¹)	Oliveira (1981)
	<i>Minuet</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - 3/8	P–La 48-1-2: 43 (f.55 ^v)	
	11. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - 3/4	P–Cug M. M. 64 (f.55 ^j)	
	12. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - 3/8	P–Cug M. M. 64 (f.56 ^j)	Oliveira (1981)
	13. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - 3/4	P–Cug M. M. 64 (f.56 ^v)	Oliveira (1981)
	14. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - 3/8	P–Cug M. M. 64 (f.59 ^j)	Oliveira (1981)
	15. <i>Minuete</i>	<i>Molto adagio</i>	Sol maior - 3/4	P–Cug M. M. 64 (ff. 60 ^v –61 ¹)	Oliveira (1981)

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
OLIVEIRA, José António de (1696–1779)	16. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	sol menor - 3/4	P–Cug M.M. 64 (ff.57 ^v)	Oliveira (1981)
	17. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	sol menor - 3/4	P–Cug M.M. 64 (ff.59 ^v)	Oliveira (1981)
	18. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	lá menor - 3/4	P–Cug M.M. 64 (ff.8 ^r –8 ^v)	Oliveira (1981)
	<i>Minuet</i>	[sem indicação de tempo]	lá menor - 3/4	P–La 48-1-2: 46 (f.56 ^v)	
	19. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Si b maior - 3/4	P–Cug M.M. 64 (ff.7 ^v –8 ^v)	Oliveira (1981)
PEREIRA, José Maria (c.1800)	<i>Minuet</i>	[sem indicação de tempo]	Si b maior - 3/4	P–La 48-1-2: 44 (f.56 ^v)	
	1. ———	<i>Adagio espressivo</i>	Fá maior - ♩	P–Ln M.M. 4523 (ff.1 ^r –1 ^v)	
PORTUGAL, Marcos António (1762–1830)	2. <i>Marcha Triste</i>	<i>Largo</i>	ré menor - ♩	P–Ln M.M. 4523 (ff.1 ^v –2 ^v)	
	1. ———	<i>Allegretto</i>	Ré maior - 3/4	P–Ln F.C.R. 168//45	
	2. ———	[sem indicação de tempo]	Mi b maior - 3/4	P–Ln M.M. 4494 (ff.1 ^v –2 ^v)	
	3. ———	[sem indicação de tempo]	Fá maior - C	P–Ln F.C.R. 168//44	
	4. ———	<i>Allegretto</i>	Sol maior - 2/4	P–Ln F.C.R. 168//47	
	5. ———	<i>Allegretto</i>	Si b maior - 2/4	P–Ln F.C.R. 168//46	

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c.1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
PORTUGAL, Marcos António (1762–1830)	6. ———	<i>Andante</i>	Si b maior - 2/4	P–Ln F.C.R. 168//48	
	7. ———	<i>Andante gracioso</i>	Si b maior - 2/4	P–Ln F.C.R. 168//50	
	8. <i>Minuete (4 mãos)</i>	[sem indicação de tempo]	Mi b maior - 3/4	P–Ln M.M. 245//12	Portugal (2010)
	9. <i>Motivo</i>	<i>Allegretto</i>	Dó maior - 3/4	P–Ln F.C.R. 168//43	
	10. <i>Motivo</i>	<i>Allegretto</i>	Ré maior - 2/4	P–Ln F.C.R. 168//51	
	11. <i>Motivo</i>	<i>Andante</i>	Fá maior - 3/4	P–Ln F.C.R. 168//42	
	12. <i>Motivo</i>	<i>Allegro Comodo</i>	Fá maior - C	P–Ln F.C.R. 168//49	
	13. <i>Sonata</i> [? órgãos]	[sem indicação de tempo] – <i>Allegro F'vice</i>	Dó maior - <i>♩</i>	P–VV Maço B-CXXV nº 2	Incompleta (contém apenas a parte do 4º órgão)
	14. <i>Sonata</i>	<i>Allegro Moderato</i>	Ré maior - C	P–Ld M.M. s/n (pp.134–139)	Vaz (2013)
	<i>Discurso</i>	<i>Allegro má nó molo</i>	Ré maior - C	P–Ln M.M. 4485	
	15. <i>Sonata</i>	[sem indicação de tempo] <i>Rondó. Andantino</i>	Ré maior - C Dó maior - 2/4	US–Wc M23 P 85	Portugal (1976)
	16. <i>Variacoes</i>	[sem indicação de tempo]	Mi b maior - 3/4	US–Wc M23 P 85	Portugal (1976)
PORTUGAL, Simão Victorino (1774–c.1842)	1. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Si b maior - 3/4	P–Ln M.M. 4455 (ff.2º–3º)	
	2. <i>Six Variations de la danse d'Huin</i> [1804]	<i>Andamento de Marchia</i>	Dó maior - 2/4 (Tema e var. nº 2, 4 e 6); Fá maior - 2/4 (var. nº 1, 3 e 5)	P–Ln M.P. 497//7 V.	

Quadro 1. Invenário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c.1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
PURIFICAÇÃO, Mateus da (fl.1766–†1796/97)	1. <i>Tocata</i>	[sem indicação de tempo]	Ré maior - 3/8	P–Ln M.M. 4540 (ff.1 ^v , 2 ^v , 3 ^r –3 ^y)	Incompleta
PUZZI, António de Pádua (fl.1783–1806)	1. <i>Sinfonia</i> [? órgãos]	[sem indicação de tempo] <i>Allegro</i> [sem indicação de tempo] <i>Allegro</i>	sol menor - C Sol maior - C Mi bemol maior - 6/8 - C Sol maior - C	P–VV Mago B-CXXXXVIII nº 5	Incompleta (contém apenas as partes do 2º e 3º órgãos)
SACRAMENTO, Jacinto do (c.1712–?)	1. ———	[sem indicação de tempo]	ré menor - C	P–Ln M.M. 338 (ff.28 ^v –29 ^r)	Doderer (2010) Kastner <i>et al.</i> (1982) Kastner (1963) Sykora (1967)
	2. ———	[sem indicação de tempo]	ré menor - C	P–Ln M.M. 338 (ff.35 ^v –37 ^r)	Kastner <i>et al.</i> (1982) Kastner (1978)
	3. <i>Sonate</i>	[sem indicação de tempo]	sol menor - 3/4	P–Ln M.M. 4329 (ff.2 ^v –4 ^r)	Kastner <i>et al.</i> (1982)
SANT'ANA, José de (fl.1771–†1780)	1. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	dó menor - 3/4	P–Ln M.M. 4329 (ff.16 ^v –17 ^r)	
	2. <i>Sonate</i>	[sem indicação de tempo]	ré menor - C	P–Ln M.M. 4329 (ff.5 ^r –6 ^y)	Kastner <i>et al.</i> (1982)
SANTA BÁRBARA, Vicente de (fl.1775)	1. ——— 1775	<i>Adagio</i>	Fá maior - C	P–Ln M.M. 951 (ff.43 ^r –43 ^y)	

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c.1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
SANTO ELIAS, Manuel de (fl.1767–†1805/06)	1. _____ [? órgãos]	<i>Allegro</i> <i>Allegro moderato - Allegro assai</i>	Ré maior - C Ré maior - 2/4 [6/8]	P-VV Maco B-CXXXVII n° 1	Incompleta (contém apenas a parte do 3º órgão)
	2. <i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Ré maior - 3/4	P-Ln M.M. 86/15	Doderer (1972)
	3. <i>Sonata</i>	<i>Allegro</i>	Mi b maior - C	P-Ln M.M. 951 (ff.22º–23º)	Kastner (1954) Kastner <i>et al.</i> (1982) Sykora (1967)
	4. <i>Sonata</i>	<i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro</i>	Fá maior - 2/4 Fá maior - C Fá maior - C3/8	F-Pn Vm ⁷ 4874 (ff.44[43]–46[45]º)	Kastner <i>et al.</i> (1982)
	5. <i>Sonate</i>	<i>Allegro</i>	Sol maior - C	P-Ln M.M. 4329 (ff.7º–9º)	Kastner <i>et al.</i> (1982)
	<i>Sonatta</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - C	F-Pn Vm ⁷ 4874 (ff.38[37]–40[39]º)	
SANTOS, José Joaquim dos (c.1747–1801)	_____	[sem indicação de tempo]	Sol maior - C	P-Ln M.M. 338 (ff.14º–16º)	
	6. <i>Tocatta</i>	[sem indicação de tempo]	Ré maior - C	P-Ln MMs 7//40 (ff.7º–9º)	Kastner <i>et al.</i> (1982)
	1. <i>Sonatta</i>	[sem indicação de tempo]	Dó maior - C2/4	F-Pn Vm ⁷ 4874 (ff.11[10]º–11[10]º)	
	2. <i>Sonatta</i>	[sem indicação de tempo]	Dó maior - C	F-Pn Vm ⁷ 4874 (ff.12[11]º–13[12]º)	
	3. <i>Sonatta</i>	[sem indicação de tempo]	Ré maior - C ré menor - 3/4 Ré maior - 6/8	F-Pn Vm ⁷ 4874 (ff.5[4]º–8[7]º ; ff.10[9]º–10[9]º)	

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
SANTOS, José Joaquim dos (c.1747–1801)	4. <i>Sonata</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - C	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff. 15[14] ^v –17[16] ^r)	
	<i>Sonata</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - C	P–Ln M.M. 4529	
	5. <i>Sonata</i>	<i>Allegro</i>	Lá maior - C	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff. 59[58] ^v –61[60] ^r)	
	1. ———	<i>Andantino un poco di moto</i>	Sol maior - 3/4	P–Ln M.M. 4425 (ff. 1 ^r , 2 ^v)	Vaz (2013)
	2. ———	<i>Larghetto</i>	Sol maior - 2/4	P–Ln M.M. 4425 (ff. 1 ^v –2 ^v)	Vaz (2013)
SÃO BOAVENTURA, Francisco de (fl.1770–1802)	3. ——— <i>1779</i>	<i>Andante con moto</i>	Sol maior - 3/4	P–Ln M.M. 4503	Vaz (2013)
	4. <i>Minuete Spiritoso</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - 3/4	P–Ln M.M. 4505 (ff. 5 ^r –5 ^v)	
	1. <i>Sonata</i> (I)	<i>Sinfonia: Allegro Andantino</i>	Ré maior - C ré menor - 2/4	GB–Lb1 d.8 P–Ln C.I.C. 87 V. (pp. 1–4)	Silva (2003)
	2. <i>Sonata</i> (VI)	<i>Allegro Minuete</i>	Ré maior - C Ré maior - 3/8	GB–Lb1 d.8 P–Ln C.I.C. 87 V. (pp. 21–26)	Silva (2003)
SILVA, Alberto José Gomes da (fl.1758–†1794)	3. <i>Sonata</i> (IV)	<i>Allegro Minuete: Andante Nell Stille della Chitarra Portoghese</i>	mi menor - $\text{C}\frac{\text{F}}{\text{B}}$ mi menor - 3/4	GB–Lb1 d.8 P–Ln C.I.C. 87 V. (pp. 13–16)	Silva (2003) Doderer (1975)
	4. <i>Sonata</i> (V)	<i>Allegretto Minuete</i>	fã menor - 2/4 fã menor - 3/8	GB–Lb1 d.8 P–Ln C.I.C. 87 V. (pp. 17–20)	Silva (2003)

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
SILVA, Alberto José Gomes da (fl.1758–†1794)	5. <i>Sonata</i> (II)	<i>Prelúdio: Allegro assai</i> [sem indicação de tempo]	Sol maior - C Sol maior - C Sol maior - 3/8	GB–LbI d.8 P–Ln C.I.C. 87 V. (pp.5–9)	Silva (2003)
	6. <i>Sonata</i> (III)	<i>Allegro Brillante</i> <i>Minuete</i>	Si b maior - 2/4 Si b maior - 3/8	GB–LbI d.8 P–Ln C.I.C. 87 V. (pp.10–12)	Silva (2003)
SILVA, João Cordeiro da (1735?– <i>post.</i> 1807)	1. <i>Minueti</i>	[sem indicação de tempo]	Ré maior - 3/8	P–Ln M.M. 69//10 (ff.1 ^v –2 ^o)	Doderer (1972) Cordeiro da Silva (2010)
	2. <i>Minueti</i>	[sem indicação de tempo]	Ré maior - 3/4	P–Ln M.M. 69//10 (ff.6 ^v –7 ^o)	Cordeiro da Silva (2010)
	3. <i>Minueti</i>	[sem indicação de tempo]	Ré maior - 3/4	P–Ln M.M. 69//10 (ff.7 ^v –8 ^o)	Cordeiro da Silva (2010)
	4. <i>Minueti</i>	[sem indicação de tempo]	Ré maior - 3/4	P–Ln M.M. 69//10 (ff.12 ^v –13 ^o)	Cordeiro da Silva (2010)
	5. <i>Minueti</i>	[sem indicação de tempo]	Mi b maior - 3/4	P–Ln M.M. 69//10 (ff.10 ^v –11 ^o)	Cordeiro da Silva (2010)
	6. <i>Minuetto</i>	[sem indicação de tempo]	Mi b maior - 3/4	P–Ln M.M. 2284	
	7. <i>Minueti</i>	[sem indicação de tempo]	Fá maior - 3/4	P–Ln M.M. 69//10 (ff.2 ^v –3 ^o)	Cordeiro da Silva (2010)
	8. <i>Minueti</i>	[sem indicação de tempo]	Fá maior - 3/8	P–Ln M.M. 69//10 (ff.4 ^v –5 ^o)	Cordeiro da Silva (2010)
	9. <i>Minueti</i>	[sem indicação de tempo]	Fá maior - 3/4	P–Ln M.M. 69//10 (ff.9 ^v –10 ^o)	Cordeiro da Silva (2010)
	10. <i>Minueti</i>	[sem indicação de tempo]	Sol maior - 3/8	P–Ln M.M. 69//10 (ff.3 ^v –4 ^o)	Cordeiro da Silva (2010)

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c.1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
SILVA, João Cordeiro da (1735?–post.1807)	11. <i>Minueti</i>	<i>Largo</i>	sol menor - 3/8	P–Ln M.M. 69//10 (ff.11 ^v –12 ^r)	Cordeiro da Silva (2010)
	12. <i>Minuetto</i>	[sem indicação de tempo]	Si b maior - 3/4	P–Ln M.M. 69//11	
	13. <i>Minueti</i>	[sem indicação de tempo]	Si b maior - 3/4	P–Ln M.M. 69//10 (ff.5 ^v –6 ^r)	Cordeiro da Silva (2010)
	14. <i>Minueti</i>	[sem indicação de tempo]	Si b maior - 3/4	P–Ln M.M. 69//10 (ff.8 ^v –9 ^r)	Cordeiro da Silva (2010)
	15. <i>Sonata</i>	[sem indicação de tempo]	Dó maior - 2/4	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.34[33] ^v –35[34] ^v)	Doderer (1975)
	<i>Sonata</i>	<i>Allegro</i>	Dó maior - 2/4	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.48[47] ^v –50[49] ^r)	
	16. <i>Sonata</i>	[sem indicação de tempo]	dó menor - 2/4	P–Ln M.M. 951 (ff.24 ^r –24 ^v)	
	17. <i>Sonata</i>	[sem indicação de tempo]	Si b maior - 2/4	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.47[46] ^r –47[46] ^v)	
	18. <i>Tocata D. Maria Anna de Portugal</i>	[sem indicação de tempo]	Dó maior - 3/4	P–Ln M.M. 4521	
	——	[sem indicação de tempo]	Dó maior - 3/4	P–Ln M.M. 4530 (ff.4 ^v –5 ^r)	
SILVA, Policarpo José António da (1745?–1803)	1. <i>Contradanza 1796</i>	<i>Andante</i>	Ré maior - 6/8	P–Ln C.I.C. 18	
	2. <i>Sonatta</i>	<i>Allegro Andantino</i>	Dó maior - C dó menor - 3/4	P–Ln MMs 7//40 (ff.1 ^r –5 ^v)	

Quadro 1. Inventário de obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº e título da obra	Andamentos	Tonalidade e compasso	Fontes	Edições/Observações
SILVA, Policarpo José António da (1745?–1803)	3. <i>Sonata</i> 1785	<i>Andante</i>	Ré maior - 2/4	P–Ln MMs 7//5	Incompleta (and. incompleto; ausência do Minuete e do Rondó)
SILVEIRA, José Luís da (fl.1769–†1803/04)	1. <i>Minuete</i> 1794	[sem indicação de tempo]	Ré maior - 3/4	P–Ln F.C.R. 202//3	
VELHO, Afonso Vito de Lima (fl.1781–post.1856)	1. _____ 2. <i>Sonata</i>	<i>Allegro assai</i> <i>Allegro má nó tropo</i>	Ré maior - C Si b maior - C	P–Ln M.M. 4557 P–Ln M.M. 508	

QUADRO 2

Listagem e classificação das sonatas portuguesas compostas no período *c.*1750–1807

Quadro 2. Listagem e classificação das sonatas portuguesas compostas no período c.1750–1807

Compositor	Nº obra no Inventário	Obra / Tonalidade dos andamentos	Fontes	Forma dos andamentos
AVONDANO, Pedro António	1	——— (Ré M / si m / Ré M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.28[27] ^f –30[29] ^f) P–Ln M.M. 337 (ff.38 ^v –40 ^f , 47 ^v)	1º - <i>Tipo 3</i> ⇒ <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Ternária (ABA')</i> 3º - <i>Tipo 2</i>
	2	<i>Sonatta</i> (Dó M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.4[3] ^f –5[4] ^f) P–Ln M.M. 337 (ff.40 ^v –41 ^f)	<i>Tipo 2</i>
	3	<i>Sonatta</i> (Dó M / Fá M / Dó M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.17[16] ^v –18[17] ^v) P–Ln M.M. 337 (ff.70 ^v –73 ^f)	1º - <i>Tipo 3</i> 2º - <i>Tipo 2</i> 3º - <i>Tipo 3</i>
	4	<i>Sonatta</i> (Dó M / Dó M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.31[30] ^v –32[31] ^f) P–Ln M.M. 337 (ff.44 ^v –46 ^f) P–Ln M.M. 4502	1º - <i>Tipo 3</i> 2º - <i>Tipo 2</i>
	5	<i>Sonatta / Lesson / Toccata</i> (Ré M / Ré M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.23[22] ^v –25[24] ^f) GB–Lbl g.271.(6.) D–Bsb Mus.ms. 936	1º - <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Binária</i>
	6	<i>Sonatta</i> (Fá M / fá m / Fá M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.21[20] ^f –23[22] ^f) P–Ln M.M. 337 (ff.32 ^f –35 ^f)	1º - <i>Tipo 3</i> 2º - <i>Ternária (ABA')</i> 3º - <i>Binária equilibrada</i>
	7	<i>Tocata – Sonata / Sonatta</i> (Sol M / Sol M)	P–Ln C.N. 115//8 (ff.51 ^f –55 ^f) F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.25[24] ^v –27[26] ^v) P–Ln MMs 7//40 (ff.10 ^f –11 ^f) P–Ln M.M. 337 (ff.43 ^v –44 ^f) P–Ln M.M. 4463 (f.1 ^v –2 ^f)	1º - <i>Tipo 3</i> 2º - <i>Tipo 3</i> ⇒ <i>Tipo 2</i>
	8	<i>Sonatta</i> (Sol M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.19[18] ^f –20[19] ^v)	<i>Tipo 3</i>
	9	<i>Sonatte</i> (Lá M / Lá M)	P–Ln M.M. 4329 (ff.10 ^v –13 ^f) P–Ln M.M. 337 (ff.84 ^f –86 ^f)	1º - <i>Sonata deformada</i> 2º - <i>Ternária dupla (ABA' – ABA')</i>
BALDI, João José	1	<i>Sinfonia / Sonata</i> (Dó M)	P–Ln C.N. 371 P–EVp Cód. 662 (Manizola) P–VV Maço B-CXXV nº 5 P–VV Maço B-CXXXVIII nº 4	<i>Tipo 1</i>
	3	<i>Sonatta</i> (Sol M)	P–Ln C.N. 389	<i>Tipo 1</i>
BAPTISTA, Francisco Xavier	8	<i>Sonata</i> (Dó M / Dó M)	P–La 137-I-13 (pp.16–19) P–Ln M.M. 4510 (f.1 ^v)	1º - <i>Tipo 3</i> 2º - <i>Ternária (ABA')</i>
	9	<i>Sonata</i> (dó m / dó m)	P–La 137-I-13 (pp.27–31) P–Ln M.M. 4510 (ff.3 ^v –4 ^v)	1º - <i>Tipo 3</i> ⇒ <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Tipo 3</i>
	10	<i>Sonata</i> (Ré M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.55[54] ^v –57[56] ^f)	<i>Tipo 2</i>
	11	<i>Sonata</i> (Ré M / Ré M)	P–La 137-I-13 (pp.24–27)	1º - <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Ternária (ABA')</i>
	12	<i>Sonata</i> (Ré M)	P–La 137-I-13 (pp.44–46)	<i>Tipo 2</i>

Quadro 2. Listagem e classificação das sonatas portuguesas compostas no período c.1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº obra no Inventário	Obra / Tonalidade dos andamentos	Fontes	Forma dos andamentos
BAPTISTA, Francisco Xavier	13	<i>Sonata</i> (Ré M / Ré M)	P–Ln M.M. 338 (ff.1 ^r –4 ^r)	1º - <i>Tipo 3</i> ⇒ <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Ternária (ABA')</i>
	14	<i>Sonata</i> (Mi b M / Mi b M)	P–La 137-I-13 (pp.19–23) P–Ln M.M. 4510 (ff.2 ^r –3 ^r)	1º - <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Ternária (ABA')</i>
	15	<i>Sonata / Toccata</i> (Mi b M / Mi b M)	P–La 137-I-13 (pp.31–35) P–Ln M.M. 338 (ff.4 ^v –8 ^r)	1º - <i>Tipo 3</i> ⇒ <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Binária paralela</i> 2º - <i>Binária (M.M. 338)</i>
	16	<i>Sonata</i> (Mi M / Mi M)	P–La 137-I-13 (pp.40–44)	1º - <i>Tipo 3</i> 2º - <i>Tipo 3</i>
	17	<i>Sonata</i> (Fá M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.57[56] ^v –59[58] ^r)	<i>Tipo 3</i>
	18	<i>Sonata</i> (Fá M / Fá M / Fá M)	P–La 137-I-13 (pp.9–13)	1º - <i>Tipo 3</i> 2º - <i>Binária paralela</i> 3º - <i>Ternária (ABA')</i>
	19	<i>Sonata</i> (Sol M / Sol M)	P–La 137-I-13 (pp.5–8)	1º - <i>Tipo 3</i> 2º - <i>Tema e variações</i>
	20	<i>Sonata</i> (sol m / sol m)	P–La 137-I-13 (pp.1-4)	1º - <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Tema e variações</i>
	21	<i>Sonata</i> (Lá M / Lá M)	P–La 137-I-13 (pp.35–39)	1º - <i>Tipo 3</i> 2º - <i>Tipo 3</i> ⇒ <i>Tipo 2</i>
	22	<i>Sonata</i> (Si b M / Si b M)	P–La 137-I-13 (pp.13–16) P–Ln M.M. 4510 (ff.1 ^r –1 ^v , 3 ^r –3 ^v)	1º - <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Rondeau</i>
	23	<i>Toccata</i> (Fá M / Fá M)	P–Ln M.M. 337 (ff.29 ^r –31 ^v)	1º - <i>Tipo 3</i> ⇒ <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Tipo 2</i>
CARVALHO, João de Sousa	1	<i>Sonata</i> (Ré M / Sol M / Ré M)	P–Ln M.M. 321//2	1º - <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Ternária (ABA')</i> 3º - <i>Tipo 2</i>
JOAQUIM, António	1	<i>Sonatte</i> (Sol M)	P–Ln M.M. 4329 (ff.14 ^v –15 ^v)	<i>Binária paralela</i>
LE ROY, Eusébio Tavares	1	<i>Sonatta</i> (Fá M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.2[1] ^r –3[2] ^v)	<i>Tipo 1</i>
MESQUITA, José Agostinho de	7	<i>Sonata</i> (Dó M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.50[49] ^v –52[51] ^v)	<i>Tipo 3</i>
MOREIRA, António Leal	2	<i>Sinfonia</i> (Ré M)	P–Mp R. Mms. 9.6	<i>Tipo 1 expandido</i>
	3	<i>Sonatta</i> (Si b M / Si b M)	P–Ln C.N. 145//5 (ff.23 ^r –26 ^r)	1º - <i>Tipo 3</i> 2º - <i>Rondeau</i>
PORTUGAL, Marcos António	14	<i>Sonatta / Discurso</i> (Ré M)	P–Ld M.M. s/n (pp.134–139) P–Ln M.M. 4485	<i>Sonata deformada</i>
	15	<i>Sonata</i> (Ré M / Dó M)	US–Wc M23 P 85	1º - <i>Sonata deformada</i> 2º - <i>Rondó</i>

Quadro 2. Listagem e classificação das sonatas portuguesas compostas no período c.1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº obra no Inventário	Obra / Tonalidade dos andamentos	Fontes	Forma dos andamentos
SACRAMENTO, Jacinto do	1	_____ (ré m)	P–Ln M.M. 338 (ff.28 ^v –29 ^r)	<i>Tipo 3 ⇒ Tipo 2</i>
	2	_____ (ré m)	P–Ln M.M. 338 (ff.35 ^v –37 ^r)	<i>Tipo 2</i>
	3	<i>Sonatte</i> (sol m)	P–Ln M.M. 4329 (ff.2 ^v –4 ^r)	<i>Tipo 3</i>
SANT’ANA, José de	2	<i>Sonatte</i> (ré m)	P–Ln M.M. 4329 (ff.5 ^r –6 ^v)	<i>Tipo 3</i>
SANTA BÁRBARA, Vicente de	1	_____ (Fá M)	P–Ln M.M. 951 (ff.43 ^r –43 ^v)	<i>Tipo 2</i>
SANTO ELIAS, Manuel de	3	<i>Sonatta</i> (Mi b M)	P–Ln M.M. 951 (ff.22 ^v –23 ^v)	<i>Tipo 2</i>
	4	<i>Sonata</i> (Fá M / Fá M / Fá M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.44[43] ^r –46[45] ^v)	1º - <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Binária</i> 3º - <i>Binária</i>
	5	<i>Sonatte</i> (Sol M)	P–Ln M.M. 4329 (ff.7 ^v –9 ^v) F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.38[37] ^v –40[39] ^r) P–Ln M.M. 338 (ff.14 ^v –16 ^r)	<i>Tipo 3</i>
	6	<i>Tocatta</i> (Ré M)	P–Ln MMs 7//40 (ff.7 ^r –9 ^r)	<i>Tipo 2</i>
SANTOS, José Joaquim dos	1	<i>Sonatta</i> (Dó M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.11[10] ^r –11[10] ^v)	<i>Binária paralela</i>
	2	<i>Sonatta</i> (Dó M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.12[11] ^r –13[12] ^r)	<i>Binária paralela</i>
	3	<i>Sonatta</i> (Ré M / ré m / Ré M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.5[4] ^v –8[7] ^v ; ff.10[9] ^r –10[9] ^v)	1º - <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Binária</i> 3º - <i>Binária</i>
	4	<i>Sonatta</i> (Sol M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.15[14] ^v –17[16] ^r) P–Ln M.M. 4529	<i>Binária paralela</i>
	5	<i>Sonatta</i> (Lá M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.59[58] ^v –61[60] ^r)	<i>Binária paralela</i>
SÃO BOAVENTURA, Francisco de	1	_____ (Sol M)	P–Ln M.M. 4425 (ff.1 ^r , 2 ^v)	<i>Tipo 1</i>
	2	_____ (Sol M)	P–Ln M.M. 4425 (ff.1 ^v –2 ^r)	<i>Tipo 1</i>
	3	_____ (Sol M)	P–Ln M.M. 4503	<i>Tipo 1 expandido</i>
SILVA, Alberto José Gomes da	1	<i>Sonata</i> (Ré M / ré m / Ré M)	GB–Lbl d.8 P–Ln C.I.C. 87 V. (pp.1–4)	1º - <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Ternária (ABA’)</i> 3º - <i>Ternária (ABA’)</i>

Quadro 2. Listagem e classificação das sonatas portuguesas compostas no período c.1750–1807 (continuação)

Compositor	Nº obra no Inventário	Obra / Tonalidade dos andamentos	Fontes	Forma dos andamentos
SILVA, Alberto José Gomes da	2	<i>Sonata</i> (Ré M / Ré M)	GB–Lbl d.8 P–Ln C.I.C. 87 V. (pp. 21–26)	1º - <i>Tipo 3</i> 2º - <i>Tipo 2</i>
	3	<i>Sonata</i> (mi m / mi m)	GB–Lbl d.8 P–Ln C.I.C. 87 V. (pp.13–16)	1º - <i>Tipo 3</i> 2º - <i>Binária</i>
	4	<i>Sonata</i> (fá m / fá m)	GB–Lbl d.8 P–Ln C.I.C. 87 V. (pp.17–20)	1º - <i>Tipo 3</i> ⇒ <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Binária</i>
	5	<i>Sonata</i> (Sol M / Sol M / Sol M)	GB–Lbl d.8 P–Ln C.I.C. 87 V. (pp.5–9)	1º - <i>Prelúdio</i> 2º - <i>Tipo 2</i> 3º - <i>Ternária (ABA')</i>
	6	<i>Sonata</i> (Si b M / Si b M)	GB–Lbl d.8 P–Ln C.I.C. 87 V. (pp.10–12)	1º - <i>Tipo 3</i> ⇒ <i>Tipo 2</i> 2º - <i>Binária</i>
SILVA, João Cordeiro da	15	<i>Sonatta</i> (Dó M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.34[33] ^v –35[34] ^v) F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.48[47] ^v –50[49] ^f)	<i>Tipo 3</i>
	16	<i>Sonatta</i> (dó m)	P–Ln M.M. 951 (ff.24 ^r –24 ^v)	<i>Tipo 3</i>
	17	<i>Sonatta</i> (Si b M)	F–Pn Vm ⁷ 4874 (ff.47[46] ^r –47[46] ^v)	<i>Tipo 3</i>
	18	<i>Tocata</i> (Dó M)	P–Ln M.M. 4521 P–Ln M.M. 4530 (ff.4 ^v –5 ^r)	<i>Tipo 2</i>
SILVA, Policarpo José António da	2	<i>Sonatta</i> (Dó M / dó m)	P–Ln MMs 7//40 (ff.1 ^r –5 ^v)	1º - <i>Tipo 3</i> 2º - <i>Ternária (ABA')</i>
VELHO, Afonso Vito de Lima	1	————— (Ré M)	P–Ln M.M. 4557	<i>Sonata deformada</i>
	2	<i>Sonatta</i> (Si b M)	P–Ln M.M. 508	<i>Tipo 3</i>

QUADRO 3

Análise das sonatas portuguesas compostas no período *c.*1750–1807

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
AVONDANO, Pedro António	P-Ln M.M. 337 (ff.38 ^r –40 ^r , 47 ^v)	1. s/ ind. tempo – Allegro (Ré M., 3/4)	Introdução c. 1 8 13 22 26 a ¹ a ² a ³ a ⁴ a ⁵ I Exposição a 2 partes c. 31 35 40 P ^{1.1} P ^{1.2} P ^{1.3} ⇒ TR , S ^{1.1} S ^{1.2} S ^{1.3} / C C I V Desenvolvimento c. 69 73 75 81 P ^{1.1} P ^{1.2} P ^{1.3} ⇒ TR S ^{1.3} V ii I Resolução tonal c. 97 106 110 S ^{1.1} C C / i I Coda c. 114 P :II I	Tema principal = P ^{1.1} , P ^{1.2} e P ^{1.3} (proposição) P ^{1.1} - reiteração de motivo imitativo com repetição de nota P ^{1.2} - reiteração de dois motivos melódicos ascendentes com 3 ^{as} e 6 ^{as} sincronizadas; acompanhamento de <i>murky bass</i> P ^{1.3} - progressão sequencial em movimento descendente com efeito de 3 ^{as} sincronizadas, concluindo com cadencial 6/4 - 5/3 Tema secundário = S ^{1.1} e S ^{1.2} (proposição) S ^{1.1} - repetição de motivo alegre e movimentado com intervalos de 4 ^a , 6 ^a e graus conjuntos; acompanhamento enérgico de acordes repetidos S ^{1.2} - melodia com graus conjuntos e insistentes apogiaturas; acompanhamento enérgico de acordes repetidos
1	Ré – ré ³ Cravo		2. s/ ind. tempo (si m, C = 4/4)	

Observações: 1^o and. – entre os cc. 35 e 36 surge um c. que não foi contabilizado por se tratar de uma repetição das linhas melódicas superiores do c. seguinte e uma repetição da linha do baixo do c. anterior.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
AVONDANO, Pedro António	P–Ln M.M. 337 (ff.38 ^r –40 ^r , 47 ^v)	3. Minuete (Ré M., 3/8)	Exposição contínua c. 1 7 11 15 P TR FS / :II: I V Desenvolvimento c. 26 30 34 P P V I i Resolução tonal c. 43 FS / :II: I	Tema principal = P (frase) P - melodia com movimentação rítmica em cada 2 cc. baseada no acorde arpejado da tónica e em graus conjuntos; acompanhamento rítmicamente regular baseado nas notas da harmonia
1	Ré – ré ³ Cravo			

