

## **Adaptando a *Sonata Sabará* do teclado para o duo de traverso barroco e viola da gamba baixo**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

*Fausto Borém*

*UFMG – faustoborem@gmail.com*

*David Castelo*

*UFG – david\_castelo@ufg.br*

*Gustavo W. Freccia*

*Escola de Música da Brasília – gustavowfreccia@gmail.com*

**Resumo.** Estudo sobre o processo criativo e pedagógico de arranjar os três movimentos da *Sonata Sabará*, de autor desconhecido do século XVIII, a partir de sua instrumentação original (teclado) para um dueto de traverso barroco e viola da gamba baixo. São discutidas as escritas idiomáticas dos instrumentos da nova instrumentação e as soluções composicionais propostas a partir da parte original de teclado. O objetivo é disponibilizar um repertório brasileiro significativo de um período escasso em obras de câmara para ambos ensino e programas de recitais e destes instrumentos.

**Palavras-chave.** Transcrição musical. Traverso barroco e viola da gamba baixo. Música colonial brasileira para teclado.

### **Adapting the “*Sabará Sonata*” from Keyboard to the Duo of Baroque Flute and Bass Viola da Gamba**

**Abstract.** Study on the creative and pedagogical process of transcribing the three movements of “*Sonata Sabará*”, by an unknown author from the 18th century in Brazil, departing from its original instrumentation (keyboard) to the duet for Baroque flute and bass viola da gamba. The idiomatic writing of the instruments of the new instrumentation and the compositional solutions proposed from the original keyboard part are discussed. The objective is to provide significant Brazilian repertoire of a scarce period in chamber works for both teaching and recital programs of these instruments.

**Keywords.** Music transcription. Baroque flute and bass viola da gamba. Brazilian keyboard colonial music. .

### **1. Contexto histórico e instrumental**

A *Sonata Sabará* é um dos raros exemplos de obras profanas encontradas no Brasil colonial, se constituindo na única obra de câmara com três movimentos completos (BRANDÃO, 2008). Provavelmente composta na segunda metade do século XVIII, ou mesmo no início do século XIX em um Brasil ainda com limitado acesso às fontes de música erudita europeia, ela recebeu este nome por ter sido encontrada na cidade histórica de Sabará, Minas Gerais. Alguns musicólogos, como Lanzelotti (2011), ponderam que pode ser “... uma cópia de uma obra europeia, provavelmente trazida pelos portugueses...”. Escrita para teclado, esta peça tem três movimentos, que Magalhães (2008) sugere seguir o estilo clássico (quadratura

fraseológica, baixo de Alberti, contrastes expressivos do *Sturm und Drang*<sup>1</sup>) com alguns traços do Rococó (frases ornamentadas com fusas e semifusas). Formalmente, seu Mov.1 é uma sonatina, o Mov.2 é na forma canção e o Mov.3 é um rondó. Algumas inconsistências formais sugerem que tenha sido composta por alguém que não estava atento (ou escolheu desafiar, talvez pela distância das matrizes europeias) os cânones composicionais. O Mov.1 começa em Si bemol Maior, mas não apresenta uma recapitulação e tampouco retorna à tônica em seus acordes finais (termina na subdominante). O Mov.2 não faz o esperado contraste harmônico com o Mov.1, pois também é em Si bemol Maior. Já no Mov.3, há três “transgressões” composicionais. Primeiro, este movimento conclui a sonata no tom de Mi bemol Maior, e não no tom do Mov.1 (Si bemol Maior). Segundo, apesar deste movimento ser em Mi bemol Maior, a notação da armadura de clave utilizada é a de Si bemol Maior. Terceiro, sua forma rondó traz um contraste inusitado ao incluir dois episódios (e não apenas um) entre os refrões 1 e 2. Assim, o que seria um rondó em cinco partes na forma A-B-A-C-A (WOLF, 2003; WHITE, 1976), se torna um A-BC-A-D-A.

