

A interpretação das sonatas de Domenico Scarlatti no piano moderno.

Edição crítica dos seguintes manuscritos: “Essercizi per Gravicembalo (1738)”, “Manuscrito n. 58 de Coimbra” e “Manuscrito F. C. R. 194.1 de Portugal”

Patrizia Giliberti

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música

ORIENTADORES: *Prof. Doutor Benoit Gibson*
Professor Doutor aposentado Gerhard Doderer

ÉVORA, Setembro de 2012





Universidade de Évora

PATRIZIA GILIBERTI

A INTERPRETAÇÃO DAS SONATAS DE DOMENICO SCARLATTI NO PIANO MODERNO. EDIÇÃO CRÍTICA DO MANUSCRITO P-CUG MM 58, 10 DA BIBLIOTECA GERAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, DOS *ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO (1738)* DA BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL E DO MANUSCRITO F. C. R. 194. 1 DA BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL.

Dissertação apresentada à Universidade de Évora para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música e Musicologia, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Benoît Gibson, Professor Auxiliar da Universidade de Évora e do Coorientador Professor Doutor Gerhard Doderer, Professor Catedrático aposentado da Universidade Nova de Lisboa.

EPÍGRAFE

"Classifications have a world of their own," he continued. "After you begin to classify anything, the classification becomes alive, and it rules you. But since classifications never started as energy-giving affairs, they always remain like dead logs. They are not trees; they are merely logs."

As classificações pertencem a mundos que lhes são próprios. Quando começa a classificar qualquer coisa, a classificação torna-se viva e acaba por te dominar. Mas como as classificações nunca começam como eventos que geram energia, permanecem sempre áridos registros. Não são árvores, mas apenas cepos.

(Carlos Castaneda *O lado ativo do infinito*)

DEDICATÓRIA

A mio padre.

RESUMO

A tese tem o objetivo de dar os fundamentos para uma interpretação atual, no piano moderno, das sonatas de Domenico Scarlatti contidas nas coleções portuguesas: *Essercizi per gravicembalo*, Manuscrito P-Cug MM 58,10 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e Manuscrito F. C. R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal, originalmente compostas para os instrumentos de tecla da época.

Apresenta uma nova edição crítica destas sonatas, em notação moderna e com dedilhação, que tem como base a análise formal e harmónico-estrutural, incluindo os aspetos organológicos, de ornamentação, andamento, ritmo, fraseado, articulação, dedilhação, dinâmica e uso do pedal das mesmas sonatas, o estudo comparativo de todas as fontes existentes, assim como uma análise das diversas gravações disponíveis.

Do mesmo modo, o compositor e a sua obra, com especial relevo para as sonatas, encontram-se historicamente contextualizados, pois a compreensão das suas intenções, da prática da época e das suas convenções de interpretação devem ser aliadas à criatividade do intérprete.

The Interpretation of Domenico Scarlatti's Keyboard Sonatas on the Modern Piano. A Critical Edition of "Coimbra Manuscript P-Cug MM 58,10", "Essercizi per Gravicembalo (1738)" e "Manuscript F. C. R. 194.1 Of Biblioteca Nacional de Portugal".

ABSTRACT

The purpose of the thesis is to provide the basis for a modern interpretation on the modern piano of Domenico Scarlatti's sonatas included in the Portuguese collections, *Essercizi per gravicembalo* of Biblioteca Nacional de Portugal, Coimbra Manuscript n. 58 P-Cug MM 58,10 and the Portuguese F. C. R. Manuscript 194. 1 of Biblioteca Nacional de Portugal which were originally composed for the keyboard instruments of the time.

A new critical edition of these sonatas is presented, with modern notation and fingering, based on a formal, structural and harmonic analysis, including some aspects regarding organology ornamentation, tempo, rhythm, phrasing, articulation, fingering, dynamics and the use of the pedal, a comparative study of all existing sources as well as an analysis of various recordings available.

The composer and his work are also historically contextualized with special focus on the sonatas, because a comprehension of his intentions and the performance practices of his time should be associated to the creativity of the interpreter.

PALAVRAS-CHAVE

Domenico Scarlatti, análise musical, Essercizi per gravicembalo (1738), Manuscrito P-Cug MM 58,10 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Manuscrito F. C. R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal, interpretação, edição crítica, fontes manuscritas, instrumentos de tecla.

KEYWORDS

Domenico Scarlatti, musical analysis, Essercizi per gravicembalo (1738), Manuscrito P-Cug MM 58,10 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Manuscrito F. C. R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal, performance, critical edition, manuscript sources, keyboard instruments.

AGRADECIMENTOS

O trabalho desenvolvido no âmbito desta dissertação contou com as contribuições de algumas pessoas que me apoiaram, de forma direta e indireta, no decorrer deste trabalho. Quero expressar a todas os meus mais sinceros agradecimento:

Mauro Dilema, Professor Doutor Benoît Gibson, Professor Doutor Gerhard Doderer, Emilia Fadini, Antonio Bettencourt, Luca Cori, Alessandro Deljavan, Nancy Lee Harper, Ludger van der Eerden e Carolien van der Laan.

ÍNDICE GERAL

EPÍGRAFE	VII
DEDICATÓRIA	IX
RESUMO	XI
ABSTRACT	XIII
PALAVRAS-CHAVE	XV
KEYWORDS	XV
AGRADECIMENTOS	XVII
ÍNDICE GERAL	XIX
INTRODUÇÃO	XXV
PRIMEIRA PARTE	33
I. O CONTEXTO HISTÓRICO.	37
I.1. INTRODUÇÃO.	37
I.2. INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA DE DOMENICO SCARLATTI (1685-1705).	37
I.2.1. A INFLUÊNCIA DO PAI E DE GIROLAMO FRESCOBALDI.	37
I.2.2. PROFISSÃO. MUDANÇA DOS ESTILOS E DAS IDEIAS MUSICAIS. NÁPOLES. FLORENÇA: FERDINANDO DE MEDICI E BARTOLOMEO CRISTOFORI.	38
I.2.3. VENEZA.	40
I.2.4. ROMA, HÄNDEL E OUTRAS INFLUÊNCIAS MUSICAIS.	41
I.2.5. PERÍODO DE TRANSIÇÃO.	45
I.3. O PERÍODO PORTUGUÊS.	47
I.3.1. PORQUE VEIO PARA PORTUGAL. A CORTE DE D. JOÃO V. AO SERVIÇO DE D. MARIA BÁRBARA E DE D. ANTÓNIO. O ENCONTRO COM CARLOS SEIXAS.	47
I.3.2. CARLOS DE SEIXAS.	51
I.4. O PERÍODO ESPANHOL.	52
I.4.1. SCARLATTI EM ESPANHA (1729-1757).	52

II. CONTEXTUALIZAÇÃO E CARACTERIZAÇÃO DAS TRÊS COLEÇÕES PARA INSTRUMENTO DE TECLA.	61
II.1. INTRODUÇÃO.	61
II.2. MANUSCRITO N. 58 DE COIMBRA.	61
II.2.1. ESTATÍSTICA MANUSCRITO N. 58 DE COIMBRA “TOCATA 10”.	66
II.3. <i>ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO (1738)</i> .	68
II.3.1. INTRODUÇÃO.	68
II.3.2. SUCESSO EDITORIAL.	69
II.3.3. ANÁLISE DOS PARES.	72
II.3.4. ESTATÍSTICA SOBRE OS <i>ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO (1738)</i> .	73
II.3.5. UMA PEQUENA ANÁLISE ESTATÍSTICA DOS <i>ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO</i> .	80
II.4. LIVRO DE TOCATE PER CEMBALO DE DOMENICO SCARLATTI F.C.R MS 194.1.	82
II.4.1. ESTATÍSTICA SOBRE O LIVRO DE TOCATE PER CEMBALO DE DOMENICO SCARLATTI F. C. R MS 194. 1	86
III. O CONTEXTO ORGANOLÓGICO DAS TRÊS COLEÇÕES.	101
III.1. INTRODUÇÃO.	101
III.2. A IMPORTÂNCIA DO CONHECIMENTO DOS INSTRUMENTOS HISTÓRICOS PARA A INTERPRETAÇÃO.	101
III.3. CONSTRUTORES E TIPOLOGIA DOS INSTRUMENTOS DE TECLA PORTUGUESES.	102
III.3.1. CONSTRUTORES PORTUGUESES DE CORDOFONES DE TECLA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII; PRINCIPAIS INSTRUMENTOS DE TECLA.	103
III.3.2. A TIPOLOGIA DOS INSTRUMENTOS DE TECLA PORTUGUESES DA ÉPOCA.	105
III.3.3. CARACTERIZAÇÃO DOS INSTRUMENTOS EM TERMOS TÉCNICOS E ESTÉTICOS; O ÂMBITO.	105
III.3.3.1. Instrumentos com uma oitava curta nos graves Dó/Mi.	106
III.3.3.2. Instrumentos com Dó-ré ³ , um âmbito invulgarmente frequente em Portugal.	106
III.3.4. RELAÇÃO ENTRE O ÂMBITO DOS INSTRUMENTOS COM DÓ-RÉ ³ E OS <i>ESSERCIZI</i> .	107
III.3.5. RELAÇÃO ENTRE O ÂMBITO DOS INSTRUMENTOS COM DÓ-RÉ ³ E O MANUSCRITO F. C. R. 194.1.	107
III.3.6. RELAÇÃO ENTRE O ÂMBITO DOS INSTRUMENTOS COM DÓ-RÉ ³ E O MANUSCRITO N. 58 DE COIMBRA.	108
III.3.7. INSTRUMENTOS COM DÓ-MI ³ .	108
III.3.8. INSTRUMENTOS COM DÓ-FÁ ³ .	108
III.3.9. INSTRUMENTOS COM TECLADO CONFIGURADO A PARTIR DE SOL (61 TECLAS).	108
III.3.10. INSTRUMENTOS COM TECLADO CONFIGURADO A PARTIR DE FÁ.	109
III.3.11. DATAÇÃO DOS INSTRUMENTOS.	109

III.3.12.	DESCRIÇÃO DOS CLAVICÓRDIOS.	109
III.3.13.	DESENVOLVIMENTO DE UM ESTILO NACIONAL.	109
III.3.14.	DESCRIÇÃO DOS PIANOFORTES.	110
III.4.	A TIPOLOGIA DOS INSTRUMENTOS DE TECLA ITALIANOS.	111
III.4.1.	CONSTRUTORES ITALIANOS: BARTOLOMEO CRISTOFORI E GIOVANNI FERRINI.	112
III.4.2.	DOMENICO SCARLATTI E OS PIANOS ITALIANOS.	118
III.5.	A TIPOLOGIA DOS INSTRUMENTOS DE TECLA ESPANHÓIS DA ÉPOCA.	121
III.6.	CONSTRUTORES ESPANHÓIS DE CORDOFONES DE TECLA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII: DIEGO FERNÁNDEZ CAPARRÓS E OS SEUS INSTRUMENTOS.	122
III.7.	OUTROS INSTRUMENTOS DE TECLA ENTRE OS ANOS 1729-1757.	125
III.8.	DESCRIÇÃO DOS PIANOS DE MARTELOS DO INVENTÁRIO DE D. MARIA BÁRBARA.	125
III.9.	CONCLUSÕES.	127
SEGUNDA PARTE		129
IV.	A INTERPRETAÇÃO PIANÍSTICA – A EXECUÇÃO NO PIANO MODERNO.	133
IV.1.	APRESENTAÇÃO.	133
IV.2.	SCARLATTI NO PIANO MODERNO: PUBLICAÇÕES, REVISÕES E TRANSCRIÇÕES AO LONGO DA HISTÓRIA.	138
IV.3.	ALGUNS ASPETOS TÉCNICOS PARA A EXECUÇÃO.	140
IV.3.1.	INTRODUÇÃO.	140
IV.3.2.	ORNAMENTAÇÃO.	140
IV.3.2.1.	Apogiatura.	142
IV.3.2.2.	A Apogiatura breve.	144
IV.3.2.3.	A apogiatura longa.	144
IV.3.2.4.	Trilo.	146
IV.3.2.5.	O trilo ligado.	148
IV.3.2.6.	O trilo com resolução.	149
IV.3.2.7.	Apogiatura superior com trilo.	150
IV.3.2.8.	Apogiatura inferior com trilo.	151
IV.3.2.9.	O trémulo.	152
IV.3.2.10.	Outros ornamentos: mordentes, outras apogiatras e grupetos.	156
IV.3.3.	A EXECUÇÃO NO PIANO MODERNO: ANDAMENTO E RITMO.	159
IV.3.3.1.	Andamento e ritmo nas sonatas inspiradas em danças populares.	162
IV.3.3.2.	Fraseado e articulação: a Ligadura.	171
IV.3.3.3.	Suspensão (Fermata).	176
IV.3.3.4.	Dedilhação.	179

IV.3.3.5.	Cruzamento das mãos.	182
IV.3.3.6.	A dinâmica ao piano: uma sugestão para a execução.	184
IV.3.3.7.	O uso do pedal.	191
IV.3.3.8.	O pedal de ressonância em relação à harmonia e ao fraseado.	192
IV.3.3.9.	O pedal nas sonatas: sugestões de execução.	194
IV.3.3.10.	Alguns exemplos de interpretação ao piano.	196
V.	ANÁLISE DAS INTERPRETAÇÕES COM BASE NAS GRAVAÇÕES.	217
V.1.	ANÁLISE TÉCNICO-INTERPRETATIVA DA SONATA K.1.	217
V.1.1.	ANÁLISE SINTÁTICA DA SONATA K.1.	217
V.1.2.	A SONATA K.1 EXECUTADA POR VÁRIOS INTÉRPRETES: DURAÇÃO E ESCOLHAS METRONÓMICAS.	219
V.1.3.	O PAPEL DA CRIATIVIDADE NA INTERPRETAÇÃO DA SONATA K.1.	222
	SONATA K1 – POGORELICH.	223
	SONATA K1 – PLETNEV.	226
	SONATA K1 – TOMSIC.	229
	SONATA K1 – PLANÉS.	232
	SONATA K1 – DANTONE.	235
	SONATA K1 – ROSS.	240
V.1.4.	SOBRE A RESOLUÇÃO DOS ORNAMENTOS NA SONATA K.1.	242
VI.	ANÁLISE DAS OBRAS NA PERSPETIVA INTERPRETATIVA.	247
VI.1.	INTRODUÇÃO.	247
VI.2.	SIGNIFICADO DOS <i>ESSERCIZI</i> .	248
VI.3.	CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM DOS <i>ESSERCIZI</i> : AS TÉCNICAS VIRTUOSAS.	251
VI.3.1.	GRANDES SALTOS PARA A MÃO ESQUERDA.	251
VI.3.2.	PASSAGENS E SALTOS DE MÃOS CRUZADAS.	253
VI.3.3.	DESAFIOS TÉCNICOS COMBINADOS – CONCLUSÕES.	256
VI.4.	ELEMENTOS ESTILÍSTICOS NAS SONATAS DAS TRÊS COLEÇÕES.	258
VI.4.1.1.	O estilo galante.	258
VI.4.2.	A INFLUÊNCIA ITALIANA E IBÉRICA NAS SONATAS.	259
VI.4.3.	VAMP.	260
VI.4.4.	A TEATRALIDADE.	261
VI.5.	FORMA.	264

VI.5.1. A ANATOMIA DA SONATA.	264
VI.5.2. FORMA.	265
VI.5.3. SONATAS QUE NÃO TÊM ESTRUTURA BIPARTIDA.	266
VI.6. ANÁLISE HARMÔNICO-ESTRUTURAL DE ALGUMAS SONATAS.	268
VI.6.1. SONATA EM SOL MENOR K.43.	270
VI.6.2. SONATA EM FÁ MAIOR K.44.	275
VI.6.3. SONATA EM RÉ MAIOR K.53.	279
VI.6.4. SONATA EM LÁ MENOR K.54.	285
VI.6.5. SONATA EM SOL MAIOR K.55.	291
VI.6.6. SONATA EM RÉ MAIOR K.96 (FORMA BREVE).	296
VI.6.7. SONATA EM RÉ MAIOR K.96.	297
VI.6.8. SONATA EM MI MENOR K.98.	306
VI.6.9. SONATA K.101.	308
VI.6.10. SONATA EM SOL MAIOR K.104 (FORMA ABREVIADA).	312
VI.6.11. SONATA EM SI BEMOL MAIOR K.112 (BREVE INTRODUÇÃO).	313
VI.6.12. SONATA EM SI BEMOL MAIOR K.112.	314
VI.6.13. SONATA EM SI BEMOL MAIOR K.118.	317
VI.6.14. SONATA EM SOL MAIOR K.124 (BREVE INTRODUÇÃO).	321
VI.6.15. SONATA EM MI MAIOR K.135.	324
BIBLIOGRAFIA	333
EDIÇÕES DO SÉCULO DEZOITO	354
EDIÇÕES MODERNAS CONSULTADAS:	354
REFERENCIA DISCOGRAFICA	359
ÍNDICE DAS FIGURAS	371
ÍNDICE DAS TABELAS	374
ÍNDICE DOS GRAFICOS	374
ÍNDICE REMISSIVO ONOMÁSTICO	375

INTRODUÇÃO

A tese fundamenta a interpretação, no piano moderno, das sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757) contidas nas três coleções portuguesas.

Dada a impossibilidade de realizar um estudo da obra integral para instrumentos de tecla do compositor napolitano, na qual existem mais de 560 sonatas, servem de base a esta pesquisa as três coleções ligadas à vida musical portuguesa: os ***Essercizi per gravicembalo (1738)*** da Biblioteca Nacional de Portugal, dedicados ao Rei D. João V de Portugal; o ***Manuscrito*** P-Cug MM 58,10 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e o ***Manuscrito F. C. R. 194. 1*** da Biblioteca Nacional de Portugal, chamado ***Libro di Tocate per Cembalo***. A escolha destes manuscritos oferece ao mesmo tempo um panorama rico de estilos, variado e abrangente.

A primeira coleção foi publicada em Londres, estando hoje conservada na British Library, e contém trinta sonatas; o segundo manuscrito encontra-se na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e possui quatro sonatas; o último manuscrito pertence à coleção do Conde do Redondo e está hoje conservado no Departamento de Música da Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, e abrange sessenta e uma sonatas. O total das três coleções (noventa e cinco sonatas) representa aproximadamente vinte por cento da totalidade das obras deste género compostas por Scarlatti.

Consultaram-se as várias fontes existentes e as edições modernas de Longo (Ricordi), Emilia Fadini (Ricordi), Kirkpatrick (Schirmer) e Kenneth Gilbert (Heugel), incluindo os seus prefácios, e alguns escritos didáticos. Foi consultado também o trabalho mais exaustivo, pormenorizado e atualizado sobre as fontes existentes, realizado no Catálogo online por Christopher Hail (2007-2012).

A edição de Longo (1906-1910) apresenta ao intérprete algumas ambiguidades. Tal como Longo, os revisores das sonatas de Domenico Scarlatti do século passado escreveram com extrema precisão as suas próprias intenções interpretativas na partitura. Desta forma, forneceram modelos de interpretação para orientar o executante. O texto de Longo é enriquecido com indicações úteis (dinâmica, agógica, fraseado, realização dos ornamentos, algumas vezes

duplicação de oitava na mão esquerda) mas que, ao mesmo tempo, se tornam coercivas, pois condicionam a fantasia e a criatividade do intérprete, para além de criarem ambiguidade entre a sugestão do revisor e a fonte. De facto, na revisão de A. Longo, não se compreende o que foi acrescentado pelo revisor e o que pertence à fonte.

O trabalho de Kirkpatrick é o mais abrangente e completo sobre o autor; repleto de informações não só acerca da vida e afazeres do compositor mas sobretudo sobre a análise formal e harmónico-estrutural das sonatas (anatomia), tratada de forma exaustiva. A metodologia é conduzida de forma rigorosa e pormenorizada. Kirkpatrick trata também o aspeto da cronologia das sonatas e chega à conclusão que a ordem e a data das cópias manuscritas de Veneza correspondem de perto com a efetiva atividade de Scarlatti e com a data de composição.

Emilia Fadini, publicou o primeiro de dez volumes da sua edição crítica em 1978, mas esta permanece incompleta. Chama a atenção para as questões textuais, nomeadamente para o problema das fontes manuscritas e das alterações à fonte inseridas por Longo, já referidas anteriormente. Esta é aliás a razão que apresenta para justificar a necessidade da sua edição que inclui um estudo comparado das fontes manuscritas e impressas: “Questa edizione critica di tutte le sonate di Domenico Scarlatti trova giustificazione nell’esigenza di offrire agli esecutori ed agli studiosi un testo filologicamente fedele (...)” (Fadini, 1984, VII).

A primeira edição crítica completa de todas as sonatas de Scarlatti é a de Kenneth Gilbert, cujo volume inicial apareceu em 1983. Este autor justifica a sua edição como uma exigência por parte de intérpretes e musicólogos, depois dos estudos exaustivos de Kirkpatrick e também de Shevellof, cujo artigo na enciclopédia *The New Grove* (1980) desfez muitos dos mitos que rodeavam o compositor.

As linhas de orientação deste trabalho resultam, assim, de estudos teóricos e práticos sobre os aspetos organológicos e interpretativos, dos géneros, dos estilos e das características encontradas na obra e na expressão de originalidade de Scarlatti, a partir das três coleções acima mencionadas.

A adaptação deste repertório setecentista ao piano moderno exige um estudo minucioso e profundo da prática interpretativa do século XVIII, incluindo uma análise formal, harmónico-estrutural e estilística aprofundando os aspetos da ornamentação, andamento, ritmo, fraseado, articulação, dedilhação, dinâmica e uso do pedal. Estes são os aspetos mais importantes ligados à adaptação deste repertório ao piano moderno.

Embora a fantasia, o gosto pessoal e instintivo sejam fatores fundamentais na execução, a primeira tarefa é compreender a complexa relação entre o texto e a retórica, entre a música e os *afeitos*, para chegar a uma escolha interpretativa que tenha em consideração as diferenças tímbricas, de articulação e da agógica na adaptação ao piano moderno.

O objetivo da tese é o de apresentar uma edição crítica, em notação moderna, das noventa e cinco sonatas contidas nas três coleções portuguesas *Essercizi per gravicembalo* (1738) da Biblioteca Nacional de Portugal, *Manuscrito P-Cug MM 58, 10* da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e *Manuscrito F. C. R. 194. 1* da Biblioteca Nacional de Portugal. A edição crítica apresentada, fiel às fontes portuguesas consultadas, está dividida em três volumes e tem, como único acréscimo, a dedilhação.

A necessidade desta edição crítica nasceu do facto de os intérpretes nem sempre terem a oportunidade de consultar uma cópia manuscrita e portanto não poderem fazer uma comparação entre a fonte manuscrita e as partituras existentes no mercado, por vezes incompletas e infiéis às fontes. Temos o exemplo das edições publicadas pela Dover ou pela Ricordi, cuja revisão é de Alessandro Longo, que, como já referimos, modificou e acrescentou elementos que não pertenciam à fonte manuscrita e que podem induzir a ambiguidades na execução. Uma edição facsimilada poderia ser de difícil compreensão, dado que implica possuir conhecimentos filológicos de notação musical da época.

A edição crítica apresenta um texto filologicamente fiel às fontes manuscritas portuguesas e acrescenta, nas notas críticas, em notação moderna, as diferenças existentes entre todas as fontes manuscritas: as de Parma, Veneza, Münster, Viena, Londres, Madrid, Cambridge, assim como as publicações posteriores, já do século dezoito.

Apresenta também um elenco pormenorizado de todas as fontes consultadas, útil para a comparação com as três fontes manuscritas portuguesas editadas em notação moderna.

Outro dos objetivos é oferecer ao pianista moderno informações culturais e metodológicas que possam determinar escolhas interpretativas conscientes e autónomas, assim como uma edição moderna e filológica dos manuscritos portugueses de Domenico Scarlatti.

Esta edição tenta responder às seguintes questões:

- a) Quais são os fundamentos da interpretação moderna de Scarlatti?
- b) Como conciliar a interpretação da música barroca com o gosto musical dos nossos dias?
- c) Como aproximar uma interpretação atual, no piano moderno, de obras compostas para outros instrumentos de tecla, nomeadamente o cravo, clavicórdio e piano de martelos?
- d) Como adaptar as sonatas de Scarlatti ao piano moderno?

A metodologia utilizada abrange estudos de natureza histórico-científica e estudos de natureza interpretativa, e foi estruturada pela seguinte ordem:

1. Contextualização do compositor e das sonatas
2. Estudo organológico
3. Análise
4. Consulta das fontes
5. Consulta dos tratados
6. Consulta das partituras
7. Análise comparada das gravações

O resultado é uma edição crítica das noventa e cinco sonatas contidas nas três coleções portuguesas *Essercizi per gravicembalo (1738)* da Biblioteca Nacional de Portugal, *Manuscrito P-Cug MM 58, 10* da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e *Manuscrito F. C. R. 194. 1* da Biblioteca Nacional de Portugal, que difere das edições críticas anteriores por acrescentar a dedilhação e apresentar, nas notas críticas, as diferenças existentes entre todas as fontes manuscritas, em notação moderna.

A tese tem uma divisão tripartida, contemplando o estudo histórico-científico, interpretativo e editorial. Assim, a tese está estruturada da seguinte forma: a primeira parte, histórico-científica, estuda as principais etapas biográficas do autor, nomeadamente o período italiano, português e espanhol; de seguida, é desenvolvido o estudo dos aspetos histórico-organológicos dos instrumentos de tecla presentes nas cortes portuguesas e espanholas, nomeadamente cravo, o clavicórdio e o pianoforte. Na segunda parte, da interpretação, trata-se da execução das sonatas no piano moderno, dando particular relevo à ornamentação, ao fraseado, à dedilhação, ao uso do pedal e à escolha dos andamentos. Trata-se também da análise da estrutura musical das sonatas, da análise formal, harmónica, sintática e estilística; do estudo comparado e análise da interpretação com base em gravações de intérpretes de renome internacional executadas quer no cravo, como no pianoforte e piano moderno. Na comparação, são evidenciados alguns aspetos da prática interpretativa, nomeadamente a ornamentação, o fraseado, o uso do pedal, a escolha do andamento e agógica, tendo em consideração as características individuais dos executantes.

O capítulo I descreve, de forma sintética, as etapas da vida, profissão e influências que o compositor teve na sua estada em Itália, em Portugal e em Espanha. Baseia-se nos trabalhos de R. Kirkpatrick (1984), A. Bassi (1985), M. Boyd (1986), G. Pestelli (1967), R. Pagano (1985) e nos mais recentes trabalhos de G. Doderer (1991-1993, 2007), J. P. d'Alvarenga (1998), M. C. de Brito (1989-1997) J. M. Pedrosa Cardoso (2006).

No capítulo II, aprofunda-se a contextualização e caracterização das três coleções objeto de estudo. Baseia-se nos mais recentes trabalhos de investigação de J. M. Pedrosa Cardoso (2006) G. Doderer (1991-1993, 2007), D'Alvarenga (1998), R. Kirkpatrick (1984), M. S. Kastner (1992), entre outros.