Observações: 3º and. – falta c. 4 por comparação com a versão do manuscrito F–Pn Vm⁷ 4874; entre os cc. 11 e 12 surge um c. que não foi contabilizado por se tratar de uma repetição da linha melódica inferior do c. seguinte e de um erro na linha melódica superior uma vez que não segue o desenho melódico precedente.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
AVONDANO, Pedro António	P-Ln M.M. 337 (ff. 40 ^v -41 ^r)	I, s/ ind. tempo (Dó M, 2/4)	Exposição contínua c. 1 10 19 21 23 26 29 P TR FS ^{1.1} FS ^{1.1} FS ^{1.2} / C C :II: I V	Tema principal = P (frase) P - repetição de motivo baseado no acorde arpejado da tónica acompanhado por movimento descendente com ornamentação de 8ª quebrada, seguido por motivo melódico descendente e escala ascendente acompanhada por notas da harmonia, concluindo com a repetição do fragmento conclusivo (últimos 3 cc.)
2	Dó – ré ³ Cravo		Desenvolvimento c. 33 38 56 P V i V Resolução tonal c. 60 FS ^{1.2} / I Coda c. 63 P I :II	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
AVONDANO, Pedro António	P-Ln M.M. 337 (ff.70 ^v -73)	I, s/ ind. tempo (Dó M, C2/4)	Exposição contínua c. 1 11 19 26 28 34 36 38 P ^{1.1} P ^{1.2} TR FS / C ¹ C ¹ C ² :II: I V Desenvolvimento c. 42 49 P ^{1.1} P ^{1.2} V Recapitulação c. 69 77 83 85 87 P ^{1.1} FS / C ¹ C ¹ C ² :II: I	Tema principal = P ^{1.1} (fase) P ^{1.1} - reiteração de membro de frase constituído pelo preenchimento de intervalo de 5ª descendente e 3 ^{as} sincronizadas; acompanhamento de <i>murky bass</i>
3	Dó – ré ³ Cravo			
		2. Andante (Fâ M, C2/4)	Exposição contínua c. 1 5 9 14 20 24 28 P ^{1.1} P ^{1.2} P ^{1.3} ⇒ TR FS / C ¹ C ¹ C ² :II: I V Desenvolvimento c. 30 34 39 43 P ^{1.1} P ^{1.3} ⇒ TR P ^{1.1} P ^{1.3} ⇒ TR ii I Resolução tonal c. 48 54 58 62 FS / C ¹ C ¹ C ² :II: I	Tema principal = P ^{1.1} , P ^{1.2} e P ^{1.3} (proposição) P ^{1.1} - reiteração de motivo com notas repetidas e ritmo pontuado acompanhado, na repetição, por 3 ^{as} sincronizadas P ^{1.2} - repetição de motivo com notas repetidas e segmento descendente acompanhado por 3 ^{as} harmónicas P ^{1.3} - repetição de segmento ascendente com intervalos de 3ª e 3 ^{as} sincronizadas seguido por ritmos pontuados e saltos acompanhados por intervalos de 3ª; termina com cadencial 6/4 - 5/3

Observações: 1º and. – a última nota da linha do baixo nos cc. 35 e 37 é, respetivamente, ré¹ e ré por comparação com os cc. 84 e 86.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
AVONDANO, Pedro António	P-Ln M.M. 337 (ff. 70 ^v -73)	3. Allegro (Dó M. C3/4)	Exposição contínua c. 1 5 11 15 20 P ^{1.1} P ^{1.2} ⇒ TR FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.2} / :ll: I V	Tema principal = P ^{1.1} e P ^{1.2} (proposição) P ^{1.1} - reiteração de escala ascendente apoiada pelo acorde da tônica e enfatizada por ritmo pontuado e salto descendente de 5ª P ^{1.2} - repetição de segmento descendente com intervalos de 3ª acompanhado por 3 ^{as} harmónicas, terminando com motivo descendente por graus conjuntos com cadencial 6/4 - 5/3
3	Dó – ré ³ Cravo		Desenvolvimento c. 26 30 34 38 (episódio) FS ^{1.1} FS ^{1.1} i b III iv V Recapitulação c. 42 48 52 P ^{1.2} ⇒ TR FS ^{1.2} FS ^{1.2} / :ll: i I	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
AVONDANO, Pedro António 4	P–Ln M.M. 337 (ff.44 ^v –46) Ré – dó ³ Cravo	1. s/ ind. tempo (Dó M, C2/4)	Exposição contínua c. 1 6 10 14 21 25 30 P P TR ^{1,1} TR ^{1,2} FS FS / C :II: I V	Tema principal = P (frase) P - 3 ^{as} sincronizadas com repetição de notas; acompanhamento de acordes arpejados
			Desenvolvimento c. 32 37 40 47 P V ii iii I	
			Recapitulação c. 49 53 57 61 65 P TR ^{1,2} FS FS / C :II: I	
		2. s/ ind. tempo (Dó M, C3/8)	Exposição contínua c. 1 7 11 12 15 19 P TR ^{1,1} TR ^{1,2} TR ^{1,1} FS / :II: I V Desenvolvimento c. 26 32 36 P TR ^{1,1} V i Resolução tonal c. 43 FS / :II: I	
				Tema principal = P (frase) P - reiteração de motivo melódico <i>cantabile</i> (graus conjuntos descendentes, salto) suspensão por ritmo pontuado; acompanhamento de acordes arpejados e graus conjuntos

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
AVONDANO, Pedro António	GB–Lb1 g.271.(6.) Sol # – ré ³ Cravo	1. Allegro (Ré M., 2/4)	Exposição contínua c. 1 3 7 15 20 22 26 35 39 43 47 49 51 53 P ^{1.0} P ^{1.1} P ^{1.2} ⇒ TR FS ^{1.1} FS ^{1.2} P ^{1.1} C ^{pre-ECC} C ^{pre-ECC} / C ^{1.1} C ^{1.2} C ^{1.3} : : I V V V Desenvolvimento c. 55 59 60 69 78 P ^{1.0} P ^{1.1} V ii vi i Resolução tonal c. 86 98 102 106 110 112 114 P ^{1.2} ⇒ TR P ^{1.1} C ^{pre-ECC} C ^{pre-ECC} / C ^{1.2} C ^{1.2} C ^{1.3} : : I	Tema principal = P ^{1.1} e P ^{1.2} (proposição) P ^{1.1} - reiteração de motivo com graus conjuntos em torno da tónica; acompanhamento de baixo de Alberti e alternância de graus conjuntos com repetição de notas P ^{1.2} - repetição de motivo com apogiatura ascendente, salto de 8ª e escala descendente; acompanhamento de baixo de Alberti
		2. Minuetto (Ré M., 3/8)	A 1 7 11 15 19 23 27 33 37 41 45 49 52 a ¹ a ² b ¹ b ² b ³ : : a ¹ a ² a ² b ¹ b ² b ³ I I V V V Coda c. 55 I : :	

Observações: 1.º and. – última nota da linha do baixo nos cc. 105 e 109 é lá por comparação com os cc. 42 e 46. 2.º and. – falta c. 47 (= c. 46) por analogia com a 1.ª parte.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - nº da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
AVONDANO, Pedro António	P-Ln M.M. 337 (ff.32 ^r -35 ^r)	1. s./ ind. tempo (Fâ M, ♩)	Exposição contínua c. 1 5 8 14 22 26 31 36 39 43 46 P ^{1.1} P ^{1.2} P ^{1.3} P ^{1.4} P ^{1.5} P ² TR V I Desenvolvimento c. 49 65 TR V v Recapitulação c. 75 79 82 87 97 100 102 108 113 117 120 126 130 P ^{1.1} P ^{1.2} P ^{1.3} P ^{1.4} P ^{1.5} P ² TR i P ^{1.4} FS FS / V Coda c. 133 P ^{1.5} I :II:	Tema principal = P ^{1.1} e P ^{1.2} (proposição) P ^{1.1} - reiteração de motivo com repetição de notas e acorde arpejado descendente acompanhado por segmento ascendente com intervalos de 3 ^a P ^{1.2} - escalas descendentes seguidas por acordes arpejados
6	Cravo	2. s./ ind. tempo (fã m, C2/4)	A B 12 15 21 23 c. 1 6 b ¹ b ² a ¹ a ¹ II i III i	
		3. s./ ind. tempo (Fâ M, 3/8)	Exposição contínua c. 1 10 14 16 19 23 P TR FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.2} / :II: I V Recapitulação c. 28 45 51 54 58 (episódio) TR FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.2} / :II: i I	Tema principal = P (frase) P - reiteração de motivo melódico (3 ^a ascendente e graus conjuntos descendentes seguidos por repetição de nota) em diálogo com a linha do baixo, concluindo com escala descendente

Observações: 1º and – a coda corresponde à recomposição do módulo P^{1.5}, tal como aparece na recapitulação. 3º and. – falta c. 11 por analogia com a sequência melódica que se segue e com o reaparecimento desta zona na 2ª parte do and. (cc. 45–50).

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
AVONDANO, Pedro António	F–Ph Vm ¹ 4874 (ff.25[24] ^v –27[26] ^r)	1. Allegro (Sol M, C = 4/4)	Exposição a 2 partes c. 1 3 6 10 15 20 22 24 25 26 p ^{1,1} p ^{1,2} TR , S ^{1,0} S ^{1,1} / C ^{1,1} C ^{1,2} C ^{1,3} C ^{1,3} C ² :II: I V V V Desenvolvimento c. 28 31 35 39 p ^{1,2} S ^{1,0} V I vi I Recapitulação c. 42 46 48 50 52 54 55 58 59 60 p ^{1,2} , S ^{1,0} / C ^{1,1} C ^{1,2} efeito de CRI C ^{1,3} C ^{1,3} C ² II I	Tema principal = p ^{1,1} e p ^{1,2} (proposição) p ^{1,1} - reiteração de motivo com gruppeto e descida melódica de 5 ^a , acompanhamento de <i>murky bass</i> p ^{1,2} - reiteração de motivo (repetição de segmento melódico de 4 ^a descendente, acorde arpejado ascendente e salto descendente), concluindo com graus conjuntos e posteriormente com acorde arpejado Tema secundário = S ^{1,1} (frase) S ^{1,1} - repetição de motivo melódico com salto descendente de 8 ^a seguido por segmentos cromáticos descendentes de carácter <i>cantabile</i> ; acompanhamento de baixo de Alberti Tema conclusivo = C ^{1,1} e C ^{1,2} (proposição) C ^{1,1} - reiteração de motivo (gruppeto e descida por intervalo de 5 ^a e 4 ^a); acompanhamento de baixo de Alberti C ^{1,2} - motivo inicial de C ^{1,1} seguido por movimento ascendente concluindo com salto; acompanhamento de baixo de Alberti
		2. Minuete (Sol M, 3/8)	Exposição contínua c. 1 7 9 11 13 15 19 23 29 33 P TR ^{1,1} TR ^{1,1} TR ^{1,2} V FS ^{1,1} FS ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{1,3} / C :II: I V V V Desenvolvimento c. 35 42 45 P FS ^{1,1} V I i Resolução tonal c. 57 63 67 FS ^{1,2} FS ^{1,3} / C II I	Tema principal = P (frase) P - melodia com ritmos pontuados, cromatismo e repetição de motivo circular no intervalo de 3 ^a , acompanhamento através de segmento descendente de graus conjuntos, notas da harmonia e cromatismo

Observações: 1^o and. – entre os cc. 43 e 44 surge um c. que não foi contabilizado por se tratar de uma repetição do c. anterior que não é contemplada na apresentação deste módulo na exposição.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
AVONDANO, Pedro António 8	F–Ph Vm / 4874 (ff. 19[18] ^f –20[19] ^v) Dó – ré ³ Cravo	I. Allegro (Sol M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 4 10 13 16 18 21 23 27 P ^{1,0} P ^{1,1} TR FS ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{1,3} C ^{pre-EHC} C ^{pre-EHC} / II: I V Desenvolvimento c. 31 33 P ^{1,0} V vi Recapitulação c. 46 49 58 59 66 P ^{1,0} TR FS ^{1,1} FS ^{1,2} C ^{pre-EHC} / II: I	Tema principal = P ^{1,1} (fase) P ^{1,1} - reiteração de motivo com 3 ^{as} harmónicas apoiadas no 1.º e 3.º tempos do c. seguido por repetição de segmento descendente com graus conjuntos e ritmo pontuado; acompanhamento de <i>murky bass</i> , baixo de Alberti e acordes arpejados

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
AVONDANO, Pedro António	P-Ln M.M. 337 (ff.84 ^r –86 ^r)	I. Allegro con spirito (Lá M, C = 4/4)	Introdução A B c. 1 4 5 11 16 19 20 a ¹ a ² b ¹ b ² b ^{1'} I V \sharp III IV V Exposição continua c. 22 25 26 27 32 p ^{1,1} p ^{1,2} \Rightarrow TR FS / I V v \sharp VII RT c. 37 \sharp VII v Desenvolvimento c. 39 44 47 p ^{1,1} TR V I Coda c. 52 58 b ² II: I	Tema principal = p ^{1,1} (Frase) p ^{1,1} - motivo por graus conjuntos em entrada imitativa, acompanhado por escala descendente, seguido de contraponto com progressiva redução sonora: redução de 3 para 2 vozes e aproximação da tessitura das linhas melódicas
9	Dó – ré ³ Tecla	2. Presto (Lá M, 2/4 e 3/8)	A B A' c. 1 6 7 12 19 26 30 33 35 37 a ¹ a ² a ³ II: b ¹ b ¹ a ^{1'} a ^{1'} a ^{1'} a ³ a ³ II: I V \sharp i i I A B A' c. 44 50 52 58 66 75 79 83 89 98 106 a ¹ a ² a ³ \sharp a ³ i a ^{1'} a ^{1'} a ^{1'} a ³ a ³ :II: I V	

Observações: 1.º and. – no c. 60 o acorde da linha do baixo está copiado erradamente na linha superior. 2.º and. – após o c. 39, faltam os cc. 40-42 (= cc. 37-39) por analogia com o final da 1.ª parte (cc. 12-17); faltam os cc. 61-62 (= cc. 59-60) e cc. 69-70 (= cc. 67-68) por analogia com o final do andamento (cc. 106-113).

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BALDI, João José	P–Ln C.N. 371 Sol ₁ – fã ³	I. Allegro (Dó M, \mathcal{C})	Exposição a 2 partes c. 1 5 12 16 19 23 29 37 44 49 54 58 60 63 67 69 74 75 79 83 P ^{1,1} P ^{1,2} P ^{1,1} P ^{1,2} P ^{2,1} P ^{2,2} P ^{3,1} P ^{3,2} TR ¹ S ^{1,1} S ^{1,2} S ^{1,1} S ^{1,2} I V II V V bIII V RT c. 94 98 bIII i Recapitulação c. 114 118 125 129 132 136 142 153 157 159 162 166 168 173 174 178 182 P ^{1,1} P ^{1,2} P ^{1,1} P ^{1,2} P ^{2,1} P ^{2,2} TR ¹ S ^{1,1} S ^{1,2} S ^{1,1} S ^{1,2} V I i bVI I Coda c. 190 P ^{3,1} II I	Tema principal = período de 16 compassos: antecedente (P ^{1,1} P ^{1,2} = proposição) e consequente (P ^{1,1} P ^{1,2} = proposição) P ^{1,1} - reiteração de motivo enérgico com ritmos pontuados e segmento ascendente de graus conjuntos acompanhado por acordes repetidos. P ^{1,2} - motivo gracioso baseado na repetição de notas seguida por intervalo descendente (5 ^a , 6 ^a), concluindo com grupo; acompanhamento de acordes Ligação do antecedente para o consequente através do preenchimento de intervalo de 3 ^a assente nas notas do acorde arpejado seguido por um segmento descendente de graus conjuntos Tema secundário = S ^{1,1} e S ^{1,2} (período) S ^{1,1} - melodia cantabile composta por reiteração de motivo ascendente apoiado nas notas do acorde arpejado seguido por repetição de segmento descendente com graus conjuntos; acompanhamento de acordes quebrados S ^{1,2} - reiteração do motivo inicial de S ^{1,1} seguido por segmento descendente com repetição de notas; acompanhamento de acordes quebrados Tema conclusivo = C ^{1,1} e C ^{1,2} (proposição) - baseado em P ^{2,1} e P ^{2,2} C ^{1,1} - reiteração de motivo com repetição de 3 ^{as} harmónicas, concluindo alternadamente com intervalo ascendente e descendente; acompanhamento de 8 ^{as} C ^{1,2} - reiteração do motivo inicial de C ^{1,1} , terminando com descida de 3 ^{as} harmónicas e repetição de notas; acompanhamento de 8 ^{as}

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Piano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BALDI, João José 3	P-Ln C.N. 389 Lá1 – fã3 Pianoforte	I. Allegro vivace (Sol M, ♩)	Exposição a 2 partes c. 1 5 10 23 27 31 45 53 59 69 79 A B A P ^{1,1} P ^{1,2} P ^{1,1} TR , S ^{1,1} S ^{1,2} / C ^{1,1} C ^{1,1} C ^{1,2} I V I vi V RT c. 86 I Recapitulação c. 107 111 115 119 123 128 136 142 152 162 P ^{1,1} P ^{1,1} P ^{1,1} TR , S ^{1,1} S ^{1,2} / C ^{1,1} C ^{1,1} C ^{1,2} I IV $\frac{4}{4}$ VII v I Coda c. 168 I II	Tema principal = P ^{1,1} (frase) P ^{1,1} - melodia ascendente e descendente no âmbito de 5ª com 8 ^{as} e 3 ^{as} harmónicas; acompanhamento de acordes e baixo de tambor Tema secundário = S ^{1,1} e S ^{1,2} (período) S ^{1,1} - melodia <i>cantabile</i> constituída por reiteração de motivo descendente (com apogiaturas ascendentes) apoiado nas notas do acorde, concluindo com segmento de graus conjuntos; acompanhamento de acordes quebrados S ^{1,2} - repetição do motivo inicial de S ^{1,1} seguido por saltos com apogiaturas; acompanhamento de acordes quebrados Tema conclusivo = C ^{1,1} (frase) C ^{1,1} - progressão sequencial ascendente baseada na repetição de motivo de 3ª em ritmo datílico e escala ascendente e descendente, terminando com grupeto e segmentos de graus conjuntos com repetição de notas; acompanhamento de baixo de Alberti

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier 8	P-L a 137-l-13 (pp. 16–19) Dó – ré ³ Cravo	1. Allegro (Dó M, 2/4)	Exposição contínua c. 1 7 14 18 26 32 43 P ¹ P ^{2.1} P ^{2.2} P ^{2.3} TR FS / C :II: I i I V Desenvolvimento c. 45 52 56 60 P ¹ P ^{2.2} P ^{2.2} P ^{2.3} V i iv Recapitulação c. 69 75 83 92 100 P ¹ TR FS / C II I i I 2. Minuetto (Dó M, 3/4) A c. 1 5 8 B 13 17 21 A' 25 29 33 a ¹ a ² a ³ :II: b ¹ b ¹ b ² a ¹ a ² a ³ II I V I	Tema principal = P ¹ (frase) P ¹ - frase com carácter agitado (repetição de motivo melódico ornamentado em torno da tónica e da sobretonica seguida por segmento de graus conjuntos) interrompida pela repetição de todo o material anterior; acompanhamento através de ornamentação em diálogo com o motivo inicial da linha melódica seguido por apoio nas notas da harmonia

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier	P-La 137-l-13 (pp 27–31)	I. Allegro (dó m, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 5 7 10 11 12 15 17 19 20 22 P ¹ P ² P ² TR FS C ^{pre-EEC} C ^{pre-EEC} / C ¹ C ² :II: i III i v Desenvolvimento c. 23 26 27 34 36 37 41 42 P ¹ P ² TR FS C ^{pre-EEC} v III v VII v Resolução tonal c. 44 46 47 FS C ^{pre-EEC} / C ² II i	Tema principal = P ¹ (frase) P ¹ - melodia galante assente em movimentos ascendentes e descendentes de acordes arpejados interceptados por pausas com repetição à 8 ^a inferior; acompanhamento baseado em acordes arpejados
9	Dó – ré ³ Cravo			
		2. Minueto (dó m, 3/4)	Exposição contínua c. 1 5 9 13 17 20 24 P ¹ P ² TR FS / C C :II: i III Desenvolvimento c. 29 34 TR III i Recapitulação c. 37 41 47 50 53 57 P ² TR FS FS / C C II i	Tema principal = P ¹ (frase) P ¹ - melodia graciosa com 3 ^{as} em ritmo pontuado e segmento de graus conjuntos, concluindo com escala descendente ornamentada em ritmo pontuado, acorde arpejado e graus conjuntos descendentes com repetição de notas; acompanhamento de acordes

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier 10	F–Ph Vm / 4874 (ff.55[54] ^v –57[56] ^f) Dó # – ré ³ Cravo	I. Allegro (Ré M., C = 4/4)	<p>Exposição contínua</p> <p>c. 1 5 6 9 12 17 23 26 29 31 33 35 38 39 p¹_{1.1} p^{1.2} ⇒ TR FS¹_{1.1} FS^{1.2} FS^{1.3} C^{pre-EEC} C^{pre-EEC} / C¹ C¹ C² C² C³ C³ : I V v V</p> <p>Desenvolvimento</p> <p>c. 41 43 45 p¹_{1.1} p^{1.1} p^{1.2} ⇒ TR V I</p> <p>Resolução tonal</p> <p>c. 52 57 59 62 65 71 74 77 79 81 83 86 87 FS^{1.1} FS^{1.3} efeito de CRI C^{pre-EEC} C^{pre-EEC} / C¹ C¹ C² C² C³ C³ : i I i I</p>	<p>Tema principal = p^{1.1} e p^{1.2} (proposição de 16 compassos)</p> <p>p^{1.1} - melodia enérgica caracterizada pela repetição à 8ª inferior de segmento composto por acordes em ritmo pontuado e escala descendente;</p> <p>acompanhamento baseado nas notas da harmonia p^{1.2} - diálogo de arpejos, concluindo com escala descendente</p>

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier	P-L a 137-l-13 (pp 24–27)	1. Presto (Ré M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 3 5 9 12 14 17 20 21 22 23 24 p ^{1.1} p ^{1.2} p ² TR FS FS / C ¹ C ¹ C ² C ³ C ⁴ II I i V v V Desenvolvimento c. 25 30 32 33 34 38 46 p ^{1.1} p ^{1.1} p ^{1.2} p ² TR V I vi ii I Resolução tonal c. 48 51 54 55 56 57 58 FS FS / C ¹ C ¹ C ² C ³ C ⁴ II I i I	Tema principal = p ^{1.1} e p ^{1.2} (proposição) p ^{1.1} - reiteração de motivo em torno da 3ª do acorde da tónica com acompanhamento de notas da harmonia e segmento de graus conjuntos p ^{1.2} - segmento ascendente e descendente de graus conjuntos, concluindo com ritmo pontuado; apoio da linha do baixo com notas da harmonia
11	Dó # – ré ³ Cravo			
		2. Minueto (Ré M, 3/4)	A c. 1 11 14 15 21 27 28 31 35 37 47 51 a ¹ a ² a ³ a ⁴ : : b ¹ b ¹ b ² a ¹ a ⁵ a ⁴ II I V B ii i A'	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier 12	P-L-a 137-l-13 (pp.44–46) Dó # – ré ³ Cravo	I, s/ ind. tempo (Ré M, C = 4/4)	<p>Exposição contínua</p> <p>c. 1 3 5 7 12 14 16 19 21 23 24 25 P^{1.1} P^{1.2} TR FS^{1.1} FS^{1.2} FS^{1.3} / C¹ C¹ C² C² C³ :II:</p> <p>I V</p> <p>Desenvolvimento</p> <p>c. 26 28 30 34 36 P^{1.1} P^{1.2} TR V vi V</p> <p>Resolução tonal</p> <p>c. 43 45 47 50 53 55 57 58 59 FS^{1.1} FS^{1.2} FS^{1.3} FS^{1.3} / C¹ C¹ C² C² C³ II I</p>	<p>Tema principal = P^{1.1} e P^{1.2} (proposição)</p> <p>P^{1.1} - reiteração de motivo com repetição da tónica intercalada por um salto de 8ª com apogiatura; acompanhamento através de graus conjuntos</p> <p>P^{1.2} - reiteração de motivo baseado em acordes arpejados; acompanhamento apoiado nas notas da harmonia e em graus conjuntos</p>

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier	P-Ln M.M. 338 (ff. 1 ^a -4 ^a)	I, s/ ind. tempo (Ré M, 2/4)	Exposição contínua c. 1 3 7 10 14 16 20 29 33 39 46 54 60 p ^{1,0} p ^{1,1} p ^{1,2} p ^{1,3} TR FS ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{1,3} FS ^{1,4} / C ^{1,1} C ^{1,2} C ² II I V v V Desenvolvimento c. 62 64 68 71 75 79 86 95 p ^{1,0} p ^{1,1} p ^{1,2} p ^{1,3} TR FS ^{1,4} FS ^{1,1} FS ^{1,2} V i Resolução tonal c. 117 126 134 140 FS ^{1,4} C ^{1,1} C ^{1,2} / C ² II I	Tema principal = p ^{1,1} e p ^{1,2} (proposição) p ^{1,1} - reiteração de motivo com repetição de notas e segmentos descendentes de graus conjuntos; acompanhamento apoiado nas notas da harmonia p ^{1,2} - segmentos de graus conjuntos seguido por escalas; acompanhamento apoiado nas notas da harmonia Tema conclusivo = C ^{1,1} e C ^{1,2} (frase) C ^{1,1} - segmentos de graus conjuntos repetidos com alternância de registo através do cruzamento de mãos; acompanhamento de acordes arpejados C ^{1,2} - segmentos de graus conjuntos alternados com acordes arpejados; acompanhamento de acordes arpejados
13	Dó # – ré ³ Cravo			
		2. Minuete (Ré M, 3/8)	A c. 1 5 10 13 15 23 28 31 35 36 40 46 53 a ¹ a ² a ³ a ⁴ a ⁴ II a ¹ b ¹ b ² a ⁴ a ¹ I V v V vi V I Coda c. 57 61 64 c ¹ c ¹ c ² II I	

Observações: 1.º and. – falta o c. 70 (= c. 69) por analogia com o respetivo módulo na 1.ª parte do andamento (cc. 7-10).

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier 14	P-L a 137-l-13 (pp. 19–23) Dó – ré ³ Cravo	I. Allegro (Mi b M, 2/4)	<p>Exposição contínua</p> <p>c. 1 4 8 11 16 24 29 33 35 p^{1.1} p^{1.1} p^{1.2} p^{1.2} TR FS / C¹ C² C² :II: I V</p> <p>Desenvolvimento</p> <p>c. 37 41 45 47 48 52 54 55 59 p^{1.1} p^{1.1} p^{1.2} TR p^{1.2} TR p^{1.2} V I ii I</p> <p>Resolução tonal</p> <p>c. 63 72 78 80 FS C¹ / C² C² I</p> <p>Coda</p> <p>c. 82 I II</p>	<p>Tema principal = p^{1.1} (frase) p^{1.1} - frase ornamentada com acorde arpejado descendente e segmentos ascendentes e descendentes de graus conjuntos, concluindo com escala e acorde arpejado ornamentado; acompanhamento com acordes e notas da harmonia</p>
		2. Minuetto (Mi b M, 3/4)	<p>A</p> <p>c. 1 4 9 13 17 20 24 29 31 36 40 43 47 52 55 59 a¹ a¹ a² a² a³ a⁴ a⁴ :II: b¹ a² a² a¹ a¹ a³ a⁴ a⁴ II I V I</p> <p>B</p> <p>29 31 36 40 43 47 52 55 59 a² a² a¹ a¹ a³ a⁴ a⁴ II</p> <p>A'</p> <p>43 47 52 55 59 a¹ a¹ a³ a⁴ a⁴ II</p>	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier 15	P-L a 137-l-13 (pp. 31–35) Mi b – re ³ Cravo	1. Allegro Spiritoso (Mi b M, C = 4/4)	<p>Exposição contínua</p> <p>c. 1 4 5 7 9 14 16 18 19 20 22 24 P TR FS^{1,1} FS^{1,2} FS^{1,3} FS^{1,3} / C¹ C¹ C² C² C³ : :</p> <p>I V</p> <p>Desenvolvimento</p> <p>c. 27 29 31 34 43 44 48 FS^{1,1} FS^{1,1} P TR P V I V I</p> <p>Resolução tonal</p> <p>c. 51 53 58 60 62 64 66 67 68 FS^{1,1} FS^{1,2} FS^{1,3} FS^{1,3} / C² C² C¹ C¹ C³ I</p>	<p>Tema principal = P (frase)</p> <p>P - segmento descendente de graus conjuntos com repetição de notas seguido de reiteração de motivo com 3^{as} ascendentes, graus conjuntos descendentes e arpejo; acompanhamento através de graus conjuntos e notas da harmonia</p>
		2. Minueto (Mi b M, 3/8)	<p>Exposição contínua</p> <p>c. 1 12 14 17 23 P TR FS^{1,1} FS^{1,2} / : :</p> <p>I V</p> <p>Recapitulação</p> <p>c. 29 34 42 45 47 53 P TR FS^{1,1} FS^{1,2} / V vi I</p>	<p>Tema principal = P (frase)</p> <p>P - motivo baseado no intervalo de 3^a com dois elementos em planos sonoros diferentes seguido por uma repetição variada do segundo elemento, concluindo com apogiaturas e graus conjuntos; acompanhamento através das notas da harmonia essencialmente com intervalos de 3^a</p>
	P-L n M. M. 338 (ff. 7 ^v –8 ^y)	2. Menuetto (Mi b M, 3/8)	<p>A B A^x B</p> <p>c. 1 5 9 13 19 27 35 39 43 47 53 59 65 73 a¹ a² a² b¹ b² a¹ a² a² b² b² b¹ b² I V I</p>	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier 16	P-La 137-l-13 (pp.40–44) Mi – re ³ Cravo	I. Allegro Assai (Mi M, 2/4)	Exposição a 2 partes c. 1 4 8 12 17 24 31 38 45 51 54 57 P ^{1,1} P ^{1,2} P ^{1,2} TR , S ^{1,0} S ^{1,1} S ^{1,2} / C ^{1,1} C ^{1,2} C ^{1,2} C ² :II: I V Desenvolvimento c. 58 62 66 70 71 74 80 92 105 111 120 P ^{1,1} P ^{1,2} P ^{1,2} TR V vi I ii I vi S ^{1,0} Recapitulação c. 126 130 134 139 146 153 159 162 P ^{1,1} P ^{1,2} P ^{1,2} S ^{1,1} S ^{1,2} / C ^{1,1} C ^{1,2} C ² II I	Tema principal = P ^{1,1} , P ^{1,2} e P ^{1,2} (proposição) P ^{1,1} - reiteração de motivo com carácter decisivo constituído por arpejo ascendente apoiado por acordes P ^{1,2} - intervalos descendentes (3 ^a , 5 ^a , 7 ^a) a partir da mesma nota seguido por segmento de graus conjuntos; acompanhamento de graus conjuntos descendentes e notas da harmonia Tema secundário = S ^{1,1} e S ^{1,2} (proposição) S ^{1,1} - melodia com carácter enérgico constituída por reiteração de motivo com apogiaturas rápidas ascendentes, repetição de nota e descida por graus conjuntos; acompanhamento de escala ascendente S ^{1,2} - segmento ascendente à 8 ^a em ritmo dactílico seguida por escala descendente e ascendente, terminando com graus conjuntos e apogiaturas; acompanhamento de graus conjuntos ascendentes e notas da harmonia Tema conclusivo = C ^{1,1} (frase) C ^{1,1} - segmento descendente com sincronização de 3 ^{as} seguido por escala ascendente e segmento de graus conjuntos; acompanhamento de graus conjuntos descendentes e notas da harmonia
		2. Minueto (Mi M, [3/8])	Exposição contínua c. 1 5 9 15 20 P P TR FS / C :II: I V Desenvolvimento c. 25 28 31 34 FS C FS C ii I Recapitulação c. 37 41 45 49 53 57 62 P P TR TR FS / C II i iv ⁴ III i I	Tema principal = P (frase) P - melodia sincopada com acorde arpejado ascendente seguido por segmento descendente de graus conjuntos; acompanhamento com intervalos 3 ^a , graus conjuntos, 8 ^a quebrada e acorde arpejado

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier	F–Ph Vm ¹ 4874 (ff.57[56] ^v –59[58] ^r)	I. Allegro Presto (Fã M., [4/4])	Exposição contínua c. 1 2 4 6 8 10 12 17 21 24 26 28 30 32 33 34 p ^{1.0} p ^{1.1} p ^{1.2} p ² p ² TR FS ¹ FS ¹ FS ² FS ² / C ¹ C ¹ C ² C ² C ³ :II I V V V Desenvolvimento c. 35 37 39 41 42 44 48 52 55 57 preparação para p ^{1.2} p ^{1.2} p ^{1.0} p ^{1.1} FS ¹ FS ¹ FS ² FS ² V I ii i Recapitulação c. 59 60 62 66 70 72 74 75 76 p ² p ² TR TR / C ¹ C ¹ C ² C ² C ³ :II I	Tema principal = p ^{1.1} , p ^{1.2} e p ^{1.2} (proposição) p ^{1.1} - reiteração de motivo por graus conjuntos descendentes; acompanhamento de escala descendente intercalada com a tónica p ^{1.2} - motivo sequencial com segmento de escalas descendentes apoiadas nos 1.º e 3.º tempos do c.; acompanhamento de baixo de Alberti / repetição de p ^{1.2} concluindo com melodia em ritmo pontuado acompanhada por acorde arpejado

