

## **O Amor Brasileiro, suas características e seus afetos**

Edmundo Hora  
Instituto de Artes, Unicamp

### **Introdução**

Características afetivas relacionadas às obras dos compositores dos sécs. XVIII e XIX têm sido, nos dias atuais, temas significativos para uma interpretação “historicamente fundamentada”. O *Amor Brasileiro, Caprice pour le Pianoforté sur un Lõndu Brèsilien* (1819) de Sigismund Ritter von Neukomm (1778-1858) – escrito no período de sua permanência no Brasil e mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1816 e 1821 – foi escolhido por se tratar de uma peça relevante para o legado musical brasileiro. Esta peça de “caráter” utiliza o Lundu do mesmo nome como motivo principal. Diferentes seções, com significativas mudanças de caráter e humor – já num primeiro momento – revelam uma miscigenação das culturas européia e afro-brasileira. A nossa proposta prevê a identificação desses “humores”, buscando uma relação entre os Afetos e Características das Tonalidades escolhidas nas seções, tendo como referência sonora, dois sistemas de afinação para o fortepiano: um temperamento desigual do século XIX e o temperamento igual, adotado como padrão em nossos dias. Exemplos sonoros gravados no mesmo fortepiano serão mostrados a título de comparação.

### **Sobre o autor do *Londû***

No ano de 1816, o aluno preferido de Franz Joseph Haydn (1732-1809) *le Chevalier* Sigismund Neukomm, desembarca na cidade do Rio de Janeiro. Antes dele, um grupo de artistas<sup>1</sup> – num projeto denominado “Missão Artística Francesa” – deixou a França e, a convite do Marquês de Marialva (c. 1775-1823)<sup>2</sup>, Embaixador do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve, se instalou na mesma cidade. O principal propósito da Missão era incrementar diversas atividades artísticas na América Portuguesa, e mais precisamente em terras fluminenses, o então centro do governo português. A situação privilegiada e a satisfação aqui vivida por Neukomm se revelam por suas próprias palavras: “[...] fico aqui durante algum tempo, quem sabe para sempre. Sinto-me muito bem e minha situação na corte portuguesa do Brasil é muito agradável. O Rei e sua família são muito bons para mim”.<sup>3</sup> No entanto, este período se abreviará no ano de 1821, quando Neukomm parte em retorno à França, deixando, entre outros, um significativo legado para a música de câmara em nosso País, emoldurados por dois emblemáticos *Les Adieux*<sup>4</sup>.

### **Sobre a obra**

Escrita para o *Pianoforte*, este *Caprice Brésilien...* apresenta (em seus 377 compassos), diversas seções em diferentes tonalidades e utiliza a fórmula de

compasso em 6/8. Seu caráter é indicado pelo *Andante grazioso*, em sua *Introduction*<sup>5</sup>. Sobre a escolha do motivo temático para o *Caprice*, Rosana Lanzelotte assim escreveu:

As modinhas e lundus brasileiros faziam sucesso em Portugal, na voz de Domingos Caldas Barbosa. Acompanhado-se em sua viola de arame, o modinheiro era figura freqüente nos salões da aristocracia lisboeta. Um desses lundus tem por assunto “o amor brasileiro”. Perdeu-se a música, mas salvaram-se os versos, publicados no “Viola de Lerenó”, obra muito conhecida na época. O perfeito encaixe da letra com a música permite supor que daí tenha vindo a inspiração para o capricho de Neukomm.<sup>6</sup>

Sobre o caráter do *Caprice*, Rousseau, no seu *Dictionnaire de Musique* (Paris, 1768), disse: “Um tipo de *Pièce de Musique* livre na qual o autor, sem se submeter a nenhum modelo, dá inteira liberdade ao seu talento e se livra de todas as regras da composição” (p.74). Também foram os viajantes europeus no século XIX que forneceram as principais informações sobre o lundu (lundu, landu, lundum, entre outros)<sup>7</sup> que tinha sua descendência direta do batuque africano, estreitamente relacionado à umbigada com forte conotação lasciva. Posteriormente, e já com traços mais refinados e sutis, ele passou a conviver com a sociedade culta,<sup>8</sup> transformando-se em música cantada e posteriormente, instrumental. Seguramente, estas indicações permaneceram nos meios musicais, projetando-se no século posterior, e Neukomm certamente as utilizou para a sua composição. Interessante notar ainda a inserção do mesmo motivo em tempo de valsa<sup>9</sup>, numa clara aculturação a que foi submetido. Portanto, o *Caprice Brésilien* de 1819, obedece às indicações anteriores e, ao inserir o tema do “Lundu brasileiro” com sua síncopa característica herdada de fontes africanas, contribuiu para a gênese da nossa atual música brasileira popular.