Estas particularidades composicionais não-canônicas não colocam obstáculos estéticos à sua escolha como tema desta pesquisa. Ao contrário, acrescentam dados e questões de interesse ao objetivo de prover um repertório alternativo e ligado à cultura brasileira para ser tanto apresentado nos palcos quanto ensinado em disciplinas que tratam de ensino instrumental, de estilo de composição e de práticas de performance. Um dos objetivos deste estudo é alternativa de repertório para o traverso barroco (chamado neste texto, doravante, de apenas traverso) e a viola da gamba, duo negligenciado pelos compositores brasileiros.

Entre os primeiros registros de obras brasileiras para a flauta doce, Aguilar (2017) aponta, no repertório jesuítico utilizado para fins de catequese, peças nas quais eram provavelmente utilizadas flautas doces. Para o traverso, notadamente no contexto da música mineira do século XVIII, existem partes cavadas destinadas a este instrumento em obras orquestrais de compositores como José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), Manoel Dias de Oliveira (1734?-1813) e João de Deus de Castro Lobo (1794-1832).

Até onde pudemos averiguar, muito pouca coisa foi escrita no Brasil para a viola da gamba, sendo que o grupo de música renascentista “Quadro Cervantes” provocou os primeiros impulsos neste sentido, tendo solicitado obras a compositores como Guerra-Peixe e Ronaldo Miranda (WYLER, 1983, p.1). Gerson Grünblatt, possivelmente em 1983, talvez tenha escrito a primeira obra brasileira pra gamba, *Cervejante*, para voz e viola da gamba, dedicada a

---

<sup>1</sup> O estilo “Tempestade e ímpeto”, surgido no Classicismo europeu.

Clarice Szajnbrum e Myrna Herzog. Já Calimerio Soares (1988) escreveu a *Bachiana mineira*, para gamba solo, também dedicada a Myrna Herzog, e que se constitui, possivelmente, na primeira obra brasileira que tem essa instrumentação sem acompanhamento. Há ainda, incluindo a gamba, embora ainda não editadas, composições e arranjos do cantor-compositor André Vidal que fez parte do Syntagma.<sup>2</sup> Este grupo, que integra música antiga e música nordestina, têm desenvolvido projetos com compositores como Liduíno Pitombeira, Marcos Paulo Leão e Daniel Escudeiro (GURGEL, 2016).

Ao propor um arranjo para a *Sonata Sabará*, uma obra com traços estilísticos transicionais (ou mistos), cujas gravações referenciais incluem versões tanto para o cravo quanto para o pianoforte, esta pesquisa não visa uma abordagem presa à tradição de fontes *urtext*. Assim, a adaptação do original parte do pressuposto de um processo de arranjo musical que inclui os procedimentos de transcrever e criar.

Um dos pontos centrais em qualquer transcrição é a adaptação dos recursos técnicos de um instrumento para outro. Some-se a isso, no caso das obras tonais, a escolha da tonalidade central, de forma que beneficie a realização de escalas, arpejos e progressões harmônicas. Assim, entre os vários passos do processo de cooperação entre um arranjador (o primeiro coautor deste estudo) e dois instrumentistas (os dois outros coautores) para se prover música para um repertório negligenciado, houve a necessidade de mudança da tonalidade de Si bemol Maior para Ré Maior. Esta escolha foi feita em função da nova instrumentação combinar o traverso com a viola da gamba baixo (de 6 ou 7 cordas), cuja afinação, do grave para o agudo, é a seguinte: Ré<sub>1</sub>, Sol<sub>1</sub>, Dó<sub>2</sub>, Mi<sub>2</sub>, Lá<sub>2</sub> e Ré<sub>3</sub>, sendo que, no caso da gamba de 7 cordas, o Lá<sub>0</sub>, é acrescentado como a corda mais grave. O traverso permite a realização da escala de Ré Maior em quase três oitavas (confortavelmente, do Ré<sub>3</sub> ao Lá<sub>5</sub>). Além disso, por causa da série harmônica de seu tubo, os dedilhados favorecem a realização, em três registros, das notas da tônica (Ré<sub>3</sub>, Ré<sub>4</sub> e Ré<sub>5</sub>), sub-dominante (Sol<sub>3</sub>, Sol<sub>4</sub> e Sol<sub>5</sub>) e dominante (Lá<sub>3</sub>, Lá<sub>4</sub> e Lá<sub>5</sub>), notas que são de realização bastante confortável.

