

**ASPECTOS NOVOS EM TORNO
DA ESTADIA DE DOMENICO
SCARLATTI NA CORTE
DE D. JOÃO V (1719-1727)**

GERHARD DODERER

I

Parece-nos estranho sabermos tão pouco de concreto acerca de um compositor “famoso” como Domenico Scarlatti. Ao seu nome associam-se, genérica e muito espontaneamente, as sonatas scarlatianas para instrumentos de tecla, obras que o tornaram conhecido a nível europeu a partir das edições londrinas dos finais dos anos 30 do século XVIII como compositor fascinante e pouco ortodoxo se não excêntrico.

No entanto, esta observação fundamental revela a evidência intrínseca dos graves problemas que existem relativamente à imagem da personalidade de Domenico Scarlatti: ao lado das suas sonatas para cravo, hoje em dia omnipresentes através de inúmeras edições parciais ou completas, o próprio compositor apaga-se quase por total, tanto em relação à autoria das obras não destinadas ao teclado como também, e antes de mais nada, em relação à sua vida e seus afazeres entre os anos de 1719 a 1757; é exactamente este o período em que foi criada a maior parte das suas mais do que 560 sonatas para cravo (= cravo de penas), cravo de martelos (= pianoforte), clavicórdio ou órgão.

Marcaram a sua época as monografias e edições fundamentais de que dispomos, desde há muitos anos, por parte de Longo (1913), Gerstenberg (1933), Kirkpatrick (1953, em forma mais completa 1972 e 1985), Basso (1957) e Pestelli (1967). Depois destes, dedicaram-se autores como Scheveloff (1970) e Choi (1974) a questões particulares e específicas como seja a situação das fontes das sonatas scarlatianas. Para muitas das perguntas, no entanto, ainda não se encontraram, até hoje, respostas satisfatórias (Sheveloff, 1985-86), se bem que trabalhos recentes de Alvini, Clark, Dowd, Fadini, Gilbert e Rousset (todos 1986) surgidos, em parte, graças às comemorações do tricentenário de Domenico Scarlatti, se tivessem novamente ocupado destes mesmos problemas e desta vez também partindo dos pontos de vista da Musicologia histórica e etnológica, da Antropologia, da História de Arte e da Organologia. M. Boyd ofereceu-nos com o seu livro de 1986 o ponto da

situação, tal como esta se apresentava naquela altura. Sem estarem esclarecidos, mantêm-se aspectos essenciais (Clark 1985; Scheveloff 1985-86) e pouquíssimos pormenores sabemos ainda relativamente à vida e actividade de Scarlatti ao serviço dos monarcas de Portugal e de Espanha com referência à sua posição na corte Madrilena; do mesmo modo, continuam a levantar-se-nos muitas dúvidas com respeito à cronologia exacta (Pagano 1985; Boyd 1986), à origem e à maneira de realização das suas sonatas cravísticas, como também ao relacionamento humano com a personagem da rainha D. Maria Bárbara, relacionamento que assume a máxima importância no sentido artístico-existencial.

II

Podemos obter novas informações relativamente aos capítulos “Vida”, “Situação das fontes” e “Instrumentário” do nosso compositor graças às recentes investigações que abrangem a correspondência diplomática coeva entre o Núncio Apostólico em Lisboa e a Santa Sé, bem como o estudo do *Libro di Tocate Per Cembalo*, até há poucos anos totalmente desconhecido, com 61 sonatas de Domenico Scarlatti. Além disso, contribuiu grandemente para o desanuviamento de algumas das mais discutidas perguntas respeitantes à cronologia e ao carácter sonoro das sonatas, o exame organológico dos cravos produzidos por artesãos portugueses setecentistas.

III

Entre fins de 1719 e princípios de 1727, Domenico Scarlatti exerceu o cargo de mestre da capela real e de professor de cravo da família real, em Lisboa. A data exacta da chegada de Scarlatti à corte portuguesa continuava como sempre desconhecida. Ainda nas mais recentes publicações, como p.e. nos catálogos portugueses e espanhóis elaborados por ocasião das comemorações do Ano Scarlatiano (Pérez 1985; Moreno 1985; Comissão Nacional 1985), a data do início das actividades de Domenico como mestre da capela real portuguesa era objecto de profundas dúvidas (Kirkpatrick 1972, 1985) e grandes especulações (Pagano 1985, 1986). Pode afirmar-se, hoje e em primeira mão, que Scarlatti chegou definitivamente a Lisboa, por via terrestre, no dia 29 de Novembro de 1719, pouco tempo depois de se terem evidenciado, na corte lisboeta, os dois cantores Mossi e Floriani. Este facto, bem como muitos outros, estão comprovados nas cartas e nos relatórios de Monsignore Vicente Bicchi, entre 1710 e 1728. Núncio Apostólico em Lisboa (Vaticano, Arquivo Segreto - “Secretaria di Stato - Portugallo”). Revelam-se-nos aí outros aspectos e facetas, até agora desconhecidos, na vida musical e nas personagens da corte, como p.e. a grande admiração de que Scarlatti gozou como cantor virtuosístico, e a surpreendente capacidade demonstrada no cravo pela rainha D. Mariana e por D. António, irmão de D. João V;

documenta-se aí também a realização de um número muito superior ao até agora conhecido (Brito 1989) de cantatas e serenatas da autoria do próprio Domenico Scarlatti.

21.11.1719

(vol. 75, fol. 162) [...] *Le MM^{ta} Loro che continuano à godere una perfetta salute assieme con tutta la Reale Casa, si uanno spesso diuertendo con la musica de' Virtuosi Italiani, hauendo Domenica sera goduto di sentire una bellissima Cantata à cinque uoci proposta dalla Regina, che riuscì di tutta loro sodisfazione posta in musica da Bononcino di Vienna.*

Sono poi giunti i due musici Mossi, e Floriani, uenendo molto applauditi ambi due: Attendendo S. Mtà, con impazienza l'arriuò del s.^{re} Scarlatti, che deue essere il Capo, e direttore di tutta la sua musica della Patriarcale, benche la maggior parte di questa sianossi accomodati in casa di uarij Fidalgli, che si fanno gloria in tenerlo: Per anco non si sono separati, durando ancora ad esser trattati à spessa de S. Mta. colla solita magnificenza nella prima Casa oue furono alloggiati [...].

05.12.1719

(fol. 272) [...] *Arriuò li 29 scorso felicem.^{te} c/le Poste à questa corte il sig.^{re} Scarlatti, e di già hà hauuto più nobre l'honore di far sentire la sua Virtù alle MM^{ta} Loro, riceuendoue uno singolarissimo dalla Mtà della Regina, che uolle accompagnarlo col Graucembalo mentre ègli cantaua.*

Il sig. Infante D. António tornato dalle Caccie dell Alenteggio hà fatto ancor lui med.^{mo} honore à Mossi Musico, e dació bensi comprende, che questi due saranno (fol. 272v) i Virtuosi più fauoriti dalla corte [...].

05.12.1719

(fol. 278v) [...] *p/ hauerui fatti alloggiare, e trattare a sue spese tutti li Musici uenuti fin' hora d' Italia p/ il suo Real seruicio, la maggior parte de' quali già ha preso habitazione fuori, et in breue ne escirà anche Scarlattino singlar.^{mo} Professore di musica giunto quà ultimamente [...].*

02.01.1720

(fol. 300) [...] *Le MM^{ta} loro la sera della Festa di S. Giouanni si diuertirono con una Cantata, che recitarono li Musici Italiani, de' quali*

il sig.^{re} Scarlatti, et il Mossi si trouano distinti, hauendolo il Ré destinato al Seruicio del Sig.^{re} Infante D. António, con titolo di Maestro luno, e Virtuoso l'altro, dandoli case separate e commodo di calessi, e S.^a Alt.^{za} Reale há già regalato á ciasche duno (fol. 300v) di loro una Gioia di circa 400 scudi. [...]

02.07.1720

(fol. 405) [...] La sera de' 24 dello scorso Festa del Glorioso S. Giouanni Battista, p/ essere il nome di sua Maestrà, ui fù à Palazzo una bellissima serenata in lode della Mtà Sua composta in lingua Italiana, e messa in musica d' ordine della Regina dal Sig.^{re} Scarlatti, cantata de quattro de' migliori Musici Italiani con quelli sonatori di stromenti, che permette la Città [...].

