

Sobre a autoria das obras para tecla atribuídas a João de Sousa Carvalho*

JOÃO PEDRO D'ALVARENGA

O acérvulo de repertório teclístico que constituem as Sonatas em sol menor, em Ré maior e em Fá maior correntemente atribuídas a João de Sousa Carvalho (1745-c.1800)¹ é exemplar dos problemas que resultam do desconhecimento dos fundos das Bibliotecas e Arquivos nacionais imposto pela inexistência de adequados instrumentos de descrição bibliográfica, o qual, combinado com uma deficiente avaliação crítica das fontes disponíveis, concorre, no caso em apreço, a partir de precipitadas atribuições de autoria, para valorações exorbitantes do compositor suposto.²

* Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no *Encontro Musicológico* realizado no auditório da Biblioteca Nacional de Lisboa em 29 de Setembro de 1995.

¹ A discografia completa destas obras encontra-se em Luísa CYMBRON e Joaquim Carmelo ROSA, «Para uma discografia da música portuguesa» *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2, Lisboa, 1992, pp. 13-56.

² V. Macario Santiago KASTNER, *Cravistas portugueses*, 1, Mainz, B. Schott's Söhne, 1935, Prefácio, p. [ii]: «João de Sousa Carvalho, por vezes chamado, pelo seu estilo de ópera, o Mozart português [...] a Toccata [em sol menor] é uma peça de muito esplendor [...] o andamento lento (apesar de todos os italianismos tão lusitano!) [...] é extremamente delicado no seu colorido, bem longe de todo o sentimentalismo, uma preciosa jóia [...]»; Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa, Europália '91, IN/CM, 1991, pp. 108-109: «O maior compositor de tecla português da segunda metade do século [XVIII] é João de Sousa Carvalho [...] apesar de se poderem colocar algumas reticências à autoria de algumas das obras que circulam em edição moderna sob o seu nome. Santiago Kastner [...] publicou deste autor em 1936 [i.e. 1935] uma magnífica Sonata em sol menor [...] a que se segue um Minuete de um lirismo profundo que é por certo uma das mais extraordinárias peças da nossa literatura instrumental setecentista»; Manuel Carlos de BRITO e Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, pp. 121-122: «O mais notável compositor de música para tecla da segunda metade do século [XVIII] é [...] João de Sousa Carvalho, autor de uma excelente Sonata em sol menor, se bem que subsistam dúvidas quanto à autoria de algumas outras sonatas que circulam com o seu nome».

A Sonata em sol menor foi publicada modernamente por Macario Santiago Kastner em 1935³ e as Sonatas em Ré maior e em Fá maior foram-no por Gerhard Doderer em 1972.⁴ Ambos tiveram por fonte a cópia setecentista destas obras, numa colecção que actualmente se guarda na Área de Música da Biblioteca Nacional de Lisboa⁵ com a cota M.M. 321. No manuscrito, a Sonata em Ré maior, que ocupa os ff. 6^V-10^F, é explicitamente atribuída a João de Sousa Carvalho, à cabeça: «Sonata Del Sig.^{re} Giovanni de Souza Carvalho». A Sonata em Fá maior não tem cabeçalho, mas a cópia, estendendo-se ao f. 6^F, inicia-se no verso do primeiro fólio, cujo lado recto tem sido tomado pelo rosto da colecção, com um presumido título colectivo e indicação do autor putativo: «Tocatas para Cravo Del Sig.^{re} Giovanni de Souza Cravalho [sic]». Quanto à Sonata em sol menor, que vem a ff. 37^V-40^F, após-lhe o copista apenas a indicação: «Tocata». Doderer assumiu por legítimas as atribuições, já que não possuía ao tempo conhecimento de outras fontes que as infirmassem. Kastner, encontrando anónima a Sonata em sol menor, atribuiu-a a Sousa Carvalho «on behalf of its character»⁶ e também «por encontrar-se num volume [...] intitulado Sonatas e Tocatas del Sig. Giovanni de Souza Carvalho»,⁷ acusando uma análise pobre do manuscrito, talvez induzida pela notícia que dele dera Ernesto Vieira: «uma bella collecção de 'tocatas para cravo', por João de Sousa Carvalho, ricamente encadernada e com as folhas douradas [...] que pertenceram á casa do marquez de Tancos».⁸

A autoridade de Santiago Kastner subverteu, na literatura musicológica subsequente à publicação das três Sonatas, a situação da autoria

³ *Cravistas portugueses*, 1, Mainz, B. Schott's Söhne, 1935, pp. 46-51 (n.º 16); v. Anexo III.

⁴ *Portugiesische Sonaten, Toccaten und Menuette des 18. Jahrhunderts*, Organa Hispanica II, Heidelberg, Willy Müller, 1972, pp. 2-10 e pp. 11-21 (n.º 1 e 2, respectivamente); Kastner publicara antes o 3.º andamento da Sonata em Ré maior na *Silva Iberica de musica para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*, 1, Mainz, B. Schott's Söhne, 1954, pp. 22-23 (n.º 12); v. Anexo III.

⁵ As siglas adiante usadas para a localização das fontes são as seguintes:

| | |
|-------|-------------------------------------------------------|
| F-Pn | France, Paris, Bibliothèque Nationale |
| P-Cug | Portugal, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade |
| P-La | Portugal, Lisboa, Biblioteca da Ajuda |
| P-Lf | Portugal, Lisboa, Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal |
| P-Ln | Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional |

⁶ Macario Santiago KASTNER, Carta a Jane L. Johnson, 1983 Agosto 22, *apud* Jane JOHNSON, *Music found in a Portuguese Organ Case: a Sonata by Carvalho or Vento?*, s.l., s.n., [1985], p. 5.

⁷ Macario Santiago KASTNER, «Música portuguesa setecentista» in Bernard Brauchli, *Música portuguesa setecentista ao clavicórdio*, Lisboa, EMI-Valentim de Carvalho, 1987, LP *His Master's Voice* 7497331, texto de capa.

⁸ *Diccionario biographico de musicos portugueses*, Lisboa, Lambertini, 1900, vol. 1, p. 235.

destas obras patente no M.M. 321, reforçando a atribuição hipotética da Sonata em sol menor ao nível paradigmático e mitigando a atribuição expressa das Sonatas em Fá maior e em Ré maior até à suspeição de inveracidade da fonte, levantada por Rui Vieira Nery e por Manuel Carlos de Brito,⁹ mesmo depois de Sampaio Ribeiro, em 1961, aduzir o facto da Sonata em sol menor concordar com outra do napolitano Mattia Vento (1735-1776)¹⁰ e de Jane Johnson, em 1985, precisar que esta é a «Sonata V» da colecção *Six Sonatas for the Harpsichord with an Accompaniment for a Violin or German Flute Dedicated to Miss Blosset, Composed by Sig.^r Mattia Vento*, impressa e publicada em Londres pelo autor no ano de 1767.¹¹

A existência na Biblioteca Nacional de Lisboa de dois exemplares das *Six Sonatas [...] Dedicated to Miss Blosset*, numa das edições londrinas por Peter Welcker (que não sei precisar por faltar-lhe a folha de

⁹ V. os textos respectivos na nota 2) *supra*.

¹⁰ Mário de Sampaio RIBEIRO, «Da música manuscrita existente na Biblioteca Nacional de Lisboa» *Boletim Informativo da Biblioteca Nacional*, Lisboa, 2.º sem. 1961, p. 31: «[...] um livro de sonatas para cravo, da autoria de Matias Vento, impresso em Londres, [...] onde se vê, sem tirar nem pôr... a 'Sonata em sol menor', em duas partes, existente no tal livro [o M.M. 321] sem autor indicado, mas que anda impressa em nossos dias como obra (e das mais características!) de Sousa Carvalho».

¹¹ «London, Printed by the Author, and Sold at M.^r Caruso's Music Shop» (RISM A/I: V 1158); v. Jane JOHNSON, *op. cit.*, pp. 3-4 e Appendix IV, pp. 17-21. A autora engana-se quando afirma que este é o primeiro livro de Sonatas de Vento, impresso em Londres no ano de 1764 (RISM A/I: V 1154), porquanto se trata, na verdade, do segundo livro, intitulado noutra edição *A Second Set of Six Sonatas for the Harpsichord with an Accompaniment for a Violin or German Flute Dedicated to Miss Blosset, Composed by Sig.^r Mattia Vento* (London, Peter Welcker. RISM A/I: V 1156). Otto ALBRECHT e Karlheinz SCHLAGER, ed., *Einzeldrucke vor 1800*, RISM A/I, Kassel, Bärenreiter, 1971-1981, registam ainda uma edição «for the Author, by Welcker» (RISM A/I: V 1155), outra por Longman & Broderip (RISM A/I: V 1157), posterior a 1776, e duas edições francesas, de 1774 e 1778: *Sei sonate per cembalo o piano forte con violino ad libitum [...] opera II^a* (Paris, Jean Baptiste Venier. RISM A/I: V 1178). A Sonata em sol menor foi publicada como «Sonata I» noutra edição francesa das obras de Vento, posterior a 1778: *Six sonates pour le clavecin ou piano-forte [...] opera IV* (Paris, M.^{mes} Le Menu et Boyer. RISM A/I: V 1179).