Observações: pela continuidade das linhas melódicas, entende-se que o c. 73 foi copiado erradamente na pauta superior; a sua leitura deverá ser feita na clave de fã com correção do intervalo de 8ª na linha do baixo pelo que a última nota deverá ser Dó.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier 18	P-La 137-I-13 (pp.9–13) Dó – ré ³ Cravo	1. Presto (Fâ M, ♩)	<p>Exposição contínua</p> <p>c. 1 5 8 13 17 29 33 37 39 43 50 54 57 59 61 p^{1,1} p^{1,1} p^{2,1} p^{3,1} p^{3,2} p^{3,2} TR FS^{1,1} FS^{1,2} FS^{1,2} / C¹ C¹ C² :II:</p> <p>I V</p> <p>Desenvolvimento</p> <p>c. 63 67 71 TR p^{3,1} p^{3,1} V V</p> <p>Recapitulação</p> <p>c. 89 93 97 105 113 121 125 130 134 137 139 141 p^{1,1} p^{1,1} p^{1,2} p^{3,1} p^{3,1} p^{3,2} FS^{1,2} FS^{1,2} / C¹ C¹ C² II V I</p>	<p>Tema principal = p^{1,1} (frase)</p> <p>p^{1,1} - reiteração de motivo decisivo (paragem na tónica apoiada por acorde e segmento descendente de graus conjuntos) seguido por grupeito e segmento de graus conjuntos acompanhados pelas notas da harmonia</p>
		2. Andante Moderato (Fâ M, 2/4)	<p>Exposição contínua</p> <p>c. 1 9 11 13 15 P TR^{1,1} TR^{1,2} FS / :II:</p> <p>I V</p> <p>Recapitulação</p> <p>c. 20 26 30 32 P TR^{1,1} TR^{1,2} FS / II V I</p>	<p>Tema principal = P (frase)</p> <p>P - frase com dois membros: 1.º membro - melodia em movimento ascendente reforçada com 3.^{as} seguida por segmentos descendentes de graus conjuntos em alternância com movimento ascendente em ritmo pontuado / 2.º membro - segmento de notas repetidas e intervalos curtos com preenchimento harmónico; acompanhamento de baixo de tambor e graus conjuntos</p>
		3. Allegro Comodo (Fâ M, 3/4)	<p>A</p> <p>c. 1 3 5 7 9 13 17 19 21 27 29 31 a¹ a² a³ a⁴ a⁵ :II: b¹ a¹ a³ b² a² a⁴ a⁵ II I V i I</p>	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier 19	P-I-a 137-I-13 (pp. 5–8) Ré – ré ³ Cravo	I. Allegro (Sol M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 4 8 9 10 13 16 18 20 p ^{1.1} p ^{1.2} TR FS / C ¹ C ² C ³ :II: I vi V v V Desenvolvimento c. 20 p ^{1.1} V Recapitulação c. 28 32 35 38 40 41 p ^{1.1} p ^{1.2} FS / C ¹ C ² C ² II I i I	Tema principal = p ^{1.1} e p ^{1.2} (frase) p ^{1.1} - melodia com carácter enérgico constituída por intervalos ascendentes (4 ^a , 5 ^a , 6 ^a) a partir da mesma nota, apoiados por acorde, seguido por repetição de segmento de graus conjuntos; acompanhamento baseado em acordes arpejados p ^{1.2} - reiteração de motivo (segmento ascendente e descendente de graus conjuntos) seguida por intervalos de 3 ^a e graus conjuntos, concluindo com arpejo descendente; acompanhamento através de melodia em alternância com repetição de nota e de notas da harmonia
		2. Allegro Moderato con Variazioni (Sol M, C = 4/4)	A :II: B II c. 1 3 5 I V I 1 ^a variação de A II B cc. 11 - 20 2 ^a variação de A II B cc. 21 - 30 3 ^a variação de A II B cc. 31 – 40 4 ^a variação de A II B cc. 41 - 50	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier 20	P-La 137-I-13 (pp. 1–4) Ré – ré ³ Cravo	I. Allegro (sol m, 3/8)	Exposição contínua c. 1 9 13 15 17 21 24 27 29 P TR FS ^{1,1} FS ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{1,3} FS ^{1,3} / C C :II: i III Desenvolvimento c. 32 35 39 44 P iv III iv i Resolução tonal c. 53 55 57 61 64 67 69 FS ^{1,1} FS ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{1,3} FS ^{1,3} / C C :II: i	Tema principal = P (frase) P - lançamento enérgico produzido pela reiteração de acorde e acorde arpejado (i-V) seguido por sequência <i>cantabile</i> através da alternância de segmento descendente de graus conjuntos com apogiaturas e acorde arpejado ascendente; acompanhamento de intervalos de 3.ª e acordes em descida cromática
		2. Allegro Comodo con Variazioni (sol m, 2/4)	A :II: B :II: c. 1 9 i 1.ª variação de A B cc. 17 - 32 2.ª variação de A B cc. 33 - 40 3.ª variação de A B cc. 49 - 64 4.ª variação de A B cc. 65 - 80 5.ª variação de A B cc. 81 - 96 6.ª variação de A B cc. 97 - 112 A c. 113	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier	P-La 137-l-13 (pp.35–39)	1. Presto (Lá M, 3/8)	Exposição contínua c. 1 5 10 11 14 21 27 33 37 41 45 48 51 P ¹ P ² TR FS / C ¹ C ¹ C ² C ² C ^{3.1} C ^{3.2} C ^{3.3} :II: I V v v v v V Desenvolvimento c. 55 59 FS FS i v Recapitulação c. 73 77 82 87 91 94 100 106 110 114 118 121 126 P ¹ P ² FS FS C ¹ / C ¹ C ² C ² C ^{3.1} C ^{3.2} C ^{3.3} II V i iv i I i I	Tema principal = P ¹ (frase) P ¹ - reiteração de motivo com acorde arpejado seguido de segmento ascendente de graus conjuntos ornamentados e descendente de regresso à tônica; acompanhamento com notas da harmonia Tema conclusivo = C ¹ (frase) C ¹ - reiteração de motivo com apogiatura, repetição de nota e resolução descendente acompanhado por arpejos e acordes arpejados, seguida por segmentos descendentes de graus conjuntos acompanhados por graus conjuntos
21	Mi – re ³ Cravo		2. Minuetto (Lá M, 3/4) Exposição contínua c. 1 3 13 15 17 21 P ^{1.0} P ^{1.1} TR FS FS / :II: I V Desenvolvimento c. 26 28 38 45 51 P ^{1.0} P ^{1.1} FS FS TR V ii I i Resolução tonal c. 58 FS / II I	Tema principal = P ^{1.1} (frase) P ^{1.1} - reiteração de motivo ascendente com graus conjuntos ascendentes (3 ^{as} sincronizadas na repetição) acompanhado por baixo de tambor e acorde no final, seguido por escala descendente e graus conjuntos ascendentes sincronizando 3 ^{as} com a linha do baixo

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier	P-L a 137-l-13 (pp. 13–16)	I. Allegro (Si b M, 3/4)	Exposição contínua c. 1 5 9 17 24 28 p ^{1.1} p ^{1.2} TR TR FS ^{1.1} FS ^{1.2} / : : I V Desenvolvimento c. 32 36 40 p ^{1.1} p ^{1.1} vi V v Resolução tonal c. 50 58 65 69 TR TR FS ^{1.1} FS ^{1.2} / II I	Tema principal = p ^{1.1} (frase) p ^{1.1} - melodia ascendente apoiada no arpejo da tónica seguida por segmento descendente com acorde arpejado e graus conjuntos ornamentados; acompanhamento em torno do acorde arpejado, inicialmente imitando a linha melódica superior
22	Ré – ré ³ Cravo			
		2. Allegro (Si b M, 2/4)	A B A C A D A' B A B A Coda A II c. 1 5 9 13 15 19 23 27 33 37 41 45 49 61 I V iii vi IV I i I	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
BAPTISTA, Francisco Xavier	P–Ln M.M. 337 (ff. 29 ^f –31 ^v)	I, s/ ind. tempo (Fâ M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 2 4 6 9 11 12 14 15 P ¹ P ¹ P ² P ² TR FS ^{1.1} FS ^{1.2} / C II I V	Tema principal = P ¹ (frase) P ¹ - melodia apoiada no arpejo ascendente com repetição de notas seguida por segmento descendente de graus conjuntos; acompanhamento imitativo com sincronização de 3 ^{as} seguido por notas da harmonia
23	Dó – ré ³ Cravo		Desenvolvimento c. 16 18 21 24 27 P ¹ P ¹ FS ^{1.1} FS ^{1.2} TR V v i v Resolução tonal c. 28 30 34 35 FS ^{1.2} CR I FS ^{1.2} / C II I	
		2. Menuetto (Fâ M, 3/4)	Exposição contínua c. 1 9 13 15 20 24 28 P TR FS / C ¹ C ¹ C ² II I V Desenvolvimento c. 30 34 38 P P TR vi V I Resolução tonal c. 50 56 61 65 FS FS / C ¹ C ¹ I Coda c. 69 P II I	Tema principal = P (frase) P - melodia com 3 ^{as} paralelas construída em dois planos sonoros distintos: melodia inicial constituída por uma reiteração de motivo (graus conjuntos e intervalos de 3 ^{as}) lançada a partir de um acorde forte no 1.º tempo de cada c.; melodia posterior formada por segmento ascendente e descendente de graus conjuntos com repetição de notas Tema conclusivo = C ¹ (frase) C ¹ - melodia descendente em ritmo dactílico seguida por segmento ascendente e descendente de graus conjuntos (baseada em P); acompanhamento através das notas da harmonia

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
CARVALHO, João de Sousa 1	P-Ln M.M. 321//2 Lá1 – ré3 Tecla	1. Allegro (Ré M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 1 2 4 5 8 9 15 18 21 27 30 p ^{1,0} p ^{1,1} p ^{1,2} p ^{1,1} p ^{1,2} TR FS ^{1,1} FS ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{1,2} / C I V Desenvolvimento c. 31 32 33 35 36 39 40 43 p ^{1,0} p ^{1,1} p ^{1,2} p ^{1,1} p ^{1,2} TR V I IV I Resolução tonal c. 54 57 60 66 69 70 71 FS ^{1,1} FS ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{1,2} efeito de CRI / C C II I	Tema principal = p ^{1,1} e p ^{1,2} (proposição) p ^{1,1} - reiteração de motivo composto por ornamentação em torno da tónica, seguido por movimento ascendente, resolvendo com 3 ^{as} e 6 ^{as} paralelas; acompanhamento de 8 ^a quebrada p ^{1,2} - segmento ascendente por 3 ^{as} com apoio no intervalo de 7 ^a descendente seguido por segmento descendente de graus conjuntos; acompanhamento de graus conjuntos (produzindo 3 ^{as} sincronizadas com a linha melódica superior) e notas da harmonia
		2. Larghetto (Sol M, C = 4/4)	A / B c. 1 3 5 7 10 13 15 17 19 21 23 26 28 31 a ¹ a ² a ² a ³ a ⁴ a ⁵ b ¹ b ² b ³ b ⁴ a ¹ a ² a ⁵ II I V vi I	
		3. Allegro (Ré M, 3/4)	Exposição contínua c. 1 4 11 18 20 22 29 31 33 p ^{1,0} p ^{1,1} p ^{1,1} ⇒ TR FS ^{1,1} FS ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{1,3} FS ^{1,3} / C I V Desenvolvimento c. 36 39 49 p ^{1,0} p ^{1,1} p ^{1,1} ⇒ TR V I Resolução tonal c. 56 58 60 69 71 73 FS ^{1,1} FS ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{1,3} FS ^{1,3} / C I	Tema principal = p ^{1,1} (frase) p ^{1,1} - repetição de motivo com grupo e 4 ^a ascendente seguida por segmentos ascendente e descendentes de graus conjuntos; acompanhamento baseado na repetição da tónica alternada com melodia por graus conjuntos; acordes arpejados e notas da harmonia

Observações: 1^o and. – dada a continuidade da linha melódica inferior, a 4^a nota da linha do baixo no c. 71 deverá ser Lá1.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Piano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
JOAQUIM, António	P-Ln M.M. 4329 (ff. 14 ^v -15 ^v)	1. s/ ind. tempo (Sol M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 2 7 p ^{1.1} p ^{1.2} p ^{1.1} ⇒ TR ^{1.1} TR ^{1.2} FS FS / C ¹ C ¹ C ² II I ii V	Tema principal = p ^{1.1} e p ^{1.2} (proposição) p ^{1.1} - reiteração de motivo em ritmo pontuado apoiado no acorde arpejado e da sua resolução por grau conjunto; acompanhamento à 8 ^a na resolução do motivo
1	Dó – dó ³ Tecla		Recapitulação c. 27 29 34 p ^{1.1} p ^{1.2} p ^{1.1} ⇒ TR ^{1.1} FS FS CRI / C ¹ C ¹ C ² II V I	p ^{1.2} - segmento ascendente por intervalos de 3 ^a em ritmo pontuado, concluindo com segmento descendente de graus conjuntos e reiteração de motivo conclusivo ornamentado; acompanhamento idêntico à linha melódica superior com efeito de 3 ^{as} sincronizadas

Observações: a linha do baixo dos cc. 24 e 25 deve ser corrigida através de uma transposição a partir dos compassos correspondentes (cc. 54 e 55).

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
LE ROY, Eusébio Tavares 1	F–Ph Vm ¹ /4874 (ff.2 1 ¹ –3 2 ¹) Dó – ré ³ Cravo	I, s/ ind. tempo (Fá M, 3/8)	Exposição contínua c. 1 5 11 15 20 39 45 53 60 65 69 73 75 77 P ^{1.1} P ^{1.2} P ^{1.2} TR ^{1.1} TR ^{1.2} FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.3} FS ^{1.3} / C ^{1.1} C ^{1.1} C ^{1.2} C ^{1.2} C ² II I V V V RT c. 81 85 P ^{1.1} ii I Recapitulação c. 87 91 95 100 106 113 120 126 134 139 144 148 152 154 156 P ^{1.2} P ^{1.2} TR ^{1.1} TR ^{1.2} FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.3} FS ^{1.3} / C ^{1.1} C ^{1.1} C ^{1.2} C ^{1.2} C ² II: I i I i I	Tema principal = P ^{1.1} e P ^{1.2} (proposição) P ^{1.1} - reiteração de motivo com arpejos descendentes da tônica em diálogo com a linha do baixo P ^{1.2} - arpejos descendentes seguidos por escala descendente em ritmo pontuado; acompanhamento com 8 ^{as} , acordes e arpejo

Observações: FS^{1.3} baseado em TR^{1.2} com sequência harmónica alterada.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
MESQUITA, José Agostinho de	F–Pn Vm ⁺ 4874 (ff:50[49] ^v –52[51] ^y)	1. s/ ind. tempo (Dó M ₃ , [4/4])	Exposição contínua c. 1 4 6 8 12 A B p ¹ p ^{2,1} p ^{2,1} p ^{2,2} p ¹ ⇒ TR ^{1,1} TR ^{1,2} I V I vi Desenvolvimento c. 49 58 59 p ¹ p ^{2,1} FS ^{1,2} vi Recapitulação c. 67 71 75 78 80 87 92 95 97 100 102 106 109 112 115 116 p ¹ p ^{2,1} FS ^{1,1} p ¹ FS ^{2,2} FS ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{2,1} FS ^{2,2} FS ^{2,3} FS ^{2,2} FS ^{2,4} FS ^{2,4} / C ¹ C ² : I IV ii I V I	Tema principal = p ¹ (frase) p ¹ - reiteração de motivo constituído por acorde, descida de 4ª em ritmo rápido e segmento de 3 ^{as} , concluindo com segmento rápido de 5ª descendente; acompanhamento de acordes arpejados e notas da harmonia

Observações: no c. 1 a última nota da linha do baixo deverá ser fá por comparação com os cc. seguintes; nos cc. 41–42 o ritmo da linha do baixo deverá ser idêntico ao ritmo dos cc. 44–45; por analogia com o início do andamento, a última nota do c. 49 e a 3ª nota do c. 51 da linha do baixo deverão ser ré¹; no c. 78 a penúltima nota da linha do baixo deverá ser natural; no c. 85 faltam os dois primeiros tempos que deverão ser idênticos aos tempos iniciais do c. seguinte com a diferença da linha do baixo ser uma 8ª acima; c. 110 para c. 111 falta a ligadura na linha do baixo; cc. 111 e 114 a nota fá da linha do baixo deverá ser uma semínima por comparação com os cc. 43 e 46; no 1º tempo do c. 114 a linha do baixo deverá ser si.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Piano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
MOREIRA, António Leal	P-Mp R. Mms. 9,6	1. Largo – Allegro vivace (Ré M, 3/4 – C = 4/4)	Introdução c. I I II Exposição a 2 partes c. 20 28 36 44 52 56 71 78 84 88 93 97 102 104 106 p ^{1,1} p ^{1,2} p ^{1,1} p ^{1,2} TR , S ^{1,1} S ^{1,2} / C ^{1,1} C ^{1,2} C ^{1,1} C ^{1,2} C ² C ² C ³ I VI V RT c. 109 110 V I Recapitulação c. 120 128 136 144 152 154 156 158 160 174 181 187 191 196 200 205 207 p ^{1,1} p ^{1,2} p ^{1,1} p ^{1,2} S ^{1,1} TR S ^{1,1} TR , S ^{1,1} S ^{1,2} / C ^{1,1} C ^{1,2} C ^{1,1} C ^{1,2} C ² C ² I IV ii I Coda c. 213 225 p ^{1,1} p ^{1,1} II I	Tema principal = p ^{1,1} e p ^{1,2} (período) p ^{1,1} - diálogo entre a melodia (rítmos pontuados e reforço com 3 ^{as}) e a linha do baixo (colchetes) seguido por um balanço entre as duas linhas melódicas com oscilação I-V, concluindo com curtos intervalos e segmento descendente de graus conjuntos (reforçado com 3 ^{as} e 6 ^a) em cadencial 6/4 - 5/3 p ^{1,2} - repetição de p ^{1,1} , concluindo com escala descendente em 3 ^{as} e repetição de nota apoiadas pelas notas da harmonia Tema secundário = S ^{1,1} e S ^{1,2} (período) S ^{1,1} - melodia com carácter <i>cantabile</i> (baseada em escala ascendente, repetição de notas, segmentos de graus conjuntos, apogiaturas e grupeto) acompanhada por baixo de Alberti e acordes arpejados; meia-cadência na dominante da nova tonalidade marcada por ritmo pontuado S ^{1,2} - repetição de S ^{1,1} , com alteração final do grupo para ritmo pontuado e graus conjuntos Tema conclusivo = C ^{1,1} e C ^{1,2} (proposição) C ^{1,1} - reiteração de motivo na linha do baixo constituído por tercina em movimento ascendente e graus conjuntos em 8 ^{as} C ^{1,2} - motivo inicial de C ^{1,1} com continuação na linha melódica superior através de acordes pontuados acompanhados por 8 ^{as} quebradas

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
MOREIRA, António Leal	P-Ln C.N. 145//5 (ff.23 ^r -26 ^r)	1. Allegro (Si b M., C = 4/4)	Exposição a 2 partes c. 1 4 8 11 13 20 26 30 32 34 P ^{1,1} P ^{1,2} P ^{1,2} TR , S ^{1,1} S ^{1,2} / C ¹ C ¹ C ² [!:] I V Desenvolvimento c. 36 39 P ^{1,1} TR V Recapitulação c. 45 48 51 60 64 68 70 72 P ^{1,1} P ^{1,2} TR , S ^{1,1} S ^{1,2} / C ¹ C ¹ C ² : : I	Tema principal = P ^{1,1} , P ^{1,2} e P ^{1,2} (híbrido 3) P ^{1,1} - melodia em movimento ascendente (apoiada no arpejo) e descendente (graus conjuntos reforçados por 3 ^{as}); acompanhamento de 8 ^{as} quebradas P ^{1,2} - motivo baseado na oscilação de intervalos de 2 ^a , graus conjuntos e acorde arpejado; acompanhamento de 8 ^{as} e notas da harmonia / repetição de P ^{1,2} finalizando com cadência autêntica perfeita Tema secundário = S ^{1,1} e S ^{1,2} (proposição) S ^{1,1} - repetição sequencial de motivo <i>cantabile</i> com repetição de nota em 8 ^a e cromatismos acompanhado pelo mesmo movimento na linha do baixo com efeito de 3 ^{as} sincronizadas S ^{1,2} - repetição de nota seguida por segmento cromático; acompanhamento de acordes e baixo de Alberti
		2. Rondo: Allegretto Moderato (Si b M., C2/4)	A B A C A D A c. 1 14 17-32 [] 33 37 47-55 [] 56 60 64-71 72 I V I vi IV vi I i b III i I Coda c. 85 I : :	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
PORTUGAL, Marcos António 14	P-Ln M.M. 4485 Ré – ré ³ Órgão	I. Allegro má nó molto (Ré M, C = 4/4)	<p>Introdução</p> <p>A B A'</p> <p>c. 1 5 9 13 16 20</p> <p>a¹ a² b¹ b¹ a¹ a³</p> <p>I</p> <p>Exposição continua</p> <p>c. 25 31 34 40 49</p> <p>P TR^{1.1} TR^{1.2} FS /</p> <p>I ii v IV</p> <p>Desenvolvimento</p> <p>c. 57 72 89 91 98 101</p> <p>a¹ P b¹ a³, a³</p> <p>IV I</p> <p>Recapitulação</p> <p>c. 104</p> <p>a¹ /</p> <p>I</p> <p>Coda</p> <p>c. 109</p> <p>I :II:</p>	<p>Tema principal = P (frase)</p> <p>P - melodia inicialmente em torno da tónica seguida por reiteração de motivo (segmentos de graus conjuntos intercalado por intervalo de 3.ª e apogiatura longa) concluindo com arpejo descendente; acompanhamento de acordes repetidos</p>

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
PORTUGAL, Marcos António 15	Portugal (1976) Dó – fá ³ Tecla	I. s/ ind. tempo (Ré M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 5 8 16 22 23 27 30 33 39 40 44 53 54 57 60 63 65 P ^{1.1} P ^{1.2} P ^{1.3} P ^{1.4} TR FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.3} FS ^{1.4} FS ^{2.1} FS ^{2.2} FS ^{1.1} C ^{pre-ECC} C ^{pre-ECC} / C I V v \sharp VII v V Recapitulação c. 69 73 P ^{1.1} P ^{1.2} I Coda c. 76 I II	Tema principal = P ^{1.1} e P ^{1.2} (período) P ^{1.1} - melodia em uníssono com carácter decisivo (baseada em rítmos pontuados apoiados em acordes arpejados), contrastando com os motivos seguintes constituídos por segmento de graus conjuntos e acorde arpejado P ^{1.2} - repetição de P ^{1.1} com resolução na tónica
		2. Rondó: Andantino (Dó M, 2/4)	A :II B RT A C RT A c. 1 10 22 36 41 45 54 60 80 102 106 108 I V I \flat III i I Coda c. 118 I II	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SACRAMENTO, Jacinto do 1	P-Ln M.M. 338 (ff.28 ^v -29) Ré – dó ³ Tecla	1. s/ ind. tempo (ré m, C = 4/4)	<p>Exposição contínua</p> <p>c. 1 1 6 8 10 11 13 14 16 17 19 21 23 p^{1,0} p^{1,1} TR p^{1,0} p^{1,1} FS^{1,1} FS^{1,2} FS^{1,2} FS^{1,3} FS^{1,4} C II: i III i</p> <p>Desenvolvimento</p> <p>c. 25 26 29 31 33 35 37 39 47 p^{1,0} p^{1,1} FS^{1,3} FS^{1,2} FS^{1,3} FS^{1,4} v ii v i</p> <p>Resolução tonal</p> <p>c. 48 C / :II: i</p>	<p>Tema principal = p^{1,1} (frase)</p> <p>p^{1,1} - melodia com 3^{ss} e 6^{as} paralelas e repetição de notas, construída a partir de motivos em movimento ascendente e de segmento de graus conjuntos em movimento descendente, concluindo com reiterações de motivo crônico; acompanhamento com repetição de intervalo de 3^{ss}, 8^a quebrada e notas da harmonia</p>

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Piano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SACRAMENTO, Jacinto do	P-Ln M.M. 338 (ff.35 ^v -37 ^r)	I. s/ ind. tempo (ré m, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 2 4 7 8 11 13 15 17 20 22 25 28 30 32 p ^{1.0} p ^{1.1} p ^{1.2} TR ^{1.1} TR ^{1.2} FS ^{1.1} FS ^{1.2} p ^{1.1} / C ¹ C ¹ C ^{2.1} C ^{2.2} C ^{2.3} i III v RT c. 35 v III :II: Desenvolvimento c. 36 37 41 48 52 p ^{1.0} p ^{1.1} TR ^{1.2} III iv i Resolução tonal c. 54 57 60 62 65 68 70 72 FS ^{1.1} FS ^{1.2} p ^{1.1} / C ¹ C ¹ C ^{2.1} C ^{2.2} C ^{2.3} :II: i	Tema principal = p ^{1.1} e p ^{1.2} (proposição) p ^{1.1} - reiteração de motivo baseado no acorde arpejado ascendente e em intervalos descendentes de 3 ^a , acompanhamento com efeito de 3 ^{as} sincronizadas p ^{1.2} - movimentação em torno dos intervalos de 3 ^a seguido por ampliação de intervalo a partir da dominante com cromatismo ascendente, concluindo com acordes arpejados; acompanhamento através de segmento de graus conjuntos e curtos intervalos com cromatismo descendente, terminando em diálogo com a melodia por meio de arpejos

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SACRAMENTO, Jacinto do	P–Ln M.M. 4329 (ff. 2 ^v –4 ^r)	1. s/ ind. tempo (sol m. 3/4)	Introdução c. 1 i Exposição contínua c. 9 13 19 26 38 48 52 55 59 61 63 65 67 P ^{1,1} P ^{1,2} ⇒ TR ^{1,1} TR ^{1,2} TR ^{1,3} FS ^{1,1} FS ^{1,1} FS ^{1,2} / C ¹ C ¹ C ^{2,1} C ^{2,1} C ^{2,2} i III V V RT c. 69 V i :II: Desenvolvimento c. 72 75 81 84 85 Introdução TR ^{1,2} P ^{1,2} ⇒ TR ^{1,1} TR ^{1,2} iv vii i Recapitulação c. 90 98 109 119 123 126 130 132 134 136 138 P ^{1,1} TR ^{1,2} TR ^{1,3} FS ^{1,1} FS ^{1,1} FS ^{1,2} / C ¹ C ¹ C ^{2,1} C ^{2,1} C ^{2,2} :II: i	Tema principal = P ^{1,1} e P ^{1,2} (proposição) P ^{1,1} - reiteração de motivo por graus conjuntos com 6 ^{as} paralelas; acompanhamento de acorde arpejado e notas da harmonia P ^{1,2} - módulo constituído por dois membros: 1.º membro - melodia arpejada seguida por repetição de motivo com intervalos de 7 ^a descendente e apogiaturas; acompanhamento de acordes arpejados / 2.º membro - segmento ascendente (graus conjuntos e intervalos de 3 ^a) e descendente (intervalos de 5 ^a) em progressão sequencial, concluindo com arpejos descendente e 3 ^{as} paralelas com repetição de nota; acompanhamento de acordes e acordes arpejados
3	Ré – ré ³ Tecla			

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Piano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SANT'ANA, José de	P-Ln M.M. 4329 (ff.5 ^o -6 ^o)	1. s/ ind. tempo (ré m, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 3 4 5 10 16 20 23 26 27 29 32 35 P TR ^{1.1} TR ^{1.2} TR ^{1.3} TR ^{1.4} FS ^{1.1} FS ^{1.1} / C ¹ C ² C ² C ³ :II: i III iii III III Desenvolvimento c. 38 41 44 48 51 55 TR ^{1.3} TR ^{1.3} TR ^{1.2} TR ^{1.4} TR ^{1.4} iv III i Recapitulação c. 58 60 64 67 70 71 73 76 79 P TR ^{1.3} FS ^{1.1} FS ^{1.1} / C ¹ C ¹ C ² C ² C ³ :II: i	Tema principal = P (frase) P - melodia em torno da tónica seguida de repetição de motivo constituído essencialmente por segmentos de graus conjuntos, concluindo com arpejo descendente; acompanhamento com 3 ^{as} harmónicas Tema conclusivo = C ² (frase) C ² - alternância de acordes arpejados ascendentes e descendentes em progressão harmónica, concluindo com graus conjuntos descendentes; acompanhamento com acordes arpejados ascendentes
2	Dó – ré ³ Tecla			

Observações: falta o c. 21 (= c. 20) por comparação com a repetição do módulo na 1ª parte (cc. 23-26) e com recapitulação dos dois módulos na 2ª parte (cc. 64-70).

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Piano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SANTA BARBARA, Vicente de	P–Ln M.M. 951 (ff. 43 ^r –43 ^v)	I. Adagio (Fã M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 3 9 10 15 17 P TR FS ^{I.1} FS ^{I.2} FS ^{I.3} / C II I V	Tema principal = P (frase) P - reiteração de motivo com ritmo dactílico baseado no acorde arpejado, concluindo com segmento de graus conjuntos; acompanhamento com notas da harmonia intercaladas por pausas
1	Dó – dô ³ Tecla		Desenvolvimento c. 18 22 26 P V ii I Resolução tonal c. 28 29 34 36 FS ^{I.1} FS ^{I.2} FS ^{I.3} / C :II: I	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SANTO ELIAS, Manuel de	P-Ln M.M. 951 (ff.22 ^v -23 ^y)	1. Allegro (Mf b M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 5 12 15 21 22 24 26 27 29 31 35 P TR ^{1.1} TR ^{1.2} FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.3} FS ^{1.4} / C :II: I V vi V iii V Desenvolvimento c. 36 42 44 49 52 P TR ^{1.2} TR ^{1.1} TR ^{1.2} ii IV v Resolução tonal c. 59 62 63 65 67 69 73 FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.3} FS ^{1.4} / C :II: I vi I	Tema principal = P (frase) P - frase composta por dois membros: 1.º membro estabelece diálogo entre as duas linhas melódicas (6 ^{as} e 3 ^{as} intercaladas por pausas) e segue para motivo arpejado com repetição de nota e graus conjuntos) / 2.º membro inicia com acompanhamento (alternando descida por graus conjuntos e repetição de nota) o qual é imitado pela linha melódica superior com efeito de 3 ^{as} sincronizadas, segundo para uma conclusão idêntica à do 1.º membro
3	Dó – ré ³ Cravo			

Observações: TR^{1.2} baseada em P e em TR^{1.1}.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SANTO ELIAS, Manuel de 4	F–Ph Vm ^r 4874 (ff.44[43] ^r –46[45] ^v) Dó – dô ³ Cravo	1. Allegro (Fâ M, 2/4)	Exposição contínua c. 1 4 5 10 13 15 P TR FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.3} / :ll: I V	Tema principal = P (frase) P - acordes arpejados intercalados por pausas, concluindo com graus conjuntos em síncopa e salto de 8ª em movimento contrário à linha do baixo; acompanhamento baseado nas notas da harmonia, enfatizando o 2º tempo de c.
			Desenvolvimento c. 22 26 29 32 42 P V vi V i I TR	
			Resolução tonal c. 45 FS ^{1.3} / :ll: I	
		2. Adagio (Fâ M, C = 4/4)	A c. 1 4 5 7 9 11 13 15 18 20 22 23 25 27 30 32 a ¹ a ² a ³ a ⁴ a ⁵ a ⁶ :ll a ¹ b ¹ b ² a ¹ a ⁴ a ⁵ :ll I V I V vi A' B' IV I	
		3. Allegro (Fâ M, C3/8)	A B A B' c. 1 5 9 13 19 27 31 35 39 43 a ¹ a ² a ³ a ⁴ :ll a ¹ a ² a ² a ⁴ I V I Coda c. 47 I :ll:	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Piano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SANTO ELIAS, Manuel de	P-Ln M.M. 338 (ff. 14 ^v -16)	1. s/ ind. tempo (Sol M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 6 11 12 16 19 22 25 29 30 32 P TR FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.3} FS ^{1.4} / C ¹ C ¹ C ² II I V v V v V Desenvolvimento c. 35 37 P V vi Recapitulação c. 39 44 47 52 56 59 63 65 66 P TR FS ^{1.1} FS ^{1.3} FS ^{1.4} / C ¹ C ¹ C ² :II: vi I i I i I	Tema principal = P (frase) P - reiteração de motivo em movimento ascendente com arpejos, acordes arpejados e interação de mãos seguido de movimento descendente com escala acompanhada por acorde arpejado; conclusão com ritmo pontuado
5	Ré – ré ³ Cravo			

Observações: c. 23 deverá ser igual ao c. 20.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Piano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SANTO ELIAS, Manuel de	P-Ln MMs 7//40 (ff:7 ^o -9 ^o)	1. s/ ind. tempo (Ré M, C = 4/4; 3/4)	Exposição a 2 partes c. 1 4 5 9 14 17 21 29 33 34 41 46 52 61 P TR ^{1.1} TR ^{1.2} TR ^{1.3} TR ^{1.3} , S ^{1.1} S ^{1.2} S ^{1.3} S ^{1.4} I V V V V II vi V Desenvolvimento c. 67 70 73 75 77 84 88 P TR ^{1.1} TR ^{1.2} TR ^{1.3} TR ^{1.3} , V vi I V I i Resolução tonal c. 92 100 103 105 112 119 127 137 S ^{1.1} S ^{1.2} S ^{1.3} S ^{1.4} S ^{1.3} / C II I V ii i I	Tema principal = P (frase) P - reiteração de membro de frase constituído por diálogo de acordes arpejados (descendente e ascendente) seguido de motivo melódico ascendente com 8 ^{as} e descendente através de graus conjuntos acompanhado por 8 ^{as} quebradas; conclui com repetição do motivo Tema secundário = S ^{1.1} (frase) S ^{1.1} - melodia <i>cantabile</i> e movimentada constituída por um segmento descendente (graus conjuntos dobrados à 3 ^a e apoiados com 8 ^{as}) seguido de reiteração de motivo (melodia arpejada e cromatismos em movimento descendente terminando com movimento ascendente em torno da dominante; acompanhamento baseado nas notas da harmonia)
6	Dó # – ré ³ Cravo			

Observações: no c. 11 o último tempo da linha melódica superior é igual ao 2º tempo; o 3º tempo do c. 15 deverá ser corrigido por forma a que este c. seja igual ao c. anterior; no 3º tempo do c. 16 a nota mais aguda é la¹; entre os cc. 19 e 20 existe um c. que não foi contabilizado por se considerar ter sido copiado erradamente ao comparar-se com o aparecimento inicial deste módulo (cc. 14-17) e com a retoma deste último na 2ª parte (cc. 84-87); no c. 70 a linha melódica superior é inicialmente constituída por semicolchetes em 8^{as} num segmento descendente de graus conjuntos pelo que deve ser anulada a repetição da nota fá; no c. 76 falta o 4º tempo (= 2º tempo); falta c. 89 (= c. 88) por comparação com o módulo anterior.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SANTOS, José Joaquim dos 1	F–Ph Vm / 4874 (ff. 11[10] ^f –11[10] ^v) Ré – ré ³ Cravo	I. s/ ind. tempo (Dó M, C2/4)	Exposição contínua c. 1 8 16 20 23 26 P ¹ P ² TR FS FS / C II: I V Recapitulação c. 28 35 43 50 53 56 P ¹ P ² TR FS FS / C II: V I	Tema principal = P ¹ (frase) P ¹ - melodia apoiada no 1.º tempo do c. movimentando-se através de acordes arpejados com 3 ^{as} seguida por motivo baseado em intervalos descendentes e ascendentes de 3 ^a , concluindo com segmento descendente de graus conjuntos em ritmo rápido; acompanhamento baseado em acordes arpejados

