

OS INSTRUMENTOS DE TECLA NA PROPRIEDADE DE D. MARIA BÁRBARA, RAINHA DE ESPANHA

JOHN HENRY VAN DER MEER

I

D. Maria Bárbara nasceu em 1711 como filha de D. João V, rei de Portugal. Em 1729, em consequência do seu matrimónio com o Infante D. Fernando de Espanha, chegou a ser Infanta deste país e, desde a ascensão ao trono espanhol do seu marido como Fernando VI em 1746, rainha de Espanha. Domenico Scarlatti estava contratado em Lisboa já desde fins de 1719 como mestre da capela real e como professor de cravo da família real, e, depois duma ausência, de princípios de 1727 até Novembro de 1729, acompanhou a D. Maria Bárbara também em Espanha depois do matrimónio supracitado, primeiro no Alcazar de Sevilla de 1729 a 1733, depois em Castela.¹

II

Tendo D. Maria Bárbara um talento considerável para a música é evidente que já em Lisboa, um certo número de instrumentos estivessem à sua disposição. Infelizmente, nada de preciso se sabe sobre tais instrumentos. É de supor que na corte se achava pelo menos um cravo com o âmbito Dó-ré³. Existem três cravos com esta extensão, mas de novo, infelizmente dois deles² – indubitavelmente de origem portuguesa – não levam datação, enquanto que um terceiro cravo³ tem uma datação quase ilegível e, além disso, não é assegurada a sua proveniência portuguesa. A obra de Carlos Seixas (1704-1742) não ajuda muito a responder à questão. Já tinha composto algumas das suas obras para tecla – segundo Barbosa Machado (1747) 800 «tocatas» no total – chegando a Lisboa em 1720, mas a maioria das suas composições perderam-se, verosimilmente a maior parte no Terramoto de 1755, e, além disso as suas obras não levam datação, de sorte que Dó-ré³ sendo o âmbito normal das obras de Seixas conservadas,⁴ não dá segurança ao período anterior a 1729. Neste momento supomos que o âmbito Dó-ré³ era o normal durante toda a primeira metade do século XVIII. Todos os cravos portugueses conhecidos até agora têm dois registos de 8’.

Podemos supor também que a Infanta, depois do seu matrimónio, tenha mandado para Espanha um ou vários dos cravos que tinha à sua disposição já em Lisboa, e que estes instrumentos estivessem à sua disposição ainda em Sevilla

e talvez até durante os primeiros anos em Castela. Aliás, parece que teclados com a extensão Dó-ré³ se conheciam também em Espanha durante a primeira metade do século XVIII. Num anúncio num diário de Madrid de 1780 ofereceu-se um cravo de Julián Fernandez, construtor de cravos da corte real espanhola de 1722 a 1775, com «4 octavas y 2 puntos mas», o que sugere o âmbito supracitado.⁵

III

Uma certeza maior apresenta-se a propósito do inventário dos instrumentos de tecla elaborado depois da morte de D. Maria Bárbara, em 1758, publicado pela primeira vez por Kirkpatrick⁶ na sua monografia sobre Domenico Scarlatti. O inventário enumera 12 instrumentos, distribuídos pelos três palácios da família real espanhola: Buen Retiro em Madrid, S. Lorenzo del Escorial e Aranjuez. Na enumeração figuram sete cravos («*clavicordios de pluma*»), três pianos de martelos («*clavicordios de piano*») e dois «*clavicordios que antes fueron de piano y que ahora son de pluma*».

Entre os cravos, o número 7 apresenta poucos problemas (*otro echo en Flandres dado de charol obscuro con tres ordenes de cuerdas para pluma teclado de ebano y hueso en pie torneado de aya*). Geralmente, os cravos flamengos não eram guarnecidos de verniz e não tinham teclas diatónicas de ébano e teclas acidentais de osso. Trata-se, muito provavelmente dum cravo parcialmente francês, ou seja dum cravo francês, em que se utilizaram partes dum outro instrumento flamengo, levando, em todo o caso a assinatura dum dos construtores flamengos de Antuérpia, verosimilmente dum membro da família Ruckers.