06.08.1720

(fol. 425) [...] La notte de' 26. del passato La Maéstà Sua ordinó si cantasse nel suo Appartamento una bella Cantata in honore della gloriosa S. Anna, della quale La Maéstà della Regina porta il nome. Si fece la d.^a Funzione nel quarto interiore del Ré, e la Compositione era del Sig.^{re} Domenico Scarlatti, tanto le parole, che la musica, essendo stata cantata da trè soprani, et un Tenore tutti Italiani, e dei migliori della Chiesa Patriarcale: e Mons.^{re} Sacripanti ui fù ammesso à sentirla con alcuni de' principali Fidalgli della Corte, Parenti delle Dame della Regina [...].

17.09.1720

(fol. 457v) [...] Per essere il d.^o Giorno [07.09.1720] il Compleannos della Mtà della Regina fù ueduta tutta questa Corte in gala, e solam.^{te} la Mtà. Sua ritenne (fol. 458) il lutto. che doppo hauer riceuuto il solito complimento da Mons.^{re} Nunzio, e dal Sig.^{re} Amb.^{re} di Francia ammesse al bacio della mano tutta la Fidalglia, et altri; e la sera ui fù in Palazzo alle presenza di tutta la Casa Reale una bellissima serenata, in lode della med.^{ma} intitolata il Contrasto [sic] delle Stagioni, posta in musica dal Sig.^{re} Domenico Scarlatti, e cantata da tutti i Musici Italiani. [...]

29.10.1720

(fol. 486) [...] Alla presenza delle MM.^{tà} Loro, e di tutta la Casa Reale fù recitata (fol. 486v) in quella sera nella stanza di Audienza della Regina una Cantata à sei Voci, intitolata il Trionfo delle Virtu, hauendone il Sig.^{re} Domenico Scarlatti Compositore della Musica, riportato un' applauso uniuersale [...]

07.01.1721

(vol. 76, fol. 531v) [...] *Nella seguente sera [27.12.1720] fù cantata alla preferenza delle MMtà. Loro, del Sig.^{re} Prípe del Brasil, dalle Sig.^{re} Infante, e del Sig.^{re} Infante D. Antonio, tornato due giorni prima dall' auuisato suo diuertimento della Caccia, una Pastorale à sei voci dalli Musici Italiani, posta in musica dal Sig.^{re} Dom.^{co} Scarlatti, che ne riportò un general applauso, assendoui stata ammessa molta Nobilità, e u' interuenero incogniti li due SS.^{ri} Cardinali; con Mons.^{re} Patriarca. [...]*

01.07.1721

(vol. 76, fol. 79) [...] *Nella stanza di Audienza della Mtà. della Regina fù cantata alla presenza delle MMTá. loro e del resto della Real Casa una bellissima Serenata à sei voci dà Musici Italiani la sera désta Festa di S. Giovanni Battista, del quale porta il nome La Maestà del Ré, e terminó sù la mezza notte, hauendone riportato non ordinario applauso il Sig.^{re} Domenico Scarlati compositore della medesima [...]*

23.06.1722

(vol. 78, fol. 173v) [...] *Jeri sera in casa del Scarlatti Mro della Cappella Reale fù fatta la proua di una nobile, e uaga cantata à sette voci dà farsi in questo Real Palazzo la sera di S. Gio:, di cui porta il nome la M.^{tà} del Rè, auendo il sudetto tratti di poi à lauta cena alcuni suoi più confidenti inuitati ad udire l' accennata proua, e trattenutti con uarij altri (fol. 174) altri diuertim.^{ti} [...]*

01.01.1726

(vol. 83, fol. 4) [...] *Giouedi correndo la Festa di (fol. 4v) S. Giouanni, di cui porta il nome la Maestà del Rè, alla quale occasione tutta la Corte si pose in Gala, si cantò nell' Appartam.^{to} della Regina la scritta Pastorale in musica composta dal s.^{re} Abb.^e Scarlatti, che n' ebbe tutto l' Applauso [...]*

28.01.1727

(vol. 84, fol. 32) [...] *Domenica doppo pranzo partì di quà alla uolta di Roma il Sig.^{re} Domenico Scarlatti Mrò. di Cappella della Maestà del Rè, per ristabilirsi in salute col beneficio di quell' aria, giacche non hà trouato in questa muodo di riauersi dalle sue indispozioni, auendogli la M.^{tà} S. p/ la stima, che fà della Virtù del soggetto somministrato mille scudi per il viaggio [...]*

Estes acontecimentos, documentados na correspondência do Núncio Apostólico, não deixam como muito provável (embora também não excluam) a tantas vezes ventilada hipótese de uma passagem de Domenico por Londres depois de ele ter deixado, em Agosto ou Setembro de 1719, o seu lugar de mestre da Capella Giulia; deve abandonar-se, no entanto, toda a teoria construída à volta de uma presumível e prolongada estadia na Sicília (Pagano 1985; Brito 1985/90; Pagano 1986; Boyd 1986). A luz destas provas documentais ganha nova importância a listagem elaborada pelo tesoureiro da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa que anotou, em Dezembro do ano de 1720, na lista dos membros da Irmandade que contribuíram para um sítial, a importância da esmola paga pelo *S^{or} Domingos Scarlate* como sendo de 4800 reis (Irmandade de Santa Cecília - Igreja dos Mártires/Lisboa, Documentos do cofre, fol. 7). A falta de indicações que mencionem expressamente o nome de Scarlatti nos numerosos relatos musicais da nossa fonte durante os anos de 1723 a 1725, não testemunham ipso facto uma ausência do compositor. Podem entender-se, muito antes como sinal da sua natural integração na vida musical da corte o que dispensaria uma menção específica.

Pouco claras permanecem as circunstâncias nas quais se efectuou a viagem de Domenico a Roma em 1724/25 e da qual temos notícia apenas através de umas vagas observações biográficas de Quantz, reproduzidas em 1754 por Marpurg. Os relatos da Nunciatura, sempre bastante minuciosos, não falam nem de uma partida, nem do regresso de Scarlatti, acontecimentos que não deveriam ter escapado à atenção do responsável das "informazioni" que, por norma, dedicavam sempre importância particular a todos os assuntos relacionados com cidadãos de origem italiana. Por outro lado, pode interpretar-se a nova menção do nome de Scarlatti, em 1 de Janeiro do ano de 1726, como intenção de assinalar o recomeço das actividades do mestre de capela.

A partida de Lisboa, comunicada em 28 de Janeiro de 1727, marca, de facto, o início de um grande e significativo afastamento da corte portuguesa obtido com o beneplácito e a benevolência do rei, tendo esta última, certamente, dado origem à nota que Walther transmite, em segunda mão, relativamente ao subsídio real para a viagem (*Musikalisches Lexikon*, 1732). Tomando em consideração, por um lado, o casamento com Maria Catalina Gentili celebrado em Maio de 1728 em Roma e, por outro lado, a nota marginal lançada num diário lisboeta com a data de 27.12.1729 ("*chegou o Múzico Escarlate com a molher fermosa e dous filhos se lhe continuam os seus grandes ordenados*", Alegria 1944-45), deve concluir-se que Domenico, após a passagem pela capital portuguesa, se tenha juntado ao séquito da D. Maria Bárbara - agora também desposada e como Princesa das Astúrias integrada na corte espanhola residente em Sevilha - apenas depois desta data.

A permanência de Scarlatti durante mais de sete anos na capital portuguesa deveria impor a todos os investigadores scarlatianos estudos mais aprofundados de ordem sócio-política e histórico-musical do Portugal setecentista, visto que importantes linhas orientadoras do fenómeno evolutivo "cravo - piano de martelos" se cruzam em Lisboa durante a primeira metade do século XVIII.