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SANTOS, José Joaquim dos	F–Ph Vm ^r / 4874 (ff. 12[11] ^r –13[12] ^r)	1. s/ ind. tempo (Dó M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 5 8 10 11 12 17 18 20 21 P ¹ P ^{2.1} P ^{2.2} P ^{2.2} TR P ¹ P ^{2.2} P ^{2.2} / C C II: I V	Tema principal = P ¹ (frase) P ¹ - frase com dois membros preparada pelo acorde acompanhado pelo acorde arpejado da tônica: 1º membro - reiteração de motivo com alternância I-V-I (acorde arpejado ascendente e graus conjuntos descendentes com 3 ^{as}) acompanhado por acordes arpejados ascendentes (em diálogo a linha superior) e 8 ^{as} / 2º membro - acorde arpejado e repetição de fragmento constituído por segmento descendente (graus conjuntos, repetição de nota e 3 ^{as}) e escala ascendente, concluindo com cadencial 6/4-5/3
2	Dó – dó ³ Cravo		Recapitulação c. 22 27 32 34 34 39 41 42 43 P ¹ P ^{2.1} P ^{2.2} TR P ¹ P ^{2.2} P ^{2.2} / C C II: V I	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Piano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SANTOS, José Joaquim dos	F–Ph Vm ^t 4874 (ff:5[4] ^v –8[7] ^v ; ff:10[9] ^t –10[9] ^v) Ré – ré ³ Cravo	I, s/ ind. tempo (Ré M., C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 4 6 9 12 15 19 23 26 29 31 33 34 A B A' p ^{1.1} p ^{1.2} p ^{1.3} p ^{1.4} p ^{1.5} p ² TR FS / C ¹ C ² II: I i I V	Tema principal = p ^{1.1} , p ^{1.2} e p ^{1.3} (ABA') p ^{1.1} - lançamento energético através de graus conjuntos ascendentes e escala descendente seguida por ritmos pontuados intercalados por pausas, concluindo com escala descendente e apogiatúra dupla: acompanhamento com 8 ^{as} quebradas e escala descendente p ^{1.2} - repetição de motivo melódico (a 8 ^{va} inferior) impulsionado por ritmo pontuado em movimento ascendente e descendente; acompanhamento baseado em 3 ^{as} e 6 ^{as} sincronizadas p ^{1.3} - baseado em p ^{1.1} com lançamento ascendente de graus conjuntos seguido por alternância de acorde arpejado ascendente e escala descendente; acompanhamento de baixo de Alberti
			2. Adagio (ré m, 3/4) A c. 1 7 10 15 17 19 20 22 25 30 34 37 40 42 a ¹ a ² a ³ a ⁴ a ⁵ a ² a ³ a ⁴ a ⁵ a ⁴ i v i B Coda c. 44 i II	
			3. Allegro (Ré M., 6/8) A B A B' c. 1 6 9 12 14 20 25 27 28 30 36 a ¹ a ² b ¹ a ² b ² II a ¹ a ² a ² b ³ b ⁴ II: I V I	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Piano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SANTOS, José Joaquim dos	F–Ph Vm ⁷ 4874 (ff.15[14] ^v –17[16] ^r)	1. s/ind. tempo (Sol M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 2 8 10 12 14 15 16 18 19 21 23 24 p ^{1,0} p ^{1,1} p ^{1,2} p ^{1,3} p ^{1,2} p ^{1,3} p ^{1,2} p ^{1,3} p ^{1,3} p ^{1,4} p ^{1,4} / C C II: I V Recapitulação c. 25 27 33 35 37 39 43 45 49 54 56 58 59 60 p ^{1,0} p ^{1,1} p ^{1,2} p ^{1,2} p ^{1,3} p ^{1,3} p ^{1,2} p ^{1,2} p ^{1,3} p ^{1,4} p ^{1,4} / C C II: V I	Tema principal = p ^{1,1} (frase) p ^{1,1} - frase constituída por dois membros: 1º membro - lançamento da melodia com ritmo pontuado seguido por cromatismo, intervalos de 3ª e segmento descendente de graus conjuntos com repetição do fragmento iniciado no cromatismo / 2º membro - motivo melódico sequencial formando dois planos sonoros: graus conjuntos em movimento ascendente rápido contrastando com resolução descendente (repetição de notas e 3ªs harmónicas); acompanhamento com acordes arpejados, estabelecendo também dois planos sonoros
4	Ré – ré ³ Cravo			

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SANTOS, José Joaquim dos	F–Ph Vm ⁺ / 4874 (ff.59[58] ^v –61[60] ^r)	1. Allegro (Lâ M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 3 5 7 9 11 12 13 15 17 19 21 P ⁰ P ^{1,0} P ^{1,1} P ² TR FS ¹ FS ¹ FS ^{2,1} FS ^{2,2} FS ^{2,3} FS ^{2,4} / C :II I V Recapitulação c. 24 26 28 31 32 35 36 38 40 42 46 48 P ⁰ P ^{1,0} P ^{1,1} P ² FS ¹ FS ¹ FS ^{2,1} FS ^{2,2} FS ^{2,3} FS ^{2,4} / C :II V I	Tema principal = P ^{1,1} (frase) P ^{1,1} - reiteração de fragmento com melodia constituída por acordes arpejados descendentes em ritmo dactílico com repetição de nota (ornamentação do motivo inicial deste fragmento na repetição); acompanhamento de acordes arpejados ascendentes e graus conjuntos descendentes em ritmo dactílico

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SÃO BOAVENTURA, Francisco de	P–Ln M.M. 4425 (ff. 1 ^o , 2 ^o)	I. Andantino un poco di moto (Sol M, 3/4)	Exposição contínua c. 1 9 12 16 21 23 29 P TR FS ^{I1} II V I RT c. 32 34 I	Tema principal = P (frase) P - frase constituída por dois membros (em torno da harmonia da tónica e posteriormente da dominante) com melodia constituída por graus conjuntos e reforçada à 3 ^a com apogiaturas e cromatismos; acompanhamento com nota pedal reforçada em cada tempo pela 8 ^a preparada por apogiatura ascendente
1	Ré – mi ³ Órgão		Recapitulação c. 40 48 51 55 59 62 68 P TR FS ^{I1} FS ^{I2} / C II I IV V I	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SÃO BOAVENTURA, Francisco de 2	P-Ln M.M. 4425 (ff. 1 ^v -2 ^r) Mi – fã ³ Órgão	I. Larghetto (Sol M, 2/4)	Exposição contínua c. 1 3 9 10 13 17 P TR FS ^{I,1} FS ^{I,2} FS ^{I,3} I V RT c. 21 22 P ii Recapitulação c. 26 28 34 38 42 P TR FS ^{I,1} FS ^{I,2} FS ^{I,3} II I	Tema principal = P (frase) P - melodia com carácter <i>cantabile</i> constituída essencialmente por graus conjuntos, ritmo pontuado e cromatismo; acompanhamento com acordes arpejados, notas da harmonia e 8 ^{as} quebradas

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SÃO BOAVENTURA, Francisco de	P-Ln M.M. 4503 Ré – dó ³ Tecla	I. Andante com motivo (Sol M, 3/4)	Exposição contínua c. 1 7 14 17 22 27 29 31 P TR FS ^{1,1} FS ^{1,2} / C ^{1,1} C ^{1,1} C ^{1,2} II I V RT c. 38 40 V I Recapitulação c. 45 72 74 76 P / C ^{1,1} C ^{1,1} C ^{1,2} II I	Tema principal = P (frase) P - melodia com carácter <i>cantabile</i> (graus conjuntos e cromatismo) apoiada de 2 em 2 cc. por ritmo pontuado e intervalos mais amplos; acompanhamento regular com notas da harmonia e repetição de notas Tema conclusivo = C ^{1,2} (frase) C ^{1,2} - motivo melódico sequencial com repetição de notas e apogiaturas seguido por fragmento com cromatismos; graus conjuntos e pequenos intervalos; acorde arpejado, finalizando com ritmos pontuados; acompanhamento com notas da harmonia e baixo de tambor

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Piano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SILVA, Alberto José Gomes da 1	P–Ln C.I.C. 87 V. (pp.1–4) Dó # – ré ³ Cravo	1. Sinfonia: Allegro (Ré M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 2 9 14 18 21 22 24 p ^{1.0} p ^{1.1} p ^{2.1} p ^{2.1} p ^{2.2} TR FS / I V Desenvolvimento c. 26 27 35 38 42 p ^{1.0} p ^{1.1} p ^{2.1} p ^{2.1} V ii IV V Resolução tonal c. 46 47 51 FS efeito de CRI FS / I Coda c. 52 I II	Tema principal = p ^{1.1} (frase) p ^{1.1} - frase constituída por dois membros: 1º membro - repetição de motivo melódico-rítmico sobre as notas do arpejo ascendente da tónica, concluindo com movimento ascendente de graus conjuntos e repetição de nota / 2º membro - reiteração de motivo (arpejo ascendente intercalado com repetição de nota, oscilação no intervalo de 2ª, movimento ascendente reforçado por 3 ^{as} intercalado com repetição de nota, ornamentação em torno da tónica e descida à 8 ^{va.} , acompanhamento alternado I-V e baixo de tambor
		2. Andantino (ré m, 2/4)	A B A' c. 1 7 9 13 19 a ¹ b ¹ b ¹ a ¹ i iv III i	
		3. Allegro (Ré M, 3/8)	A B A' c. 1 9 11 16 18 21 25 29 33 42 49 53 55 a ¹ a ² a ³ : : a ¹ a ¹ a ² a ³ : I V ii I vi I Coda c. 57 I II	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SILVA, Alberto José Gomes da 2	P-Ln C.I.C. 87 V. (pp 21–26) Dó – ré ³ Cravo	1. Allegro (Ré M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 3 7 10 11 13 16 18 21 P ^{1,1} P ^{1,2} P ² TR ^{1,1} TR ^{1,2} TR ² FS / : : I vi I V Desenvolvimento c. 24 26 30 33 35 37 40 42 43 47 P ^{1,1} P ^{1,2} P ² TR ^{1,1} TR ^{1,2} P ^{1,1} V v vi V II iii V Recapitulação c. 48 49 52 P ^{1,1} P ^{1,2} FS / : : I	Tema principal = P ^{1,1} e P ^{1,2} (frase) P ^{1,1} - carácter enérgico: melodia em movimento ascendente por graus conjuntos e acordes arpejado em ritmo rápido concluindo com segmentos descendentes de graus conjuntos; acompanhamento com 8 ^{as} P ^{1,2} - inversão da linha melódica de P ^{1,1} (ligeiramente encurtado no início e alargado no final), retomando mais tarde a posição inicial
		2. Minuete (Ré M, 3/8)	Exposição contínua c. 1 5 10 18 20 22 25 P ^{1,1} P ^{1,2} TR FS ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{1,3} / : : I V Desenvolvimento c. 30 34 42 48 P ^{1,1} TR P ^{1,1} V I i Resolução tonal c. 55 57 59 64 FS ^{1,1} FS ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{1,3} / : I	Tema principal = P ^{1,1} e P ^{1,2} (proposição) P ^{1,1} - reiteração de motivo <i>cantabile</i> com melodia por graus conjuntos e ritmos pontuados acompanhada com pedal da tónica e 6 ^{as} sincronizadas P ^{1,2} - melodia com acorde arpejado e apogeiatura seguida por movimento descendente com escala e arpejo; acompanhamento de acordes arpejados

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SILVA, Alberto José Gomes da	P-Ln C.I.C. 87 V. (pp. 13–16)	1. Allegro (mi m, ♩)	Exposição contínua c. 1 8 10 11 12 14 15 17 24 31 33 38 P ¹ TR ¹ TR ¹ TR ^{2,1} TR ^{2,2} TR ^{2,2} TR ³ FS ^{1,1} FS ^{1,2} / : : i iv III i vii Desenvolvimento c. 42 49 50 52 55 61 65 P ¹ TR ¹ v i vii III iii III Recapitulação c. 73 79 85 87 P ¹ FS ^{1,1} CR1 FS ^{1,2} / : : i	Tema principal = P ¹ (frase) P ¹ - frase com carácter decisivo dividida em dois membros: 1.º membro - melodia interceptada por pausas, lançada com segmento rápido descendente de graus conjuntos e seguida por intervalos descendentes de 3.ª com resolução ascendente acompanhada de apogeiatura; 2.º membro - segmento descendente apoiado em intervalos de 3.ª com paragem nas notas do acorde da tónica seguido por intervalos de 2.ª menor imitando uma escrita a duas vozes; acompanhamento de 8.ªs quebradas, finalizando com acorde arpejado
		2. Minuete: Andante Nell Stille della Chitarra Portughesse (mi m, 3/4)	A c. 1 5 8 a ¹ a ² a ³ i B 14 17 20 26 27 : : b ¹ b ¹ b ² a ³ : : iv III i	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SILVA, Alberto José Gomes da 4	P-Ln C.I.C. 87 V. (pp.17–20) Mi b – ré b ³ Cravo	1. Allegretto (fã m, 2/4)	Exposição contínua c. 1 7 9 15 23 29 36 37 44 P ¹ TR ^{1.1} TR ^{1.2} TR ^{1.3} FS / C : : i III i v Desenvolvimento c. 51 61 71 (episódio) FS v i Resolução tonal c. 78 C / : i 2. Minuete (fã m, 3/8)	Tema principal = P ¹ (frase) P ¹ - melodia iniciada com ritmo pontuado e apogiatura seguida por segmento de graus conjuntos em torno da tônica repetido à 8 ^a inferior, concluindo com arpejo ascendente; acompanhamento de acorde e notas da harmonia entrecortadas por pausas, finalizando com acorde arpejado Tema conclusivo = C (frase) C - diálogo entre motivo melódico baseado em grupo e acorde arpejado seguido por escala descendente com efeito de 3 ^{as} sincronizadas, concluindo com efeito de 8 ^{as} sincronizadas
			A B c. 1 7 15 21 a ¹ a ² : : b ¹ a ² : i	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SILVA, Alberto José Gomes da	P-Ln C.I.C. 87 V. (pp.5–9)	1. Prelúdio: Allegro assai (Sol M, C = 4/4)	c. 1 7 8 11 14 a ¹ a ² a ³ a ⁴ II I vi ii I	
5	Dó – ré ³ Cravo	2. s/ ind. tempo (Sol M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 3 5 8 11 13 16 p ^{1.1} p ^{1.1} p ^{1.2} p ² TR FS ^{1.1} FS ^{1.2} / :II: I V Desenvolvimento c. 20 24 27 31 33 35 p ^{1.1} p ^{1.1} p ^{1.1} p ^{1.2} i iv b III ♯VII Resolução tonal c. 42 44 48 FS ^{1.1} / CRI FS ^{1.2} :II I	Tema principal = p ^{1.1} , p ^{1.1} e p ^{1.2} (proposição de 16 compassos) p ^{1.1} - melodia constituída por segmento ascendente ornamentado com graus conjuntos e ritmos pontuados seguido por movimento descendente ornamentado com graus conjuntos e intervalos de 3ª e 4ª, acompanhamento de acordes, notas da harmonia e arpejo / repetição de p ^{1.1} à 8ª inferior p ^{1.2} - impulso rítmico nos tempos mais fortes do c. através de motivo ascendente com repetição de nota, concluindo com segmento descendente de graus conjuntos; acompanhamento de acorde arpejado, imitando uma escrita a duas vozes
		3. Minuette (Sol M, 3/8)	A c. 1 5 9 13 B 17 21 25 A ⁺ 31 35 39 43 a ¹ a ² a ³ a ⁴ :II: a ¹ a ² b ¹ a ¹ a ² a ³ a ⁴ :II: I V I I	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SILVA, Alberto José Gomes da 6	P–Ln C.I.C. 87 V. (pp.10–12) Dó – ré ³ Cravo	1. Allegro Brillante (Si b M, 2/4)	Exposição contínua c. 1 7 11 21 27 30 36 40 P TR ^{1.1} TR ^{1.2} FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.3} FS ^{1.4} / C :II: I V Desenvolvimento c. 44 52 60 75 79 P FS ^{1.1} V II ii V I Resolução tonal c. 87 91 FS ^{1.4} / C :II I	Tema principal = P (frase) P - melodia sincopada constituída por segmento descendente (grupesto, graus conjuntos e acorde arpejado) e por movimento ascendente e descendente baseado em acordes arpejados; acompanhamento com notas da harmonia, concluindo com arpejo
		2. Minuette (Si b M, 3/8)	A c. 1 5 11 15 19 22 24 27 a ¹ a ² :II: b ¹ b ² b ³ b ⁴ b ³ :II I vi I	

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SILVA, João Cordeiro da 15	F–Ph Vm ^r /4874 (ff.34[33] ^v –35[34] ^y) Sol – dó ³ Cravo	1. s/ind. tempo (Dó M, 2/4)	Exposição contínua c. 1 7 12 18 22 26 31 37 40 43 45 47 P ^{1,1} P ^{1,2} TR ^{1,1} TR ^{1,2} TR ^{1,3} TR ^{1,1} FS / C ¹ C ¹ C ² C ² C ³ :II: I V i Desenvolvimento c. 50 57 62 68 P ^{1,1} TR ^{1,1} TR ^{1,1} TR ^{1,3} V i b III Recapitulação c. 73 80 87 95 101 106 109 112 114 116 P ^{1,1} TR ^{1,1} TR ^{1,1} TR ^{1,1} / C ¹ C ¹ C ² C ² C ³ II I i I	Tema principal = P ^{1,1} (frase) P ^{1,1} - melodia com carácter decisivo constituída por fragmento (rítmos rápidos e pontuados em torno da tónica) repetido com 3 ^{as} paralelas; acompanhamento de acorde arpejados e notas da harmonia

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SILVA, João Cordeiro da	P-Ln M.M. 951 (ff.24 ^r -24 ^v) Sol – dó ³ Tecla	1. s./ind. tempo (dó m, 2/4)	Exposição contínua c. 1 14 17 28 40 42 P TR FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.2} / : : i III Desenvolvimento c. 45 50 51 61 P FS ^{1.1} FS ^{1.1} III iv III Recapitulação c. 73 80 88 90 P FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.2} / i	Tema principal = P (frase) P - frase com melodia agitada constituída por dois membros: 1.º membro - reiteração de fragmento (i-V) com melodia (entrecortada por pausas) apoiada no acorde arpejado e reforçada por apogiaturas / 2.º membro - reiteração de fragmento composto por notas repetidas com apogiaturas (entrecortadas por pausas), concluindo por graus conjuntos descendentes; acompanhamento de baixo de Alberti

Observações: no c. 28 a linha melódica superior deverá ser idêntica à dos cc. 30 e 32.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SILVA, João Cordeiro da 17	F–Ph Vm ^r 4874 (ff.47 46 ^r –47 46 ^r) ^y Fã – si b ² Cravo	1. s./ind. tempo (Si b M, 2/4)	Exposição continua c. 1 7 13 14 19 22 26 30 P TR ^{1,1} TR ^{1,2} FS ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{1,2} / C : I V Desenvolvimento c. 31 44 46 50 53 (episódio) TR ^{1,1} ii i I ii Recapitulação c. 55 61 67 71 75 76 P TR ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{1,2} / C C : I	Tema principal = P (frase) P - melodia energética apoiada no acorde da tônica seguida por reiteração de segmento <i>cantabile</i> de graus conjuntos e oscilação de intervalos de 3 ^{as} , acompanhamento com baixo de tambor e acorde arpejado

Observações: nos cc. 40–42 as notas da linha do baixo deverão ser lá bemol e si bemol.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SILVA, João Cordeiro da 18	P–Ln M.M. 4530 (ff. 4 ^v –5 ^r) Dó – ré ³ Tecla	1. s./ind. tempo (Dó M, 3/4)	Introdução c. 1 5 9 A B A' I Exposição contínua c. 13 17 19 24 29 34 39 44 P ^{1,1} P ^{1,2} ⇒ TR FS ^{1,1} FS ^{1,1} FS ^{1,2} FS ^{1,2} / C II I V Desenvolvimento c. 47 51 56 60 67 A B P ^{1,1} P ^{1,1} i iv I Resolução tonal c. 72 77 83 89 FS ^{1,1} CRI FS ^{1,2} / C II I	Tema principal = P ^{1,1} e P ^{1,2} (proposição) P ^{1,1} - reiteração de motivo ornamentado apoiado em acordes arpejados; acompanhamento de baixo de Alberti P ^{1,2} - segmentos de graus conjuntos em torno das notas do acorde da subdominante seguidos por repetição de intervalos de 2 ^a , acorde arpejado, e escalas ascendentes intercaladas por segmentos descendentes de graus conjuntos; acompanhamento de baixo de Alberti e g ^{ss}

Observações: falta o c. 11 (= c. 9) por analogia com a secção A da introdução; faltam os cc. 15 e 16 (= cc. 13-14) por comparação com a retoma deste módulo na secção de desenvolvimento (cc. 56-59) e com a versão do manuscrito P–Ln M.M. 4521; faltam os cc. 62-63 (= cc. 60-61) por analogia com os cc. 56-59.

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
SILVA, Polícarpo José António da 2	P–Ln MMs 7//40 (ff. 1 ^o –5 ^o) Si ₁ – re ³ Cravo	1. Allegro (Dó M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 7 8 12 18 20 23 26 28 34 35 36 39 41 43 45 47 P TR FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.3} FS ^{1.4} FS ^{1.5} FS ^{1.6} FS ^{1.7} / C ¹ C ² C ³ :II: I V v b III v V Desenvolvimento c. 49 53 55 57 63 72 FS ^{1.1} FS ^{1.2} FS ^{1.4} V vi IV b VI b III Recapitulação c. 82 89 92 94 96 98 100 P FS ^{1.6} FS ^{1.7} C ¹ / C ¹ C ² C ³ II I 2. Andantino (dó m, 3/4) A c. 1 5 11 17 B 27 A' 41 45 a ¹ a ² a ³ a ⁴ II b a ¹ a ³ II i III i	Tema principal = P (frase) P - frase com dois membros: 1.º membro - melodia ascendente com apogiaturas apoiada nas notas do acorde seguida por segmento descendente com repetição de notas e regresso do motivo inicial na tónica; acompanhamento de 8.ªs quebradas / 2.º membro - repetição de segmentos ascendentes de graus conjuntos, concluindo com escalas descendentes e arpejo ascendente; acompanhamento de intervalos repetidos (5ª e 3ª), acordes e escala descendente Tema conclusivo = C ¹ (frase) C ¹ - tema baseado no motivo inicial de FS ^{1.5} em progressão sequencial; acompanhamento de 8.ªs quebradas

Quadro 3. Análise das sonatas portuguesas compostas no período c. 1750–1807 (continuação)

Compositor - n.º da obra no Inventário	Fonte, âmbito e instrumento	Andamentos	Plano formal e tonal	Descrição dos temas das formas de sonata
VELHO, Afonso Vito de Lima	P-Ln M.M. 508 Sol ₁ – fã ³ Tecla	I. Allegro má nó troço (Si b M, C = 4/4)	Exposição contínua c. 1 4 7 12 17 18 P TR ^{1.1} TR ^{1.2} FS / C ¹ C ² :II: I V Desenvolvimento c. 21 24 30 P P V I vi Recapitulação c. 43 50 P / C ² :II: I	Tema principal = P (frase) P - melodia apoiada em ritmos sincopados: repetição de motivo em torno da tónica seguido por reiteração de segmento alternando movimento descendente e ascendente com intervalos de 3 ^{as} e graus conjuntos; acompanhamento com 8 ^{as} e 8 ^{as} quebradas

BIOGRAFIAS DOS COMPOSITORES PORTUGUESES DE SONATAS

Avondano, Pedro António

Descendente de uma família de músicos, Pedro António Avondano nasceu em Lisboa onde foi batizado a 16 de abril de 1714 (Brito 2001). Aprendeu a arte violinística com o seu pai Pietro Giorgio Avondano, músico genovês que pertenceu à Capela Real portuguesa a partir de 1719 (Silva 2010). A 8 de outubro de 1756 Pedro António Avondano entrou para a Irmandade de Santa Cecília (Figura 1) e nove anos mais tarde participou ativamente na reorganização desta instituição que culminou com uma reunião na sua residência na qual foi assinado o Compromisso que passou a reger a Irmandade a partir de 1766¹⁰⁹.

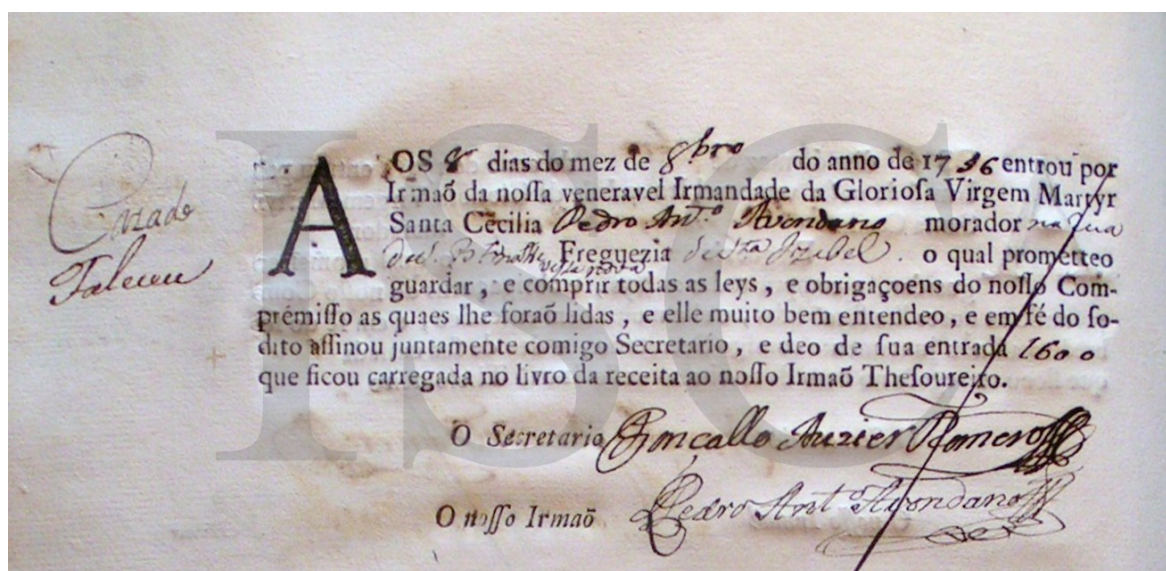


Figura 1. Registo de entrada de Pedro António Avondano na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 13^v.

A 1 de abril de 1767 a Irmandade de Santa Cecília concedeu-lhe a Patente de Diretor (P–Lsc PT/LISB20/ISC/20/01, fólio 14^v) da qual não subsistem quaisquer registos da sua renovação nos anos seguintes.

Avondano promoveu bailes e concertos a partir de 1761, em especial para a comunidade estrangeira residente em Lisboa (Silva 2010). Estes eventos realizavam-se na sua própria

¹⁰⁹ Acerca deste acontecimento e do conteúdo do Compromisso da Irmandade cf. Vieira 1900, I: 64-76.

casa, então conhecida por Casa da Assembleia do Bairro Alto e mais tarde designada por Assembleia das Nações Estrangeiras, tal como vem anunciado na notícia pública de um concerto no mês de novembro de 1766 (Silva 2010). No ano seguinte adquire o título de Cavaleiro da Ordem de Cristo (Viterbo 1932: 65-66).

De acordo com Scherpereel (1985: 19), em 1764 Pedro António Avondano era violinista da Real Câmara e auferia um vencimento anual de 260\$450 réis por esta função que manteve até ao final da sua vida. No entanto, não terá sido este o primeiro ano em que Avondano esteve ao serviço da corte já que o mesmo cargo e igual vencimento encontram-se indicados para o ano de 1763 (Santos 1958-68, IX: XLIII). Faleceu em Lisboa no ano de 1782 (Vieira 1900, I: 65).

Grande parte das obras instrumentais de Avondano foi escrita para ser executada nos bailes e concertos que organizava como comprovam as publicações londrinas de três coleções de minuetos para agrupamentos de câmara financiadas pela comunidade britânica em Lisboa. Estas coleções totalizam quarenta e seis minuetos escritos para dois violinos e violoncelo, dos quais seis apresentam a substituição opcional do violino pela flauta transversal (Silva 2010). No domínio da música de câmara subsiste uma vasta produção de duetos, trios, quartetos, quintetos, divertimentos e sonatas bem como duas sinfonias para orquestra (RISM). No domínio da música vocal Avondano compôs óperas, cantatas e oratórias, algumas das quais foram cantadas na corte a partir de 1764 (Scherpereel 1985: 75, 82). Destes géneros musicais apenas subsiste a partitura completa da ópera *Il mondo della luna* e de três oratórias (Brito 2001). Conservam-se ainda dois salmos, um *Magnificat*, uma ladainha, um *Tantum Ergo* (Alegria 1973: 29, 57, 68) e um responsório datado de 1754 (P–Em M.M. 6), tratando-se esta última provavelmente da obra mais antiga que se preserva da sua autoria.

Pedro António Avondano compôs nove sonatas para instrumentos de tecla, uma das quais foi publicada sob o título *A Favourite Lesson for the Harpsichord* [GB–Lbl g.271.(6.)] na editora

Charles & Samuel Thompson onde haviam sido publicadas duas das três coleções de minuets acima referidas. Esta sonata parece ter sido a mais difundida não apenas pelo facto de ter sido impressa na época como também pela sua disseminação, encontrando-se hoje um exemplar da edição setecentista na British Library (Londres) e duas cópias manuscritas, uma na Staatsbibliothek de Berlim e outra na Bibliothèque Nationale de France.

Baldi, João José

João José Baldi nasceu em Lisboa no ano de 1770 e era filho de Luísa Inácia Baldi e de Carlo Baldi, músico italiano que esteve ao serviço da Capela Real de Lisboa. A 10 de janeiro de 1781 entrou para o Real Seminário de Música da Patriarcal em Lisboa onde permaneceu até setembro de 1789 (Fernandes 2010, II: 241). Após ter completado a sua formação, Baldi ocupou o cargo de mestre de capela na Catedral da Guarda, em 1789, e cinco anos mais tarde, ocupou idêntico posto na Catedral de Faro (Vieira 1900, I: 83). O regresso a Lisboa deu-se pelo menos em 1796 de acordo com a morada indicada no registo do *Livro das Entradas* da Irmandade de Santa Cecília assinado a 5 de março desse mesmo ano (Figura 2).

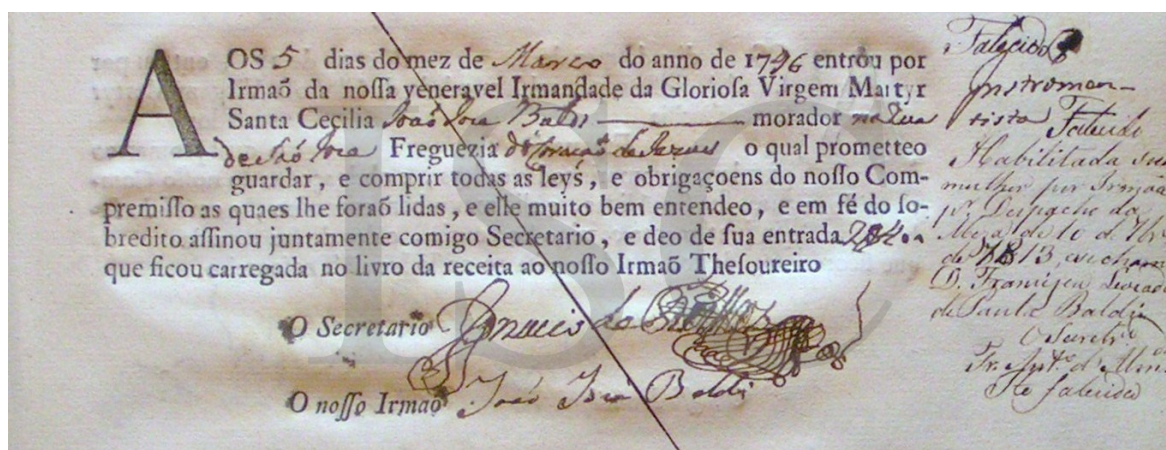


Figura 2. Registo de entrada de João José Baldi na Irmandade de Santa Cecília. P-Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 126^r.

Apesar de ter sido nomeado organista da Capela Real da Bemposta a 14 de novembro de 1802, Baldi entrou ao serviço desta instituição apenas em 1804 após a aposentação de Luciano Xavier dos Santos e conservou este posto até ao final da sua vida, partilhando-o inicialmente com Frei Manuel de Santo Elias e, a partir de 1806, com Frei José de Santa Rita Marques e Silva (Scherpereel 1993: 166, 168, 176). Em 1807 foi nomeado mestre de música do Seminário (Fernandes 2013: 48), acumulando esta função com a de organista da Capela Real da Bemposta.

João José Baldi desenvolveu em paralelo as atividades de compositor – escrevendo música sacra e música teatral, concretamente para o teatro da Rua dos Condes e do Salitre (Vieira 1900, I: 84-85) – e de diretor de eventos musicais, atividade para a qual solicitou uma Patente de Diretor à Irmandade de Santa Cecília. Não se sabe exatamente em que ano Baldi obteve esta Patente: a respetiva Carta Patente não subsiste no Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília e o estado de degradação do *Livro dos Diretores* (2) (P–Lsc PT/LISB20/ISC/20/02, fólio 141^v), no qual se encontra o registo da mesma, não permite visualizar o ano em que a Patente foi atribuída, identificando-se apenas a data de 1 de março. Contudo, verifica-se que a Patente foi renovada anualmente entre 1808 e 6 de dezembro de 1813 pelo que provavelmente foi atribuída no ano de 1807. João José Baldi foi casado com D. Francisca Leocadia de Paula Baldi e faleceu a 18 de maio de 1816 (Vieira 1900, I: 89).

Baldi foi um compositor de reconhecido mérito na sua época pela qualidade das suas obras que o colocaram tanto ao nível de António Leal Moreira como de Marcos Portugal de quem parece ter sido rival. Da sua produção musical conserva-se uma obra teórica sob o título *Tratado especulativo no qual se dão todas as razões de ser a sétima do sétimo tom menor e não maior*, uma sinfonia para orquestra (P–La 48-IV-14 n° 98 a 112) e diversas obras sacras¹¹⁰. No domínio da música profana subsistem três modinhas para soprano e pianoforte – uma que se encontra manuscrita (P–Ln F.C.R. 14//11) e duas que subsistem no *Jornal de modinhas novas dedicadas às senhoras* publicado em Lisboa no ano de 1801 (Albuquerque 2006: 199-200) – bem como um Hino patriótico dedicado ao 1º Duque de Wellington (P–Ln F.C.R. 14//2). A nível do repertório para instrumentos de tecla conservam-se da sua autoria a *Marcha da Retirada* [P–Ln F.C.R. 14//6 (fólios 1^r–1^v)], uma tocata (P–Ln M.M. 9//4, C.N.

¹¹⁰ O *Tratado Especulativo no qual se Dão Todas as Razões de Ser a Sétima do Sétimo Tom Menor e não Maior Feito por João José Baldi, Mestre de Música do Real Seminário da Patriarcal, Organista da Real Capela da Bemposta, em o Ano de 1808* (P–Lant PT/TT/MSLIV/2474) encontra-se disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt>. Grande parte das suas obras conserva-se na Biblioteca da Ajuda (cf. Santos 1958-68, I: 43-50), na Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra (cf. Azevedo 1985: 57-67), no Museu-Biblioteca da Casa de Bragança em Vila Viçosa (Alegria 1989: 77-90), no Arquivo de Música da Sé de Évora (cf. Alegria 1973: 19, 24, 25, 29, 43, 44, 57, 68), na Biblioteca Pública de Évora (cf. Alegria 1977: 53) e na Biblioteca Nacional de Portugal (www.bnportugal.pt).