Existe no Ermitage, em S. Petesburgo um quadro de Jacob van Loo com a representação da rainha ao tocar um cravo de dois teclados que parece ser um tal instrumento francês ou franco-flamengo.⁷ Infelizmente, nada se sabe de preciso sobre o âmbito deste cravo. Algumas obras de Scarlatti contêm o F^á¹ que se apresenta nos cravos castelhanos não antes de 1760. (Em Sevilla já se encontra em 1754.⁹ Parece, portanto, provável que o cravo na propriedade da rainha com o F^á¹ fosse o instrumento francês ou franco-flamengo. Na sonata K. 468, Scarlatti emprega o âmbito inteiro de cinco oitavas (F^á₁- FA³), o que leva à conclusão de que o cravo para o qual o compositor apontara, já tinha a extensão do teclado de cinco oitavas, o que, pelo menos em Paris, se empregava, que nós saibamos só depois de 1750 (é estranho que o âmbito de cinco oitavas se ache em instrumentos de Pierre Donzelague em Lyon já em 1716).

No inventário, o número 2 era «*Otro clavicordio de nogal con cinco registros, y quatro ordenes de cuerdas para pluma, teclado con cinquenta y seis teclas de ebano, y nacar, pie de pino en tres columnas con adorno de talla*». Nas descrições dos instrumentos de proveniência não espanhola, está indicado geralmente, o país ou a cidade de origem (Flandres, Florença); quando falta uma indicação da proveniência pode concluir-se que se trata, na maioria dos casos, dum produto espanhol. Beryl Kenyon de Pascual confirma a origem espanhola dos outros cravos do inventário.¹⁰

O cravo n.º 2 tinha um âmbito de 56 teclas, uma extensão do teclado difícil de encontrar fora de Espanha. Cravos espanhóis têm frequentemente este

âmbito; trata-se de Sol - ré³. 1743 e 1744 são as datas que se mencionam em duas facturas relativas a reparações de cravos com «*cinquenta y seis teclas*» e «*dos registros*» executadas para a Duquesa de Osuna por Diego Fernandes mencionado atrás.¹¹ E em 1799 vende-se em Madrid um cravo com a «*extension de gsolreut abaxo, y de la sol re arriba*», portanto de Sol₁ a ré³.¹²

Pouco se sabe sobre a disposição dos cravos espanhóis mas com certeza não tinham sempre dois registros de 8' como os portugueses, ou como os da Duquesa de Osuna. Duns anúncios num diário madrileno depreende-se que Fernandéz construía também cravos com dois teclados, com 6 registros, ou com 6 registros e 4 ordens de martinetes.¹³ Estes últimos cravos terão sido semelhantes ao n.º 2 do inventário dos instrumentos régios. Ignora-se a disposição precisa deste cravo. Em todo o caso o facto de o instrumento ter 5 registros (ordens de martinetes), mas só 4 ordens de cordas sugere a presença dum registro nasal de 8', ou seja dum registro de alaúde.

Menos problemático é o *número 8* («*Otro clavicordio de nogal con tres ordenes de cuerdas para pluma teclado con cinquenta y seis teclas de ebano y hueso en pie torneado de aya.*»). O instrumento tinha o mesmo âmbito (56 teclas = Sol₁ - ré³) do cravo precedente, mas 3 registros que no caso normal eram 8'8'4'.

Ignora-se a data exacta em que foi introduzida a extensão do teclado até 56 teclas; em todo o caso, depreende-se das contas apresentadas à Duquesa de Osuna que foi utilizada bem antes de 1743-44. Até virem à luz outros dados, atrevemo-nos a supor que este âmbito Sol₁- ré³ apareceu em torno de 1740.