O capítulo III, o contexto organológico, contém informações pormenorizadas sobre a tipologia dos instrumentos de tecla italianos, portugueses e espanhóis e os seus construtores. Baseia-se no estudo dos autores K. de Pascual (1985), L. Cervelli (1994), D. Sutherland (1995, 2000 e 2001), S. Pollens (1984 e 1995), M. Cole (1998), L. Morales (2003), G. Doderer (2002, 2006-2007), J.H. Van der Meer (1987, 1992, 1997), G. Doderer e J.H Van Der Meer (2005), D. Wraight (2006) e J.

Ogeil (2008), entre outros. As informações contidas neste capítulo podem servir de base a todos os que queiram aprofundar um estudo estilístico e interpretativo quer no piano moderno, quer nos instrumentos de tecla da época. O aspeto organológico abre o caminho para uma melhor compreensão do significado histórico de uma época importante para o desenvolvimento da música instrumental.

No capítulo IV, sobre a interpretação, são discutidas e comparadas opiniões contrastantes de vários estudiosos sobre este assunto, nomeadamente as de P. Walls (2002) e R. Taruskin (1990-1992).

Este estudo comparado pretende evidenciar que a compreensão das intenções do compositor, da prática da interpretação da época e das convenções de interpretação deve ser aliada à criatividade do intérprete. Francesco Geminiani no seu livro afirma: "O executante fará justiça ao compositor, se enquanto a sua imaginação estiver quente e brilhante, vazar na sua execução o mesmo espírito exaltado¹".

O mito da autenticidade, tão profundamente debatido nos últimos vinte anos, já foi resolvido de certa forma através do reconhecimento e validação de várias práticas e escolas de interpretação. Wanda Landowska (1909), nos anos trinta do século passado, afirmou que, em nenhum momento, no decorrer do seu trabalho, tentou reproduzir exatamente o que os velhos mestres faziam. Pelo contrário, estuda, faz um escrutínio, ama e recria.

No capítulo V, realizou-se, em primeiro lugar, uma análise sintática da sonata K. 1 e, de seguida, um estudo comparado da mesma sonata interpretada por vários músicos de fama internacional. As interpretações são de I. Pogorelich, M. Pletnev e D. Tomsic, no piano moderno; A. Planés, no pianoforte; e O. Dantone e S. Ross no cravo. Foi comparada a duração, ou seja, a diferença de andamento, a escolha metronómica, a resolução dos ornamentos, a escolha tímbrica, o uso do pedal, a dinâmica e o fraseado.

¹ Geminiani (1749) "(...) Ser um bom intérprete não consiste em tocar frequentemente as passagens [favoritas], mas expressar com veemência e delicadeza as intenções do compositor."

No capítulo VI, encontra-se uma análise da estrutura das sonatas do ponto de vista quer da organização temática e tonal, quer da análise harmónico-estrutural e estilística. Este estudo baseia-se nos trabalhos realizados por Genstenberg (1933), M. Bogianckino (1956), R. Benton (1952), Basso (1957 e 1966), H. Keller, (1958), G. Pestelli, (1967), J. L. Sheveloff (1970, 1985, 1986), Unger J. Dale (1976), R. Kirkpatrick (1984), C. Schachter (1987 e 1998), Sutcliffe (2003 e 2008), C. Willis (2007 e 2008), E. Fadini (2008), T. Decker (2008) e J. Ogeil, (2008).

Examinam-se as propriedades estilísticas e formais das sonatas extraídas do *MS 194. 1* da Biblioteca Nacional de Portugal², de acordo com os conceitos desenvolvidos por esses autores, o que é vital para compreender a posição histórica de Scarlatti.

O capítulo expõe as opiniões divergentes de vários estudiosos sobre a finalidade dos *Essercizi per gravicembalo*, tentando conhecer o nível e o tipo de dificuldades técnicas com que nos confrontámos na execução das sonatas no piano moderno. Elabora uma classificação e comparação do estilo de algumas sonatas com o de outros compositores contemporâneos de Scarlatti e com alguns géneros como a *allemanda*, a *corrente* e a *toccata cromatica*.

O capítulo aprofunda, de seguida, o aspeto da teatralidade que caracteriza o estilo híbrido de algumas das sonatas e a vocação teatral do compositor. Aprofunda-se ainda a análise do ponto de vista harmónico-estrutural de algumas sonatas³, segundo o modelo de Kirkpatrick.

A tese apresenta, finalmente, em três anexos correspondentes aos três manuscritos, uma edição crítica das noventa e cinco sonatas contidas nas três coleções portuguesas *Essercizi per gravicembalo (1738)* da Biblioteca Nacional de Portugal, *Manuscrito P-Cug MM 58, 10* da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e *Manuscrito F. C. R. 194. 1* da Biblioteca Nacional de Portugal.

² K.43, K.44, K.53, K.54, K.55, K.96, K98, K.101, K.103, K.104, K.112, K.118, K.124, K.135.

³ K.43, K.44, K.53, K.54, K.55, K.96, K98, K.101, K.103, K.104, K.112, K.118, K.124, K.135.

PRIMEIRA PARTE

Parte histórico – científica



CAPÍTULO I

O CONTEXTO HISTÓRICO

I. O contexto histórico.

I.1. Introdução.

Este capítulo descreve, de forma sintética, as etapas da vida, profissão e influências que Domenico Scarlatti teve nas suas estadas em Itália, em Portugal e em Espanha, baseando-se nos estudos mais importantes sobre a obra de D. Scarlatti⁴.

I.2. Infância e adolescência de Domenico Scarlatti (1685-1705).

I.2.1. A influência do pai e de Girolamo Frescobaldi.

Giuseppe Domenico Scarlatti nasceu em Nápoles, no dia 26 de Outubro de 1685, filho de Alessandro Scarlatti e de Antonia Anzalone. Sexto de dez filhos, cresceu no seio de uma família de músicos. No mesmo ano, nasceram dois outros músicos importantes: Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Haendel. Este período, muito importante para a história musical da Europa, foi marcado pelo melodrama italiano, quer na sua vertente de *opera seria*, quer de *opera buffa*.

Nada sabemos das aventuras, paixões ou intrigas amorosas de Domenico até ao seu casamento, aos quarenta anos de idade. A sua atividade consistiu sobretudo no desempenho de diversos cargos particulares, nunca se tendo apresentado ao público operático, exceto em duas ocasiões, em Roma. O seu quotidiano parece ter sido tranquilo e reservado e é também provável que nunca tivesse tocado cravo em público.

O seu pai, o famoso compositor Alessandro Scarlatti (1660-1725), iniciou a carreira de músico muito jovem. Em 1679 foi apresentada a sua primeira ópera, *Gli equivoci nel sembiante*, que teve muito sucesso. Seguiu-se uma opulenta produção de melodramas, cantatas de câmara e peças para várias ocasiões, o que o levou a obter rapidamente uma enorme fama, embora tenha ficado sempre

⁴ Kirkpatrick (1984), Bassi (1985), Boyd (1986), Pestelli (1967), Pagano (1985) e nos trabalhos mais recentes de Doderer (1991-1993, 2007), D'Alvarenga (1998) de Brito (1989-1997) e Pedrosa Cardoso (2006).

dependente de mecenas, que lhe garantiram uma boa posição social e económica. Alessandro não só dominou, de modo exemplar, o melodrama e a cantata de câmara, como deixou também uma marca evidente na música sacra e na música instrumental. Foi um dos maiores expoentes da escola napolitana, tendo criado um estilo próprio de ópera que será definida como *napoletana*. Entre os seus numerosos alunos de composição e contraponto encontram-se Leonardo Leo (1694-1744), Nicoló Porpora (1686-1768), Leonardo Vinci (ca. 1690/96 – 1730), Johann Adolph Hasse (1699-1783), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e Francesco Geminiani (1687-1762).

Outro importante expoente da escola napolitana foi Gaetano Greco, que foi compositor, professor e *Maestro di cappella* no *Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo* de Nápoles. É provável que Domenico tenha aprendido os primeiros elementos de música com Gaetano Greco. Podemos supor que, com o pai, tenha recebido aulas de canto, baixo contínuo, instrumentos de tecla e contraponto, e que tenha acompanhado os cantores e os instrumentistas durante os ensaios. A sua infância foi rodeada de músicos, cantores, artistas e da alta aristocracia.

Não temos provas suficientes que atestem que Alessandro tenha introduzido Domenico na profissão de músico com a mesma atenção e constância que J.S. Bach teve perante os filhos. Alessandro, ao contrário de J.S. Bach, que era metódico e regular no ensino, viajava continuamente entre Nápoles e Roma para representar as suas óperas, estar em contacto com outros músicos e frequentar o mundo da alta aristocracia (Kirkpatrick, 1984, p. 22, tradução livre).

Segundo Kirkpatrick, podem ser encontradas algumas influências da música italiana nas primeiras composições para instrumentos de tecla de Domenico. No século XVII, o maior compositor de música para estes instrumentos foi Girolamo Frescobaldi, que trabalhou em S. Pedro, como organista, antes de Domenico. Ainda segundo o mesmo autor, Domenico conhecia certamente as suas composições. Frescobaldi e Domenico tinham em comum uma sólida formação baseada no contraponto de Palestrina, uma personalidade virtuosa, e o amor pela experimentação (Kirkpatrick, 1984, pp. 150-151).

1.2.2. Profissão. Mudança dos estilos e das ideias musicais. Nápoles. Florença: Ferdinando de Medici e Bartolomeo Cristofori.

A vida profissional de Domenico começou no dia 13 de Setembro de 1701, quando foi nomeado organista e compositor de música da Real Capela de Nápoles, onde o seu pai era *Maestro di cappella*. Foi nomeado também cravista de câmara do *vicere*.

Este período foi caracterizado por uma mudança radical dos estilos e das ideias musicais, passando-se do estilo barroco, com uma linguagem polifónica elaborada, ao estilo *galante* ou *rococó*⁵. Este último caracterizava-se por uma linguagem leve, rica de ornamentações na parte melódica, sustentada por um acompanhamento simples. O interesse dos compositores, nesta altura, é o de satisfazerem as expectativas de um novo público, criando uma linguagem nova para instrumentos de tecla, ao encontro do gosto da época. O público desta época assumiu uma postura ativa na vida musical, executando a música instrumental e vocal, muitas vezes de forma diletante e solicitando aos compositores peças novas e originais. Domenico situou-se nesta fase de transformação e de demanda de um estilo inovador e original, embora a sua evolução como compositor de instrumentos de tecla não tenha sido condicionada pelo público das salas de concerto.

Neste período da guerra da sucessão espanhola, Nápoles era o campo de batalha entre Bourbons, de França, e Habsburgos. Portanto, Nápoles oferecia um futuro incerto a Domenico e a Alessandro, que se sentia muito insatisfeito com a corte napolitana. As irregularidades no pagamento do seu salário colocaram Alessandro em graves dificuldades económicas, ao ponto de ter que deixar Nápoles, com a esperança de ser contratado pela corte do *Granduca da Toscana*.

Na família dos Medici, a música tinha uma importância suprema: o filho do *Granduca*, Ferdinando, tocava cravo e possuía uma grande coleção destes instrumentos, cuja manutenção foi entregue a Bartolomeo Cristofori, o famoso inventor do piano. Podemos supor que Domenico tenha conhecido Bartolomeo e que tenha tido a oportunidade de experimentar esta sua invenção.

⁵ Para mais informações sobre as sonatas com elementos do estilo galante consultar o capítulo VI.4.1.1. p. 260.

Em Junho de 1702, Alessandro acompanhou Domenico a Florença para o apresentar à corte de Ferdinando de Medici. Foi uma tentativa de garantir, para ele e para o filho, uma maior segurança e trabalho bem remunerado. Esta tentativa, no entanto, não teve sucesso: Alessandro não conseguiu obter nenhuma contratação estável na corte, embora, até 1706, tenha composto uma ópera por ano para o Teatro de Pratolino.

No ano de 1703, Alessandro conseguiu um emprego como assistente de Antonio Foggia, *Maestro di cappella* na Igreja de *Santa Maria Maggiore*, em Roma, onde Domenico irá ser coadjutor do pai nos anos subsequentes. No mesmo ano, Domenico deixou Florença e foi para Nápoles, onde continuou a sua produção musical. As suas primeiras obras, *Ottavia restituita al trono* (1703) e *Il Giustino* (1703), concebidas para o aniversário de Filipe V de Espanha, foram apresentadas ao público, recebendo uma crítica positiva. No ano seguinte, arranjou a obra *L'Irene*, de Pollaroli, compondo *ex novo* trinta e três árias e um dueto.

Em Nápoles e em Roma, a situação cultural era incerta. O Papa Innocenzo XII mandou fechar os teatros e proibiu qualquer tipo de representação pública. Apesar disso, a música foi sobrevivendo sob a forma de divertimentos para a aristocracia. No ano de 1705, acompanhado pelo cantor Niccoló Grimaldi, Alessandro decidiu transferir Domenico para Veneza para garantir ao filho maior estabilidade profissional. As mudanças entre uma cidade e outra foram determinadas pela procura de oportunidades profissionais mais satisfatórias.

I.2.3. Veneza.

Como importante centro cultural face a outras cidades italianas, Veneza tinha numerosos teatros de ópera e muitas atividades musicais e artísticas. Havia representações nos teatros e nas igrejas durante todo o dia. Aí nasceram importantes artistas, entre os quais Goldoni (1707-1793), Canaletto (1697-1768) e Casanova (1725-1798).

A caminho de Veneza, Domenico parou em Florença para entregar uma carta do seu pai a Ferdinando de Medici, pedindo a contratação de Domenico para sua corte. Alessandro comparava o filho a uma águia cujas asas tinham crescido e que tinha de deixar o ninho, onde ficava ocioso, e voar. Nesta carta, em que se torna evidente uma planificação autoritária da vida do filho por parte do pai, observa-se também a preocupação de obter uma posição profissional segura e digna dos dotes do filho, sob a proteção de um mecenas. Contudo, Alessandro esperava ser também contratado pelo Príncipe.

Em Veneza, Domenico recebeu influência de alguns dos mais importantes compositores. Na famosa *Chiesa della Pietá* trabalhava Antonio Vivaldi (1678-1741) e é muito provável que Domenico tenha assistido aos seus concertos, o que terá contribuído para a sua formação de compositor. Francesco Gasparini (1668-1727) era o maestro do coro da *Chiesa della Pietá* e estava no auge da sua carreira. É também muito provável que Francesco Gasparini tenha ajudado Domenico na elaboração da sua música religiosa e teatral (Kirkpatrick, 1984, p. 38). Domenico assistiu a vários ensaios do compositor e admirou o seu modo de atuar. Desconhecemos, no entanto, que tipo de música Domenico escreveu enquanto esteve em Veneza.

Entre os alunos de Gasparini, consta Johann Joachim Quantz (1697-1773), flautista e autor de um tratado teórico de grande importância para a *praxis* interpretativa da sua época: o *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752).

I.2.4. Roma, Händel e outras influências musicais.

Roma, no século XVII, foi depositária de uma grande herança artística e literária, parte da qual como consequência do reinado de Cristina de Suécia (de 1632 a 1645), que protegeu e promoveu os trabalhos de Alessandro desde jovem, contando com músicos e artistas entre os seus amigos. O seu palácio era visitado por poetas, artistas, atores, diplomatas, literatos, escritores e músicos, num elenco posteriormente intitulado *Pastori dell’Arcádia*. Esta Academia de *Pastori* tinha como objetivo evocar os poetas gregos, latinos e italianos, como, por exemplo, Petrarca.

Felizmente, na altura da estada de Domenico em Roma, as restrições impostas pelo Papa Innocenzo IX, tais como a proibição de as mulheres serem executantes em palco ou a existência de cantores de ópera nas igrejas, começaram a desaparecer.

A Cristina de Suécia sucedeu, em 1645, a Rainha Maria Casimira da Polónia, que tentou imitar a tradição que herdou. Em 1699, foi convidada para membro da *Accademia dell'Arcadia*.

Do lado religioso, Pietro Ottoboni, nomeado Cardeal em 1689, promoveu um grande desenvolvimento da arte musical. Em 1703, nomeou Alessandro Scarlatti *Maestro di Cappella* na Igreja de *Santa Maria Maggiore*, que assim assumiu um lugar de prestígio e que lhe permitia realizar muitos espetáculos musicais. Foi Arcangelo Corelli, que vivia no seu palácio, o responsável pela organização e direção dos concertos de música de câmara. Muitas cantatas de Alessandro Scarlatti foram executadas, pela primeira vez, nestas ocasiões (Pincherle, 1933, p. 15).

Nos anos de 1703 a 1708, o laço de amizade mais significativo para Domenico foi com George Friedrich Händel, que era da mesma idade. Por sugestão do irmão de Ferdinando de Medici, Händel foi para Veneza com o objetivo de se aperfeiçoar nos métodos musicais italianos e na prática da ópera italiana. Os dois músicos tinham-se encontrado em Veneza, em várias ocasiões, e também em Roma, no Palácio do Cardeal Ottoboni.

Proclamado Cardeal em 1689, este aficionado da música tocava cravo e sustentava economicamente vários músicos e artistas em Roma. Organizou, no âmbito de uma mascarada, uma competição entre Domenico e Händel para experimentar as respetivas habilidades nos instrumentos de tecla. No órgão, ganhou Händel, pela sua graça, virtuosismo e brilhantismo; mas no cravo, Domenico saiu vencedor, pela habilidade e domínio da técnica, elegância e delicadeza de expressão. Os dois compositores sempre mantiveram amizade e respeito recíprocos durante toda a vida, tendo-se encontrado, uma vez mais, em Londres, em 1719. As primeiras obras de ambos são estilisticamente parecidas mas, mais tarde, o estilo *teclístico* de Domenico desenvolveu-se de uma forma muito pessoal e original (Kirkpatrick, 1984, pp. 42-43).

É provável que Domenico tenha tocado nos instrumentos de tecla que o Cardeal possuía no seu Palácio. Estes instrumentos eram construídos, segundo a tradição italiana, com dois registos de 8', e um terceiro registo de 4'. Outro instrumento era um *cimbalo à ottava stesa à tre registri com cassa levatora* (Cametti, 1929, pp. 339-341).

Para além da influência mútua entre Händel e Scarlatti⁶, Domenico trabalhou com Bernardo Pasquini (1637-1710), evidência que se comprova, nas suas primeiras sonatas para cravo, com a preferência pelo antigo contraponto italiano (Kirkpatrick, 1984, p. 51). Outro mestre espiritual foi Arcangelo Corelli (1653-1713), músico apreciado em toda a Europa. Com ele, Domenico aprendeu a orquestrar de forma tecnicamente mais refinada e elegante, assim elaborando um estilo pessoal e inconfundível.

As primeiras sonatas de Domenico têm um estilo próximo das composições para instrumentos de tecla de Bernardo Pasquini e Gaetano Greco. Só mais tarde é que cada um adquiriu o estilo próprio que os caracterizou.

Nesta altura, Domenico conheceu também o músico irlandês Thomas Roseingrave (1688-1766), radicado em Itália para estudar. Entre os dois nasceu uma amizade e respeito que permaneceu ao longo de muitos anos. O testemunho de Charles Burney (1776-1789), descreve uma competição de cravo entre vários músicos. Roseingrave, como convidado, notou a presença na sala de um homem vestido de preto, com uma cabeleira preta, sentado no canto da sala, concentrado a ouvir os participantes. Quando este foi convidado a tocar, todos os presentes ficaram maravilhados pelo virtuosismo e efeitos técnicos inovadores e originais. Era Domenico Scarlatti.

Domenico entrou ao serviço da Rainha Maria Casimira da Polónia, em Roma, em 1709, onde permaneceu cerca de dez anos, até ao ano de 1719. A Rainha era uma apaixonada pela música e apoiava as representações teatrais e musicais, ao ponto de mandar construir um teatro particular em que foram

⁶ Händel encontra-se em Roma, em 1708, a compor o seu oratório *Resurrezione*, quando Domenico se desloca para a mesma cidade, no ano seguinte, para compor o seu oratório *La conversione di Clodoveo re di Francia*.

representadas sobretudo as óperas do compositor. Sem as restrições anteriores, a cultura romana voltou a mostrar a sua paixão pelo teatro. Esta paixão foi sustentada por famílias aristocráticas com grandes ligações ao clero. Domenico escreveu para a Rainha numerosas óperas que tiveram muito sucesso, entre as quais *La conversione di Clodoveo re di Francia* (1709), *La Sílvia* (1710), *L'Orlando overo la gelosa Pazzia* (1711) e *Tolomeo et Alessandro overo la corona disprezzata* (1711).

Entre outros artistas ligados ao teatro particular da Rainha, encontram-se o arquiteto e cenógrafo Filippo Juvarra (1678-1736) e o poeta-dramaturgo Carlo Sisimondo Capeci (1652-1728). Juvarra, contratado por Ottoboni em 1708, foi encenador e desenhador de muitos objetos decorativos, incluindo o desenho de um pequeno teatro para a produção de óperas de câmara. Em 1719, Juvarra irá ser contratado, como arquiteto, pelo Rei D. João V. Quanto a Capeci, secretário da rainha, colaborou com Domenico em muitas óperas, entre as quais *La Sílvia* (1710), *Tetide in Sciro* (1712) e *Aplauso devoto al Nome di Maria Santíssima* (1712), escrita para a libertação de Viena. Seguiram-se mais duas colaborações: as óperas extraídas das tragédias de Eurípides *Ifigenia in Aulide* (1712) e *Ifigenia in Tauride* (1713). Juvarra trabalhou também com Alessandro Scarlatti e com Händel. Dado o grande sucesso junto do público, Domenico escreveu numerosos libretos para as representações que se realizavam no palácio da rainha. Infelizmente, devido aos gastos descontrolados da monarca, a produção do teatro terminou e, no dia 20 de Janeiro de 1714, foi representada a sua última ópera, *Amor d'un ombra e gelosia d'un aura* (Kirkpatrick, 1984, pp. 58-61).

Depois da partida da rainha, exilada num castelo do Loire, Domenico conseguiu outros empregos em Roma. Temos poucos documentos para reconstituir as atividades exercidas nos anos entre 1713 e 1719, ano em que irá deixar Roma. Sabemos que no ano 1715 ocupou o lugar de Mestre da *Cappella Giulia* em São Pedro, em Roma, adquirindo assim um dos empregos mais prestigiados na capital. Dedicou-se exclusivamente às composições religiosas, entre elas o famoso *Stabat Mater* em dó menor, a dez vozes, que mostra, pela primeira vez, a sua grande habilidade no uso do contraponto. O *Miserere* em sol

menor é a única composição autógrafa do compositor e o único documento que se encontra nos Arquivos da *Biblioteca Apostolica Vaticana*, em Roma.

I.2.5. Período de transição.

Dada a situação pouco satisfatória de Domenico no que diz respeito à produção artística e à sua situação económica, no ano 1714 começou a trabalhar como *Maestro di Cappella* para o Embaixador português, Marquês de Fontes. O elo de ligação entre o Marquês de Fontes e Domenico terá sido, com grande probabilidade, Alessandro Scarlatti, desde 1706 membro da *Accademia degli Arcadi*, sob a influência do Cardeal Ottoboni. Domenico compôs um louvor para o nascimento do Infante de Portugal, futuro Rei D. José, o *Applauso genetliaco alla Reale Altezza del Signor Infante di Portogallo*, que foi executado em 1714 na Piazza Colonna. Este foi um primeiro contacto com a Casa Real Portuguesa, que continuou ao longo de muitos anos. O ano de 1714 coincide ainda com a viagem italiana realizada pelo Príncipe D. António, irmão mais novo do rei português D. João V.

No Carnaval de 1715, o compositor escreveu um *dramma per musica*, *Ambieto*, dirigido ao povo italiano, com o objetivo de agradar as massas. Foi apresentado no *Teatro Capranica*, mas sem grande sucesso. No entanto, foi repetido em Lucca, com bastante êxito e críticas positivas.

A partir deste momento, a informação é escassa. Sabemos que Domenico colaborou com Niccoló Porpora (1686-1768) na ópera *Berenice Regina d' Egitto overo le gare di Amore e di Politica*, que foi apresentada no *Teatro Capranica*, em 1718, durante a época do Carnaval. Versando temas irónicos, de amor e políticos, teve um grande sucesso tanto junto do público como da crítica musical.

O ano de 1717 foi marcante na vida de Domenico: o pai concedeu-lhe legalmente a independência da sua autoridade. Domenico já não era adolescente, tinha então 31 anos.

Em Setembro de 1719 (Doderer, 2006-2007, p. 162), deixou definitivamente o seu cargo na *Cappella Giulia*, em Roma, alguns meses antes de entrar ao serviço em Portugal. No Arquivo do Vaticano existe um documento datado de 7 de Setembro de 1719, escrito por Francesco Colignani, mestre-de-cerimónias da

Basílica de S. Pedro, que atesta: *Per essere partito per l'Inghilterra Il Sig. Scarlatti Maestro di Cappella in S. Pietro, fu fatto maestro Il Sig. Ottavio Pitoni, che era a S. Giovanni in Laterano*. Após a partida de Roma, é possível que tenha realizado uma viagem a Londres para a representação da ópera *Narciso*, sob a direção de Thomas Roseingrave.

Pagano (1985) coloca ainda a hipótese de uma estada prolongada na Sicília. No entanto, esta hipótese é rejeitada por completo por Doderer (1991, p. 152).

I.3. O período português.

I.3.1. Porque veio para Portugal. A Corte de D. João V. Ao serviço de D. Maria Bárbara e de D. António. O encontro com Carlos Seixas.

Graças aos estudos efetuados nestes últimos anos por Gerhard Doderer e João Pedro d'Alvarenga sobre a estada e funções de Domenico Scarlatti em Portugal, é possível ter uma imagem mais clara e objetiva do seu percurso, entre a renúncia da direção da *Cappella Giulia*, em Setembro de 1719, e a passagem definitiva a Espanha, em Outubro de 1729.

Entre finais de 1719 e princípios de 1727, Domenico Scarlatti exerceu o cargo de Mestre de Capela, compositor régio e professor de cravo da Família Real, em Lisboa.

Durante o reinado de D. João V (1707-1750), a corte de Lisboa era considerada uma das mais dispendiosas e magníficas do continente europeu. As riquezas oriundas do comércio ultramarino transformaram rapidamente Lisboa numa metrópole do mercantilismo e da arte. Muitos músicos italianos viveram naquela época em Portugal, trabalhando como Mestres de Capela, cantores, instrumentistas ou professores de música na corte.

No entanto, uma grande parte dos fundos musicais dos séculos XVI, XVII e da primeira parte do século XVIII perderam-se devido ao terramoto de 1755, que destruiu uma vasta área da cidade de Lisboa, incluindo o Palácio Real com a sua célebre Biblioteca Musical. Isto explica a quase total ausência de peças portuguesas para instrumentos de tecla, como também a falta de Manuscritos autógrafos.

A corte de D. João V era famosa pela riqueza e a grandiosidade das suas representações teatrais. A rainha Mariana tinha trazido de Viena o seu gosto pelas óperas italianas, influenciando o Rei, que dava maior importância às funções religiosas. Tendo este último recebido do Papa uma autorização para criar um patriarcado, aplicava a maneira de executar o canto gregoriano usada na *Cappella Giulia* e instituiu escolas especiais para o canto gregoriano, constituídas por

cantores e instrumentistas de várias nacionalidades, sobretudo italianos (Kirkpatrick, 1984, p. 78).