110//1) e duas sonatas: uma sonata escrita para pianoforte sobre um motivo de Marcos Portugal (P–Ln C.N. 389) e uma outra intitulada *Sinfonia La Dama Spirituosa* [P–Ln C.N. 371; P–EVp Cód. 662 (Manizola)] da qual subsiste uma versão para vários órgãos (provavelmente para seis), embora se conservem apenas as partes do 2º, 3º e 5º órgãos. Igualmente incompleta encontra-se a partitura de uma obra, datada de 1807, da qual subsiste apenas a parte do 4º órgão (P–VV Maço B-CXXV nº 3).

Baptista, Francisco Xavier

Francisco Xavier Baptista nasceu em Lisboa a 14 de julho de 1741 e era filho de João Baptista e de Ana Faustina. Foi batizado a 31 de julho desse mesmo ano na Igreja Paroquial de S. José. (Figura 3).

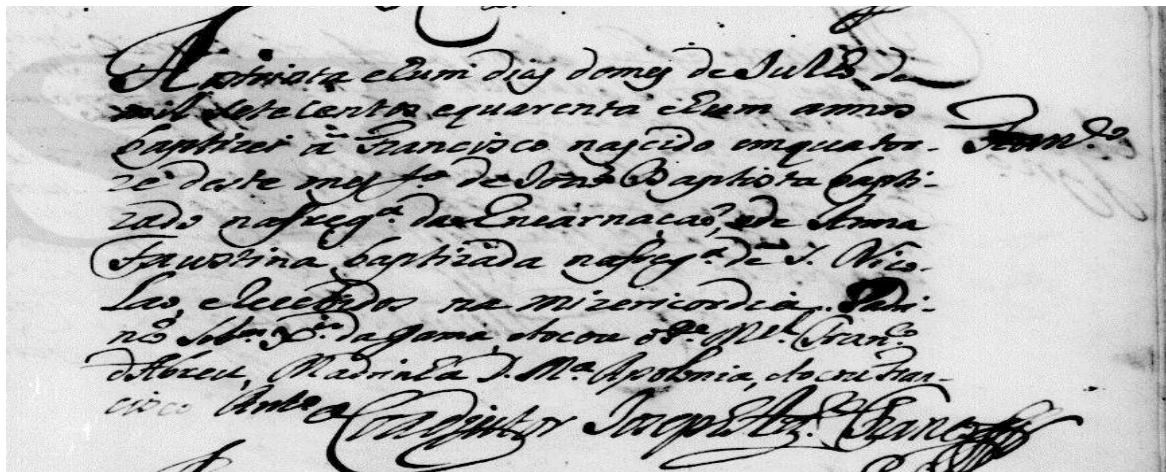


Figura 3. Registo de batismo de Francisco Xavier Baptista. P-Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB45/001/B7, fôlio 30^r [Paróquia de S. José, Livro de Registo de Baptismos B7 - Cx 3 (1740-1749), fôlio 30^r]. Disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt> (imagem 708).

A 14 de fevereiro de 1761 entrou para a Irmandade de Santa Cecília (Vieira 1900, I: 91) (Figura 4).

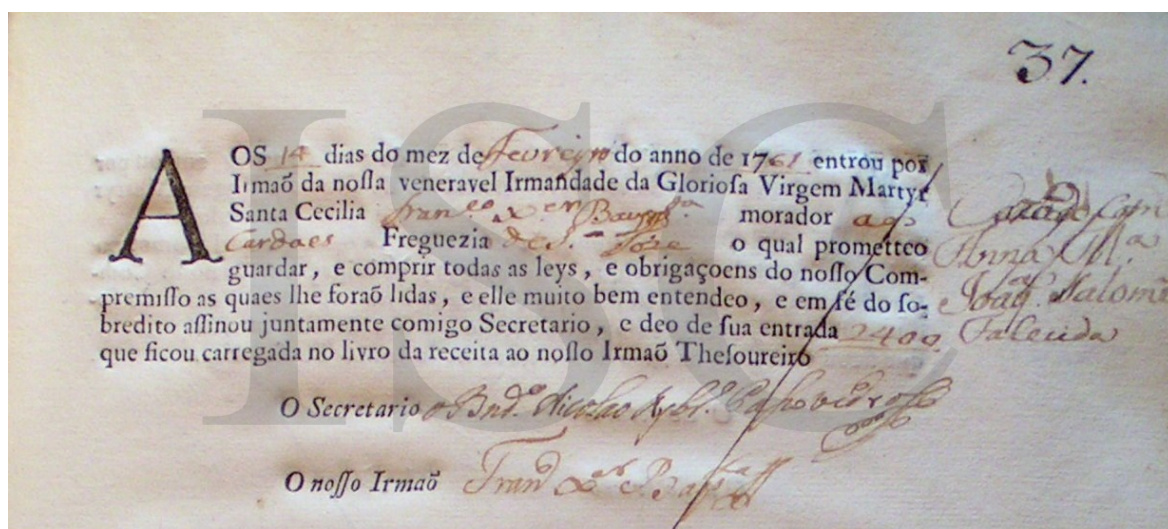


Figura 4. Registo de entrada de Francisco Xavier Baptista na Irmandade de Santa Cecília, P-Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 37^r.

[illegible]

317

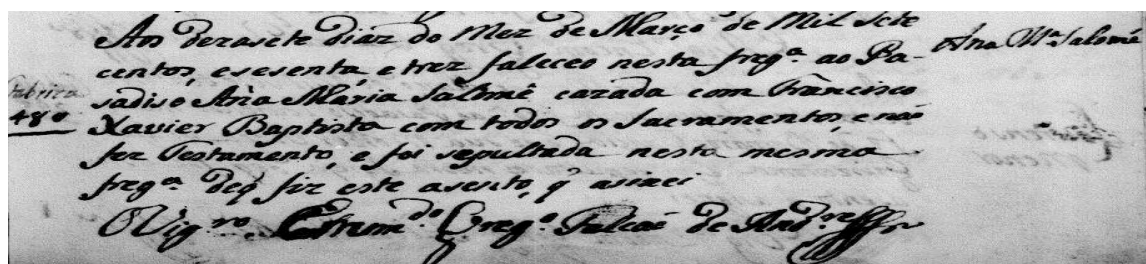


Figura 6. Registo de óbito de Ana Maria Joaquina Salomé. P-Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB45/003/O5, fólio 192^r [Paróquia de S. José, Livro de Registo de Óbitos O5 - Cx 23 (1755-1764), fólio 192^r]. Disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt> (imagem 219).

A 01 de outubro de 1771 casou-se pela segunda vez, com Luísa Bernarda Rosa de Caria Mascarenhas de quem viria a ter pelo menos um filho, Joaquim Félix Xavier nascido em Lisboa a 20 de novembro de 1779 (Figuras 7, 8 e 9).

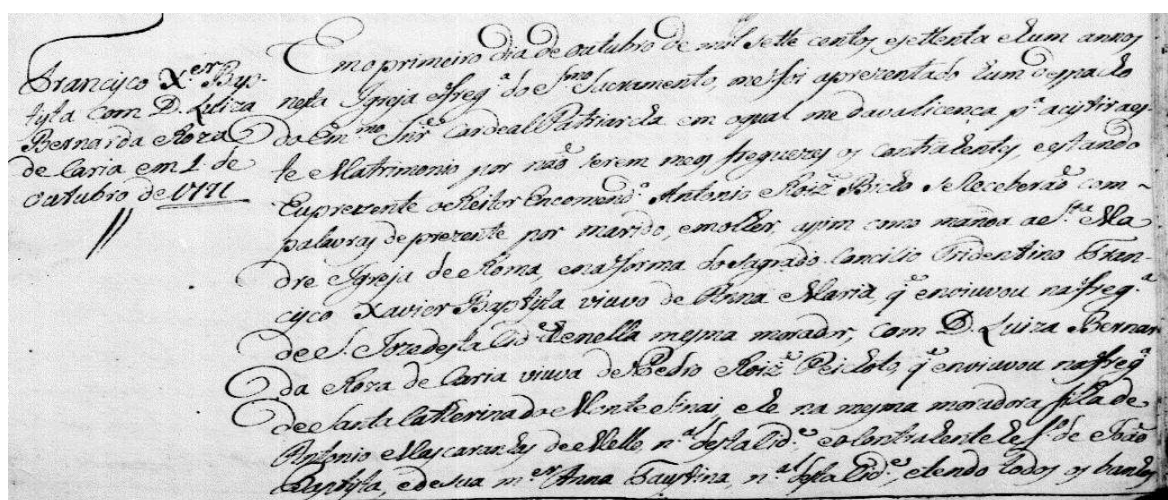


Figura 7. Registo de casamento de Francisco Xavier Baptista com Luísa Bernarda Rosa de Caria Mascarenhas. P-Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB27/002/C7, fólio 12^r [Paróquia de Sacramento, Livro de Registo de Casamentos C7 - Cx 16 (1769-1785), fólio 12^r]. Disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt> (imagem 439).

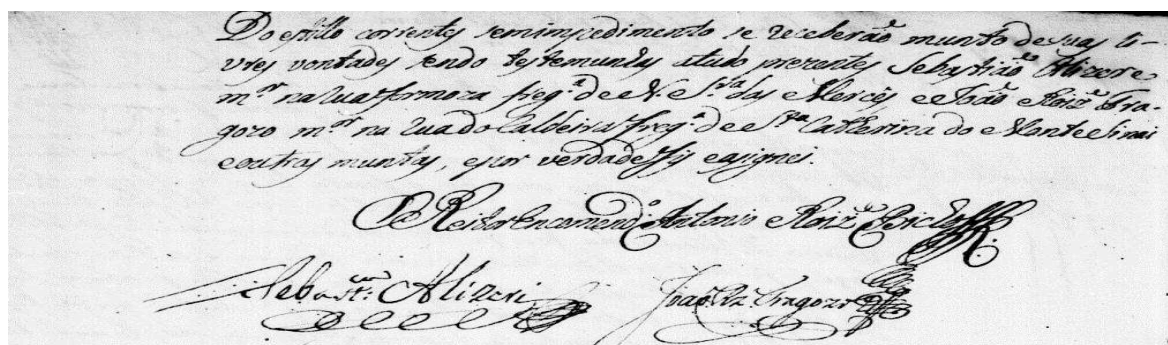


Figura 8. Registo de casamento de Francisco Xavier Baptista com Luísa Bernarda Rosa de Caria Mascarenhas (continuação). P-Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB27/002/C7, fólio 12^v [Paróquia de Sacramento, Livro de Registo de Casamentos C7 - Cx 16 (1769-1785), fólio 12^v]. Disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt> (imagem 440).

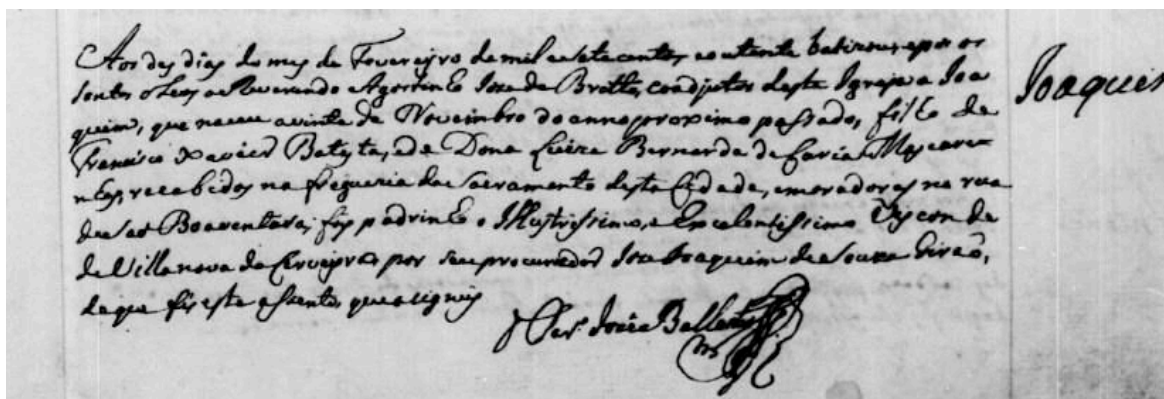


Figura 9. Registo de batismo de Joaquim Félix Xavier Baptista. P-Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB22/001/B5, fólio 221^r [Paróquia de Mercês, Livro de Registo de Baptismos B5 - s/cx (1775-1783), fólio 221^r]. Disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt> (imagem 959).

Francisco Xavier Baptista faleceu a 10 de outubro de 1797 (Ribeiro 1942; Mazza 1944/45: 79; Baptista 1981) e foi sepultado nos covais da nave da parte da sacristia na Igreja da Basílica de Santa Maria, na época também conhecida pelo nome de Sé. (Figuras 10 e 11).

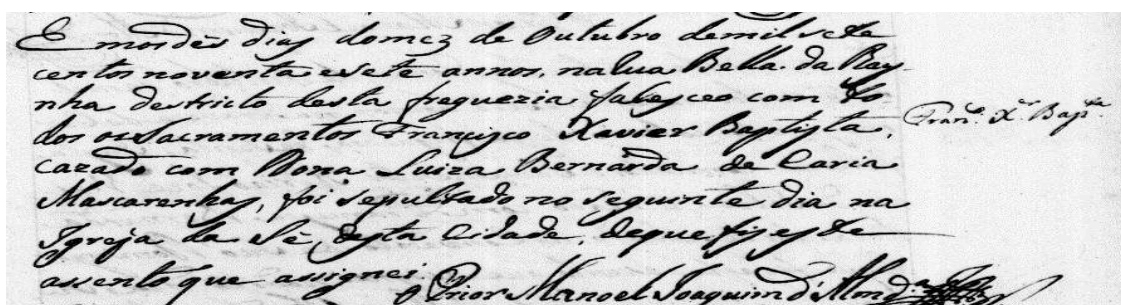


Figura 10. Registo de óbito de Francisco Xavier Baptista. P-Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB31/003/O6, fólio 98^r [Paróquia de Santa Justa, Livro de Registo de Óbitos O6 - Cx 27 (1786-1833), fólio 98^r]. Disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt> (imagem 103).

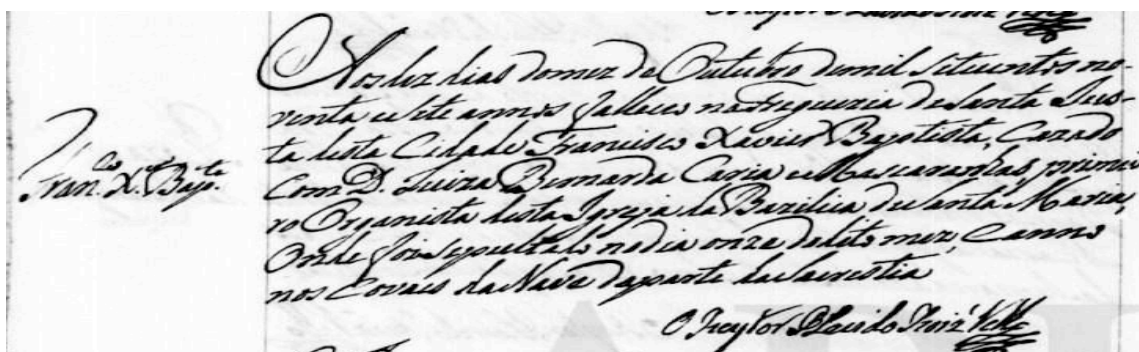


Figura 11. Registo de óbito de Francisco Xavier Baptista. P-Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB52/003/O10, fólio 17^v [Paróquia de Sé, Livro de Registo de Óbitos O10 - Cx 27 (1795-1812), fólio 17^v]. Disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt> (imagem 208).

[illegible]

Este pedido da viúva do compositor, relacionado com a compra de uma missa de Francisco Xavier Baptista, foi avaliado pelo Padre Julião José Travassos que era, na altura, primeiro organista da Basílica de Santa Maria. No documento datado de 30 de julho de 1799 o Padre

Julião José Travassos refere-se ao compositor por “companheiro” e pelo nome de Francisco Xavier Baxixa (Figura 13)¹¹¹.

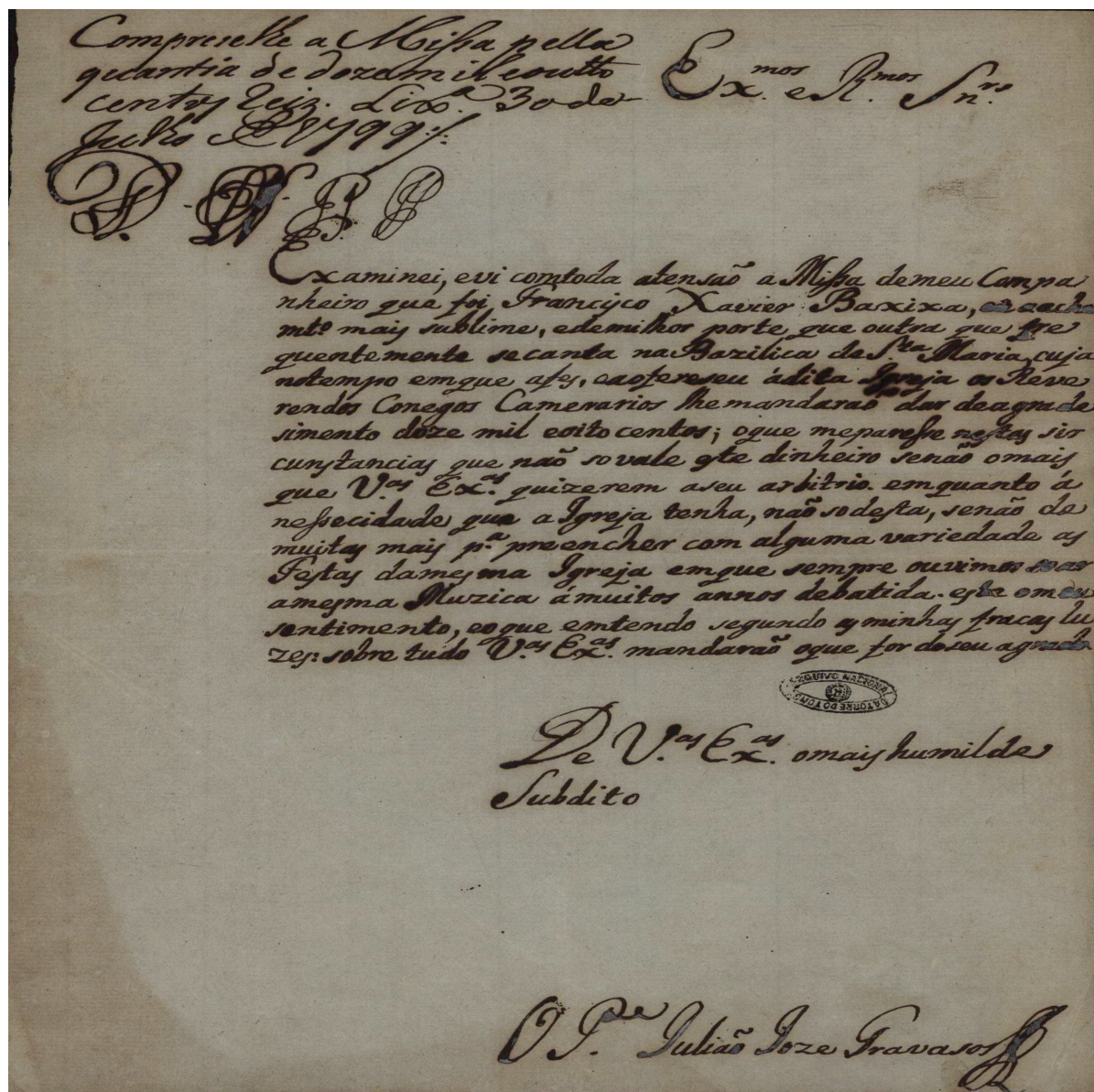


Figura 13. Apreciação do Padre Julião José Travassos relativamente ao pedido de Luísa Bernarda de Caria Mascarenhas. P-Lant Basílica de Santa Maria de Lisboa, Maço 87 Cx 115 (documentação não tratada).

Constata-se que ambos os documentos fazem referência a Francisco Xavier Baptista que havia sido primeiro organista da Basílica de Santa Maria, cargo identificado no registo de óbito anteriormente referido.

¹¹¹ Documento transcrito em Fernandes 2010, I: 161-162.

[illegible]

322

Na documentação do Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília verifica-se a presença dos dois sobrenomes Baptista e Baxixa para o músico Francisco Xavier Baptista. O *Livro das Entradas* contém o registo de Francisco Xavier Baptista mas não contém qualquer registo com o nome de Francisco Xavier Baxixa, apenas um registo com o nome Francisco Xavier que se apurou tratar de Francisco Xavier de Santo António, de acordo com o *Livro da Presidência dos Cantores* do ano de 1785.

Um documento preservado neste mesmo arquivo comprova o pedido de Patente de Diretor remetido por Francisco Xavier Baptista à Irmandade. No referido documento pode-se ler:

“Il.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r e mais Irmaons

Diz Francisco Xavier Bap.^{ta} pr.^o / organista da Bazilica Patriarchal S.^{ta} M.^a maior q / elle Sup.^{te} pertende dirigir algumas funções nas Igrejas / e como o não pode fazer sem q a meza lhe conceda a / patente de diretor.

P. av.^a Ex.^a e mais Irmaons lhe / faça a graça de
lhe concederem a patente / de Diretor.

E R M^{ce}”

(P–Lsc PT/LISB20/ISC/24, Cx 03 – ano de 1790)

A autorização de atribuição da Patente foi concedida a 6 de dezembro de 1790 conforme está indicado no cabeçalho desse documento. A Patente foi registada nessa mesma data sob o nome de Francisco Xavier Baxixa no *Livro dos Diretores* (2) (PT/LISB20/ISC/20/02, fôlio 104^v). As renovações anuais ocorridas sucessivamente até 5 de dezembro de 1796 foram registadas neste mesmo livro assim como o falecimento do músico, após esta data. Apesar da Patente ter sido registada em nome de Francisco Xavier Baxixa constata-se a inexistência de *Manifestos* com esta assinatura. Todavia, conservam-se dois *Manifestos* assinados por Francisco Xavier Baptista, um não datado e outro referente ao ano de 1792 que comprovam o exercício da função de Diretor (Figuras 15, 16 e 17).

Documentos distintos conservados neste arquivo indicam o falecimento no ano de 1797 sob o nome de Francisco Xavier Baxixa – *Livro dos Diretores* (2) e *Livro da Presidência dos Cantores* do ano de 1797 – e de Francisco Xavier Baptista – *Livro de Despesas* (PT/LISB20/ISC/28/02, fólio 13^r) no qual estão registados os gastos com a celebração de missas por sufrágio dos irmãos falecidos do período entre 21 de abril de 1797 e 15 de abril de 1798.

Os Livros das Presidências que se conservam no Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília permitem traçar o percurso musical de Francisco Xavier Baptista através dos registos que assinalam os dois sobrenomes: o nome Francisco Xavier Baptista está registado nos *Livros da Presidência dos Instrumentistas* até ao ano de 1787 enquanto que o nome de Francisco Xavier Baxixa está registado nos *Livros da Presidência de Santa Maria Maior (Sé)* dos anos de 1782 a 1787 e nos *Livros da Presidência dos Cantores* dos anos de 1788 a 1797. A anotação simultânea dos sobrenomes Baptista e Baxixa nos *Livros da Presidência dos Instrumentistas* e nos *Livros da Presidência de Santa Maria Maior (Sé)* durante os anos de 1782 a 1787 resulta provavelmente de um erro de registo da Presidência dos Instrumentistas uma vez que a quota anual relativa a esses anos foi paga na Presidência de Santa Maria Maior (Sé). Importa ainda esclarecer o facto de Francisco Xavier Baptista ser instrumentista e estar registado nos *Livros da Presidência dos Cantores* da Irmandade de Santa Cecília dos anos de 1788 a 1797. Trata-se de uma situação que ocorreu também com o Padre Julião Travassos (organista da Basílica de Santa Maria pelo menos em 1799) uma vez que o seu nome encontra-se registado nos livros desta Presidência entre os anos de 1788 a 1806. Estes livros revelam que, em 1789, o Padre Julião Travassos exercia a atividade de músico na Basílica de Santa Maria e que se manteve ligado a esta instituição até 1806, ano do seu falecimento. Nos *Livros da Presidência dos Cantores* existem indicações de que Francisco Xavier pertenceu à Sé, foi Diretor nos anos de 1792 a 1796 e faleceu em 1797. É ainda nestes livros que se

encontra a anotação “He da Meza” inscrita no livro do ano de 1789, indicando que o músico teve um cargo de responsabilidade na Irmandade, cargo esse confirmado no *Livro de Eleições* (PT/LISB20/ISC/11/01, fôlio 75^r) onde está anotado, sob o nome de Francisco Xavier, que foi eleito mordomo para esse mesmo ano.

Francisco Xavier Baptista (ou Baxixa) foi sucessor de Henrique da Silva Negrão no cargo de organista da Basílica de Santa Maria, no ano de 1781 (Fernandes 2010, I: 157). A ocupação deste cargo terá ocasionado a inscrição de Francisco Xavier Baptista na Presidência de Santa Maria Maior (Sé) da Irmandade de Santa Cecília no ano seguinte, anotada com o sobrenome Baxixa. Tendo em conta que a Basílica de Santa Maria dispunha de dois organistas com vencimentos diferenciados (Fernandes 2010, I: 148, 154-155), que Francisco Xavier Baptista foi organista da Basílica a partir de 1781 e que o Padre Julião Travassos ocupou um posto semelhante pelo menos a partir de 1789 depreende-se que Francisco Xavier Baptista e o Padre Julião Travassos ocuparam os dois lugares de organista da Basílica durante a década de 1790, o que justifica a relação de companheirismo expressa na carta deste último organista, datada de 30 de julho de 1799. Nessa década, Francisco Xavier Baptista terá ocupado o posto de primeiro organista da Basílica de Santa Maria conforme indicam alguns dos documentos anteriormente referidos datados do ano de 1790 e de anos posteriores bem como a partitura da modinha *Cupido para os amantes* publicada em 1793 (Albuquerque 2006: 200). A ocupação distinta dos postos de organista e primeiro organista da Basílica de Santa Maria é confirmada pelo manuscrito da sonata para violino e instrumento de tecla (sem data) que se conserva na Biblioteca Municipal de Elvas onde o compositor está identificado apenas na qualidade de “Organista / Basílica Patriarchal de S. Maria Major” (Baptista 1981). Tais informações permitem concluir que Francisco Xavier Baptista entrou ao serviço da Basílica de Santa Maria no ano de 1781 como organista e que, pelo menos, a partir de 1790 ascendeu ao posto de primeiro organista que conservou até ao final da sua vida.

A produção musical de Francisco Xavier Baptista inclui a publicação das *Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo* (P-La 137-I-13) entre os anos de 1765 e 1777 e a publicação das modinhas *Cupido para os amantes* [1793] e *Hé somente a minha vida sempre penar e sofrer* [1794] para dois sopranos e baixo contínuo no *Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores* (Albuquerque 2006: 200-201)¹¹². No domínio da música de câmara é autor de uma sonata para violino e instrumento de tecla (P-Em M.M. 138)¹¹³. Terá ainda composto um moteto para quatro vozes e órgão (Vieira 1900, I: 91) e duas missas, desconhecendo-se hoje a localização de ambas as obras¹¹⁴. Para além das doze sonatas para cravo publicadas na época, o repertório para instrumentos de tecla da autoria de Francisco Xavier Baptista inclui ainda quatro sonatas [P-Ln M.M. 337 (fólios 29^r–31^v), M.M. 338 (fólios 1^r–4^r); F-Pn Vm⁷ 4874 (fólios 55[54]^v–59[58]^r)] e sete peças curtas, uma das quais intitulada minueto (P-Ln M.M. 1297).

¹¹² As modinhas indicadas estão disponíveis em <http://purl.pt/101>.

¹¹³ Edição moderna em BAPTISTA, Francisco Xavier, *Sonata em Sol Maior para Violino e Cravo (piano)* (Ivo Cruz, ed.). Lisboa: Conservatório Nacional, 1971.

¹¹⁴ v. Pedido de Luísa Bernarda de Caria Mascarenhas dirigido à Basílica de Santa Maria e Apreciação do Padre Julião José Travassos relativamente ao pedido de Luísa Bernarda de Caria Mascarenhas, P-Lant Basílica de Santa Maria, ou de Santa Maria Maior, de Lisboa, Maço 87, Cx 115 (documentação não tratada).

4007

Manifesto das funcioes q' deseji
Neste prete. Anno de 1792

Hu Librame pelo digo na Igreja de S. N. S.
da fôrma por 800 Cada pessoa

Vozes	Soprano Joâo Feliz	800
	off. de Ant. fuz	800
	Off. de Ant. chancel	800
	João Nunes	800
	João Claudio	800
	Leuterio	800
	Prospero	800
	Ant. fuz	800
Violoncello	Beethoven	800
Tabecão ga. de F. de S.		800
	Diretor	800
	Soma	8800

Condição de honoraria de S. N. S. na fôrma
domesmo orago huma onipa de Capela
adaij Oraxado oragos Cada pessoa

Vozes	João Feliz	960
	Leuterio	960
	Ant. Gregorio	960
	Ant. de S.	960
	organista F. de S.	960
	Diretor	960
	Ita	100
	Soma	5860

Figura 15. Manifesto de Francisco Xavier Baptista do ano de 1792. P-Lsc PT/LISB20/ISC/21, fólio 1^o.

Vtra	Comdia das fuy numa fadainha na padaria de Lib. de la adbo cada pessoa	
Vozes	Int ^{te} Felix - - - - -	960
	Int ^{te} Audrio - - - - -	960
	Int ^{te} Long. Durao - - - - -	960
	J. de Valenc - - - - -	960
Soma		<u>3840</u>
Violino	Int ^{te} Long. - - - - -	960
	Felix - - - - -	960
	Int ^{te} Audrio - - - - -	960
	Int ^{te} Long. - - - - -	960
Violoncello	J. de Beltrao - - - - -	960
Tubecaço	J. de Beltrao - - - - -	960
	Dircao - - - - -	960
	Ha - - - - -	100
Soma		<u>6820</u>

Figura 16. Manifesto de Francisco Xavier Baptista do ano de 1792. P-Lsc PT/LISB20/ISC/21, fólio 1^o.

Em dias de Fest. com a festa	
Missa a 260 cada pessoa	
Violoncel	João Felix de - - - - - 960
	João de Deus - - - - - 960
	João de Deus ou Bapt - - - - - 960
	João de Deus - - - - - 960
	João de Deus - - - - - 960
	Ant. de Deus - - - - - 960
	Ant. de Deus - - - - - 960
	Ant. de Deus - - - - - 960
Violinos	Ant. de Deus - - - - - 960
	João de Deus - - - - - 960
	Felício - - - - - 960
	Henrique de Deus - - - - - 960
	João de Deus - - - - - 960
	Ant. de Deus - - - - - 960
O Boce	Vizinho de Deus - - - - - 960
Violoncel	João de Deus - - - - - 960
Taberna gr. de	Beltrão de Deus - - - - - 960
Trampas	D. João - - - - - 960
	Klerne - - - - - 960
	Ant. de Deus - - - - - 960
	João de Deus - - - - - 960
organista	Director - - - - - 1920
	João - - - - - 100
	Soma - - - - - <u>22180</u>

Francisco Xavier Bapt.

Figura 17. Manifesto de Francisco Xavier Baptista do ano de 1792. P-Lsc PT/LISB20/ISC/21, fólio 2^o.

Carvalho, João de Sousa

Nascido em Estremoz a 22 de fevereiro de 1745, filho de Paulo de Carvalho e de Ana Maria Angélica, João de Sousa Carvalho iniciou os seus estudos musicais no Colégio dos Santos Reis Magos em Vila Viçosa a 23 de outubro de 1753 (Alegria 1983: 253-254). Foi um dos bolseiros da coroa portuguesa enviado para Nápoles a fim de se aperfeiçoar na arte da música, dando entrada a 15 de janeiro de 1761 no Conservatorio de Santo Onofre de Capuana (Ribeiro 1936: 77).

De regresso a Portugal, João de Sousa Carvalho foi nomeado professor de contraponto do Real Seminário de Música da Patriarcal em 1767, no mesmo ano em que se registou na Irmandade de Santa Cecília (Stevenson & Brito 2001) (Figura 18).

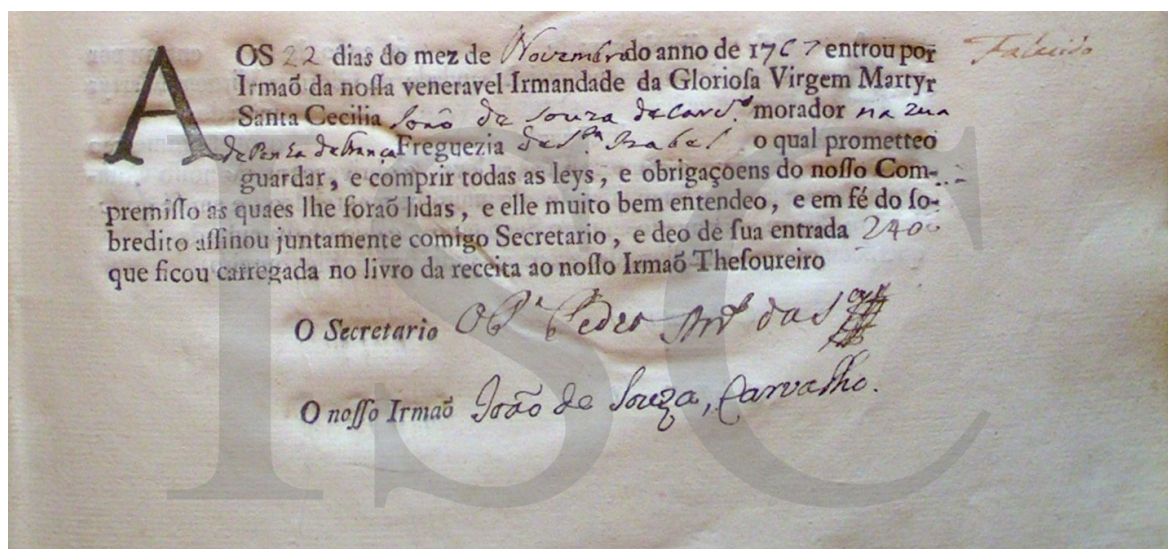


Figura 18. Registo de entrada de João de Sousa Carvalho na Irmandade de Santa Cecília. P-Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 68^r.

Em 1770 João de Sousa Carvalho foi incumbido de compôr obras para a Igreja Patriarcal (Fernandes 2012: 397) função que acumulou, a partir de 1778, com o cargo de professor de música da família real até então ocupado pelo italiano David Perez (Stevenson & Brito 2001). Ainda que alguns autores mencionem que João de Sousa Carvalho exerceu o cargo de mestre

de capela entre 1773 e 1798 (Stevenson & Brito 2001; Luiz 1999: 24) a recente investigação levada a cabo por Fernandes (2010, I: 205-206) esclarece que este cargo nunca foi ocupado pelo compositor.