Até o presente momento, sabe-se da existência de dois originais manuscritos de Neukomm para esta obra. Um deles – dedicado a *Mademoiselle Donna Maria-Joaquina d’Almeida* – encontra-se na *Bibliothèque nationale de France*<sup>10</sup>, serviu de base para o nosso estudo analítico e será anexado ao final do trabalho.

### **Das tonalidades utilizadas, seus afetos, segundo Starke/Schubart**

O comportamento compreensível de troca e assimilação de informações entre diferentes épocas e autores teórico-musicais, ocorreu de forma generalizada. Ao mencionar algumas fontes certos autores, em determinado momento acrescentaram pequenas, mas significativas modificações, segundo a sua percepção. Nesse sentido, no que se refere às primeiras décadas do século XIX, Steblin escreveu:

Enquanto alguns teóricos do período romântico – em particular Hofmann e Wagner – apresentaram unicamente interpretações originais das qualidades das tonalidades, a crescente tendência foi basear as novas listas em fontes anteriores. A adaptação das descrições de Rousseau por Castil-Blaze é um exemplo. Pietro Lichtenthal (1780-1853), o lexicógrafo austríaco que se estabeleceu na Itália, deu um passo avante com o seu *Dizionario* de 1826. Ele, primeiramente, revisou a versão de Castil-Blaze de Rousseau e depois adicionou diversas descrições de Schubart.<sup>11</sup>

E, mais adiante, concluiu: “Há uma impressionante mistura transnacional no exemplo de Lichtenthal: fontes francesas e alemãs foram combinadas e publicadas num Dicionário italiano”,<sup>12</sup> portanto, uma clara demonstração de miscigenação.

Por outro lado, as Características das Tonalidades foram ainda, segundo Friedrich Starke (1774-1835), exercitadas pelos compositores iniciantes. O *Wiener Pianoforte-Schule* (1819) de sua autoria insere as descrições de Schubart<sup>13</sup> para cada tonalidade como uma nota prefacial para exercícios das escalas<sup>14</sup>, como na figura a seguir:

*Uebungen in Tonartleitern für beide Hände, mit beigefügter Fingersetzung und Trillern nebst Charakteristik der Töne, nach L. Schubart. (Lehrreich für angehende Tonsetzer).*

Jeder Ton ist entweder gefärbt, oder nicht gefärbt.  
 Unschuld und Einfalt drückt man mit gefärbten Tönen aus. Sanfte, melancholische Gefühle mit Kreuztönen.

1) C dur ist ganz rein. Sein Charakter heist: Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache.

*Anmerk. Im Anfange lasse man den Lernenden die Tonleitern mit der rechten Hand, und dann mit der linken so lange allein üben, bis er mit Tact und Applicatur so ziemlich fertig ist, und dann mit beiden zugleich. Die Triller-Übung muss im Anfange langsam, aber die Abwechslung der beiden Töne an Geschwindigkeit und Stärke gleich seyn; die Finger dürfen dabei weder ausgestreckt, noch zu hoch gehoben werden.*

**Figura 1.** Exemplo musical na escala de Dó Maior segundo Starke com base em Schubart.

**Fonte:** Wiener Pianoforte-Schule, Vol 1. Viena 1819, à página 10.

*Uebungen in Tonartleitern für beide Hände mit beigefügter Fingersetzung und Trillern nebst Charakteristik der Töne, nach L. Schubart. (Lehrreich für angehende Tonsetzer).*

*Jeder Ton ist entweder gefärbt, oder nicht gefärbt.*

*Unschuld und Einfalt drückt man mit gefärbten Tönen aus. Sanfte, melancholische, Gefühle mit Kreuztönen.*

1) C dur ist ganz rein. Sein Charakter heist: Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache.

Exercícios nas escalas para ambas as mãos, com determinados dedilhados adicionados aos trilos, Características das Tonalidades, segundo L. Schubart.

(Instrutivo para compositores iniciantes).

Cada tonalidade é ou não colorida.

Nós expressamos inocência e simplicidade com as tonalidades coloridas. Meigo, sentimentos melancólicos nas tonalidades sustentadas.