Já a escolha da viola da gamba baixo, um instrumento solista no Barroco por excelência,<sup>3</sup> foi baseada na afinação de suas cordas, que permite a utilização de notas estratégicas em cordas soltas na tonalidade de Ré Maior - a tônica em dois registros (o Ré<sub>1</sub> e o Ré<sub>3</sub>), a dominante em dois registros (o Lá<sub>0</sub>, quando houver a sétima corda, e o Lá<sub>2</sub>) e a sub-

---

<sup>2</sup> O grupo Syntagma, do qual o segundo coautor do presente artigo fez parte, foi fundado em 1986 e ainda está em atividade.

<sup>3</sup> A viola da gamba baixo inclui no seu repertório obras-primas, como os cinco livros de partituras de Marin Marais e as três sonatas para gamba e cravo *obligato* de J. S. Bach.

dominante (o Sol<sub>1</sub>). As cordas soltas em *arco* ou *pizzicato*, ao mesmo tempo em que dispensam a utilização da mão esquerda, permitem maior ressonância. Além disso, a tonalidade de Ré Maior favorece a gamba exercer o papel de instrumento harmônico, capaz de prover acordes de acompanhamento. Mostramos, a seguir, os pontos mais relevantes do processo de adaptação dos três movimentos da *Sonata Sabará* para o traverso e a viola da gamba baixo. Por isto mesmo, a negociação entre o arranjador e o gambista, no processo de encontrar uma versão, ao mesmo tempo, confortável e atenta à escrita instrumental barroca da gamba (que continuou em alguns redutos mesmo no período Clássico, antes de seu declínio na Europa)<sup>4</sup> e a escrita estilística clássica da Segunda Escola de Viena, foi mais gradual e envolveu mais experimentação. O Exemplo 1 ilustra este processo em um trecho do Mov.2 da *Sonata Sabará*, no qual se observam mudanças para uma escrita idiomática para valorizar o instrumento. No Exemplo 1a, as cordas duplas Ré<sub>3</sub>-Si<sub>3</sub> seguidas de um acorde arpejado se mostraram de difícil realização. No Exemplo 1b, buscou-se manter a sequência de cordas duplas, aproximando da região mais aguda ambas notas e continuando as sequências de terças paralelas na voz superior (o bicorde Sol<sub>3</sub>-Si<sub>3</sub>). Entretanto, o Exemplo 1c mostra que a passagem seria mais exequível sem esta nota grave evitando, assim, um cruzamento de cordas radical (da corda mais aguda II para as cordas mais graves VI e VII). O Exemplo 1d mostra a retirada das notas mais graves no acorde no início do c.20 para se obter uma mudança de contorno melódico mais suave no salto para o Fá<sub>4</sub>. Finalmente, o Exemplo 1e mostra a inclusão das terças Fá<sub>3</sub>-Lá<sub>3</sub> e, com ela, duas colcheias em graus conjuntos que tornam esta passagem de acompanhamento mais interessante melodicamente.

---

<sup>4</sup> Antes de seu completo declínio no século XIX, as violas da gamba resistiram mais tempo em Berlim (ao contrário de Viena e Manheim; O'LOGHLIN, 2008, p.4 e p.31), em Londres graças à presença do alemão Karl Friedrich Abel e do austríaco Andrea Lidl (HOFFMANN, 2018, p.227-228) e, na França, especialmente a *pardessus de viole* (a menor das gambas, no registro do violino; HOFFMANN, 2018, p.263 e p.363).

**Exemplo 1:** Processo de negociação entre arranjador e instrumentista na busca de uma linguagem mais idiomática para a viola da gamba baixo no Mov.2 da *Sonata Sabará*.