João de Sousa Carvalho foi casado com Maria Bárbara de quem ficou viúvo no ano de 1789 (Ribeiro 1936: 78). Nessa altura residia no Paço Velho da Ajuda (Ribeiro 1936: 78) e aí permaneceu até 1798 (P-La 51-III-50, fólio 104^r), ano apontado para o seu falecimento (Vieira 1900, I: 236). De acordo com o *Livro da Presidência da Patriarcal / Ajuda* do ano de 1798 e o *Livro de Despesas* da Irmandade de Santa Cecília (P-Lsc PT/LISB20/ISC/28/02, fólio 20^r) – no qual se encontra registado o pagamento de cinquenta missas por sufrágio da alma de João de Sousa Carvalho no período entre 15 de maio de 1798 e 08 de junho de 1799 – João de Sousa Carvalho terá falecido no ano de 1798 em data próxima ou posterior a 15 de maio.

Sousa Carvalho destacou-se como um compositor de óperas e serenatas muitas das quais foram interpretadas na época nos Teatros da Ajuda e de Queluz (Vieira 1900, I: 231-233). Em 1793 publicou em Lisboa no *Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores* uma modinha para dois sopranos e baixo contínuo intitulada *Se a fe jurada não te guardei*, a qual foi reimpressa em 1794-95 (Albuquerque 2006: 203)¹¹⁵. A produção musical de Sousa Carvalho compreende ainda várias obras de música sacra e uma sonata para instrumento de tecla (P-Ln M.M. 321//2)¹¹⁶.

¹¹⁵ A referida modinha está disponível em <http://purl.pt/101>.

¹¹⁶ Para além das obras indicadas por Stevenson & Brito (2001), encontram-se também obras deste compositor na Biblioteca Pública de Évora (Alegria 1977: 123, 127), no Museu-Biblioteca da Casa de Bragança em Vila Viçosa (Alegria 1989: 167) e na Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra (Azevedo 1985: 67-68). Sobre a autoria das obras sacras atribuída a João de Sousa Carvalho cf. Fernandes (2005).

Joaquim, António

António Joaquim nasceu em Lisboa no dia 25 de fevereiro de 1787, filho de Jerónimo Carvalho da Costa e de Maria Marcelina Antónia, e foi batizado a 11 de março desse mesmo ano na Igreja dos Anjos (Figura 19).

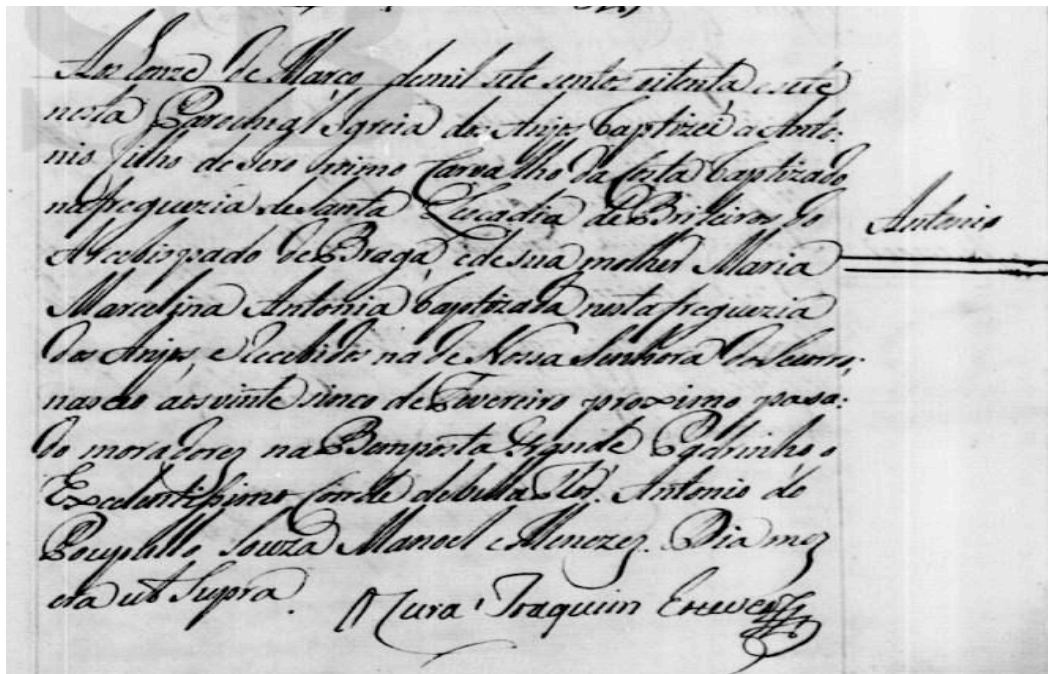


Figura 19. Registo de batismo de António Joaquim. P-Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB06/001/B15, fôlio 87^r [Paróquia de Anjos, Livro de Registo de Baptismos Lv B15 – Cx 8 (1785-1790), fôlio 87^r]. Disponível em <http://digitalq.dgarq.gov.pt> (imagem 942).

A 13 de junho de 1795 entrou para o Real Seminário de Música da Patriarcal em Lisboa (Fernandes 2010, II: 243). Nada mais se sabe sobre este músico a quem se atribui a autoria da Sonata em Sol maior para instrumento de tecla [P-Ln M.M. 4329 (fólios 14^v–15^v)], a única obra que atualmente se conhece com referência ao seu nome.

A partitura desta obra indica apenas os nomes próprios do compositor o que indicia que o autor da Sonata em questão fosse conhecido apenas pelos seus nomes próprios. O mesmo se verifica no registo do referido aluno do Seminário em cujo Livro de admissões está anotado “Antonio Joaquim 2.º” (P-Ln COD.1515, fôlio 20^r), contrariamente aos registos de outros

alunos de nome António Joaquim: António Joaquim Xavier (P–Ln COD. 1515, fôlio 19^v) que se tornou mais tarde moço da sacristia da Santa Igreja Patriarcal e António Joaquim da Silva (P–Ln COD. 1515, fôlio 20^v) que acabou por fugir do Seminário. Por outro lado, a sonata combina uma forma e processos característicos do período barroco com elementos de uma escrita galante em direção ao estilo clássico o que sugere que esta composição possa ser o resultado do trabalho realizado num contexto pedagógico nos finais do século XVIII. Neste sentido, exclui-se a hipótese desta obra ser da autoria de outros músicos com o nome António Joaquim que viveram na mesma época. Tal é o caso de António Joaquim Madeira e de vários músicos registados na Irmandade de Santa Cecília dos quais se desconhece dados sobre a sua formação e sobre as atividades exercidas enquanto músicos profissionais nos finais do século XVIII e princípios do século seguinte¹¹⁷.

¹¹⁷ Desconhece-se por completo os dados relativos à formação e atividade profissional de António Joaquim Madeira (c.1793–†1848), natural de Coimbra, que residia na Rua das Mercês, freguesia da Ajuda em Lisboa, no ano de 1835. Este músico foi casado com Mariana de Jesus da Nazaré (P–La 51-IV-33², fôlio 69^v) e faleceu a 13 de janeiro de 1848 com a idade de 55 anos (P–Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB01/003/O11, fôlio 192^v). Os músicos com o nome António Joaquim registados na Irmandade de Santa Cecília são: António Joaquim de Barros [clarinetista, registado a 9 de agosto de 1811 (P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 167^v) e que continua mencionado no *Livros da Presidência dos Instrumentistas* até ao ano de 1831, embora tivesse sido riscado a 23 de abril de 1823 por falta de pagamento; é possível que este seja o músico que fez parte da Orquestra da Real Câmara entre 1827 e 1832 e cujo ordenado era pago por meio de um procurador (Scherpereel 1985: 24) por ser o único músico profissional com esse nome registado durante esses anos na Irmandade]; António Joaquim de Castro [instrumentista, registado a 9 de setembro de 1794, falecido a 14 de março de 1823 (P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 122^v)]; António Joaquim de Carvalho [cantor, registado a 15 de janeiro de 1788 e riscado em 1799 por falta de pagamento (P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 104^v)]; António Joaquim de Aguiar [cantor, registado a 6 de março de 1798 (P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 130^v)]; António Joaquim Martins Guizado? [esteve inscrito na Presidência dos Cantores, registado a 20 de fevereiro de 1804 (P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 144^v)]; António Joaquim Farto? [padre, cantor, registado a 8 de outubro de 1808 (P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 158^v)]; António Joaquim de Freire [registado a 20 de agosto de 1777 (P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 84^v)]; António Joaquim Cerillo [registado a 23 de janeiro de 1845 (P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/02, fôlio 73^v)].

Le Roy, Eusébio Tavares

Desconhece-se quase por completo os dados biográficos deste compositor, autor de diversas composições sacras que atualmente se encontram em vários arquivos e bibliotecas de Portugal¹¹⁸. Estas obras testemunham uma intensa atividade composicional no período de 1765 a 1774. Segundo Ernesto Vieira (Vieira 1900, II: 28) muitas destas partituras são autógrafas e pertenceram ao extinto Convento de Santa Joana. Um manuscrito com a partitura de um *Te Deum* (P–Ln M.M. 2316//1-7) indica que Eusébio Tavares Le Roy compôs música para o Mosteiro de Arouca.

De acordo com o título de um responsório composto em Lisboa no ano de 1770 (P–Ln M.M. 5018), Eusébio Tavares Le Roy era, por essa altura, aluno de um convento da Ordem de Santiago que provavelmente terá sido a instituição onde adquiriu conhecimentos na área da música¹¹⁹. Le Roy é também autor de uma sonata para instrumento de tecla [F–Pn Vm⁷ 4874 (fólios 2[1]^r–3[2]^v)].

¹¹⁸ As obras de Eusébio Tavares Le Roy encontram-se na Biblioteca Nacional de Portugal (www.bnportugal.pt), na Biblioteca da Ajuda (Santos 1958-68, III: 26-27), no Museu-Biblioteca Casa de Bragança em Vila Viçosa (Alegria 1989: 42), no Arquivo de Música da Sé de Évora (Alegria 1973: 32, 46, 58), no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal em Lisboa (RISM) e no Seminário Episcopal de S. José do Algarve em Faro (RISM).

¹¹⁹ A obra apresenta o título *Sabbato Sancto ad Matutinum Responsoria in Canobio Regio Patendersi Cantanda, ao Musicam quatuor vocum cum organo ad Eusebio Tavares Le Roy conventual alumno Divi jacobi ordinis compósita, anno 1770 L.^a*. Trata-se da primeira obra de um volume manuscrito que integra obras vocais sacras de Giovanni Giorgi, Henrique Carlos Correia e Diogo Dias Melgaz.

Mesquita, José Agostinho de

José Agostinho de Mesquita nasceu em Lisboa (Mazza 1944/45: 32) e terá estudado no Real Seminário de Música da Patriarcal (Balbi 1822, II: ccxv; Vasconcelos 1870, I: 269)¹²⁰. Em 1752 entrou para a Irmandade de Santa Cecília, tendo sido registado a 20 de setembro de 1756 no novo livro organizado após o terramoto (Figura 20)¹²¹.

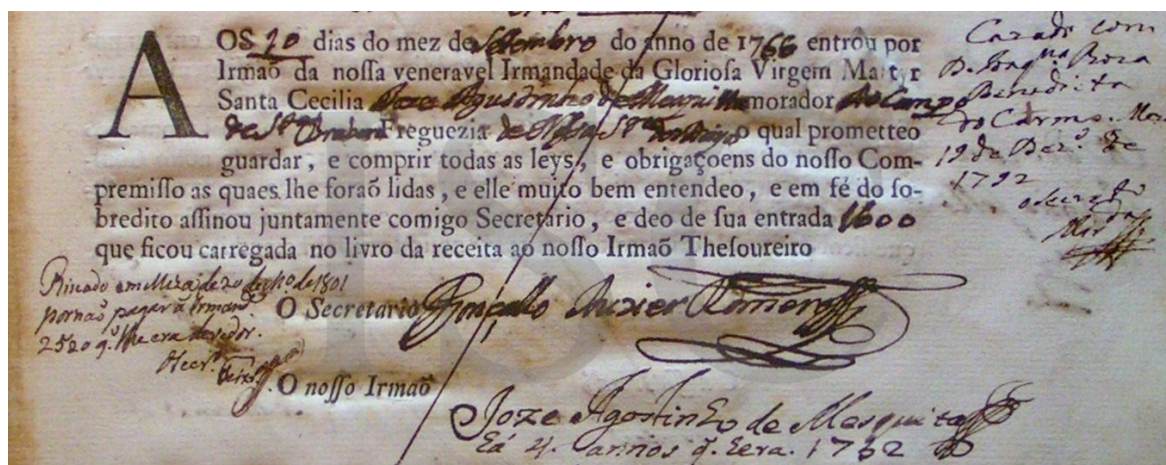


Figura 20. Registro de reentrada de José Agostinho de Mesquita na Irmandade de Santa Cecília. P-Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 8^r.

A 3 de junho de 1767 foi-lhe concedida uma Patente de Diretor a qual foi renovada por duas vezes, tendo a última ocorrido a 5 de dezembro de 1768 (P-Lsc PT/LISB20/ISC/20/01, fólio 10^v). Em 1770 Mesquita participou como organista nas funções dirigidas por Frei André de Santa Anna no Real Convento de S. Domingos, em Lisboa¹²². Para além de organista, Mesquita foi também cantor e esteve ao serviço da Capela Real entre 1782 e 1787 (Fernandes 2010, II: 224). Durante esse período habitou na casa do Conde de Ega conforme consta no *Livro da Presidência da Ajuda* dos referidos anos, à exceção do ano de 1784 cujo livro não subsiste no Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília.

¹²⁰ No *Livro que Hade Servir p.^a os Acentos das Admichiões dos Siminarias deste Real Siminario na Forma dos seus Estatutos Cap. 1.^o n.^o 5 p. 3* (P-Ln COD. 1515, disponível em <http://purl.pt/24906>) que compreende os registos dos seminaristas entre os anos de 1748 e 1820 não existe o registo de José Agostinho de Mesquita pelo que pode ter sido admitido antes de 1748 ou ter frequentado o Seminário como aluno externo e como tal não estar registado no referido livro. Sobre o funcionamento do Seminário cf. Fernandes 2013.

¹²¹ Apesar do ano inscrito parecer indicar 1766, os registos imediatamente anteriores e posteriores a este indicam o ano de 1756.

¹²² O *Manifesto* correspondente encontra-se no Acervo Curt Lange, disponível em <http://curtlange.lcc.ufmg.br/> 9.2.12.08.

[illegible]

336

No ano de 1799 Mesquita morava na Calçada da Ajuda em Lisboa (P-La 51-III-51, fôlio 87^r) e esteve ativo pelo menos até ao ano de 1801, altura em que foi afastado da Irmandade de Santa Cecília por falta de pagamento dos anuais (P-Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 8^r).

Entre 1793 e 1795 foram publicadas, da sua autoria, seis modinhas para dois sopranos maioritariamente com acompanhamento de piano-forte no *Jornal de modinhas com acompanhamento e cravo pelos melhores autores* (Albuquerque 2006: 309-311)¹²³. Mazza (1944/45: 32) refere que Mesquita era um “excelente organista” e que compôs “Missas, Salmos, Responsorios, Serenatas, e muitas tocadass de Cravo.” Para além das referidas modinhas, subsiste um gradual e um hino litúrgico no Arquivo de Música da Sé de Évora (Alegria 1973: 59, 64), assim como algumas obras para instrumentos de tecla: três minuetos [P-Ln M.M. 4504 (fólios 2^v-3^v), M.M. 86//16], uma pequena peça [P-Ln M.M. 4505 (fólio 7^v)], dois rondeau [P-Ln M.M. 4530 (fólios 5^v-7^v)] e uma sonata [F-Pn Vm⁷ 4874 (fólios 50[49]^v-52[51]^v)].

¹²³ As referidas modinhas estão disponíveis em <http://purl.pt/100> e 101.

Moreira, António Leal

António Leal Moreira nasceu em Abrantes a 30 de junho de 1758 (Brito & Stevenson 2001). Foi admitido no Real Seminário de Música da Patriarcal a 30 de junho de 1766 e concluiu os estudos nesta instituição a 9 de abril de 1775, passando nessa altura a mestre de música substituto e a 1 de fevereiro de 1787 a mestre efetivo (Fernandes 2010, II: 238). Leal Moreira, que havia sido aluno de João de Sousa Carvalho, foi também organista da Patriarcal (Vieira 1900, II: 106) e compositor, tanto da Patriarcal como da Real Câmara (Fernandes 2010, I: 205). Em 1777 já se evidenciava neste domínio, contando com a interpretação de uma missa da sua autoria na cerimónia da aclamação da rainha D. Maria I (Vieira 1900, II: 106). A 8 de agosto desse mesmo ano deu entrada na Irmandade de Santa Cecília (Vieira 1900, II: 106) (Figura 22).

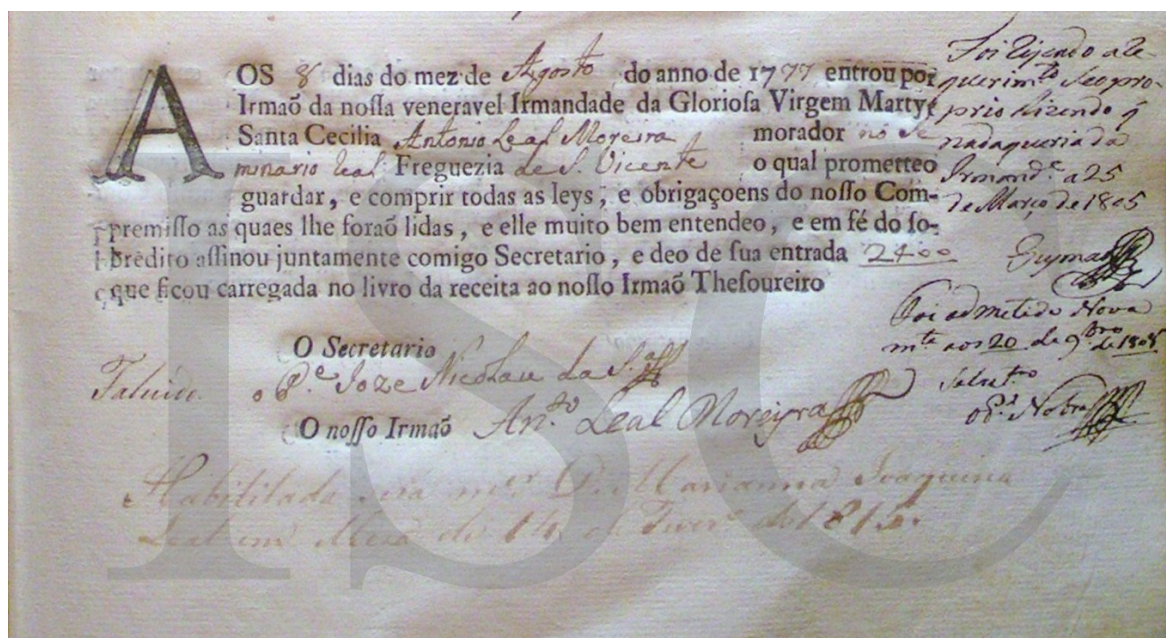


Figura 22. Registo de entrada de António Leal Moreira na Irmandade de Santa Cecília. P-Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 83b¹²⁴.

A partir de 1782 António Leal Moreira desenvolveu uma intensa atividade como compositor e maestro: várias serenatas e óperas da sua autoria foram interpretadas nos Teatros de Queluz

¹²⁴ O fôlio 83 está repetido no respetivo *Livro das Entradas* pelo que a indicação de 83b indica o segundo fôlio com este número.

e da Ajuda (Brito & Stevenson 2001); em 1790 assumiu o posto de diretor musical do Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, onde dirigiu óperas de compositores italianos e três anos mais tarde passou a diretor musical do recém inaugurado Teatro de S. Carlos (Vieira 1900, II: 107-108). Manteve-se à frente deste teatro até ao ano de 1799, tendo dirigido várias óperas e farsas da sua autoria (Brito & Stevenson 2001).

Em 1793 publicou em Lisboa uma modinha intitulada *A nova conquista marchão os amores* para dois sopranos e baixo com acompanhamento de piano-forte no *Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores* (Albuquerque 2006: 315)¹²⁵. Em 1800 compôs a música para a ópera *Il Desertore francese* que foi representada em Turim e Milão e a partir dessa altura dedicou-se à composição de música sacra (Vieira 1900, II: 109).

Desconhece-se o motivo pelo qual Leal Moreira se desvinculou da Irmandade de Santa Cecília por um período de três anos e meio, entre 25 de março de 1805 e 20 de setembro de 1808 (P-Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 83b^f). Certo é que após a reentrada na Irmandade o compositor teve de deixar a sua carreira para servir o reino na sequência das Guerras Peninsulares (Mazza 1944/45: 48). António Leal Moreira foi casado com D. Mariana Joaquina da Fonseca Portugal, irmã de Marcos Portugal (Mazza 1944/45: 48). Faleceu em Lisboa a 26 de novembro de 1819 (Brito & Stevenson 2001).

A produção musical de António Leal Moreira que chegou aos nossos dias conserva-se quase exclusivamente nos arquivos e bibliotecas nacionais. Trata-se de algumas obras para orquestra e de um vasto número de composições sacras e profanas que atestam a qualidade e diversidade composicional do mestre que não hesitou em introduzir, em algumas composições, alguns elementos populares¹²⁶. Leal Moreira compôs algumas obras para

¹²⁵ A publicação da época encontra-se disponível em <http://purl.pt/100>, existindo uma versão manuscrita desta mesma obra para dois sopranos com acompanhamento de piano-forte na Biblioteca Nacional de Portugal (M.M. 1609).

¹²⁶ cf. Brito & Stevenson 2001.

instrumentos de tecla, nomeadamente uma pequena peça [P–Ln M.M. 4494 (fólio 1^v)], uma sinfonia para os seis órgãos da Basílica de Mafra (P–Mp R. Mms. 9.6) e uma sonata [P–Ln C.N. 145//5 (fólios 23^r–26^r)].

Portugal, Marcos António

Marcos Portugal, nome pelo qual ficou conhecido, nasceu em Lisboa a 24 de março de 1762, sendo filho de Joaquina Teresa Angélica da Fonseca Portugal e de Manoel Antonio da Assumpção (Marques 2012: 21-22). A 6 de agosto de 1771 foi admitido no Real Seminário de Música da Patriarcal em Lisboa, tendo estudado com João de Sousa Carvalho e possivelmente também com José Joaquim dos Santos (Marques 2012: 21-22). A saída do Seminário deverá ter ocorrido entre 1780 e 1782; neste último ano Marcos Portugal foi nomeado organista da Santa Igreja Patriarcal (Marques 2012: 24-25). No ano seguinte deu entrada na Irmandade de Santa Cecília (Marques 2012: 23) (Figura 23).

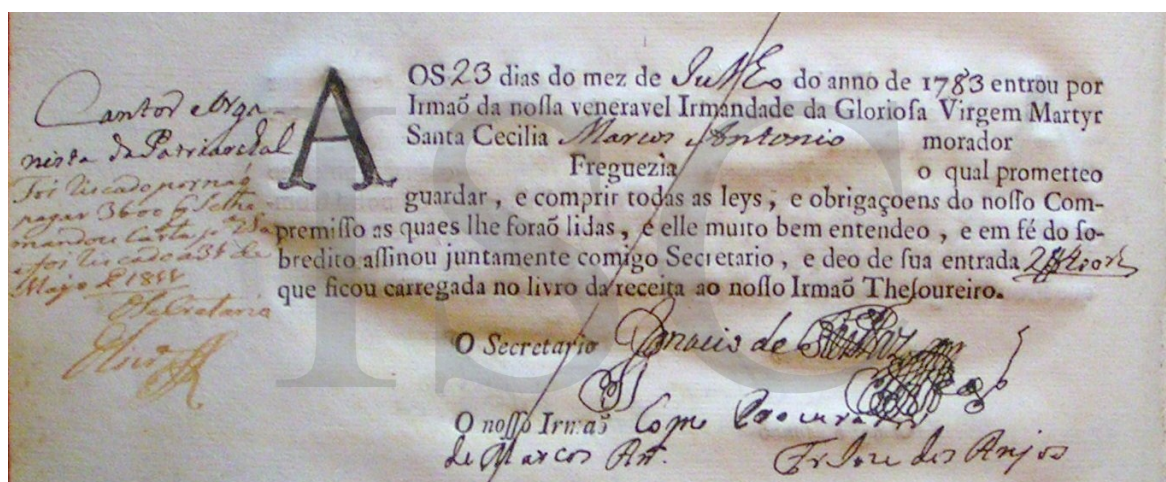


Figura 23. Registo de entrada de Marcos António Portugal na Irmandade de Santa Cecília. P-Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 96^v.

Marcos Portugal não terá sido cantor e organista conforme indica o registo do *Livro das Entradas* da Irmandade, mas sim compositor – função que lhe foi oficialmente atribuída a 1 de setembro de 1787 – e organista (a partir de 1782), ambos os cargos exercidos na Santa Igreja Patriarcal (Marques 2012: 23-25).

Foi *maestro* do Teatro do Salitre provavelmente a partir de 1784 para o qual compôs várias burletas, entremezes/comédias e obras destinadas à celebração de aniversários reais (Marques

2012: 26-27). Em 1792 partiu para Itália onde aperfeiçoou os seus conhecimentos musicais, continuando ao serviço do rei; regressou a Portugal dois anos mais tarde e partiu novamente, em 1795, desta vez por um período de cerca de cinco anos (Marques 2012: 28-31). Durante a sua estadia em Itália, Marcos Portugal apresentou cerca de vinte e uma óperas da sua autoria em diversas cidades deste reino (Marques 2012: 31).

Em 1800 regressou a Portugal e foi nomeado *maestro* do Teatro de S. Carlos e *mestre de solfa* do Real Seminário de Música da Patriarcal, cessando as funções anteriores de organista (Marques 2012: 32-33). Marcos Portugal escreveu várias *opere série* para este teatro assim como uma grande quantidade de obras religiosas para o Palácio de Mafra e para o conjunto de seis órgãos, entre junho de 1806 e novembro de 1807, período em que o palácio foi residência oficial da família real (Marques 2012: 33-34). Existem indícios de ter iniciado as aulas de música que lhe atribuem o título de Mestre de Suas Altezas Reais no início de 1807, um posto que foi interrompido no final desse ano com a partida da família real para o Brasil e retomado em 1811, altura em que o compositor se juntou à corte portuguesa (Marques 2012: 35)¹²⁷. No Brasil o compositor teve igualmente a seu cargo a “composição e a direção da música a ser cantada apenas nas festividades mais importantes” (Marques 2012: 52). Pelos serviços prestados à família real, tanto em Portugal como no Brasil, Marcos Portugal foi agraciado em 1820 com a Comenda da Ordem de Cristo (Marques 2012: 60-61). No ano seguinte o compositor não acompanhou a corte no seu regresso a Portugal, permanecendo no Rio de Janeiro até ao seu falecimento que ocorreu a 17 de fevereiro de 1830 (Marques 2012: 61, 73).

Marcos Portugal publicou no seu país algumas obras profanas no período de 1792 a 1801 – de entre as quais se destacam nove modinhas que circularam essencialmente no *Jornal de*

¹²⁷ Este título está implícito na mercê que lhe foi concedida por D. João VI a 18 de janeiro de 1807 e que lhe permitia usar “da Farda que compete aos Mestres de Suas Altezas Reaes”, sendo posteriormente empregue na identificação do compositor. cf. Marques 2012: 34-35.

modinhas com acompanhamento e cravo pelos melhores autores – e um hino patriótico da nação portuguesa em 1810 (Albuquerque 2006: 321-325). Para além das inúmeras obras escritas no domínio operático e sacro subsistem várias transcrições de excertos de óperas da sua autoria para um instrumento de tecla e a *Sinfonia* em Ré maior (P–VV Maço B-CXXXVIII nº 1) transcrita para os seis órgãos da Basílica de Mafra, um exemplo da reutilização dos materiais empregue com alguma frequência por Marcos Portugal. Salienta-se ainda a existência da *Marcha e Passe dobre* (P–Ln M.M. 4807) cujo manuscrito indica ser um arranjo para pianoforte.

A sua produção musical especificamente destinada aos instrumentos de tecla compreende dez pequenas obras compostas com uma finalidade pedagógica (quatro das quais intituladas “motivo”) e dedicadas às Infantas D. Maria Isabel, D. Maria Francisca e D. Isabel Maria (P–Ln F.C.R. 168//42-51), uma peça curta [P–Ln M.M. 4494 (fólios 1^v–2^r)], um minueto [P–Ln M.M. 245//12], duas sonatas [P–Ld M.M. s/n (pp.134-139); P–Ln M.M. 4485; US–Wc M23 P 85], um conjunto de variações (US–Wc M23 P 85) e uma obra incompleta escrita para vários órgãos (P–VV Maço B-CXXV nº 2).

Sacramento, Jacinto do

Frei Jacinto do Sacramento nasceu em Lisboa por volta de 1712 e professou na Ordem de S. Paulo aos dezasseis anos de idade (Nery 1980: 7, 55). É possível que tenha estudado com o organista Frei Manuel dos Santos que habitou o convento desta Ordem em Lisboa até 1737 (Kastner *et al.* 1982). Nesse ano Frei Jacinto do Sacramento é referido como um dos melhores cantores e compositores de Lisboa e um destríssimo executante de órgão e harpa, tendo por essa altura composto três missas, vários hinos, salmos, lições de defuntos, lamentações e responsórios (Nery 1980: 55). Da sua produção musical subsiste apenas uma lição para soprano com acompanhamento de baixo contínuo (P–Ln M.M. 786) e três sonatas para instrumentos de tecla [P–Ln M.M. 338 (fólios 28^v–29^r e 35^v–37^r), M.M. 4329 (fólios 2^v–4^r)].

Sant'Ana, José de

Os primeiros dados conhecidos sobre a vida de Frei José de Sant'Ana reportam-se à data em que entrou para a Irmandade de Santa Cecília, a 22 de novembro de 1771, cujo registo indica que era frade franciscano residente em Lisboa no Convento de S. Francisco da Cidade. (Figura 24).

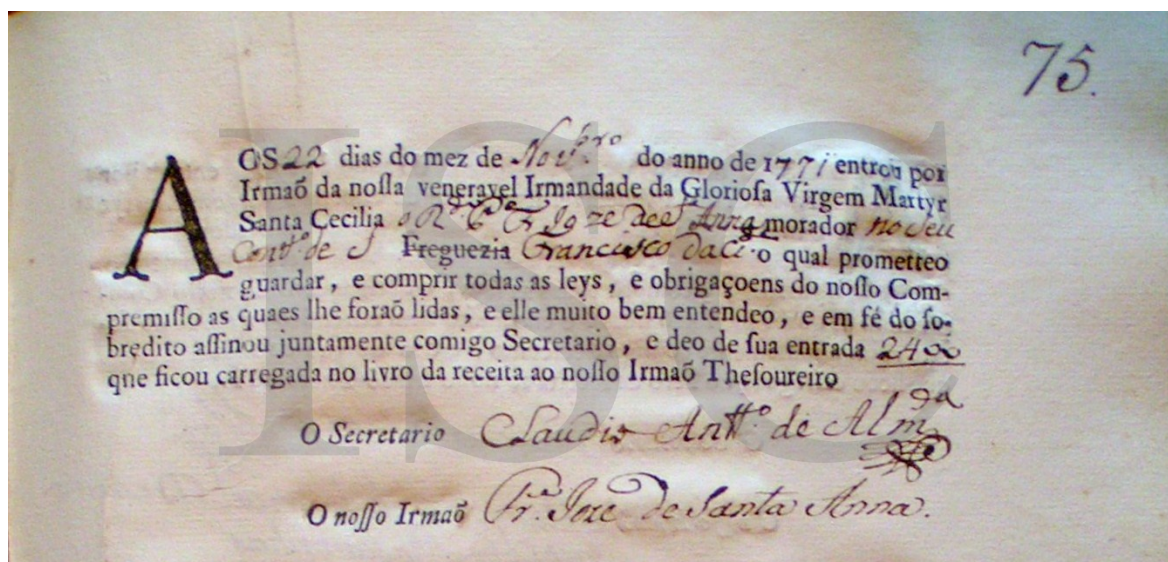


Figura 24. Registo de entrada de Fr. José de Sant'Ana na Irmandade de Santa Cecília. P-Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 75^r.

A 5 de dezembro do ano seguinte Frei José de Sant'Ana obteve uma Patente de Diretor a qual foi renovada anualmente até 5 de dezembro de 1777, à exceção do ano de 1776 (P-Lsc PT/LISB20/ISC/20/02, fôlio 48^r). Desta atividade, subsiste no Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília um *Manifesto* do ano de 1773, sem indicação do local onde se realizou o evento, que refere a execução de música coral.

De acordo com os Livros da Presidência dos Instrumentistas da Irmandade, Frei José de Sant'Ana residiu em Lisboa no Convento de S. Francisco da Cidade até ao ano de 1779, tendo nesse ano passado para a “Provincia de N. Sn.^{ra} d'Arrabida”, e no Convento de São Cornélio no ano seguinte. A permanência neste último convento não seria duradoura uma vez

que veio a falecer nesse mesmo ano de 1780 em data próxima ou posterior a 26 de abril, conforme resulta da junção da informação de falecimento inscrita no *Livro da Presidência dos Instrumentistas* do ano de 1780 e dos gastos com as missas celebradas por sufrágio da sua alma referidos no *Livro de Despesas* (P–Lsc PT/LISB20/ISC/28/01, fólho 83^v) para o período entre 26 de abril de 1780 e 26 de abril de 1781.

Frei José de Sant’Ana é autor de uma sonata [P–Ln M.M. 4329 (fólios 5^r–6^v)] e de um minueto [P–Ln M.M. 4329 (fólios 16^v–17^v)], ambas as obras escritas para instrumentos de tecla.

Santa Bárbara, Vicente de

Desconhece-se atualmente quaisquer dados biográficos sobre este compositor. O nome Frei Vicente de Santa Bárbara, tal como está indicado na obra que consta no manuscrito P–Ln M.M. 951 (fólios 43^r–43^v), aparece mencionado no relato redigido por Frei Sebastião da Silveira sobre a invasão das tropas francesas no Convento de São Domingos em Évora. Segundo este documento, Frei Vicente de Santa Bárbara era sacristão-mor do referido convento no ano de 1808, tendo presenciado o massacre e o roubo que as tropas francesas cometeram no final do mês de julho desse mesmo ano (Silva 1809: 135-146). Embora com algumas reservas, levanta-se a hipótese destas informações se reportarem ao compositor em questão, autor de dois motetos para quatro vozes, baixo e órgão (Alegria 1973: 57) e de uma sonata para instrumento de tecla [P–Ln M.M. 951 (fólios 43^r–43^v)] datada de 1775.