Estamos bem informados sobre vários aspetos da vida e das atividades de Domenico em Portugal como compositor, quer através dos relatórios, as chamadas *Informazioni*, transmitidas com regularidade por meio do secretário do Núncio Apostólico em Lisboa, Monsignore Vincenzo Bichi, entre 1710 e 1728, assim como através da *Gazeta de Lisboa* (Doderer-Fernandes, 1993, p. 72).

Scarlatti chegou definitivamente a Lisboa, por via terrestre, no dia 29 de Novembro de 1719 (Doderer, 1991, p. 148) e deixou definitivamente a capital portuguesa para se juntar à corte de Maria Bárbara depois do dia 27 de Setembro de 1729. Após a sua apresentação na corte de Lisboa, como cantor, acompanhado ao cravo pela Rainha Maria Ana de Áustria, a primeira obrigação em Lisboa como *compositor régio* foi a de fornecer novas composições para a família real e para as cerimónias religiosas da corte e ainda supervisionar as atividades musicais no Palácio Real e na Capela Real de Lisboa, centradas na Igreja Patriarcal. Portanto, as funções e obrigações de Domenico eram de direção musical, com a responsabilidade de organização de uma atmosfera musical atualizada, segundo o gosto e a orientação real (Doderer, 2006-2007, p. 165).

No dia 27.12.1719, o rei ligou-o pessoalmente ao serviço do seu irmão, o infante D. António de Bragança, que tinha um especial talento para o cravo (...). Não sabemos quando Domenico terá sido encarregado de dar aulas de cravo a Maria Bárbara, mas não terá sido certamente no início da sua estada em Lisboa porque o rei português tinha estado em negociação para aquela função com Giacomo Facco, de Veneza, que preferiu entrar ao serviço do rei de Espanha, em Madrid, em vez de continuar a sua viagem para Lisboa. (Doderer, 2006-2007, pp. 165-166).

Graças a estas *Informazioni*, sabemos que, entre 1720 e 1722, Scarlatti estava bem integrado na sua atividade profissional. Sabemos também que gozou de grande admiração como cantor virtuosístico e que compôs várias obras sacras vocais e serenatas para o uso do Paço (Palácio Real) e para a Patriarcal de Lisboa (Doderer-Fernandes, 1993, pp. 94-96, 98; Doderer, 1991, pp. 149-151; D'Alvarenga, 1998, pp. 131-132).

Infelizmente, os relatos musicais da Nunciatura Apostólica não mencionam o nome do compositor durante os anos de 1723 a 1725. Podemos interpretar este

facto, ou como um sinal da sua natural integração na vida da corte (Doderer, 1991, p. 152), ou como sinal do seu afastamento da corte, por ter adoecido ou saído de Portugal (d' Alvarenga, 1998, p. 110).

Resumindo os dados que temos de momento, podemos deduzir que deixou Portugal em 1723, seguindo para Nápoles, onde encontrou Hasse e o seu pai, Alessandro, seguindo daí, por mar, para Londres. Pouco antes de 22 de Maio de 1724, Domenico chegou a Paris, vindo de Londres, com destino a Roma. (Doderer, 2006-2007, p. 166).

A presença de Scarlatti em Roma está assinalada, no ano de 1724, e registada na autobiografia de Johann Joachim Quantz (Marpurg, 1754-1778, pp. 223-226), que ali esteve a estudar com Francesco Gasparini, entre Junho 1724 e Janeiro de 1725. No Arquivo do Vaticano existe um documento (F. Calignani) datado 3 de Setembro 1719, que atesta: *Per essere partito per l'Inghilterra il Sig. Scarlatti Maestro di Cappella in S. Pietro, fu fatto Maestro il Sig. Ottavio Pitoni, che era a S. Giovanni in Laterano.*

Efetivamente, no ano 1725, Domenico prestou em Roma a última homenagem ao pai, referida por Johann Adolph Hasse a Charles Burney, já que Alessandro Scarlatti morreria a 22 de Outubro desse ano (Burney, 1773, p. 347).

No verão de 1725, terá feito possivelmente a sua viagem de regresso, passando novamente por Paris, na direção oposta da viagem que tinha feito antes. De novo, na correspondência diplomática entre Paris e Lisboa, a presença de Domenico em França é mencionada a 6 de Agosto de 1725, com a informação de que chegou de Roma. Pelos finais de Agosto de 1725, Scarlatti regressou definitivamente a Lisboa para compor, ensaiar e executar, em 27 de Dezembro, a serenata: *Amor nasce d' uno sguardo* (22-12-1725). Em Dezembro desse ano, o novo Núncio, Mons. Firrao, assinala a presença do compositor no Paço da Ribeira, por ocasião do relatório baseado na sua serenata de 22-12-1725. Durante o ano 1726, não temos notícias nestas fontes. Contudo, é provável que Domenico tenha estado em Lisboa, porque uma outra informação do Núncio papal refere a sua partida para Roma, no dia 2 de Fevereiro de 1727, para recuperar de problemas saúde, com a necessidade de gozar do bom ar desta cidade (Doderer, 2006-2007, pp. 166-167).

No dia 19 de Janeiro de 1728, as famílias reais portuguesa e espanhola encontraram-se no rio Caia, na fronteira entre os dois países, para o casamento de Fernando e Maria Barbara. Após a assinatura dos contratos de casamento, a corte espanhola partiu para Sevilha, integrando D. Maria Bárbara. Podemos deduzir que Scarlatti não tenha integrado a comitiva real porque, em 15 de Maio de 1728, estava em Roma, casando-se com Maria Catalina Gentili, que tinha apenas dezasseis anos. Embora mantendo-se sempre ao serviço da Coroa portuguesa, Domenico regressou a Lisboa em finais de Setembro de 1729, para se juntar, por ordem de D. João V, ao séquito de D. Maria. Ausente de Lisboa, mas ainda diretamente vinculado à Coroa portuguesa, Domenico regressou a Lisboa, presumivelmente de passagem para Espanha.

Em 1744 e 1748, Domenico tentou visitar Portugal mais uma vez, mas sempre sem sucesso. Tanto quanto sabemos, nunca deixou Espanha após o ano de 1729.

As crónicas da época falam de D. Maria Bárbara como uma aluna modelo, que seguia escrupulosamente as sugestões do seu mestre e que era uma cravista de grande talento e virtuosismo, quer como executante, quer como criadora de peças para instrumento de tecla. Em Portugal, o compositor começou a desenvolver um estilo pessoal e inconfundível de sonatas para instrumentos de tecla, estimulado pelo talento da sua aluna que conseguia executar, de forma excepcional, até as sonatas mais virtuosísticas. Domenico conseguiu criar uma “literatura cravística” específica, que deu a possibilidade de descobrir todas as características tímbricas e técnicas do instrumento (Kirkpatrick, 1984, p. 87).

D. Maria Bárbara e o seu mestre mantiveram sempre uma relação de admiração e respeito ao longo de toda a vida. A sua gratidão perante o mestre exprimiu-se até ao fim da sua vida, inserindo uma dedicatória de louvor no *Testamento*, deixando-lhe um brinco e dinheiro⁷. Podemos supor que a estada do compositor em Portugal tenha sido feliz e cheia de satisfações, ocupado na composição de música sacra e música para várias ocasiões (aniversários, festas e cerimónias de corte). A alternância entre música religiosa e profana ajudou muito o

⁷ Cappelletto, 1995, pp. 211-221.

compositor na criação de um estilo próprio que ao mesmo tempo soube respeitar os gostos e as modas da época (Bassi, 1985, p. 49).

I.3.2. Carlos de Seixas.

Um protegido de D. António era Carlos de Seixas, nascido em Coimbra em 11 de Junho de 1704, organista da Capela Patriarcal da sua cidade desde os catorze anos de idade. Chegou a Lisboa em 1720, quase ao mesmo tempo que Scarlatti, e foi desde logo nomeado organista da capela Patriarcal. Entre os dois músicos nasceu uma grande amizade e respeito recíproco.

As sonatas de Seixas apresentam interessantes paralelismos com as de Scarlatti pela razão de se terem influenciado mutuamente nas composições de sonatas para instrumento de tecla, chegando a uma diferente evolução estilística. Infelizmente Seixas faleceu muito jovem, em 1742, e não teve tempo de desenvolver um estilo pessoal, uma perfeição na forma da sonata e um equilíbrio do esquema tonal, tal como o nosso compositor conseguiu (Kirkpatrick, 1984, p. 83, tradução livre).

Não devemos julgar as obras de Carlos Seixas com os mesmos critérios que são usados para Domenico porque a origem, o ambiente, a idade dos músicos, os instrumentos para os quais compunham, a personalidade e o estro criativo de cada um devem ter influenciado as formas individuais de expressão que se refletiram na elaboração das sonatas.

Enquanto Scarlatti escolheu a sonata binária constituída por um único andamento, Seixas continuou, durante toda a sua vida, a utilizar sonatas compostas de um a cinco andamentos. Quando utilizou, ao contrário de Scarlatti, a sonata de um único andamento privilegiou o desenvolvimento motivico e os encadeamentos dos mesmos, num espírito visivelmente galante.

Uma diferença substancial entre Scarlatti e Seixas pode ser observada na utilização da forma da sonata. Scarlatti não prestou muita atenção aos vários andamentos em favor de um único andamento ou da criação consciente de um par, enquanto Seixas compôs toda a sua vida sonatas constituídas por quatro ou cinco andamentos. (...) Em geral o seu estilo não mostra uma forte influência de Scarlatti. (...) Ao mesmo tempo, não se deve esquecer que Carlos Seixas, tendo em conta os seus alunos, tinha de fazer exigências diferentes, o que era exatamente o contrário de Scarlatti, que escreveu as suas sonatas para conhecedores e especialistas, sem ter que acomodar as eventuais restrições de técnica de execução (Doderer, 2006-2007, p. 171).

I.4. O período Espanhol.

I.4.1. Scarlatti em Espanha (1729-1757).

A experiência espanhola serviu a Scarlatti para a maturação das transformações estilísticas já começadas em Portugal (Kirkpatrick, 1984, p. 91). Em Espanha, com Filipe V e mais tarde com Fernando VI, a música italiana tinha tido um desenvolvimento notável, tal como em Portugal. A cultura musical espanhola tinha-se aberto à ópera italiana, trazida para a corte por Farinelli. Muitos músicos italianos (cantores de ópera e instrumentistas) estabeleceram-se em Espanha. Todavia, a Espanha do século XVIII era uma nação que tinha a tendência para se fechar em posições bastantes tradicionalistas: as classes populares estavam extremamente atrasadas, sob a autoridade de um clero rígido e conservador. Só a aristocracia mantinha uma relação de intercâmbio com a cultura europeia.

Retomando o percurso histórico do compositor, após uma viagem de oito dias, a corte chegou finalmente a Sevilha, no dia 3 de Fevereiro de 1729. A corte espanhola irá considerar o Alcazar como a sua residência principal, ao longo de quatro anos (Kirkpatrick, 1984, p. 92). Só em 1746 é que Fernando VI e D. Maria Bárbara se transferiram definitivamente para Madrid.

Domenico ocupou-se também da formação musical do Príncipe Fernando, que não tinha, contudo, as mesmas capacidades e sensibilidade para a música de D. Maria Bárbara. A corte espanhola viajava muito para Granada, Cádiz e para outras cidades junto à costa. Nestas excursões participavam os Príncipes e provavelmente também Scarlatti. “Só quando a corte se estabeleceu em Sevilha, de 1730 a 1733, é que Domenico alcançou alguma estabilidade. Foi no ano de 1729 que nasceu o seu primeiro filho, Juan António, e, dois anos depois, o segundo” (Kirkpatrick, 1984, p. 93, tradução livre).

Em Espanha, ao serviço da Princesa das Astúrias, Domenico permaneceu sob os auspícios do monarca português, recebendo uma tença anual de 400 000 reis (Sousa Viterbo, 1907, p. 459).

A personalidade do Rei influenciou as vivências da corte espanhola. Pessoa culta e educada, foi-se tornando apático, vindo mais tarde a sofrer de várias crises de depressão. Como a saúde mental do Rei piorava, a Rainha, graças à sua diplomacia e inteligência, tomava conta de todas as tarefas e decisões da corte. O casal manteve sempre uma relação de amor e de respeito recíprocos ao longo de toda a vida.

Porém, a música era principal consolação e distração de D. Maria Bárbara. A *Gaceta de Madrid* (nº 21, 19 de Maio de 1729) refere muitas das festas de corte organizadas por ela, no seu apartamento. Com toda a probabilidade, Scarlatti participava nestes eventos (Kirkpatrick, 1984, p. 97).

No dia 16 de Maio de 1733, a corte partiu de Sevilha para o norte de Espanha, chegando, em Junho do mesmo ano, a Aranjuez, antiga residência de campo de Carlos V e Filipe II, situada entre Madrid e Toledo. Aí se instalavam, até 1746, apenas durante a época da primavera.

A tranquilidade destes anos foi interrompida pela chegada de duas personagens que ofereceram novos impulsos à vida da corte: o arquiteto Filipe Juarra e o famoso cantor Carlo Broschi, conhecido com o nome artístico de Farinelli. O primeiro foi contratado para projetar a reconstrução do antigo Palácio Real, o Alcazar, destruído em 1734, o segundo chegou com o papel de renovar, em Espanha, o amor pelo melodrama italiano.

Scarlatti e Juarra já se tinham encontrado anteriormente, tendo tido, ao longo das carreiras profissionais, os mesmos mecenas: o Cardeal Ottoboni, Maria Casimira de Polónia, o Marquês de Fontes, D. João V e Filipe V de Espanha. Farinelli tomou o lugar de Scarlatti, tornando-se Diretor do Teatro Reale e adquirindo um grande prestígio na corte. Charles Burney, no seu livro sobre a vida musical de França e da Itália nesta época, refere que Farinelli tinha ido a Espanha, e graças à sua voz milagrosa, tinha curado o rei Filipe V de uma espécie de loucura, utilizando os mesmos métodos sobrenaturais para conservar a vida de Fernando VI, quase como se se tratasse de um milagre, o que o tornou onipotente na corte (Burney, 1771, pp. 204-206). Farinelli estabeleceu um bom relacionamento com todos os membros da família real e também com o Príncipe e a Princesa das Astúrias. É provável que esta situação ofuscasse o prestígio e a

fama de Scarlatti, que foi relegado para segundo plano na Corte (Kirkpatrick, 1984, p. 105). Apesar disso, a sua fama foi-se difundindo lentamente por toda a Europa, sobretudo em Londres⁸, onde o seu amigo Roseingrave mantinha vivo o seu nome. No ano 1738, transferiu-se com a sua família para a *Calle de San Martin*, afastando-se ainda mais da corte. Nesta altura nasceram outros três filhos.

A partir da chegada de Farinelli a Madrid, no ano de 1737, a ópera italiana recebeu um grande impulso e, a partir do ano seguinte, muitas destas óperas foram representadas no teatro real, com os melhores cantores da época e com libretos do famoso poeta e libretista Metastasio. Farinelli organizava e dirigia cuidadosamente todas estas representações, tornando-se mais tarde produtor.

A ópera de Madrid tornou-se famosa em toda a Europa, ao longo do reinado de Filipe V e Fernando VI.

Parece improvável que Scarlatti tenha beneficiado do apoio da Rainha Isabella Farnese, a qual olhava com hostilidade Fernando e Maria Bárbara e os dependentes deles, dando honras e preferências a Farinelli. (...) É possível que D. Maria Bárbara, não tendo influências na corte espanhola, tenha interposto uma boa palavra ao seu pai a favor do seu mestre (Kirkpatrick, 1984, p. 107, tradução livre).

No dia 8 de Março de 1738, no Convento dos Capuchos de Santo António, D. João V agraciou Scarlatti com a condecoração de Cavaleiro da Ordem de Santiago. Após a sua nomeação e como sinal de gratidão, Scarlatti dedicou a D. João V uma coletânea de peças para cravo, os *Essercizi per gravicembalo di Don Domenico Scarlatti Cavaliere di S. Giacomo e maestro de Serenissimi Principe e Principessa delle Asturie*. Os *Essercizi* foram publicados em Londres, no dia 3 de Fevereiro de 1738.

A coletânea, que marcou o início da verdadeira carreira do compositor, caracteriza-se como um *unicum* em relação à produção dos compositores contemporâneos: não é estranha às características dominantes do estilo italiano, é contudo original nos seus traços fundamentais.

No dia 6 de Maio, faleceu Maria Catalina Gentili, mulher de Scarlatti, que tinha sido uma grande colaboradora e aliada, sobretudo no começo da sua

⁸ Para um aprofundamento sobre a fama de Scarlatti na Inglaterra, consultar Decker (2005).

carreira. Fechando-se ainda mais na sua solidão criativa, continuou a compor peças novas e originais para instrumentos de tecla. Entre 1740 e 1742, Domenico casou-se com Anastasia Maxardi Ximenes⁹, para tentar encontrar tranquilidade e estabilidade na sua vida sentimental, tal como o tinha conseguido com o seu primeiro casamento. Entretanto, a notoriedade dos seus trabalhos difundia-se por toda a Europa: em Amesterdão foram publicados os *Essercizi* e outras edições saíram em Paris e Londres. Podemos supor que Scarlatti vivia um período feliz da sua vida não só profissional mas também familiar, com o nascimento de outros dois filhos.

No dia 9 de Julho de 1746, faleceu o Rei Filipe V e, no mesmo dia, subiu ao trono o seu filho. Fernando VI e Maria Barbara não trouxeram nenhuma melhoria à vida na corte, continuaram a divertir-se com a música e com a caça, como sempre tinham feito anteriormente. Com a subida destes ao trono, Farinelli assumiu por completo a direção das óperas da Corte, contratando os melhores cantores de toda a Europa para as suas representações. Assim, chegou rapidamente ao topo da notoriedade, adquirindo uma enorme influência na corte (Kirkpatrick, 1984, p. 118).

Entretanto, o nosso compositor continuava com a composição das sonatas para a sua aluna real. Scarlatti, doente e cada vez mais frequentemente obrigado a ficar em casa, redigiu, no ano de 1749, o seu testamento, deixando a sua herança aos seus filhos, e à sua mulher a tarefa de educar os seus quatro filhos mais novos. Na leitura do testamento sobressai uma grande espiritualidade, juntamente com a preocupação de salvar a alma, mostrando ser uma pessoa generosa com o próximo.

No ano 1752, Scarlatti começou a transcrever as suas sonatas destinadas a Maria Bárbara, testemunho de um imenso respeito e devoção. Este trabalho monumental, que durou acerca de cinco anos, inclui 13 volumes, cada um contendo 30 sonatas (com a exceção do volume 10, que contém 34 sonatas). Os manuscritos autógrafos desapareceram.

⁹ Apêndice II, documento de batismo de Maria Barbara, Domingo, e António Scarlatti, como citado em Kirkpatrick, 1984, p. 123.

No ano de 1752, a saúde do maestro piorou, obrigando-o a ficar muitas vezes em casa, longe da sua aluna. Na mesma altura, as dificuldades económicas acrescentaram-se a outros problemas: aparentemente teria dívidas de jogo e trabalhou nesta transcrição dos 13 volumes de sonatas para agradecer a Maria Barbara, que lhe teria pago as dívidas e que sustentou a família do compositor mesmo após a sua morte (Burney, 1796, pp. 205-206). Tudo isto mostra que Scarlatti foi, acima de tudo, um homem com seus defeitos e paixões, além do grande génio que todos conhecemos.

No ano 1752, Scarlatti transcreveu para orquestra os dois hinos *Eroici panegirici*, que tinham sido compostos pelo compositor holandês Pierre du Hotz para o Duque de Alba (Ballesteros, 1919-1941, Vol. VI, p. 562). Trabalhou intensamente no projeto, elaborando-o com elegância e encontrando efeitos inovadores e originais.

Scarlatti passou os últimos anos da sua vida com grande religiosidade, encontrando ainda forças para copiar nos livros da capela real, em 1754, uma *Missa a cappella* para quatro vozes.

Foi nesta altura que conheceu o padre António Soler, que terá sido seu aluno, dado que algumas das composições deste último refletem o estilo de Scarlatti, sobretudo no estilo contrapontístico.¹⁰ Soler publicou, em 1762, o tratado *Llave de la modulacion*, que constitui uma tentativa de introduzir conceitos inovadores numa tradição teórica ainda presa aos tratados do século XVI.

Scarlatti era famoso em toda Europa, mas sobretudo em França e na Inglaterra, onde eram frequentemente solicitadas as suas composições¹¹.

Não temos provas de que Domenico tenha conhecido Sebastián de Albero (1722-1756), organista e compositor espanhol. Nomeado, em 1746, primeiro organista da Capela Real de Fernando VI de Espanha, compôs numerosas obras para instrumento de tecla. Sabemos que um volume de sonatas de Scarlatti, que agora se encontra na *British Library*, parece ter sido copiado expressamente por Sebastian de Albero.

¹⁰ Para aprofundamento sobre Soler, ver cap. VI.4.2, p. 261.

¹¹ Para aprofundamento sobre notoriedade editorial de Scarlatti, consultar Decker (2005).

Charles Burney, no seu livro (Burney, 1771, p. 221), afirma ter conhecido o Sr. Laugier. Este último tinha sido amigo de Scarlatti e tinha composto para ele, no ano 1756, cerca de 42 sonatas, dedicando-lhas. No mesmo ano, Scarlatti compôs uma *Pastorale di Natale* (Sonata K.513) e a sua última ópera, o *Salve Regina* para soprano e cordas, que se encontra na Biblioteca do Liceu Musical de Bolonha.

Scarlatti faleceu em Madrid, no dia 23 de Julho 1756, na casa da *Calle de Leganitos*, junto a Paróquia de San Martin. Foi sepultado secretamente no Convento de San Norberto, destruído no ano 1848. A partir desta data perdeu-se qualquer notícia acerca do lugar exato da sua sepultura.

A Rainha faleceu em 1758, deixando os seus melhores instrumentos de tecla e todas as sonatas de Scarlatti a Farinelli. O Rei faleceu no ano seguinte. Sucedeu-lhe o Rei Carlos III, que não tinha qualquer sensibilidade para a música. Pouco anos depois, Farinelli deixou definitivamente Espanha e transferiu-se para Bolonha.

CAPÍTULO II

CONTEXTUALIZAÇÃO E CARACTERIZAÇÃO DAS TRÊS COLEÇÕES PARA INSTRUMENTO DE TECLA

II. Contextualização e caracterização das três coleções para instrumento de tecla.

II.1. Introdução.

Este capítulo baseia-se nos mais recentes trabalhos de investigação de Pedrosa Cardoso (2006), Doderer (1991-1993, 2007), D'Alvarenga (1998), Kirkpatrick (1984), Kastner (1992), entre outros. Aprofunda a contextualização e caracterização das três coleções.

II.2. Manuscrito P-Cug MM 58, 10 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

O O MM 58 de Coimbra é um volume manuscrito, com 30 Tocatas, que ostenta o título *Tocatas Per Cembalo y Organo del Sigr. Gioseppe António Carlos di Seyxas*. A *Tocata 10* do índice deste volume, que ocupa o nº 10 do MM 58 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, é atribuída a Domenico Scarlatti enquanto as outras 29 são de Carlos Seixas. A designação *sonata* foi o termo preferido por Scarlatti, usado em quase todas as suas obras de forma bipartida, à exceção de algumas peças a que chamou *Fuga, Pastorale, Minuet, Aria, Capriccio, Gavotta* e *Giga*. Com toda a probabilidade, foi copiado nos inícios da segunda metade século XVIII. Não se conhece a cronologia exata deste Manuscrito, que se encontra na Biblioteca da Universidade de Coimbra. “Trata-se de um manuscrito que o célebre Mosteiro crúzio de Santa Cruz de Coimbra adquiriu, já depois da morte do compositor conimbricense. (...) Sabe-se que pertenceu à Biblioteca do Antigo Liceu José Falcão e que foi registado com o nº 1631 do Fundo Geral dos Manuscritos da Biblioteca da Universidade” (Pedrosa Cardoso, 2006, pp. 46-47).

Não sabemos a razão da inclusão de uma sonata de Domenico Scarlatti entre as sonatas de Seixas. É provável que tenha sido para aproximar e homenagear os dois compositores de música de tecla, contudo, seria possível ter uma resposta mais satisfatória se conhecêssemos o objetivo deste manuscrito, o que não invalida a hipótese de estas tocatas terem sido reunidas por razões didáticas, para o uso dos estudantes.

A *Tocata 10* deste manuscrito é uma peça que contém quatro andamentos, todos na mesma tonalidade de Fá Maior: *Allegro, Fuga, Giga e Minuet*.

Kirkpatrick, que pretendeu seriar as sonatas cronologicamente, atribuiu a este conjunto os números respetivamente de K.85, K.82, K.78 e K.94, mas indicando como fonte primária, para os três primeiros, o livro V de Veneza, de 1742, tal como o tinham identificado Alessandro Longo e, mais tarde, Emilia Fadini. De facto, as sonatas K.85, K.82 e o fragmento do K.78 (*Giga*) aparecem no Manuscrito de Veneza V 1742 separadamente. O *Minuet* K.94 não aparece em nenhum outro manuscrito, portanto Kirkpatrick concorda em reconhecer que constitui fonte única. Para Longo, a sonata de Coimbra era desconhecida. Giorgio Pestelli¹² (1967, pp. 152, 156-157), que reconheceu o MM 58 como fonte primária, afirmou que o conjunto dos quatro andamentos não tinha nada de orgânico e confirmou a teoria de Kirkpatrick de que era provável que o compositor tivesse trazido de Itália um conjunto de músicas para instrumento de tecla; atribuiu grande similitude à sonata K.85 com a sonata número 8 em Dó Maior de Carlos Seixas, incluídas no primeiro volume das 80 sonatas editadas pela *Portugaliae Musica* e transcritas por Santiago Kastner¹³. Joel Sheveloff (1980) considerou o MM 58 como fonte primária das K.82, K.85 e K.94, atribuindo à K.78, correspondente ao Manuscrito C 10 G (como se pode observar na Tabela 1, pag. 64), a fonte primária de Veneza V 1742.

Doderer e Van der Meer (2005) realizaram um estudo organológico comparando os instrumentos utilizados na época com o âmbito das sonatas¹⁴ de Scarlatti. Este estudo pretendeu demonstrar que as sonatas com um âmbito mais extenso não poderiam ter sido compostas (e portanto executadas) nos cravos ou

¹² A dissertação de Giorgio Pestelli, de 1967, é o comentário estético mais sustentado das sonatas de Scarlatti. Pestelli, através da análise estilística, ofereceu uma ordem das cópias das obras. Segundo Pestelli, a sonata de Scarlatti K.85 do Manuscrito de Coimbra pode ser considerada um perfeito equivalente, ao nível da estética, das sonatas de Seixas contidas no mesmo volume de Coimbra. Contudo, em relação às restantes sonatas, Pestelli afirma que o melhor estro de Seixas é brando e elegíaco, muito diferente do de Scarlatti, e mais próximo do estilo de Galuppi.