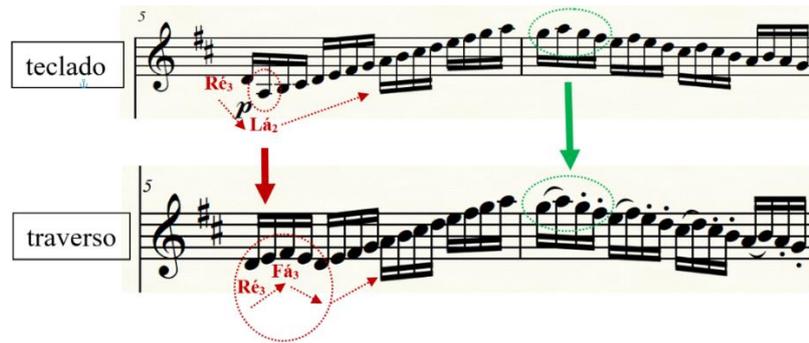
Agora vamos discutir, pontualmente e em trechos mais relevantes, a busca de uma escrita idiomática para a gamba e o traverso nos três movimentos da *Sonata Sabará*.

## 2. A Escrita do arranjo no Mov.1 da *Sonata Sabará*

No uníssonos rítmico em oitavas no início do Mov.1 da *Sonata Sabará*, buscamos valorizar o contraste de dinâmicas e timbre, função que a gamba contribui tanto com o acréscimo sonoro resultante da realização de acordes da tônica Ré Maior em *forte*, quanto com a redução da dinâmica para piano com a mudança de *arco* para *pizzicato* (Exemplo 2).

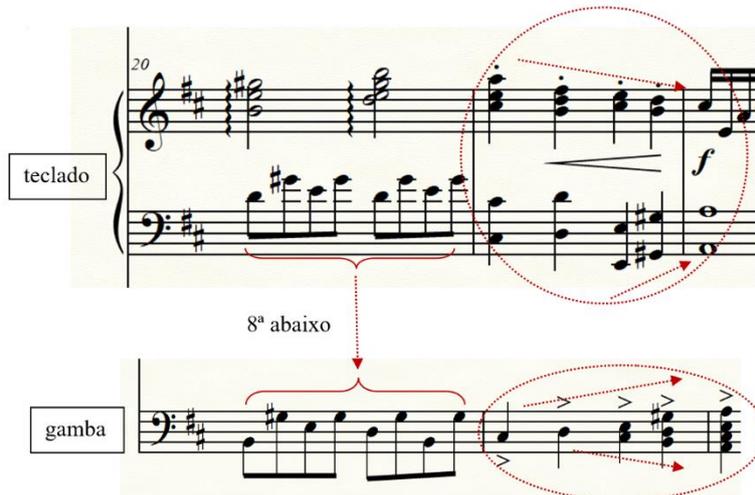
**Exemplo 2:** Início do Mov.1 da *Sonata Sabará* com recursos da gamba para enfatizar as dinâmicas em *forte* (acordes de tônica e dominante no estado fundamental em *arco*) e *piano* (em *pizzicato*).

A mudança de instrumentação geralmente implica, esporadicamente, em mudanças das linhas melódicas, devido às diferentes tessituras dos instrumentos, como foi o caso do traverso no c.5. O salto de 4ª justa descendente no início deste compasso foi substituído por uma figura de contorno melódico semelhante a uma bordadura superior (Exemplo 3), evitando ultrapassar o limite inferior do instrumento. O Exemplo 3 ainda mostra, no c.6, uma mudança de articulação que provê variedade.



**Exemplo 3:** Alteração da linha melódica original do teclado na *Sonata Sabará* (Mov.1) devido ao limite inferior da tessitura do traverso (Ré<sub>3</sub>).

O Exemplo 4 mostra, a partir da parte do teclado, uma mudança de oitava em um típico baixo de Alberti no c.20 e uma redução de harmonia que, ainda assim, preserva a essência da condução de vozes no c.21 em movimento contrário.



**Exemplo 4:** Adaptação do teclado para a gamba na *Sonata Sabará* (Mov.1): oitavação de trechos de acompanhamento e inversão de direção em condução de vozes.