Carlos Santos LUÍS, na sua dissertação de mestrado *João de Sousa Carvalho: Catálogo comentado das obras existentes nos principais Arquivos e Bibliotecas de Portugal*, Coimbra, s.n., 1992 (policopiado; disponível para consulta em P-Cug, MI-2-1-14, e P-Ln, M. 526 V.), a p. 31, também se engana quando diz que a concordância do M.M. 321 se dá com o *Eighth Book of Six Lessons...* (London, Peter Welcker, [1773]. RISM A/I: V 1169), porque o exemplar consultado na Biblioteca Nacional de Lisboa, B.A. 330 V., uma miscelânea que inclui os 11.º (propriamente *The Last Set of Lessons...*), 4.º, 2.º e 5.º livros de Vento, tem trocadas as folhas de rosto (faltando duas) com a miscelânea B.A. 356 V., que contem os 7.º, 9.º, 8.º e 10.º livros do mesmo autor, como se pode verificar pelas colações respectivas em Edith B. SCHNAPPER, ed., *The British Union-Catalogue of Early Music printed before the year 1801*, London, Butterworths Scientific Publications, 1957, p. 1037, e em Otto ALBRECHT e Karlheinz SCHLAGER, ed., *op. cit.*, vol. 9, pp. 71-72.

rosto), cota B.A. 330 V,¹² e numa réplica manuscrita de origem portuguesa datável dos últimos anos da década de 1770, M.M. 1931,¹³ faz-me supôr que a Sonata em sol menor circulasse em Portugal no último quarto de setecentos inequivocamente identificada com o seu autor verdadeiro, que aliás foi estimado, como indiciam as sobrevivências da sua obra para tecla e o rosto de uma pequena antologia manuscrita datável da década de 1790, existente na Biblioteca Nacional de Lisboa com a cota M.M. 4530: *Sonatas Del Sigre. Mathias Vento, Bocquarinni [sic], Ahayden [sic], Cordeiro,¹⁴ Mesquita,¹⁵ E outros auctores da primr.^a Classe, Para uzo de C.^{na} Ildobranda.*¹⁶ A cópia da Sonata em sol menor no M.M. 321 não é como no M.M. 1931 uma réplica do impresso, dado que corrige alguns erros da gravura e introduz outros, dispensando além disso a parte acompanhadora de violino ou flauta, mas integrando-a pontualmente na mão direita, por exemplo nos cc. 8-15 do *Rondo*, por razões de consistência textural. Trata-se de uma versão paralela, que não justifica atribuição diversa, desautorizada mesmo pela disposição material do M.M. 321, como vou mostrar de seguida.

¹² V. a nota 11) *supra*.

¹³ Um caderno composto, de 37 páginas numeradas e 2 inumeradas, com as dimensões aproximadas de 235x325 mm, filigrana marginal SP (10 mm), sem rosto, mas com cabeçalhos para cada Sonata, o primeiro na p. 1: «Sonata Primeira com acompanhamento de Violino del S.^r Mattia Vento. Londres».

¹⁴ João Cordeiro da Silva, fl.1756-1789. Deste compositor subsistem as seguintes obras para tecla: 4 *Sonatas* – Dó maior, Si^b maior (F–Pn Vm⁷ 4874, n.º 18 e 27, n.º 25), dó menor (P–Ln M.M. 957, ff. 24^{r-v}) e Dó maior (P–Ln M.M. 4521 e M.M. 4530, ff. 4^{v-5^r}) – e 14 *Minuetes* – Ré maior, Fá maior, Sol maior, Fá maior, Si^b maior, Ré maior, Ré maior, Si^b maior, Fá maior, Mi^b maior, sol menor, Ré maior (P–Ln M.M. 69//46), Si^b maior (P–Ln M.M. 69//47) e Mi^b maior (P–Ln M.M. 2284). A primeira Sonata em Dó maior e o primeiro Minuete em Ré maior encontram-se publicados por Gerhard DODERER, ed., *Spanische und Portugiesische Sonaten des 18. Jahrhunderts*, Organa Hispanica VI, Heidelberg, Willy Müller, 1975, pp. 7-9 (n.º 2), e *Portugiesische Sonaten, Toccaten und Menuette des 18. Jahrhunderts*, Organa Hispanica II, Heidelberg, Willy Müller, 1972, p. 37 (n.º 8).

¹⁵ José Agostinho de Mesquita, de quem nada se sabe, além do que escreveu José Mazza: «natural de Lx.^a excelente organista compos Missas, Salmos, Responsorios, Serenatas, e muitas tocadas de Cravo» (*apud* José Augusto ALEGRIA, *José Mazza: Dicionário biográfico de músicos portugueses*, sep. *Ocidente*, Lisboa, 1944-1945, p. 32). Subsistem dele as seguintes obras para tecla: 1 *Sonata* – Dó maior (F–Pn Vm⁷ 4874, n.º 28) – 4 *Minuetes* – lá menor (P–Ln M.M. 86//29), Mi^b maior, sol menor (P–Ln M.M. 4504, f. 2^v e ff. 3^{r-v}) e dó menor (P–Ln M.M. 4505, f. 7^v) – e 2 *Rondós* – Si^b maior e Mi^b maior (P–Ln M.M. 4530, ff. 5^{v-6^v} e ff. 7^{r-v}). No *Jornal de Modinhas*, entre 1792 e 1794, publicaram-se suas pelo menos seis modas a duo: v. Maria João ALBUQUERQUE, *Jornal de Modinhas: ano I*, ed. facs., Fundos da Biblioteca Nacional, Música 1, Lisboa, IBL, 1996, anexo.

¹⁶ Um caderno regular de 12 fólhos, numerados recentemente a lápis, com as dimensões aproximadas de 233x315 mm e filigrana idêntica à que reproduz Santos LUÍS, *op. cit.*, pp. 334-335: roda:3 crescentes (data encontrada: 1792). Além dos impressos referidos na nota 11) e das réplicas nos M.M. 1931 e M.M. 4530, existem outras cópias de obras de Vento em P–Ln, M.M. 305//6 e M.M. 305//7.

O M.M. 321 é um volume oblongo de 52 fólhos, numerados a lápis por Santiago Kastner no canto superior direito, com as dimensões aproximadas de 226x306 mm. Constituem-no oito cadernos, marcados originalmente «2» a «9», a tinta, no canto superior esquerdo rente à costura, com a composição seguinte: 2⁽¹⁺⁶⁺¹⁾, 3¹⁰, 4–5⁶, 6–8⁽¹⁺⁴⁺¹⁾, 9⁽¹⁺²⁺¹⁾. O papel usado é de três tipos: sem filigrana aparente; com filigrana EA/M¹⁷ aparente no canto inferior do fólho sobre o segundo pontusal (Anexo I.1); no caderno «5», com filigrana GB/F aparente na mesma posição (Anexo I.2). Cada página tem traçados 10 pentagramas com uma altura total aproximada de 189.5–190 mm (189–190 mm no caderno «5»), sendo a altura dos pentagramas individuais de 10–11 mm (9.5–10.5 mm no caderno «5»). Todo o volume foi escrito a tinta sépia por uma mesma mão, que deixou em branco o verso do f. 51 e as duas páginas do f. 52, apresentando a cópia pequenas rasuras e correspondentes emendas, na mesma tinta, nos ff. 3^r, 7^v, 9^v, 17^r, 19^v, 20^v, 24^v e 33^v. A encadernação, medindo cerca de 232x312x24 mm, é inteira, com as pastas em cartão cobertas de marroquim, adornadas a ouro nas espessuras (Fig. 1a), com friso de três filetes a *roulette* nos planos, um simples entre dois encadeados, lombada plana, de sete casas fechadas a filete duplo com florões (Fig. 1b).¹⁸ Tem os cortes cinzelados e dourados, contraguardas e 1.^{as} guardas volantes de papel marmoreado e 2.^{as} e 3.^{as} guardas de papel fino e avergoado ostentando a filigrana escudo<trompa>/FRANCESCO: sol<SA/DP>/POLERI (Anexo I.3). Além dos títulos, as inscrições no volume são as seguintes, por ordem cronológica: «MARQUEZA DE TANCOS», gravado a ouro, no centro dos planos anterior e posterior; «Ao seu am.^o o Ex.^{mo} Sn. Ernesto Vieira, em prova de muita consideração e amisade off.^c Fernando Luiz de Souza Coutinho 26/3/1900», a tinta, no recto do primeiro fólho; «De Ernesto Vieira 3610-3611-2424», também a tinta e na mesma página.

¹⁷ E não FA/M, como refere e regista Carlos Santos Luís, *op. cit.*, pp. 55 e 326. O equívoco é justificado pela inexistência de meios adequados à leitura e à reprodução de filigranas na Biblioteca Nacional de Lisboa.

¹⁸ A encadernação portuguesa setecentista não foi ainda objecto de estudo exaustivo. Posso no entanto afirmar que o esquema decorativo da lombada do M.M. 321 é corrente nas últimas décadas do século XVIII. A *roulette* de cadeia fitomórfica estreita (cerca de 2 mm) surge pelos meados do século, aparecendo em cercadura com mais frequência sobre obras manuscritas e impressas na década de 1790 e a casear lombadas em meias-encadernações nas primeiras décadas do século XIX. Quanto ao ferro que orna as espessuras, encontrei-o apenas sobre o *Manuale ad usum Fratrum Discalceatorum Beatæ Mariæ Virginis de Monte Carmelo* (Tomus 1, Olisipone, Ex Typographia Regia, 1778), exemplar sem cota proveniente do Conservatório Nacional de Lisboa.

Fig. 1a

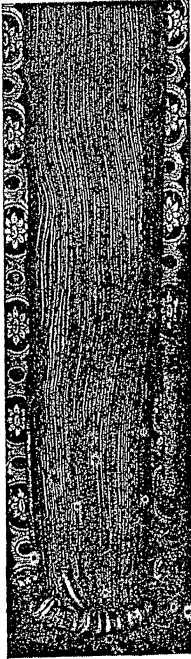
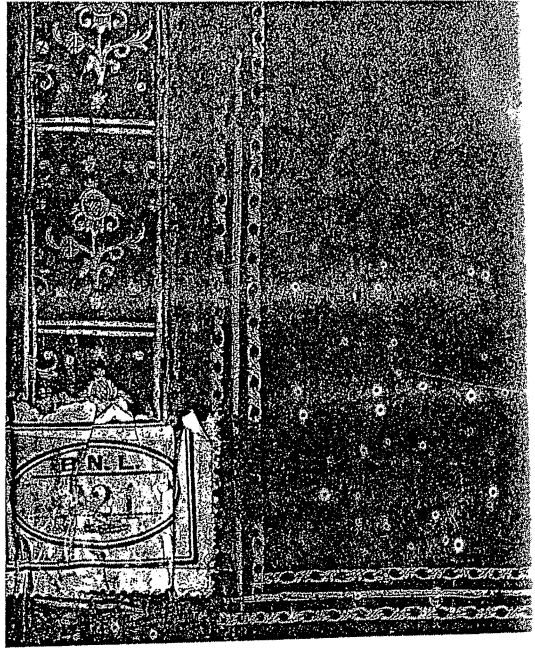


Fig. 1b



P-Ln M.M. 321, encadernação (pormenores):

- a) espessuras, corte e requife.
- b) lombada e plano anterior.