¹³ Acerca da forma, segundo Macario Santiago Kastner (1947, p. 47), Seixas é mais avançado do que Scarlatti, possuindo as suas sonatas três andamentos que se sucedem organicamente, com uma referência à forma cíclica nos temas dos dois andamentos rápidos e uma paragem expressiva no *Adágio*.

¹⁴ O aspeto organológico será discutido no capítulo III.

nos clavicórdios, cujo âmbito é mais limitado em relação ao pianos de martelos. Segundo este critério, sabendo que o âmbito dos três primeiros andamentos da *Tocata 10* é Dó-dó³ (4 oitavas, 49 teclas), Van der Meer acredita que estes andamentos teriam sido escritos cerca do ano de 1700, enquanto o último andamento, o *Minuet*, que alarga o seu âmbito para Dó-ré³, poderá ter sido escrito já em Portugal ou nos primeiros anos da etapa espanhola de Scarlatti.

Segundo Kirkpatrick (1984, pp. 126-127), as sonatas da *Tocata 10* parecem, pelo estilo e forma, ter sido compostas nos primeiros anos da estada do compositor em Portugal, eventualmente material trazido de Itália, certamente anteriores aos *Essercizi*. Justamente João Pedro d'Alvarenga (2002, p. 185) considerou-as pré- *Essercizi*.

Analisando o estilo, podemos notar que são constituídas por elementos distintos: a K.85 e a K.82 eram, com toda a probabilidade, peças de técnica virtuosística para instrumento de tecla, a K.85 dá a impressão de ter sido escrita para violino talvez com orquestra de cordas e é uma das aproximações de Scarlatti à forma de concerto de Vivaldi; a K.82, designada como *Fuga* no Manuscrito de Coimbra, é uma fuga talvez concebida para órgão. A K.78 e a K.94 sugerem uma versão original para violino e baixo contínuo. A K.94 apresenta uma grande diversidade rítmica e frequente alternância do modo maior para o modo menor.

Na *Tocata n 10*, o copista escreveu, depois do primeiro andamento, “*Segue Fuga*” e, depois do segundo, inicia a *Giga* na mesma página. O mesmo acontece com o *Minuet*, no fim do qual acrescentou “*Fine*”. Os quatro andamentos, todos em Fá maior, são: *Allegro, Fuga, Giga e Minuet*.

Correspondem às sonatas hoje conhecidas como K.85, K.82, K.78 e K.94, como se pode observar no quadro:

P-CugMM 58,10	Kirkpatrick,1953	Longo,1906-10	Pestelli, 1967	Fadini, 1978
C10 Allegro	K.85	L 166	P 24	F 46
C 10 Fuga	K.82	L 30	P 25	F 43

C 10 Giga	K.78	L 75	P 26	F 40
C 10 Minuete	K.94	-	P 27	-

Tabella 1. Correspondencia entre as edições.

É de realçar o facto de, na época, ser geralmente usado o título *Tocata* para uma composição com vários andamentos, tal como a palavra *Sonata* era usada para composições de apenas um andamento, embora bipartido. De facto, a maior parte das sonatas são unidades independentes, apresentando-se de forma monotemática-bipartida¹⁵. Analisando as 96 sonatas das três coletâneas objeto deste estudo, pode-se concluir que existe uma certa tendência para a formação de sonatas em pares¹⁶, ou seja dois andamentos na mesma tonalidade ou dispostas em pares por alternância de tonalidade maior e menor.

Comparando o Manuscrito de Coimbra com o Manuscrito de Veneza é possível evidenciar as seguintes diferenças: o *Allegro* e a *Fuga da Tocata nº 10* não são perfeitamente iguais ao Manuscrito de Veneza. Neste último, por exemplo, o *Allegro* é rigorosamente a duas partes, enquanto no MS de Coimbra alterna uma escrita a duas e três partes. O copista, para além de reduplicar as oitavas na mão esquerda (cc. 1, 6, 13, 30, etc.), preenche as harmonias da linha do baixo (cc. 2, 6, 7, etc.) e até muda algumas notas na clave de fá (cc. 2, 7, 49). Uma comparação mais pormenorizada das diferenças entre o Manuscrito de Coimbra e a versão de Veneza é realizada, em notação moderna, nas notas à presente edição crítica¹⁷. Continuando a análise comparada, sobressaem alguns erros ou lapsos feitos pelo copista, como, por exemplo, notas próximas trocadas ou omissão de alterações na armação de clave, mesmo quando a tonalidade do andamento necessitava de tal alteração.

A versão da *Fuga* do Manuscrito de Coimbra, em relação à fonte de Veneza, consiste basicamente na reduplicação da oitava na linha em clave de fá (cc. 31-

¹⁵ Para aprofundamento da forma da sonata de Scarlatti, ver capítulo VI.5.

¹⁶ Para aprofundamento das sonatas em forma de pares ver capítulo II.3.3, II.3.4.

¹⁷ Para aprofundamento consultar Notas gerais à edição crítica, Anexo II, p. VIII)







32, 42, 49-51, 64-66, etc.) e no preenchimento das harmonias dos acordes na linha em clave de sol.



A *Giga* não apresenta diferenças relevantes, com a exceção, no Manuscrito de Coimbra, da omissão dos trilos (cc. 9 e 10) e de algumas diferenças de notas (cc. 11, 25, 31 e 38) que parecem ter sido um lapso do copista português.

Uma diferença notável encontra-se no *Minuet* de Coimbra (que Kirkpatrick numera como K.94) e que é completamente diferente do *Minuet* do Manuscrito de Veneza, de 1742. Neste último Manuscrito, o *Minuet* é considerado como unitário à *Giga*. As edições de Longo e de Fadini consideram a *Giga* que aparece na fonte veneziana.

As diferenças evidenciadas na comparação são um testemunho da execução da música de tecla barroca da época e oferecem ao executante uma maior possibilidade de escolha interpretativa no piano moderno.

II.2.1. Estatística Manuscrito P-Cug MM 58, 10 de Coimbra “Tocata 10”.

Kirkpatrick N.	Incipit	Tonalidade	Tempo	Andamento MS n.58 Coimbra	Andamento Ms Venezia	Âmbito
85	<p style="text-align: center;">Allegro</p> 	Fá M	4/4	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>	
82		Fá M	3/8	<i>Fuga</i>	<i>Fuga</i>	
78	<p style="text-align: center;">GIGA Allegro</p> 	Fá M	2/4	<i>Giga</i> <i>Allegro</i>	<i>Giga</i>	

94	<p>IV - Minuet</p> 	Fá M	3/8	<i>Minuet</i>	<i>Minuet</i>	
----	--	------	-----	---------------	---------------	---

II.3. Essercizi per gravicembalo (1738) da Biblioteca Nacional de Portugal.

II.3.1. Introdução.

A fonte Manuscrita objeto da tese encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa. Os *Essercizi per gravicembalo* de Domenico Scarlatti contêm 30 sonatas, sendo a primeira edição impressa de sonatas para instrumento de tecla de Scarlatti.

A encadernação é em pele carmesim da época, com ferros dourados, lombada de seis nervuras decoradas com motivos florais e dois fechos em latão. Era uma publicação luxuosa, desde a sua primeira página, um frontispício gravado pelo famoso pintor italiano Jacopo Amigoni, que parece retratar o volume dos *Essercizi* colocado como uma oferta num pedestal sobre o qual flutua o manto com as armas reais portuguesas com querubins. A gravação foi um trabalho de B. Fortier, que trabalhou em Londres e que é conhecido como tendo gravado apenas outros 6 volumes, todos impressos em Inglaterra, entre 1736 e 1740.

O local e data desta edição inferem-se do facto de o desenhador italiano Jacomo Amigoni e o gravador da música B. Fortier residirem pelos anos 1738/1739 em Londres, onde exerceram a sua actividade. O mesmo se refere a Adamo Sola que em 1738 anunciou a publicação, promovendo a venda deste volume na sua casa, sita na londrina Vine Street (Kastner, 1985, p. 18).

As sonatas foram impressas em caracteres amplos e a metade superior das páginas foi deixada em branco, uma disposição que ocupa duas vezes mais espaço e requer duas vezes mais papel. Outro sinal de ostentação é o tamanho da impressão: os *Essercizi* constituem um livro cujo tamanho é superior ao tamanho normal das partituras comercializadas.

Muito expressiva é também a dedicatória de Scarlatti ao Rei: “Para a Sagrada Real majestade de D. João V, justo Rei de Portugal, Algarve, Brasil, do seu humilde servo”. Felicidade, espírito gracioso e votos são os elementos base desta dedicatória de quatro páginas a D. João V, Rei de Portugal e pai de Maria Bárbara de Bragança, Infanta de Portugal, Princesa das Astúrias.

Com os *Essercizi*, publicados quando Scarlatti tinha 53 anos, conhecemos, pela primeira vez, um estilo para instrumento de tecla sem qualquer semelhança com a tradição anterior.

Segundo Kirkpatrick, as suas primeiras sonatas não possuem exuberância e vitalidade e são obras limitadas. Devido ao afastamento do pai, a uma completa transformação da sua vida, à adoção de uma nova pátria, o seu estilo torna-se original e inconfundível e o seu temperamento exprime-se pela primeira vez (Kirkpatrick, 1984, p. 110).

Em relação à cronologia, Kirkpatrick acredita que as datas das cópias manuscritas coincidiam sensivelmente com a data da composição. “A partir dos *Essercizi* (1738-9) verifica-se uma considerável evolução estilística para chegar, nas sonatas tardias, a uma mais completa maturidade” (Kirkpatrick, 1984, pp. 147-148, tradução livre).

Malcolm Boyd acredita na existência de provas estilísticas para suportar a teoria geral de Kirkpatrick de uma relação direta entre a ordem de composição e a ordem em que foram copiadas, dentro das duas principais fontes de Veneza e Parma. Por outro lado, o mesmo autor acha difícil acreditar na teoria de que as sonatas foram copiadas nos conjuntos de Veneza e Parma mais o menos ao mesmo tempo que Scarlatti as completava (Boyd, 1985, pp. 160-161). Segundo Sutcliffe, a teoria de Kirkpatrick foi frequentemente aplicada pela maioria dos estudiosos como uma ferramenta de trabalho sem qualquer conhecimento direto da sua base incerta. Sutcliffe (2003, pp. 44-45). afirma que se se rejeitar o *status* intrínseco dos pares, por exemplo, vendo-os como atos de compilação e não de composição, então a cronologia deixa de ser válida.

Unindo as preocupações da cronologia com outras de ordem pedagógica, Emilia Fadini oferece a hipótese de os volumes de Veneza de 1752-7 terem sido ordenados apenas para providenciar um curso gradual para teclado: o “aspecto didático da produção não pode ser minimizado” (Fadini, 1986, pp. 48-49).

II.3.2. Sucesso editorial.

Como já foi referido, a primeira aparição dos *Essercizi per gravicembalo* de Domenico Scarlatti foi em Londres em 1738¹⁸. Ao longo dos anos seguintes, os *Essercizi* foram utilizados em muitas edições subsequentes, mantendo-se atuais quer pelas execuções em concertos públicos, quer por meio das gravações em CD.

Muitos editores, ao longo do tempo, editaram os *Essercizi* e voltaram a trabalhar nestas sonatas, por vezes simplificando as passagens técnicas mais virtuosas, outras vezes reduzindo o número de sonatas e modificando a ordem original.

Em 1739, Thomas Roseingrave, um amigo do compositor, publicou a sua própria edição dos *Essercizi*, na qual colocou o título de *XLII suites de pièces pour le clavecin* (Roseingrave, 1985). Ao realizar a sua edição, Roseingrave dividiu o conjunto em dois volumes e fez alterações à edição original. Alterou também a ordem das trinta sonatas e intercalou, sem comentar, os *Essercizi* com outras sonatas não incluídas na coletânea original. De facto, acrescentou e rearranjou ao conjunto dos *Essercizi* treze sonatas (onze delas feitas por Domenico). Esta edição teve também muito sucesso nos anos subsequentes. As sonatas da edição de Roseingrave foram reeditadas e revistas até ao presente.

Após Roseingrave, Charles Avison, entre outros, realizou um arranjo da versão dos *Essercizi* com o título *Twelve Concerto's in Seven Parts for four Violins, one Alto Viola, a Violoncello, and a Thorough Bass done from two of Lesons for the Harpichord*, que foi publicada em 1744.

Seguiram-se outras edições, entre outras, em 1742, a edição económica publicada por Witvogel, de Amsterdão, que publicou o conjunto das trinta sonatas.

¹⁸ A edição, objeto do estudo da tese da Biblioteca Nacional de Portugal em Lisboa, também é feita de uma forma luxuosa, formato comprido, maior que o normal (o tamanho do papel de 30 a 40 cm). Vários fac-similes foram reduzidos em tamanho, desde a sua publicação. Farnborough (UK), Gregg Press, 1967; Fontenay-sous-Bois (F), Still, 1977; Firenze, Studio per edizioni scelte (S.P.E.S.), 1985; Munster, Mieroprint, 1994 (tamanho original, incluindo só as sonatas de I –XV). O primeiro volume de Ralph Kirkpatrick, em 1972, é a edição completa das sonatas de Scarlatti "na forma fac-simile do manuscrito e fontes impressas" (New York, Johnson Reprint Corporation) também inclui os *Essercizi* sonata.

Só nos séculos seguintes é que as trinta sonatas foram publicadas como um conjunto de peças, respeitando a versão original de Scarlatti.

Domenico Scarlatti teve um papel importante na vida musical inglesa, desde 1738 até ao final do século¹⁹. As sonatas que estavam disponíveis para impressão ou manuscritas no século dezoito, em Inglaterra, apresentam características composicionais comuns, em particular o uso frequente de técnicas virtuosísticas. Domenico Scarlatti teve um poderoso e duradouro impacto em Inglaterra. As características únicas das sonatas conhecidas na cultura musical inglesa conduziram a que se tornassem clássicos musicais para intérpretes amadores e profissionais, ao longo de muitos anos. Esta ampla disseminação de publicações garantiu ao compositor uma presença ativa na cena musical inglesa.

Em relação à técnica, os *Essercizi* são sonatas difíceis e apresentam um desafio para o intérprete. No capítulo VI.3 são descritas e analisadas as características da linguagem e das técnicas usadas nos *Essercizi*, elencando um conjunto de tropos familiares em Scarlatti, como o cruzamento das mãos, a técnica dos saltos, etc.

¹⁹ Para aprofundamento da presença das sonatas de Scarlatti na Inglaterra do século XVIII consultar o artigo de Decker (2005, pp. 273-298). Consultar também Newton (1939, pp. 138 – 156) e os capítulos um e dois de Sutcliffe (2003).

II.3.3. Análise dos pares.

Analisando as 96 sonatas das três coletâneas objeto deste estudo, pode-se concluir que, embora exista uma certa tendência para a formação de sonatas em pares, nos *Essercizi* encontramos-las apenas duas vezes, ou seja com a mesma tonalidade, nomeadamente a K.9 e a K.10 em ré menor e a K.13 e a K.14 em Sol Maior.









Andamento: Observando a tabela 3, quase todas as sonatas são de andamento rápido e de carácter virtuosístico. Com exceção da K.30 *Moderato* e da K.11, que não tem nenhuma indicação de andamento, 13 sonatas são *Allegro* e 15 *Presto*.

Âmbito: Analisando a Tabela 4, observa-se que o âmbito mais extenso é La \sharp -si², que aparece só numa sonata; o âmbito mais frequente é o Dó-do³, que aparece em 10 sonatas, seguido do âmbito Ré-do³, que aparece em 6 sonatas; o âmbito Si₁-dó³ aparece 3 vezes e os âmbitos Dó \sharp -si², Ré-si², Ré-sib² só duas vezes.











Tempos: Como se pode observar na tabela 5, a coletânea caracteriza-se pela preferência dos tempos 3/8 (em 9 sonatas) e 4/4 (em 8 sonatas). A seguir encontramos 2/4, que aparece 4 vezes, seguido dos tempos 2/4 e 2/2, que aparecem ambos 3 vezes. Pode-se observar que todos os tempos em 3/8 são *Presto* ou *Allegro*.

II.3.4. Estatística sobre os Essercizi per gravicembalo (1738).

Tabela 2. Tonalidade e âmbito Essercizi per gravicembalo (1738)



Kirkpatrick N.	Incipit	Tonalidade	Tempo	Andamento	Âmbito
K.1		Ré m	4/4	Allegro	
K.2		Sol M	3/8	Presto	
K.3		Lá m	2/2	Presto	
K.4		Sol m	4/4	Allegro	

K.5	<p><i>Allegro</i></p> 	Ré m	3/8	<i>Allegro</i>	
K.6	<p><i>Allegro</i></p> 	Fá M	3/8	<i>Allegro</i>	
K.7	<p><i>Presto</i></p> 	Lá m	3/8	<i>Presto</i>	
K.8	<p><i>Allegro</i></p> 	Sol m	3/4	<i>Allegro</i>	
K.9	<p><i>Allegro</i></p> 	Ré m	6/8	<i>Allegro</i>	

K.10	<p>Presto</p> 	Ré m	3/8	<i>Presto</i>	
K.11	<p>(Allegro)</p> 	Dó m	4/4	<p><i>Não há indicação, embora em Gilbert (1983) aparece Allegro.</i></p>	
K.12	<p>Presto</p> 	Sol m	4/4	<i>Presto</i>	
K.13	<p>Presto</p> 	Sol M	2/4	<i>Presto</i>	
K.14	<p>Presto</p> 	Sol M	12/8	<i>Presto</i>	

K.15	<p><i>Allegro</i></p> 	Mi m	3/8	<i>Allegro</i>	
K.16	<p><i>Presto</i></p> 	Sib M	2/2	<i>Presto</i>	
K.17	<p><i>Presto</i></p> 	Fá M	3/8	<i>Presto</i>	
K.18	<p><i>Presto</i></p> 	Ré m	4/4	<i>Presto</i>	
K.19	<p><i>Allegro</i></p> 	Fá m	2/4	<i>Allegro</i>	

K.20	<p><i>Presto</i></p> 	Mi M	2/4	<i>Presto</i>	
K.21	<p><i>Allegro</i></p> 	Ré M	3/8	<i>Allegro</i>	
K.22	<p><i>Allegro</i></p> 	Dó m	2/4	<i>Allegro</i>	
K.23	<p><i>Allegro</i></p> 	Ré M	4/4	<i>Allegro</i>	
K.24	<p><i>Presto</i></p> 	Lá M	4/4	<i>Presto</i>	

K.25	<p>Allegro</p> 	Fá# M	2/4	<i>Allegro</i>	
K.26	<p>Presto</p> 	Lá M	3/8	<i>Presto</i>	
K.27	<p>Allegro</p> 	Si m	3/4	<i>Allegro</i>	
K.28	<p>Presto</p> 	Mi M	3/8	<i>Presto</i>	
K.29	<p>Presto</p> 	Ré M	4/4	<i>Presto</i>	

K.30	<p>FUGA Moderato</p> 	Sol m	6/8	<p>FUGA Moderato</p>	
------	---	-------	-----	--------------------------	---

II.3.5. Uma pequena análise estatística dos Essercizi per gravicembalo.

ANDAMENTO	QUANTIDADE
Presto	15
Allegro	14
Moderato	1

Tabela 3. *Essercizi*: andamentos em percentagem

Âmbito	Quantidade
Dó#si ²	2
Dó-dó ³	10
Ré- dó ³	6
Ré-si ²	2
Ré-sib ²	2
Ré-La ²	1
Dó-la ²	1
Si1-dó ³	3
Sib ₁ -si ²	1
Lá# ₁ - si ²	1
Sol ₁ - si ²	1

Tabella 4. *Essercizi*: âmbitos utilizados

Compasso	Quantidade
2/2	3
2/4	4
3/4	2
4/4	8
3/8	9
6/8	3
12/8	1

Tabella 5. *Essecizi*: compassos utilizados

II.4. Manuscrito F.C.R. MS 194. 1. da Biblioteca Nacional de Portugal

O Manuscrito F.C.R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal, *Libro di Tocate Per Cembalo Del Sig.re Cavaliero D. Domenico Scarlatti*, pertence, desde 1982, aos fundos musicais do Departamento de Musicologia do Instituto Português do Património Cultural em Lisboa (cota F. C. R. MS 194. 1) e foi adquirido com o espólio musical de D. Fernando Luís de Sousa Coutinho, Conde do Redondo (Doderer, 1991, p. 26).

Contém 220 folhas de papel e mede 23 x 32 cm, com encadernação da época feita em pele com decorações douradas.

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 Palácio as sonatas de Domenico Scarlatti e podemos supor que o *Libro di toccate per cembalo* tivesse encontrado o seu caminho de Madrid a Lisboa. (Doderer, 1991, p. 26)

Este volume manuscrito, que contém 61 sonatas colhidas e copiadas de diversas fontes, assume uma posição importante no *corpus* das fontes de Scarlatti e prova que as sonatas de Domenico continuavam a ser executadas e tidas em consideração nos ambientes portugueses mesmo nos anos tardios do reinado de D. João V. Através de tabelas serão analisados e discutidos o âmbito (Tabela 7. Manuscrito F. C. R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal: âmbitos utilizados. p. 97), andamentos (Tabela 8. Manuscrito F. C. R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal: andamentos. p. 97) e tonalidades (Tabela 10. Manuscrito F. C. R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal: tonalidades em percentagem. p. 101).

Acerca do âmbito dos instrumentos de tecla para os quais Domenico Scarlatti escreveu as suas sonatas, Doderer e Van Den Meer (Doderer e Van der Meer, 2005)²⁰ realizaram um estudo comparado entre o aspeto organológico dos

²⁰ Acerca das interligações entre instrumento e composição dedicaram-se estudiosos como Kirkpatrick; Sheveloff (1970); Hautus (1973); entre os instrumentos provenientes da oficina portuguesa: Doderer (1974); Pollens (1985); Dowd (1986); Van der Meer (1987 e 1988); estudos relativamente ao tipo de cravo espanhol: Pascual (1982, 1985 e 1987).

instrumentos e o âmbito das sonatas do compositor ²¹. O objetivo deste estudo comparado é saber em que tipo de instrumentos Scarlatti terá escrito as sonatas e tentar também ter uma ideia mais satisfatória sobre a sua cronologia. Este estudo pretende demonstrar que as sonatas com um âmbito mais extenso não poderiam ter sido compostas (e portanto executadas) nos cravos ou clavicórdio, cujo âmbito é mais limitado em relação ao piano de martelos. Todavia, este critério de considerar as extensões e o número de teclas existentes não se pode aplicar às sonatas cujo âmbito é menos extenso, porque poderiam ter sido compostas e executadas quer nos cravos quer nos pianos de martelos de origem espanhola, italiana e francesa com âmbito variável, tal como é descrito no inventário legal dos instrumentos da Rainha.

Como se pode observar na tabela 6, o âmbito mais frequente é de La₁-ré³, usado 7 vezes; seguem-se os âmbitos Sol₁-ré³, utilizado 6 vezes e Si₁-Ré³, ambos utilizados 6 vezes Sol₁-fá³, o âmbito Ré₁-ré³ é utilizado 5 vezes; o âmbito Sol₁-fá³, 4 vezes; e o âmbito Sol₁-sol³, apenas 3 vezes. Os restantes âmbitos são utilizados apenas uma vez.

Segundo este critério, observando que o âmbito mais extenso Sol₁-sol³ é utilizado 3 vezes e tendo em consideração que no inventário da Rainha D. Maria Bárbara (Cappelletto, 1995, pp. 209-210) estão mencionados dois instrumentos que possuem 56 teclas, pode-se deduzir que esta coletânea só foi reunida após o ano de 1750.

Os dois investigadores acima mencionados realizaram estudos comparados entre as extensões de teclado dos instrumentos portugueses com as da coleção da rainha D. Maria Bárbara em Madrid, que relacionaram com o âmbito exigido pelas sonatas do manuscrito Lx. 194.1. Chegaram assim à conclusão de que apenas uma parte das peças deste Manuscrito, pelo menos aquelas com o âmbito Dó-ré³, poderia ter sido executada em instrumentos portugueses na altura da estada de Scarlatti em Lisboa.

²¹ O aspeto organológico será discutido no capítulo III.

Analisando a tabela 8, podemos notar que o andamento mais utilizado na coletânea é o *Allegro*, que aparece em 31 sonatas. É de realçar que 13 das sonatas não têm nenhuma indicação de Andamento e só 6 sonatas têm a indicação *Andante*. Nas restantes sonatas, aparecem indicações de tempos rápidos como *Allegrissimo*, *Presto*.

A tabela 6 evidencia que a escolha das tonalidades se caracteriza, neste Ms, pela preferência dada às tonalidades maiores (45 sonatas) (2 x Dó, 10 x Sol, 10 x Ré, 4 x Mi, 7 x Fá, 6 x Si bemol, 2 x Mi bemol, 1 x Lá) enquanto que as menores são menos (16 sonatas) (4 x fá, 3 x mi, 2 x sol, 2 x lá, 1 x fá#, 1 x mi bemol). A problemática particular do temperamento musical foi certamente a razão de terem sido evitadas as tonalidades com número mais elevado de acidentes.

Analisando o Manuscrito F. C. R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal, pode-se concluir que existe uma certa tendência para a formação de sonatas em pares, como por exemplo a sonata Lx33 do MS F. C. R. 194. 1, que apresenta dois andamentos na mesma tonalidade, *Andante e Cantabile* e *Allegrissimo*, de forma a sugerir a divisão em duas sonatas distintas: Lx 33 e Lx 33^a, tal como aparece no índice, assim como se apresentam nos outros manuscritos (Parma, Venezia, Munster, Wien, etc.). Entre o *Andante Cantabile* e antes do *Allegrissimo* aparece a palavra *siegue* e, no final do *Allegro*, a palavra *Fine*. Neste Manuscrito, as sonatas dispostas em pares, no sentido da mesma tonalidade, ocorrem seis vezes, enquanto as dispostas em pares por alternância de tonalidade maior e menor ocorrem quatro vezes. Nos *Essercizi* encontramos apenas duas vezes sonatas em pares, ou seja com a mesma tonalidade. Kirkpatrick, após ter analisado todas as fontes manuscritas, afirmou que a ordenação em pares foi intencional e não acidental, ocorrendo em 388 sonatas do compositor (Kirkpatrick, 1984, p. 145)²².









Comparando as sonatas representadas neste Manuscrito com as representadas nos MSS de Venezia, Parma, Munster, Viena e outras publicações dos séculos XVIII, podemos verificar o seguinte:

²² É preciso lembrar que a união de dois andamentos era uma prática corrente nas sonatas para instrumento de tecla dos contemporâneos de Scarlatti, por exemplo nas de Alberti, Durante e Paradisi.

- “O MS F. C. R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal inclui a sonata Lx 25, em Lá Maior (publicada em 1987 por Doderer), que se encontra exclusivamente neste manuscrito;
- Este manuscrito confirma a autoria de Scarlatti da sonata n. 36 (K.145) em Ré Maior, representada apenas no manuscrito do Cambridge 13 e declarada, até agora, como duvidosa;
- Todas as sonatas deste manuscrito evidenciam a estrutura de um único andamento bipartido, não existindo, portanto, peças com mais que um andamento;
- Com exceção da Sonata em Lá Maior Lx 25, as peças deste manuscrito estão presentes nas fontes manuscritas mais importantes de Scarlatti, mas em diferente ordem numérica. Com exceção de duas sonatas, (K.145 e Lx 25) todas as restantes aparecem no Ms de Veneza, Parma, Munster e Viena;
- Temos uma relação muito próxima entre os manuscritos de Veneza e Lisboa, como podemos ver pelo número de concordâncias e de semelhanças entre as indicações de andamento (Doderer, 1991, pp. 159-160).