### 3. A Escrita do arranjo no Mov.2 da *Sonata Sabará*

No início do Mov.2 da *Sonata Sabará*, a mínima pontuada e as semínimas que ocupam todo o c.1 na parte do teclado foram substituídas por uma linha de colcheias que imprime maior atividade rítmica na gamba e que, assim, marca melhor sua função de acompanhamento. Esta linha no arranjo remete à tradição de realização do baixo contínuo, cujas frases cadenciam em bicordes: as cordas duplas Fá<sub>2</sub>-Ré<sub>3</sub> (no c.2) e Sol<sub>2</sub>-Mi<sub>3</sub> (no c.3). O Exemplo 5 mostra a origem das notas da nova linha de acompanhamento no original (em **vermelho**) e, na transcrição para gamba (em **verde**), uma nota não-harmônica (o Si<sub>2</sub> no c.2, que pode ser analisado como um

desvio da tônica para a relativa menor com sétima) e o Ré<sub>3</sub> no c.3 (que pode ser analisado como a tônica subentendida na harmonia).

**Exemplo 5:** Construção da linha de acompanhamento da viola da gamba baixo com notas harmônicas do original (em vermelho) com rítmica mais rápida e notas estranhas (em verde) ao original.

Nos c.6-8, há uma inversão de vozes do teclado para acomodar fusas paralelas entre o traverso e a gamba. Assim, ao invés do grau conjunto ascendente Mi<sub>4</sub>-Fá<sub>4</sub> (no final do c.5), o traverso salta uma 4<sup>a</sup> justa acima (Mi<sub>4</sub>-Lá<sub>4</sub>), não apenas para ocupar uma tessitura mais aguda, mas também para permitir à gamba descer à região grave (até a nota Lá<sub>1</sub>). Na chegada ao c.6, o acorde na primeira inversão de Ré Maior no teclado foi adaptado para uma terça maior em cordas duplas.

**Exemplo 6:** Adaptação da escrita de teclado para traverso e gamba no início do Mov.2.

O c.21, que teve como modelo rítmico o c.22, desdobra o ritmo harmônico de acordes em semínimas no teclado para colcheias no traverso, explicitando a harmonia do trecho. Os números em vermelho mostram notas do original e os números em verde indicam notas acrescentadas.

The image shows a musical score for Example 7. At the top, a piano accompaniment is shown with measures 21 and 22. Red dashed circles highlight notes in the bass line of measure 21, labeled 1, 2, 3, and 4. Red dashed arrows point from these notes to corresponding notes in the traverso part below. A blue dotted line traces a melodic line in the traverso part, starting from measure 21 and continuing into measure 22. The gamba part is also shown below the traverso, with a red dashed arrow pointing from the piano accompaniment to its first measure.

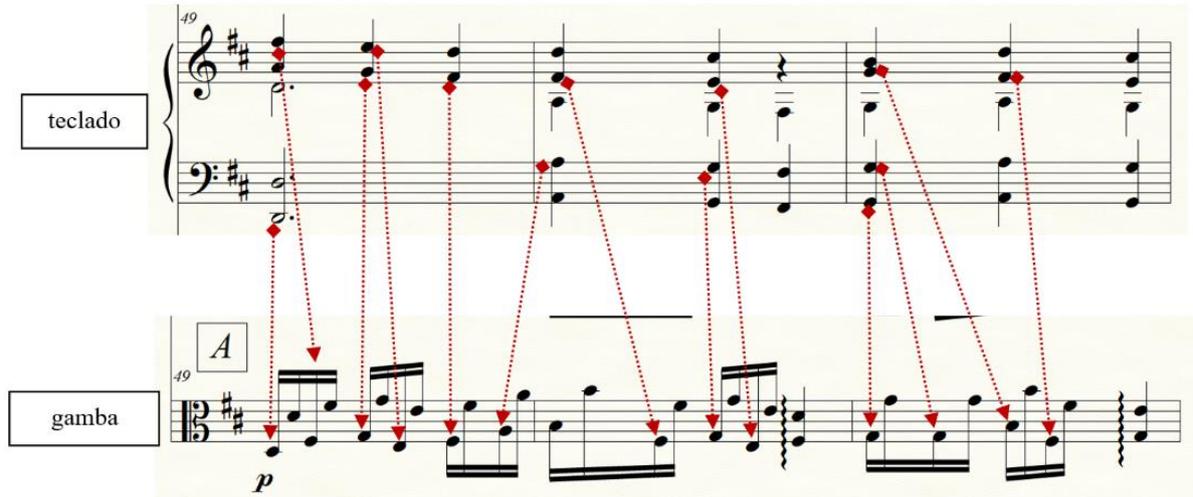
**Exemplo 7:** Inversão de vozes e criação de uma linha melódica para o traverso no c.21, com base na harmonia do teclado e ritmo de colcheia do c.22, no Mov.2 da *Sonata Sabará*.