Durante o reinado de D. João V (1707-1750), a Corte de Lisboa era considerada uma das mais dispendiosas e magníficas do continente europeu. De uma prudente atitude de diplomacia externa, aquando das guerras de sucessão europeias e da conseqüente concretização de uma política colonial no espaço atlântico, resultaram a libertação do empobrecimento, longos anos existente, e da decadência económica. As riquezas oriundas do comércio ultramarino, bem como dos metais e pedras preciosas dos jazigos brasileiros, transformaram Lisboa, num curto espaço de tempo, numa metrópole de mercantilismo e da arte que atraiu, fortemente, inúmeros estrangeiros. Num ambiente tão opulento, também a música se projectou de uma maneira extraordinária. Começou a notar-se uma certa viragem para os ideais artísticos da Europa central, graças a D. João V, que conhecia perfeitamente a tradição musical da Alemanha e da Áustria através da sua mãe, Dona Maria Sophia de Pfalz-Neuburg, e através da sua mulher, Dona Maria Anna de Áustria. A grande paixão do monarca português pela música litúrgica e pela música de câmara deu azo à forte preponderância da música italiana, cujo estilo e sonoridade marcaram todos os músicos portugueses dos anos setecentistas. Tal como Domenico Scarlatti, Giovanni Giorgi ou, pouco mais tarde, David Perez, muitos músicos italianos viveram naquela época em Portugal, trabalhando como mestres de capela, cantores, instrumentistas ou professores de música na corte e nas casas nobres. Uma série de jovens músicos portugueses, formados no novo Seminário Patriarcal de Lisboa, foram mandados pelo rei como bolseiros para Itália, a fim de se aperfeiçoarem na sua arte. Pode assim observar-se que, a partir de cerca de 1730, os lugares importantes na vida musical do país passam a ser, pouco a pouco, ocupados por artistas como António Teixeira, Francisco António de Almeida ou João Rodrigues Esteves. Não raras vezes foram dedicadas a membros da família real importantes edições musicais do terceiro e quarto decénios daquele século, como é o caso do rei D. João V (Domenico Scarlatti, *Essercizi*, Londres 1739; Antonio Duni, *Cantate da camara*, Londres 1739), de sua mulher, D. Mariana (Jaime de la Tê y Sagau, *Cantatas humanas* II partel, Lisboa cerca de 1720), do irmão de D. João V, D. António (Jaime de la Tê y Sagau, *Cantatas humanas* III partel, Lisboa cerca de 1720; Ludovico Giustini da Pistoia, *Sonate da Cimbalo di piano, e forte*, Florença 1732) e da filha do rei, D. Maria Bárbara, cujo nome iria figurar, mais tarde, também na dedicatória do 1.º volume da *Storia della Musica* do Padre Martini (Bolonha 1757).

IV

Uma grande parte dos fundos musicais provenientes dos séculos XVI, XVII e da primeira metade do séc. XVIII - de incalculável valor relativamente à sua importância musico-histórica para o país - perdeu-se devido ao terramoto de 1755, que destruiu uma vasta área da cidade de Lisboa, incluindo o Palácio real (Paço de Ribeira) com a sua célebre biblioteca musical. Isto explica no sector da música de câmara, por um lado, a quase total ausência de obras portuguesas, particularmente de peças para cravo,

clavicórdio e órgão e, por outro lado, a falta de manuscritos autógrafos. Esta última observação vale até para os casos de compositores cujas peças se conservaram em número considerável, p.e. Carlos Seixas (1704-1742), como segundo mestre da capela real e organista da Patriarcal, colega de Domenico Scarlatti durante os anos de estadia deste na corte lisboeta (Kastner 1947; Heimes 1980). As 105 sonatas e tocatas de Seixas conservadas (entre elas 16 atribuídas) encontram-se em manuscritos cuidadosamente organizados e elaborados, provavelmente, por copistas da corte e fazem, hoje em dia, parte dos fundos musicais das bibliotecas de Coimbra (Biblioteca Geral da Universidade) e de Lisboa (Biblioteca Nacional, Biblioteca do Palácio da Ajuda). A comparação correcta de composições congêneres da autoria de Carlos Seixas e de Domenico Scarlatti, considerando ao mesmo tempo a relevância cronológica das mesmas, oferece conclusões significativas relativamente às diferentes características tonais, formais e melódicas de ambos os mestres (Heimes 1974).

Também o presente *Libro di Tocate Per Cembalo* de Domenico Scarlatti foi certamente copiado por um escrivão da corte. O manuscrito, localizado há poucos anos, pertence desde 1982 aos fundos musicais do Departamento de Musicologia do Instituto Português do Património Cultural (cota F.C.R. ms 194.1) e foi adquirido com o espólio musical de D. Fernando Luiz de Sousa Coutinho, Conde de Redondo.

Nada se sabe acerca da sua proveniência anterior; além do título, não existem nem indicações complementares nem marcas de água. Sabemos, no entanto, da grande preocupação que o próprio rei português demonstrava em fazer ouvir nas salas do seu palácio as sonatas de Domenico Scarlatti e podemos supor que o *Libro di Tocate Per Cembalo* tivesse encontrado o seu caminho de Madrid a Lisboa de uma forma muito semelhante à que transpõe várias vezes na correspondência de Alexandre de Gusmão, secretário de D. João V:

“[...] e é um Catalão que Scarlatti me recomendou e em Madrid era todo seu; o qual, tanto em saltério como no oboé, é quanto se pode ouvir. Têm-nos vindo bastantes sonatas novas de Scarlatti, e muitas bem saborosas; e temos de casa quem as execute de sorte que se dá por satisfeito o dito virtuoso, não obstante tê-las ouvido ao seu autor [...]” (12.08.1747, Rocha 1981);

“[...] peço me mande copiar algumas Sonatas de Scarlatti; quisera dever a V. M. o favor de assistir com a despesa que para isso for necessária [...]” (25.06.1751, Rocha 1981).

No que diz respeito ao nosso manuscrito propriamente dito, sobressai a marcante execução caligráfica, que o coloca entre as fontes scarlatianas de maior valor estético. Apesar de ser um manuscrito singular, engloba um número elevado de composições, facto que o situa em posição importante na totalidade das fontes scarlatianas. No que respeita a origem do manuscrito, poder-se-iam apontar os primeiros anos da segunda metade do século XVIII, tomando em conta a qualidade do papel e as características da encadernação e da grafia musical.

Ms Lx 194.1	tonalidade	compasso	andamento no Ms Lx 194.1	andam. to nos Mss Venezia/Parma	âmbito	nº de Kirkpatrick
Lx 1	D	C	<i>Allegro</i>	Non presto	A1 - d'''	K 118
Lx 2	D	318	<i>Allegro</i>	Allegro	D - d'''	K 161
Lx 3	G	C	<i>Presto, quanto sia possibile</i>	Presto, quanto sia possibile	G1 - g'''	K 427
Lx 4	C	318	<i>Allegro</i>	Allegro	G1 - f'''	K 465
Lx 5	B	C	<i>Allegro</i>	Allegro	B1 - d'''	K 441
Lx 6	B	318	<i>Allegro</i>	Allegro	G1 - d'''	K 442
Lx 7	f	314		Allegrissimo	G1 - f'''	K 467
Lx 8	f#	318		Allegro	C# - h''	K 448
Lx 9	G	318		Andante	G1 - g'''	K 426
Lx 10	G	314		Andante	H1 - d'''	K 215
Lx 11	E	314	<i>Allegro</i>	Allegro	H1 - d'''	K 216
Lx 12	G	1218	<i>Allegro</i>	Allegrissimo	D - d'''	K 103
Lx 13	A	318	<i>Allegro</i>	Allegro	E - d'''	K 101
Lx 14	E	618		Allegro	H1 - d'''	K 135

Tabela I: Ms Lx 194.1

Lx 15	G	318	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>	D - d'''	K 124
Lx 16	D	C	<i>Presto</i>	<i>Presto</i>	A1 - g'''	K 480
Lx 17	G	318	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>	G1 - d'''	K 104
Lx 18	f	C	<i>And.te moderato</i>	<i>Andante moderato</i>	G1 - eb'''	K 466
Lx 19	a	214		<i>Allegro</i>	A1 - c#'''	K 175
Lx 20	F	C	<i>Allº di molto</i>	<i>Allegro molto</i>	G1 - f'''	K 469
Lx 21	A	318	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>	H1 - d'''	K 182
Lx 22	e	318		<i>Allegro</i>	D - h''	K 98
Lx 23	E	214	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>	H1 - d'''	K 134
Lx 24	D	C	<i>Presto</i>	<i>Presto</i>	A1 - h''	K 53
Lx 25	A	C	<i>Allegro</i>	--	A1 - c'''	--
Lx 26	b	318	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>	C - db'''	K 131
Lx 27	G	C	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>	G1 - g'''	K 455
Lx 28	a	1218	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>	A1 - d'''	K 54
Lx 29	c	318	<i>Andante</i>	<i>Andante</i>	C - c'''	K 158
Lx 30	C	618	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>	D - d'''	K 159
Lx 31	e	318		<i>Vivo non molto</i>	H1 - d'''	K 203

