

# Obras para Tecla de João José Baldi: Estudo Analítico sobre os Elementos Didáticos

## Keyboard Works by João José Baldi: Analytical Study on the Didactic Elements



Mafalda Nejmeddine

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Universidade de Évora, Évora, Portugal  
mafaldanejmeddine@gmail.com

**Resumo:** No ano em que se assinalam 250 anos do nascimento de João José Baldi, o presente estudo revela a vertente pedagógica deste compositor português. Com o objetivo de identificar a presença de elementos didáticos nas suas obras para instrumentos de tecla, foi realizada uma pesquisa biográfica, um levantamento das respetivas obras e um estudo e comparação das fontes, bem como uma análise musical com base numa grelha elaborada a partir da Teoria da Sonata de Hepokoski & Darcy. O estudo permitiu descobrir informações biográficas inéditas e identificar a presença de elementos didáticos e de elementos musicais e extramusicais que indiciam um propósito pedagógico na composição destas obras.

**Palavras-chave:** Análise. Didática. João José Baldi. *Música de tecla. Música portuguesa.*

**Abstract:** In the year that marks 250 years since the birth of João José Baldi, the present study reveals the pedagogical strand of this Portuguese composer. In order to identify the presence of didactic elements in his works for keyboard instruments, a biographical research, a survey of the respective works and a study and comparison of the sources were performed, as well as a musical analysis based on a grid elaborated from the Sonata Theory of Hepokoski & Darcy. The study allowed to discover

new biographical information and to identify the presence of didactic elements and of musical and extramusical elements that indicate a pedagogical purpose in the composition of these works.

**Keywords:** Analysis. Didactic. João José Baldi. Keyboard music. Portuguese music.

Submetido em: 05 de junho de 2020

Aceito em: 16 de setembro de 2020

Publicado em: 13 de novembro de 2020

## Introdução

Durante vários séculos o ensino dos instrumentos de tecla, em Portugal, esteve associado quase em exclusivo às instituições religiosas, as quais se serviam principalmente do clavicórdio e do órgão para o ensino e a execução de música nas funções, nas igrejas. Esta tendência começa a mudar à medida que se caminha para os finais do século XVIII e a aprendizagem dos instrumentos de tecla alarga-se aos círculos da aristocracia e da burguesia, interessados agora em desenvolver uma prática instrumental doméstica.

Nas fontes do repertório português para tecla da segunda metade do século XVIII encontram-se alguns exemplos desta prática, quer a nível de composições destinadas aos círculos já referidos como também à própria família real. Da primeira situação fazem prova os manuscritos M.M. 4503 e M.M. 4530 da Biblioteca Nacional de Portugal nos quais se pode ler, respetivamente, *“Para uzo da Exm.<sup>a</sup> Snr.<sup>a</sup> D. Gertrudes Ritta de Fr. Francisco de Boaventura 1779”* e *“Sonatas del Sig.<sup>re</sup> Mathias Vento, Bocquarinni, Hayden, Cordeiro, Mesquita, e outros auctores da primr.<sup>a</sup> classe para uzo de C.<sup>na</sup> Ildobranda”*, indicando uma utilização pessoal das referidas partituras<sup>1</sup>. Relativamente à segunda situação destacam-se dois manuscritos dedicados a D. Maria Ana de Portugal, filha do rei D. José I, designadamente M.M. 4504 intitulado *“Minuetes para o uzo da Ill.<sup>ma</sup> e Ex.<sup>ma</sup> Snr.<sup>a</sup> D. Maria Anna de Portugal”* e M.M. 4521 da autoria de João Cordeiro da Silva (1735?-post.1807) intitulado *“Tocata D. Maria Anna de Portugal”*, ambos pertencentes à Biblioteca Nacional de Portugal.

Nos princípios do século XIX a prática dos instrumentos de tecla continuou a desenvolver-se no seio da família real como comprova o conjunto de dez pequenas peças, genericamente intituladas *Motivos*, compostas por Marcos Portugal (1762-1830) para as Infantas D. Maria Isabel, D. Maria Francisca e D. Isabel Maria, filhas

<sup>1</sup> O manuscrito M.M. 4503 encontra-se disponível em <http://purl.pt/28752>.

do rei D. João VI<sup>2</sup>. Marcos Portugal estudou no Real Seminário da Patriarcal em Lisboa onde também desempenhou as funções de mestre de solfa e, para além de ter sido organista e compositor da Santa Igreja Patriarcal, maestro do Teatro do Salitre e do Real Teatro de S. Carlos, foi mestre de Suas Altezas Reais (MARQUES, 2012, pp. 55-80). As obras acima mencionadas foram compostas no âmbito desta última função pedagógica que foi associada à função de compositor régio, a partir de janeiro de 1807, e exercida possivelmente apenas em 1811 quando o compositor se juntou à corte portuguesa no Brasil (MARQUES, 2012, pp. 105-106). Uma destas obras, nomeadamente a que consta do manuscrito F.C.R. 168//44, terá servido de inspiração a João José Baldi para a composição de uma sonata para piano (NEJMEDDINE, 2016, pp. 250, 258).

João José Baldi (1770-1816) foi reconhecido como um dos melhores músicos do seu tempo pela qualidade das suas composições, que o colocaram ao nível do próprio Marcos Portugal (VIEIRA, 1900, pp. 83-90). Batizado em Lisboa, filho de Luísa Inácia Baldi e de Carlo Baldi, que foi mestre de capela da Patriarcal de Lisboa, João José Baldi entrou para o Real Seminário da Patriarcal a 10 de janeiro de 1781 (PATRIARCAL, [1748-1820], f. 15v). Em 1789, findo os estudos no seminário, Baldi partiu para a cidade da Guarda onde ocupou o posto de mestre de capela da catedral, provavelmente até ao ano de 1796 (FERNANDES, 2013, pp. 55-56). A 14 de novembro de 1802 foi nomeado organista da Capela Real da Bemposta em Lisboa. No entanto, desempenhou o cargo somente a partir de 1804, após a aposentação de Luciano Xavier dos Santos (1734-1808). Baldi manteve este cargo 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, p. 168). Em 1807, foi nomeado mestre de música do Real Seminário da Patriarcal (FERNANDES, 2013, p. 48).