De maneira semelhante, as oitavas típicas do baixo contínuo barroco nos c.23-25 são realizadas na gamba tendo como modelo a parte superior de acompanhamento do baixo de Alberti, que é um arquétipo do período clássico.

The image shows a musical score for Example 8. The top part is labeled 'baixo do contínuo barroco' and shows a keyboard part with a bass line starting at measure 23. The bottom part is labeled 'baixo de Alberti' and shows a gamba part with a similar bass line starting at measure 23. A red arrow points from the keyboard part to the gamba part, indicating the transition from the Baroque style to the classical style.

**Exemplo 8:** Estilos de transição: do baixo barroco do teclado à referência ao baixo de Alberti do classicismo.

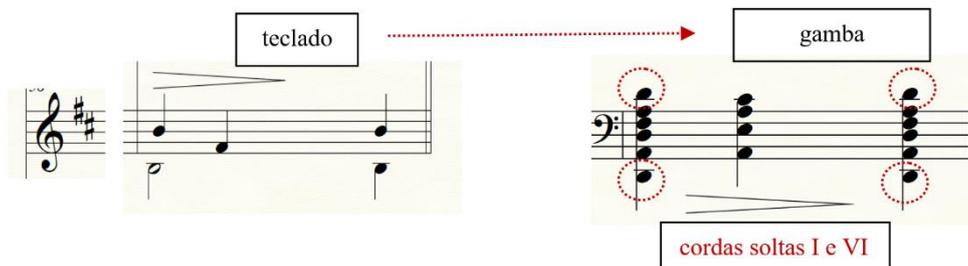
O modelo anterior recorrente de oitavas quebradas na m.e. do teclado (c.22-25, c.32-37, c.43-47) serviu de modelo aqui para imprimir maior atividade rítmica no início da recapitulação da Seção A (c.49) do Mov.2, que já tinha sido intencionalmente variada pelo compositor.



The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'teclado' (keyboard) and the bottom staff is labeled 'gamba' (viola). Both are in the key of D major. The keyboard part has a steady accompaniment. The viola part starts with dotted rhythms, which are then replaced by eighth-note patterns. Red dotted lines connect the notes between the two staves, showing the rhythmic substitution. A box labeled 'A' is present in the viola part, and a dynamic marking 'p' is at the beginning.

**Exemplo 9:** Substituição de colcheias por semicolcheias para aumentar a atividade rítmica na última seção do Mov.2 do arranjo da *Sonata Sabará*.

Para finalizar o Mov.2, recorreremos novamente à típica ressonância de cordas soltas da gamba, ou seja, as tônicas Ré<sub>3</sub> (corda I) e Ré<sub>1</sub> (corda VI) para realizar os acordes da cadência final, justificando, mais uma vez, a escolha do tom de Ré maior para este arranjo.



The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'teclado' (keyboard) and the bottom staff is labeled 'gamba' (viola). Both are in the key of D major. The keyboard part has a simple chordal accompaniment. The viola part shows chords with open strings I and VI circled in red. A box labeled 'cordas soltas I e VI' is at the bottom.

**Exemplo 10:** Utilização de acordes de tônica com as cordas soltas I e VI na viola da gamba baixo na cadência final do Mov.2 da *Sonata Sabará*.

#### 4. A Escrita do arranjo no Mov.3 da *Sonata Sabará*

Uma das principais estratégias utilizadas ao reduzirmos uma obra virtuosística escrita para a família dos teclados (instrumentos de natureza harmônica) para dois instrumentos - um essencialmente melódico (como os da família das flautas) e outro esporadicamente harmônico (como aqueles da família das gambas), é dividir frases de maneira a criar diálogos entre eles (Exemplo 11).