Santo Elias, Manuel de

Frei Manuel de Santo Elias era frade da Ordem de S. Paulo Primeiro Eremita e habitava em Lisboa no respetivo convento quando se inscreveu na Irmandade de Santa Cecília, a 25 de setembro de 1767 (Vieira 1900, II: 273) (Figura 25).

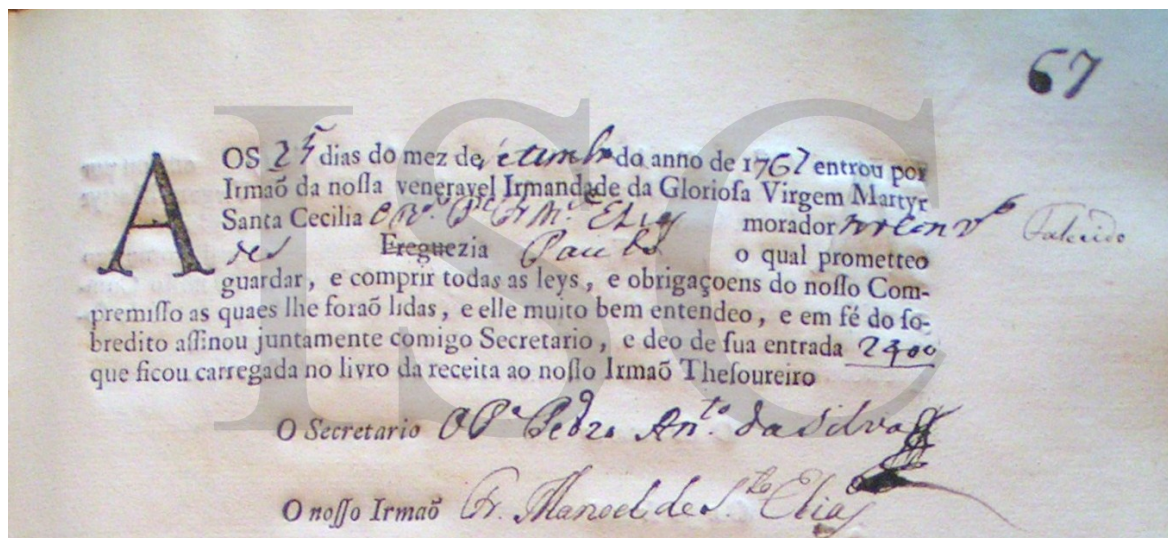


Figura 25. Registo de entrada de Fr. Manuel de Santo Elias na Irmandade de Santa Cecília. P-Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 67^r.

No mesmo dia em que se registou na Irmandade, Frei Manuel de Santo Elias solicitou a Patente de Diretor (P-Lsc PT/LISB20/ISC/20/01, fôlio 16^r) da qual não há registo de ter sido renovada nos anos seguintes. Em 1785 foi mordomo da Irmandade, conforme consta no *Livro da Presidência dos Instrumentistas* do ano de 1788. Em 1802 foi nomeado organista na Capela Real da Bemposta, contudo, exerceu este cargo somente após a aposentação do atual organista Luciano Xavier dos Santos, em 1804, e durante o ano de 1805, em simultâneo com João José Baldi (Scherpereel 1993: 166, 168, 176).

Segundo Vieira (1900, II: 273), Frei Manuel de Santo Elias escreveu muitas obras sacras e foi professor de música no seu convento no qual ocupou também o cargo de organista. É possível que tenha coabitado com Frei Jacinto do Sacramento e que tenha sido o seu sucessor

neste cargo (Kastner *et al.* 1982). Nestas circunstâncias não é de excluir a hipótese de Frei Jacinto do Sacramento ter sido o seu mestre na arte do teclado. Frei Manuel de Santo Elias compôs também música profana nomeadamente para a tragicomédia *D. Afonso de Albuquerque*, trabalho pelo qual recebeu o montante de 19\$200 réis em novembro de 1772 (Brito 1989a: 83).

Frei Manuel de Santo Elias faleceu no ano de 1805 ou 1806, de acordo com o *Livro de Despesas* da Irmandade de Santa Cecília (P–Lsc PT/LISB20/ISC/28/02, fólio 68^r) no qual estão registados os gastos com a celebração de cinquenta missas por sufrágio da sua alma no período entre 7 de março de 1805 e 13 de janeiro de 1806.

Da sua autoria subsistem alguns responsórios compostos para a Sé de Elvas (P–Em M.M. 137), um concerto para flauta (Santos 2006) e algumas obras para instrumentos de tecla: uma obra para vários órgãos que se encontra incompleta (P–VV Maço B-CXXXVII n° 1), um minueto (P–Ln M.M. 86//15) e quatro sonatas, duas das quais destinam-se especificamente ao cravo [P–Ln M.M. 951 (fólios 22^v–23^v), M.M. 4329 (fólios 7^v–9^v), M.M. 338 (fólios 14^v–16^r), MMs 7//40 (fólios 7^r–9^r); F–Pn Vm⁷ 4874 (fólios 38[37]^v–40[39]^r e 44[43]^r–46[45]^v)].

Santos, José Joaquim dos

Nascido por volta do ano de 1747 no lugar de Senhor da Pedra, concelho de Óbidos, José Joaquim dos Santos foi admitido no Real Seminário de Música da Patriarcal a 24 de junho de 1754 (Vieira 1900, II: 274). Concluídos os estudos musicais a 1 de janeiro de 1763, permaneceu no Seminário como “mestre de solfa” substituto, passando mais tarde à posição de mestre efetivo (Vieira 1900, II: 274-275). A 7 de janeiro de 1768 dá entrada na Irmandade de Santa Cecília em cujo registo consta que o compositor residia nessa altura no referido seminário (Figura 26).

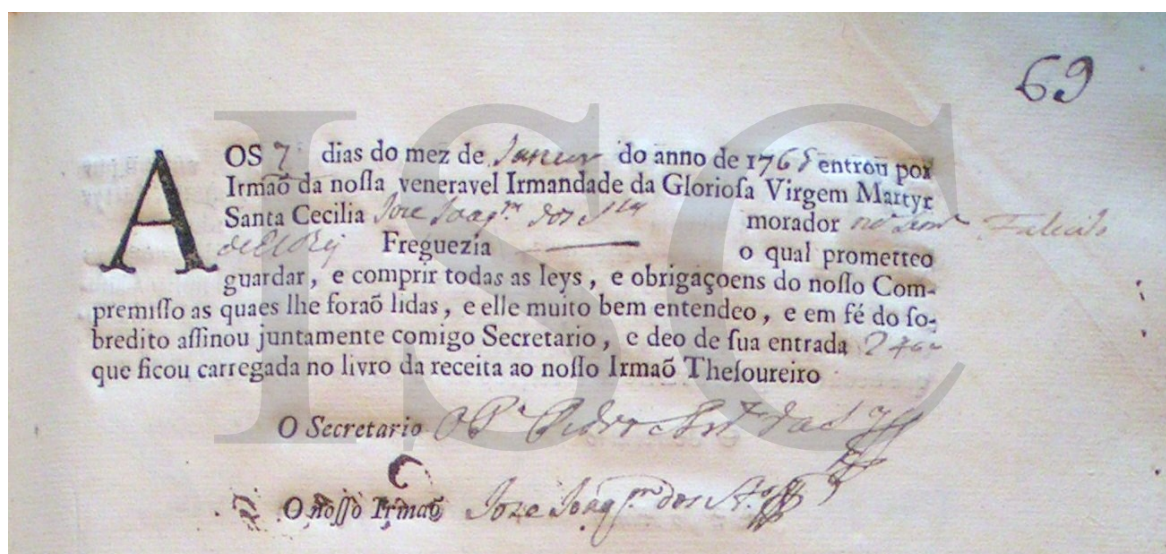


Figura 26. Registo de entrada de José Joaquim dos Santos na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fólio 69^r.

Para além de pedagogo, José Joaquim dos Santos foi compositor e diretor das suas próprias atividades musicais. Em 1786 e 1787 foram interpretadas duas cantatas da sua autoria na Academia Real das Ciências em Lisboa (Vieira 1900, II: 275-276). Poucos anos depois foram impressos em Lisboa dois *Stabat Mater* (1792 e 1793) dos quais apenas subsiste a partitura do primeiro (Albuquerque 2006: 335). A 5 de dezembro de 1793 obteve uma Patente de Diretor da Irmandade de Santa Cecília a qual foi anualmente renovada até 05 de dezembro de 1799 (P–Lsc PT/LISB20/ISC/20/02, fólio 112^r). Desta atividade subsistem cinco *Manifestos*

dos anos de 1795 a 1799 no Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília¹²⁸. José Joaquim dos Santos faleceu em Lisboa no ano de 1801 (Vieira 1900, II: 275).

A sua extensa produção musical que chegou aos nossos dias é constituída maioritariamente por obras vocais sacras e abarca um período de cerca de trinta anos de atividade composicional¹²⁹. José Joaquim dos Santos escreveu também obras para instrumentos de tecla, nomeadamente cinco sonatas que se conservam quase exclusivamente fora de Portugal [F–Pn Vm⁷ 4874 (fólios 5[4]^v–8[7]^v, 10[9]^r–10[9]^v, 11[10]^r–13[12]^r, 15[14]^v–17[16]^r, 59[58]^v–61[60]^r); P–Ln M.M. 4529].

¹²⁸ Assinala-se uma ligeira diferença na assinatura do *Manifesto* do ano de 1795 comparativamente às assinaturas do compositor incluídas nos restantes *Manifestos* e no registo no *Livro das Entradas* acima mencionados.

¹²⁹ Refira-se a título de exemplo as obras existentes no Museu-Biblioteca da Casa de Bragança em Vila Viçosa (Alegria 1989: 58-60, 88), na Biblioteca Pública de Évora (Alegria 1977: 125-126), no Arquivo de Música da Sé de Évora (Alegria 1973: 23, 27, 36, 42, 50, 54, 61, 65, 75, 76), na Biblioteca da Ajuda (Santos 1958-68, V: 78-81), no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa ou na Biblioteca Nacional de Portugal, conservando-se nesta última instituição uma das primeiras obras do compositor, datada de 1768 (Vieira 1900, II: 275).

São Boaventura, Francisco de

Frei Francisco de São Boaventura pertenceu à Ordem dos Carmelitas Calçados e viveu na cidade do Porto nos finais do século XVIII (Vieira 1900, II: 282). Compôs várias obras para o Mosteiro de Avé Maria dessa cidade conforme comprovam as partituras que se conservam na Biblioteca Nacional de Portugal com datas compreendidas entre 1775 e 1794. Escreveu também obras para o Mosteiro de Santa Clara do Porto, composições dedicadas ou escritas a pedido das monjas desse mosteiro (Lessa 1998, II: 483). Na Biblioteca Nacional de Portugal subsiste um responsório (P–Ln M.M. 255//5) escrito para o Convento de Santa Clara, com data de 1770, que corresponde provavelmente a uma das composições mais antigas da sua autoria. Para além da sua extensa produção no domínio da música sacra, que se preserva na Biblioteca Nacional de Portugal, São Boaventura compôs música instrumental para agrupamentos de câmara como comprova o manuscrito da *Sonata* para duas guitarras e dois violinos datada de 1789 (P–Ln M.M. 255//1). Frei Francisco de São Boaventura é autor de três obras para órgão – duas sonatas [P–Ln M.M. 4425 (fólios 1^r–2^v)] e um minuetto [P–Ln M.M. 4505 (fólios 5^r–5^v)] – bem como uma sonata (P–Ln M.M. 4503), datada de 1779, possivelmente também destinada ao órgão.

Silva, Alberto José Gomes da

Alberto José Gomes da Silva, cuja data de nascimento se desconhece, foi professor de música, organista e cravista¹³⁰. Inscreveu-se na Irmandade de Santa Cecília antes do terramoto de 1755, tendo sido registado no renovado *Livro das Entradas* a 12 de novembro de 1764 (Vieira 1900, II: 297) (Figura 27).

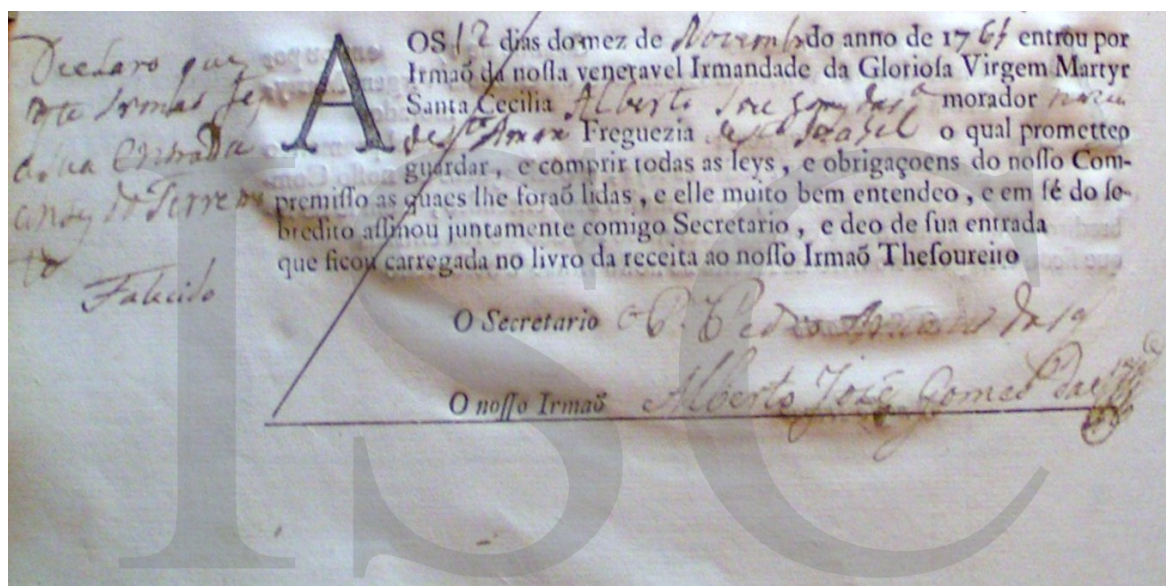


Figura 27. Registo da reentrada de Alberto José Gomes da Silva na Irmandade de Santa Cecília. P–Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 56^v.

A 1 de abril de 1767 foi-lhe concedida uma Patente de Diretor a qual foi renovada anualmente até ao ano de 1775, à exceção do ano de 1774; a 6 de dezembro recebeu uma nova Patente que foi renovada anualmente até 5 de dezembro de 1788 (P–Lsc PT/LISB20/ISC/20/02, fôlio 7^r). Apesar de não existir registos de renovação da Patente para o ano de 1790, Gomes da Silva manteve nesse ano a função de Diretor conforme consta da anotação inscrita no *Livro da*

¹³⁰ Títulos indicados respetivamente no frontispício das *Sei Sonate per Cembalo* (Lisboa, c.1770) e das *Regras de Acompanhar para Cravo ou Orgão* (Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1758), obras da sua autoria, e no *Novo Tratado de Musica Metrica, e Rythmica* de Francisco Inácio Solano publicado em Lisboa na Regia Officina Typografica em 1779 (Prefação, VII).

Presidência dos Instrumentistas de 1790. Desta atividade conservam-se alguns *Manifestos* que comprovam a direção de festas profanas e de funções sacras¹³¹.

De acordo com o *Livro de Eleições* (P-Lsc PT/LISB20/ISC/11/01, fólhos 8^r, 19^r e 75^r), Gomes da Silva foi mordomo da Irmandade de Santa Cecília nos anos de 1777, 1779 e 1789, uma participação na denominada “Mesa” da Irmandade confirmada pelas respectivas anotações nos *Livros da Presidência dos Instrumentistas* desses mesmos anos. Faleceu em 1794, conforme consta no *Livro da Presidência dos Instrumentistas* do respetivo ano.

Alberto José Gomes da Silva ocupa hoje uma posição de destaque no panorama musical setecentista português pela importância das suas obras publicadas nos domínios da teoria musical e do repertório para instrumentos de tecla. No domínio teórico a obra *Regras de Acompanhar para cravo ou órgão*, publicada em Lisboa no ano de 1758, viria a ser um dos primeiros tratados portugueses dedicados à realização do baixo contínuo¹³²; no domínio do repertório para instrumentos de tecla, as *Sei Sonate per Cembalo* (P-Ln C.I.C. 87 V.; GB-Lbl d.8) publicadas em Lisboa por volta de 1770 (Silva 2003) e financiadas muito provavelmente pelo próprio compositor figuram hoje juntamente com as *Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo* de Francisco Xavier Baptista como as únicas publicações setecentistas portuguesas com obras para instrumentos de tecla impressas em solo lusitano¹³³. Trata-se de uma coleção que revela as formas composicionais frequentemente empregues neste tipo de

¹³¹ Refira-se a título de exemplo os *Manifestos* dos anos de 1782 a 1784 que se conservam no Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília, transcritos por Vanda de Sá Silva (cf. Silva 2008, II: 21, 24), ou o *Manifesto* que se conserva no Acervo Curt Lange, disponível em <http://curtlange.lcc.ufmg.br/> 9.2.12.22.

¹³² O tratado *Regras de Acompanhar* parece ter sido bastante difundido, tendo em consideração o número de exemplares subsistentes e a sua disseminação. A localização dos referidos exemplares está indicada em Trilha (2012).

¹³³ Albuquerque (2006: 48) aponta a década de 1760 para esta publicação que considera ser a primeira a utilizar o processo de gravura a talhe-doce. A data proposta baseia-se na hipótese levantada por Alvarenga (1992: 283) de que as *Sei Sonate per Cembalo* poderão ter sido impressas na *Officina Patriarchal* de Francisco Luiz Ameno pelo facto de existirem “dois exemplos musicais de talhe semelhante” aos que se encontram nas *Regras de Acompanhar para Cravo ou Orgão* (impressas nesta oficina em 1758) da autoria do gravador Debie que trabalhou para a *Officina Patriarchal*.

repertório ao mesmo tempo que marca uma identidade própria reconhecida, por exemplo, na escrita do minueto composto *Nell Stille della Chitára Portughesse*¹³⁴.

A produção musical de Alberto José Gomes da Silva estende-se ao domínio da música vocal sacra – conservando-se hoje duas missas da sua autoria (P-La 44-XV-52 e P-EVp Cód. CLI 1-16 nº 2, esta última incompleta) – e da música profana. Neste domínio, Gomes da Silva escreveu uma ópera em três atos intitulada *Il Geloso* (cuja partitura não subsiste) que foi representada no Teatro da Rua dos Condes a 8 de junho de 1775, a única de autoria portuguesa a ser levada à cena num teatro público no terceiro quartel do século XVIII (Brito 1989a: 97, 151). Parece ter escrito outras obras neste género musical uma vez que subsistem um dueto e duas árias com acompanhamento orquestral, uma das quais com recitativo (RISM), e uma referência documental indicando a cópia de uma ópera da sua autoria intitulada *Il Marchesa di Vento Ponente* para a Casa Real no ano de 1787 (Santos 1958-68, IX: LXII).

Possivelmente serão também da autoria de Alberto José Gomes da Silva quatro obras vocais sacras com acompanhamento de baixo continuo que figuram sob o nome de Giuseppe Gomes (P-VV Maço B-CXIII nº 1 a 4)¹³⁵.

¹³⁴ A partitura deste minueto representa o documento mais antigo que faz referência ao termo “guitarra portuguesa”, cf. MORAIS, Manuel e NERY, Rui Vieira, “Guitarra”, in Salwa Castelo-Branco (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 2, 2010, pp. 591-602.

¹³⁵ Estas obras são indicadas por Trilha (2012) embora com uma cota diferente.

Silva, João Cordeiro da

João Cordeiro da Silva nasceu na cidade de Elvas (Mazza 1944/45: 28) provavelmente a 26 de fevereiro de 1735, sendo filho de João Rodrigues da Silva e de Ana Cordeira. Tudo indica que o batismo que ocorreu a 8 de março desse mesmo ano na Igreja de São Salvador em Elvas, com a data de nascimento e a filiação mencionadas, tenha sido o batismo do compositor (Figura 28)¹³⁶.

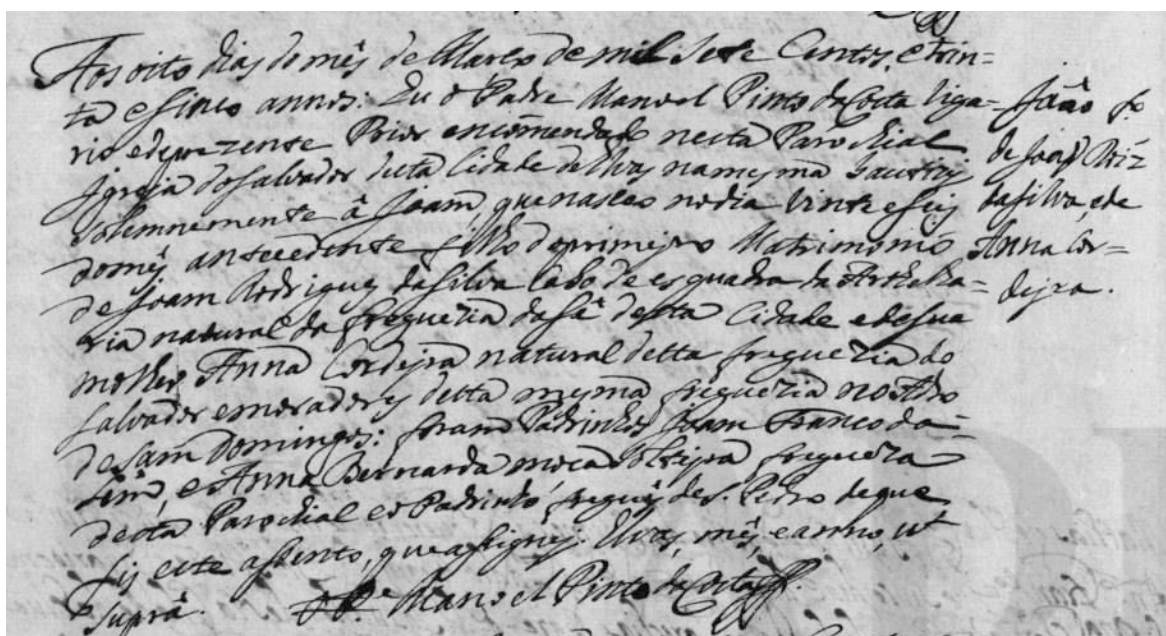


Figura 28. Registo de batismo de João Cordeiro da Silva? P-Lant PT/ADPTG/PRQ/PELV11/01/0010, fôlio 104^v [Arquivo Distrital de Portalegre, Paróquia de São Salvador (São Salvador), Registos de Baptismos Disco Externo PRQ_ELV [n.º1] (1728-1744), fôlio 104^v]. Disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt> (imagem 107).

Balbi (1822, II: ccxv) indica-o como um dos músicos que se formaram no conservatório de Nápoles, porém, não refere qual foi a instituição portuguesa de origem, permanecendo a dúvida acerca do local onde o compositor terá iniciado a sua formação. Em 1756 João Cordeiro da Silva encontrava-se em Lisboa onde a 21 de novembro desse ano deu entrada na Irmandade de Santa Cecília (Vieira 1900, II: 304) (Figura 29).

¹³⁶ De acordo com a consulta efetuada nos registos paroquiais de Elvas, o sobrenome Cordeiro era alterado para Cordeira quando aplicado a uma pessoa do sexo feminino.

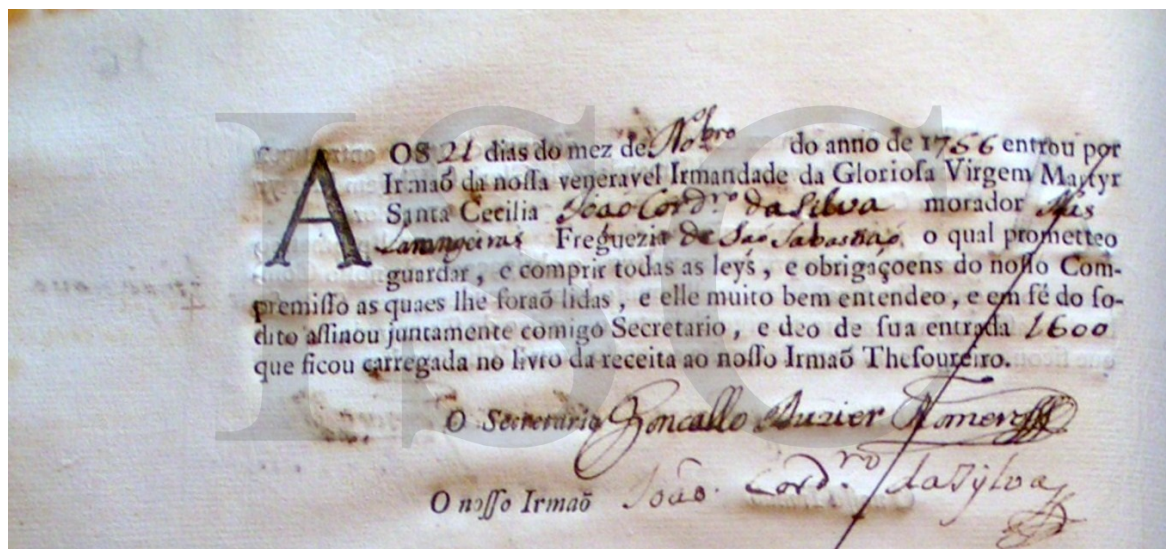


Figura 29. Registo de entrada de João Cordeiro da Silva na Irmandade de Santa Cecília. P-Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 16^v.

Três anos depois assumiu o posto de organista da Patriarcal, exercendo o cargo na Capela Real da Ajuda e, a partir de 1763 tornou-se compositor da Igreja Patriarcal (Fernandes 2010a). Desenvolveu uma intensa atividade como músico e compositor, tendo sido responsável pela produção de muitas óperas representadas na corte lisboeta bem como pela adaptação de óperas de Jommelli às condições locais (Fernandes 2010a). A partir de 1764 foram interpretadas uma oratória, uma serenata e várias óperas da sua autoria nos palácios da Ribeira, de Queluz, da Ajuda e de Salvaterra¹³⁷. João Cordeiro da Silva terá se dedicado também ao ensino, sendo professor de música de alguns membros da família real (Fernandes 2010a). De acordo com o *Livro da Presidência da Patriarcal/Ajuda* da Irmandade de Santa Cecília referente ao ano de 1808, o compositor terá deixado Lisboa e regressado, nesse ano, à sua terra natal.

Em 1794 publicou em Lisboa uma modinha sob o título de *Moda nova* (Albuquerque 2006: 339). Muitas das suas obras compostas no domínio da música sacra e da música profana estão

¹³⁷ cf. Brito 2001a.

hoje preservadas em várias bibliotecas e arquivos portugueses¹³⁸. Na Biblioteca Municipal de Elvas subsiste a maior parte das obras instrumentais para orquestra e conjuntos de câmara, nomeadamente sinfonias e trios (P–Em M.M. 450 a 457) e na Biblioteca Nacional de Portugal conserva-se quase a totalidade do repertório para instrumentos de tecla que hoje se conhece da sua autoria: catorze minuetos (P–Ln M.M. 69//10, M.M. 69//11 e M.M. 2284) e duas sonatas [P–Ln M.M. 4521, M.M. 4530 (fólios 4^v–5^r), M.M. 951 (fólios 24^r–24^v)]. Na Bibliothèque Nationale de France subsistem outras duas sonatas para instrumentos de tecla [F–Pn Vm⁷ 4874 (fólios 34[33]^v–35[34]^v, 47[46]^r–47[46]^v, 48[47]^v–50[49]^r)].

¹³⁸ Veja-se por exemplo as composições sacras existentes no Arquivo de Música da Sé de Évora (Alegria 1973: 23, 36, 37, 61, 65), no Museu-Biblioteca da Casa de Bragança em Vila Viçosa (Alegria 1989: 83, 88, 90) ou as composições profanas que subsistem na Biblioteca Pública de Évora (Alegria 1977: 123-125) e na Biblioteca da Ajuda (Santos 1958-68, VI: 27-28).

Silva, Policarpo José António da

Policarpo José António da Silva nasceu em Lisboa onde foi batizado a 26 de janeiro de 1745, sendo filho de Estevão José de Barros e de Joaquina Clara de Santa Ana (Ribeiro 1995: 15-16). A 19 de fevereiro de 1761, quando contava apenas com dezasseis anos, inscreveu-se na Irmandade de Santa Cecília (Vieira 1900, II: 324-325) (Figura 30).

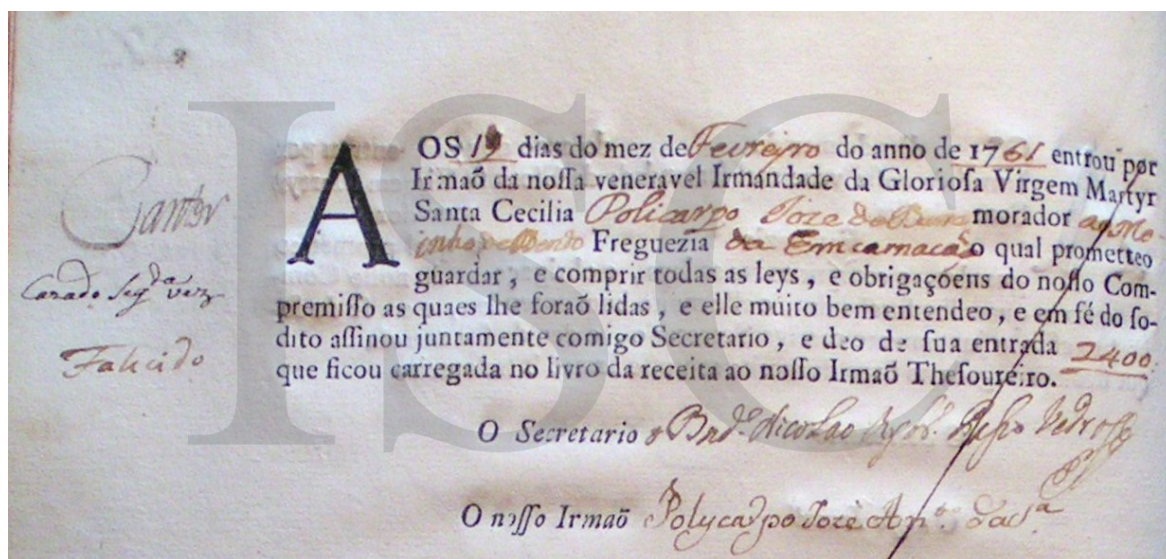


Figura 30. Registo de entrada de Policarpo José António da Silva na Irmandade de Santa Cecília. P-Lsc PT/LISB20/ISC/15/01, fôlio 37^v.

Dois anos mais tarde foi admitido como cantor (tenor) na Patriarcal onde permaneceu até ao ano de 1802, tendo passado em 1771 para o coro dos cantores italianos – com melhores salários e mais regalias do que o coro dos cantores portugueses – e em 1787 para a Capela Real (Fernandes 2010, I: 240; II: 228). Em 1770 participou nas festas dirigidas por José Luís da Silveira e por Frei André de Santa Ana, em Lisboa e Sacavém, sendo provavelmente estes os registos mais antigos que documentam a sua atividade como cantor¹³⁹. Foi mordomo da Irmandade de Santa Cecília no ano de 1766, qualidade na qual assinou o Compromisso de

¹³⁹ Os respetivos *Manifestos* que comprovam estas participações encontram-se no Acervo Curt Lange e estão disponíveis em <http://curtlange.lcc.ufmg.br/> 9.2.12.16 e 9.2.12.08.

reorganização da Irmandade (Ribeiro 1995: 17) e novamente no ano de 1784, de acordo com as anotações no *Livro da Presidência da Ajuda* dos anos de 1787 e 1788.

Policarpo contraiu matrimónio com Mariana Bernarda Benedita a 29 de abril de 1766, um casamento que durou quase dezoito anos, tendo ficado viúvo em 1784 e casado mais tarde com Catarina Maria de Jesus (Ribeiro 1995: 16-17, 22-23). O segundo casamento ocorreu a 26 de setembro de 1801 (Figura 31). Faleceu em Lisboa a 19 de março de 1803, tendo sido sepultado na Igreja dos Anjos (Ribeiro 1995: 25).

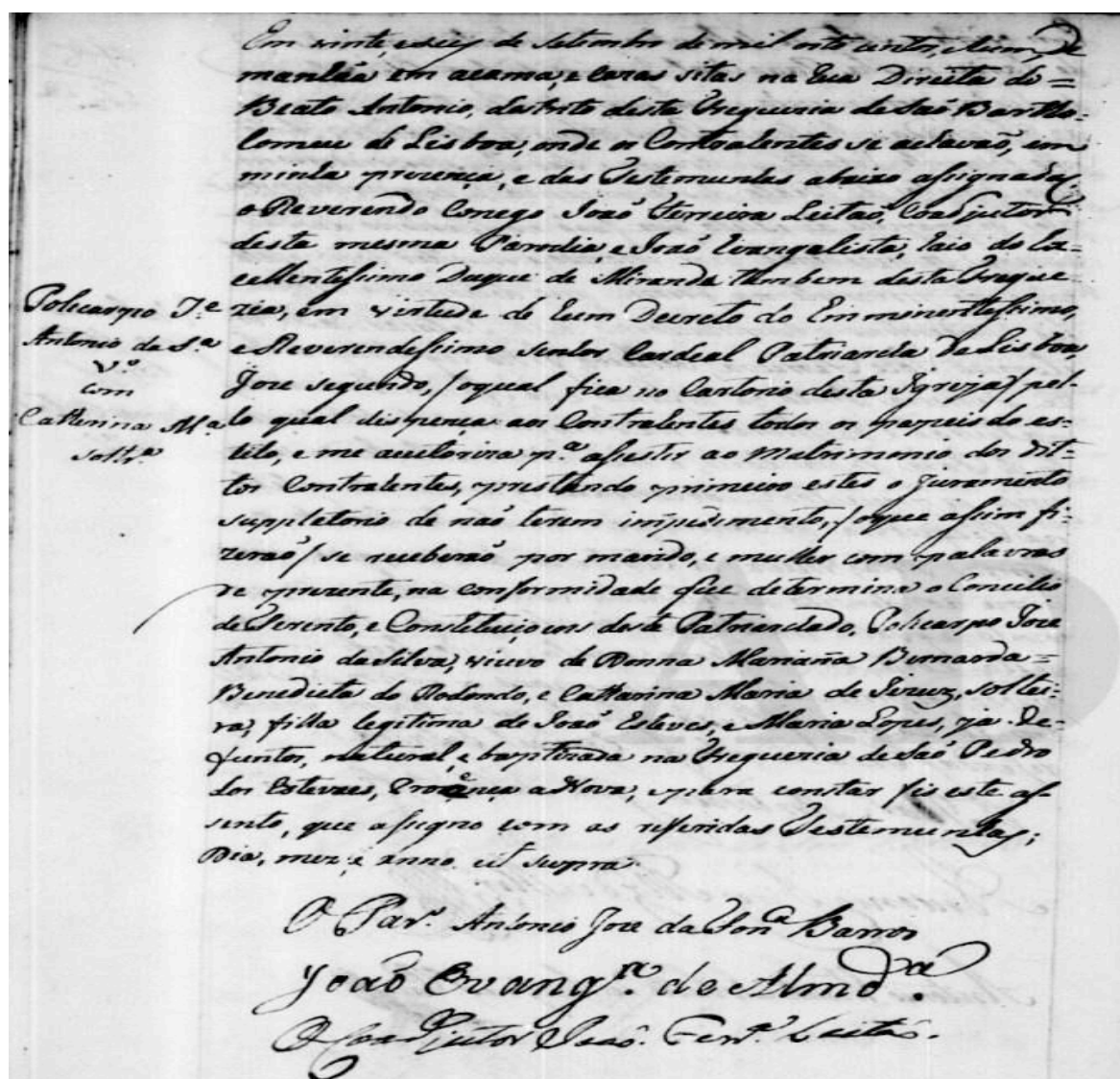


Figura 31. Registo de casamento de Policarpo José António da Silva com Catarina Maria de Jesus. P-Lant PT/ADLSB/PRQ/PLSB07/002/C3, fólio 48^v [Paróquia de Beato, Livro de Registo de Casamentos Lv C3 - Cx 13 (1796-1820), fólio 48^v]. Disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt> (imagem 53).