Apresenta um pequeno problema o *número 6*: («*Otro clavicordio de nogal con tres ordenes de cuerdas para pluma con cinquenta y ocho teclas de ebano y hueso en pie torneado de aya.*»). Este cravo era quase idêntico aos dois precedentes – também com três registros, portanto verosimilmente 8'8'4' –, mas o âmbito era de 58 teclas. Abstractamente, o aumento da extensão do teclado Sol₁ - ré³ por meio de duas teclas é possível nos dois lados, de modo a pensarmos tanto na extensão Fá₁ - ré³, como também Sol₁ - mi³. O aumento do lado dos baixos, todavia, não se encontra em Espanha antes de 1760. Por isso, o âmbito de 58 teclas tem de abranger a extensão Sol₁ - mi³. Que um âmbito até ré³ possa ser alterado por vezes até mi³, não surpreende, encontrando-se a mesma alteração nos cravos portugueses, onde a extensão normal de Dó - ré³ pode ser mudada até mi³, como se vê num cravo português de Joaquim José Antunes, Lisboa 1758.¹⁴

Os cravos de que tratámos até agora encontravam-se todos no palácio de Buen Retiro em Madrid. Dos três cravos seguintes, verosimilmente idênticos, um achava-se em Buen Retiro, um no Escorial e outro em Aranjuez. O instrumento em Aranjuez (*número 10*) era «*Otro que lo exterior es de alamo blanco y lo interior de zedro y zipress con dos ordenes de cuerdas para pluma teclado de ebano y nacar con sessenta y una teclas en pie torneado de aya.*». Portanto, trata-se dum instrumento numa caixa exterior, ou seja, duma espécie de *false inner-outer* à italiana. A aplicação de nacar prova que o instrumento foi uma realização especial. O âmbito era de 61 teclas o que corresponde à extensão de Sol₁ - sol³ em 33 sonatas de Scarlatti e em algumas obras de Antonio Soler. Este âmbito acha-se também três vezes em cravos conservados de origem portuguesa, embora não antes dos anos de 1780 (José Calisto 1780),¹⁵ Joaquim José Antunes¹⁶ e num cravo convertido para um piano de martelos de Mathias

Bostem 1789.¹⁷ É de supor que as duas ordens de cordas correspondiam à disposição 8'8'.

As descrições do cravo *número 3* com 61 teclas em Buen Retiro («*Otro clavicordio de pluma, la cassa de alamo blanco y lo interior de zedro, y zipres com sessenta y una teclas de ebano y nacar com pie torneado de aya.*») e do *número 12* no Escorial («*Otro clavicordio de pluma la cassa de alamo blanco y lo interior de cedro y cipres teclado de ebano y nacar com sessenta y una teclas en pie torneado de Aya.*») são quase idênticas à do n.º 10, só que não se mencionam explicitamente as duas ordens de cordas. É de supor que também estes dois instrumentos tinham a disposição de 8'8'.

Em 1761 e em 1775 – portanto depois da morte tanto de Scarlatti como da rainha –, o construtor de cravos Diego Fernandez apresenta uma conta pela fabricação de dois cravos de 63 teclas ao Infante Gabriel (âmbito F₁ - sol³). Tal instrumento não se encontrava na propriedade de D. Maria Bárbara mas deve ter existido já antes de 1757, tendo composto Scarlatti uma obra com esta extensão: a sonata K. 485, obviamente não escrita para a rainha, ainda que mais tarde fosse incluída numa das colecções compiladas à ordem de D. Maria Bárbara conservadas hoje em dia em Veneza e em Parma. Não é surpreendente que um número considerável de sonatas de Antonio Soler possuam este âmbito, tendo morrido este compositor muito mais tarde, em 1783.

IV

A rainha possuía três pianos de martelos «normais», todos de feitio florentino, quer dizer de Bartolomeo Cristofori, ou seja, do seu aluno Giovanni Ferrini, um em cada um dos palácios reais.

Em Aranjuez achava-se o *número 9*: («*Un clavicordio de Piano echo en Florencia de cipres dado de color encarnado teclado de Vox y ebano con quarenta y nuebe teclas en pie torneado de aya.*»).

Claro está que o cipreste não era guarnecido dum verniz encarnado: tratava-se dum instrumento de cipreste dentro duma caixa exterior envernizada encarnada, ou seja, dum *false inner-outer* com uma caixa envernizada encarnada, e com chapas de cipreste no interior. As coberturas das teclas diatónicas eram de buxo, as das acidentais de ébano. A extensão do teclado era de 49 teclas, apontando para o âmbito do Dó - dó³. Pode concluir-se deste âmbito que o piano era um instrumento de Cristofori, cujos pianos conservados em Roma (1722)¹⁸ e em Leipzig (1726)¹⁹ têm esta extensão de teclado. (De Ferrini conhece-se só um *spinettone*, uma espineta travessa com dois registos – 8'4' – com este âmbito; o instrumento acha-se em propriedade particular em Pistoia. Ao que se sabe, Ferrino emprestava âmbitos maiores aos seus instrumentos grandes.).