II.4.1. Estatística sobre o Manuscrito F. C. R MS 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal

Tabela 6. Tonalidade e âmbito do Manuscrito F. C. R MS 194. 1

Ms Lx 194.1	Incipit	Tonalidade	Tempo	Andamento Ms Lx 194.1	Âmbito	Kirkpatrick
Lx 1		Ré M	2/2	<i>Allegro</i>		K.118
Lx 2		Ré M	3/8	<i>Allegro</i>		K.161
Lx 3		Sol M	4/4	<i>Presto, quanto sia possibile</i>		K.427
Lx 4		Dó M	3/8	<i>Allegro</i>		K.465

Lx 5	<p><i>Allegro</i></p>	Sib M	2/2	<i>Allegro</i>		K.441
Lx 6	<p><i>Allegro</i></p>	Sib M	3/8	<i>Allegro</i>		K.442
Lx 7	<p><i>Allegrissimo</i></p>	Fá m	3/4	<i>Allegr.mo</i>		K.467
Lx 8	<p><i>Allegro</i></p>	Fá# m	3/8	<i>Allegro</i>		K.448
Lx 9	<p><i>Andante</i></p>	Sol m	3/8	<i>(Andante)</i>		K.426
Lx 10	<p><i>Andante</i></p>	Mi M	3/4	<i>(Andante)</i>		K.215

Lx 11	<p>Allegro</p>	Mi M	3/4	<i>Allegro</i>		K.216
Lx 12	<p>Allegrissimo</p>	Sol M	12/8	<i>Allegro</i>		K.103
Lx 13	<p>Allegro</p>	Lá M	3/8	<i>Allegro</i>		K.101
Lx 14	<p>(Allegro)</p>	Mi M	6/8	<i>(Allegro)</i>		K.135
Lx 15	<p>Allegro</p>	Sol M	3/8	<i>Allegro</i>		K.124
Lx 16	<p>Presto</p>	Ré M	2/2	<i>Presto</i>		K.480

Lx 17		Sol M	3/8	<i>Allegro</i>		K.104
Lx 18		Fá m	4/4	<i>And.^{te} moderato</i>		K.466
Lx 19		Lá m	2/4	<i>(Allegro)</i>		K.175
Lx 20		Fá M	2/2	<i>All.^o di molto</i>		K.469
Lx 21		Lá M	3/8	<i>Allegro</i>		K.182

Lx 22	<p><i>(Allegrissimo)</i></p>	Mi m	3/8	<i>(Allegrissimo)</i>		K.98
Lx 23	<p><i>Allegro</i></p>	Mi M	2/4	<i>Allegro</i>		K.134
Lx 24	<p><i>Presto</i></p>	Ré M	4/4	<i>Presto</i>		K.53
Lx 25	<p><i>Allegro</i></p>	Lá M	4/4	<i>Allegro</i>		-
Lx 26	<p><i>Allegro</i></p>	Sib m	3/8	<i>Allegro</i>		K.131
Lx 27	<p><i>Allegro</i></p>	Sol M	2/2	<i>Allegro</i>		K.455

Lx 28		Lá m	12/8	<i>Allegro</i>		K.54
Lx 29		Dó m	3/8	<i>Andante</i>		K.158
Lx 30		Dó M	6/8	<i>Allegro</i>		K.159
Lx 31		Mi m	3/8	<i>(Vivo non molto)</i>		K.203
Lx 32		Mi m	3/4	<i>Allegro</i>		K.198
Lx 33		Mib M	3/4	<i>And.^{te} e Cantabile</i>		K.474

Lx 33a	<p><i>Allegrissimo</i></p>	Mib M	2/2	<i>Allegr.mo</i>		K.475
Lx 34	<p><i>(Allegro)</i></p>	Sol m	3/8	<i>(Allegro)</i>		K.179
Lx 35	<p><i>Andante</i></p>	Fá m	3/4	<i>And.^{te}</i>		K.462
Lx 36	<p><i>All.^o non Presto</i></p>	Ré M	3/8	<i>All.^o non Presto</i>		K.145
Lx 37	<p><i>Molto Allegro</i></p>	Fá m	2/2	<i>Molto All.^o</i>		K.463

Lx 38	<p><i>Allegro</i></p>	Láb M	3/8	<i>Allegro</i>		K.130
Lx 39	<p><i>Allegro</i></p>	Sib M	3/8	<i>Allegro</i>		K.112
Lx 40	<p><i>Allegrissimo</i></p>	Ré M	3/8	<i>Allegr.mo</i>		K.96
Lx 41	<p><i>(Allegro)</i></p>	Ré M	3/4	<i>(Allegro)</i>		K.458
Lx 42	<p><i>Allegro</i></p>	Dó m	3/8	<i>Allegro</i>		K.116
Lx 43	<p><i>Allegro</i></p>	Fá M	3/8	<i>Allegro</i>		K.44

Lx 44		Sib M	3/8	<i>Allegro</i>		K.155
Lx 45		Sol M	3/8	<i>Allegro</i>		K.125
Lx 46		Sib M	2/2	<i>(Allegro)</i>		K.410
Lx 47		Ré M	3/8	<i>Allegro</i>		K.397
Lx 48		Ré m	2/2 - 6/8	<i>And.^{te}</i>		K.396
Lx 49		Sib M	3/4	<i>All.^o</i>		K.411

Lx 50	<p>Andante comodo</p> 	Fá M	3/4	<i>And.^{te} commodo</i>		K.437
Lx 51	<p>Pastorale. Allegrissimo</p> 	Fá M	12/8	<i>Pastorale Allegr.mo</i>		K.446
Lx 52	<p>Allegro</p> 	Sol M	2/2	<i>Allegro</i>		K.424
Lx 53	<p>Non presto ma a tempo di ballo</p> 	Ré M	3/8	<i>Non presto ma a tempo di ballo</i>		K.430
Lx 54	<p>Allegro</p> 	Fá M	2/2	<i>Allegro</i>		K.438

Lx 55	<p><i>Allegro molto</i></p> 	Sol M	3/8	<i>All.º molto</i>		K.425
Lx 56	<p><i>(Allegro)</i></p> 	Fá M	2/2	<i>(Allegro)</i>		K.378
Lx 57	<p><i>(Allegrissimo)</i></p> 	Sol m	12/8	<i>(Allegrissimo)</i>		K.43
Lx 58	<p><i>Allegro</i></p> 	Sol M	3/8	<i>All.º</i>		K.55
Lx 59	<p><i>Allegro</i></p> 	Ré M	4/4	<i>All.º</i>		K.435
Lx 60	<p><i>Allegro, o presto</i></p> 	Fá M	4/4	<i>All.º o Presto</i>		K.445

Tabela 7. Manuscrito F. C. R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal: âmbitos utilizados.

Âmbito	Quantidade
Lá ₁ – re ³	7
Ré – re ³	5
Sol ₁ – sol ³	3
Sol ₁ – fá ³	4
Sol ₁ – ré ³	6
Si ₁ – ré ³	6
Sib ₁ -re ³	3
Vários âmbitos	30

Tabela 8. Manuscrito F. C. R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal: andamentos

ANDAMENTO	QUANTIDADE
Allegro	31
Sem indicações de andamento	13
Andante	4
Presto	3
Varie	10

Tabela 9. Manuscrito F. C. R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal: tonalidades em percentagem

Tonalidade	Percentagem
Ré M	16%
Sol M	16%
Dó M	3%
Sib M	11%
Fá m	7%
Fá# m	2%
Mi M	7%
Lá M	5%
Lá m	3%
Fá M	11%
Mi m	5%
Dó m	3%
Mib M	3%
Sol m	3%
Láb M	2%
Ré m	2%

Tabella 10. Manuscrito F. C. R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal: tonalidades em percentagem

CAPÍTULO III

O CONTEXTO ORGANOLÓGICO DAS TRÊS COLEÇÕES

III. O contexto organológico das três coleções.

III.1. Introdução.

Este capítulo baseia-se nos estudos organológicos realizados ao longo destes últimos anos por de Pascual (1985), Cervelli (1994), Sutherland (1995, 2000 e 2001), Pollens (1984 e 1995), Cole (1998), Morales (2003), Doderer (2002, 2006-2007), Van der Meer (1987, 1992, 1997), Doderer e Van der Meer (2005), Wraight (2006) e Ogeil (2008), entre outros.

O seu objetivo é tentar chegar a uma melhor compreensão dos instrumentos construídos pelos artesãos portugueses, florentinos e espanhóis, que se encontram disseminados em coleções públicas ou privadas.

Este capítulo pretende ainda dar a conhecer os instrumentos e construtores que teriam existido em Portugal, em Itália e em Espanha, durante da vida e produção artística de Domenico Scarlatti.

Inicia-se evidenciando a importância de conhecer os instrumentos da época, originais ou cópias, descreve a tipologia dos instrumentos de tecla portugueses, italianos e espanhóis e tenta, através do estudo do seu âmbito, chegar a uma possível relação entre a data ou período de composição de uma sonata de Domenico Scarlatti e o instrumento que potencialmente teria estado ao seu dispor enquanto compunha.

III.2. A importância do conhecimento dos instrumentos históricos para a interpretação.

Os compositores, até aos meados do século passado compunham para instrumentos muito diferentes entre si, que hoje podemos encontrar quer em museus, quer em coleções privadas. Conhecer as características e executar em instrumentos da época, originais ou cópias, permite-nos ter uma imagem da sonoridade idealizada por Domenico Scarlatti e pelos músicos do seu tempo. A sonoridade destes instrumentos, embora não tenha o mesmo timbre do original, estará muito mais perto da sonoridade original do que a de um piano moderno.

Contudo, devemos ter em conta que, devido a reparações, restauros mais ou menos felizes e substituições de elementos importantes, os instrumentos de tecla antigos já não estão em condições de transmitir a sua sonoridade original.

Hoje em dia é um atrevimento considerado perfeitamente legítimo, tentar reconstituir o texto tão autêntico quanto possível duma obra musical, portanto tentar conseguir uma autenticidade tão grande quanto possível relativamente às alturas, à duração e à intensidade dos sons. Tentar alcançar uma interpretação conforme à prática duma época considera-se também totalmente legítimo. Porque não se podia aspirar também à autenticidade do timbre? (Van der Meer, 1987, p. 57)

III.3. Construtores e tipologia dos instrumentos de tecla portugueses.

No último decénio do século XVII, graças ao poder financeiro da coroa portuguesa, foram valorizadas todas as áreas das artes, o que causou também um impacto muito positivo e um incremento na construção de instrumentos, nomeadamente cravos e clavicórdios. Com a subida ao trono do rei D. João V, em 1707, foi atribuída às artes e ao cerimonial religioso um importante papel de representação do poder político. De facto, o Rei excluiu a música dramática e as representações e favoreceu os espaços sagrados, em detrimento dos palcos dos teatros (Doderer e Van der Meer, 2005, p. 11). No entanto, a Rainha D. Maria Ana de Áustria, que tinha uma boa formação musical recebida em Viena, acompanhou ao cravo Domenico Scarlatti, na qualidade de cantor, no dia da sua apresentação na corte de Lisboa, em Dezembro de 1719 (Doderer e Fernandes, 1993, p. 93).

Para além de D. Maria Bárbara, que foi aluna do compositor ao longo de toda a vida, também D. António, irmão mais novo do Rei D. João V, sabia tocar cravo. D. António estudou música no Mosteiro de S. Cruz, em Coimbra, onde também estudou Carlos Seixas.

A sua viagem a Itália, no ano de 1714, coincide com o início dos contactos estabelecidos entre Domenico Scarlatti e a coroa portuguesa. Também as relações com Florença parecem terem-se intensificado de uma forma particular, nomeadamente no que diz respeito aos instrumentos de tecla florentinos que existiram, comprovadamente, na corte de Lisboa a par dos clavicórdios e cravos provenientes de oficinas lisboetas. Temos a certeza de que pianofortes florentinos encontraram o seu caminho até à corte lisboeta algures antes de 1732: o teorbista da capela dos Medici, Niccoló Susier, anotou no dia 27 de Janeiro de 1732 a morte de Bartolomeo Cristofori, “inventor do pianoforte, conhecido em toda a Europa, e tendo servido a sua Majestade, o Rei do Portugal, que pagou duzentos *louis d’or*

pelos mencionados instrumentos. (Pollens, 1995, pp. 54-55), (Doderer e Van der Meer, 2005, p. 12).

O pianoforte, ou seja o cravo de martelos, tem um impacto maior a partir do segundo terço do século, predominando nos salões da burguesia e da nobreza e nas comunidades monásticas.

Em Portugal, a segunda metade do século XVIII é marcada pela coexistência do cravo e do pianoforte, embora o pianoforte seja apreciado cada vez mais pelo timbre da corda percutida. O cravo será chamado, nesta altura, *cravo de penas* e o pianoforte *cravo de martelos*. Nas páginas da *Gazeta de Lisboa*, encontram-se mencionados ambos os instrumentos, com igual frequência. Contudo, é difícil apontar o momento preciso em que se terá iniciado a construção de cravos em Portugal, dado que os instrumentos só são datados a partir da segunda metade do século XVIII.

III.3.1. Construtores portugueses de cordofones de tecla na primeira metade do século XVIII; principais instrumentos de tecla.

Manuel Antunes (1707-1796) nasceu em Lisboa, no dia 28 de Agosto de 1707.

Não se sabe onde aprendera o ofício de construir cravos que ele próprio afirma dominar aquando da sua petição para obter o privilégio de exclusividade para a construção e comercialização de pianofortes em Portugal. (Vieira 1900: 37-39). Neste requerimento, apresentado em 1760 à Junta do Comércio, Manuel Antunes aparece como *Mestre de Cravos* que solicita, para o seu melhoramento da mecânica dos *cravos de martelos* o exclusivo para um prazo de dez anos (Doderer e Van der Meer, 2005, p. 17).

Portanto, de 1760 até 1770, foi proibido mandar vir instrumentos de tecla de fora de Portugal, tendo obtido Manuel Antunes a exclusividade da construção de cravos. Um dos pianofortes produzidos naquele período é o *cravo de martelos* identificado como *Antunes 1767* e conservado em Vermillion no *Museu Instrumental da Universidade de South Dakota*²³. Foi construído em 1767, provavelmente pelos irmãos Manuel e Joaquim José Antunes.

²³ Informações pormenorizadas acerca deste instrumento e do seu construtor encontra-se descritas na apresentação realizada por Doderer (2002) anexa à publicação da partitura das *Sonate da*

Tendo em conta a italianização da música na corte portuguesa, cujos inícios remontam a cerca de 1710, podemos tomar por certo que o tipo do *cimbalo di martelletti* florentino era bem conhecido em Lisboa, (...) com toda certeza por volta de 1732. (...) O pianoforte dos Antunes de 1767 evidencia, nas partes essenciais da sua construção, uma relação muito íntima com a tradição florentina (...) e faz lembrar muitíssimo os três instrumentos congêneres que se conservam da oficina de Cristofori (...) A mais surpreendente semelhança entre os instrumentos dos Antunes e de Cristofori pode observar-se no mecanismo dos martelos (Doderer, 2002, p. 13).

O irmão de Manuel, Joaquim José (1731-1811), colaborou com o irmão mais novo, na construção dos cravos.

As datas de dois dos seus cravos que se conservam (Lisboa, Museu da Música MM 372; Finchcocks Museum) abrangem o período de 1758 a 1785 (...) a assinatura Antunes parece indicar o trabalho comum dos dois irmãos Antunes. (Doderer e Van der Meer, 2005, p. 17).

Manuel Ângelo Villa tornou-se conhecido como fabricante de instrumentos musicais em Lisboa, durante a primeira metade do século XVIII, nomeadamente devido a um folheto publicado em 1745 onde figuram os instrumentos que se propõe construir (clavicórdios, espinetas, cravos e pianoforte, entre outros). Encontra-se conservado no Museu do Staatliches Institut für Musikforschung, em Berlim, um cravo construído em Portugal na primeira metade do século XVIII. Tem 51 teclas e foi construído como um falso *inner-outer* italiano. Tem o âmbito Dó-ré³, bastante frequente em Portugal entre ca. de 1725 e ca. de 1790. O fundo está fixado à parede inferior das paredes do corpo e os suportes são de modelo português, embora atualmente perdidos (Doderer e Van der Meer, 2005, p. 97).

Carlos Mathias Bostem (†1806), um construtor português nascido na Alemanha, deve ter iniciado a comercialização dos seus instrumentos apenas a partir dos anos setenta, se tivermos em consideração a exclusividade de construção concedida a Manuel Antunes. Sobrevivem quatro instrumentos de Bostem: para além de um pianoforte em estado original (1777, Museu Municipal de Torres Novas) conservaram-se dois cravos convertidos em pianofortes e uma espineta do ano de 1785.

Cimbalo di piano e Forte de Lodovico Giustini. A gravação do CD anexo à partitura, realizada por C. R. Fernandes no cravo Antunes de 1767, permite-nos, ao ouvir as sonatas, evidenciar as diferentes matizes dinâmicas realizadas quer por meio do *toucher* quer por meio da deslocação manual do teclado e da mecânica.

Henrique Van Casteel (1722-1790) desenvolve a sua atividade de construtor de cravos e pianofortes em Lisboa, o que ficou claramente comprovado através de um pianoforte datado de 1763²⁴. Nota-se uma grande proximidade, em termos de processos técnicos, com os instrumentos de Mathias Bostem (Doderer e Van der Meer, 2005, p. 97)²⁵.

III.3.2. A tipologia dos instrumentos de tecla portugueses da época.

Quase todos os instrumentos de tecla portugueses apresentam um teclado que começa em Dó, Fá ou Sol e podem apresentar uma oitava curta, enquanto a extensão até aos agudos pode variar. Não se conhecem cordofones de tecla portugueses anteriores ao século XVIII. Por esta razão não podemos traçar a sua história até a essa data. Serão descritos os grupos dos instrumentos que começam com Dó, com Sol e com Fá²⁶.

Utiliza-se o seguinte sistema de numeração das teclas:

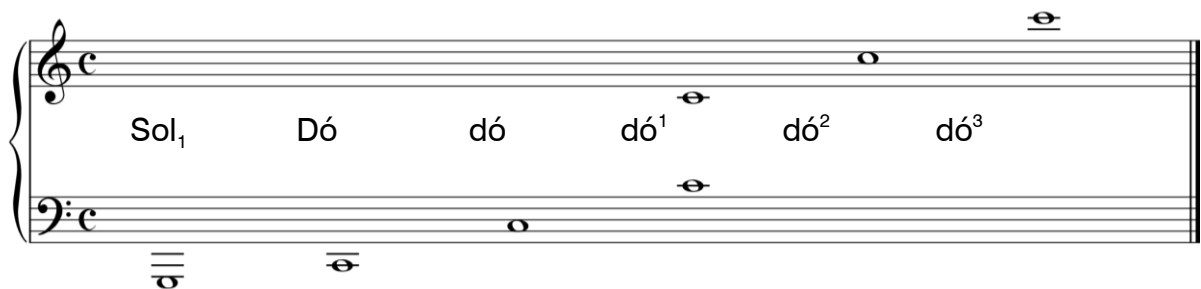


Figura 1. Sistema de numeração.

III.3.3. Caracterização dos instrumentos em termos técnicos e estéticos; o âmbito.

Os instrumentos com o teclado configurado a partir de Dó estão divididos em quatro subgrupos: instrumentos com uma oitava curta nos graves Dó/Mi;

²⁴ Para aprofundamento sobre este piano, ver o artigo de S. Pollens (1985, pp. 18-27).

²⁵ Todas as informações acima mencionadas, relativas aos construtores portugueses de cordofones de tecla no século XVIII e também relativas aos instrumentos de tecla, são extraídas do livro de Doderer e Van der Meer (2005, pp. 17-29).

²⁶ Van der Meer (1997), examina o âmbito dos vários instrumentos de tecla italianos, espanhóis e portugueses, e tenta estabelecer uma relação entre o âmbito dos instrumentos e o âmbito das sonatas.

instrumentos com Dó-ré³, um âmbito invulgarmente frequente em Portugal; instrumentos com Dó-mi³; instrumentos com Dó-fá³.

III.3.3.1. Instrumentos com uma oitava curta nos graves Dó/Mi.

A oitava curta Dó/Mi encontra-se nos órgãos portugueses até cerca de 1790. Embora seja difícil identificar com precisão o período exato dos instrumentos com o âmbito Dó-mi³, podemos localizá-los um horizonte temporal que terá terminado também no início do século XVIII (ca. 1725).

III.3.3.2. Instrumentos com Dó-ré³, um âmbito invulgarmente frequente em Portugal.

O âmbito Dó-ré³ era o mais frequente durante toda a primeira metade do século XVIII. Todos os cravos portugueses que chegaram até hoje têm dois registos de 8'. O âmbito Dó-ré³ (51 teclas), com oitava normal nos graves, foi introduzido nos órgãos não antes de 1770. Esta extensão encontra-se em vários instrumentos conservados, entre os quais, clavicórdios, cravos e pianofortes portugueses, construídos entre os anos 1763 e 1783²⁷.

Podemos estabelecer com maior precisão os limites de utilização deste âmbito de teclado graças às composições de dois compositores: Carlos Seixas e Domenico Scarlatti.

Carlos Seixas compunha provavelmente a partir de 1720 e faleceu em 1742. Em nenhuma das obras para tecla preservadas deste compositor se excede o âmbito Dó-ré³. (...) Domenico Scarlatti pode trazer alguma luz a esta discussão (Van der Meer, 1997/98). Sabemos hoje (Doderer, 1991); (d' Alvarenga, 1997/98) que Scarlatti trabalhou em Lisboa de 1719 a 1727. (...) Cerca de 24% das obras para tecla preservadas de Scarlatti apresentam o âmbito Do-ré³. Provavelmente estas obras não foram todas compostas em Lisboa (...) Em Espanha, Maria Bárbara não disporia de início, provavelmente, de cravos com um âmbito superior a Do-ré³, já que se sabe que começou a atualizar a sua coleção de cravos com instrumentos de âmbito Sol-ré³ não antes de ca. de 1740. E sabemos, de facto, que Diego Fernandez, provavelmente nos seus primeiros anos, construiu cravos com *4 octavas y dos puntos mais*, i.e. do Dó ao ré³ (Pascual 1985, p.45, nº 6; 2003, p.102). Assim, Scarlatti pode ter composto algumas das suas sonatas com o âmbito Dó-ré³ entre 1729 e

²⁷ Van der Meer, no seu artigo (1997), afirma que o âmbito Dó-ré³ era habitual pelo menos a partir da primeira metade do século XVIII em Portugal (p. 142). Mas também era conhecido em Espanha, como se comprova pelo instrumento de Diego Fernandez (p. 143). Para aprofundamento sobre o cravo com *4 octaves y dos puntos mas* de Diego Fernandes consultar Pascual (1985, pp. 35-47).

ca. de 1740 em Espanha, mas parece provável que parte deste grupo de sonatas que apresenta aquilo que, de acordo com a sua estada em Portugal, consideramos "o âmbito português", tenha sido escrita nos anos de Lisboa. Considerando que Seixas possa ter começado a compor por volta de 1720, e, tomando em conta que Scarlatti chegou a Lisboa em 1719, (...) não seria arriscado fazer corresponder os instrumentos de âmbito Dó-ré³ ao período que abrange os anos de 1725 a 1790 (Doderer e Van der Meer, 2005, pp. 26 e 27).

III.3.4. Relação entre o âmbito dos instrumentos com Dó-ré³ e os *Essercizi per gravicembalo*.

Nos *Essercizi per gravicembalo*, 24 sonatas estão incluídas na extensão Dó-ré³ (têm um âmbito que não ultrapassa o Dó-dó³); apenas 4 sonatas (K. 16, K. 18, K. 20 e K. 24) vão abaixo até ao Si₁, a K. 27 desce até ao Lá#₁ e a K. 26 desce até ao Sol₁; a nota aguda mais alta é o dó³ e encontra-se em 20 sonatas.

Segundo Ogeil, D. António, a quem os as sonatas de Lodovico Giustini foram dedicados, era reconhecidamente um amante do piano. Assim, algumas das sonatas devem ter sido pensadas e compostas ou, pelo menos, consideradas apropriadas para este instrumento (Ogeil, 2008, p. 354).

[Dentro dos *Essercizi*], vinte e uma das sonatas contêm o âmbito *standard* de Cristofori de Dó-dó³", enquanto, das restantes sonatas, nove requerem um âmbito mais amplo, sempre na parte dos baixos. Algumas delas podem ser tocadas por um instrumento de quatro oitavas com uma nota ou duas reafinada: por exemplo, a corda de Do# por ser afinada abaixo para Si' na K. 6 ou para Si b' na K. 7, e tanto o Do# que o Ré# podem ser reafinados para preencher os requisitos Lá' e Si' na K. 7. Mas todos os semitons abaixo do Sol', exceto o Sol# são requeridos em muitas secções. Um instrumento tal como aquele de Cristofori de 1720 que se encontra no Metropolitan Museum poderá ter sido um veículo apropriado para estes trabalhos, e dado que João V comprou instrumentos de Cristofori nesta mesma época, existem todas as razões para supor que um instrumento deste âmbito tenha encontrado o seu caminho para Lisboa. O que é mais arrebatador acerca do âmbito dos *Essercizi*, contudo, é o facto de se evitar qualquer nota acima Dó-do³" (Ogeil, 2008, p. 354).

III.3.5. Relação entre o âmbito dos instrumentos com Dó-ré³ e o Manuscrito F. C. R. 194.1 da Biblioteca Nacional de Portugal.

No *MS F. C. R. 194.1* da Biblioteca Nacional de Portugal, 14 sonatas estão incluídas no âmbito Dó-ré³. Entre estas, duas sonatas (K.155 e K.448) com o

intervalo mais restrito têm, respetivamente, uma extensão de Fa-ré³ e a outra Do#-Si²; 3 sonatas (K.426, K.427 e K.455) possuem o âmbito mais extenso Sol₁-sol³; nas sonatas K.410, K.426, K.427, K.455 e K.455, a nota aguda mais alta é o sol³; em 14 sonatas (K.104, K.116, K.424, K.425, K.426, K.427, K.438, K.442, K.455, K.463, K.465, K.466, K.467 e K.469) a nota grave mais baixa é o Sol₁.

III.3.6. Relação entre o âmbito dos instrumentos com Dó-ré³ e o Manuscrito P-Cug MM 58, 10 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

No manuscrito de Coimbra, as 4 sonatas (K.78, K.82, K.85 e K.94) também não ultrapassam o âmbito Do-ré³.

III.3.7. Instrumentos com Dó-mi³.