Em seu estudo de 1990 Charles Howard Jones declarou que: “ainda que apareça a inicial L., [aqui] Starke refere-se ao *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* de Christian Friedrich Daniel Schubart, publicado em Viena, 1804.”<sup>15</sup>

Assim, referenciado pelo estudo de Starke com base no *Ideen...* de Schubart, listaremos a seguir as características sugeridas para cada tonalidade das seções do *Caprice*.

## Fundamentação Teórica: Sobre os afetos e Características das Tonalidades

De acordo com as instruções históricas, a causa essencial para a compreensão das características das tonalidades, é atribuída ao temperamento desigual ou, à necessidade de se temperar os intervalos da maneira mais acústica possível.

Inúmeros são, atualmente, os estudos realizados sobre os diferentes conteúdos “afetivos às tonalidades” evidenciando-os como um dos elementos para a prática interpretativa. Assim, sobre a tradição no estudo das Características das tonalidades, Steblin escreveu:

O início do século XIX testemunhou o nascimento da musicologia histórica e com ela uma crescente consciência sobre a música e as idéias do passado. [...] muitos teóricos copiaram palavra por palavra aquelas fontes antigas. [...] um interesse nas listas históricas é evidente num artigo do *Neue Zeitschrift für Musik* de 1834, editado por Robert Schumann, o qual consiste afetos das tonalidades segundo Johann Mattheson (1713) e de E. T. A. Hoffmann (1814).<sup>16</sup>

Sem surpresa, constatamos as indicações escritas em 1821 por Castil-Blaze, que é de fato, uma adaptação daqueles de Rousseau – conforme a identificação de Steblin<sup>17</sup> no *Dizionario* (1826)<sup>18</sup> de Pietro Lichtenthal (1780-1853)<sup>19</sup>. Para ela: “primeiro ele revisou a versão de Castil-Blaze para Rousseau e depois adicionou diversas descrições”. Nesta versão encontramos referências às características particulares atribuídas às tonalidades, onde lemos:

A partir desta [diversidade de tonalidades] nasce a origem da variedade e beleza na modulação; a partir disto nasce uma diversidade e uma admirável energia na expressão; finalmente, a partir disto nasce a faculdade de se estimular diferentes emoções, por meio dos mesmos acordes realizados em diferentes tonalidades. [...] em outras palavras, cada tonalidade, cada modo, tem a sua própria expressão a qual deve ser compreendida, e isto é um dos significados pelo qual o compositor inteligente se torna mestre [perito] em alguma forma, das emoções em sua audiência.<sup>20</sup>

Sobre a necessidade de utilização de um método específico de temperamento desigual, Rousseau ainda escreveu em 1768:

...de fato, as tonalidades naturais possuem por [aquele] método uma total pureza de harmonia, e as tonalidades transpostas, as quais compõem as menos freqüentes modulações, oferecem grandes recursos para o músico quando ele necessita expressões mais marcadas.<sup>21</sup>

Para reforçar o seu pensamento ele cita Jean-Philippe Rameau (1683-1764) – nesse momento, adepto do temperamento igual<sup>22</sup> - evidenciando suas diferenças conceituais em tom de crítica:

É justamente desta agradável e rica diversidade que Rameau deseja privar a Música, dando-lhe uma uniformidade e total monotonia na Harmonia de cada tonalidade, com sua regra de temperamento; regra já antes frequentemente proposta e abandonada antes dele. Segundo este autor, toda a harmonia deveria ser perfeita. Contudo, é certo que com isto, nada pode ser ganho sem por outro lado nada [se] perder, e se uma pessoa imagina que a harmonia em geral deverá ser a mais pura, (a qual não será), isto compensará o que foi perdido pelo lado da expressão?<sup>23</sup>

Ainda na segunda metade do século XVIII, de acordo com visão de Stebling, “particularmente os organistas recusavam-se a adotar o temperamento igual”.<sup>24</sup> Para Dedos de Celle (1709-1779) ele eliminava as capacidades expressivas das tonalidades e, afirmou:

Além disso, o compositor utiliza proveitosamente as imperfeições inevitáveis do [temperamento desigual]; além disso ele tira vantagens para caracterizar melhor o sentido de suas peças. Se ele quiser compor algo alegre, ou triste, grande, ou majestoso, etc., ele escolherá a tonalidade mais adequada para ajudar sua modulação e dar mais expressão a suas idéias. Como o temperamento novo, ele não [terá] estes recursos. Sendo todas as terças as mesmas, elas expressam tudo igualmente, e não há nada que compense a aspereza das terças.<sup>25</sup>