A extensão do teclado bastante limitada indica que talvez D. Maria Bárbara possuísse este piano já nos anos de 1720, estando ainda em Lisboa. Que, na capital portuguesa ficou conhecido o piano de martelos o mais tardar nos anos de 1730, resulta de Ludovico Guistini em Pistoia – a 35 Kms. de Florença – ter dedicado as suas *12 sonate da cimbalò di piano e forte detto volgarmente di martelletti* a D. António, irmão do rei D. João V, em 1732 (os

dois pianos de martelos portugueses do século XVIII conservados, com mecânicas parecidas às de Cristofori, datam dum período posterior).²⁰

No Escorial achava-se o instrumento *número 11* («*Otro Clavicordio de Piano de Zipres color verde teclado de Box y ebano con cinquenta e quatro teclas y pie torneado de Aya.*»). Como no n.º 9, também aqui o cipreste não era envernizado verde; tratava-se dum instrumento numa caixa exterior ou seja dum *false inner-outer*. Não se menciona expressamente que este piano era de origem florentina, mas, com uma excepção, o instrumento é idêntico em todos os detalhes ao piano precedente de sorte que é de supor que este instrumento também era de origem florentina.

A única diferença em relação ao instrumento precedente consiste no âmbito de 54 teclas. Muito provavelmente são de eliminar duas soluções do problema da extensão:

a) Sol₁ - dó³. De facto, há um número considerável de cravos italianos com este âmbito, mas tais instrumentos ou têm a oitava curta nos baixos (Si₁ = Sol₁), ou não têm a oitava curta mas então falta sempre o Sol₁ #. Portanto, tais cravos italianos têm um teclado de 50 ou de 53 teclas.

b) Dó - fá³. Cravos italianos com este âmbito datam sempre da segunda metade do século XVIII.

Parece verosímil o âmbito do piano do Escorial ter sido de Fá₁/ Sol₁/ Lá₁ - -Do³, portanto sem Fá₁ # e Sol₁ #, a extensão original do piano de Cristofori com a data de 1720 em Nova York²¹, como também a do *spinettone* de Cristofori em Washington, D.C.,²² e a original do *spinettone* da mesma oficina em Leipzig.²³ Com esta identidade do âmbito torna-se provável a proveniência do piano no Escorial do estúdio de Cristofori, com a origem nos anos de 1720; assim D. Maria Bárbara podia tê-lo tido à sua disposição já em Lisboa.

Existe um instrumento de Ferrini, construído em 1746, de que voltamos a falar,²⁴ com um âmbito de 57 teclas com Sol₁/ Lá₁ - mi³, portanto sem Sol₁ #. De uma tal extensão do teclado com a oitava curta (Si₁ = Sol₁) resultaria exactamente o número de 54 teclas. Não se pode excluir esta solução de que se deduziria que o instrumento em questão proviesse da oficina de Ferrini e datasse dum período posterior (entre 1731 e 1755). Esta solução, todavia, parece-nos algo forçada.

Em Buen Retiro encontrava-se o instrumento *número 1* («*Un clavicorio de Piano echo en Florencia todo lo interior de Zipres; la Cassa de chopo dada de color de palosanto, teclado de Vox y ebano, con cinquenta y seis teclas, y pie torneado de aya.*»). «*Todo lo interior*» de cipreste sugere que aqui se trata dum instrumento dentro duma caixa exterior feita – como em muitos cravos de origem italiana – de álamo, que era pintado para proporcionar a impressão de pau-santo. O âmbito era de 56 teclas, uma extensão do teclado nunca usada por Cristofori, do que se pode concluir que o instrumento proveio da oficina de Ferrini.

