



MAFALDA  
NEJMEDDINE

CRAVO HISTÓRICO  
HISTORICAL HARPSICHORD  
JOSÉ CALISTO, 1780

SEI  
SONATE  
PER  
CEMBALO

Alberto José Gomes da Silva



Frontispício de *Sei Sonate per Cembalo* de Alberto José Gomes da Silva. Biblioteca Nacional de Portugal, C.I.C. 87 V.

Frontispiece of *Sei Sonate per Cembalo* by Alberto José Gomes da Silva. Biblioteca Nacional de Portugal, C.I.C. 87 V.

# SEI SONATE PER CEMBALO

Na segunda metade do século XVIII a música portuguesa para instrumentos de tecla circulava essencialmente sob a forma manuscrita, contando-se hoje com um número muito reduzido de obras para tecla impressas nessa altura em Portugal. A primeira casa editora dessa época especializada em música surge em 1765 com a chegada do gravador Francisco Milcent a Lisboa, a convite da Coroa Portuguesa. Nesta casa foram impressas as *Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo* de Francisco Xavier Baptista, entre 1765 e 1777, atualmente preservadas em exemplar único na Biblioteca da Ajuda e disponíveis em edição moderna (G. Doderer, ed., *Portugaliae Musica* vol. XXXVI, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1981). Na segunda metade de setecentos foram também impressas em Lisboa as *Sei Sonate per Cembalo* de Alberto José Gomes da Silva, como uma edição de autor. Estas duas coleções de sonatas constituem as únicas obras para tecla impressas em Portugal durante todo o século XVIII.

A coleção *Sei Sonate per Cembalo* de Alberto José Gomes da Silva subsiste em dois exemplares conservados na Biblioteca Nacional de Portugal e na British Library e foi igualmente objeto de uma edição moderna (G. Doderer e M. Nejmeddine, ed., *Musica Lusitana 2D*, Scala Aretina, [Mollerussa], 2003). Não se sabe em que ano Gomes da Silva mandou imprimir as suas sonatas nem tão pouco em

In the second half of the 18th century Portuguese keyboard music was circulating primarily in manuscripts, leaving us today with a greatly reduced number of keyboard works printed at that time in Portugal. The first publishing house of that time which specialised in music appeared in 1765 with the arrival in Lisbon of the engraver Francisco Milcent at the invitation of the Portuguese Crown. It was in this publishing house that the *Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo* by Francisco Xavier Baptista were printed between 1765 and 1777, the only surviving copy currently preserved being in the Biblioteca da Ajuda, and available in a modern edition (G. Doderer, ed., *Portugaliae Musica* vol. XXXVI, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, 1981). In the second half of the eighteenth century the *Sei Sonate per Cembalo* by Alberto José Gomes da Silva were also printed in Lisbon in an edition for the composer. These two collections are the only works for keyboard to be printed in Portugal during the whole of the 18th century. The collection *Sei Sonate per Cembalo* by Alberto José Gomes da Silva survives in two copies one preserved in the Biblioteca Nacional de Portugal and one in the British Library and was also the object of a modern edition (G. Doderer and M. Nejmeddine, ed., *Musica Lusitana 2D*, Scala Aretina, [Mollerussa], 2003). It is not known in

que oficina de Lisboa o fez. O estudo sobre *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)* (M. J. D. Albuquerque, ed., Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006) indica que a coleção *Sei Sonate per Cembalo* de Gomes da Silva terá sido impressa na década de 1760, tratando-se neste caso da primeira edição portuguesa de música a utilizar o processo de gravação a talhe-doce. Este processo de gravação havia sido empregue em alguns exemplos musicais incluídos nas *Regras de Acompanhar para Cravo, ou Orgão* do mesmo autor que foram impressas em 1758 na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno. Tais características editoriais justificam a inclusão das obras *Regras de Acompanhar para Cravo, ou Orgão* e *Sei Sonate per Cembalo* de Gomes da Silva no livro *Tesouros da Biblioteca Nacional* (M. V. C. A. Sul Mendes, coord., Inapa, Lisboa, 1992). O texto que refere estas obras (J. P. d'Alvarenga, "A música também é escrita") aponta, ainda que com reservas, a Officina Patriarcal como local de impressão das sonatas visto que a edição apresenta talhe semelhante a dois exemplos musicais incluídos nas *Regras de Acompanhar*, os quais foram gravados por Debrie que trabalhou para essa oficina. Estes factos e a elevada qualidade da edição das *Sei Sonate per Cembalo* levam a crer que a coleção poderá ter sido gravada pelo célebre artista francês Debrie, que veio para Lisboa no reinado de D. João V e foi gravador na Academia Real de História, e impressa na Officina Patriarcal durante a década de 1760 ou nos primeiros anos da década seguinte uma vez que, tratando-se de uma edição de autor, o compositor poderá ter levado algum