<sup>2</sup> Os Motivos de Marcos Portugal estão preservados na Biblioteca Nacional de Portugal (manuscritos F.C.R. 168//42-51) e estão disponíveis em <http://purl.pt/28904> (F.C.R. 168//42), <http://purl.pt/28905> (F.C.R. 168//43), <http://purl.pt/28906> (F.C.R. 168//44), <http://purl.pt/28907> (F.C.R. 168//45), <http://purl.pt/28908> (F.C.R. 168//46), <http://purl.pt/28909> (F.C.R. 168//47), <http://purl.pt/28910> (F.C.R. 168//48), <http://purl.pt/28911> (F.C.R. 168//49), <http://purl.pt/28912> (F.C.R. 168//50) e <http://purl.pt/28913> (F.C.R. 168//51).

A sua produção musical é essencialmente constituída por música sacra e música teatral, esta última escrita sobretudo para os teatros da Rua dos Condes e do Salitre (VIEIRA, 1900, pp. 84-85). Atualmente conserva-se uma sinfonia para orquestra e inúmeras obras sacras da sua autoria<sup>3</sup>. No domínio da música profana subsiste o *Hymno Patriótico*, dedicado ao 1º Duque de Wellington, uma Farça e três modinhas para soprano e piano, uma das quais manuscrita<sup>4</sup>. As restantes modinhas foram publicadas em Lisboa, em 1801, no *Jornal de modinhas novas dedicadas às senhoras* (ALBUQUERQUE, 2006, pp. 199-200).

No que diz respeito à música para tecla foram identificadas quatro obras da sua autoria, atualmente preservadas na Biblioteca Nacional de Portugal (HARPER, 2013, p. 6; NEJMEDDINE, 2016, pp. 250, 253-254). Segundo Vieira (1900, p. 84), Baldi “Havia adquirido boa clientela de discipulos de canto e de piano, escrevendo para elles muitas modinhas portuguezas, arias italianas e peças para piano.” Tendo em conta esta afirmação e o facto de que, nessa altura em Portugal, os instrumentos de tecla eram objeto do ensino e da prática instrumental doméstica, coloca-se a hipótese de estas composições terem sido escritas com um propósito pedagógico. Para esclarecer esta questão é necessário averiguar a existência de elementos didáticos nas suas obras para tecla que chegaram aos nossos dias.

## Metodologia

Procedeu-se à pesquisa de dados biográficos de João José Baldi e das obras para tecla da sua autoria em catálogos de bibliotecas nacionais e internacionais; posteriormente realizou-se a consulta e análise das fontes bem como a respetiva comparação. Deste levantamento resultou a identificação de quatro obras que

3 A sinfonia para orquestra encontra-se na Biblioteca da Ajuda (48-IV-14, nº 98 a 112). Grande parte das suas obras sacras está preservada na Biblioteca da Ajuda (SANTOS, 1958, pp. 43-50), na Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra (AZEVEDO, 1985, pp. 57-67), no Museu-Biblioteca da Casa de Bragança em Vila Viçosa (ALEGRIA, 1989, pp. 77-90), no Arquivo de Música da Sé de Évora (ALEGRIA, 1973, pp. 19, 24-25, 29, 43-44, 57, 68), na Biblioteca Pública de Évora (ALEGRIA, 1977, p. 53) e na Biblioteca Nacional de Portugal (catálogo disponível em [www.bnportugal.gov.pt](http://www.bnportugal.gov.pt)).

4 O *Hymno Patriótico* encontra-se preservado na Biblioteca Nacional de Portugal (F.C.R. 14//2) assim como a Farça (M.M. 319//6), também disponível em <http://purl.pt/29150>, e a modinha manuscrita referida (F.C.R. 14//11).

se encontram completas e de uma obra que se encontra incompleta. A obra incompleta foi excluída e as obras completas foram analisadas através de uma grelha elaborada a partir da Teoria da Sonata de Hepokoski & Darcy (HEPOKOSKI & DARCY, 2006).

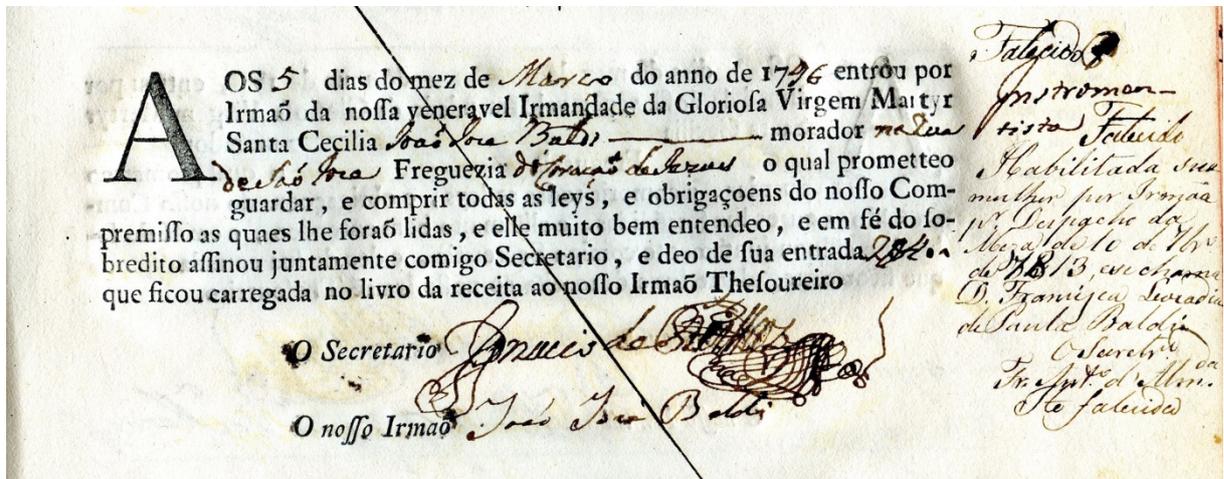
A cada obra foi atribuído um código de identificação o qual foi posteriormente inserido numa tabela. Nas colunas desta tabela foram introduzidos os parâmetros analíticos divididos em três grupos – Identificação (tonalidade, instrumento, âmbito, andamento, compasso), Análise formal (elementos detalhados das secções e das zonas das formas de sonata) e Informações complementares (textura, dimensão das partes e técnicas de escrita) – para os quais foi disponibilizado um conjunto de respostas com o respetivo código individual. As obras foram classificadas com base nas características identificadas através da grelha de análise. No caso das obras com forma de sonata a classificação foi especificada de acordo com a tipologia indicada na Teoria da Sonata para este tipo de repertório.