É um âmbito raro fora da península Ibérica, mas frequente em Portugal. Os instrumentos de tecla que se conhecem em Portugal com este âmbito são cinco com data limite de fabricação entre 1758 e 1777. Este âmbito era ocasionalmente usado entre 1740 e 1780. Parece pouco provável que Scarlatti, que deixou Portugal em 1727, tivesse praticado com instrumentos com o âmbito Dó-mi³. Analisando as três coletâneas, verificamos que apenas a sonata K.435, incluída no Manuscrito F.C.R. 194.1 da Biblioteca Nacional de Portugal, tem o âmbito Ré-mi³.

III.3.8. Instrumentos com Dó-fá³.

É um âmbito bastante raro e não era utilizado em cravos ou pianofortes. Só a sonata K.446 possui este âmbito, que era frequente em clavicórdios do final do século XVIII.

III.3.9. Instrumentos com teclado configurado a partir de Sol (61 teclas).

A configuração do teclado com cinco oitavas, ou seja de Sol₁ a Sol³ encontra-se em quatro instrumentos de tecla a partir da década de 1780 e até 1789. Esta extensão começou a ser introduzida em Portugal durante as últimas duas décadas do século XVIII, mais tarde do que em Espanha, onde este âmbito de cinco oitavas com início em Sol₁ começou a ser usado em 1750 ou pouco mais tarde. Portanto, é possível que Scarlatti não tenha conhecido estes instrumentos.

Como já foi mencionado anteriormente, três sonatas (K.426, K.427 e K.455) têm a extensão limite de Sol₁ a Sol³. Possivelmente foram compostas durante o período espanhol do compositor.

III.3.10. Instrumentos com teclado configurado a partir de Fá.

Em quase todos os instrumentos tardios, a partir de 1789, o teclado é configurado a partir de Fá. Contudo, esta configuração não é frequente na península Ibérica. A extensão Fá-ré³ aparece apenas na sonata K.155, que pertence ao MS F.C.R. 194.1 da Biblioteca Nacional de Portugal, e nas sonatas K.82 e K.94, do MM 58, 10 de Coimbra, nos *Essercizi per gravicembalo* não há nenhuma sonata com este âmbito.

III.3.11. Datação dos instrumentos.

Os clavicórdios portugueses preservados apresentam, como referido anteriormente, extensões diferentes com início em Dó ou Fá₁. No grupo com o âmbito Dó-ré³, a datação situa-se aproximadamente entre 1725 e 1783.

III.3.12. Descrição dos clavicórdios.

As características comuns aos instrumentos acima mencionados são as seguintes:

Todos os clavicórdios portugueses têm um corpo rectangular (...); O teclado é sempre incorporado e o corpo consiste em quatro paredes (...). Os clavicórdios dos séculos XVII costumavam estar apoiados sobre peças de mobiliário ou em cima de qualquer outro suporte e não tinham pés. Todos os clavicórdios portugueses mantêm o sistema de ligação até muito tarde; não se conhecem clavicórdios portugueses não ligados. As paredes, a banda, os muros do teclado, o espelho, o fundo e o tampo são feitos de madeira de conífera; as paredes, a banda frontal, os muros do teclado e o espelho têm os bordos de topo moldados; o fundo é preso aos bordos inferiores das paredes; o friso moldado ao longo dos bordos do fundo está nivelado com este e corre apenas ao longo dos lados e da frente; o tampo do instrumento é composto por uma peça só e é sempre de madeira de conífera; o cavalete é feito de nogueira, em forma de S, tem um perfil em forma de telhado e um número de pinos do cavalete igual ao número de cravelhas e de pinos de fixação das cordas; (...) (Doderer e Van der Meer, 2005, pp. 31-39, 42)

III.3.13. Desenvolvimento de um estilo nacional.

Desenvolveu-se em Portugal um estilo nacional de construção de cravos, a partir da influência italiana. Os dois instrumentos preservados até hoje,

nomeadamente um cravo e um cravo convertido em pianoforte, não estão datados, mas foram construídos, com toda a probabilidade, depois de 1725. Ambos têm um âmbito Dó-ré³ (51 teclas).

O cravo, propriedade do Museu da Música de Lisboa, foi construído por volta 1725, é e tem dois registos de 8'. O cravo convertido em pianoforte foi construído depois de 1725 e convertido posteriormente em pianoforte, e é também propriedade do Museu da Música de Lisboa. Ao transformar o cravo em pianoforte optou-se sempre pela substituição da mecânica de plectros por uma simples mecânica de empurrão com hastes e martelos, sem martinets de escape. Este instrumento nunca saiu de Portugal, portanto a transformação em pianoforte processou-se neste país.

Esta extensão do teclado encontra-se em cerca de um quarto das sonatas para instrumento de tecla de Domenico Scarlatti que podem ser originárias de Espanha ou de uma época anterior a ca. de 1740. Nessa altura, em Espanha, o âmbito Sol₁-ré³ tornou-se moda - a Rainha Maria Bárbara não possuía qualquer instrumento com 51 teclas no momento da sua morte. Contudo, varias destas obras podem ter sido compostas na Corte de Lisboa, à qual o compositor estava directamente vinculado entre 1719 e 1727. Para além disso, este âmbito nunca é excedido nas peças para instrumento de tecla de Carlos Seixas que, sem dúvida, já compunha nos anos de 1720 e que morreu em 1742. Assim, podemos concluir que se construíam cravos com o âmbito de Dó-ré³ em ca. de 1725. (...) Assim, o ano de 1725 pode servir apenas como um *terminus post quem* para instrumentos com o âmbito Dó-ré³" (Doderer e Van der Meer 2005, pp. 101-102).

Os elementos comuns aos cravos portugueses são portanto:

o corpo é baixo; o ângulo entre as ilhargas longa e distal é de aproximadamente 90°; as paredes dos corpos são ensambladas ao dente; o fundo está preso aos bordos inferiores das ilhargas; um friso corre ao longo do bordo do fundo; os suportes dos instrumentos são de modelo português; o exterior do corpo é pintado; os tampos harmónicos são de madeira de conífera, os cepos e as mesas do teclado são trapezoidais; os cavaletes são em forma de S, as mesas do teclado e os braços das teclas são de madeira de conífera; as coberturas das teclas naturais são feitas de madeira de buxo e as testas das teclas naturais são arqueadas. As referidas características tornam simples o reconhecimento de um cravo português construído no período entre ca. de 1725 e ca. de 1790, altura em que estiveram ativos em Lisboa os construtores acima mencionados (Doderer e Van der Meer 2005, pp. 116-118).

III.3.14. Descrição dos Pianofortes.

Conservaram-se quatro pianofortes de cauda de inquestionável proveniência portuguesa, datando todos de um período que vai desde o ano de 1750 até 1777.

Os quatro pianofortes originais formam um grupo bastante homogéneo. É óbvio que os construtores se basearam nos seus cravos, no que diz respeito à maneira de conceber corpos, tampos harmónicos, cepos, cavaletes e barras dos pinos de fixação das cordas (Doderer e Van der Meer, 2005, p. 159)

A construção interior dos corpos está documentada por Pollens (1995, pp. 146-148).

O mais antigo dos quatro pianofortes portugueses pertence a Harold Lester, músico e estudioso que viveu em Londres. O seu estilo, mais barroco que clássico, leva-nos a localizar o seu período de origem em cerca de 1750. Tem cinco barras estabilizadoras diagonais no fundo, três correm da parte longa para a ilharga curva e duas do repouso inferior do tampo harmónico para esta mesma ilharga. A cor exterior é verde-escura. O tampo harmónico é sempre feito de madeira de conífera. Não têm distanciadores. O cepo e as pontes são feitos de nogueira.

Todos os pianofortes têm teclado com o início em Dó: no piano Lester o âmbito estende-se até ao ré³ (51 notas). A mesa do teclado, feita de madeira de conífera, é sempre trapezoidal, mais funda nos graves do que nos agudos. O âmbito é Dó-ré³.

É certo que a corte portuguesa tinha conhecimento dos pianofortes florentinos do tipo Cristofori, se tomarmos em conta a documentação histórica que comprova um pagamento do Rei português efetuado a favor do construtor florentino. O piano L possui martinetes de escape, feitos em nogueira, que são praticamente cópias dos que foram utilizados por Cristofori (Doderer e Van der Meer, 2005, pp. 158-176).

III.4. A tipologia dos instrumentos de tecla italianos.

A história do piano, desde que, em 1700, foi documentada a invenção do instrumento feito por Bartolomeo Cristofori até à aparição dos pianos mecânicos vienenses e ingleses dos finais do século XVIII, foi recentemente investigada por Stewart Pollens (1995, pp. 43-95) e Michael Cole (1998, pp. 1-42). Continua-se

ainda a discutir a questão de o piano ter tido ou não influência na cultura musical antes do período de Mozart e Haydn. Sabemos que o piano entrou na vida musical e nos ambientes da aristocracia e da corte. Bartolomeo Cristofori foi ajudado e sustentado pelo Príncipe Ferdinando de Medici.

A primeira linha de difusão do piano vai de Florença até Lisboa, de Sevilha até Madrid, graças a D. João V e à casa de Bragança. Outro monarca que teve interesse pelo piano foi Federico II de Prússia, que adquiriu para o seu Palácio vários pianos de Gottfried Silbermann. Carl Philip Emmanuel Bach e também o seu pai, Johann Sebastian, familiarizaram-se com este instrumento. Durante o primeiro período da sua história, o piano foi um instrumento dispendioso e de grande luxo. Só com a introdução de um piano de mesa, realizado por John Zumpe, em 1767, é que este instrumento entrou na cultura musical burguesa. No seu aspeto exterior, os primeiros pianos não se distinguiam dos cravos; estes últimos encontramos com a designação de *clavicórdios* (em Espanha), *cembalo* (na Itália e na Alemanha) ou *harpsichord* (na Inglaterra). Podemos supor que, como o piano era um instrumento caro e pouco comum, não compensava compor música que só se pudesse executar neste instrumento. O piano difundiu-se, sem dúvida, por toda a Europa, como sabemos, graças aos 16 pianos do tipo Cristofori que chegaram até aos nossos dias (Tabella 11, p. 118) e que nos permitem definir esta a primeira era do piano como a “era de Cristofori”.

No texto de Scipione Maffei, *Nuova invenzione d'un gravicembalo col forte e piano* (Pollens, 1995, pp. 57-62, 238) distinguem-se dois tipos de dinâmica: o contraste do piano e do forte, mas também uma dinâmica gradual, causa da grande admiração de Maffei em relação ao piano de Cristofori. Maffei identifica o piano como instrumento solista de câmara *come il leuto, l'arpa, le voile da sei corde, ed altri strumenti piú soavi*, ideal para acompanhar um cantor ou um instrumento em concerto. Fala também da possibilidade que este piano tem de sobressair as vozes em várias partes diferentes e de poder mudar de intensidade sonora variando a intensidade do toque nas teclas.

Podemos concluir portanto que Maffei era um músico de tecla competente e que, para tocar este piano, era preciso praticar uma técnica especial.

III.4.1. Construtores italianos: Bartolomeo Cristofori e Giovanni Ferrini.

Bartolomeo Cristofori nasceu em Pádua, no dia 4 de Maio de 1655, e faleceu em Janeiro de 1732, em Florença, para onde se tinha mudado a convite do Príncipe Ferdinando de Medici e onde, desde 1698, tinha começado a grande invenção, construindo *l'Arpicimbalo... che fa il piano e il forte*, já terminado em 1700.

Os instrumentos que sobrevivem são três: o de 1720, conservado em Nova Iorque, o de 1722, conservado no Museu dos instrumentos musicais de Roma, e o de 1726, conservado na Lípsia. O exemplar de Roma (Pollens, 1984, pp. 32-36) é aquele que está em melhor estado de conservação. Tem o âmbito de 4 oitavas Dó-dó³.

O instrumento, cujo princípio animador - realizado por meio da construção de *martelletti* em vez dos *saltarelli* que beliscam as cordas dos cravos - abria o caminho para novas possibilidades expressivas, contém também (como o de Lípsia) um pormenor que permite, através uma pequena deslocação do teclado, reduzir pela metade a sonoridade, graças ao *martelletto* que toca uma corda em vez de duas. (Cervelli, 1994, p. 142, tradução livre).

O primeiro conjunto de obras compostas para o instrumento inventado por Bartolomeo Cristofori (Och, 1986, nº14-15, pp.16-23) são as doze *Sonate da cimballo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*, de Lodovico Giustini, que nasceu em Pistoia a 12 de Dezembro de 1685. As sonatas foram editadas em Florença, em 1732, ano da morte de Bartolomeo Cristofori. Foram depois reeditadas em Amsterdão, no ano 1736, com o título: *Sonate per cembalo volgarmente detto dei martelletti*. As doze sonatas foram dedicadas ao Infante D. António de Bragança, irmão mais novo de D. João V e tio de D. Maria Bárbara. O promotor e mecenas da edição foi D. João de Seixas da Fonseca Borges, natural do Rio de Janeiro. É razoável assumir que esta dedicatória reconhece a importância do piano de Cristofori na corte portuguesa.

Constituindo não apenas o elo de ligação entre Lisboa e Florença na mais importante fase da vida musical portuguesa da primeira metade do século XVIII, o cosmopolita dignitário eclesiástico soube conduzir correntes da sua época, marcantes em termos músico-estéticos, aos destinatários adequados. Deve reconhecer-se na sua pessoa um dos mais essenciais mediadores no sector da construção de “cravo de pena” e “de martelos” florentinos, já que a presença do pianoforte na Península Ibérica se manifesta, não apenas na corte de Madrid (...), como também nos próprios instrumentos dos artesãos portugueses durante todo o século

XVIII através de múltiplas características morfológicas e organológicas.
(Doderer, 2002, p. 11).

No artigo de L. Puliti (1874, p. 108) está publicado o recibo que Cristofori passou, no dia 23 de Setembro de 1716, quando passou a exercer “a custódia” dos instrumentos musicais provenientes da herança do Príncipe Fernando, seu protetor, amigo e colaborador na pesquisa de novo instrumento.

O Príncipe Ferdinando de Medici foi colaborador e inspirador de Cristofori na sua grande invenção. Francesco Maria Mannucci descreve o episódio em que Cristofori refere os resultados das suas experiências para aperfeiçoar a mecânica do pianoforte:

Vi o Senhor Cristofori chegar ao aposento real, para falar com o *Gran Principe*, trazendo consigo uma tecla com um *ordigno a martelo*, de medida mais pequena que o habitual, o qual era mais adequado para percutir as cordas em relação àqueles que ele construía anteriormente, usados para o novo *cimbalo com piano e forte*, fabricados, por vontade do *Gran Principe Ferdinando*, na sua oficina. (Fabbri, 1964, p. 164)

Infelizmente deste *arpicimbalo* não chegou até nós nenhum exemplar, tendo-se o instrumento perdido.

Bartolomeo Cristofori construiu um cravo e um piano²⁸ por ano, sendo o piano de 1726, com toda a probabilidade, a sua última criação (Sutherland, 2000, pp. 40-42). Os três pianos que chegaram até aos nossos dias diferem entre eles no tamanho e disposição geral: as teclas do piano de Cristofori estão guiadas e separadas entre elas por postes de madeira de 6 mm de diâmetro inseridos verticalmente na parte posterior do braço da tecla. Este sistema de guias permite tocar com mais força, incidindo sobre a tecla de um modo lateral, seguindo os movimentos dos braços, e das mãos. Isto significa que Cristofori descobriu, por experiência, que os executantes aplicavam muita mais força e energia aos seus pianos do que a que era necessária para os instrumentos de tecla habituais.

Os críticos dos pianos de Cristofori assinalaram - tal como mencionado no relatório publicado em 1711 por Scipione Maffei - que o som dos seus pianos era

²⁸ Van der Meer (1997) no seu artigo afirma que Cristofori construiu um considerável número de instrumentos de tecla com o âmbito C-c3 (49 teclas) e que Scarlatti, se deve, sem dúvida, ter familiarizado com instrumento com esta extensão, como o *ovale virginale*, *cembali* (cravos) e o *arpicimbalo* (pianoforte).

surdo em comparação com o som dos cravos. O piano, em relação ao cravo, requer uma forma de tocar muito mais enérgica, não só quanto à força empregue mas também à velocidade do toque. Maffei recomendou que se tocassem as teclas com *ímpeto* necessário para realizar o *forte*. Portanto, Cristofori preparou os seus pianos para um novo virtuosismo (Sutherland, 2001, como citado em Morales, 2003, pp. 133-140).

Podemos portanto deduzir que os primeiros pianofortes foram construídos para suprir as imperfeições dos cravos.

Possuímos muitas composições para cravo ou piano deste período, realizadas por compositores como Carl Philipp Emanuel Bach e Jean-François Tapray. Podemos supor que Cristofori tenha construído dois instrumentos separados, o de *penna* e o de *martelli* em pares, quer para que houvesse a possibilidade de os tocar juntos, quer para oferecer ao público uma rápida comparação entre as duas sonoridades. Desta forma, podemos supor que se tenha demonstrado que o novo instrumento podia expressar-se e dialogar em harmonia com o instrumento mais antigo.

A esta nova técnica de construção pode relacionar-se um instrumento da segunda metade do 1700, construído por Jean André Stein de Ausgburg, que se chamava *vis-à-vis* porque os executantes tocavam frente em frente. Este instrumento, de forma retangular, tinha dum lado o teclado do piano e do outro lado dois teclados, o inferior era de cravo e o superior era de pianoforte. Os dois instrumentos estavam inseridos numa só caixa e podiam ser tocados por dois executantes ou por um só. Desta tipologia de instrumento conservam-se dois exemplares: o de 1777 está conservado em Verona e o de 1783 no Conservatório San Pietro a Majella de Nápoles.

O melhor aluno de Bartolomeo Cristofori e que seguiu de perto o seu mestre em todas as suas experiências foi *Giovanni Ferrini*. Um dicionário abreviado de música, realizado entre os anos 1766 e 1784 por um anónimo da Toscana, dono do piano construído por Bartolomeo Cristofori em 1720, refere-se a Giovanni Ferrini, na página 116, da seguinte forma:

Ferrini Giovanni morreu em Florença, sua pátria, no ano 1758. Foi um célebre construtor de *Gravicembali* como também um ótimo restaurador.

Foi o melhor aluno de Bartolomeo Cristofori, construiu *gravicembali a martelli* segundo as normas da invenção do seu mestre, acrescentando-lhes a possibilidade de soarem *a penne*; foi o primeiro construtor de *gravicembali* com cordas de *budella* (tripa) acionadas pelo *cuoio* (couro), inserido nos saltarelos, em vez da *penna*, o que produzia um timbre semelhante ao da harpa”. (Cervelli, 1994, pp. 142-148)

Uma notícia necrológica sobre Ferrini, publicada no artigo de Tagliavini, (1991, p. 399, tradução livre), afirma que Ferrini construiu *gravicembali a martelli* (pianos) de acordo com a norma e a invenção do seu professor, acrescentando-lhes a possibilidade de tocar também com penas²⁹. Tagliavini, no seu artigo, afirma que Ferrini foi portanto o primeiro em Itália a construir tais instrumentos combinados, antes do seu mestre Cristofori³⁰.

Segue-se um elenco dos pianofortes de cauda com mecanismo do tipo de Cristofori.

²⁹ A notícia aparece em língua italiana da forma seguinte: “Costruí *gravicembali a martelli* sulla norma, e invenzione del suo maestro com aggiungervi in piú il poterli suonare ancora a penna”.

³⁰ Para aprofundamento sobre os pianos de Ferrini, consultar os artigos de Pollens (1991, n.15 p. 93); Gay (1969, p. 11); Henkel (1992).

1	Bartolomeo Cristofori, Florença, 1720. New York, Metropolitan Museum of art. Dó-fá ³ , duas cordas por nota
2	Bartolomeo Cristofori, Florença, 1722, Roma, Museo Nazionale degli strumenti musicali. Dó-dó ³ , duas cordas por nota
3	Bartolomeo Cristofori, Florença, 1726. Leipzig, Musikinstrumenten-museum der Universitaet Leipzig. Dó-dó ³ , duas cordas por nota Pollens (1995, pp. 43-95)
4	Giovanni Ferrini, Florença, 1746. Bologna, Collezione Luigi Tagliavini. Sol ₁ -Mi ³ , duas cordas por nota Tagliavini and Van der Meer (1987, pp. 86-93)
5	Anónimo, mas atribuído a Francisco Perez Mirabal, Sevilha, 1745. Coleção B. March, Madrid. Sol-Ré ³ , três cordas por nota Pollens (1995, pp. 124-135) Pascual, 1987 pp. 503-13)
6	Anónimo mas atribuído a Francisco Pérez Mirabal, ca.1750, Sevilha. Sevilha, Museo Provincial de Bellas artes. Sol ₁ -sol ³ , três cordas por nota Pollens (1985, pp. 118-156).
7	Anónimo, com toda a probabilidade feito em Lisboa. Coleção de Harold Lester. Dó-ré ³ . Pollens (1985)
8	Henrique Van Casteel, Lisboa, 1763. (Museu de Música, Lisboa, Dó-re ³ Pollens (1985).
9	Antunes, Lisboa, 1767. Vermillion, South Dakota, America's Shrine to Music Museum. Do-re ³ , duas cordas por nota. Koster (1998)
10	Matias Bostem Lisboa. Última parte do século XVII, Fá-sol ³ . Doderer (1991, p. 40)
11	Gottfried Silbelmann, Freiberg, ca. 1746. Potsdam, Palácio de Sans Souci. Fá-mi ³ , duas cordas por nota.
12	Gottfried Silbermann, Freiberg, 1746, Potsdam, Neues Palais. Fá-mi ³ , duas cordas por nota.
13	Gottfried Silbermann, Frieberg, 1749. Nuremberg, Germaniches Nationalmuseum. Fá-mi ³ , duas cordas por nota. Os três pianos de G. Silbermann estão descritos em Pollens (1995, pp. 169-84).
14	Johann Heinrich Silbermann, Strasbourg ca. 1775. Coleção particular, Espanha. Fá-fá ³ , duas cordas por nota.
15	Johann Heinrich Silbermann, Strasbourg, 1776. Berlin, Musikinstrumenten-Museum. Fá-fá ³ .
16	Louis Bas, Villeneuve les Avignon, 1781. Vermillion, South Dakota, America's Shrine to Music Museum. Fá-fá ³ . Koster (1994, nº12, pp. 7-23).

Tabella 11. Pianos do tipo Cristofori.

III.4.2. Domenico Scarlatti e os pianos italianos.

Tentaremos averiguar se Scarlatti terá composto e tocado as suas sonatas no piano de martelos ou no cravo, tendo em consideração o inventário dos instrumentos de D. Maria Bárbara.

O predomínio do cravo para a composição e execução das sonatas de Scarlatti foi posto em causa, pela primeira vez, por Joel Sheveloff na sua dissertação de 1970 e em artigos posteriores. Entre os estudos que apareceram sobre esta temática, sobressai o de Eva Badura-Skoda (Skoda, 1985, pp. 524-9), que concluiu que o piano de martelos tinha uma posição equivalente à do cravo no que diz respeito a Scarlatti. Stewart Pollens (1984, pp. 65-66), no seu artigo, abordou a questão do ponto de vista de Cristofori e observou que os novos pianos eram tidos em alta consideração nas cortes portuguesa e espanhola.

Ogeil (2008), no seu artigo, analisa as sonatas de Azzolino della Ciaja (pub.1727) e Lodovico Giustini (pub.1732), contemporâneos de Scarlatti, que estavam certamente a escrever para o piano, e também aprofunda o estudo das qualidades desta música que a tornam apropriada para o piano.

O seu estudo chega à conclusão de que é difícil aceitar que Scarlatti tenha escrito música para um instrumento incapaz de responder ao seu conteúdo expressivo. A autora, mesmo tendo conhecido a obra de Scarlatti como intérprete de cravo, não hesita em considerá-lo como o primeiro grande compositor para o piano, dado o volume das evidências.³¹

Van der Meer (1997), no seu artigo, examina o âmbito dos vários instrumentos de tecla italianos, espanhóis e portugueses e tenta estabelecer uma relação entre com o âmbito das sonatas.

Os três pianos descritos no inventário real que possuem um âmbito de 49, 54 e 56 teclas têm uma extensão mais curta em relação ao âmbito de 61 teclas dos

³¹ Para aprofundar este ponto, consultar Ogeil (2008, pp. 343-367).

cravos espanhóis (ver descrição do cravo de Diego Fernandez) com o qual estão emparelhados em cada uma das residências reais.

Segundo a tabela de Sheveloff (1986, Part II, p. 94), só 73 sonatas, num conjunto de aproximadamente 550, exigem mais do que 56 notas e, portanto, nenhuma destas 73 podia ser tocada nos pianos da rainha, facto que tem pouca relevância como prova de que Scarlatti não terá escrito para o piano (Sutherland, 1995, p. 250). D. Sutherland denomina Scarlatti como “o primeiro grande defensor do piano” e, no seu artigo, afirma que

Scarlatti compôs as suas sonatas para o *cembalo/clavicórdio*, mas aqueles que tinha à sua disposição diferiam na tipologia própria de cada país, no âmbito, no registo, em número de teclas (...) Que cada sonata tenha melhor efeito quando tocada num tipo particular de *cembalo/clavicórdio* em que foi composta pode ser tomado como uma útil hipótese de trabalho, mas é duvidoso que Scarlatti tenha desenvolvido idiomas exclusivos para as várias espécies de *cembalo/clavicórdio*³² (...) Scarlatti tocou e compôs para o piano ao longo de sua carreira e foi o seu primeiro grande defensor. Isso não é afirmar que algumas de suas músicas sejam exclusivamente para o piano e não possam ou não devam ser executadas no cravo. É simplesmente insistir em que o piano deve ser reconhecido como um dos instrumentos-como um dos tipos particulares de *cimbalo/clavicórdio*- pertinente para a sua música. (Sutherland, 1995, p. 252)

É natural, no entanto, que se especule sobre quais serão as sonatas que terão tido a sua origem como composições para piano. Uma abordagem a esta questão foi realizada por Sheveloff (1986, pp. 96-7), que substituiu a ordem cronológica das sonatas de Kirpatrick por uma ordem organológica que classifica as sonatas segundo a extensão do teclado dos instrumentos pertencentes à rainha (e identificada no seu testamento) e o espaço que separa a nota mais baixa da mais aguda na partitura musical. Assim, todas as sonatas cuja extensão não excedesse a dos pianos de Cristofori ou Ferrini seriam destinadas a esse instrumento.

Outro argumento do mesmo estudioso trata das notas que não fazem parte da harmonia e a que Gasparini chama *acciaccature*. Esta questão levou Sheveloff

³² Van der Meer (1997), no seu artigo, afirma que não há dúvida que Scarlatti tenha conhecido o *cimbalo a martelletti* do tipo Cristofori. Acrescenta que é muito provável que ele tenha conhecido e ouvido os instrumentos deste género antes, ou seja na ocasião da visita a Florença em 1702 e 1705.

a concluir que a *acciacatura* era usada principalmente em conexão com o piano, e só secundariamente uma técnica de cravo. Baseado nesta análise, conclui que cerca de 200 sonatas de Scarlatti estariam associadas ao pianoforte³³.

Emilia Fadini (1985, pp. 44-47) discute o artigo de Sheveloff, em que tenta responder à questão de quais são os critérios de seleção e de ordenação das sonatas de Domenico Scarlatti adotados para compor os manuscritos de proveniência espanhola, atualmente conservados em Parma e Veneza.