which year Gomes da Silva had his sonatas printed nor in which Lisbon workshop. The study in *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)* (M. J. D. Albuquerque, ed., Imprensa Nacional-Casa da Moeda and Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2006) indicates that the collection *Sei Sonate per Cembalo* by Gomes da Silva would have been printed in the 1760s, in this case being the first Portuguese edition of music to utilise the process of intaglio engraving. This process of engraving had been employed for some musical examples in the *Regras de Acompanhar para Cravo, ou Orgão* by the same author, which were published in 1758 in the Officina Patriarcal of Francisco Luiz Ameno. Such characteristics of publishing justify the inclusion of the works *Regras de Acompanhar para Cravo, ou Orgão* and *Sei Sonate per Cembalo* by Gomes da Silva in the book *Tesouros da Biblioteca Nacional* (M. V. C. A. Sul Mendes, coord., Inapa, Lisbon, 1992). The text which refers to these works (J. P. d'Alvarenga, "A música também é escrita") points to, although with some reservations, the Officina Patriarcal as the place of printing of the sonatas seeing that the edition presents a similar sculpting to the two musical examples included in the *Regras de Acompanhar*, which were engraved by Debrie who worked for this workshop. These facts and the high quality of the edition of the *Sei Sonate per Cembalo* lead us to believe that the collection might have been engraved by the famous French artist Debrie, who came to Lisbon in the reign of D. João V and was the engraver in the Academia Real de História, and printed in the Officina Patriarcal during the 1760s or in

tempo a reunir as condições necessárias para mandar imprimir as sonatas às suas expensas.

As sonatas desta coleção são constituídas por um ciclo de dois e três andamentos, escrito predominantemente em tonalidades maiores, sendo empregue as tonalidades de mi menor e fá menor apenas na composição de duas sonatas. O modelo de sonata utilizado com maior frequência é composto por um ciclo de dois andamentos no qual o primeiro andamento é rápido e o segundo é um minueto, sendo este também o modelo de sonata para tecla em vigor na segunda metade de setecentos e apreciado pela sociedade portuguesa da época. O ciclo da sonata apresenta uma única tonalidade à exceção do andamento central da Sonata I, escrito em tempo lento, no qual é empregue a tonalidade homónima menor. Esta sonata tem a particularidade de incluir cifras e indicações de dinâmica, respetivamente nos andamentos inicial e central. Ambas as anotações são empregues com o propósito de criar um contraste sonoro quer no início da *Sinfonia*, onde as cifras permitem preencher a harmonia sobre uma linha de baixo de tambor e contrastar com a imediata repetição do motivo, quer no final do *Andantino* no qual as expressões *forte* e *piano* são acompanhadas respetivamente pela presença e ausência da oitava na linha do baixo. Embora as indicações de dinâmica sejam um reflexo da própria escrita musical, a presença em determinados andamentos de uma escrita com oitavas, acordes e um preenchimento harmónico ocasional das linhas melódicas remete para a possibilidade de interpretar as sonatas no cravo ou no pianoforte.

the first years of the following decade since it was an authorial edition, it could have taken the composer some time to meet the conditions which were necessary to have the sonatas printed at his own expense.