## Resultados

A pesquisa de informações biográficas sobre João José Baldi permitiu encontrar documentos que provam que o compositor regressou a Lisboa no ano de 1796, possuía uma Patente de Diretor de festas e escreveu um Tratado de teoria musical.

João José Baldi inscreveu-se na Irmandade de Santa Cecília, em Lisboa, a 5 de março de 1796. O respetivo registo de entrada indica que, nessa data, Baldi morava na rua de São José pertencente à freguesia do Coração de Jesus (Figura).

Figura - Registo de entrada de João José Baldi na Irmandade de Santa Cecília.



Fonte: Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília & Montepio Filarmónico - Irmandade de Santa Cecília, Livro 1.º das entradas dos irmãos (1756-1825), f. 126r, 2ª entrada, 05/03/1796: João José Baldi. (PT/LSB20/ISC/15/01).

Mais tarde Baldi solicitou à irmandade uma Patente de Diretor que lhe permitia dirigir funções profanas e religiosas, a qual foi concedida. A respetiva Carta Patente não subsiste no arquivo da irmandade e o estado de degradação do livro no qual se encontra o registo desta patente não permite visualizar o ano em que ela foi atribuída, identificando-se apenas a data de 1 de março. As anotações inscritas nesse livro indicam que a Patente foi renovada para os anos de 1808, 1809, 1813 e 1814 (SANTA CECÍLIA, 1760-1824, f. 141v). Ao analisar os livros onde se encontra registado o pagamento dos anuais (quota paga anualmente à irmandade), verifica-se que a informação de que João José Baldi era Diretor surge pela primeira vez no *Livrinho da Presidência dos Instrumentistas* do ano de 1806 (SANTA CECÍLIA, 1806, f. 46v). Conjugando estas informações, depreende-se que a Patente foi atribuída a 1 de março de 1806.

A obtenção da Patente obrigava à 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, para além de uma certidão comprovativa do pagamento dos anuais e dos tostões (montante previamente estabelecido por cada festa realizada)

(SANTA CECÍLIA, 1766, p. 6). Destes três tipos de documentos, subsiste apenas uma *Certidão do Pagamento dos Anuais* datada de 8 de novembro de 1813 (SANTA CECÍLIA, 1813). Considerando as obrigações acima expostas, esta certidão comprova que João José Baldi exerceu a atividade de diretor musical nesse ano.

No Arquivo Nacional Torre do Tombo, em Lisboa, encontra-se um Tratado de teoria musical escrito por João José Baldi em 1808, altura em que era organista da Capela Real da Bemposta e mestre de música do Real Seminário da Patriarcal. No frontispício desta obra pode-se ler: *Tratado expeculativo no qual se dão todas as razões de ser a septima do septimo Tom menor, e não mayor. Feito por Joaõ Jozé Baldi Mestre de Muzica do Real Seminario Patriarchal Organista da Real Capella da Bemposta Em o Anno 1808* (BALDI, 1808)<sup>5</sup>. Trata-se de uma obra manuscrita na qual o autor defende a sua posição relativamente à tipologia da sétima do 7º tom do cantochão quando este é acompanhado ao órgão e apresenta a maneira de acompanhar os doze tons do cantochão neste instrumento.

Do levantamento das obras para tecla compostas por João José Baldi resultou a identificação de cinco obras da sua autoria, uma das quais se encontra incompleta (obra nº 4) (Quadro). Esta última obra é datada de 1807 e foi escrita para vários órgãos, conservando-se hoje apenas a parte correspondente ao órgão nº 4. Todas as obras identificadas encontram-se em Portugal, nomeadamente na Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln*), na Biblioteca Pública de Évora (*P-EVp*) e no Museu-Biblioteca da Casa de Bragança em Vila Viçosa (*P-VV*).

<sup>5</sup> Manuscrito disponível em <http://digitalq.arquivos.pt>.

### Quadro - Lista das obras para tecla de João José Baldi.

Obra	Título	Andamento	Tonalidade e compasso	Fonte
Nº 1	<i>Fugato</i>	[sem indicação]	Dó maior - C	<i>P-Ln C.N. 110//1</i>
	<i>Tocata</i>	[sem indicação]	Dó maior - C	<i>P-Ln M.M. 9//4</i>
Nº 2	<i>Marcha de Retirada</i>	Allegretto	Sol maior - 2/4	<i>P-Ln F.C.R. 14//6</i>
Nº 3	<i>Sinfonia La Dama Spirituosa</i>	Allegro	Dó maior - C	<i>P-Ln C.N. 371</i>
	<i>Symphonia Da Dama Espirituosa</i>	Allegro	Dó maior - C	<i>P-EVp Cód. 662 (Manizola)</i>
	<i>Sonata</i>	Allegro vivace	Dó maior - C	<i>P-VV Maço B-CXXV nº 5</i> <i>P-VV Maço B-CXXXVIII nº 4</i>
Nº 4	<i>Sonata</i>	Molto andante Allegro moderato	Ré maior - 6/8 Ré maior - C	<i>P-VV Maço B-CXXV nº 3</i>
Nº 5	<i>Sonatta para Piano forte debaxo d'um motivo do S.<sup>r</sup> Marcos Portugal</i>	Allegro vivace	Sol maior - C	<i>P-Ln C.N. 389</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

As quatro obras que se encontram completas são constituídas por um único andamento e apresentam a forma de Tema e variações (obra nº 1), a forma Ternária (ABA) (obra nº 2) e a forma de Sonata Tipo 1 (obras nºs 3 e 5).

## Obra nº 1

A obra nº 1 está preservada na Biblioteca Nacional de Portugal em dois manuscritos com os títulos de *Tocata (M.M. 9//4)* e *Fugato (C.N. 110//1)*, seguidos pela seguinte indicação de autoria: “do Snr/ Sñr João Jozé Baldi”. Este último manuscrito é originário do Real Seminário da Patriarcal e foi identificado como sendo o nº 9 do respetivo inventário<sup>6</sup>. O manuscrito contém dedilhações até ao início do compasso 29, contrariamente ao manuscrito M.M. 9//4. Esta obra apresenta a forma de Tema e variações, sendo o Tema composto por uma melodia ascendente de oito graus conjuntos e a respetiva transcrição sobre todos os graus da escala de Dó maior, em movimento ascendente e descendente, acompanhada por notas dobradas à oitava, originando retardos sobre a harmonia, ou por notas simples pertencentes à própria harmonia (Exemplo 1).