Por outro lado, diversas propostas de divisão irregular da coma<sup>26</sup>, foram utilizadas, evidenciando-se as diferentes nuances do intervalo da terça maior com valorização das cores tonais. Também, este intervalo torna-se seguramente o mais representativo para a cultura musical ocidental, na medida em que ele determina o “modo” das nossas escalas utilizadas e ainda - nos sistemas desiguais de afinação, permite uma infinidade de possibilidades colorais na entoação do próprio intervalo e do seu acorde.

No entanto, ao se admitir no século XX o sistema de afinação igual<sup>27</sup> como “o modelo” referencial, definitivo e conclusivo, padronizou-se um sistema único para todas as tonalidades, eliminando-se as suas particularidades psicológicas, proporcionadas pelas desigualdades intervalares.

## **Justificativa**

Tem crescido nos últimos anos o interesse e preocupação pelos estudos histórico-musicais referentes ao Brasil antigo. No país e no exterior, multiplicam-se pesquisas sobre a história da música brasileira, trazendo à luz panoramas gerais em publicações e registros sonoros de diferentes obras e autores. Embora haja uma compreensível escassez de edições com obras do passado musical brasileiro e instrumentos de teclado em geral, identificamos a figura de Neukomm com significativa importância, por meio de sua produção na cidade do Rio de Janeiro (1816 e 1821).

Ali, ele teve a oportunidade de confraternizar com o Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), reconhecendo nele o seu talento para a composição e sua virtuosidade como instrumentista ao cravo, ao órgão e ao *pianoforté*, realizando ainda uma troca de experiência marcante que influenciou o legado artístico da cultura musical brasileira. Seu repertório não somente acrescenta um importante material à prática da música de câmara, como também à prática instrumental sinfônico-coral e solo, difundindo conseqüentemente a tradição clássica da escola de composição Vienense - representada por Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) - num Brasil fortemente influenciado pelo estilo composicional Português e Napolitano.

## **Sobre a experiência auditiva**

A título de ilustração, selecionamos alguns compassos e alguns acordes característicos do *Caprice...O Amor Brasileiro*, por conter conteúdos emocionais significativos para a realização da demonstração sonora. A experiência auditiva dos exemplos musicais será realizada de maneira sucessiva, para que possamos verificar os diferentes “coloridos e afetos” nos dois sistemas de afinação propostos. A composição dos intervalos nos acordes obedecerá às instruções propostas em dois sistemas de afinação: o desigual, descrito por Sievers em seu *Il Pianoforte. Guida pratica per costrutori...*,<sup>28</sup> de (1835/1868) seguido do temperamento igual, no qual a oitava está dividida em 12 semitons exatamente iguais.<sup>29</sup> A audição final de toda a obra concluirá a Demonstração previamente gravada numa réplica de um fortepiano

vienense do final do século XVIII, instrumento que segundo Lilia Schwarcz<sup>30</sup> chegou ao Rio de Janeiro na bagagem da Imperatriz Leopoldina em 1817. Por razões práticas manteremos o diapasão em Lá 442 Hz.

## Considerações finais

Ainda que controverso, o tema sobre as características das tonalidades deve ser considerado, uma vez que muitos autores antigos sobre ele discutiram. Da primeira referência, no século XVII, com Marc-Antoine Charpentier (c.1692) até a mais recente em meados do século XIX com H. Berlioz (1843), uma quantidade significativa de descrições foi publicada, revelando o seu interesse. Contudo, se a aceitação e difusão do temperamento igual no mundo musical moderno (1850?) tornou-se referencial nos instrumentos de afinação fixa, pôde ele ainda contribuir para a exploração de campos enarmônicos até então “indesejáveis”, porém menos acentuados. Involuntariamente, ele mesmo anula os conteúdos psicológicos inerentes a cada tonalidade, mas, permite novas experiências harmônicas. Uma situação inevitável e insolúvel por razões físicas conhecidas. No entanto, devemos enfatizar que não se pretende com este trabalho depreciar as qualidades práticas do temperamento igual, mas, apenas alertar para sua praticidade e “inconveniências”. A nossa intenção é proporcionar aos intérpretes a possibilidade de escolha por meio dos diferentes sistemas de afinação históricos, valorizando melhor os afetos das tonalidades e acordes. Dessa maneira, ficamos agradecidos ao Neukomm por ter-nos inspirado com o seu *Caprice Brésilien* - Rio 1819, a escrever sobre o tema e despertar a consciência sobre as Características afetivas em cada tonalidade.