Tabela I: Ms Lx 194.1

Lx 32	e	314	<i>Allegro</i>	Allegro	H1 - c'''	K 198
Lx 33	Eb	314	<i>And.te e Cantabile</i>	Andante e Cantabile	Eb - eb'''	K 474
[Lx 33a]	Eb	C	<i>Allegrissimo</i>	Allegrissimo	B1 - eb'''	K 475
Lx 34	g	318		Allegro	D - d'''	K 179
Lx 35	f	314	<i>And.te</i>	Andante	Ab1 - f'''	K 462
Lx 36	D	318	<i>All^o non Presto</i>		D - c'''	K 145
Lx 37	f	C	<i>Molto All^o</i>	Molto Allegro	G1 - d'''	K 463
Lx 38	Ab	318	<i>Allegro</i>	Allegro	Ab1 - c'''	K 130
Lx 39	B	318	<i>Allegro</i>	Allegro	B1 - d'''	K 112
Lx 40	D	318	<i>Allegrissimo</i>	Allegrissimo	A1 - d'''	K 96
Lx 41	D	314		Allegro	A1 - e'''	K 458
Lx 42	c	318	<i>Allegro</i>	Allegro	G1 - d'''	K 116
Lx 43	F	318	<i>Allegro</i>	Allegro	C - db'''	K 44
Lx 44	B	318	<i>Allegro</i>	Allegro	F - d'''	K 155
Lx 45	G	318	<i>Allegro</i>	Vivo	A1 - d'''	K 125
Lx 46	B	C		Allegro	B1 - g'''	K 410

Tabela I: Ms Lx 194.1

Lx 47	D	318	<i>Allegro</i>	Minuet	A1 - e'''	K 397
Lx 48	d	C	<i>And.te</i>	Andante	A1 - d'''	K 396
Lx 49	B	314	<i>All^o</i>	Allegro	B1 - f'''	K 411
Lx 50	F	314	<i>And.te Commodo</i>	Andante commodo	C - d'''	K 437
Lx 51	F	1218	<i>Pastorale Alleg.mo</i>	Pastorale. Allegrissimo	C - f'''	K 446
Lx 52	G	C	<i>Allegro</i>	Allegro	G1 - d'''	K 424
Lx 53	D	318	<i>Non presto má a tempo di Ballo</i>	Non presto ma a tempo di ballo	A1 - d'''	K 430
Lx 54	F	C	<i>Allegro</i>	Allegro	G1 - f'''	K 438
Lx 55	G	318	<i>All^o molto</i>	Allegro molto	G1 - d'''	K 425
Lx 56	F	C		Allegro	B1 - db'''	K 378
Lx 57	g	1218		Allegro assai/Allegrissimo	B1 - d'''	K 43
Lx 58	G	318	<i>All^o</i>	Allegro/Presto	A1 - c'''	K 55
Lx 59	D	C	<i>All^o</i>	Allegro	D - e'''	K 435
Lx 60	F	C	<i>All^o o Presto</i>	Allegro, o Presto	A1 - d'''	K 445

Tabela I: Ms Lx 194.1

Na base das observações apontadas na Tabela I, e utilizando os resultados da comparação relativa às sonatas representadas nas fontes manuscritas e impressas setecentistas (Tabela II), pode constatar-se o seguinte:

- 1) o manuscrito de F.C.R. 194.1 do Instituto Português do Património Cultural (citado a partir de agora como "Lx 194.1") inclui com o n.º 25 uma sonata em Lá maior (publicada em Doderer 1987), que se encontra exclusivamente neste manuscrito; este facto foi apurado através das investigações efectuadas pelos colaboradores do Departamento de Musicologia do Instituto Português do Património Cultural;
- 2) Lx 194.1 confirma com a Sonata n.º 36 a autoria de Scarlatti para esta peça, representada apenas no manuscrito Cam 13 e declarada, até agora, como duvidosa;
- 3) todas as sonatas de Lx 194.1 - exceptuando as Sonatas n.º 33/n.º 33a cuja situação particular vem abaixo mencionada - evidenciam a estrutura de um único andamento bipartido, não existindo, portanto, peças com mais que um andamento;
- 4) com excepção da Sonata n.º 25, localizam-se as peças de Lx 194.1 em todos os importantes manuscritos scarlatianos, mas de modo diferente no que respeita à representação numérica. A quase totalidade das composições de Lx 194.1 encontra-se também nas colectâneas de Veneza e de Parma, excluindo-se em cada um dos casos, duas sonatas de Lx 194.1. As sonatas das colecções Münster e Viena I/II englobam cerca de 2/3 do conteúdo de Lx 194.1. Todos os restantes manuscritos europeus do século XVIII, inclusivé aqueles que se guardam em bibliotecas e arquivos de Espanha, abrangem versões duplicadas em número muito reduzido. Nas edições publicadas até 1800, aparece apenas cerca de 1/3 do conteúdo de Lx 194.1. É de realçar o facto de que se não encontram representadas em Lx 194.1 sonatas que fazem parte das primeiras edições (Londres 1739); apenas a partir das publicações francesas de Boivin dos anos de 1742-46 começam a notar-se concordâncias (Sheveloff 1970);
- 5) em relação ao âmbito que se verifica nas peças de Lx 194.1, não se pode reconhecer um critério sistematizante. O âmbito Sol₁-fá^{'''} e Sol₁-sol^{'''}, várias vezes utilizado e característico para as sonatas tardias de Scarlatti, documenta que esta colecção não foi reunida senão depois de 1750;
- 6) verifica-se algumas vezes o agrupamento de duas sonatas em forma de par, particularmente através da união das duas peças n.º 33 (na Tabela I contadas como n.º 33 e n.º 33a), peças que aparecem em todas as outras fontes scarlatianas em forma de duas composições independentes. Se se podem verificar, em Lx 194.1, alguns casos de sonatas que se seguem quase como pares, devemos observar, no entanto, que nos manuscritos de Veneza e Parma esta sequência nem sempre se manteve;

- 7) a escolha das tonalidades caracteriza-se, em Lx 194.1, pela preferência dada às maiores (45 sonatas) com até quatro acidentes (2 x Dó maior; 11 x Sol maior; 10 x Ré maior; 3 x Lá maior; 3 x Mi maior; 7 x Fá maior; 6 x Si bemol maior; 2 x Mi bemol maior; 1 x Lá bemol maior), ao passo que as tonalidades menores são menos frequentes (2 x lá menor; 1 x ré menor; 2 x sol menor; 2 x dó menor; 4 x fá menor; 1 x si bemol menor; 3 x mi menor; 1 x fá sustenido menor). A problemática particular das questões do temperamento musical foi, certamente, a razão de terem sido evitadas as regiões tonais de Si maior, si menor e de outras tonalidades com número mais elevado de acidentes. A importância destas questões para a música ibérica daquela época tem merecido, apenas desde há muito pouco tempo, a atenção dos musicólogos (Doderer 1986);
- 8) um certo parentesco de Lx 194.1 com os manuscritos de Veneza evidencia-se através da quantidade de concordâncias e também através da grande correspondência das indicações de andamento. Por meio da contraposição directa e da comparação pormenorizada destas duas fontes, deverá ser esclarecido o grau de dependência e de interligação relativamente ao conteúdo e à cronologia; a hipótese da existência de uma fonte principal (Sheveloff 1970) impõe-se com cada vez maior lógica e, nesta suposta correlação triangular, o manuscrito Lx 194.1 - ao que até agora parece - poderia ter ocupado uma posição mais importante que a colectânea de Veneza.

<i>Ms Lx 194.1</i>	<i>Mss Venezia</i>	<i>Mss Parma</i>	<i>Mss Münster</i>	<i>Ms Wien I-II</i>	<i>outros Mss</i>	<i>edições public. no séc. XVIII</i>
Lx 1 (K 118)	1749, 21	III, 9			L 31553, 25 ZZ 31, 18	Owen, 3 Worgan, 3
Lx 2 (K 161)	I, 14	I, 13			ZZ 2, 21	
Lx 3 (K 427)	X, 10	XII, 17	II, 34		Mad 3/1408, 27	
Lx 4 (K 465)	XI, 12	XIII, 12	II, 60			
Lx 5 (K 441)	X, 24	XII, 20	II, 37			
Lx 6 (K 442)	X, 25	XII, 21	II, 38			
Lx 7 (K 467)	XI, 14	XIII, 14	I, 2	C, 2		
Lx 8 (K 448)	X, 31	XII, 27	II, 44		ZZ 35, 31	
Lx 9 (K 426)	X, 9	XII, 16	II, 33	Q 15114, 9 Racc II, 3	Bol FF 232, 9 Bol KK 96, 4	
Lx 10 (K 215)	III, 10	IV, 25	V, 19	G, 38 Q 15115, 5 Racc VI, 3	ZZ 2, 27	
Lx 11 (K 216)	III, 11	IV, 26	V, 18	A, 13 G, 8 Q 15118, 1 Racc VI, 15	ZZ 2, 22	
Lx 12 (K 103)	1749, 5					
Lx 13 (K 101)	1749, 3	III, 26	V, 37	A, 29 G, 33 Q 15119, 10	ZZ 31, 8; 32, 26	Johnson 4, 8