<sup>6</sup> Informação disponível no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal. O número da obra no inventário do Real Seminário da Patriarcal figura no primeiro fólio do manuscrito. Os manuscritos M.M. 9//4 e C.N. 110//1 encontram-se disponíveis em <http://purl.pt/29159> e <http://purl.pt/29522>, respetivamente.

### Exemplo 1 - Tema do *Fugato* de João José Baldi.

The musical score for Example 1 consists of three systems of piano music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows the main theme in the treble clef with fingerings 1-2-3-1-2-3-4-5 and a simple accompaniment in the bass clef. The second system shows the theme in the treble clef with various fingerings and a more complex accompaniment in the bass clef. The third system shows the theme in the treble clef with fingerings and a complex accompaniment in the bass clef, including a tremolo effect.

Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln C.N. 110//1, cc. 1-15.

As treze variações que se seguem baseiam-se na melodia do tema. Algumas destas variações repetem-se, invertendo apenas a escrita das suas linhas como é o caso das variações nºs 2-3, 4-5, 9-10 e 11-12. As cinco primeiras variações apresentam a melodia do tema no seu estado original acompanhada por uma polifonia a duas vozes com retardos (variação nº 1), pela melodia do tema num ritmo mais rápido (variações nºs 2 e 3), pela melodia do tema num ritmo mais rápido sempre em movimento descendente e antecedida por um *tremulo*, ornamento assim denominado na época (SOLANO, 1764, pp. 173-174) (variações nºs 4 e 5) (Exemplo 2).

As restantes variações apresentam uma variante do baixo d'Alberti em forma de arpejo com nota pedal que passa por todos os graus da escala de Dó maior. Depois de introduzida (variação nº 6) esta variante é acompanhada por uma polifonia a duas vozes (variação nº 7), por uma variante de arpejo (variação nº 8), por uma escala em movimento descendente (variações nºs 9 e 10) e pela melodia do tema escrita num ritmo mais rápido (variações nºs 11

e 12) (Exemplo 3). No final da obra, a variante do baixo d'Alberti é reforçada através da sua duplicação à distância de duas oitavas (Exemplo 4).

### Exemplo 2 - Início das variações nºs 1 a 5 do *Fugato* de João José Baldi.

Variação nº 1

Variação nº 2

Variação nº 3

Variação nº 4

Variação nº 5

Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln C.N. 110//1, cc. 15-16, 29-30, 43-44, 57-58, 71-72.

### Exemplo 3 - Início das variações nºs 6 a 12 do *Fugato* de João José Baldi.

Varição nº 6

Varição nº 7

Varição nº 8

Varição nº 9

Varição nº 10

Varição nº 11

Varição nº 12

Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln C.N. 110//1, cc. 85-86, 99-100, 113-114, 127-128, 141-142, 155-156, 169-170.

### Exemplo 4 - Início da variação nº 13 do *Fugato* de João José Baldi.

Varição nº 13

Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln C.N. 110//1, cc. 183-184.

## Obra nº 2

O manuscrito F.C.R. 14//6 da Biblioteca Nacional de Portugal é a única fonte atualmente conhecida da *Marcha de Retirada*<sup>7</sup>. Trata-se de uma obra escrita na forma Ternária (ABA) em que a secção

<sup>7</sup> Manuscrito disponível em <http://purl.pt/28917>.

A faz um percurso tonal da tónica para a dominante com regresso à tonalidade da tónica e a secção B permanece na tonalidade da relativa menor.

O tema apresenta a estrutura de um período<sup>8</sup> cujos antecedente (primeiro membro) e consequente (segundo membro) iniciam com um motivo baseado na repetição de um trilo curto sobre a nota sol<sup>9</sup> (Exemplo 5).

#### Exemplo 5 - Tema da *Marcha de Retirada* de João José Baldi.

Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln F.C.R. 14//6, cc. 1-8.

A secção A divide-se em três partes, sendo a primeira e a terceira partes correspondentes ao tema e a segunda parte correspondente a uma nova frase. Esta última apresenta a estrutura de um período cujos antecedente e consequente iniciam com uma transposição do motivo inicial do tema.

A secção B inicia com um *portamento* em torno da dominante da nova tonalidade repetido três vezes, tal como o trilo no início da secção anterior<sup>10</sup>. O compositor adota igualmente a estrutura de um período pelo que o motivo descrito é repetido no consequente e, uma vez mais, no final da secção (Exemplo 6).

8 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 (CAPLIN, 1998, pp. 49-58).

9 Para uma definição do trilo na música portuguesa da época, ver SOLANO, 1764, pp. 173-174.

10 Acerca dos portamentos, ver SOLANO, 1764, pp. 171-172.

Exemplo 6 - Início da secção B da *Marcha de Retirada* de João José Baldi.

Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln F.C.R. 14//6, cc. 24-32.

## Obra nº 3

A obra nº 3 subsiste em duas fontes com os títulos de Sinfonia *La Dama Spirituosa* (P-Ln C.N. 371) e *Symphonia Da Dama Espirituosa* [P-EVp Cód. 662 (Manizola)] o que sugere ser a transcrição de uma obra que na sua origem terá sido escrita para orquestra como abertura de uma obra dramática. Nesta última fonte a obra encontra-se a par de sinfonias de Marcos Portugal e de compositores italianos da época, como Domenico Cimarosa e Lucas Agolini, sendo estas maioritariamente aberturas de óperas e todas destinadas ao pianoforte, como indica o próprio manuscrito. A obra toma a designação de *Sonata* numa versão para vários órgãos da qual somente existem as partes correspondentes aos órgãos nºs 2, 3 e 5 (P-VV Maços B-CXXV nº 5 e B-CXXXVIII nº 4). A primeira fonte indicada contém uma dedicatória que indicia uma intenção pedagógica por parte do compositor, relacionada com a aprendizagem do instrumento de tecla em ambiente doméstico. Neste sentido, a obra foi analisada no âmbito das obras para tecla do compositor, tendo por base esta fonte.