---

<sup>1</sup> Os pintores Jean Baptiste Debret, Nicolas Taunay, Joachim Lebreton, os escultores Auguste Marie Taunay, Marc e Zéphérin Ferrez e o arquiteto Grandjean de Montigny.

<sup>2</sup> Pedro José Joaquim Vito de Meneses Coutinho – o sexto Marques de Marialva e oitavo Conde de Cantanhede. Era nobre e militar português. Serviu como conselheiro de Estado de D. João VI.

<sup>3</sup> *...Je reste ici quelque temps, peut-être pour toujours. ...Je me sens très bien et ma situation à la cour portugaise du Brésil est très agréable. Le Roi et sa famille sont extrêmement bons pour moi.* Cartas. Rio de Janeiro, 18/3/1817.

<sup>4</sup> Maiores detalhes podem ser adquiridos no artigo: Desceu aos Trópicos... baixou meio tom – Considerações sobre os dois *Les Adieux* de Neukomm e seus afetos. In: *Anais IV SIMCAM* Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais. Departamento de Linguística USP Universidade de São Paulo. 28, 29 e 30 de maio de 2008. ISBN 978-85-99829-25-7. p. 35 a 41.

<sup>5</sup> Os termos em itálico são do próprio Neukomm.

<sup>6</sup> Encarte do CD *O Amor Brasileiro* (2004). França: K 617, p.9. Outros detalhes: [www.nemus.ufba.br](http://www.nemus.ufba.br)

<sup>7</sup> Dentre eles citamos, o austríaco Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) e Johann Baptist von Spix (1781-1826), enviados ao Brasil para estudos em São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão e Amazonas entre os anos de 1817 e 1820, o período correspondente a atuação de Neukomm no Brasil.

<sup>8</sup> É o exemplo de von Martius com o seu *Reise in Brasilien* (Viagem pelo Brasil), obra publicada na em Munique – Alemanha em três volumes (1823, 1828,1831). A primeira edição no Brasil surgiu em 1916 com partes selecionadas, com o título: *Através da Bahia*. A tradução integral promovida pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro é de 1938. Ver também: FERRI, Mário Guimarães. *Viagem pelo Brasil*, de Spix e Martius. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981, com anotações de Lundu e Modinhas.

<sup>9</sup> Conhecida desde o século XV, a valsa só seria aprovada na Europa no início do século XIX, expandindo-se como uma dança de salão. Ela chegou ao Brasil com a vinda da família Real Portuguesa em 1808. O registro mais antigo de Valsa no Brasil encontra-se no Diário de Neukomm que aponta para o Príncipe D. Pedro a primazia da autoria de valsas. Ver: SEVERIANO, Jairo. *A seminal música dos salões*. 1/1/1999.

<sup>10</sup> *Departement de Musique* em Paris. Cota n. 7703(10). (Funarte, 2002).

<sup>11</sup> STEBLIN, Rita Katherine. *Key Characteristics in the 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> Centuries: A Historical Approach*. Tese. 1981. p. 212.

<sup>12</sup> Idem, *Ibidem*, 1981, p. 214.