Tabela II: concordâncias Ms Lx 194.1/fontes europeias

Lx 14 (K 135)	1749, 38	II, 8	III, 12	G, 37 Racc V, 1 Q 15116, 9		
Lx 15 (K 124)	1749, 27	II, 3	V, 27	G, 18 Racc III, 3 Q 15114, 16	Cam 13, 16 ZZ 32, 1	
Lx 16 (K 480)	XI, 27	XIII, 30	I, 18	C, 14		
Lx 17 (K 104)	1749, 7	III, 2	V, 21	A, 15	L 31553, 18 ZZ 2, 5	Johnson 4, 6
Lx 18 (K 466)	XI, 13	XIII, 13	I, 1	C, 1		
Lx 19 (K 175)	I, 28	I, 28	III, 10	E, 10	ZZ 32, 16	
Lx 20 (K 469)	XI, 16	XIII, 16	I, 4	C, 4 G, 10 Racc VII, 5 Q 15118, 7		
Lx 21 (K 182)	II, 6	II, 11	IV, 34	B, 34 Racc XII, 5 Q 15117, 20	L 31589, 15 ZZ 31,6; 32,17	Haffner, V
Lx 22 (K 98)	1749, 1	III, 19	III, 20	E, 18	Vall 19	
Lx 23 (K 134)	1749, 37	II, 7	V, 59	Q 15114, 13 Racc II, 6	ZZ 2, 41	
Lx 24 (K 53)	1742, 11	VI, 13	III, 69	F, 17	L 31553, 16 ZZ 32, 22 + 36	Johnson 4, 7
Lx 25						
Lx 26 (K 131)	1749, 34	II, 30			L 31589, 16 ZZ 32, 7	Haffner, IV Welcker, IV
Lx 27 (K 455)	XI, 2	XIII, 2	II, 48		Cam. 12, 5	Birchall, 5

Tabela II: concordâncias Ms Lx 194.1/fontes europeias

Lx 28 (K 54)	1742, 12	III, 20	V, 58	G, 4 + 55 Racc III, 5 Q 15116, 1	L 31553, 12 New Haven, 4 ZZ 2, 9	Birchall, 30
Lx 29 (K 158)	I, 11	I, 11	IV, 29	B, 29	Bol FF 232, 8 Bol KK 96, 1 Mad 3/1408, 2 ZZ 2, 11	
Lx 30 (K 159)	I, 12	I, 12	IV, 30	B, 30 Q 15118, 6 Racc VII, 4	Napoli, 1 ZZ 22, 12	
Lx 31 (K 203)		IV, 21	III, 24	E, 22	ZZ 2, 29	
Lx 32 (K 198)	II, 27	IV, 20			ZZ 2, 30	
Lx 33 (K 474)	XI, 21	XIII, 21	I, 9	C, 9 G, 46 Q 15114, 1 Racc I, 1	Monts 654	
[Lx 33a (K 474)]	XI, 22	XIII, 22	I, 10	G, 26 Q 15115, 2 Racc V, 6		
Lx 34 (K 179)	II, 3	II, 1	V, 9	Q 15117, 21 Racc XII, 6	Mad 3/1408, 16 ZZ 32, 20	Haffner, VI Welcker, II
Lx 35 (K 462)	XI, 9	XIII, 9	II, 57	G, 20 Q 15118, 2 Racc VI, 6	ZZ 35, 23	
Lx 36 (K 145)					Cam 13, 5	
Lx 37 (K 463)	XI, 10	XIII, 10	II, 58	G, 21 Q 15118, 3 Racc VII, 1		

Tabela II: concordâncias Ms Lx 194.1/fontes europeias

Lx 38 (K 130)	1749, 33	II, 22	III, 16	E, 15	Cam 13, 11 Vall 19 ZZ 32, 5	
Lx 39 (K 112)	1749, 15	III, 23	IV, 11	A, 9 G, 16 Q 15115, 4 Racc VI, 2		Owen, 11 Worgan, 1
Lx 40 (K 96)	1749, 6	III, 29		Q 15116, 8 Racc IV, 6	L 31553, 33 New Haven, 1 ZZ 2, 6	Boivin III, 5
Lx 41 (K 458)	XI, 5	XIII, 5	II, 53	G, 28 Q 15114, 7 Racc II, 1		
Lx 42 (K 116)	1749, 19	III, 14	IV, 38	B, 38 G, 35 Q 15117, 17 Racc IV, 5	L 31553, 24 Mad 3/1408, 20 ZZ 31, 14; 32, 52	Johnson 4, 12
Lx 43 (K 44)	1742, 2	II, 20	III, 68	F, 16	L 31553, 14 Cam 13, 18 ZZ 31, 7; 32, 27	Johnson 4, 5
Lx 44 (K 155)	I, 8	I, 8			Bol FF 232, 6 Bol KK 96, 2 Napoli, 6 ZZ 2, 46	
Lx 45 (K 125)	1749, 28	II, 4	III, 11	Q 15117, 17 Racc XII, 1	Cam 13, 15	Haffner, I Welcker, 7 Vernandez, p. 17
Lx 46 (K 410)	IX, 23	XI, 23				
Lx 47 (K 397)	IX, 10	XI, 10				

Tabela II: concordâncias Ms Lx 194.1/fontes europeias

Lx 48 (K 396)	IX, 9	XI, 9				
Lx 49 (K 411)	IX, 24	XI, 24				
Lx 50 (K 437)	X, 20	XII, 8	II, 27		Monts 654 ZZ 35, 2	
Lx 51 (K 446)	X, 29	XII, 25	II, 42	Q 15114, 12 Q 15118, 8 Racc VII, 6	Cam 12, 11 ZZ 35, 4	Birchall, 1
Lx 52 (K 424)	X, 7	XII, 14	II, 31		Mad 3/1408, 17	
Lx 53 (K 430)	X, 13	XII, 1	III, 59	F, 7 Q 15114, 15 Racc III, 2	Bol FF 232, 10 Bol KK 96, 5 Mad 3/1408, 22	
Lx 54 (K 438)	X, 21	XII, 9	II, 28		Cam 12, 10 ZZ 35, 1	Birchall, 10
Lx 55 (K 425)	X, 8	XII, 15	II, 32		Mad 3/1408, 18	
Lx 56 (K 378)	VIII, 21	X, 21	V, 1	A, 1		
Lx 57 (K 43)	1742, 1	III, 7			L 31553, 13 ZZ 31, 17; 32, 45	Owen, 2 Worgan, 2
Lx 58 (K 55)	1742, 13	III, 1	III, 67	F, 15	L 31553, 5 ZZ 31, 33	Boivin III, 7 Johnson 4, 3
Lx 59 (K 435)	X, 18	XII, 6	III, 63	F, 11		
Lx 60 (K 445)	X, 28	XII, 24	II, 41		Cam 12, 3 ZZ 35, 3	Birchall, 3