Os papéis GB/F (= Gianbattista Fabiani ?) e EA/M, cuja imposição marginal da filigrana aponta a uma origem italiana,¹⁹ não estão repertoriados. Do primeiro, encontrei os anos de 1764 e 1771 como datas limite, que considero referenciais do seu uso em Portugal.²⁰ Do segun-

¹⁹ Cf. Edward HEAWOOD, *Watermarks, mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum, Paper Publications Society, 1950, pp. 28 e 37.

²⁰ Na Secção de Manuscritos da Área de Música da Biblioteca Nacional de Lisboa, entre cerca de 5000 espécies, registei o uso de papéis com a filigrana GB/F (35x39 mm) em partituras autógrafas de Eusébio Tavares Leroy (Muro inexpugnabili, *Responsorio*, 4 v. conc. e org, *Sib maior*, 1768, P-Ln M.M. 1147), Fr. Jerónimo da Madre de Deus (Veni sancte spiritus, *Antiphona a 4*, Sol maior, 1768, P-Ln M.M. 140//9), João de Sousa Carvalho (*Te Deum*, 7 v. soli, 8 v. conc. e org, *Sib maior*, 1769, P-Ln M.M. 348), José Joaquim dos Santos (*Lectio 9 do Sabado St.º q. se canta na 6.ª fr.ª Mor Iuxta Ritum Ord: Predic*: 4 v. conc. e org, dó menor, 1770, P-Ln M.M. 1747) e José Álvares Mosca (In medio carceris, *Responsório*, 4 v. conc. e org, Fá maior, 1771, P-Ln M.M. 2001). Os *Estatutos do Real Seminario da S.ª Igreja Patriarchal*, original datado em 23 de Agosto de 1764 com a rúbrica real (P-Ln COD. 3693), também usam um papel encorpado com a filigrana marginal GB/F muito nítida. Uma variante desta filigrana (34x28 mm) ocorre num autógrafo de João Rodrigues Esteves datado em 1738: P.ª *Lementação* [sic] *da Feria Sexta a 8 vozes*, P-Lf 72/15/A7.

do, encontrei os anos de 1791 e 1801.²¹ Do papel das 2.^{as} e 3.^{as} guardas volantes, presumivelmente de fabrico português,²² ou italiano de Bolonha, encontrei os anos de 1789 e 1796.²³ Estes dados, pese embora a sua natureza amostral, permitem datar com razoabilidade a cópia do M.M. 321 da primeira metade da década de 1790 e a encadernação, pouco posterior, de cerca 1796, *terminus a quo* de um intervalo que não deve exceder cinco, ou seis anos. A composição irregular e heterogénea dos cadernos, à base de encartes e com fólhos encasados, sugere o aproveitamento de sobras de papéis, o que explica o recurso a três bifólios de papel velho de vinte anos para formar o caderno «5».

Pela dedicatória e pertences inscritos, e considerando a data provável da cópia, presumo que o M.M. 321 tenha sido encadernado para uso de D. Domingas Manuel de Noronha, 3.^a Marquesa de Tancos e 8.^a Condessa da Atalaia (1753-1827),²⁴ passando depois à posse dos Marqueses de Borba, certamente por virtude dos laços familiares e artísticos que entre ambas as casas existiram: um neto de D. Domingas Manuel, D. António Manuel de Noronha, 11.^o Conde da Atalaia (1803-1886), casou em 1826 com D. Margarida Luísa de Sousa Coutinho, sua prima e filha dos 2.^{os} Marqueses de Borba e 14.^{os} Condes do Redondo, cujo irmão, D. José Luís Gonzaga de Sousa Coutinho, 15.^o Conde do Redondo (1797-1863), foi cantor, compositor e organizador

²¹ Registei o uso de papéis com a filigrana EA/M na parte de órgão anexa a um autógrafo de Manuel José Ferreira datado em Coimbra de 9 de Maio de 1791 (*Salve Regina*, 4 v. conc. e org, lá menor, P-Ln M.M. 851) e em seis cadernos da partitura autógrafa da *Morte di Semiramide* de Marcos Portugal (P-Ln M.M. 4816) que, à excepção da abertura (da *Madre Virtuosa*, datada em Veneza de 1798) e de uma intercalação posterior (de 1805), é do ano da estreia absoluta, no Teatro de S. Carlos em Lisboa aos 23 de Dezembro de 1801. Este manuscrito, de estrutura extraordinariamente complexa (obscurecida pelo facto de ter sido modernamente encadernado, constituindo agora dois volumes, sem critério na sucessão dos cadernos), recorre a tipos de papel usados na década de 1790, como aqueles cujas filigranas são reproduzidas por Carlos Santos Luís, *op. cit.*, pp. 329 e 333, de autógrafos de João de Sousa Carvalho datados em 1789, 1791, 1792 e 1794.

²² Cf. Arnaldo Faria de Ataíde e MELO, *O papel como elemento de identificação*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1926, p. 61.

²³ Registei o uso de papéis com a filigrana escudo<trompa>/FRANCESCO:sol<SA/DP>/POLERI nas gravuras da *Nova arte de viola* de Manuel da Paixão Ribeiro (Coimbra, Real Officina da Universidade, 1789), no *Novum directorium chori* coligido por José de Oliveira Sousa (Olisipone, Typis Patriarchalis Francisci Ludovici Ameno, 1791), nas guardas da cópia de uma obra de Giuseppe Totti datada em 1793 (*Messa a cinque voci*, dó menor, 1792, P-Ln F.C.R. 216.20) e nas guardas de dois autógrafos do mesmo autor, datado um em Lisboa de 1795 (*Messa strumentale, a 4.^o voci*, ré menor, P-Ln M.M. 308) e o outro de 1796 (*Messa instrumentale, a 4.^o concertata*, Dó maior, P-Ln F.C.R. 216.22).

²⁴ A 2.^a Marquesa de Tancos, D. Constança Manuel, morreu em 1791.

de saraus e de orquestras de amadores em que sempre participava o cunhado, executante reputado no oboé, no fagote, no corne-inglês e na flauta; foi o filho deste, D. Fernando Luís de Sousa Coutinho, 3.º Marquês de Borba e 16.º Conde do Redondo (1835-1928), flautista e violetista, fundador da Real Academia dos Amadores de Música e coleccionador do acervo de partituras modernamente designado «Fundo do Conde do Redondo» (= F.C.R.), adquirido pelo extinto IPPC em 1983 e hoje depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa, quem ofereceu a Ernesto Vieira o M.M. 321, que depois da morte do musicógrafo, em 1915, passou a integrar os fundos desta Biblioteca.

O facto de maior relevância que se aprende no estudo material do M.M. 321 é ter sido excluído o primeiro caderno da colecção original, que não foi encadernado, perdendo-se, razão porque não pode considerar-se a inscrição no recto do primeiro fólio – «Tocatas para Cravo Del Sig.^{re} Giovanni de Souza Cravalho [*sic*]» – como título e menção autoral para o volume todo, referindo-se esta tão só, e quanto muito, ao conteúdo dos ff. 1^V-11^V, que incluem a Sonata em Fá maior (ff. 1^V-6^I), a Sonata em Ré maior (ff. 6^V-10^I) e uma Sonata em Dó maior num só andamento (ff. 10^V-11^V, sob o cabeçalho «Sonata»). Com a mesma função de página de título intercalar, o recto do f. 12, com a inscrição «Tocatta Per Cembalo Del Sig.^{re} D. Pietro Gulielmi [*sic*]», precede uma Sonata em Lá^b maior de Pietro Alessandro Guglielmi (ff. 12^V-15^I), com réplicas em manuscritos da Bibliothèque Nationale de Paris e do Conservatorio Giuseppe Verdi de Milão,²⁵ e um minuete em Mi^b maior (f. 15^V), e o recto do f. 16, com a simples inscrição «Tocata», precede uma Sonata em Fá maior (ff. 16^V-18^V), com réplica igualmente anónima num manuscrito avulso da Biblioteca Nacional de Lisboa, M.M. 4480, seguida de um «Minuete» na mesma tonalidade (f. 19^I). A distribuição bem delimitada do conteúdo nos cadernos «2» e «3» (ff. 1-18) deve ser tomada em consideração para uma possível atribuição da Sonata em Dó maior (ff. 10^V-11^V) a João de Sousa Carvalho, sem perder de vista o facto de apenas a Sonata em Ré maior possuir autoria expressa em cabeçalho próprio. No Anexo II dou conta do conteúdo e da disposição do M.M. 321 e das concordâncias que até à data pude apurar.

²⁵ Cf. Jane JOHNSON, Cartas a Macario Santiago Kastner, 1985 Maio 17 e [1985] Junho [?]. Não pude verificar as cotas respectivas.