Ao longo da sua vida, Policarpo dedicou-se não apenas à prática da música – na corte, nos salões da aristocracia e até nos teatros da capital – como também ao ensino: neste campo conservam-se várias obras nas quais é claramente identificável um propósito pedagógico¹⁴⁰. Publicou em Lisboa, no ano de 1787, um conjunto de nove canções sob o título *La Primavera* para duas vozes com acompanhamento de baixo cifrado (Albuquerque 2006: 340). Da sua produção musical subsistem várias obras no domínio da música de câmara compostas para uma, duas e três vozes, geralmente com acompanhamento de baixo contínuo, datadas dos anos de 1769 a 1799; neste domínio conserva-se ainda uma obra datada de 1800 sob o título de *Marcha e Contradança*, escrita para dois violinos e uma flauta (P–Ln M.M. 6003) (Pacheco 2013)¹⁴¹. No domínio da música orquestral subsiste um *Te Deum* composto no ano de 1802 (Alegria 1973: 42) e um concerto para violoncelo (Santos 2006: 354)¹⁴². Relativamente ao repertório para instrumentos de tecla, subsiste uma contradança (P–Ln C.I.C. 18) datada de 1796, uma sonata [P–Ln MMs 7//40 (fólios 1^r–5^v)] e o primeiro andamento incompleto de uma outra sonata (P–Ln MMs 7//5), datada de 1785, que ainda teria um minueto e um rondó.

¹⁴⁰ Uma lista das composições de Policarpo José António da Silva e da sua participação em espetáculos é apresentada no artigo sobre o compositor da autoria de Alberto Pacheco disponível no *Dicionário Biográfico Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira*, Caravelas, CESEM, em www.caravelas.com.pt.

¹⁴¹ As obras compostas no período mencionado são as seguintes: *Duetos para camara* (P–Ln M.M. 264//3), *Moda de Corilia a duo* (P–Ln M.M. 664), *Solfejos de soprano* (P–Ln C.I.C. 7), *Lisam primeyra da 5a feira / a solo di soprano* (P–Ln M.M. 3030), *Varias pessos de Muzica / Com piano Forte Obrigado Para Camera / A Solo, a Duo, e a Tres vozes* (P–Ln F.C.R. 201//1), *Per pietà del mio tormento* (P–Ln F.C.R. 201//3), *La Danza* (P–Ln F.C.R. 201//2) e *Cantata / delce lebre [sic] poeta cesareo Pietro Metastasio, / a voce sola. / col piano forte obligato* (P–La 48-III-35).

¹⁴² O catálogo do Arquivo de Música da Sé de Évora indica duas composições da autoria de Policarpo José da Silva – *O Salutaris hóstia e Tu devicto* – num arranjo realizado, respetivamente, por José António Moreira e pelo P.º Francisco Ignácio Moreira (cf. Alegria 1973: 77).

Velho, Afonso Vito de Lima

Afonso Vito de Lima Velho nasceu provavelmente em Tomar: pertenceu a “uma das famílias mais importantes e tradicionais locais” (Sousa 2006: 42) e teve um irmão – José Marcolino de Lima Velho – que foi padre e cantor, tendo exercido alguma atividade musical nessa cidade¹⁴³. Contudo, até à data, não foram encontrados documentos que atestam a naturalidade do compositor.

Afonso Vito foi padre, organista e compositor. Em 1781 esteve em Paris, tendo escrito por essa altura um *Stabat Mater* e um quarteto para dois violinos, viola e violoncelo, ambas as obras foram impressas na época (Vieira 1900, II: 404-405). Segundo Ernesto Vieira o quarteto de cordas terá sido escrito com o propósito de evidenciar as suas qualidades musicais numa espécie de competição com outros compositores da época, todavia, sem êxito. Durante a sua estadia em Paris, que não se prolongou para além desse ano de 1781, terá composto música para teatro da qual subsiste uma transcrição para pianoforte sob o título *Sestetto do Baile La Marchadante d'Amour* (Vieira 1900, II: 405)¹⁴⁴.

A 17 de janeiro de 1836 foi eleito mestre de capela da Igreja da Misericórdia de Tomar, sucedendo no cargo a Frei Nuno Cláudio Lopes da Costa (Figura 32). Em 1841 foi nomeado pároco da Igreja de Santa Maria dos Olivais dessa vila por Mercê da Rainha D. Maria II (P–Lant PT/TT/RGM/H/0014/173217, fólhos 230^v–231^r) e assumiu a presidência da Junta de Freguesia de Santa Maria dos Olivais (Rosa 1940: 18).

Foi um dos sócios fundadores e o primeiro presidente da Academia Philarmonica de Thomar criada a 8 de setembro de 1843, tendo desistido no ano seguinte dos lugares que ocupava na Academia e regressado em 1846 (Guimarães 1982: 128, 131). Em 1844 terá sido convidado a

¹⁴³ cf. Rosa 1940: 62, 168-169.

¹⁴⁴ Esta obra encontra-se atualmente na Biblioteca Nacional de Portugal (P–Ln M.M. 2020).

fazer o arranjo das vozes para a missa no âmbito das festividades de elevação de Tomar a cidade (Rosa 1940: 59). No ano de 1851 era presidente da Sociedade Filarmónica Tomarense (Rosa 1940: 126), designação atribuída posteriormente à referida Academia¹⁴⁵.

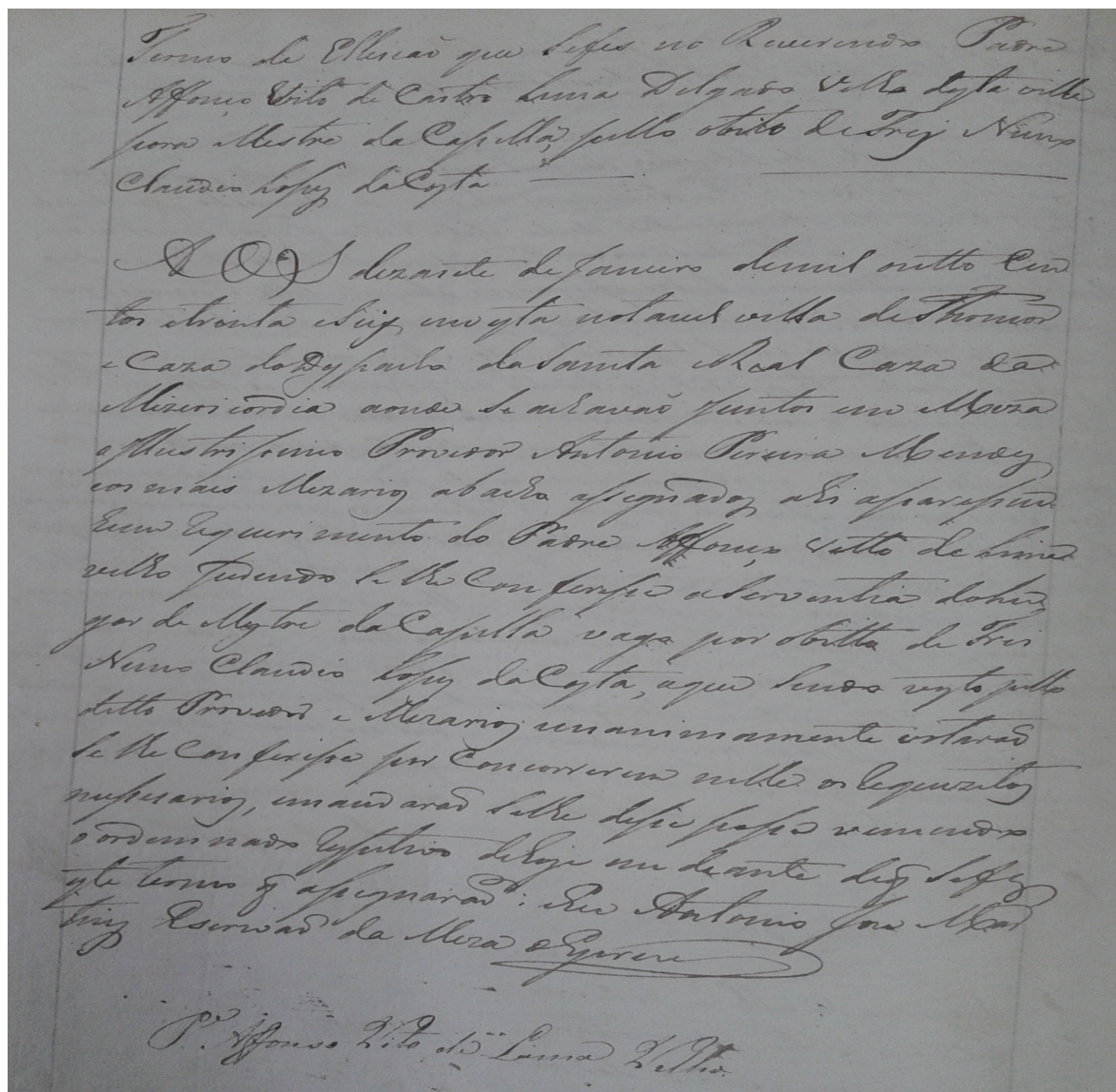


Figura 32. Termo da eleição do Padre Afonso Vito de Lima Velho para mestre de capela da Igreja da Misericórdia de Tomar. P-Tm Livro dos Empregados da Miser.^a de Thomar 1818, fólio 22^v.

Por ocasião da coroação de D. Pedro V, Afonso Vito foi convidado pela câmara a encarregar-se, juntamente com o seu irmão Padre José Marcolino, da música do Te Deum para os respetivos festejos (Rosa 1940: 168-169). De acordo com o *Livro da Receita e Despesa da*

¹⁴⁵ cf. Guimarães 1982: 129.

S.^{ta} Caza da Misericordia p.^a o anno economico de 1856 a 1857 (fólio 23^r), Afonso Vito continuava a exercer o cargo de mestre de capela da Igreja da Misericórdia de Tomar em fevereiro de 1857.

O Padre Afonso Vito de Lima Velho é autor de duas sonatas para instrumentos de tecla (P–Ln M.M. 4557, M.M. 508): ambas as obras contêm a indicação “Mr. Vito” no título pelo que terão sido possivelmente escritas durante a referida estadia do compositor em Paris.

PERFIL DOS COMPOSITORES PORTUGUESES DE SONATAS

A pesquisa biográfica sobre os compositores portugueses que escreveram sonatas para instrumentos de tecla permitiu obter informações sobre as suas vidas e o seus percursos profissionais. Em muitos casos este percurso profissional foi reconstituído a partir dos registos de entrada na Irmandade de Santa Cecília – um tipo de organização que regia na época a atividade profissional dos músicos em Lisboa e arredores – e de outros documentos desta instituição que correspondem às consequentes obrigações impostas para continuar a exercer esta atividade. Tais documentos relacionam-se com o pagamento de uma quota anual no valor de 360 réis, valor esse que era registado nos Livros de uma Presidência [Patriarcal, Ajuda, Santa Maria Maior (Sé), Instrumentistas ou Cantores] na qual o músico estava inscrito, geralmente de acordo com o tipo de instrumento que tocava ou com a instituição à qual pertencia. Outros documentos dizem respeito ao desempenho de atividades musicais dirigidas pelo músico para as quais era necessário obter uma Patente de Diretor. A obtenção desta Patente impunha a entrega anual de um relatório, habitualmente denominado *Manifesto*, no qual deveria constar as festas que o músico dirigiu e o nome dos músicos (ou apenas a indicação dos instrumentos) que nela participaram.

A compilação destas e de outras informações inéditas juntamente com os dados já divulgados por outros autores permitiu elaborar a biografia de cada um destes compositores que possibilita, de um modo geral, identificar a data concreta ou aproximada do nascimento e a naturalidade dos compositores, o local onde se formaram e desenvolveram a sua atividade, o tipo de instituição ao qual estiveram associados, o instrumento que tocavam bem como a presença em atividades fora do vínculo institucional. Embora em alguns casos não tenha sido possível obter informações concretas sobre todos estes parâmetros de análise, a informação biográfica reunida permite traçar o perfil destes compositores e contribuir para o conhecimento do contexto sócio-musical no qual foram escritas as sonatas portuguesas para instrumentos de tecla.

Tendo em consideração os dados registados nas biografias dos compositores relativamente às datas de nascimento, de falecimento, de entrada na Irmandade de Santa Cecília e às datas indicadas nas composições e relacionadas com o período de formação e de atividade, foi determinada a década de nascimento de todos os compositores, à exceção de Frei Francisco de São Boaventura e de Frei Vicente de Santa Bárbara dos quais se conhecem apenas as datas do florescimento da sua atividade. Em alguns casos foi apontada uma data provável de nascimento que abrange as décadas de 1730 (José Agostinho de Mesquita, Frei José de Sant’Ana, Alberto José Gomes da Silva e João Cordeiro da Silva), 1740 (Frei Manuel de Santo Elias), 1750 (Eusébio Tavares Le Roy) e a década de 1760 (Padre Afonso Vito de Lima Velho). Verifica-se que a maior parte dos compositores nasceu na primeira metade do século XVIII, perfazendo um total de onze compositores por oposição aos seis compositores cujas datas apontam o nascimento posterior a 1750 (Gráfico 5).

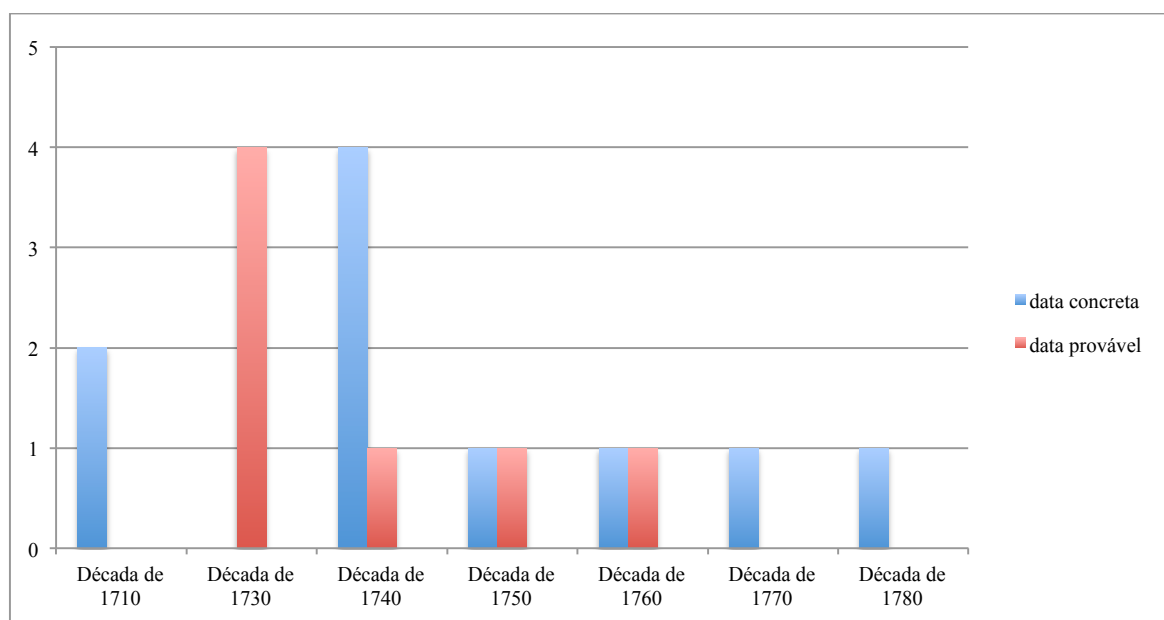


Gráfico 5. Distribuição do nascimento dos compositores ao longo do século XVIII

Quanto à naturalidade, desconhece-se por agora o local de nascimento de sete compositores. As informações disponíveis sobre os doze compositores restantes indicam Lisboa como a cidade de origem de oito compositores por oposição às cidades de Abrantes, Elvas, Estremoz e Óbidos onde se regista um nascimento por cidade (Gráfico 6).

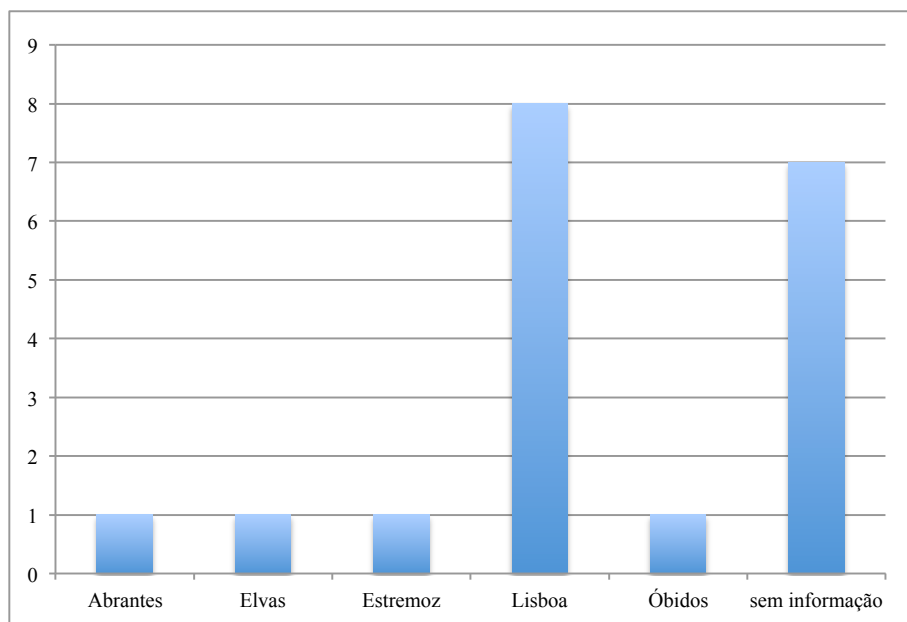


Gráfico 6. Distribuição do número de compositores por naturalidade

Relativamente à formação dos compositores, as informações obtidas permitem concluir que a maior parte dos compositores estudou em instituições religiosas das quais o Real Seminário de Música da Patriarcal em Lisboa é o mais representado (Gráfico 7). No caso dos compositores João de Sousa Carvalho e Marcos António Portugal o local de formação ou de aperfeiçoamento da arte estendeu-se também a Itália.

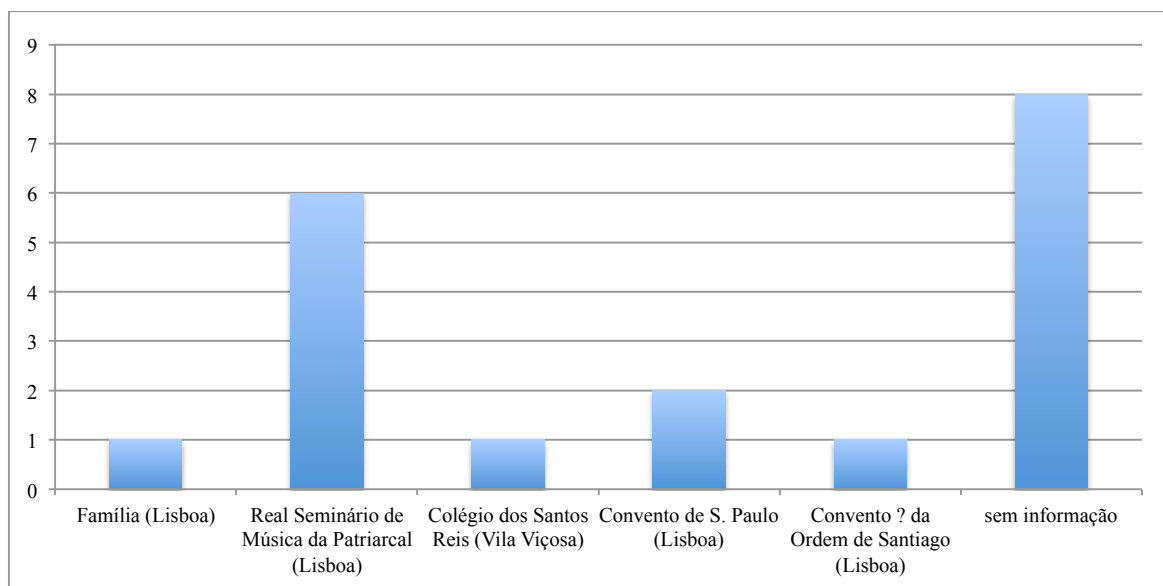


Gráfico 7. Distribuição do número de compositores por local de formação

A generalidade dos compositores desenvolveu a sua atividade numa única região, tendo a maior parte se concentrado em Lisboa. Todos os compositores que permaneceram na capital estiveram inscritos na Irmandade de Santa Cecília de acordo com a obrigação legal imposta para o desempenho da atividade de músico na capital e arredores, à exceção de Frei Jacinto do Sacramento que se manteve ligado apenas ao seu convento. João José Baldi seguiu o mesmo procedimento quando regressou a Lisboa, após ter desempenhado cargos em duas outras cidades. Em relação ao Padre Afonso Vito de Lima Velho conhece-se o desempenho de atividades musicais em Paris e posteriormente em Tomar. No caso de Frei Francisco de São Boaventura a atividade localiza-se no Porto, cidade na qual viveu. Apesar de ser conhecida a ligação dos compositores António Joaquim, Eusébio Tavares Le Roy e Frei Vicente de Santa Bárbara a uma localidade, não é possível identificar a localização geográfica das suas atividades musicais (Gráfico 8).

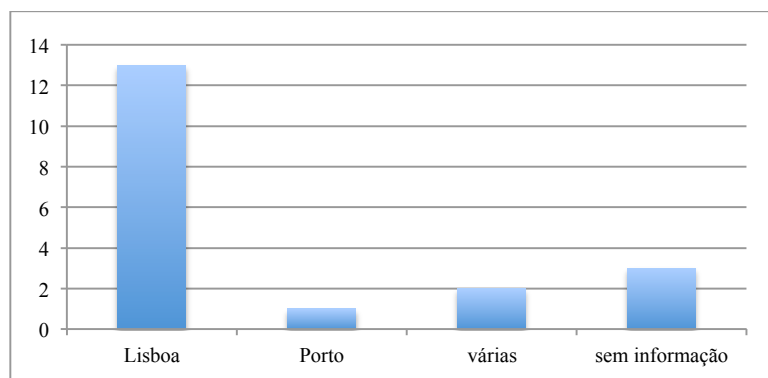


Gráfico 8. Distribuição do número de compositores por região de atividade

Relativamente às ligações institucionais, ignora-se onde terão exercido funções os compositores António Joaquim, Eusébio Tavares Le Roy, Frei Vicente de Santa Bárbara e Alberto José Gomes da Silva. A maior parte dos compositores desempenhou funções em Lisboa em instituições ligadas à corte quer seja na Orquestra da Real Câmara, nas Capelas Reais da Bemposta e da Ajuda, na Basílica de Santa Maria, na Patriarcal ou diretamente na residência da família real, contabilizando-se um total de onze compositores dos quais cinco acumularam cargos nalgumas destas instituições. Apenas quatro compositores estiveram afastados do círculo da corte e associados a outras instituições religiosas: tal foi o caso dos frades José de Sant'Ana e Jacinto do Sacramento que desempenharam funções nos seus conventos, de Frei Francisco de São Boaventura de quem se conhece a ligação à Ordem do Carmo e do Padre Afonso Vito de Lima Velho que foi mestre de capela na Igreja da Misericórdia em Tomar (Gráfico 9).

Quanto aos instrumentos chegam-nos informações de que grande parte dos compositores manteve uma atividade ligada ao órgão. Todavia, existem registos de compositores que, para além do órgão, se dedicaram a outros instrumentos – como foi o caso de Alberto José Gomes da Silva (cravo), Frei Jacinto do Sacramento (harpa e voz) e de José Agostinho de Mesquita (voz) – ou que apenas desenvolveram a sua atividade principal associada a instrumentos

como o violino (Pedro António Avondano) ou a voz (Policarpo José António da Silva) (Gráfico 10).

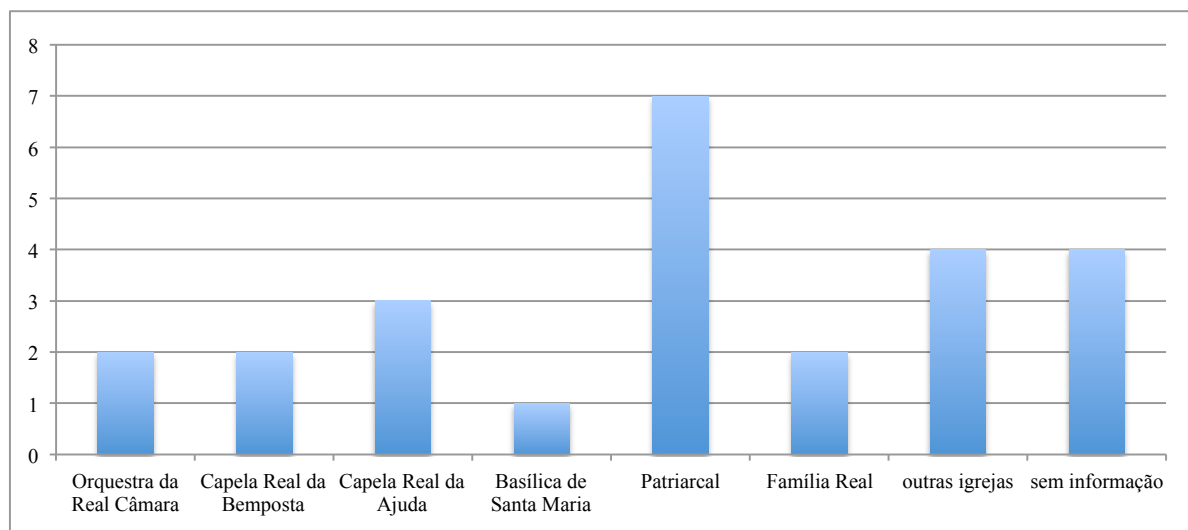


Gráfico 9. Distribuição do número de compositores por instituição

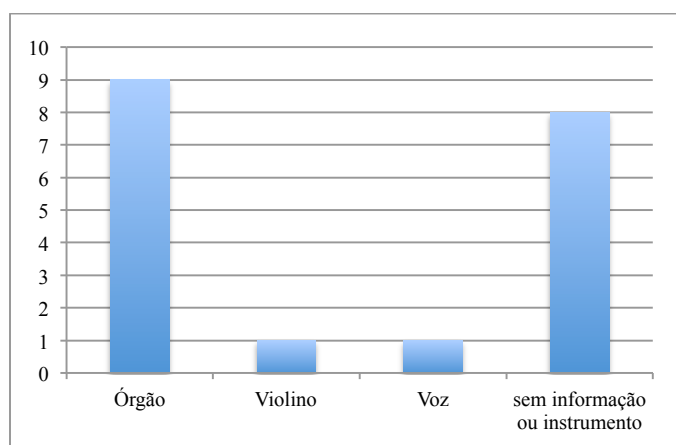


Gráfico 10. Distribuição do número de compositores por instrumento

Para além das funções desempenhadas nas instituições atrás mencionadas, cerca de dois terços dos compositores realizou atividades musicais em paralelo. Esta atividade varia no que diz respeito à regularidade da sua realização bem como à sua tipologia. A forma

documentada com maior frequência relaciona-se com a atribuição de Patentes de Diretor por parte da Irmandade de Santa Cecília (ISC) a oito compositores. Um destes compositores foi Pedro António Avondano, quem desde a década de 1760 se dedicava à realização de bailes na Casa da Assembleia do Bairro Alto, mais tarde designada por Assembleia das Nações Estrangeiras (ANE). Em menores proporções registam-se as atividades de produção de óperas na corte por parte de João Cordeiro da Silva ou de direção de alguns teatros de Lisboa a cargo de António Leal Moreira e de Marcos Portugal, bem como a presença regular do tenor Policarpo José António da Silva nos eventos musicais realizados nos salões da aristocracia e nos teatros de Lisboa e arredores (Gráfico 11).

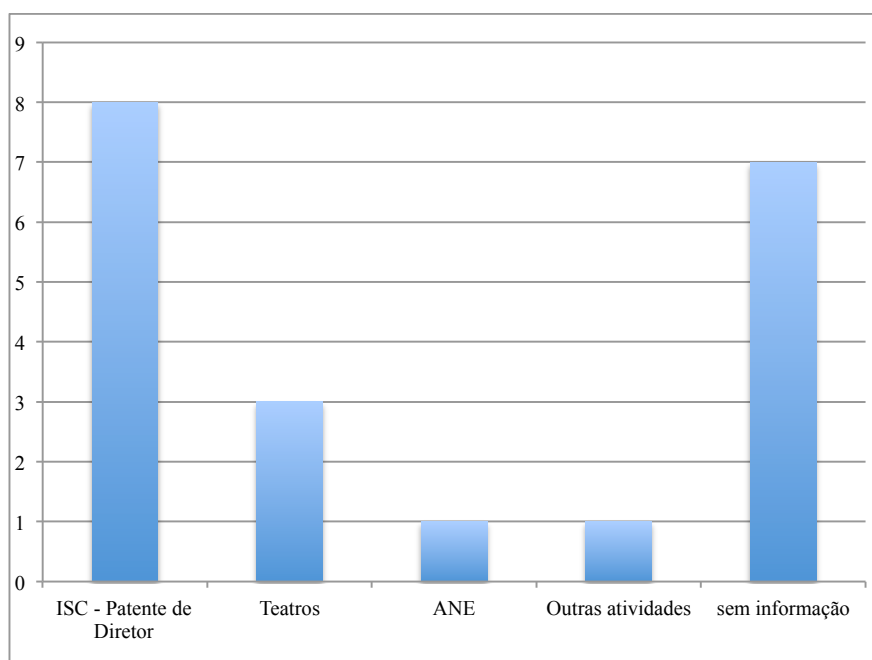


Gráfico 11. Distribuição do número de compositores por tipo de atividade externa

Apesar de um grande número de compositores ter nascido e permanecido toda a sua vida na cidade de Lisboa – como foi o caso de Pedro António Avondano, Francisco Xavier Baptista, José Agostinho de Mesquita, Frei Jacinto do Sacramento e Policarpo José António da Silva – regista-se o caso de três compositores que nasceram noutras cidades e que foram para Lisboa

a fim de estudar no Real Seminário de Música da Patriarcal (António Leal Moreira e José Joaquim dos Santos) ou de desempenhar funções profissionais na capital (João Cordeiro da Silva). A deslocação em diversas cidades portuguesas é assinalada apenas no caso do compositor João José Baldi quem, após os estudos em Lisboa, desempenhou cargos nas cidades da Guarda e de Faro antes de regressar novamente à capital. Deslocações de maiores proporções são registadas no percurso dos compositores João de Sousa Carvalho, que estudou em Nápoles, e dos compositores Marcos Portugal e Afonso Vito de Lima Velho de quem se conhece o desempenho de uma parte da sua atividade composicional no estrangeiro: Marcos Portugal em Itália e posteriormente no Brasil, após um período de permanência em Portugal, e Afonso Vito de Lima Velho em França. Todavia, a falta de informação relativa ao local de nascimento e/ou ao local de desenvolvimento da atividade, impossibilita traçar o percurso geográfico dos compositores António Joaquim, Eusébio Tavares Le Roy, Frei José de Sant’Ana, Frei Vicente de Santa Bárbara, Frei Manuel de Santo Elias, Frei Francisco de São Boaventura e Alberto José Gomes da Silva (Gráfico 12).

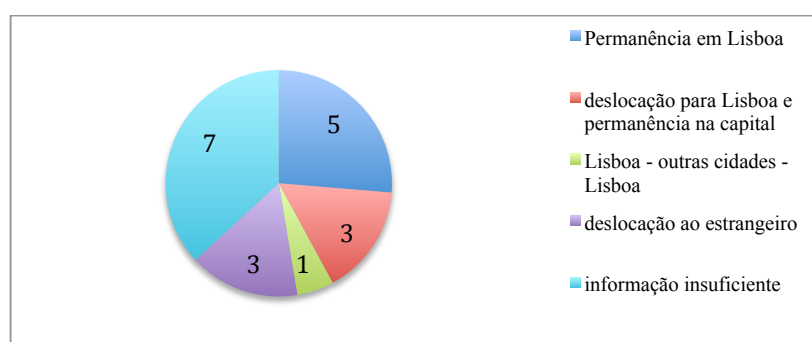


Gráfico 12. Distribuição do número de compositores por percurso geográfico

Estes dados permitem concluir que 63,1% das sonatas portuguesas foram escritas por compositores que permaneceram toda a sua vida em Lisboa ou que aí desempenharam a sua atividade profissional, tendo-se deslocado para a capital provavelmente por falta de condições

para o desempenho da atividade profissional de músico/compositor nas cidades mais pequenas. Por outro lado verifica-se que o número de sonatas compostas por autores que viveram algum tempo no estrangeiro representa apenas 7,7% do corpus das sonatas, facto que demonstra uma preferência destes compositores por outro tipo de repertório em detrimento da composição de sonatas para instrumentos de tecla, como se pode constatar através da produção musical de João de Sousa Carvalho ou de Marcos Portugal.