O manuscrito C.N. 371 da Biblioteca Nacional de Portugal destinava-se à prática de um instrumento de tecla por uma senhora, conforme indica a dedicatória incluída no seu frontispício: “Para

uzo da Ill.<sup>ma</sup> Snr.<sup>a</sup> D. Getrudes Magna Ribeiro Chaves”<sup>11</sup>. Do ponto de vista da análise musical, a obra está escrita na forma Sonata tipo 1 a qual é constituída por uma secção de exposição e uma secção de recapitulação que inicia na tonalidade da tónica, podendo existir uma retransição entre estas duas secções<sup>12</sup>.

A exposição inicia com o tema principal na tonalidade da tónica, estruturado como um período de dezasseis compassos cuja tipologia corresponde à junção de duas proposições<sup>13</sup>. Segundo Caplin (1998, p. 65), 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 conseqüente e termina com uma cadência autêntica perfeita. Nesta obra, o período de dezasseis compassos é prolongado por uma expansão da dominante após a chegada da meia-cadência na conclusão do antecedente (Exemplo 7).

11 Manuscrito disponível em <http://purl.pt/24084>.

12 Ver HEPOKOSKI & DARCY, 2006, pp. 345-352.

13 De acordo com Caplin (1998, pp. 35-48), a proposição (tradução do termo inglês “sentence”) é constituída por dois membros: a apresentação e a continuação. A apresentação engloba uma “ideia básica” e a sua repetição, a qual pode ser exata, suportada pela harmonia da dominante (ou outra) 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 (ver CAPLIN, 1998, pp. 40, 47, 99).

### Exemplo 7 - Tema principal na exposição da *Sinfonia La Dama Spirituosa* de João José Baldi.

Allegro

The musical score is presented in four systems. The first system shows the main theme in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system features a melodic phrase in the right hand with a triplet and a bass line with chords. The third system continues the melodic line in the right hand and the bass line. The fourth system concludes the phrase with a final chord in the right hand and a bass line with chords.

Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln C.N. 371, cc. 1-19.

A zona do tema principal é extensa e inclui, para além do tema, uma proposição e um período, seguindo-se depois a zona de transição. Esta é elaborada com materiais novos e conduz à tonalidade da dominante, concluindo com uma meia-cadência na nova tonalidade. Segue-se uma cesura mediana que divide a exposição em duas partes e origina o aparecimento de um tema secundário, com a estrutura de um período, na tonalidade da dominante (Exemplo 8).

Exemplo 8 - Tema secundário na exposição da *Sinfonia La Dama Spirituosa* de João José Baldi.



Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln C.N. 371, cc. 54-61.

O tema secundário é repetido, passando pela tonalidade homónima menor e por algumas modulações que preparam o regresso à tonalidade da dominante na qual surge o tema conclusivo. Este apresenta-se como uma proposição e baseia-se na zona do tema principal, especificamente na proposição que surge após o tema (Exemplo 9).

Exemplo 9 - Tema conclusivo e início do módulo codetta na exposição da *Sinfonia La Dama Spirituosa* de João José Baldi.



Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln C.N. 371, cc. 75-84.

A partitura não apresenta divisão entre as duas partes, contudo a separação entre a secção de exposição e a secção de recapitulação é marcada por uma longa retransição construída com uma melodia modulante que assenta numa progressão sequencial, terminando com o prolongamento da dominante (Exemplo 10).

### Exemplo 10 - Final da retransição e início da recapitulação da *Sinfonia La Dama Spirituosa* de João José Baldi.



Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln C.N. 371, cc. 107-115.

A recapitulação apresenta todos os materiais da exposição de forma ordenada, omitindo apenas o último período da zona do tema principal, num percurso tonal que inicia e conclui na tonalidade da tónica com modulações na secção de transição que permitem reescrever o tema secundário e os materiais seguintes na tonalidade da tónica (Exemplo 11). A recapitulação termina com o módulo *codetta* (último módulo da exposição) na tonalidade da tónica ao qual se segue uma coda relativamente extensa baseada no material da zona do tema principal que havia sido omitido, solidificando assim a estrutura geral da obra. Do ponto de vista formal, constata-se que a estrutura utilizada por Baldi nesta obra está em conformidade com a estrutura de aberturas de óperas compostas na época, por exemplo, por Marcos Portugal.

## Obra nº 5

A obra nº 5 foi inspirada num motivo de Marcos Portugal, conforme indica o seu título - *Sonata para Piano forte debaixo d'um motivo do S.<sup>r</sup> Marcos Portugal* - ao qual se segue a indicação de autoria: *Original feito por João Jose Baldi*<sup>14</sup>. Tal como a obra anterior, esta sonata é constituída por um único andamento escrito na forma

<sup>14</sup> Manuscrito disponível em <http://purl.pt/24083>.

Sonata tipo 1. No início da exposição surge a zona do tema principal estruturada no formato ABA, correspondendo A ao tema principal com a estrutura de uma frase curta que está subdividida em dois membros ritmicamente iguais (Exemplo 12).

**Exemplo 11. Tema secundário na recapitulação da *Sinfonia La Dama Spirituosa* de João José Baldi.**



Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln C.N. 371, cc. 153-160.

**Exemplo 12. Tema principal na exposição da *Sonata para Piano forte* de João José Baldi.**



Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln C.N. 389, cc. 1-4.

Analisando o manuscrito F.C.R. 168//44 da Biblioteca Nacional de Portugal, identificado como sendo provavelmente a fonte do motivo em questão (NEJMEDDINE, 2016, pp. 250, 258), verifica-se a presença de quatro compassos com características semelhantes ao tema principal da sonata de João José Baldi (Exemplo 13).

Exemplo 13. Excerto do *Motivo em Fá maior* de Marcos Portugal.



Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln F.C.R. 168//44, cc. 9-12.

Baldi opta por inverter grande parte do movimento melódico escrito por Marcos Portugal, o que lhe permite apresentar e concluir o tema principal, com carácter decisivo, em apenas quatro compassos. Apesar do tema principal ser constituído por uma frase de curta dimensão, a zona do tema principal é extensa devido à utilização do formato ABA no qual a parte B estabelece a tonalidade da dominante e prolonga-a por vários compassos, sendo o regresso à tonalidade da tónica efetuado simultaneamente com a retoma da parte A (tema principal).