The sonatas of this collection are made up of a cycle of two and three movements, written predominantly in major keys, the keys of E minor and F minor being used in only two of the sonatas. The sonata pattern used with the greatest frequency is a cycle of two movements of which the first is fast and the second is a minuet, this also being the pattern of the keyboard sonata current during the second half of the 18th century and appreciated by Portuguese society of the period. The cycle of the sonata is in just the one key with the exception of the middle movement of Sonata I, which is written in a slow tempo and in the tonic minor. This sonata includes details of figures and indications of dynamics in the first and middle movements respectively. Both the annotations are used with the aim of a contrast of sonority at the start of the *Sinfonia* in which the figures allow the filling in of the harmony over a drum beat bass line and to contrast with the immediate repetition of the subject, and at the end of the *Andantino* in which the expressions *forte* and *piano* are accompanied respectively by the presence and absence of octaves in the bass. Although the indications of dynamics are a reflection of the actual musical writing, the presence in specific movements of octaves and an occasional harmonic filling in of melodic lines refers to the possibility of performing the sonatas on the harpsichord or on the fortepiano.

Do ponto de vista estilístico, as sonatas apresentam uma escrita galante que se revela por meio de uma textura homofônica, de um ritmo harmônico lento com várias meias-cadências e algumas cadências autênticas perfeitas antecedidas pela fórmula 6/4–5/3, e de um acompanhamento variado através da utilização de arpejos, acordes arpejados, oitavas quebradas, baixo de tambor e *murky bass*. Outras características galantes postas em evidência nestas obras são o predomínio do agrupamento da melodia em unidades de dois compassos, a utilização de síncopas, figuras pontuadas e séries de tercinas em semicolcheias bem como a presença dos esquemas *Prinner*, *Fonte*, *Do-Ré-Mi* e *Monte*. A melodia é frequentemente enriquecida com ornamentos, cromatismos, intervalos harmônicos de terceiras e sextas e interage com o acompanhamento em certas deslocamentos motivicos ou através do cruzamento de mãos. Uma das particularidades da escrita de Gomes da Silva é a deslocação da melodia para tessituras diferentes, dando a ideia do aparecimento de uma outra melodia que rapidamente desaparece com o regresso à tessitura original. A melodia inicial do terceiro andamento da Sonata I é um exemplo da ilusão sonora originada pela escrita musical.

Os andamentos iniciais estão escritos numa forma de sonata, maioritariamente estruturada com uma exposição, um desenvolvimento e uma resolução tonal. Somente no andamento inicial das Sonatas IV e VI é incorporada uma forma de sonata com uma secção de recapitulação em substituição da resolução tonal. Caso inédito é o da Sonata II que, na edição setecentista,

From the stylistic point of view the sonatas present writing in the galant style, which is shown by a homophonic texture, by a slow harmonic rhythm with several half cadences and some perfect cadences preceded by the formula 6/4–5/3, and by an accompaniment which is varied through the use of arpeggios, arpeggiated chords, broken octaves, drum bass and *murky bass*. Other *galant* characteristics which are highlighted in these works are the predominant grouping of the melody in two bar units, the use of syncopation, dotted figures and series of thirds in semiquavers as well as the presence of the schemata *Prinner*, *Fonte*, *Do-Re-Mi* and *Monte*. The melody is frequently enriched with ornaments, chromaticisms, harmonic intervals of thirds and sixths and it interacts with the accompaniment in certain motivic dislocations or through the crossing of hands. One of the individual features of the writing of Gomes da Silva is the dislocation of the melody to different pitches, giving the idea of the appearance of another melody which rapidly disappears with the return to the original pitch. The opening melody of the third movement of Sonata I is an example of audible illusion originating in the musical writing.

The opening movements are written in sonata form, mainly with an exposition, a development and a tonal resolution. Only in the opening movement of Sonatas IV and VI do we find sonata form with a recapitulation section in place of the tonal resolution. A noteworthy case is that of Sonata II, which in the 18th century edition has this title on the page of the movement