Tabela II: concordâncias Ms Lx 194.1/fontes europeias

Lx	Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, "Libro di Tocata Per Cembalo, e Tutti del Sigre. Cavaliero D. Domenico Scarlatti", F.C.R. 194.1
Venezia	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Mss 9770 - 9784
Parma	Parma, Biblioteca Palatina, Sezione musicale, mss A G 31406 - 31420
Münster	Münster, Diezösan-Bibliothek, Handschriftensammlung Santini, Sant Hs 3964 - 3968
L 31553	London, British Museum, Additional Manuscript 31553 "Libro de XLIV sonatas modernas para clavicordio compuestas por el señor D. Domingo Scarlatti [...]"
L 31589	London, British Museum, Additional Manuscript 31589 "Sonate per Cembalo di diversi autori"
Wien I	Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Handschriften VII 298011, A - G
Wien II	Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Handschriften Q 15112 - 15120, Q 11432 (= "Raccolta")
Bol FF 232	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. FF 232 "Due opere diverse, la primeira del Sigr. Domenico Scarlatti e la seconda del Sigr. Frederico Handel"
Bol KK 96	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. KK 96 "Scarlatti, Domenico: Sonate e fughe per cembalo"
Cam 12	Cambridge, Fitzwilliam Museum, Music Manuscript 32 F 12 "Scarlatti"
Cam 13	Cambridge, Fitzwilliam Museum, Music Manuscript 32 F 13 "Libro de sonatas de clave para el exmo. Sor. Eñbaxador de Benecia de Dn. Domingo Scarlatti"
Mad 3/1408	Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio de Música, Ms 3/1408
Monts 654	Montserrat, Monasterio de S. Maria, Arquivo Musical, Ms 654
Napoli	Napoli, Conservatorio di San Pietro a Maeciella, Biblioteca, ms 18-3-11
New Haven	New Haven, Conn. Yale University Library, Ms addition/Owen
Vall 19	Valladolid, Catedral, Arquivo musical, Ms 19
ZZ 2	Zaragoza, Catedral "El Pilar", Arquivo musical, B - Z - Ms 2
ZZ 31	Zaragoza, Catedral "El Pilar", Arquivo musical, B - Z - Ms 31
ZZ 32	Zaragoza, Catedral "El Pilar", Arquivo musical, B - Z - Ms 32
ZZ 35	Zaragoza, Catedral "El Pilar", Arquivo musical, B - Z - Ms 35
Boivin III	Pieces pour le clavecin composées par Domenico Scarlatti [...] troisieme volume, Paris, Boivin, Le Clerc, Castagnerie [1742-46]
Birchall	Domenico Scarlatti. Thirty sonatas for the harpsichord or pianoforte [...]. London, R. Birchall [1800 ?]
Haffner	VI sonate per il cembalo solo composte dal Sigre. Don Domenico Scarlatti [...] Opera Ima, Nürnberg, G.U. Haffner [1754]
Johnson 4	Libro de XII sonatas modernas para clavicordio compuestas por el señor D. Domenico Scarlatti [...]. London, J Johnson for J. Worgan [ca. 1750/60]
Owen	Libro de XII sonatas modernas para clavicordio compuestas por el señor D. Domenico Scarlatti [...] Libro II. London, Wm. Owen for J. Worgan [ca. 1770-80]
Venier	XX sonate per Cembalo di varii autori, opera prima. Paris, Venier [ca. 1758]
Vernadez	XX sonate per cembalo di varii autori, opera prima. Paris, Vernadez [1754/55]
Welcker	Libro de VI sonatas modernas para clavicordio compuestas por el señor D. Domenico Scarlatti [...] Libro VI, London, J. Welcker [1776/77]
Worgan	Libro de XII sonatas modernas para clavicordio, compuestas por el señor D. Domenico Scarlatti [...] Libro II, London, J. Worgan [ca. 1785]

Neste ponto levanta-se novamente, e no presente contexto com mais insistência do que nunca, a pergunta sobre o tipo de instrumento para o qual Domenico Scarlatti escreveu as suas sonatas (Kirkpatrick 1953, 1972, 1985; Dowd 1986). A localização de presumíveis interligações entre instrumento e composição, a fim de se estabelecer uma válida cronologia das sonatas do nosso mestre, ocupa, desde há muito tempo (Kirkpatrick; Sheveloff 1970; Hautus 1973) e recentemente de modo mais premente, os que se dedicam à investigação scarlatiana.

É sabido que D. Maria Bárbara, em meados do século, possuía na sua corte de Madrid cravos e pianos de martelos de origem espanhola, italiana e francesa (ou flamenga) com número diferenciado de registos (até 5) e âmbito variável (49 a 61 teclas).

Ainda se torna muito difícil, hoje em dia, obterem-se muitos detalhes concretos relativamente ao tipo do cravo espanhol, bem como relativamente à proveniência e data de fabrico desses instrumentos, não obstante os recentes resultados da investigação acerca das actividades de construtores de instrumentos nas cidades de Madrid e de Sevilha (Pascual 1982, 1985, 1987, 1991). Elemento agravante é o facto de não dispormos, actualmente, de cravos que possam ser considerados - também e particularmente para a época dos anos 1740/50 - como autênticos representantes de uma escola espanhola de construção de cravos.

No outro lado da fronteira, conservaram-se - provenientes de oficinas portuguesas (Doderer 1974; Pollens 1985; Dowd 1986; Meer 1987, 1988) - não apenas quatro pianos de martelos (na seguinte lista figurantes nos últimos lugares), como também uma espineta e oito cravos, entre estes últimos cinco no estado original e mais três outros que foram transformados, a posteriori, em pianos de martelos. Na maioria dos casos oriundos, com alta probabilidade (caso não estejam datados), da segunda metade do século XVIII, foram construídos com um âmbito que os instrumentos de Madrid e Sevilha possuíam muito mais cedo, evidenciando-se, no entanto, extremamente elucidativos em termos da concepção, da construção e da imagem sonora.

- 1) Cravo, Dó-ré", Manuel Anjo, 17?3, Musikinstrumenten-Museum, Stiftung "Preussischer Kulturbesitz", Berlin
- 2) Cravo, Dó-ré", construtor desconhecido (1.^a metade do séc. XVIII ?), Colecção de Instrumentos musicais/Instituto Português do Património Cultural (= IPPC), MIC 681
- 3) Piano de martelos (convertido), Dó-ré", construtor desconhecido (1.^a metade do séc. XVIII ?), Colecção de Instrumentos musicais/IPPC, MIC 456

- 4) Cravo, Dó-mi''', Joaquim José Antunes, Lisboa 1758, Coleção de Instrumentos musicais/IPPC, MIC 372
- 5) Cravo, Sol₁-sol''', José Calisto, Lisboa 1780, Coleção particular (República Federal da Alemanha)
- 6) Cravo, Sol₁-sol''', Joaquim José Antunes, Lisboa 1785, Finchcocks Museum, (Inglaterra)
- 7) Piano de martelos (convertido), Sol₁-dó''', Mathias Bostem, Lisboa 1786, Coleção de Instrumentos musicais/IPPC, MIC 648
- 8) Cravo, Fa₁-la''', (Joaquim José?) Antunes, Lisboa 1789, Coleção de Instrumentos musicais/IPPC, MIC 373
- 9) Piano de martelos (convertido), Sol₁-sol''', Mathias Bostem, Lisboa 1789, Coleção particular (Portugal)
- 10) Espineta, Sol₁-lá''', Mathias Bostem, Lisboa 1785, Museu Imperial (Petrópolis/Brasil)
- 11) Piano de martelos, Dó-ré''', Manuel Antunes, Lisboa (1760/70 ?), The Shrine to Music Museum, Vermillion - Estados Unidos da América
- 12) Pianos de martelos, Dó-ré''', (Manuel Antunes ?), (Lisboa s.d.), Coleção particular (Inglaterra)
- 13) Pianos de martelos, Dó-ré''', Henrique van Casteel, Lisboa 1763, Coleção de Instrumentos musicais/IPPC, MIC 425
- 14) Piano de martelos, Fá₁-sol''', (Mathias Bostem ?), (Lisboa s.d.), Coleção particular (Portugal).

Comparadas as extensões de teclado dos instrumentos portugueses com as dos da coleção da rainha D. Maria Bárbara em Madrid (Kirkpatrick 1953; Dowd 1986) e contrapostas, a seguir, com o âmbito exigido pelas sonatas do manuscrito Lx 194.1, conclui-se que apenas uma parte das peças de Lx 194.1 poderá ser executada em instrumentos portugueses na altura da estadia de Scarlatti em Lisboa. Tomando em conta que também os instrumentos de D. Maria Bárbara possuíam extensões bastante diferentes, pode deduzir-se que Scarlatti compusera, para a sua real discípula, consoante o instrumento existente de momento. Sendo assim, uma boa parte das suas peças ou seja, pelo menos aquelas com o âmbito Dó-ré''', deve datar-se dos anos de Lisboa.

Para estabelecer uma cronologia das sonatas de Scarlatti é preciso partir, antes de mais nada, das extensões comprovadas que apresentavam os instru-

mentos da rainha D. Maria Bárbara (Kirkpatrick 1953; Meer 1987). Apenas através de uma visão que integre, cumulativamente, estes elementos e critérios estilísticos, se alcançará uma cronologia capaz de levar a resultados mais convincentes do que aqueles que obtiveram os ensaios de Kirkpatrick (1972) e Pestelli (1967). Tentativas mais tardias de Scheveloff (1980), Hautus (1973), Rousset (1986) e Fadini 1978 seg., 1986) chegaram a sugestões mais satisfatórias. Van der Meer, orientando-se pelo respectivo âmbito dos vários instrumentos e pelas particularidades formais, nomeadamente pela morfologia do material temático tal como se evidencia nas segundas partes das sonatas bipartidas, sugere o seguinte agrupamento cronológico:

- a) sonatas com o âmbito Dó-dó''' (45/49 teclas), muitas vezes mas nem sempre de oitava "curta". Trata-se, indubitavelmente, do grupo das sonatas mais antigas, escritas cerca de ou pouco depois de 1700. De averiguar fica ainda o tipo de relacionamento que deve ter existido para com Cristofori e Florença;
- b) sonatas com o âmbito Sol₁-dó''' (54 teclas), incluindo as dos *Essercizi*. Esta extensão do teclado é típica para cravos italianos dos anos de 1660 a 1720 e sonatas de Scarlatti com este âmbito devem ter tido a sua origem em Itália até ao ano de 1720;
- c) sonatas com o âmbito Dó-ré''' , algumas vezes Dó-mi''' (51/53 teclas), âmbito que é característico para instrumentos portugueses da primeira metade do século XVIII. Composições com esta extensão foram escritas, muito provavelmente, em Portugal (1719-1727) ou durante os primeiros anos que D. Maria Bárbara passou em Espanha, não tendo tido talvez em Sevilha, à sua disposição, instrumentos espanhóis;
- d) sonatas com o âmbito Sol₁-ré''' (56 teclas) não se atribuem com clareza a um determinado período. No entanto, poder-se-iam apontar os anos depois de 1740. Dois dos instrumentos que fazem parte do inventário da rainha D. Maria Bárbara descrevem-se como tendo 56 teclas; os dois cravos da Duquesa de Osuna tinham, em 1743 e 1744, o mesmo número de teclas com o âmbito Sol₁-ré''' , ficando por esclarecer de quantas teclas estes mesmos instrumentos dispunham antes da sua remodelação;
- e) sonatas com o âmbito Sol₁-mi''' (58 teclas) e Lá₁-mi''' encontram-se com uma certa frequência e correspondem ao sexto instrumento da colecção de D. Maria Bárbara. Também para este grupo de sonatas não se pode determinar, sem margem de dúvida, o "terminus post quem";
- f) sonatas com o âmbito Sol₁-sol''' (61 teclas) pertencem com certeza ao período tardio da actividade de Scarlatti, ou seja aos anos à volta e depois de 1750. Instrumentos com esta extensão encontravam-se no Buen Retiro, no Escorial e em Aranjuez (n.os 3, 10 e 12 do inventário). A rainha parece ter adquirido tais instrumentos bastante tarde.

Algumas das composições do manuscrito Lx 194.1 exigem, para uma adequada realização, um instrumento com uma extensão de cinco oitavas inteiras ou seja com 61 teclas (Sol₁-sol^{'''}). Perante uma extensão mais pequena, reduz-se o número das sonatas sujeitas a possibilidades de execução técnica, como demonstra a seguinte lista (sem contar com peças realizáveis à base da “oitava curta”):

Sol ₁ -sol ^{'''}	(61 teclas)	—	61 sonatas
Sol ₁ -fá ^{'''}	(59 teclas)	—	58 sonatas
Sol ₁ -mi ^{'''}	(58 teclas)	—	51 sonatas
Sol ₁ -ré ^{'''}	(56 teclas)	—	50 sonatas
Dó ₁ -mi ^{'''}	(53 teclas)	—	16 sonatas
Dó ₁ -ré ^{'''}	(51 teclas)	—	14 sonatas
Sol ₁ -dó ^{'''}	(54 teclas)	—	9 sonatas
Dó ₁ -dó ^{'''}	(49 teclas)	—	4 sonatas

A comparação dos dados acima expostos leva-nos à indubitável conclusão de que o manuscrito Lx 194.1 nunca poderia ter sido organizado antes de meados dos anos de setecentos. No entanto, não é de esquecer que não deveria ser o elemento “âmbito” critério exclusivo para a determinação da proveniência cronológica das sonatas, uma vez que a rainha D. Maria Bárbara dispunha obviamente, ao mesmo tempo, de vários instrumentos, legítimos destinatários das composições de Domenico Scarlatti. Falta responder ainda, neste contexto, à pergunta sobre o âmbito do cravo francês identificado através do número 7 no inventário e que parece ser o mesmo instrumento que o pintor Louis-Michel van Loo reproduziu no retrato da cena musical na corte espanhola (Gilbert 1986; 1988; Meer 1987). Considerando os pés do instrumento que, tal como aqui vêm desenhados indicam claramente o estilo de Louis XV e que dificilmente podiam ter tido a origem antes dos anos à volta de 1725, deve supor-se o âmbito Fá₁-fá^{'''}, extensão que se tornou usual cerca de 1730 em França.

No que diz respeito aos instrumentos portugueses acima enumerados, pode apontar-se uma série de critérios que, sem se limitarem às extensões e ao número de teclas existentes, distinguem claramente estes cravos e pianos de martelos dos instrumentos congêneres de França, Inglaterra, Alemanha, Flandres e Itália. Na sua totalidade, podemos enumerar estes critérios como sendo características que constituem uma tradicional e autónoma maneira de construir instrumentos de tecla e corda no Portugal setecentista:

- 1) utilização de madeira de coníferas para o corpo do instrumento;
- 2) formação de um corpo muito sobre o comprido por meio da duplicação das partes vibrantes das cordas de oitava à oitava, excluindo apenas as zonas extremas dos graves e dos agudos;
- 3) construção interna na base de ripas colocadas no sentido oblíquo e transversal no tampo inferior e no interior do corpo;

- 4) colocação das ilhargas em cima do tampo inferior;
- 5) afixação de uma régua exterior na altura do tampo inferior, percorrendo o comprimento total das ilhargas;
- 6) colocação da ilharga curta na ilharga comprida em ângulo recto ou quase recto;
- 7) pintura das partes externas do corpo, na quase totalidade dos casos, em verde escuro (“merde d’ oie”);
- 8) pés separados em forma de coração virado para cima;
- 9) utilização de madeira de coníferas com veias largas para o tampo harmónico;
- 10) formação do cavalete do tampo harmónico em feitio de S;
- 11) utilização de madeira de castanheiro ou nogueira para o cepo, com o repouso do cepo em madeira de conífera;
- 12) utilização de madeira de conífera para os braços das teclas e numeração em conjunto com dois sulcos enviesados ou transversais nestes braços;
- 13) utilização de madeiras duras características para as capas das teclas (buxo = teclas naturais, ébano ou pau santo = teclas acidentais) e de madeira de citrinos para os martinetes;
- 14) disposição de dois registos de 8’;
- 15) utilização de latão para o encordoamento.

VI

Depois do recente restauro (1986-87) do cravo de Joaquim José Antunes (Lisboa 1758 = n.º 4 dos instrumentos portugueses referidos) efectuado por W.-D. Neupert em Bamberg (República Federal da Alemanha) em colaboração com os consultores J. H. van der Meer e F. Hellwig, podem fazer-se observações novas e altamente significantes em relação à estética sonora da linguagem de Scarlatti. Este instrumento apresenta-se, no seu carácter acústico muito afastado dos instrumentos franceses, ingleses ou flamengos, criando uma imagem sonora que marca de forma pastosa o espectro melódico num conjunto de linhas opulentas e “aromáticas”. Futuras interpretações, desde que elas queiram reclamar valor músico-histórico, terão que orientar-se, cada vez mais, através desta nova e extrovertida componente da personalidade de Domenico Scarlatti.

BIBLIOGRAFIA SELECTA

- VIEIRA, E.: *Dicionário Biográfico dos Músicos Portugueses*, 2 vol., Lisboa 1900.
BRASÃO, E. (ed.): *Diário de D. Francisco Xavier de Meneses, 4.º Conde de Ericeira (1731-33)*, Coimbra 1943.
ALEGRIA, J. A. (ed.): *José Mazza, Dicionário biográfico de músicos portugueses*, in: *Revista Ocidente*, Lisboa 1944-45.
FERREIRA, J. A. Pinto (ed.): *Correspondência de D. João V e D. Bárbara de Bragança (1746-1747)*, Lisboa 1945.
CARVALHO, A. de: *D. João V e a Arte do seu tempo*, 2 vol., Lisboa 1962.
SERRÃO, J.: *Dicionário de História de Portugal*, 2 vol., Lisboa 1963.
MARQUES, A. H. de Oliveira: *História de Portugal*, 2 vol., Lisboa 1972-73.
SERRÃO, J. V.: *História de Portugal*, 12 vol., Lisboa 1978-90.
ROCHA, A. (ed.): *Alexandre de Gusmão - Cartas*. Lisboa 1981.
CHAVES, Castelo Branco: *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Lisboa 1983.
MORENO, A. Martín: *Historia de la Musica española. 4. Siglo XVIII*, Madrid 1985.
SALDANHA, A. Vasconcelos de (ed.): *Portugal, Lisboa e a Corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V - Memórias históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, 1.º Conde de Povolide*, Lisboa 1990.