No *Catálogo comentado* que dedicou à obra de João de Sousa Carvalho, sem no entanto questionar a tradicional atribuição deduzida da inscrição no f. 1^r do M.M. 321, Carlos Santos Luís assinala a concordância dos andamentos intermédios da Sonata em Fá maior e de um Concerto em Ré maior para cravo, dois violinos e baixo atribuído a Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804), cuja partitura, em cópia manuscrita proveniente do acervo do 3.º Marquês de Borba e 16.º Conde do Redondo, se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa com a cota F.C.R. 92.4.²⁶ São três bínios e um bínio menos um fólio (1-3^a, 4^a), cosidos, com as dimensões aproximadas de 217x294 mm, constituindo 30 páginas, numeradas recentemente a lápis. Cada página tem traçados 10 pentagramas com uma altura total aproximada de 190-191 mm, sendo a altura dos pentagramas individuais de 8.5-9.5 mm. A inscrição do rosto identifica o autor: *Concerto per Cembalo del Sig.^r Guglielmi*.²⁷

No mesmo acervo, com a cota F.C.R. 228.39, existe também a partitura de um Concerto em Fá maior para cravo, dois violinos e baixo,²⁸ em cópia manuscrita e sem autor expresso, cujos andamentos extremos correspondem ao 1.º e ao 3.º andamentos da Sonata em Fá maior no M.M. 321. São quatro bínios cosidos, com as dimensões aproximadas de 216x295 mm, constituindo 32 páginas, numeradas recentemente a lápis. Cada página tem traçados 10 pentagramas, com uma altura total aproximada de 193.5-194 mm, sendo a altura dos pentagramas individuais de 9-10 mm. O aspecto das páginas 1 (onde se inicia a cópia) e 32 e a regularidade dos cadernos sugerem que o manuscrito não tenha tido nunca uma folha de rosto.

As duas partituras usam papel italiano com a filigrana CB/círculo<círculo<flor-de-lis>, repertoriada por Heawood sob o n.º 1598 e localizada em Roma no ano de 1762,²⁹ pelo que a data das cópias não deve exceder o meado da década de 1770. No caso do Con-

²⁶ Carlos Santos LUÍS, *op. cit.*, pp. 32 e 276.

²⁷ Três andamentos: Ré maior, e, sem indicação de tempo; ré menor, 2/4, *Andante*; Ré maior, 3/8, *Allegro*. O manuscrito parece ser fonte única, pelo que não pode confirmar-se ou infirmar-se a atribuição.

²⁸ Três andamentos: Fá maior, e, *Allegro*; fá menor, e, *Largo*; Fá maior, 3/4, *Allegro*. Deste Concerto também não encontrei outra fonte.

²⁹ Edward HEAWOOD, *op. cit.*, grav. 218 e p. 100. Distingo o tipo de papel pelo diâmetro da marca, neste caso 50 mm, e pelo número dos pontuais, 9 a intervalos aproximados de 30 mm. Não encontrei ainda a filigrana CB/círculo<círculo<flor-de-lis> em manuscrito de origem provavelmente portuguesa. Encontro-a, no entanto, em partituras importadas de Itália, de até quase os finais de setecentos, por exemplo numa cópia da *Ines de' Castro* de

certo em Fá maior, o copista e a filigrana do papel são os mesmos do manuscrito F.C.R. 92.2, *Capriccio per Cembalo Del Sig.^r D. Pietro Guiglelmo [sic]*, em Dó maior,³⁰ coincidência que aponta uma pista para a origem das cópias, hipoteticamente executadas em Itália, mas por um copista português, como sugere a ortografia errada dos nomes italianos.³¹

Francesco Bianchi (1794), executada «In Napoli presso Luigi Marescalchi» (P-Ln F.C.R. 24.2). O papel é evidentemente diferente, com 10 pontuais a intervalos aproximados de 33 mm, tendo a marca 60 mm de diâmetro. Algumas variantes desta filigrana ocorrem em inúmeras partituras de origem italiana mais ou menos certa, de entre os inícios das décadas de 1740 e 1790, de que dou exemplos: círculo<círculo-flor-de-lis>/M, na *Litania á Quattro voci Del Sig.^r Francesco Durante*, em sol menor, copiada por um Luigi Donadei em 1761 (P-Ln F.C.R. 69.1; uma cópia portuguesa desta obra, em partes separadas: *Ladainha a 4 vozes Del Sig.^r Durante*, P-Ln M.M. 82//19); T/círculo<círculo-flor-de-lis>/SM, numa cópia da ópera *Arminio* de Gaetano Marinelli (Nápoles, 1792, P-Ln F.C.R. 124.1); círculo<círculo-flor-de-lis>/V, em cópias de *Il Demetrio* de Leonardo Leo (1742, i.e. Nápoles, 1741, P-Ln C.I.C. 82), *La Merope* de Domenico Terradellas (Roma, 1743, P-Ln C.I.C. 116) e *L'Adelaide* de Gioacchino Cocchi (Roma, 1743, P-Ln C.I.C. 68). A variante V/círculo<círculo-flor-de-lis> (semelhante a HEAWOOD n.º 1591 e 1592, Veneza, 1690, e Roma, 1739), porém, ocorre em autógrafos lisboetas de João Rodrigues Esteves, como sejam: P.º *Lementação da Feria Sexta a 8 vozes*, 1726 (P-Lf 72/14/A7), P.º *Lementação do Sabado Sancto a 8 vozes*, 1737 (P-Lf 72/16/A7), e P.º *Lementação da Feria 5.ª a 8 vozes*, 1737 (P-Lf 72/13/A7). Também a variante mais comum círculo<círculo-flor-de-lis> (semelhante a HEAWOOD n.º 1636 e 1637, Roma, 1693 e 1705) ocorre no conhecido manuscrito P-Cug M.M. 57, *Tocatas de Orgao Author Joze An.º Carlos de Seixas Organista da S.º See Patriarchal Escritas por O P.º Caetano da Silva, e Oliveira*, a marca com 50 mm de diâmetro e os pontuais centrais a 55 mm e a 64 mm de intervalo, e, com cerca de 50 mm, mas o papel de pasta única, juntamente com a variante círculo<círculo-flor-de-lis>/F[?], em *Le Quatro Stagioni Del Anno Sonata per Cembalo* atribuída a «Durante» e copiada «Per Cristofano l'anno 1747», P-Ln M.M. 82//24 (aliás quatro sonatas, «Primavera», Fá maior, «Està», Sol maior, «Autunno», lá menor, e «Inverno», Fá maior-lá menor, que não vêm referidas na lista de obras do compositor estabelecida por Hanns-Bertold DIETZ, «Durante, Francesco» in Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed., London, Macmillan, 1980, vol. 5, pp. 743-744).

³⁰ Dois bínios e um bifólio cosidos, 16 páginas numeradas recentemente a lápis, 10 pentagramas por página com uma altura total aproximada de 188-191 mm, pentagramas individuais com 9 mm. Outra cópia deste *Capriccio*, com a mesma atribuição: P-Ln M.M. 4478.

³¹ Considerando a frequência dos locais de produção, por exemplo das 28 óperas de Guglielmi que existem na Biblioteca da Ajuda em Lisboa, teríamos como origem provável das cópias, por esta ordem, Veneza e Milão, para o período de 1763-1769, e Nápoles e Roma, para 1774 e anos seguintes, até 1790 (cf. James JACKMAN, «Guglielmi, 2 Pietro Alessandro» in Stanley Sadie, ed., *op. cit.*, vol. 7, p. 796, e Mariana A. M. SANTOS, *Catálogo de música manuscrita*, Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 1959, vol. II, pp. 104-115). Esta hipótese da origem italiana das cópias, não obstante a predominância em Lisboa do papel italiano importado via Génova, e do copista português é-me sugerida por uma série de outros factos indiciadores, além dos que aduzo na nota 29) *supra*: dois autógrafos de Sousa Carvalho do período da estada em Nápoles (1761-1767, com eventuais deslocações a Roma, pelo menos no Carnaval de 1766, quando a sua ópera *La Nitteti* foi dada no Teatro Delle Dame) usam papel com a filigrana CB/círculo<círculo-flor-de-lis>: *Dixit a quattro voci con violini ed strumenti da fiato*, datado na cópia da parte de órgão de 1764 (P-Lf 49/19/A5; cf. Santos LUÍS, *op. cit.*, pp. 270-271), e *Messa a 4º con violini ed strumenti di fiato* (P-Lf 49/3/A4), sem data mas com a mesma metrologia (10 pentagramas por página com a altura de 195 mm, pentagramas individuais com 10-11 mm, segundo Santos LUÍS, *op. cit.*, p. 227). O manuscrito do Concerto em Ré maior de

Sobre ambas as partituras – actuais F.C.R. 92.4 e F.C.R. 228.39 – produziu Sousa Carvalho, pela própria mão, versões alternativas dos Concertos.³² As intervenções, cuja grafia pouco firme sugere situar entre os autógrafos datados em 1775 e 1792,³³ abrangem os três andamentos do anónimo Concerto em Fá maior e o 2.º andamento do Concerto em Ré maior de Guglielmi, consistindo em:³⁴

a) emendas e restituições – Concerto em Fá maior, 1.º and. cc. 13 B, 13:1 Vn II, 30:4 Crv m.e., 33:4 Crv m.d., 77:4 Vn II; 2.º and. cc. 13-14 Crv m.e.; 3.º and. cc. 93 Crv, 134:3 Vn I; Concerto em Ré maior, 2.º and. c. 67:1 Vn I;

b) adições – 1) de apojeturas: Concerto em Fá maior, 1.º and. cc. 3-6:4 Vn I/II – 2) de indicações de dinâmica: Concerto em Fá maior, 1.º and. cc. 13:2 Vn I/II; 3.º and. cc. 132, 141:3 Vn I/II – 3) para reforço da textura com duplicação da melodia à 3.ª e à 6.ª: Concerto em Fá maior, 1.º and. cc. 15:1-2 Vn II, 87:1 Vn I/II;

Guglielmi, *P-Ln* F.C.R. 92.4, é da mesma mão que copiou a partitura de um *Nisi Dominus* *Del Sig.^r Gerolamo Lima* [= Jerónimo Francisco de Lima], em *Sib* maior, para solistas, coro, 2 flautas, 2 oboés, 2 trompas, 2 violinos e baixo (*P-Ln* M.M. 139//1), sobre papel com a mesma filigrana, mas de metrologia diferente: 10 pentagramas por página com uma altura total aproximada de 182.5-183 mm, pentagramas individuais com 8.5-9 mm. Trata-se outra vez de uma cópia presumivelmente de mão portuguesa, dada a ortografia dos nomes italianos. O mesmo copista executou também, sobre papel com a mesma filigrana, uma partitura da *Messa à 4.º In Palestina* [sic] *Del Sig.^r D. Francesco Durante* (*P-Ln* F.C.R. 69.2), cujo original, que se presume perdido, é de Nápoles, datado aos 17 de Outubro de 1739 (v. Hanns-Bertold DIETZ, *op. cit.*, pp. 741 e 744). Sobre Jerónimo Francisco de Lima (1741-1822), recorde-se que foi discípulo de João de Sousa Carvalho no Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana, Nápoles, sendo ambos aí admitidos a 15 de Janeiro de 1761, o primeiro proveniente do Seminário da Patriarcal, onde estudara entre 1751 (20 de Novembro, data em que foi aceite) e 1760 (4 de Junho, data em que partiu para Itália, juntamente com os castrados José de Almeida, Joaquim de Oliveira e Camilo Jorge Dias Cabral; cf. *LIVRO que ha de servir p.º os acentos das admiçõens dos simmaristas deste Real Siminario*, 1765, *P-Ln* COD. 1515, ff. 2^v, 3^v e 4^f), o segundo do Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa, onde ingressara em 1753 (23 de Outubro). Regressaram os dois a Lisboa presume-se que em 1767, ano em que assinaram o *Livro das Entradas* da Irmandade de Santa Cecília (5 de Dezembro e 22 de Novembro, respectivamente). Curiosamente, refira-se que também no Outono de 1767 Pietro Alessandro Guglielmi deixou a Itália com destino a Londres, contratado para compositor do King's Theatre (cf. James JACKMAN, *op. cit.*, p. 793).