apresenta este título na página do andamento que vem após o *Preludio* e que, curiosamente, é o único andamento da coleção que não apresenta um título ou uma indicação de tempo. Todavia, o *Preludio* está escrito na mesma tonalidade da Sonata II e como tal deve ser entendido como o andamento inicial do ciclo desta sonata e não da sonata anterior, a qual está escrita numa tonalidade diferente. Pode-se assim perceber que o compositor utiliza a designação de “Sonata” no segundo andamento para indicar que este é o andamento do ciclo que está escrito numa forma de sonata, o que geralmente acontece no primeiro andamento. Em todos os andamentos desta coleção escritos numa forma de sonata é notória a presença de um único tema e de um conjunto de módulos de *Fortspinnung* que dão continuidade à zona de transição, sendo muito rara a existência de uma zona conclusiva no final da exposição. A maneira como Gomes da Silva explora estes materiais revela um conhecimento aprofundado das técnicas de composição, como se pode ouvir no *Allegro* da Sonata IV onde o compositor prolonga a zona de transição e provoca um atraso na chegada da tonalidade secundária, que surge apenas no final da exposição preparada por uma descida de notas rápidas e pontuadas: a utilização de apoggiaturas, de imitações e de intervalos expressivos na zona da transição confere à melodia um carácter melancólico que prepara o ambiente sonoro do minuetto que lhe segue. A importância das formas de sonata estende-se também ao minuetto da Sonata VI em cuja composição o compositor põe de lado as formas binária e ternária, utilizadas

which comes after the *Preludio*, and which, curiously, is the only movement in the collection which has neither a title nor a tempo indication. However, the *Preludio* is written in the same key as Sonata II and as such it must be understood as being the first movement of the cycle of this sonata and not of the preceding sonata, which is written in a different key. It can be seen that the composer uses the designation of “Sonata” in the second movement to indicate that this is the movement in the cycle which is written in sonata form, which usually happens in the first movement. In all the movements of this collection which are written in sonata form, we can note the presence of just one theme and a set of modules of *Fortspinnung* which gives continuity to the transition zone, a concluding zone being very rare at the end of the exposition. The way in which Gomes da Silva explores these materials reveals a deep technical knowledge of composition, as can be heard in the *Allegro* of Sonata IV in which the composer extends the transition zone and causes a delay in the arrival of the secondary key, which arises only at the end of the exposition prepared by descending rapid dotted notes: the use of appoggiaturas, of imitations and of expressive intervals in the transition zone confers a melancholy character to the melody, preparing the sonorous atmosphere of the minuet which follows. The importance of the sonata forms extends to the minuet of Sonata VI as well, in which the composer puts aside binary and ternary forms, customarily used in minuets, and introduces a

habitualmente nos minuetos, e introduz uma forma de sonata com uma exposição, um desenvolvimento e uma resolução tonal. A melodia é graciosamente ornamentada com apoggiaturas e caracterizada por ritmos pontuados, servindo-se de uma textura frequentemente a três vozes. O seu carácter *cantabile* aliado à sonoridade de um cravo da época obrigam à concepção de uma interpretação calma que permite compreender que a utilização de uma forma de sonata no minuetto suprime o seu implícito carácter dançante. Este é visivelmente notório nos minuetos curtos e graciosos das Sonatas III e V. Caso singular é o minuetto da Sonata IV cujo título *Nell stille della chitára Portughesse* nos remete para uma escrita que reflete a liberdade interpretativa da guitarra portuguesa. A imitação deste instrumento resulta numa escrita que assenta na ornamentação melódica, na expressividade do intervalo de quarta diminuta, no acompanhamento com acordes arpejados e oitavas, bem como na interação de mãos com terceiras harmónicas que relembram o beliscar das cordas da guitarra. As páginas de música deste minuetto constituem o documento mais antigo que faz referência ao termo “guitarra portuguesa”.