A zona de transição modula à tonalidade da dominante, terminando com uma meia-cadência e uma cesura mediana à qual se segue a zona do tema secundário constituída apenas pelo próprio tema. Este tema contrasta com o tema principal pela sua grande extensão, estruturada como um período, e pelo seu carácter *cantabile*. O final do tema secundário funde-se com o início da zona conclusiva, sendo esta definida pela presença de uma cadência autêntica perfeita na tonalidade da dominante e pelo aparecimento de um tema que produz o efeito de um *crescendo*, apesar de iniciar com a dinâmica *f* (Exemplo 14). Após a repetição deste tema surge um módulo *codetta* que assinala o final da exposição.

Exemplo 14 - Tema secundário e início do tema conclusivo na exposição da  
*Sonata para Piano forte* de João José Baldi.



Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln C.N. 389, cc. 45-63.

Uma retransição bastante extensa faz a ligação entre a exposição e a recapitulação, sem que haja uma divisão formal entre estas duas secções. A retransição inicia com a repetição de uma frase que modula à tonalidade da tónica, sendo esta seguida pela enfatização e pelo prolongamento da respetiva dominante com efeito de um decrescendo sonoro que conduz ao reaparecimento do tema principal.

Na recapitulação, a zona do tema principal é modificada através da substituição da parte B pela parte A, resultando numa sequência em que o tema principal é apresentado em diferentes tonalidades com alternância de tessitura das linhas da melodia e do acompanhamento (Exemplo 15). Os restantes materiais da exposição surgem de forma ordenada, sendo a zona de transição modificada do ponto de vista melódico (mantendo, porém, a mesma acentuação e impulso rítmicos) e do ponto de vista tonal, através da passagem pontual por novas tonalidades a fim de possibilitar

o aparecimento da zona do tema secundário e da zona conclusiva na tonalidade da tónica (Exemplo 16). A sonata termina com uma coda curta baseada em acordes que reafirmam a tonalidade da tónica.

Exemplo 15 - Final da retransição e início da recapitulação da *Sonatta para Piano forte* de João José Baldi.

The musical score for Example 15 consists of three systems of piano notation. The first system shows the end of the transition with a melodic line in the right hand and block chords in the left hand. The second system begins the recapitulation with a melodic line in the right hand and block chords in the left hand, marked with a forte (*f*) dynamic. The third system continues the recapitulation with a melodic line in the right hand and block chords in the left hand, marked with a piano (*p*) dynamic.

Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln C.N. 389, cc. 100-118.

Exemplo 16 - Excerto do tema secundário na recapitulação da *Sonatta para Piano forte* de João José Baldi.

The musical score for Example 16 consists of two systems of piano notation. The first system shows the beginning of the secondary theme in the right hand, with a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the secondary theme in the right hand, with a rhythmic accompaniment in the left hand.

Fonte: Transcrição da autora a partir de P-Ln C.N. 389, cc. 128-137.

## Discussão

O registo de entrada na Irmandade de Santa Cecília prova que, a 5 de março de 1796, João José Baldi morava em Lisboa. É possível que Baldi tivesse permanecido na cidade da Guarda até aos princípios de 1796 já que o seu sucessor no cargo de mestre de capela da respetiva catedral, António José Pereira do Bom Sucesso, tomou posse somente em abril desse ano (GEADA, 1990, pp. 49-50; FERNANDES, 2013, pp. 55-56). A residência em Lisboa, atestada no registo de entrada na Irmandade de Santa Cecília em março de 1796 e no assento de casamento com D. Francisca Leocádia de Paula em setembro desse mesmo ano (GEADA, 1990, p. 49), fazem prova de que Baldi residiu em Lisboa por um período de vários meses ao longo do ano de 1796. Neste sentido, levanta-se a hipótese de Baldi ter vindo diretamente da Guarda para Lisboa sem passar pela Catedral de Faro e da sua estadia nesta última catedral ter sido posterior a 1796, contrariamente ao que afirma Vieira (1900, pp. 83-84).

A entrada na irmandade enquadra-se no cumprimento do decreto real de 17 novembro de 1760 que obrigava os músicos a se inscreverem na Irmandade de Santa Cecília para exercer a profissão (SANTA CECÍLIA, 1766, p. 1). Assim sendo, pode-se afirmar que Baldi iniciou a sua atividade profissional em Lisboa numa data próxima daquela em que entrou para a irmandade. A descoberta de documentação relacionada com a atribuição de uma Patente de Diretor a João José Baldi, por parte da Irmandade de Santa Cecília, comprova que Baldi exerceu a atividade de diretor musical na região de Lisboa, conforme sugere Vieira (1900, p. 86) ao referir que “os festeiros mandavam pôr uma carruagem á porta do compositor, para que o transportasse até á porta da ermida quando elle vinha dirigir a festa”. Para além de ter desempenhado as atividades de mestre de capela, organista, compositor e mestre de música, referidas por outros autores (SCHERPEREEL, 1993; VIEIRA, 1900; FERNANDES, 2013), Baldi foi diretor musical de festas profanas e/ou funções religiosas, pelo menos no ano de 1813.

O *Tratado expeculativo* foi provavelmente escrito no âmbito da atividade de “mestre de música” visto ser datado de 1808, altura em que Baldi estava ao serviço do Seminário da Patriarcal. Trata-se da única obra teórica da sua autoria. Este tratado visa a aplicação dos seus princípios teóricos no acompanhamento prático do cantochoão ao órgão, facto que o caracteriza como uma obra pedagógica no domínio dos instrumentos de tecla. As composições de Baldi para os instrumentos de tecla a solo contêm também elementos que estão diretamente ou indiretamente relacionados com esta vertente pedagógica.

A obra nº 1 terá sido composta quando Baldi era mestre de música no Seminário da Patriarcal (1807-1816), a julgar pelo facto do manuscrito C.N. 110//1 ser originário desta instituição e pela forma como o autor é referido no respetivo frontispício. A sua forma de tema e variações é propícia à introdução de determinados conteúdos técnicos - tais como escalas em andamentos diferentes, arpejo, baixo d’Alberti, polifonia e ornamentação (*tremulo*) - e à prática dos mesmos, frequentemente por ambas as mãos através da alternância da escrita. Assim sendo, a obra assemelha-se a um estudo para teclado com a finalidade de desenvolver a técnica instrumental. O seu carácter pedagógico é evidenciado também pela presença de dedilhações na apresentação do tema e na primeira variação.