Uma questão a que é algo difícil dar uma resposta é como seria de interpretar um âmbito de 56 teclas. Por enquanto é de excluir Sol₁ - ré³, uma extensão do teclado tipicamente espanhola que nunca se encontra em instrumentos de teclado italianos. Para não cairmos demais em hipóteses, supomos um âmbito de Sol₁/ Lá₁ - ré³/ mi³, bastante perto do âmbito Sol₁/ Lá₁ - mi³ do instrumento de Ferrini de 1746 mencionado atrás. No piano em Buen Retiro, portanto, falta – em

comparação com o instrumento de 1746 – o mi^3 . A razão para omitir esta tecla não é tanto porque ela nunca se empregava, mas antes porque assim resulta um teclado com as extremidades simétricas. De facto, conhecem-se com um tal âmbito, embora não de origem florentina, p. ex. um cravo de Guiseppe Maria Goccini de Bologna 1721.²⁵

V

A rainha possuía ainda dois instrumentos em Buen Retiro que põem um problema. O número 4 era «*Otro clavicordio de pluma que antes fue de piano echo en Florencia, lo interior de zipres y lo exterior dado de color berde con cinquenta e seis teclas de ebano y hueso en pie torneado de aya.*».

Quase idêntico era o número 5: «*Otro clavicordio de la misma manera y color berde echo tambien en Florencia que fue de piano y ahora es de pluma con cinquenta teclas de ebano y hueso en pie torneado de aya*». Ambos os instrumentos tinham um «interior» e um «exterior», tratava-se, portanto de instrumentos dentro de caixas exteriores.

O instrumento n.º 5 possuía um âmbito de 50 teclas. As sonatas de Guistini dedicadas a D. António em 1732 apontam para um pianoforte de 50 teclas com a extensão do teclado Si_1 - $dó^3$. Parece provável que também o n.º 5 da rainha tivesse este âmbito e que se tratasse dum instrumento com uma semelhança com o do tio. Menciona-se expressamente que o instrumento provinha dum estúdio florentino. Pode ser que Cristofori tenha sido o construtor, mas a autoria de Ferrini não é de excluir totalmente, dado que ele começou a trabalhar como construtor independente em 1731, enquanto que as obras de Guistini levam a data de 1732.

O instrumento n.º 5 era provido de 56 teclas, um âmbito – como já dito antes – nunca usado por Cristofori, de modo que se tratava indubitavelmente dum produto do estúdio de Ferrini. Como no instrumento n.º 1 pode supor-se que a extensão do teclado com grande probabilidade tem de ser interpretada como $Sol_1 / Lá_1$ - $ré^3 / mi^3$.

Os instrumentos 4 e 5 «*fuleron de piano*» e «*ahora son de pluma*». Evidentemente era possível mudar um piano de martelos para um cravo utilizando o espaço dos martelos para os guias dos martinetes e acrescentando as respectivas peças no cepo e nos cavaletes para possibilitar a inserção de uma nova corda.

O resultado seria uma coisa desmazelada quando muito, e além disso os pontos de beliscadura não corresponderiam aos de um cravo normal. É evidente também que seria possível reconstruir totalmente o instrumento o que significaria um trabalho considerável com custos elevados. Claro está que o dinheiro não faltava à corte régia espanhola; mas se era possível por mais ou menos o mesmo montante adquirir um cravo novo, pergunta-se, porque encomendaria a rainha uma reconstrução dispendiosa, se pela mesma quantia se adquiria um instrumento novo da oficina de Diego Fernandez?

A propósito do instrumento mencionado atrás, de Ferrini com a data de 1746, sugere-se uma outra solução do problema: o instrumento em questão²⁶ é uma combinação dum cravo com um piano de martelos (o teclado inferior

fazendo funcionar o cravo, o superior uma mecânica de martelos) muito parecida à de Cristofori. Entretanto veio à luz que Ferrini foi o primeiro em Itália que construía tais instrumentos combinados, antes do seu mestre Cristofori.²⁷