³² Para identificar a mão de Sousa Carvalho confrontei directamente as intervenções nos manuscritos F.C.R. 92.4 e F.C.R. 228.39 com os autógrafos do compositor existentes na Biblioteca Nacional de Lisboa. O leitor pode cotejar as reproduções que acompanham este texto e as páginas autógrafas que reproduziram Carlos Santos Luís, *op. cit.*, pp. 36, 42, 47 e 49-51, e João Pedro d'ALVARENGA, «A música também é escrita» in M. V. Sul Mendes, coord., *Tesouros da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Inapa, 1992, p. 275.

³³ Respektivamente *Messa a quattro voci con violini e con instrumenti da fiato obligati*, *P-Ln* M.M. 5016, e *Te Deum a due cori*, *P-Ln* M.M. 4951. Santos Luís, *op. cit.*, pp. 47-50, aborda a evolução da mão de Sousa Carvalho, mas retendo apenas os aspectos gerais necessários à sua identificação.

³⁴ B: baixo; Crv: cravo; m.d.: mão direita; m.e.: mão esquerda; Vn: violino. A referência à numeração dos compassos é do seguinte modo: n.º no Concerto /n.º na Sonata (n.º na edição de Gerhard Doderer, quando haja discrepância): posição no compasso, pela ordem dos tempos.

c) redistribuições melódicas – Concerto em Fá maior, 1.º and. c. 18 Crv; 3.º and. cc. 133-134, 136-137:1-2 Crv;

d) cancelamentos – Concerto em Fá maior, 1.º and. cc. 48-49, 56:3-69; 3.º and. cc. 59-66; Concerto em Ré maior, 2.º and. cc. 42-43, 75-76, 79-81.

As redistribuições destinam-se a criar paralelismos morfológicos e os cancelamentos a gerar, ou paralelismos sintáxicos, ou grandes simetrias, eliminando subfrases, frases e períodos perifrásticos. Assim, no caso do Concerto em Fá maior, 1.º andamento, a redistribuição do c. 18 conforma os *incipits* do solo e do *ritornello* inicial (cf. Fig. 2a-b) e, da mesma forma, a redistribuição dos arpejos da mão direita nos cc. 133-134 e 136-137 do 3.º andamento conforma, na medida da extensão aguda máxima do teclado disponível, ré³, o contorno melódico dos períodos cadenciais da 1.ª e da 2.ª parte do andamento. Note-se que o paralelismo rigoroso destes períodos exigiria o fá³ nos cc. 135 e 138, dentro do âmbito Sol1-sol³, generalizado parece que entre 1780 e 1785 nos cravos e nos pianofortes portugueses, facto que corrobora a data das versões sugerida pela mão de Sousa Carvalho, permitindo mesmo fixá-la por volta de 1780.³⁵

Ainda no 3.º andamento do Concerto em Fá maior, o cancelamento dos cc. 59-66 (frase conseqüente da transição), provocando a resolução da meia-cadência à Dominante da Dominante no período imediato, gera a dupla função do c. 67 (início do tema secundário na Dominante), antecipando a sintaxe do lugar paralelo na 2.ª parte do andamento (cc. 124-125). No Concerto em Ré maior, 2.º andamento (cujos solos consistem numa forma binária simples), o cancelamento dos cc. 42-43 e, correspondentemente, dos cc. 75-76, regulariza o

³⁵ O *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta, e Basso*, em Sol maior, e o *Duetto de Cembalo, e Violino*, em Sib maior, autógrafos de José Palomino datados em 1785 (P-Ln M.M. 209//1 e M.M. 247//7), por exemplo, alcançam precisamente o fá³. Atente-se também aos âmbitos dos instrumentos subsistentes datados do último quarto do século XVIII (segundo Gerhard DODERER, «Instrumentos de tecla e corda portugueses dos séculos XVI, XVII e XVIII: clavicórdios, cravos e pianofortes» in João Pedro d'Alvarenga, coord., *Fábricas de sons: instrumentos de música europeus dos séculos XVI a XX*, Milão, Electa, Lisboa '94, 1994, pp. 24-26): Dó-ré³ (clavicórdio, 1783), Dó-fá³ (clavicórdio, 1776), Sol1-sol³ (cravos, 1780 e 1785, e cravo convertido, 1789), Sol1-lá³ (espineta, 1785), Sol1-dó⁴ (cravo convertido, 1786), Fá1-fá³ (clavicórdio, 1796) e Fá1-lá³ (cravo, 1789). Seguindo este critério indiciário, a Sonata em Ré maior de Sousa Carvalho, que exige a extensão Lá1-ré³, dataria da primeira metade da década de 1780, hipótese que o respectivo tipo estrutural não contraria.

decréscimo da quantidade métrica das três frases (articuladas por *Takterstickung*) que constituem o 2.º período do solo e o *ritornello* subsequente (ficando com 9+7+5 cc. em vez de 9+9+5 cc.) na proporção inversa do incremento do ritmo harmónico e da compressão das subfrases que antecedem a cadência três vezes repetida, evitando além disso a intromissão de material motivico novo, e o cancelamento dos cc. 79-81 elimina o parêntesis que constitui a *cadenza*, equiparando rigorosamente os períodos finais correspondentes da 1.ª e da 2.ª parte do andamento.

As restantes intervenções têm maior relevo, porque alteram o tipo estrutural original do 1.º andamento do Concerto em Fá maior, o qual pode caracterizar-se:

1) pela natureza dos *ritornelli* finais da 1.ª e da 2.ª parte do andamento, consistindo em perorações cadenciais que fecham os períodos antecedentes, sem referência ao *incipit* do *ritornello* 1 (procedimento generalizado pelos finais da década de 1760, que não se verifica ainda, por exemplo, nos *Six Concerts* Op. 1 de Johann Christian Bach, publicados em 1763);

2) pela exacta correspondência das áreas tonais da Dominante (Dó maior), no termo do solo 1, e da Tónica (Fá maior), no termo do solo 2, cuja estabilização corresponde à introdução do tema secundário, de natureza já cadencial;

3) pela descoordenação entre material e função formal no que respeita sobretudo ao tema principal (material primário no *ritornello* e no solo 1 e transitivo no solo 2) e

4) pelo percurso do solo 2 até à introdução da Dominante na retransição (cf. Ex. 1a) – justaposição da homónima menor da Dominante (dó menor), com alusão ao *incipit* do solo 1 (c. 48), introduzindo a Dominante da subdominante paralela (região dórica: sol menor, cc. 48-49) e sequenciação do material motivico que subjaz ao tema principal conduzindo à Dominante da submediante (cc. 50-56), a qual introduz um período que enfatiza esta área tonal recorrendo a material motivico novo (cc. 56-62), culminando na cadência em ré menor que alude ao tema secundário e ao gesto terminal do tema principal (cc. 62-66), a qual encadeia com a retransição (participada pelo *tutti* e pelo solo alternando os respectivos *incipit*, e aflorando a Subdominante, cc. 66-69) que, depois de introduzida a Dominante (através de II⁷, aludindo outra vez ao tema principal, cc. 69-72),

reproduz subsequentemente o período paralelo do solo 1, agora na Tónica (cc. 72-77).³⁶

Os cancelamentos de Sousa Carvalho afectam precisamente a sintaxe do solo 2, eliminando:

1) a alusão ao *incipit* e a modulação à subdominante paralela, sol menor (cc. 48-49), que assim fica justaposta ao termo do *ritornello 2*, em Dó maior;

2) a área tonal estabilizada da submediante, ré menor, e a respectiva cadência enfática (cc. 56:3-66) e

3) o início da retransição com os *incipits* do *tutti* e do solo imbricados (cc. 66-69).

Geram assim um período retransitivo único de 7+3 cc. articulado transitoriamente na meia-cadência à Dominante da submediante (Ex. 1*b*), em correspondência com o tema principal e a transição subsequente no solo 1 (também com 7+3 cc.), equiparando assim a ordem temática e as extensões parciais e totais dos solos 1 e 2 (30 e 27 cc., com os respectivos *ritornelli* conclusivos, em lugar dos 30 e 43 cc. originais, permanecendo o *ritornello 1* com 17 cc.).

Diga-se de passagem que as intervenções no 1.º andamento do Concerto em Fá maior e no 2.º andamento do Concerto em Ré maior revestem particular significado, porquanto transparecem a concepção quase exclusivamente binária, paralelística (ao menos dos períodos finais) e tendencialmente monotemática das formas de sonata instrumental e orquestral persistentes em Portugal até aos finais de setecentos (como aliás na generalidade dos meios musicais italianizados), sobretudo na segunda metade do século afins, quando não interdependentes, das formas e dos idiomas vocais contemporâneos.