- 
- <sup>13</sup> SCHUBART, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Viena: Degen, 1806. Leipzig: Wolkenwanderer-Verlag, 1924.
- <sup>14</sup> STARKE, Friedrich. *Wiener Pianoforte-Schule*. Viena: Bermann, 1819. Vol I. p. 10-12.
- <sup>15</sup> JONES, Charles Howard. *The Wiener...: a translation and commentary*. Tese. University of Texas at Austin. 1990. p. 99.
- <sup>16</sup> SREBLIN, Rita. *Ibidem*. 1981, p.203.
- <sup>17</sup> Idem, *Ibidem*, p.212.
- <sup>18</sup> LICHTENTHAL, Pietro. Tuono. In: *Dizionario e bibliografia della musica*. Milano: Antonio Fontana, 1826. p.266.
- <sup>19</sup> Mais um austríaco nos fornecendo informações para a aculturação brasileira.
- <sup>20</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire*, Paris, 1768, p. 517.
- <sup>21</sup> Idem, *Ibidem*, Paris, 1768, p. 502.
- <sup>22</sup> Curiosamente Rameau até 1726 (*Nouveau Systeme*, p.107-114) defendia o temperamento *ordinaire* [temperamento desigual], comum em seu tempo. A partir de 1737 (*Generation Harmonique...*), ele passa a defender ardentemente o temperamento igual.
- <sup>23</sup> ROUSSEAU, *Ibidem*, p. 517.
- <sup>24</sup> STEBLIN, Rita. *ibidem*, p.97.
- <sup>25</sup> BÉDOS DE CELLE, François. *L'Art du facteur d'Orgues*. Paris: L.F.Delatour, 1770. Vol 2. p. 429.
- <sup>26</sup> Coma – Termo que geralmente designa um intervalo residual correspondente a diferença de duas séries de intervalos. Aplicando-se igualmente e por extensão, a toda a espécie de micro-intervalo, como aqueles que estão na base dos sistemas com divisões múltiplas.
- <sup>27</sup> A afinação padrão do século XX para a música ocidental. Ela divide a coma em 12 partes exatamente iguais, a saber -1/12P.
- <sup>28</sup> SIEVERS, Giacomo Fernando. *Il Pianoforte – Guida pratica per Construttori, Accordatori, Dilettanti et Possessori di Pianoforti*. Ghio, Naples 1868. p. 155. A escolha pelas indicações de Sievers se dá por razões político-sociais. A Áustria representava naquele momento o Norte de Itália e o sul da Alemanha. O ano de 1830 revela o quão tardiamente permaneceram aquelas instruções.
- <sup>29</sup> A divisão da oitava...
- <sup>30</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da Biblioteca dos Reis*. Companhia das Letras. São Paulo, 2002. p 305.

## Referências bibliográficas

- BÉDOS DE CELLE, François. *L'Art du facteur d'Orgues*. Paris: L.F.Delatour, 1770. vol. 2. Ed. Facsimilar.
- GIUSTINI, Lodovico. *Sonate da Cimballo di Piano e Forte*. Utrecht: Utrecht Early Music Festival Facsimiles nr. 1. Holland Festival Oude Muziek Utrecht. 1985;
- \_\_\_\_\_. *Sonate da Cimballo Piano e Forte*. Gerhard DODERER (ed.). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. 2002. ISBN 85-88272-03-02
- HORA, Edmundo. Desceu aos Trópicos... Baixou meio tom. Considerações sobre os dois *Les Adieux* de Neukomm e seus afetos. In: *4º. Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais – SIMCAM 4*. São Paulo: Paulistana, 2008. p. 35 a 41.
- JONES, Charles Howard. *The Wiener Pianoforte-Schule of Friedrich Starke: a translation and commentary*. Tese (Doutorado em Music of Arts). University of Texas at Austin. 1990.
- LANZELLOTTE, Rosana. Encarte para o CD “O Amor Brasileiro”. França: K417. 2004.
- \_\_\_\_\_. Encarte para o CD “Le Chevalier Neukomm”. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2008.
- LICHTENTHAL, Pietro. Tuono. In: *Dizionario e bibliografia della musica*. Milano: Antonio Fontana, 1826. p. 266.
- NEVES, *Sonate da Cimballo...* Prefácio. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2002.

---

PEREIRA, Mayra. *Do Cravo ao Pianoforte no Rio de Janeiro. Um estudo documental e organológico*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire*, Paris, 1768. Geneve: Ed. Minkof.

SCHUBART, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Ludwig Schubart. Viena: Degen, 1806. Reimpressão e edição P.A. Merbach. Leipzig: Wolkenwanderer-Verlag, 1924.

SEVERIANO, Jairo. *A seminal música dos salões*. 1/1/1999. Disponível em: <[http://cliquemusic.uol.com.br/br/generos/Generos.asp?Nu\\_Materia=29](http://cliquemusic.uol.com.br/br/generos/Generos.asp?Nu_Materia=29)> Acesso em: 9.2.2009.

STARKE, Friedrich. *Wiener Pianoforte-Schule*. Viena: Bermann, 1819. Ed. Facsimilar.

STEBLIN, Rita Katherine. *Key Characteristics in the 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> Centuries: A Historical Approach*. Tese (Doctor of Philosophy in Musicology). Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign. Urbana, Illinois, 1981.