Segundo Emilia Fadini, devemos aceitar a ideia de que a mesma sonata pode ter sido interpretada indiferentemente no piano ou no cravo. Por isso, “devemos ir além do exame elementar baseado na relação precária entre a extensão musical duma determinada sonata e o número de teclas que ocupa ou então sobre o tipo de sonoridade a atribuir em virtude de harmonias determinadas” (Fadini, 1985, p. 50, tradução livre).

Não devemos cair na armadilha de tentar reduzir, para cumprir esquemas e grelhas de análise sistemática e rígida, uma escrita barroca tão rica, diversificada e audaciosa. É preciso lembrar que o barroco se caracteriza, mesmo com as suas regras, por uma grande liberdade e ambiguidade de escolhas, inclusive das fontes sonoras e, como tal, essa liberdade não pode ser negada ao intérprete de hoje.

A linguagem musical barroca convida constantemente a desmultiplicar, contradizer, edificar, gerar interrogações e problemáticas que desafiem os espíritos demasiados sistemáticos e desmultipliquem os espaços de interpretação no interior dos quais só os esforços e estratégias para evoluir têm sentido.” (Fadini, 1985, p. 50, tradução livre)

Pollens (1995, p. 121) critica a observação de Kirkpatrick em que este afirma que Scarlatti teria preferido o cravo. Segundo Pollens, este raciocínio pode gerar equívocos, tendo em conta que apenas 19 sonatas exigem 61 teclas, ou seja o âmbito Sol₁-sol³. Mesmo considerando os pianos com o âmbito mais limitado da época (provavelmente de 49 teclas), estes podiam ser usados para cerca de 91 sonatas. Já os pianos de âmbito mais extenso podiam ter sido usados para 438 sonatas.

³³ Consultar Sheveloff (1986, pp. 94-96) e Ogeil (2008, pp. 359-361).

III.5. A tipologia dos instrumentos de tecla espanhóis da época.

A música espanhola para instrumentos de tecla do período anterior a 1830 raramente diferencia o instrumento a que está destinada (cravo, clavicórdio ou órgão). Porém, o cravo teve uma importância relativa (menor?) na literatura musical espanhola até a chegada de Domenico Scarlatti. A sua chegada à corte espanhola coincide com a aparição de uma música específica escrita para o cravo, embora não tenhamos a certeza de que ele tenha chegado a experimentar os pianos florentinos e espanhóis existentes na corte de Fernando VI e D. Maria Bárbara.

Entre 1750 e 1830, foram publicadas numerosas edições de música espanhola para estes instrumentos de tecla. No convento de *Las Claras* de Sevilha foram encontradas obras inéditas, sacras e profanas, de compositores como Joaquim Montero, Manuel Blasco de Nebra e David Pérez. A partir da década de 1760, as composições, dirigidas a um público mais profissional, são escritas especificadamente para órgão, para cravo e para o piano. Assim, o piano absorve a função de instrumento doméstico e de estudo que o cravo tinha. A música solista para cravo, em Espanha, coexistia com a de piano, desde meados do século XVIII, tal como tinha a de cravo coexistido com a de órgão anteriormente. Os cravos espanhóis foram considerados, até ao ano 1740, instrumentos de acompanhamento, muitas vezes elementos importantes para a prática do baixo contínuo (Morales, 2003, pp. 13-14).

O inventário de instrumentos de tecla elaborado depois da morte de D. Maria Bárbara de Bragança permite-nos ter uma ideia mais precisa sobre os instrumentos à disposição da Rainha e do seu mestre. O registo enumera os seguintes instrumentos, distribuídos pelos três palácios da família real espanhola: sete cravos (*clavicórdios de pluma*), três pianos de martelos (*clavicórdios de piano*) e dois clavicórdios que antes fueron de piano y que ahora son de pluma.

Foram construídos na Espanha, entre os anos 1750 e 1799, cravos com muita variedade de registos. Este facto está comprovado nos anúncios de compra e venda do *Diário de Madrid*, em que aparecem mencionados os cravos com dois e três teclados. Num artigo é mencionado um cravo de Diego Fernandez, com 6 registos e 4 ordem de martinetes (1795) (Pascual, 1985, p. 45).

III.6. Construtores espanhóis de cordofones de tecla na primeira metade do século XVIII: Diego Fernández Caparrós e os seus instrumentos.

Diego José Fernández Caparrós foi provavelmente o melhor construtor espanhol de cravos do século XVIII. Nasceu em Almeria, no dia 26 de Dezembro de 1703. Não sabemos nada acerca da sua vida particular nem onde e com quem aprendeu a construir cravos. Um decreto real do ano 1747 atribuiu-lhe o privilégio de construção e reparação de cravos, desde o ano 1722. Com apenas 18 anos, já trabalhava ao serviço da família real. Existem faturas datadas de 1724 e de 1726 relativas à reparação de instrumentos da Rainha e de instrumentos de uma das Infantas (Pascual, 1982, pp. 66-84). Durante o Reinado de Felipe V, Diego Fernández não recebeu nenhum vencimento. Com a chegada ao trono de Fernando VI, a sua situação mudou. Através de um decreto real de 1747, começou a receber um ordenado anual de 500 ducados dos fundos da Tesouraria General, com a obrigação de construir, restaurar e cuidar de todos os cravos que existiam na Casa Real. Diego entrou então ao serviço do Infante Gabriel, recebendo as mesmas regalias dos maestros de música da corte. Para além desta tarefa, trabalhou fora do âmbito da corte para Duques, Duquesas e também para Farinelli. Faleceu a 15 de Fevereiro de 1775. Graças aos anúncios de vendas publicados no *Diário de Madrid*, a sua fama permaneceu após a sua morte.

Infelizmente nenhum dos instrumentos de *Diego Fernandes* se conservou. Porém, graças a fontes documentais, sabemos que a produção de instrumentos de tecla abrangeu uma variedade de modelos muito grande e com características diferentes: extensão entre 51 e 63 teclas (âmbito Fá₁-sol³); um ou dois teclados, desde 2 até 6 registos. As provas dos seus primeiros trabalhos como construtor de cravos são os já mencionados documentos de arranjos feitos nos instrumentos da D. Maria Bárbara, entre 1724 e 1726. (Van der Meer, 1992, pp. 163-164).

O inventário legal de D. Maria Bárbara inclui, enumerado com o número 2, um cravo (*clavicórdios de pluma*) com 5 registos e 4 tipos de cordas e âmbito de 56 teclas (de Sol até ré³). B. Kenyon de Pascual (1985, p. 40) analisa e confirma a origem espanhola deste instrumento, construído por Diego Fernandez antes da morte da Rainha, em 1758, e herdado por Carlo Broschi, dito Farinelli.

As características deste instrumento são as seguintes: registos de *cembalo*, *ottavina*, *harpa*, *arcileuto* e *cembalo a somiglianza di flauto*³⁴; tem incorporado uma pedaleira com 10 pedais em forma de botões para fazer funcionar os diferentes registos, de *ottavina*, *harpa* e *arcileuto*, entre outros. Era possível prolongar o funcionamento de um registo mediante um puxador. Entre as 4 ordens de cordas, três correspondiam aos registos de *ottavina*, *cembalo* e *harpa*. O *arcileuto* poderá ter sido um registo de 16' (com ou sem *sordina*), em que o *cembalo-sordina* separava as cordas de outros registos, possivelmente com a do “*cembalo*”. Podemos supor que o *arcileuto* poderá ter sido um registo de *sordina* que modificava o timbre do registo do *cembalo*, denominado na Espanha com o nome de *arpa*³⁵. É provável que D. Maria Bárbara tivesse gostado de possuir um instrumento com mais possibilidades tímbricas do que já dispunha. Isto terá dado origem à criação de cravos com dois teclados e 6 ou mais registos. Porém, nenhum documento afirma que o cravo de Diego Fernandez possuía dois teclados, pelo contrário fala-se de “teclado” no singular. As pedaleiras deste construtor anteciparam as *joelheiras* dos construtores franceses da última década de 1750 e o pedal automático dos ingleses da última década de 1760, sempre com o objetivo de facilitar a mudança, sem parar, dos registos do cravo. Seja como for, estes dados são importantes para a interpretação das sonatas de Domenico Scarlatti (Morales, 2003, pp. 13-15).

Um outro cravo que Farinelli herdou da Rainha foi um dos três cravos com dois registos de 5 oitavas completas, com toda a probabilidade Sol₁–Sol³. Diego Fernandez construiu pelo menos dois de três destes cravos (Van der Meer, 1992, p. 163). Uma fatura assinada por Diego Fernandes a 9 de Maio de 1757 (Morales, 2003, p. 106) descreve dois cravos de madeira de álamo branco, com 61 teclas, destinadas respetivamente para o Aranjuez e para o Escorial.

O terceiro cravo que Farinelli teve ao seu dispor em Espanha foi um instrumento de tecla transpositor, com um teclado móvel e dois registos e teclado de ébano, descrito no diário de Charles Burney.

³⁴ Um registo que toca como uma flauta.

³⁵ Van der Meer (1997, pp. 136-160) avança a hipótese de que o registo *cembalo-flauta* se tratar de tubos de órgão colocados por baixo da pedaleira..

Depois da sua morte, foram publicados no *Diário de Madrid* numerosos anúncios de venda de instrumentos feitos por Diego Fernandez. Infelizmente nem sempre os detalhes descritos nestes anúncios são suficientes para comprovar, com absoluta certeza, que Diego foi o seu construtor.

Temos contudo uma questão que precisa ser resolvida: terá sido Diogo Fernandez o construtor do *clavicórdio de martelos* (ou seja pianoforte) da Rainha Maria Bárbara que se encontrava em San Lorenzo do Escorial? Não temos nenhuma prova satisfatória de que construiu pianofortes. Van Der Meer supõe que este instrumento era também de origem florentina. Efetivamente, embora não se mencione expressamente que origem deste piano seja florentina, o instrumento é idêntico em todos os detalhes ao piano florentino que se encontrava em Aranjuez (o número 9 do inventário, com 49 teclas), à exceção do âmbito, que é de 54 teclas (1992, p. 165). Em 1784, o Duque do Infantado adquiriu, em segunda mão, um *cravo de Don Diego com un fuerte e com um piano*. Todavia, não encontramos nenhum anúncio de venda de um piano de Diego Fernandez.

III.7. Outros instrumentos de tecla entre os anos 1729-1757.

Os instrumentos de tecla realizados entre os anos 1729-1757, altura em que Domenico Scarlatti permaneceu na corte espanhola, são os seguintes:

O cravo da coleção particular de Giuliani di Michelle, em Milano, foi construído por *André Fernandez Santos*, em Valladolid, no ano 1728; extensão Dó/Mi-dó³, registos: 1x4',1x8'; possui um teclado procedente de um órgão antigo. O exterior da caixa está decorado com uma pintura chinesa; muitos elementos não são originais; foi restaurado no ano 1927, em Madrid. (Boalch/Mould, 1995).

O cravo construído por *Salvador Bofil*, em Barcelona, no ano 1743: extensão Dó/Mi-dó³; registos: 2x8'; possui um teclado; foi encontrado no *Convento de las Dominicas de Lekeitio-Bizcaia* (Rodriguez Suso, 1992; Bordas, 1997).

Um cravo construído por *Francisco Perez Mirabal*, em Sevilha no ano de 1754: tem um teclado; extensão Fá₁-fá³. Este cravo desapareceu durante a guerra civil. Estava decorado com motivos chineses (Pascual, 1987; Boalch/Mould, 1995).

Piano anónimo atribuído a *Francisco Perez Mirabal*, em Sevilha, no ano de 1745³⁶; extensão Sol₁-ré; três cordas por nota, um teclado. (Pascual, 1987; Pollens, 1995; Cole, 1998).

O piano anónimo atribuído a *Francesco Perez Mirabal*, em Sevilha, cerca do ano de 1750: tem um teclado, extensão Sol₁-sol³; três cordas por nota (Pascual, 1987; Pollens, 1995).

Os outros pianos que se encontram em Espanha não possuem data de construção e muitos deles são anónimos³⁷.

III.8. Descrição dos pianos de martelos do inventário de D. Maria Bárbara.

³⁶ Um estudo pormenorizado deste instrumento encontra-se em Pollens (1995, pp. 125-135).

³⁷ Estes instrumentos encontram-se descritos e analisados ao pormenor em Morales, Almeria (2003).

Como já foi referido anteriormente, o inventário dos instrumentos de tecla elaborado após a morte de D. Maria Bárbara menciona três pianos de martelos.

Começamos por descrever o piano n. 9, que se encontrava em Aranjuez: o *clavicordio de piano echo en Florencia* tinha o âmbito de teclado de 49 teclas, apontando para o âmbito Dó-dó³. Dado que os pianos conservados em Roma (1722) e em Leipzig (1726) têm esta extensão de teclado, podemos deduzir que o piano era um instrumento de Cristofori (Van der Meer, 1992, p. 164).

O *clavicórdio de piano n^o 11*, que se encontrava no Escorial, embora tenha uma extensão de 54 teclas, é idêntico em todos os detalhes ao piano precedente n. 9.

Com esta identidade do âmbito torna-se provável a proveniência do piano do Escorial do estúdio de Cristofori, com origem nos anos de 1720; assim D. Maria Bárbara podia tê-lo tido à sua disposição já em Lisboa (Van der Meer, 1992, p. 165, tradução livre).

Encontrava-se no Buen Retiro o *clavicordio de Piano echo em Florencia* n.1 cujo âmbito era de 56 teclas. Dado que esta extensão do teclado não foi usada por Cristofori, é provável que este instrumento provenha da oficina de Ferrini.

David Sutherland (1995, p. 250) afirma que “a lista dos instrumentos de D. Maria Barbara representa uma evidência inegável da centralidade do piano para executar música no círculo privado da Rainha”

O inventário legal de D. Maria Bárbara menciona dois clavicórdios *de pluma que antes fue de piano echo en Florencia*, portanto dois pianos de martelos convertidos em cravos. Van der Meer (1992, pp. 165-166), avança a hipótese de ter sido Cristofori o construtor, mas a autoria de Ferrini não é de excluir de todo.

III.9. Conclusões.

Tentando responder à questão de qual terá sido o instrumento usado por Scarlatti quando compôs as suas sonatas, podemos chegar à conclusão de que ele, com toda a probabilidade, terá escrito as suas sonatas para cravo, ou pensando neste instrumento, pelas seguintes razões:

O âmbito das sonatas Scarlatti alcança o fá³, em 27 sonatas; e alcança o sol³, em 34 sonatas, enquanto nenhum dos pianos de martelos à disposição da rainha tinha um âmbito que ultrapassasse o mi³.

Em nenhuma das sonatas de Scarlatti, com a exceção das sonatas escritas para órgão, estão escritos sinais de dinâmica (piano, forte ou crescendo e diminuendo, etc.) mas, como já observou Kirkpatrick (1984, pp. 285-287) o compositor intensificava a textura das vozes tornando-a mais densa, para obter um crescendo ou forte, e reduzia a textura das vozes, para a obtenção do diminuendo ou piano. Conclui-se que este procedimento não teria sido necessário para conseguir efeitos dinâmicos se Scarlatti tivesse tido ao seu dispor um piano de martelos ou pelos menos um piano que respondia às varias intensidades sonoras. Efetivamente explorava os recursos do cravo para criar um grande leque de matizes dinâmicos³⁸. Contudo, a ausência geral de indicações de dinâmica nos trabalhos para instrumentos de tecla de Scarlatti não precisa de ser indicativa de uma ausência de variação dinâmica na performance no piano moderno. De entre as prescrições de J. J. Quantz para a boa execução, está a contínua alternância de luz e sombra, forte e piano (Quantz, 1752, p. 106) e que a execução musical pode ser parecida à performance de um oratório.

Como foi mencionado anteriormente, as primeiras obras compostas para o piano de martelos foram as *12 sonatas da címbalo di piano e forte*, de Lodovico Giustini di Pistoia, publicadas em 1732 e dedicadas a D. António, irmão de D João

³⁸ Van der Meer (1997), também afirma o seguinte: “a presença das indicações dinâmica nalgumas das obras de Scarlatti escritas originalmente para violino com acompanhamento, sugere que o acompanhamento era executado no piano. Por outro lado, a ausência da dinâmica em todo o *corpus* das composições a solo de Scarlatti sugere que este compositor, quando escrevia obras para solo, não simpatizava com o pianoforte. (...) O cravo era o meio ideal para as performances das composições a solo de Scarlatti” (pp. 153-155).

V. O compositor, nestas sonatas, usa vários meios disponíveis para o piano de martelos como o *piano*, o *forte*, o *crescendo* e o *diminuendo*. Isto prova que as indicações de dinâmica já eram usadas naquela época.

SEGUNDA PARTE

INTERPRETAÇÃO

CAPÍTULO IV

A INTERPRETAÇÃO PIANÍSTICA - A EXECUÇÃO NO PIANO MODERNO

IV.A interpretação Pianística – a execução no piano moderno.

Este capítulo incia-se com uma descrição da interpretação e das várias atitudes do intérprete perante a música desta época de Scarlatti, tentando chegar a um entendimento contextualizado da interpretação das sonatas no piano moderno. Segue-se um percurso cronológico das publicações, revisões e transcrições das sonatas ao longo da história. Por fim, são desenvolvidos e relacionados entre si alguns aspetos técnicos da execução, tais como a ornamentação, a apogiatura, o trilo, o trémulo, o andamento, o ritmo, o fraseado, a dedilhação e a dinâmica, entre outros, de forma a fornecer uma pluralidade de soluções possíveis, deixando ao intérprete a liberdade de, entre as possibilidades indicadas, fazer a sua escolha, segundo o seu critério.

O capítulo está baseado nos estudos dos seguintes autores: Neumann (1978, 1992), Kirkpatrick (1984), Fadini (1985, 1990, 1991), Sachs (1991), Taruskin (1990, 1992), Rattalino (1990), Walls (2002), Sutcliffe (2003), Doderer e Van der Meer (2005).

IV.1. Apresentação.

Quando falamos de interpretação, as questões essenciais a fazer são: quais são os fundamentos da interpretação? Como conciliar a música barroca com o gosto musical dos nossos dias? Como tornar um texto didático, como por exemplo o *Cravo Bem Temperado*, de J. S. Bach, um programa de concerto?

Nas palavras de David Sutherland, com Domenico Scarlatti:

Temos a sensação de viver intensamente no fio da navalha do presente, e saborear este presente como um valor supremo e experiência de vida (...) surpreende-me sempre que (com Scarlatti) só há o momento, e por ser tão experiente (para já não falar do seu talento), o momento toma um sabor e uma vivência quase sem paralelo. (Sutherland, Comunicação privada ao autor, Junho 2004, como citado em Sutcliffe, 2008, p. 399, tradução livre).

Verificamos atualmente a existência de duas atitudes diferentes do intérprete perante a música desta época. A primeira baseia a interpretação de uma obra no

conhecimento completo dos elementos técnicos, históricos e bibliográficos referentes à época da sua criação, para tentar ficar o mais próximo possível da ideia do autor, sendo assim a cultura histórico-filológica é o enriquecimento necessário para que o intérprete possa criar a sua interpretação pessoal. Carl Philipp Emanuel Bach (1973, pp. 1-2) sugere que se deve conhecer a fundo as ideias do autor para que a interpretação seja um enriquecimento capaz de comunicar a expressividade na sua forma mais autêntica e que possa conferir à obra uma vida renovada.

O que devemos tentar fazer em relação à execução da música escrita antes do nosso tempo? Na verdade, a resposta é essencialmente a mesma para a música antiga como para uma nova composição. Muitos intérpretes podem pensar em termos de fidelidade à obra, explorando o seu conteúdo emocional, tentando honrar as intenções do compositor. Neste sentido, o papel do intérprete pode ser visto como o dos intérpretes de língua estrangeira, que se esforçam por não deturpar o significado do que lhes é dado para traduzir. Assim, a interpretação pode tornar-se sinónimo de tentar determinar e compreender as intenções do compositor. (Walls, 2002, pp. 17-18, tradução livre)

Na segunda atitude, tendo como base o texto musical do autor, o intérprete tenta expor a obra segundo os seus próprios critérios de comunicabilidade, realçando as partes que, segundo a sua opinião, podem evidenciar essa expressividade. Esta atitude visa interpretar a obra da forma mais eficaz e esteticamente mais perceptível para o público atual, mas, para alguns, comporta o risco de trair a ideia do autor, que viveu noutra época.

Mas, mesmo numa tradução, existem fatores culturais que estão para além de uma mera transposição do vocabulário. Há uma herança cultural na língua de partida que pode ser muito diferente da língua de chegada. O bom tradutor é aquele que consegue transmitir todos os fatores que ultrapassam as questões puramente linguísticas.

Da mesma forma, uma boa interpretação consiste na capacidade de transmitir, com incansável variedade expressiva, o conteúdo e sentimento da composição musical, transcendendo o aspeto puramente técnico e analítico. A contextualização de uma obra deve ser a primeira tarefa do processo de interpretação, de forma a alcançar os objetivos acima descritos.

Para chegar a um entendimento contextualizado da interpretação das sonatas no piano moderno, podemos tentar responder a uma série de questões básicas:

- Que tipo de técnica terá sido utilizada pelo compositor e quais são as suas implicações na articulação, fraseado, dinâmica, etc.?
- Que tipo de instrumento de tecla terá sido utilizada pelo compositor?
- Teria o compositor seguido as convenções rítmicas ou sintáticas da sua época mesmo que não estejam explícitas na partitura?
- Que tipo de ornamentação, se a houver, é a mais apropriada?
- Existem aspetos da expressividade moderna que não sejam adequados a este repertório? (como, por exemplo, o uso excessivo do pedal e da agógica e outros aspetos românticos)
- A obra foi escrita para um tipo particular de acústica?

São questões intimamente relacionadas com uma compreensão adequada da notação e serão desenvolvidas neste capítulo, embora não seja fácil chegar a respostas definitivas para todas elas (Walls, 2002, p.23).

Estas interrogações, por sua vez, levam-nos a uma outra questão: até que ponto o intérprete pode ignorar informações historicamente verificáveis sobre o modo como soou originalmente a música que vai interpretar? Até que ponto o conhecimento dos instrumentos da época pode ou deve influenciar a interpretação no piano moderno³⁹?

Há ainda uma outra questão prática e contingente que os músicos do século XXI, temos que enfrentar: como devemos transpor para o piano moderno repertório que foi escrito para um instrumento de tecla de outra época?

Na nossa opinião, embora a fantasia, o gosto pessoal instintivo sejam fatores fundamentais na execução, a primeira tarefa é compreender a complexa relação entre o texto e a retórica, entre a música e os *afeitos*, para chegar a uma

³⁹ Van der Meer (1987, p. 57) é da opinião que faz mais sentido interpretar uma obra para instrumento de tecla de Scarlatti com um cravo do século XVIII ou com uma cópia, que com um Steinway moderno; sustenta a hipótese, embora não demonstrável, segundo a qual Bach, Mozart, Scarlatti etc., tivessem conhecido o pianoforte moderno, teriam escrito composições num estilo totalmente diferente.

escolha interpretativa que tenha em consideração as diferenças tímbricas, de articulação e da agógica na adaptação ao piano moderno.

Beethoven é um caso interessante porque as suas composições para piano abrangem o período de maiores mudanças da história do instrumento. As sonatas tardias não podem pura e simplesmente ser reproduzidas nos instrumentos para que os seus primeiros trabalhos foram concebidos. Devem, por isso, os pianistas que desejam executar todas as obras de Beethoven para piano solo adquirir meia dúzia de instrumentos para o concretizar? (Walls, 2002, pp. 29-30, tradução livre)

A maioria dos compositores da época combinaram preferências instrumentais muito precisas com as exigências das situações de atuação. As revisões de numerosas obras de Bach testemunham a sua vontade de se adaptar às circunstâncias, de mudar de ideia, ou de explorar alternativas. Pelo menos em certas ocasiões, os compositores estavam preparados para contemplar substituições, se o instrumento que tinham em mente para uma obra em particular não estava disponível. A adaptação para o piano moderno deve ter em conta que os compositores da época sempre se adaptaram aos instrumentos de que dispunham no momento. Na interpretação das sonatas de Scarlatti, devemos ser encorajados pela versatilidade desses compositores de se adaptarem às circunstâncias.

Se é da responsabilidade do intérprete cumprir as intenções do compositor, o primeiro passo é tentar compreender a música da forma mais abrangente possível. Alguns aspectos desta compreensão não envolvem diretamente um sentido histórico. A análise é obviamente uma parte central deste processo, mas muitos outros aspetos da compreensão da música (em última análise, a mesma coisa que lê-la corretamente) exigem uma perspectiva histórica. (Walls, 2002, pp. 31, tradução livre)

O conceito de contexto histórico é fundamental e deve ser aprofundado, pois o intérprete, ao aproximar-se de qualquer peça musical, deve considerar quais são os aspetos históricos que pertencem à nossa compreensão da partitura e o que pode ser descartado como irrelevante ou desnecessário. A decisão sobre o que se deve ou não incorporar do registo histórico, na salvaguarda da presença estética da música que realizamos, é o início do julgamento musical. Devemos manter-nos abertos à possibilidade de descobrir relevância em detalhes aparentemente sem importância.

O ponto de vista que apoia a primeira atitude, a *atuação historicamente informada*, é caracterizado portanto por uma busca de autenticidade

histórica. Este conceito, no entanto, está cercado de armadilhas. Como Peter Kivy (Kivy, 1995) e outros apontaram, é impossível, na prática, satisfazer as várias facetas de uma autenticidade absoluta, ou, pelo menos, seria irrealista esperar que tivesse sido alcançado um acordo geral em qualquer instância específica. (Walls, 2002, p. 32)

Este ponto de vista foi contestado por Taruskin. A sua objeção, no entanto, pressupõe que cada artista é livre de aprovar ou rejeitar uma abordagem que tenha em consideração tudo aquilo que possa ser comprovado acerca das intenções do compositor.

Segundo Taruskin (1992, p. 312), devemos distinguir historicidade de autenticidade e não considerar apenas o texto musical original como a única fonte para a interpretação. A autenticidade não deriva apenas da correção histórica de uma interpretação. As novas interpretações da música barroca correspondem, no fundo, a uma sonoridade ao gosto dos tempos modernos. Afirma que aquilo a que chamamos interpretação histórica é o som de hoje e não o de então. A sua autenticidade deriva não da verosimilhança histórica, mas de ser, para o bem e para o mal, um verdadeiro espelho do gosto do final do século XX.

Na verdade há muitos outros fatores que devem ser tomados em consideração, tais as várias fontes editadas, os comentários, o contexto histórico, etc. Não podemos esquecer que o texto musical e as suas diferentes e sucessivas edições constituem uma tradição escrita mas que as interpretações que foram sendo executadas, imitadas e transformadas constituem também uma parte importante da tradição. Um pouco como no texto literário, onde temos uma tradição escrita e uma tradição oral. Quando hoje lemos a *Ilíada* ou a *Odisseia* numa edição moderna, é preciso ter em conta que estas epopeias, quando foram fixadas pela escrita, eram um somatório de narrativas da sua fase da transmissão oral. Se na música temos um texto que foi sendo transformado nas suas diversas edições, temos também a *oralidade* das interpretações ao longo da história.