PARECE-ME razoável presumir que as versões de Sousa Carvalho fossem exclusivamente motivadas pela necessidade de beneficiar duas obras destinadas à execução: particularmente a partitura

³⁶ O 1.º andamento do Concerto de Guglielmi, por seu lado, constitui um tipo estrutural comum nas décadas de 1760-1770: o *ritornello 2* fecha a exposição com uma peroração cadencial na Dominante, Lá maior, recorrendo aos motivos paralelos no *ritornello 1*, e o solo 2 inicia-se com o tema principal na mesma tonalidade, seguindo-se uma sequenciação modulante do motivo paralelo no solo 1 que conduz à cadência enfática na submediante, si menor, reproduzindo a formulação do período final dos solos 1 e 2, e à imediata reexposição do tema na Tónica, Ré maior, agora distribuído pelo *tutti* e pelo solo (cf. tipo 2 de ROSEN, *Sonata Forms*, rev. ed., New York, London, Norton, 1988, p. 39).

do Concerto em Fá maior exhibe marcas de uso prolongado (vincos e *foxing* no terço inferior das margens dianteiras) e a incidência nas cordas da metade das adições, das emendas e das restituições mostra que não era intenção do compositor reduzir o Concerto à versão do M.M. 321. Também é sabido que a revisão e a adaptação sobretudo de obras dramáticas que chegavam de Itália para as produções dos teatros da Corte foram incumbências de Sousa Carvalho (e de João Cordeiro da Silva, para as óperas de Jommelli) na década de 1770. O resultado das suas intervenções – significativamente semelhantes às produzidas nas partituras dos Concertos em Fá maior e em Ré maior – pode observar-se na partitura de *Li Napoletani in America*, de Niccolò Piccinni, revista para a produção lisboeta de 1775, cujos volumes respectivos do 2.º e do 3.º actos subsistem na Biblioteca Nacional de Lisboa, F.C.R. 160.2.³⁷



Fig. 2a

P-Ln F.C.R. 228.39, f. 1^r (pormenor), Concerto em Fá maior, 1.º and. cc. 1-2.

³⁷ Sobre as circunstâncias da revisão desta ópera por João de Sousa Carvalho v. Manuel Carlos de BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, University Press, 1989, pp. 44-45. *Li Napoletani in America* foi dada no Teatro da Ajuda em 31 de Março de 1775 (BRITO, *op. cit.*, p. 150).

Fig. 2b

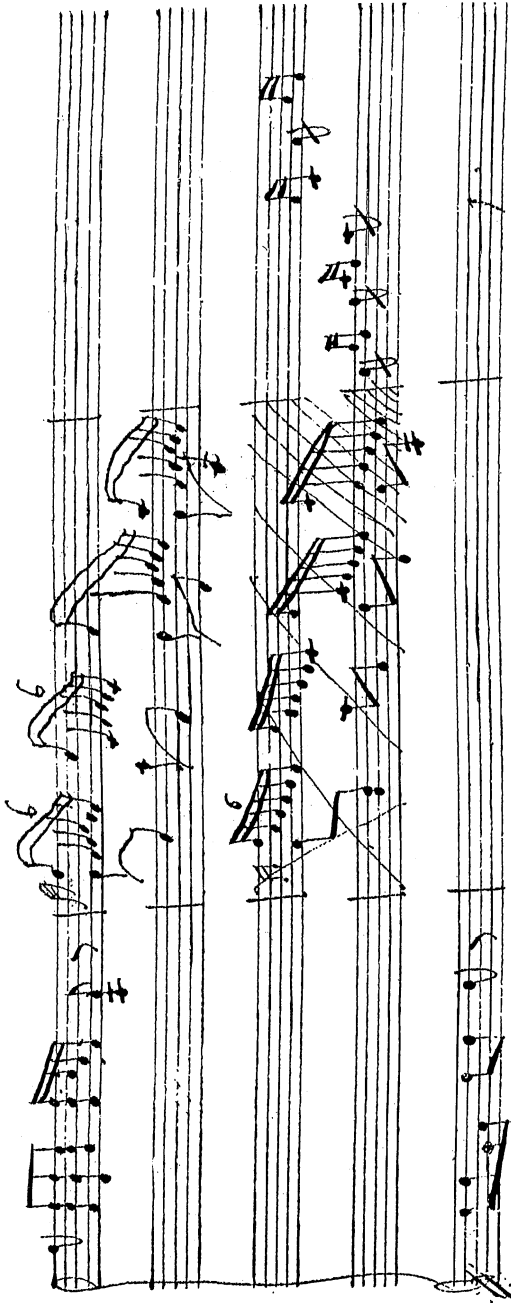
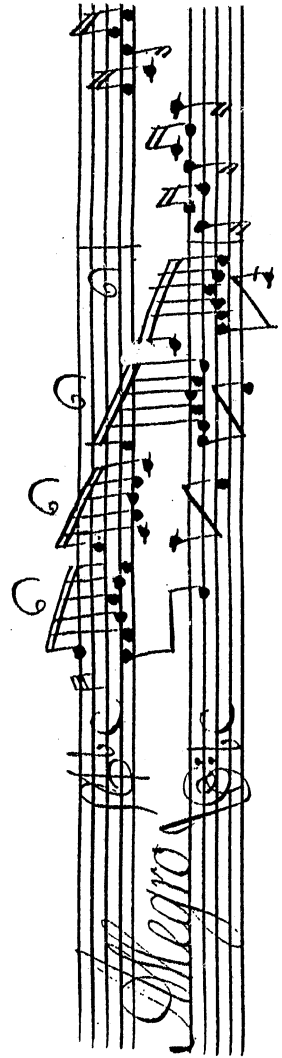


Fig. 2c



P-Ln M.M. 321, f. 1^v
(pormenor), Sonata
em Fá maior, 1.º and.
cc. 1-2.

P-Ln F.C.R. 228.39, f. 2^r (pormenor), cc. 17-19.

The image displays three musical excerpts, labeled a), b), and c), arranged vertically. Each excerpt consists of two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Excerpt a) starts at measure 47 and includes a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. Excerpt b) starts at measure 28 and includes a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. Excerpt c) starts at measure 28 and includes a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. The notation is complex, with many beamed notes and slurs.

a) Concerto em Fá maior, 1.º and. cc. 47-70, versão original (acomp. omitido). b) *id.* versão de Sousa Carvalho. c) Sonata em Fá maior, 1.º and. cc. 28-42.

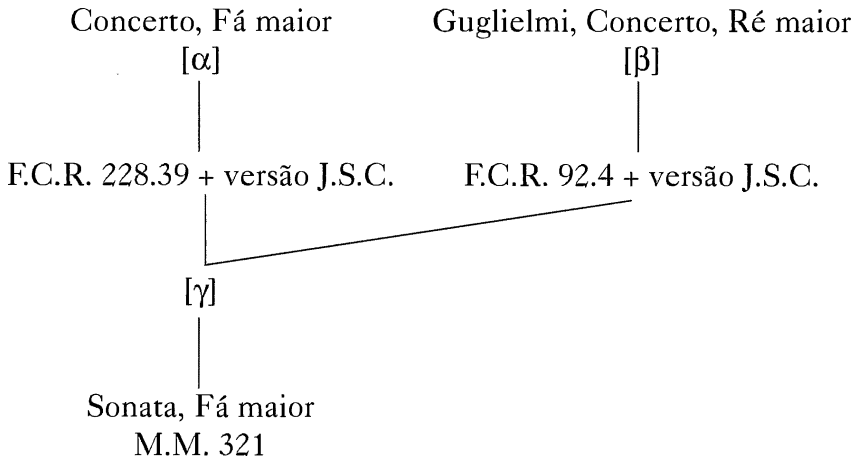
The image displays a musical score for guitar and voice. The score is written on a grand staff consisting of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a guitar line (treble clef). The second system includes a guitar line (treble clef) and a bass line (bass clef). The music is characterized by a complex rhythmic pattern, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, with frequent triplet markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure numbers 56, 38, and 64 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and slurs, indicating intricate rhythmic and melodic structures.

The image displays a musical score for Violin I and Piano. The Violin I part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Piano accompaniment is written on two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 38, and the second system contains measures 39 through 46. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the violin and piano accompaniment. A measure number '39' is printed at the beginning of the second system. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

A Sonata em Fá maior do M.M. 321 (v. o início na Fig. 2c), nos casos do 2.º e do 3.º andamentos, resulta da subtracção dos *ritornelli* e das partes instrumentais acompanhadoras dos Concertos, respectivamente em Ré maior e em Fá maior, reflectindo exclusivamente as versões de Sousa Carvalho e transmitindo além disso as omissões e os erros deixados incorrectos no 2.º andamento, c. 61/40:1, e no 3.º andamento, cc. 57/24:3, 83/42(43):1, 95/48(49):2 e 118/67(70):3, bem como a notação peculiar do c. 46/15 do 3.º andamento (8+4 semicolcheias, em vez do vulgar agrupamento 4+4+4). Estes factos sugerem que o texto da Sonata tenha sido fixado no M.M. 321 directamente dos manuscritos F.C.R. 92.4 e F.C.R. 228.39. A correcção de um erro no 1.º andamento, c. 25:1, e a introdução de outro no 3.º andamento, c. 71(74):1, não obstam uma relação estemática directa.

O *Allegro* inicial, porém, não consiste na simples réplica da parte solística do Concerto em Fá maior, contando-se na Sonata uma intercalação – do c. 28, uma transposição do c. 18/1 para encabeçar na Dominante a segunda parte do andamento – e duas recomposições de compassos cancelados por Sousa Carvalho na sua versão do Concerto – os cc. 48-49, que correspondem aos cc. 29-31 da Sonata, e os cc. 67-69, que correspondem aos cc. 39-41 da Sonata, repondo a modulação à subdominante paralela (sol menor) e a retransição original (com a ordem dos cc. 67-68 trocada; cf. Ex. 1c) – circunstância que já sugere

Fig. 3



um estúdio intermédio no arranjo do Concerto em Sonata, presumivelmente materializado num manuscrito arquétipo do M.M. 321, representado por [γ] no estema da Fig. 3, em que [α] e [β] seriam os arquétipos dos manuscritos F.C.R. 228.39 e F.C.R. 92.4.