A obra nº 2 faz alusão à retirada das tropas francesas do território português por ocasião das batalhas ocorridas durante a Guerra Peninsular (1807-1814). Neste contexto, foram compostas várias Marchas e Batalhas para evocar os feitos heroicos e as vitórias dos portugueses, tendo algumas delas sido interpretadas nos teatros de Lisboa (SÁ, 2015, pp. 57-59). As células melódico-rítmicas identificadas nesta obra que reproduzem ornamentos, como o *trillo* e o *portamento*, foram também empregues por Marcos Portugal em duas obras didáticas, designadamente nos *motivos* que se encontram nos manuscritos F.C.R. 168//44-45 da Biblioteca Nacional de Portugal. A utilização pedagógica das referidas células nestas obras de Marcos Portugal e a utilização frequente das mesmas

na *Marcha de retirada*, possibilitando a prática dos referidos ornamentos no teclado, indiciam que Baldi se serviu destas células com um propósito pedagógico.

A obra nº 3 subsiste em versões para um e para vários instrumentos de tecla. Desta última versão conservam-se apenas três partes musicais, entre elas a parte do 5º órgão, o que indica que a obra foi escrita, pelo menos, para cinco instrumentos. Neste sentido, a obra só poderia ter sido composta para a Basílica de Mafra visto ser este o único local que, na época, possuía um número tão elevado de órgãos. De acordo com Doderer (2002, pp. 90, 100-104), os seis órgãos da Basílica de Mafra foram remodelados a partir de 1792 e os respetivos trabalhos foram concluídos por fases, de dois em dois instrumentos; os seis instrumentos estiveram em funcionamento entre 1806 e 1807 e foram utilizados na execução musical de obras de vários compositores da época, entre os quais o próprio João José Baldi. Assim, pode-se apontar os anos de 1806-1807 como a altura provável da realização desta versão. Quanto à versão para um instrumento de tecla, esta terá sido escrita a partir de 1806 dado que a obra mais tardia identificada no Códice 662 (Manizola) da Biblioteca Pública de Évora é a sinfonia da ópera *La morte di Mitridate* de Marcos Portugal que foi composta nesse ano.

A dedicatória inscrita no manuscrito C.N. 371 da Biblioteca Nacional de Portugal comprova a prática instrumental feminina de um instrumento de tecla. Atendendo a que, na época, a participação dos instrumentos de tecla em concertos públicos era escassa, esta prática seria realizada em ambiente doméstico para a qual contribuiu o desenvolvimento de uma rede de ensino privado e a criação de novas composições (NEJMEDDINE, 2015, v. 1, pp. 54-57). Por conseguinte, esta dedicatória tem implícita uma intenção pedagógica.

Do ponto de vista formal, a Sonata tipo 1 é uma forma de sonata com duas rotações em que a estrutura da exposição é retomada na recapitulação, apresentando uma vez mais o material inicial na tonalidade da tónica. Trata-se de uma forma de sonata sem secção de desenvolvimento que é qualificada por Hepokoski & Darcy

(2006, p. 345) como “o tipo mais elementar de sonata com rotação dupla”<sup>15</sup>. Para além de ser uma das tipologias mais simples das formas de sonata, habitualmente empregue na composição de aberturas de óperas (ROSEN, 1988, p. 107), Baldi utiliza períodos e proposições em quase todas as zonas que integram a exposição e, conseqüentemente, a recapitulação (zona do tema principal, zona do tema secundário e zona conclusiva) conferindo-lhes um equilíbrio estrutural que facilita a compreensão formal da obra.

A obra nº 5 baseia-se numa composição didática de Marcos Portugal, nomeadamente o *Motivo em Fá maior* presente no manuscrito F.C.R. 168//44 da Biblioteca Nacional de Portugal. Tendo em conta que os *Motivos* de Marcos Portugal foram compostos no âmbito da função de mestre de música de Suas Altezas Reais que terá tido início eventualmente em janeiro de 1807 (MARQUES, 2012, pp. 105-106), pode-se considerar a hipótese de João José Baldi ter escrito a sua sonata nesse ano ou em data posterior. Baldi utilizou o material de Marcos Portugal no tema principal da sonata, sendo este repetido na respetiva zona da exposição e explorado, do ponto de vista tonal, na recapitulação. A aplicação e o uso repetido deste material didático sugerem que a obra tenha sido composta com um propósito pedagógico. Tal como na obra nº 3, a escolha da forma Sonata tipo 1 para a sua composição põe em evidência uma possível intenção pedagógica por parte do compositor.

## Conclusão

Perante os dados apresentados conclui-se que João José Baldi iniciou o seu percurso profissional na cidade da Guarda em 1789, em cuja catedral ocupou o cargo de mestre de capela, e prosseguiu-o em Lisboa no ano de 1796. O regresso à capital e a inscrição na Irmandade de Santa Cecília, em março deste último ano, marcam o início de um período em que Baldi desenvolveu diversas atividades ligadas à criação e interpretação musical (compositor,

<sup>15</sup> “the most elementary type of double-rotational sonata”.

diretor musical, organista da Capela Real da Bemposta) e também ao ensino (mestre de música do Real Seminário da Patriarcal). O *Tratado expeculativo*, escrito em 1808 e destinado a esclarecer sobre a forma de acompanhar o cantochão no órgão, reforça a vertente pedagógica de Baldi e direciona-a para os instrumentos de tecla.

A análise das quatro obras para tecla da sua autoria que chegaram até nós comprova que algumas destas composições contêm elementos didáticos, como sejam a forma de Tema e variações utilizada no modo de um estudo e a aplicação de dedilhações (obra nº 1). Outros elementos de origem musical e extramusical foram igualmente identificados como indicadores da existência de um propósito pedagógico para a criação das referidas composições: os elementos musicais correspondem à utilização de material empregue em obras didáticas de outros compositores, tais como as células melódico-rítmicas destinadas à prática da ornamentação (obra nº 2) e os motivos melódico-rítmicos com vista à exploração tonal e formal (obra nº 5); o elemento extramusical refere-se à dedicatória (obra nº 3).