Suponhamos que os dois instrumentos originalmente florentinos na propriedade da rainha que « *fueron de piano*» eram os tais instrumentos combinados. Podemos assumir, também que a rainha – e talvez um dos músicos de corte, eventualmente o próprio Scarlatti – era da opinião que um piano de martelos em cada um dos três palácios régios – Buen Retiro, Aranjuez e S. Lorenzo do Escorial – bastava. Neste caso, as partes de piano nos instrumentos combinados não eram necessárias. Nesta ordem de ideias eliminavam-se simplesmente os teclados superiores com a mecânica de martelos, com o que sobrariam dois excelentes cravos florentinos. É uma intervenção muito simples com a única desvantagem em forma de uma abertura onde se achava o teclado superior, e também um espaço bastante largo entre o cepo e o tampo harmónico. Por isso, os compiladores do inventário dos instrumentos régios podiam verificar com clareza que aos instrumentos faltava uma mecânica de martelos. Se o instrumentos tivessem sido totalmente reconstruídos, era duvidoso que eles o pudessem ter notado.

Se esta teoria for correcta, a redacção correcta no inventário teria sido: «que fue también de piano, y ahora es solo de pluma» (sublinhado nosso). É possível que isso tenha sido intencionado, porque as redacções e descrições no inventário são descuidadas também noutros casos.

VI

Portanto, D. Maria Bárbara tinha à sua disposição um bom número de cravos e alguns pianos de martelos. Domenico Scarlatti compôs a maioria das suas obras para instrumento de tecla para a rainha, e 13 dos 15 volumes de sonatas agora conservados em Parma e em Veneza foram copiados para o emprego de D. Maria Bárbara. É natural que se ponha a questão: que relação existe entre as sonatas deste compositor e os instrumentos régios?

As primeiras obras compostas expressamente para piano de martelos foram as *12 sonate da cimbalò di piano e forte* de Ludovico Giustini, como já mencionámos, dedicadas ao irmão de D. João V. Nesta publicação de 1732, o compositor usa expressamente vários meios disponíveis num piano de martelos: piano, forte, *più piano* (quer dizer: pianissimo ou decrescendo), *più forte* (portanto: fortissimo ou crescendo).

Em Scarlatti não existe nada disso nas sonatas escritas para cravo (neste contexto sejam excluídas as poucas obras para órgão). Pelo contrário, parece que Scarlatti visava contrastes ou transições com a densidade da escrita como já observou Kirkpatrick;²⁸ tais matizes na densidade da escrita não teriam sido necessários para conseguir efeitos dinâmicos, se ele tivesse entendido as suas obras para piano de martelos.

Além disso, Scarlatti alcança fá³ em 27 sonatas, sol³ em 34 sonatas,³⁰ enquanto que nenhum dos pianos de martelos na propriedade da rainha tem um âmbito que ultrapassa mi³. Portanto, é muito provável que Scarlatti entendesse

as suas sonatas (com a exceção das que se destinavam ao órgão), primariamente para cravo enquanto que os pianos de martelos serviam não para a execução de solista, mas sim para o acompanhamento, porque com um piano estão à disposição do músico mais possibilidades de adaptação aos matizes realizados p. ex. com a voz humana ou com um violino.

Parece insensato, portanto, perguntar sempre de novo até que ponto Scarlatti compunha para piano de martelos. Ele escrevia as suas sonatas primariamente para cravo, explorando com este instrumento um grande leque de matizes.