— // —

- LONGO, A.: *Domenico Scarlatti e la sua figura nella estoria della musica*, Napoli 1913.
GERSTENBERG, W.: *Die Klavier-Kompositionen Domenico Scarlattis*. Regensburg 1933, 2/1968.
KASTNER, M. S.: *Contribución al estudio de la musica española y portuguesa*, Lisboa 1941.
KASTNER, M. S.: *Carlos Seixas*, Coimbra 1947.
KIRKPATRICK, R.: *Domenico Scarlatti*, Princeton 1953/ München 1972/ Madrid 1985.
HEIMES, K.: *Carlos Seixas's Keyboard Sonatas*, Diss. Univ. of South Africa, 1967.
PESTELLI, R.: *Le sonate di Domenico Scarlatti: Proposta di un ordinamento cronologico*, Torino 1967.
SHEVELOFF, J. L.: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: a Reevaluation of the Present State of Knowledge in The Light of the Sources*. Diss. Brandeis Univ., 1970.
HAUTUS, L.: *Beitrag zur Datierung der Klavierwerke Domenico Scarlattis*, in: *Die Musikforschung* 1973, p. 59-61.
SCOTTI, A.: *L'Accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la Cultura Portoghese nel primo ventennio del 1700*, in: *Bracara Augusta* 1973, vol. XXVII, p. 115-130.
CHOI, S.: *Newly Found 18th-century Manuscripts of Domenico Scarlatti's Sonatas and their Relationship to other 18th and early 19th-century Sources*, Diss. Univ. of Wisconsin, Madison 1974.
DODERER, G.: *Instrumentos de tecla portugueses no século XVIII* in: *Bracara Augusta*, vol. XXVIII, 1974, p. 439-446.
HEIMES, K.: *Carlos Seixas's Keyboard Sonatas: the Question of Scarlatti's influence*, in: *Bracara Augusta* 1974, vol. XXVIII, p. 447-71.
HEIMES, K.: *Carlos Seixas*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1980, vol. 17, p. 115-116.
SHEVELOFF, J. L.: *Domenico Scarlatti*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, vol. 16, p. 568-578.
PASCUAL, B. K. de: *Harpsichords, Clavichords and similar instruments in Madrid in the second half of the 18th century* in: *Research Chronicle*, 1982, vol. XVIII, p. 66-84.

- POLLENS, S., *The Pianos of Bartolomeo Cristofori* in: *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. X, 1984, p. 32-68.
- ALVAREZ MARTINEZ, R.: *Dos obras inéditas de Domenico Scarlatti*, in: *Revista de Musicología*, vol. 8, 1985, p. 51-56.
- CLARK, J.: "His own worst enemy" Scarlatti: some unanswered questions, in: *Early Music*, 1985, p. 542-47.
- COMISSÃO NACIONAL DO ANO EUROPEU DA MUSICA: *Scarlatti e Portugal no tricentenário do nascimento de Domenico Scarlatti (Nápoles, 1685 - Madrid, 1757)*. Lisboa 1985.
- MORENO, A. M.: *Domenico Scarlatti y la Música Española de su tiempo* in: *Domenico Scarlatti en España - Catálogo general de las Exposiciones*, Madrid 1985, p. 346-71.
- PÉREZ, J. S.: *Domenico Scarlatti*, in: *Domenico Scarlatti en España - Catálogo general de las Exposiciones*, Madrid 1985, p. 333-45.
- PAGANO, R.: *Scarlatti, Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milano 1985.
- PASCUAL, B. K.: *Diego Fernández - harpsichord-maker to the Spanish royal family from 1722 to 1775 - and his nephew Julián Fernández*, in: *Galpin Society Journal*, vol. XXXVIII, 1985, p. 35-47.
- POLLEN, S.: *The early Portuguese Piano*, in: *Early Music*, vol. XIII, 1985, p. 18-27.
- ALVINI, L.: *Les certitudes ambiguës: Farinelli et les manuscrits italiens des sonates* in: *Domenico Scarlatti - 13 Recherches*, Nice 1986, p. 36-42.
- SHEVELOFF, J.: *Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustrations*, in: *Musical Quarterly*, 1985, vol. LXXI, p. 399-436; 1986, vol. LXXII, p. 90-118.
- BOYD, M.: *Domenico Scarlatti - Master of Music*, London 1986.
- CLARK, J.: *La portée de l'influence andalouse chez Scarlatti* in: *Domenico Scarlatti - 13 Recherches*, Nice 1986, p. 63-65.
- DODERER, G.: *Contribuição para a problemática da afinação dos instrumentos de tecla na Península Ibérica* in: *Actas - III Encontro Nacional de Musicologia/Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, fasc. 48, 1986, p. 40-43.
- DOWD, W.: *Le clavecin de Domenico Scarlatti* in: *Domenico Scarlatti - 13 recherches*, Nice 1986, p. 88-95.
- FADINI, E.: *Hypothèses à propos de l'ordre de sonates dans les manuscrits vénétiens*, in: *Domenico Scarlatti - 13 Recherches*, Nice 1986, p. 43-51.
- GILBERT, K.: *Scarlatti et la France - Postface pour l'édition du tricentenaire*, in: *Domenico Scarlatti - 13 Recherches*, Nice 1986, p. 119-124.
- PAGANO, R.: *Alessandro et Domenico Scarlatti* in: *Domenico Scarlatti - 13 Recherches*, Nice 1986, p. 8-15.
- ROUSSET, Ch.: *Approche statistique des sonates* in: *Domenico Scarlatti - 13 Recherches*, Nice 1986, p. 68-87.
- PASCUAL, B. K.: *Francisco Pérez Mirabal's harpsichord and the early Spanish Piano*, in: *Early Music*, 1987, p. 503-513.
- MEER, J. H. van der: *Um cravo Português desconhecido em propriedade particular na Alemanha*, in: *Actas - IV Encontro Nacional de Musicologia/Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, fasc. 52, 1987, p. 69-72.
- MEER, J. H. van der: *Queen Maria Bárbara's Florentine Keyboard Instruments*, (dactil.), Bologna 1987 (Congresso/Meeting International Musicological Society).
- BRITO, M. C. de: *Portuguese-Spanish musical relations during the 18th century* in: *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, Madrid 1987, vol. II, p. 133-138.
- DODERER, G.: *Algunos aspectos nuevos de la música de clavecin en la corte Lisboeta de Juan V* in: *Musica Antiqua*, 8, 1987, p. 26-31.
- GILBERT, K.: *Périple Scarlattien* in: *Musiques - Signes - Images*, Genève 1988, p. 127-132.
- MEER, J. H. van der: *Um cravo Português desconhecido em propriedade particular em Inglaterra* in: *Actas - V Encontro Nacional de Musicologia/Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, fasc. 58, 1988, p. 17-22.
- BRITO, M. C. de: *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge 1989.
- KASTNER, M. S.: *Repensando Domenico Scarlatti*, in: *Anuario Musical* 44, 1989, p. 137-154.

- BRITO, M. C. de: *Scarlatti e la musica alla corte di Giovanni V di Portogallo*, in: *Chigiana*, 1990, vol. XL (1985), p. 69-79.
- VALLE, J. V. González: *Fondos de música de tecla de Domenico Scarlatti conservados en el Archivo Capitular de Zaragoza*, in: *Anuario Musical* 45, 1990, p. 103-16.
- PASCUAL, B. K.: *Two Features of Early Spanish Keyboard Instruments* in: *The Galpin Society Journal*, 1991, vol. XLIV, p. 94-102.

EDIÇÕES

- Opere complete per clavicembalo di Domenico Scarlatti* (ed. A. Longo), 11 vol., Milano 1906-08, 2/1970.
- Domenico Scarlatti: Complete Keyboard Works in Facsimile* (ed. R. Kirkpatrick), 18 vol., New York 1971-72.
- Domenico Scarlatti: Sonates* (ed. K. Gilbert), 11 vol., Paris 1971-84.
- Domenico Scarlatti: Sonate per clavicembalo* (ed. E. Fadini), Milano 1978.
- Domenico Scarlatti: 3 Sonatas* (ed. A. Baciero), in: *Nueva biblioteca española de música de tecla*, vol. III, Madrid 1977.
- Domenico Scarlatti: Sonata em Lá maior* (ed. G. Doderer) in *Musica Antiqua*, 8, 1987, p. 30-31.
- Domenico Scarlatti: Sonata, Fandango* (ed. R. Alvarez Martinez), in: *Obras ineditas para Tecla*, Madrid 1984.
- Carlos Seixas: 80 Sonatas para instrumentos de tecla* (ed. M. S. Kastner), in: *Portugaliae Musica*, vol. X, Lisboa 1965.
- Carlos Seixas: 25 Sonatas para instrumentos de tecla* (ed. M. S. Kastner), in: *Portugaliae Musica*, vol. XXXIV, Lisboa 1980.
- Carlos Seixas: Ausgewählte Sonaten I-XXX* (ed. G. Doderer), in: *Organa Hispanica*, vol. VII/VIII, Heidelberg 1982.