Estas obras para tecla foram compostas a partir de 1806, numa altura em que João José Baldi continuava a exercer o cargo de organista da Bemposta, era mestre de música do Real Seminário da Patriarcal e redigiu o seu tratado teórico. São obras representativas dos últimos dez anos da vida do compositor que podem agora ser identificados como o seu período pedagógico.

## Referências

ALBUQUERQUE, Maria J. **A Edição Musical em Portugal (1750-1834)**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. 402p.

ALEGRIA, José Augusto. **Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa:** catálogo dos fundos musicais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. 466p.

\_\_\_\_\_. **Biblioteca Pública de Évora:** catálogo dos fundos musicais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. 230p.

\_\_\_\_\_. **Arquivo das Músicas da Sé de Évora:** catálogo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. 131p.

AZEVEDO, João Manuel Borges de. **Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra:** catálogo dos fundos musicais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. 205p.

BALDI, João J. **Tratado expeculativo no qual se dão todas as razões de ser a septima do septimo Tom menor, e não mayor,** 1808. Arquivo Nacional Torre do Tombo, PT/TT/MSLIV/2474. Disponível em <http://digitarq.arquivos.pt>.

CAPLIN, William E. **Classical Form:** a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven. Oxford: Oxford University Press, 1998. 307p.

DODERER, Gerhard. Subsídios Novos para a História dos Órgãos da Basílica de Mafra. **Revista Portuguesa de Musicologia,** Lisboa, v. 12, pp. 87-128, 2002.

FERNANDES, Cristina. **“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. 155p.

GEADA, José Joaquim Pinto. **A Música na Sé da Guarda:** séc. XIII – séc. XIX. Guarda: Museu da Guarda, 1990, 65p.

HARPER, Nancy L. **Portuguese Piano Music:** an introduction and annotated bibliography. Lanham: The Scarecrow Press, 2013. 331p.

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. **Elements of Sonata Theory:** norms, types and deformations in the late eighteenth-century sonata. New York: Oxford University Press, 2006. 661p.

MARQUES, António J. Marcos António Portugal (1762-1830): estudo biográfico. In: CRANMER, David (coord.). **Marcos Portugal: uma reavaliação**. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Universidade Nova de Lisboa, 2012. pp. 41-144.

NEJMEDDINE, Mafalda. The Sonata in Portuguese Keyboard Repertory of the Period circa 1750 to 1807. In: Symposium Internacional de Música de Tecla Española Diego Fernández, 11, 2012, Mojácar. **Nuevas Perspectivas sobre la Música para Tecla de Antonio Soler / New Perspectives on the Keyboard Works of Antonio Soler**. Almería: FIMTE Festival Internacional de Música de Tecla Española, 2016. pp. 247-259.

NEJMEDDINE, Mafalda. **O Género Sonata em Portugal: subsídios para o estudo do repertório português para tecla de 1750 a 1807**. Tese de Doutoramento, 2 vols. Universidade de Évora, 2015. 374p. + 206p. Évora: Universidade de Évora, 2016. Disponível em <http://hdl.handle.net/10174/19170>.

PATRIARCAL, Real Seminário da. **Livro que hade servir p.<sup>a</sup> os acentos das adimiçoins dos Siminaristas deste Real Siminario na forma dos seus Estatutos Cap. 1.º N.º 5º. p. 3**, [1748-1820]. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 1515. Disponível em <http://purl.pt/24906>.

ROSEN, Charles. **Sonata Forms**. 2ª ed. New York: W. W. Norton, 1988, 415p.

SÁ, Vanda de. The Transformation of Musical Practices in Lisbon at the End of the “ancien régime”: new commercial dynamics, cosmopolitan models and keyboard repertoires. **Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music**, Bologna, v. 13, nº 26, pp. 45-64, 2015.

SANTA CECÍLIA, Irmandade de. **Livro 1.º das entradas dos irmãos (1756-1825)**. Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília & Montepio Filarmónico, PT/LSB20/ISC/15/01.

SANTA CECÍLIA, Irmandade de. **Livro 2.º dos Diretores (1760-1824)**. Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília & Montepio Filarmónico, PT/LSB20/ISC/20/02.

SANTA CECÍLIA, Irmandade de. **Certidão do Pagamento dos Anuais:** Diretor João José Baldi (8 de novembro de 1813), Presidência dos Instrumentistas. Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília & Montepio Filarmónico.

SANTA CECÍLIA, Irmandade de. **Livrinho da Presidência dos Instrumentistas (1806).** Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília & Montepio Filarmónico, PT/LSB20/ISC/38/01/024.

SANTA CECÍLIA, Irmandade de. **Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr S.<sup>ta</sup> Cecilia, sita na Igreja de S. Roque desta Cidade, Confirmado por El Rey Fidelissimo D. Jozé I.** Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, 1766. Arquivo Nacional Torre do Tombo, PT/TT/MR/NE/06/36.

SANTOS, Mariana A. M. **Biblioteca da Ajuda:** catálogo de música manuscrita, v. 1. Lisboa: s.n., 1958. 126p.

SCHERPEREEL, Joseph. Esquisse d'une Histoire Musicale de la Chapelle Royale de la Bemposta. **Revista Portuguesa de Musicologia**, Lisboa, v. 3, pp. 165-178, 1993.

SOLANO, Francisco I. **Nova Instrução Musical ou Theorica Practica da Musica Rythmica.** Lisboa: Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1764. 452p. Disponível em <http://purl.pt/174>.

VIEIRA, Ernesto. **Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes:** historia e bibliographia da musica em Portugal, v. 1. Edição fac-similada (Lisboa: Arquimedes Livros, 2007). Lisboa: Lambertini, 1900. 559p.

## Agradecimentos

Este estudo teve o apoio da FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia - Portugal) através de uma bolsa de investigação no âmbito do QREN - POPH participada pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e Ciência. O autor agradece ao Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília & Montepio Filarmónico a autorização de publicação da imagem do

seu manuscrito e à Dr.<sup>a</sup> Ana Paula Tudela o apoio prestado em relação à documentação deste arquivo.

## Financiamento

FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia - Portugal) através de uma bolsa de investigação no âmbito do QREN - POPH participada pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e Ciência.

## Consentimento de uso de imagem

Autorização de publicação da imagem (Figura) concedida pelo Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília & Montepio Filarmónico.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.