NOTAS

- ¹ Doderer, Gerhard: «Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V (1719-1727)» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, I (1991): 147-174.
- ² Instituto Português do Património Cultural (= IPPC), MIC 681 e 456. Doderer (1991): 167, n.º 2-3.
- ³ Sachs, Curt: *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog*, Berlim, 1922: n.º 4 – Droysen - Reber, Dagmar & Horst Rase: «Historische Kielklaviere bis 1800. Beschreibung der Instrumente I» in *Kielklaviere. Cembali, Spinete, Virginal. Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, Berlim, 1991: 61-238, esp. 155-159. – Van der Meer, J. Henry: «Die Geschichte der Zupfklaviere bis 1800. Ein Überblick» in *Kielklaviere* (1991): 9-60, esp. 38-39. – Doderer (1991): 167, n.º 1.
- ⁴ Van der Meer, J. Henry: «Um cravo Português desconhecido em propriedade particular na Alemanha» in *Actas. IV Encontro Nacional de Musicologia. Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n.º 52 (1987): 69-72, esp. 71.
- ⁵ Kenyon de Pascual, Beryl: «Diego Fernandez – harpsichord-maker to the Spanish royal family from 1722 to 1775 – and his nephew Julián Fernandez» in *Galpin Society Journal*, XXXVIII (1985): 35-47, esp. 45.
- ⁶ Kirkpatrick, Ralph: *Domenico Scarlatti*, Princeton, 1953: 361.
- ⁷ Sachs, Curt: *The History of Musical Instruments*, Nova York, 1940: reprodução XXIV.
- ⁸ Kenyon de Pascual (1985): 44.
- ⁹ Kenyon de Pascual, Beryl: «Francisco Pérez Mirabal's harpsichords and the early Spanish piano» in *Early Music*, XV (1987): 503-513.
- ¹⁰ Kenyon de Pascual (1985): 40.
- ¹¹ Kenyon de Pascual (1985): 43.
- ¹² Kenyon de Pascual (1985): 46.
- ¹³ Kenyon de Pascual (1985): 45.
- ¹⁴ IPPC, MIC 372. – Doderer (1991): 168, n.º 4, e 171.
- ¹⁵ Van der Meer (1987). – Doderer (1991), 168, n.º 5.
- ¹⁶ Van der Meer, J. Henry: «Um cravo Português desconhecido em propriedade particular na Inglaterra» in *Actas. V Encontro Nacional de Musicologia. Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n.º 58 (1988): 17-22 – Doderer (1991): 168, n.º 6.
- ¹⁷ Doderer (1991): 168, n.º 9.
- ¹⁸ Museo Nazionale degli Strumenti Musicali. – Pollens Stewart: «The Pianos of Bartolomeo Cristofori» in *Journal of the American Musical Instrument Society*, X (1984): 32-68. – Montanari, Giuliana: *Bartolomeo Cristofori: a list and historical survey of his instruments in Early Music*, XIX (1991): 383-396, n.º XXXIII.
- ¹⁹ Kinsky, Georg: *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln, Katalog I. Besaitette*

- Tasteninstrumente, Orgeln und orgelartige Instrumente. Friktionsinstrumente*, Colónia, 1910: n.º 170. – Pollens (1984). – Montanari (1991): n.º XXXVI.
- ²⁰ Pollens, Stewart: «The early Portuguese piano» in *Early Music*, XIII (1985): 18-27.
- ²¹ Pollens (1984). – Montanari (1991): n.º XXXI e 383.
- ²² *A Checklist of Keyboard Instruments at the Smithsonian Institution*, Washington, D.C., 2/1975: 46-47. – Montanari (1991): N.º XLI.
- ²³ Henkel, Hubert: *Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, Katalog II. Kielinstrumente*, Leipzig 1979, n.º 86. – Montanari (1991), n.º XL.
- ²⁴ Coleção Luigi Ferdinando Tagliavini, Bolonha.
- ²⁵ Tagliavini, Luigi Ferdinando, & J. Henry van der Meer: *Clavicembali e spinette dal XVI al XIX secolo. Collezione L. F. Tagliavini*, Casalecchio sul Reno, 1986, 2/1987, n.º 3.
- ²⁶ Tagliavini & van der Meer, n.º 16.
- ²⁷ Tagliavini, Luigi Ferdinando: «Giovanni Ferrini and his harpsichord ‘a penne e a martelletti’» in *Early Music* XIX (1991): 398-407.
- ²⁸ Kirkpatrick (1953): 285-287.
- ²⁹ K. 360, 364, 385, 387, 411, 419, 438, 440, 446, 461, 462, 465, 468, 469, 487, 502, 505, 506, 512, 524, 525, 528, 529, 539, 542, 543 e 554.
- ³⁰ K. 356, 357, 380, 383, 398, 406, 410, 422, 426, 427, 429, 443, 449, 454, 455, 470, 471, 476, 478, 479, 480, 493, 494, 497, 500, 514, 518, 536, 538, 541, 549, 551, 553, e a sonata com a extensão Fá₁ – sol³, K. 485.