A existência de [γ] é compatível com as leituras afins dos manuscritos F.C.R. 228.39, por um lado, F.C.R. 92.4, por outro, e do M.M. 321, permitindo-me além disso explicar melhor, neste último manuscrito, o desdobramento das abreviaturas na notação dos arpejos da mão esquerda, a adição e a notação diferenciada das apojaturas no 1.º e no 3.º andamentos, a adição de trilos cadenciais e a substituição das apojaturas superiores por inferiores no 1.º andamento, cc. 38/21:3 e 41/24:3, e, sobretudo, a omissão dos cc. 96/(50)-97/(51) do 3.º andamento, supondo que estes estariam localizados em passagem de página recto no manuscrito [γ] e não como no manuscrito F.C.R. 228.39, visíveis a meio do segundo sistema da p. 27.

Poder-se-ia arguir que o responsável por [γ] fosse o próprio Sousa Carvalho, dado ao duplo exercício de rever o Concerto em Fá maior, com o propósito de o executar ou fazer executar, e de o arranjar em Sonata, substituindo o andamento intermédio (fá menor, ♩ , *Largo*) pela sua própria versão do *Andante* do Concerto de Guglielmi (ré menor, 2/4). No entanto, a competência das intervenções nos Concertos contrasta com a falta de preocupação pelo nexos discursivo da Sonata, onde são notórios os hiatos, logo nos cc. 9-10 do 1.º andamento, cujas pausas não foram elididas, podendo apontar-se o mesmo defeito aos cc. 14, 23, 25, 41, 50 e 52 do 2.º andamento e aos cc. 17 e 57(60) do 3.º andamento, o que, em minha opinião, arreda o compositor da responsabilidade autoral da Sonata em Fá maior, dando afinal cabimento, mas por razão diversa, à dúvida de Rui Vieira Nery e de Manuel Carlos de Brito.³⁸

Como os três manuscritos – M.M. 321, F.C.R. 92.4 e F.C.R. 228.39 – têm proveniência comum (o acervo de D. Fernando Luís de Sousa Coutinho), é possível que permanecessem juntos desde a elaboração do volume para a Marquesa de Tancos, circunstância que habilita o copista anónimo do M.M. 321 à autoria da versão dos Concertos que nos chegou como Sonata em Fá maior e torna além disso supérflua a existência do manuscrito intermédio [γ], pelo contrário necessária se a

³⁸ V. a nota 2) *supra*.

reunião do M.M. 321 e dos manuscritos F.C.R. 92.4 e F.C.R. 228.39 na colecção do Conde do Redondo foi fortuita e de época mais recente, acompanhando estes últimos, por hipótese, a incorporação do espólio do castrado Giuseppe Toti (?-1832/33), cuja especial ligação a Sousa Carvalho no início da década de 1790 é testemunhada pelo manuscrito M.M. 4826 da Biblioteca Nacional de Lisboa.³⁹

A inclusão da Sonata em Fá maior no grupo das obras atribuídas a João de Sousa Carvalho no M.M. 321 pode explicar-se simplesmente pela omissão do nome do autor do Concerto no manuscrito F.C.R. 228.39 e pelo reconhecimento da intervenção do próprio Sousa Carvalho nesta partitura. Outra suposição admissível, que a inexistência das fontes arquétipas e o conhecimento apenas superficial do nosso repertório instrumental setecentista impedem de investigar com rigor, é ser Sousa Carvalho o autor do Concerto em Fá maior (tê-lo-ia escrito em Itália pelos meados da década de 1760, logo dado a copiar e revisto na cópia cerca de quinze anos mais tarde em Lisboa), facto que o autor do hipotético manuscrito [γ], ou o copista do M.M. 321, em qualquer caso um seu contemporâneo, certamente não ignorava.

Do tipo de arranjo prático ou meramente funcional que afinal constitui a Sonata em Fá maior encontro outros casos que posso dar por exemplo, como é o da abertura da ópera *Alessandro nell'Indie* de David Perez (1711-1778), na versão lisboeta de 1755,⁴⁰ que vem na miscelânea M.M. 337 da Biblioteca Nacional de Lisboa, manuscrito C, de 1774-1775,⁴¹ ff. 62^V-65^I, na forma de uma Sonata para violino e contínuo, resultado da redução da textura orquestral aos pólos estruturadores que constituem o baixo e a melodia (confluindo nela as partes originais do 1.º violino e do 1.º oboé, este a suprir nas pausas do primeiro), tornando a obra acessível a dois ou mesmo a um só executante doméstico. Também Santiago Kastner⁴² e, corroborando-o, Manuel Pedro Ferreira⁴³ apontam o caso verosimilmente semelhante da

³⁹ *Lezioni fatte da me Giuseppe Toti sotto la scuola del Sig.^r Gio.ⁿⁱ de Souza Carvalho questo di 9. d'Aprile del 1790*, contendo 79 lições de contraponto.

⁴⁰ Partitura autógrafa em *P-La*, 54-I-83 a 85, e cópias setecentistas em *P-La*, 45-IV-45 a 47, e *P-Ln*, C.I.C. 96; partitura autógrafa da versão milanesa de 1752 em *P-La*, 45-IV-48 a 50.

⁴¹ Sobre a datação deste manuscrito v. João Pedro d'ALVARENGA, *Carlos Seixas: 12 Sonatas*, ed. facs. do manuscrito M.M. 5015 da Biblioteca Nacional, Lisboa, IBL, 1995, p. X, nota 13.

⁴² *Carlos Seixas: 80 Sonatas para instrumentos de tecla*, Portugalizê Musica x, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. XV.

⁴³ «A Sinfonia em Sib maior de Carlos Seixas (?): notas sobre o estilo, a data e o autor» *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2, Lisboa, 1992, p. 156.

Sinfonia em Fá maior de Carlos Seixas publicada pelo primeiro nas *80 Sonatas* com o n.º 41, transmitida só em hipotética redução para tecla pelo manuscrito 48-I-2 da Biblioteca da Ajuda, ff. 24^V-26^I.

Em resumo, a atribuição da Sonata em sol menor a Mattia Vento, embora anónima no M.M. 321, é confirmada pela recorrência em inúmeras e diversas fontes setecentistas, impressas e manuscritas. A Sonata em Fá maior, implicitamente atribuída a Sousa Carvalho no M.M. 321, descende dos manuscritos F.C.R. 228.39 e F.C.R. 92.4, o primeiro transmitindo um Concerto anónimo em Fá maior, o segundo um Concerto em Ré maior atribuído a Pietro Alessandro Guglielmi, e ambos consignando versões paralelas por João de Sousa Carvalho. O autor do arranjo dos Concertos em Sonata foi provavelmente o último possuidor destas partituras, antes de serem incorporadas na colecção do Conde do Redondo, mas depois de saírem das mãos de Sousa Carvalho. Na mesma situação dúbia da Sonata em Fá maior, isto é, implicitamente atribuída a Sousa Carvalho no M.M. 321, está também a Sonata em Dó maior (n.º 3, ff. 10^V-11^V), sem que existam neste caso outras fontes que confirmem ou, pelo contrário, infirmem a atribuição. A Sonata em Ré maior, enfim, é a única cuja autoria, directa e explicitamente atribuída a João de Sousa Carvalho no M.M. 321, não pode por agora questionar-se.