**Exemplo 11:** Divisão das linhas melódicas e de acompanhamento do teclado entre o traverso e a gamba no Mov.3 da *Sonata Sabará*.

Historica e anatomicamente falando, os instrumentos de teclado costumam ser os mais adequados às técnicas de virtuosismo, o que, nas transcrições para outros instrumentos, pode demandar ajustes para não resultar em versões pouco idiomáticas. Nessa direção, o Exemplo 12 mostra dois processos de simplificação rítmica: (1) colcheias (em **vermelho**) que se transformam em semínimas para evitar os saltos de oitava; e (2) fusas que se transformam em semicolcheias (em **verde**). Ainda podemos observar (em **verde** e **azul** na pauta inferior), por meio da partição de repetições e sequências, a criação de diálogos entre os novos instrumentos.

**Exemplo 12:** Simplificação rítmica e criação de diálogos na *Sonata Sabará*, explorando os novos timbres da transcrição musical de teclado para duo de traverso e viola da gamba baixo.

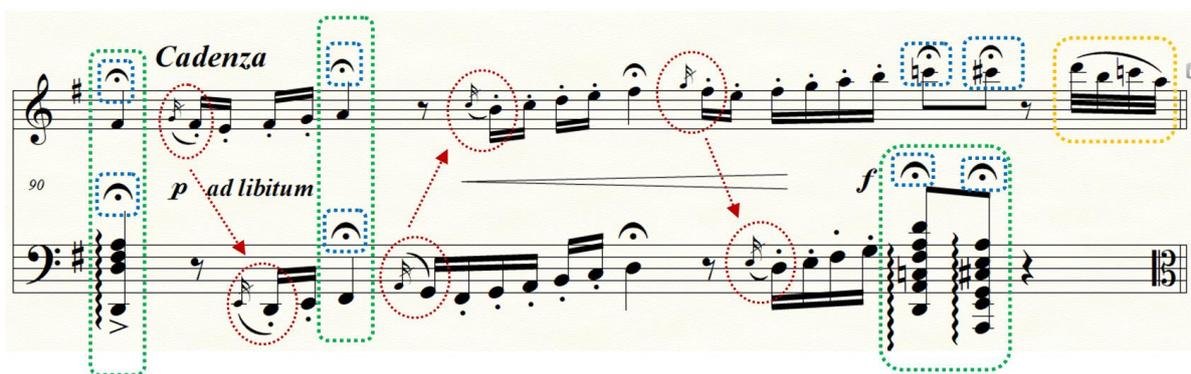
No Exemplo 13 (em **vermelho**) podemos observar uma das estratégias de ganhar variedade tímbrica em um arranjo (ou transcrição): a divisão da textura de terças paralelas do

c.9 separada em duas vozes. Vemos ainda (em verde) uma apoiatura inferior na nova voz do traverso e, para dar variedade tímbrica e maior participação da gamba no contexto de música de câmara, a transposição uma oitava abaixo do tema do refrão do rondó no c.9 (em azul).



**Exemplo 13:** Divisão da textura de terças paralelas do teclado na nova instrumentação (em vermelho), adição de ornamento (em verde) e oitavação para o grave do tema do refrão do rondó no Mov.3 (em azul) da *Sonata Sabará*.

Trechos de rítmica mais livre eram comuns em recitativos e *cadenze* tanto em obras do Barroco quanto do Classicismo. Neste arranjo, foi criada uma pequena *cadenza* (Exemplo 14) a duas vozes com imitação (em vermelho), emolduradas por acordes na gamba (em verde), pontuadas por fermatas (em azul) que levam à anacruse no traverso (em laranja) para último refrão do rondó que finaliza a *Sonata Sabará*.



**Exemplo 13:** *Cadanza* a duas vozes criada para preparar o último refrão do rondó no Mov.3 da *Sonata Sabará*.

## 5. Considerações finais

Este estudo, que teve como objetivo prover uma alternativa de repertório para dois instrumentos negligenciados na música brasileira – o traverso barroco e a viola da gamba - narra

o processo de cooperação entre instrumentistas e arranjador. Entre os passos para se buscar um resultado satisfatório estão (1) a mudança da tonalidade original (Si bemol Maior) para uma tonalidade mais idiomática na nova instrumentação (Ré Maior), (2) a atenção aos limites superior e inferior de tessituras de ambos instrumentos, (3) as particularidades pontuais que tornam o traverso e a gamba instrumentos não tão homogêneos quanto os teclados e (4) a exploração de suas potencialidades melódicas e harmônicas.