A coleção *Sei Sonate per Cembalo* está organizada como um ciclo que começa e termina na mesma tonalidade, fazendo uso de um motivo melódico semelhante para iniciar a primeira e a última sonatas. A presente edição discográfica apresenta pela primeira vez a integral desta coleção, interpretada num cravo português construído na mesma época de composição das sonatas.

sonata form with an exposition, development and a tonal resolution. The melody is gracefully ornamented with appoggiaturas and characterised by dotted rhythms, the texture frequently being in three voices. Its *cantabile* character combined with the sonority of the harpsichord of the time demands a calm performance which allows us to understand that using sonata form in the minuet suppresses the implicit dance character. This is visibly noticeable in the short and graceful minuets of Sonatas III and V. An unusual case is the minuet of Sonata IV the title of which *Nell stille della chitára Portughesse* refers us to a text which echoes the interpretive freedom of the Portuguese guitar. The imitation of this instrument results in writing based on melodic ornamentation, expressivity of the interval of the diminished fourth, accompaniment with arpeggiated chords and octaves as well as the interaction between the hands with harmonic thirds which bring to mind the pinching of the strings of the guitar. The music pages of this minuet form the earliest document which makes a reference to the term “guitarra portuguesa”.

The collection *Sei Sonate per Cembalo* is organised as a cycle which starts and finishes in the same key, making use of a similar melodic motif to start the first and last sonatas. The present discographic edition presents the complete collection for the first time, played on a Portuguese harpsichord built at the time as the composition of the sonatas.

**Mafalda Nejmeddine**



# Sei Sonate per Cembalo, Opera I

ALBERTO JOSÉ GOMES DA SILVA (fl.1758 – †1793)

MAFALDA NEJMEDDINE Cravo / Harpsichord

	Sonata I em Ré Maior / Sonata I in D Major *	6 :34
1	I - Sinfonia. Allegro	2 :17
2	II - Andantino	1 :41
3	III - Allegro	2 :32
	Sonata II em Sol Maior / Sonata II in G Major	11 :42
4	I - Preludio. Allegro assai *	:44
5	II - [Andante]	7 :45
6	III - Minuete *	3 :07
	Sonata III em Si bemol Maior / Sonata III in B-flat Major *	8 :02
7	I - Allegro brillante	5 :40
8	II - Minuete	2 :19
	Sonata IV em Mi Menor / Sonata IV in E minor	9 :11
9	I - Allegro	6 :00
10	II - Minuete. Andante. <i>Nell stille della chitára Portughesse</i>	3 :08
	Sonata V em Fá Menor / Sonata V in F minor *	7 :31
11	I - Allegretto	5 :23
12	II - Minuete	2 :04
	Sonata VI em Ré Maior / Sonata VI in D Major *	13 :18
13	I - Allegro	7 :31
14	II - Minuete	5 :43

\* Estreia discográfica / Premiere recording

Cravo: Cravo construído por José Calisto (Portugal, 1780), National Music Museum (Vermillion, South Dakota, E.U.A.) | Local e data de gravação: Arne B. Larson Concert Hall, National Music Museum (Vermillion, South Dakota, E.U.A.), 1 de outubro de 2017 | Técnico do cravo: John Koster | Gravação, Edição e Masterização: Peter Nothnagle | Fotografias: Biblioteca Nacional de Portugal, National Music Museum, Irmandade de Santa Cecília e Fouad Nejmeddine | Design de capa do CD: Ana Rita Pereira e Marta Rebelo | Design do livreto: Fouad Nejmeddine | Duplicação e Impressão: SPL Estúdio de Gravação | Textos do livreto: Gerhard Doderer, John Koster e Mafalda Nejmeddine | Tradução: John Collins | Produção executiva: Fouad Nejmeddine | Tempo total: 56:35

Harpsichord: Harpsichord by José Calisto (Portugal, 1780), National Music Museum (Vermillion, South Dakota, U.S.A.) | Place and date of recording: Arne B. Larson Concert Hall, National Music Museum (Vermillion, South Dakota, U.S.A.), 1st. October 2017 | Harpsichord technician: John Koster | Recording, Editing and Mastering: Peter Nothnagle | Photos: Biblioteca Nacional de Portugal, National Music Museum, Irmandade de Santa Cecília and Fouad Nejmeddine | CD Cover Design: Ana Rita Pereira and Marta Rebelo | Booklet design: Fouad Nejmeddine | Duplication and Printing: SPL Estúdio de Gravação | Booklet texts: Gerhard Doderer, John Koster and Mafalda Nejmeddine | Translation: John Collins | Executive production: Fouad Nejmeddine | Total time: 56:35

© 2018 MAFALDA NEJMEDDINE

APOIO / SUPPORT :