Anexo I

1

EA
MI

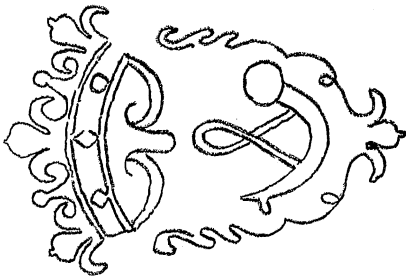


2

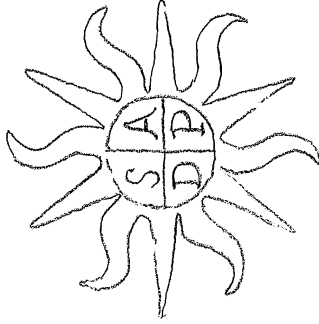
G B
H



3



FRANCESCO



POLLERI

Redução: 60 %

Anexo II

| nº | fól. | títulos | ton. | c. | and. | âmbito | atribuições ¹ | concordâncias ² /obs. | ed. mod. ³ |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|---------------------------------------------------------------|------|-----|-------------------|---------------------|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|
| 1 | | | | | | | | | |
| <i>Tocatas para Cravo Del. Sig.^o</i> <i>Giovanni de Souza Cravalho</i> | | | | | | | | | |
| 1. | | | FÁ | | | Dó-ré ³ | ← J. S. Carvalho | | OH 2: 2 |
| 1 | 1 ^v - 3 | <i>Allegro</i> | | c | Allegro | | | = <i>P-Ln</i> F.C.R. 228.39 / 1º and. | |
| 2 | 3 ^v - 4 | <i>Andante</i> | ré | 2/4 | Andante | | P. A. Guglielmi→ | = <i>P-Ln</i> F.C.R. 92.4: <i>Concerto per Cembalo del Sig.^o Guglielmi</i> / 2º and. | |
| 3 | 4 ^v - 6 | <i>All.^o</i> | | 3/4 | Allegro | | | = <i>P-Ln</i> F.C.R. 228.39 / 3º and. | |
| 2. | | <i>Sonata Del Sig.^o Giovanni de Souza Carvalho</i> | RE | | | Lál-ré ³ | ← J. S. Carvalho | | OH 2: 1 |
| 1 | 6 ^v - 8 | <i>Allegro</i> | | c | Allegro | | | | |
| 2 | 8 ^v - 9 | <i>Larghetto</i> | SOL | c | Larghetto | | | | |
| 3 | 9 ^v - 10 | <i>All.^o</i> | | 3/4 | Allegro | | | | SI 1: 12 |
| 3. | 10 ^v - 11 ^v | <i>Sonata All.^o</i> | DÓ | 3/4 | Allegro | Fá-ré ³ | ← J. S. Carvalho | | |
| 12 | | | | | | | | | |
| <i>Tocatta Per Cembalo Del Sig.^o</i> <i>D. Pietro Gulielmi</i> | | | | | | | | | |
| 4. | 10 ^v - 11 ^v | <i>Tocata</i> | LÁb | c | — | Mib-ré ^b | ← P. A. Guglielmi→ | = <i>F-Pn; I-Mc</i> | |
| 5. | 15 ^v | | Mib | 3/4 | — | Sol-dó ³ | | | |
| 6. | 16 | <i>Tocata</i> | | | | | | | |
| 1 | 16 ^v - 18 ^v | | FÁ | 2/4 | — | Dó-ré ³ | | = <i>P-Ln</i> M.M. 4480 | |
| 2 | 19 | <i>Minuette</i> | | 3/4 | Minuette | | | | |
| 7. | 19 ^v - 21 | <i>Tocata</i> | SOL | ♯ | [Allegro] | Ré-ré ³ | F. Turini ⁴ → | = <i>I-BRc</i> Fondo Pasini 65d: <i>Sonate per Clavicembalo</i> , nº IV, f. 7 ^v -8 | |
| 8. | | <i>Tocata</i> | DÓ | | | Dó-ré ³ | | | |
| 1 | 21 ^v - 23 | <i>All.^o</i> | | c | Allegro | | | | OH 2: 4 |
| 2 | 23 ^v - 24 | <i>Minuette</i> | | 3/4 | Minuette | | | | |
| 3 | 24 ^v - 25 | <i>Rondo Allegretto</i> | | 2/4 | Rondo: Allegretto | | | | |
| 9. | | <i>Tocata</i> | SOL | | | Ré-ré ³ | | | |
| 1 | 25 ^v - 27 | | | c | — | | | | OH 2: 5 |
| 2 | 27 ^v - 28 | <i>Minuette</i> | | 3/4 | Minuette | | | | OH 2: 6 |
| 3 | 28 ^v - 29 | <i>Rondo And.^o</i> | | 2/4 | Rondo: Andantino | | | | |

| nº | fól. | títulos | ton. | c. | and. | âmbito | atribuições ¹ | concordâncias ² /obs. | ed. mod. ³ |
|-----|-----------------------------------|----------------------------------|------|-----|--------------------|---------------------|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|
| 10. | 29 ^v - 31 | <i>All.^o assai</i> | FÁ | c | Allegro assai | Dó-ré ³ | | | |
| 11. | 31 ^v - 32 | <i>Rondo And.^{no}</i> | RÉ | 2/4 | Rondo Andantino | Lá-ré ³ | | | |
| 12. | 32 ^v - 34 | <i>Tocata Allegro</i> | RÉ | ♩ | Allegro | Ré-ré ³ | | | |
| 13. | | <i>Tocata</i> | SIb | | | Fá-ré ³ | Mattia Vento→ | = <i>Six Sonatas</i> [...] <i>Dedicated to Miss Blosset</i> , London, author, [1767], «Sonata III»; <i>P-Ln</i> M.M. 1931, «Sonata trezeira». Vn/FI omitido | |
| 1 | 34 ^v - 36 | | | 2/4 | [Allegretto] | | | | |
| 2 | 36 ^v - 37 | | | 2/4 | [Rondo: Allegro] | | | | |
| 14. | | <i>Tocata</i> | sol | | | Ré-ré ³ | Mattia Vento→ | = <i>Six Sonatas</i> [...] <i>Dedicated to Miss Blosset</i> , London, author, [1767], «Sonata v»; <i>P-Ln</i> M.M. 1931, «Sonata quinta». Vn/FI omitido | CrP 1: 16 |
| 1 | 37 ^v - 39 | | | 2/4 | [Allegro] | | | | |
| 2 | 39 ^v - 40 | | | 3/8 | [Rondo: Andantino] | | | | |
| 15. | 40 ^v - 42 | <i>Tocata</i> | DÓ | c | — | Mi-ré ³ | | | |
| 16. | 42 ^v - 44 ^v | <i>Tocatta</i> | lá | c | — | Ré-ré ³ | | | |
| 17. | 44 ^v - 45 | <i>Tocatta</i> | RÉ | c | — | Ré-si ³ | | | |
| 18. | | <i>Sonata</i> | SOL | | | Sil-ré ³ | Joseph Haydn→ | = Hob XVI: 27 | Fed 2: 60 |
| 1 | 45 ^v - 48 | <i>All.^o com brio</i> | | 2/4 | Allegro con brio | | | | |
| 2 | 48 ^v - 49 | <i>Minuetti</i> | | 3/4 | Minuetto | | | | |
| | 49 | <i>siegue Trio</i> | sol | | Trio | | | | |
| 3 | 49 ^v - 51 | <i>Presto</i> | | 2/4 | [Finale:] Presto | | | | |

¹ Os sinais ← e → referem-se ao M.M. 321 e à(s) fonte(s) concordante(s), respectivamente.

² *F-Pn*: France, Paris, Bibliothèque Nationale; *I-BRc*: Italia, Brescia, Conservatorio; *I-Mc*: Italia, Milano, Conservatorio Giuseppe Verdi; *P-Ln*: Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional (Área de Música); Hob: Anthony van HOBOKEN, *Joseph Haydn Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1957.




³ CrP 1: Macario Santiago KASTNER, ed., *Cravistas portuguesas*, I, Mainz, B. Schott's Söhne, 1935; Fed 2: Georg FEDER, ed., *Joseph Haydn Sämtliche Klaviersonaten*, II, München, G. Henle, 1972; OH 2: Gerhard DODERER, ed., *Portugiesische Sonaten, Toccaten und Menuette des 18. Jahrhunderts*, Organa Hispanica II, Heidelberg, Willy Müller, 1972; SI 1: Macario Santiago KASTNER, ed., *Sikva Iberica de musica para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*, I, Mainz, B. Schott's Söhne, 1954. Para outras edições das Sonatas de Haydn v. Jens Pieter LARSEN e Georg FEDER, «Haydn, Joseph» in Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed., London, Macmillan, 1980, vol. 8, p. 389.

⁴ Ferdinando Gasparo Turini, ou Turrini, 1749-1812. V. Carlo SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Milano, Sonzogno, 1938, vol. 2, p. 627.

Anexo III

As edições modernas das Sonatas em sol menor, em Ré maior e em Fá maior exigem uma errata que reponha os textos do M.M. 321 nas passagens deficientemente revistas (como parece o caso na *Silva Iberica* e também na *Organa Hispanica*), naquelas em que a integração das apojeturas na linha melódica obscureceu o carácter do ornamento (*Cravistas portugueses*, I) e nas que sofreram má leitura do editor (*Organa Hispanica*). De um modo geral, devem mudar-se as apojeturas notadas com ♩ para ♪ . As principais emendas vêm sumariadas nas alíneas seguintes.

1. Mattia VENTO, *Sonata em sol menor* (2nd set, n.º 5), versão anónima publicada sob o nome de Sousa Carvalho, in Macario Santiago KASTNER, ed., *Cravistas portugueses*, I, Mainz, B. Schott's Söhne, 1935, pp. 46-51 (n.º 16: *Toccata*)

| | | | |
|----------|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|
| 1.º and. | c. 35s | 2.º t. fá ² | |
| | c. 36s | 1.º t. sol ² | |
| | cc. 46, 56, 104, 114, | }  | } |
| | 124s 2.º t. | | |
| | c. 72i | fá natural | } e do mesmo modo as repetições do tema. |
| 2.º and. | c. 2s | }  | |
| | c. 6s | | |
| | c. 15s | 2.º-3.º tt.  | |

2. João de Sousa CARVALHO, *Sonata em Ré maior*, 3.º andamento, in Macario Santiago KASTNER, ed., *Silva Iberica de musica para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*, I, Mainz, B. Schott's Söhne, 1954, pp. 22-23 (n.º 12: *Allegro*)

c. 9i 3.º t. lá

intercalar entre os cc. 45-46 o seguinte:



3. João de Sousa CARVALHO, *Sonata em Ré maior*, in Gerhard DODERER, ed., *Portugiesische Sonaten, Toccaten und Menuette des 18. Jahrhunderts*, *Organa Hispanica* II, Heidelberg, Willy Müller, 1972, pp. 2-10 (n.º 1)

| | | |
|----------|--------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| 1.º and. | c. 8s | } tirata anapéstica (devidamente notada antes da barra no manuscrito; cf. cc. 39-40) |
| | c. 9s | |
| | c. 39s | |
| | c. 15s | |

cc. 39-40

substituir pelos seguintes:



3.º and.

reproduz fielmente a edição de Santiago Kastner (ver, por conseguinte, a errata respectiva).

4. ANÓNIMO/P. A. GUGLIELMI/J. de Sousa CARVALHO/ANÓNIMO, *Sonata em Fá maior*, publicada sob o nome de Sousa Carvalho, in Gerhard DODERER, ed., *op. cit.*, pp. 11-21 (n.º 2)

1.º and.

cc. 4-7s

cc. 32-36s

c. 37s

2.º t.

2.º, 4.º tt.

2.º t.



c. 8s

1.º-2.º tt.



c. 14i

c. 16i

c. 36s

c. 39s

2.º and.

c. 23i

c. 45i

3.º and.

c. 33

c. 60i

c. 65s

c. 67s

c. 70i

c. 72i

c. 71s

c. 71i

1.º t. acrescentar 8.ª Sol

3.º t. omitir 8.ª dó

4.º t. sol²: bequadro

fá²: ignorar #; si¹: bequadro

fá

ré, ré, semínimas

omitir

1.º t. omitir 8.ª Fá

2.º-3.º tt. } si-sol¹-ré¹-sol¹

3.º t.

} 2.º-3.º tt. fá¹-mi¹-dó¹

1.º-2.º tt. fá¹-dó²-lá¹-dó²

1.º t. fá