Ao mesmo tempo em que uma das poucas obras profanas do século XVIII encontradas no Brasil – a *Sonata Sabará* – tem com este arranjo a possibilidade de frequentar mais as salas de concerto e as salas de ensino do traverso e das violas da gamba, esperamos que o diálogo entre os autores de escritura instrumental (compositores e arranjadores) e aqueles que a realizam (instrumentistas, cantores e maestros) possam inspirar novas colaborações.

## Referências

AGUILAR, Patricia Michelini. *A flauta doce no Brasil: da chegada dos jesuítas à década de 1970*. São Paulo: P. M. Aguilar, 2017. 257 p.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. *Sonata N° 2 (Sonata Sabará)*. Thesaurus Musicae Brasiliensis. In: <http://www.editorapontes.com.br/tmb/Artigos/sonata.htm>.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. *Sonata Sabará 01*. Vídeo de 10 minutos e 19 segundos postado por [Márcio Miranda Pontes](#) em 17 de fevereiro de 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R3V1OM-IRFE>. Disponível em: <https://youtu.be/R3V1OM-IRFE>. (Palestra em vídeo).

GRÜNBLATT, Gerson. *Cervejante, para voz e viola da gamba*. Dedicada a Myrna Herzog e Clarice Szajnbrum, editada pelo Serviço de Difusão de Partituras da USP. São Paulo: USP, (sem data, possivelmente 1983).

GURGEL, Felipe. Celebrando pela estrada: o Syntagma comemora seus 30 anos com série de turnês pelos centros culturais do BNB, a partir de hoje (6). *Jornal do Nordeste*. Caderno 3. In: <https://tinyurl.com/wdhvesn>. Postado em 6 de abril de 2016 (acesso em 1 de abril, 2020).

HOFFMANN, Bettina. *The Viola da Gamba*. Tradução de Paul Ferguson. Londres: Routledge, 2018.

MAGALHÃES, Antônio Carlos. *Sonata Sabará 02*. Mov.3 da Sonata Sabará com Antônio Carlos Magalhães (pianoforte). In: Vídeo de 4 minutos e 50 segundos postado por [Márcio Miranda Pontes](#) em 17 de fevereiro de 2008. Disponível em: <https://youtu.be/X4b1iLHY45I>. (Performance musical em vídeo).

MAGALHÃES, Antônio Carlos. *Sonata Sabará 01*. Movs.1 e 2 da Sonata Sabará com Antônio Carlos Magalhães (pianoforte). *Sonata Sabará [2:33-10:19]* In: Vídeo de 10 minutos e 19 segundos postado por [Márcio Miranda Pontes](#) em 17 de fevereiro de 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R3V1OM-IRFE> (Performance musical em vídeo)

MAGALHÃES, Antônio Carlos. *Sonata Sabará. Antônio Carlos Magalhães (cravo)*. *Sonata Sabará [2:33-10:19]* In: de 10 minutos e 19 segundos postado por [Márcio Miranda Pontes](#) em 17 de fevereiro de 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R3V1OM-IRFE> (CD de áudio).

O'LOGHLIN, Michael. *Frederick the Great and His Musicians: The Viola da Gamba Music of the Berlin School*. Londres: Routledge, 2008.



WHITE, John David. (1976). *The Analysis of Music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1976, p.54-56.

WOLF, Eugene K. Rondo. In: *Harvard Dictionary of Music*, 4ª edição. Ed. por Don Michael Randel. Cambridge: Belknap Press for Harvard University Press, 2003.

WYLER, Vivian. No Tempo do “rock”, o Quadro Cervantes completa 10 anos. *Jornal do Brasil*; Caderno B. In: [http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015\\_1983\\_00228.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1983_00228.pdf). Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 22 de novembro de 1983, p.2.