Concluindo e confirmando as afirmações de Peter Walls, talvez devêssemos encarar todos os artistas que julgam poder ter em conta apenas a presença estética da música, sem dar importância às implicações históricas da partitura, não como possuidores de capacidades diferentes, mas apenas como historicamente mal informados. (Walls, 2002, pp. 31-32)

IV.2. Scarlatti no piano moderno: publicações, revisões e transcrições ao longo da história.

Na interpretação da obra de Scarlatti, devemos perguntar se será correto executar as sonatas no piano moderno, obras cuja importância didática foi reconhecida por C. Czerny e M. Clementi. Em 1791, Clementi publicou, em Londres, os *Scarlatti 's Chefs-d'oeuvre*, designando-as “para piano ou cravo”. As mesmas foram publicadas novamente na Lípsia, em 1805, com o título *Oeuvres Complètes*. Clementi introduziu algumas modificações nas sonatas, facilitando algumas passagens e transpondo algumas em tonalidades de mais fácil execução. Estas edições tiveram sucesso, a nível europeu. Em 1839, Carl Czerny publicou em Viena 200 sonatas, sob a sua revisão. O didata Czerny acrescenta a dinâmica, os sinais de fraseado e a articulação; resolve os ornamentos, tirando alguns trilos mais difíceis (como na K.96) e oferece sugestões práticas de como executar as sonatas. Ambos os músicos transformaram as sonatas para que fossem mais apreciadas e estivessem em consonância com o gosto do público londrino. A edição de C. Czerny será adotada por muitos anos, até à saída da edição de Alessandro Longo, publicada de 1906 a 1910.

A edição de Longo pretendeu ser uma edição crítica e didática ao mesmo tempo. Longo modificou a harmonia, acrescentou o pedal de ressonância, para além dos acrescentos de dinâmica, fraseado e articulação, modificando assim de forma significativa o conteúdo das fontes manuscritas. (Rattalino, 1990, p. 486, tradução livre)

Em 1905, Granados publicou um pequeno número de sonatas e, em 1920, seguiu-se a edição de Bartók. Ambos introduziram modificações no texto.

Executaram as sonatas de Scarlatti pianistas como Vladimir Horowitz, Walter Gieseking, Dino Lipatti, Arturo Benedetti Michelangeli, entre outros. Mocheles foi o primeiro a executar algumas sonatas de Scarlatti em cravo. Hans Von Bulow publicou, em 1864, dezoito sonatas reagrupadas e divididas em três *Suites*, introduzindo modificações e acrescentos significativos ao texto, que alteravam totalmente o estilo e o carácter das mesmas.

Tausig modificou também as sonatas para um “estilo de concerto”, tendo algumas, como a K.9 e a K.20, tido muito sucesso nas salas de concerto. A edição da sua coletânea de cinco sonatas foi publicada em 1870. A sua intenção é a de

uma procura de expressão que justifique a transferência de uma obra didática para a sala de concerto.

Wanda Landowska tocou Scarlatti num cravo inventado por ela, com dinâmicas.

A partir de 1953 Ralph Kirkpatrick publica a sua edição de sessenta sonatas e a sua gravação das mesmas. A partir do ano 1960, as sonatas quase desaparecem dos programas dos concertos: Brendel, Askenazy, Pollini e mesmo Michelangeli não as executam em concerto. Neste ano, podemos referir apenas a brilhante gravação em disco das 12 sonatas realizada por Horowitz. (Rattalino, 1990, p. 489, tradução livre)

O pianista inglês Harold Samuel, no seu primeiro ciclo de seis concertos dedicados às obras de J. S. Bach, em 1924, não incluiu nenhuma transcrição das obras do compositor; e nenhuma transcrição foi apresentada no repertório de concerto dos pianistas Schnabel, Gieseking, Serkin e Arrau. É importante salientar que, num momento em que se falava muito do cravo, é, no entanto, o piano que divulga as obras de Bach e Scarlatti. (Rattalino, 1990, p. 524, tradução livre)

IV.3. Alguns aspetos técnicos para a execução.

IV.3.1. Introdução.

A complexa problemática da execução da música do século XVIII no piano moderno implica que um pianista conheça os tratados e os critérios da prática interpretativa deste século. É preciso definir em que termos essa prática pode ser adaptada e executada no piano moderno. Por esta razão, são tidos em consideração os tratados mais importantes da época, entre 1750 e 1756, nomeadamente o de C. P. E. Bach (1973), de J. J. Quantz (2004) e o de L. Mozart (1948). Neste capítulo aprofundam-se os aspetos mais importantes ligados à adaptação das sonatas ao piano moderno: ornamentação, andamento, ritmo, fraseado, articulação, dedilhação, dinâmica e uso do pedal.

C.P.E. Bach, no seu método, afirma que, para tocar instrumentos de tecla, é necessário usar a dedilhação e os ornamentos corretamente, de forma a obter uma boa interpretação da obra.

Aconselha os alunos a estudar, sobretudo nos primeiros anos de treino de instrumento de tecla, só composições e exercícios com dedilhação, no início lentamente, e, numa segunda fase, cada vez de forma mais rápida. Acerca do estudo dos ornamentos, aconselha que sejam estudados separadamente, numa primeira fase de estudo, e só depois acrescentados à obra em questão. (C.P.E. Bach, 1973, p. 27, tradução livre)

IV.3.2. Ornamentação.

A função da ornamentação é a de dar vivacidade, força, graça e relevo às notas a que se liga. Contribui para tornar a peça mais interessante e mais rica. J. J. Quantz, no seu método (Quantz, 1752, p. 324), afirma que tocar à maneira italiana permite o acrescento de muita ornamentação e requer um conhecimento adequado da harmonia, enquanto, na música francesa, a ornamentação é escrita por extenso na partitura. C.P.E. Bach (1973, p. 70), no seu método aconselha ao intérprete a livre introdução dos ornamentos mais complexos e variados, colocados no lugar certo e sem exagero; a interpretação será considerada perfeita quando a frase resultar fluente no *estilo cantabile* e impetuosa numa passagem rápida, de forma a manter viva a atenção do ouvinte.

É importante salientar, como o autor no Método afirma, que é difícil estabelecer à partida um lugar certo para cada ornamentação, porque o intérprete deve ter a liberdade de introduzir, em qualquer ponto, os ornamentos que prefere, segundo a intenção que quer dar à obra. Os ornamentos são proporcionais à duração da nota, ao andamento e ao conteúdo da obra, embora sejam mais aptos aos andamentos mais lentos e *cantabile*.

Domenico Scarlatti, nas suas sonatas, nunca fez uso de um léxico de ornamentações sistematicamente codificado. As indicações que Scarlatti escreveu na partitura são limitadas principalmente aos trilos, trémulos e apogiaturas. Em muitos casos, encontramos os ornamentos escritos por extenso, como mostram as figuras 2 e 3.



Figura 2. Sonata K.21, cc. 29-34.



Figura 3. Sonata K.24, cc. 26-28.

Desde o fim do século XVII e ao longo de todo o século XVIII, os tratados italianos de ornamentação são raros. Todavia, os tratados de J. J. Quantz (Quantz, 2004) e Agricola (1966) podem ser considerados, de certa forma, como referências, dada a relação destes autores com a escola de derivação italiana, que tinha uma difusão internacional. Contudo, é impossível ter a certeza sobre a “autêntica” execução dos ornamentos nas sonatas de Scarlatti. Analisando as sonatas, estudando os tratados da época, e executando-as quer no piano moderno quer no cravo, podemos chegar a uma série de conclusões que podem

ser coerentes, ou pelo menos mais próximas da ideia do compositor. Foram consultados os ornamentos das várias fontes manuscritas e comparadas com os das fontes manuscritas existentes em Portugal, tendo sido estas últimas tidas em consideração na edição crítica apresentada.

IV.3.2.1. Apogiatura.

Na época barroca, os sinónimos italianos de “appogiatura” eram: “accento” e “portamento”. Scarlatti escreveu por extenso todas as apogiatras antecipadas, indicando com uma pequena nota, numa das seguintes maneiras: (Figura 4)



Figura 4. Apogiatras

Nas várias fontes manuscritas, a apogiatura está geralmente ligada à nota principal através de uma ligadura, mas, por vezes, esta última é omissa. O único fator capaz de determinar o valor a atribuir à apogiatura de Scarlatti é a sua função no contexto de toda a sonata em relação à duração das notas ao que se refere. A completa ausência do símbolo da ligadura nas apogiatras é uma característica peculiar do MS do Conde do Redondo F. C. R. 194.1 da Biblioteca Nacional de Portugal. Em alguns casos, a apogiatura pode ser inferior ou superior à nota principal. (Figura 5)



Figura 5. Sonata K.216, cc. 68-77.

A apogiatura de valor variável foi um elemento específico do estilo barroco tardio e compreende a apogiatura cuja duração também pode ser superior à da nota real (C.P.E. Bach, 1973, pp. 77-79 e pp. 175-176, tradução livre). Quantz dizia, a este propósito, que o valor é determinado pelas notas sobre as quais são colocadas. (Quantz, 2004, paragrafo 2, p. 118). A nota seguinte à apogiatura pode ser ascendente, descendente ou proceder por salto (Figuras 6 e 7).



Figura 6. Apogiatura Exemplo 1.

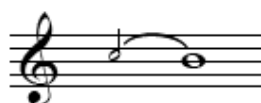


Figura 7. Apogiatura Exemplo 2.

Mesmo nas várias fontes manuscritas existentes há diferenças e incoerências na colocação da apogiatura: por vezes aparece num determinado compasso de um manuscrito, enquanto é omissa no outro; noutras passagens de progressão é escrita só nas primeiras notas. Scarlatti raramente é sistemático na colocação das apogiatras.

Em Scarlatti podemos encontrar estas “apogiaturas duplas”, ou “esclamazione” ou “flatté” sempre escritas por extenso (Figura 8).



Figura 8. Sonata K.20, cc. 8 -14.

IV.3.2.2. A Apogiatura breve.

“C. P. E. Bach distingue dois tipos de apogiaturas, a breve, que tem um valor fixo, ou seja, o mais curto possível, e a longa, que varia a sua duração segundo o contexto em que é inserida; esta regra encontra aplicação nas apogiaturas de Scarlatti”. (Kirkpatrick, 1984, p. 373, tradução livre) (Figura 9)



Figura 9. Sonata K.24, cc. 7-9.

“A apogiatura breve é geralmente aplicada às figurações rápidas, às tercinas ou outras figurações cuja identidade rítmica não pode ser alterada”. (Bach, 1973, pp. 76-87, tradução livre). (Figura 10)



Figura 10. Sonata K.12, cc. 3 e 4.

IV.3.2.3. A apogiatura longa.

Segundo a definição de C.P.E. Bach, “uma nota divisível por dois dá metade do seu valor à apogiatura; se a nota for divisível por três dará 2/3 do seu valor”

(Bach, 1973, p. 77, tradução livre). Scarlatti é assim pouco sistemático na escrita das apogiaturas e, na mesma sonata, podemos encontrar uma frase com apogiaturas escritas em notas pequenas e na frase paralela escritas por extenso. Todavia, nas sonatas, temos vários exemplos diferentes e variados que nos oferecem uma ideia bastante completa das diferentes maneiras como Scarlatti queria que fosse executada a apogiatura comprida. (Figuras 11,12 e 13)



Figura 11. Sonata K.19, cc. 4-7.



Figura 12. Sonata K.462, cc. 1-3.

“Muitos compositores da época indicavam os ornamentos sem utilizar sinais constantes, sem critérios precisos”. (Bach, 1973, p. 77, 176, tradução livre). Se analisarmos e compararmos vários tratados do período barroco, notamos poucos elementos em comum.



Figura 13. Sonata K.20, cc. 8 – 21.

IV.3.2.4. Trilo.

No Dicionário de T. Borba e F. Lopes Graça,

O trilo é um ornato que consiste em alterar a nota real da melodia com a que lhe fica superior ou inferiormente num intervalo de segunda. A realização dos trilos coloca complicações de ordem técnica impossíveis de sujeitar a um cânone regular (Borba e Graça, 1999, p. 650).

Sabemos que, desde o século XVI até o século XVIII, o elemento que caracterizava a arte de ornamentar à maneira italiana consistia na livre e fantasiosa concatenação de ornamentos, muitas vezes extemporâneos e portanto impossíveis de ser representados através de símbolos (Fadini, 1985-1990, p. 193, tradução livre).

Os ornamentos contidos nos *Adagio* de Zipoli, Azzolino della Ciaja e Benedetto Platti, oferecem valiosos modelos de referência da interpretação da música italiana da época, dado que encontramos os ornamentos escritos por extenso.

Enquanto em França abundavam tratados e esquemas de símbolos explicativos da execução dos ornamentos, em Itália estas regras foram transmitidas oralmente e improvisadas pelos intérpretes.

Kirkpatrick considerou o tratado de C. P. E. Bach como modelo para a solução dos problemas relacionados com a execução dos ornamentos, embora afirme que os dois compositores não terão tido uma relação direta. A este propósito, Emilia Fadini (Fadini, 1985-1990, p. 196, tradução livre) afirma que existe

um aspeto universal da linguagem da época, do qual derivam as principais normas de interpretação comuns a todas as escolas europeias.

Scarlatti indica o trilo com os símbolos **tr** ou **tr** indiferentemente (sem que se possa assinalar alguma diferença de significado), gerando assim inúmeras opiniões por parte dos intérpretes e estudiosos.

Segundo Emilia Fadini,

A indeterminação do símbolo na música italiana, tal como na música ibérica, permite ao intérprete escolher, de cada vez, a interpretação mais adequada ao conteúdo da obra musical, tal como escolher a realização do ornamento segundo o contexto em que está situado. (Fadini, 1985-1990, p.197, tradução livre).

Analisando as várias fontes manuscritas de Scarlatti, podemos notar que um manuscrito indica **tr** e o outro indica **tr** no mesmo compasso e sobre a mesma nota. Também os símbolos de trilo **tr** e meio trilo **tr** são usados sem qualquer diferença significativa e podemos portanto considera-los equivalentes. Por esta razão, decidiu-se usar sempre o símbolo **tr** na revisão de todas as sonatas. Muitas vezes encontramos os ornamentos escritos por extenso; outras vezes, nas sonatas de Scarlatti, as pequenas notas postas antes da nota sobre a qual é colocado o trilo, escritas um tom ou meio-tom abaixo ou acima indica como o mesmo deve ser executado.

“A tradição italiana e ibérica não seguia a norma (rigorosa para escola francesa do século XVIII) de realizar o trilo com início na nota superior” (Fadini, 1985-1990, p. 198, tradução livre). Analisando as obras, podemos verificar que a duração, a velocidade e gradação de rapidez dos trilos dependem do gosto do intérprete, do contexto e do carácter da obra⁴⁰. Em Scarlatti, os trilos que começam pela nota superior são frequentes, assim como as apogiaturas sem preparação e os começos dos trilos que repetem a nota anterior são tão comuns como as apogiaturas do mesmo tipo.

⁴⁰ “nem todos os trilos devem ser executados à mesma velocidade. A velocidade depende do local onde se executa como também do carácter da obra. Numa sala das amplas dimensões um trilo executado mais lento terá um efeito melhor por causa da reverberação. Ao contrario, numa sala com pequenas dimensões, um trilo executado mais rapidamente terá um efeito melhor. Os trilos contidos num andamento moderado ou lento serão executados mais lento em relação aos andamentos rápidos (Presto, Allegro)”, (Quantz, 2004, pp. 129-130).

É impossível chegar a conclusões únicas e satisfatórias em Scarlatti, não havendo nenhuma prova de que usava o trilo começando pela nota real ou principal. O trilo tanto se ligava à apogiatura preparada como à não preparada indistintamente, sem um critério preciso, como podemos notar quer nas sonatas de Scarlatti quer noutras dos compositores do século XVIII (Kirkpatrick, 1984, pp. 385-386, tradução livre).

A interpretação diferente que se pode dar a esses dois símbolos utilizados nos manuscritos de Scarlatti deixa a maior das liberdades ao intérprete. Mas, ao mesmo tempo, é interessante notar que, graças à escrita de Scarlatti, se consegue descobrir a riqueza de soluções rítmico-melódicas que uma leitura dos numerosos símbolos ornamentais utilizados pelos franceses e alemães não deixavam supor.

IV.3.2.5. O trilo ligado.

O trilo ligado é indicado por uma ligadura que se junta à nota anterior (Figuras 15 e 16); se desenvolve sobre uma nota precedida por uma nota superior de um tom ou meio-tom e que, em vez de repetir tal nota, considera-a ligada à anterior, começando o trilo pela nota real; quando a nota anterior ao trilo é meio-tom ou um tom acima. Neste caso a nota superior do trilo é ligada à nota anterior. (Figura 14). “As indicações de trilos com o auxílio da ligadura são extremamente raros em Scarlatti, mas temos material suficiente para supor que tal ornamento fosse realizado desta maneira” (Kirkpatrick, 1984, p. 388, tradução livre).

Figura 14. Sonata K.182, cc. 64-75.



Figura 15. Sonata K.130 cc. 51-54.



Figura 16. Sonata K.104 cc. 81-88.

IV.3.2.6. O trilo com resolução.

A presença ou ausência das resoluções do trilo e a inclusão destas no lugar certo da frase era deixada ao critério do executante (C.P.E. Bach, 1973, pp. 88-101). No entanto, Scarlatti indica algumas vezes a resolução do trilo escrevendo-a por extenso. (Figura 17)

Os valores das notas usadas nas resoluções raramente têm correspondência com os valores da execução: é apenas uma convenção gráfica.

Nalguns casos de frases repetidas, Scarlatti-como também os músicos da época- insere a resolução do trilo apenas na segunda exposição da frase; outras vezes, (Figura 18) o trilo aparece só na voz (linha melódica) em clave de sol e é omitido na clave de fá. Este início da sonata em forma de cânone sugere a execução do trilo também na voz em clave de fá. Nas frases com uma linha melódica ligada e fluente, a resolução do trilo, embora não apareça, parece a solução mais adequada (Kirkpatrick, 1984, pp. 390-391).



Figura 17. Sonata K.435, cc. 1-3.



Figura 18. Sonata K.474, c. 1.

IV.3.2.7. Apogiatura superior com trilo.

Muitas vezes, mas de forma não sistemática, Scarlatti escreve uma pequena nota antes do trilo que indica que o trilo deve ser executado a partir da nota superior, como na sonata K.11 (Figuras 20 e 21), mas também encontramos casos em que esta pequena nota aparece antes do primeiro trilo e falta no segundo trilo (Figura 19). Portanto, podemos concluir que a sua colocação depende sempre do contexto musical e do caráter da sonata.



Figura 19. Sonata K.7, cc. 1-6.



Figura 20. Sonata K.11, c. 20.

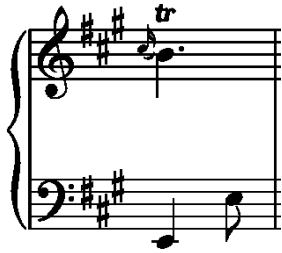


Figura 21. Sonata K.26, c. 14.

IV.3.2.8. Apogiatura inferior com trilo.

Podemos interpretar este símbolo como uma apogiatura extensa seguida por um trilo sem preparação. Embora não seja clara a intenção de Scarlatti na sua resolução (Figuras 22 e 23), não podemos excluir a hipótese de se realizar um mordente, embora este símbolo nunca apareça em nenhuma das sonatas até hoje encontradas.

“Geralmente Scarlatti escrevia as pequenas notas, mesmo quando se tratava de um grupo de três ou quatro antes do trilo” (Figura 24). (Kirkpatrick, 1984, pp. 393-396, tradução livre).

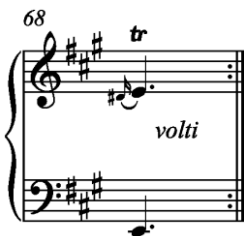


Figura 22. Sonata K.26, c. 68.

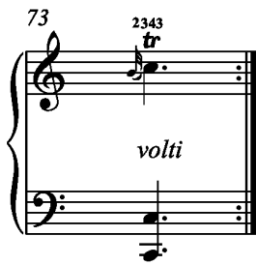


Figura 23. Sonata K.7, c. 73.



Figura 24. Sonata K.179, cc. 69-70.

IV.3.2.9. O trémulo.

No livro de Marpurg (1762, p. 50), a palavra trémulo significava repetição rápida e continuada da mesma nota. Era uma figuração principal para os instrumentos de corda mas também dos instrumentos de tecla. Em G. Caccini (1602, pp. 11-13) eram usados impropriamente os termos *tremolo* ou *tremoletto*; em P. F. Tosi (1723, p. 134) eram usados os termos *trilo* ou *mordente fresco*.

A indicação *trémulo* gera, ainda hoje, muitas perplexidades aos intérpretes e aos investigadores.

Nas várias cópias manuscritas, encontramos escritas a palavra "Trémulo", por vezes por extenso, outras vezes "Tre" ou "Trem", geralmente sobre as notas de longa duração ou em sucessões de notas. Kirkpatrick, citando um tratado sobre ornamentação vocal de H. Goldschmidt (1907, cap. I-III) afirma que, em Itália e na Alemanha, o termo *trémulo* ou *tremolo* se referia aos trilos com início na nota superior ou inferior, compridos ou curtos, mordentes e notas repetidas, mas conclui que nenhum destes exemplos se podem relacionar com Scarlatti (Kirkpatrick, 1984, pp. 397-400) Todavia, a nota repetida era praticada quer por parte dos instrumentistas de cordas, *tremolo in una stessa arcata* (Marini, 1629) quer por parte dos instrumentistas de tecla. É interessante a comparação entre os exemplos contidos na obra de L. Penna, *Li arbori musicali* (1969, pp. 152,161, 181)

e os exemplos escritos por extenso nas obras de G. Strozzi (1979, pp. 54,69,78,82,84) e de G. Salvatore (1964, p. 77) onde a nota repetida se mistura com o trilo e os grupetos de forma muito parecida à vocal (Fadini, 1985-1990, pp. 203-204). No tratado de Niccoló Pasquali, de 1758, *The Art of Fingering the Harpsichord*, o autor descreve um “extravagante ornamento como tremolato que se executa muito rapidamente sobre uma mesma tecla, alternando os dedos”. (Sachs, 1991, p. 91, tradução livre)



Figura 25. Sonata K.96, cc. 11-17.

Como podemos ver, na sonata K.96 (Figura 25) é utilizada a escrita “tremulo di sopra” o que obriga o intérprete a utilizar necessariamente só a nota real e a nota superior. Podemos supor que, naquela época, se utilizava também o trémulo com a nota inferior, ou seja *tremulo di sotto* (Neumann, 1992, pp. 352-354). Em muitos dos casos, contudo, Scarlatti limitava-se a escrever nas sonatas apenas a palavra trémulo. Segundo Barbara Sachs (1991, p. 93) o trémulo da sonata K.96 deveria ser assim executado (Figura 26):



Figura 26. Sonata K.96, cc. 11-17, segundo a Barbara Sachs.

A sonata K.118 é uma prova da sinonímia entre *tr* e *tremulo*. No manuscrito de Veneza (Venezia XV 21), na nota abaixo da palavra *tremulo* aparece sempre o símbolo **tr**; contudo, no MS F. C. R. 194.1 da Biblioteca Nacional de Portugal (Figura 27) aparece só a palavra *tremolo*, faltando o símbolo **tr** em baixo. É curioso observar que só falta a palavra tremolo entre os compassos 60-61 (Figura

27) e aparece sempre o símbolo **tr**. Isto apoia a hipótese de que é deixado ao critério e gosto do intérprete escolher a resolução da ornamentação (Figuras 28 e 29), assim como a possibilidade de variar quando, como neste caso, a frase é repetida pela segunda vez.

Figura 27. Sonata K.118, cc. 59 – 65.

Esta é uma solução sugerida por Barbara Sachs:

Figura 28. Sonata K.118, cc. 4-6, segundo Barbara Sachs (Exemplo 1).

Ou desta forma:

Figura 29. Sonata K.118, cc. 4-6, segundo Barbara Sachs (Exemplo 2).

Na sonata K.175 (Figura 30), Scarlatti alterna sistematicamente os símbolos *trilo* e *tremulo*. Podemos notar que os acordes abaixo do trilo são *clusters*, enquanto, abaixo do trémulo e em contraste, temos uma pausa, o que daria espaço suficiente para tocar um mordente. Contudo, não temos provas concretas da execução real destes ornamentos (Figura 31).

Figura 30. Sonata K.175, cc. 27-32.

Esta é uma solução proporcionada por Barbara Sachs:

27 tremulo tremulo tremulo

Figura 31. Sonata K.175, cc. 27-32, segundo a Barbara Sachs.

IV.3.2.10. Outros ornamentos: mordentes, outras apogiaturas e grupetos.

Para além dos ornamentos referidos anteriormente, todos os outros são escritos por extenso, em pequenas notas.

Figura 32. Sonata K.474, cc. 23- 24.

Figura 33. Sonata K.474, cc. 35-40.

Nunca encontramos o símbolo do mordente, mas encontramos-lo realizado por extenso, como na sonata K.44, nos compassos 118–120. (Figura 35) Porém, não podemos excluir a hipótese de que o símbolo tr ou tr possa ser realizado como mordente tr (Neumann, 1978, p. 353). Emilia Fadini sugere que se deve ter em consideração o tratado de Mancini, no qual é indicado o mordente com o símbolo tr , embora este tratado se refira à pratica do canto figurado (Mancini, 1774, Art.X, pp. 172-173 in Fadini, 1985-1990, pp. 199-200).

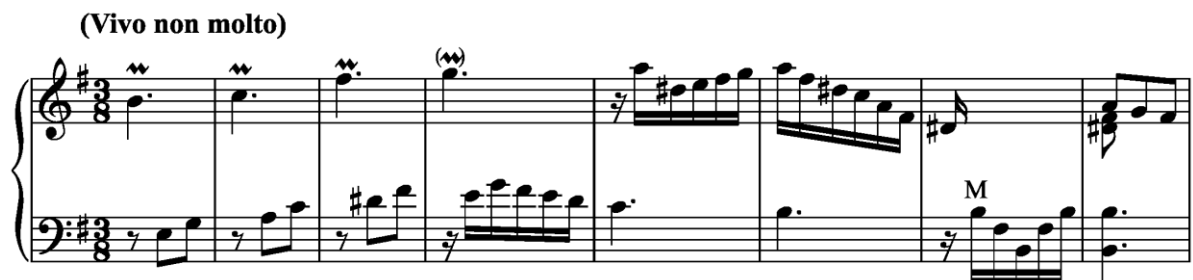


Figura 34. Sonata K.203, cc. 1-8.



Figura 35. Sonata K.44, cc. 118-120.



Figura 36. Sonata K.215, cc. 1-3.

Scarlatti escreve sempre por extenso as apogiaturas múltiplas e os grupetos e nunca usa o símbolo. (Figura 36) A apogiatura breve é escrita em pequenas notas, como na K.8. (Figura 37)



Figura 37. Sonata K.8 cc. 21-24.

Scarlatti nunca indica a execução arpejada dos acordes, mas sabemos que no cravo era prática da época arpejar os acordes de figurações longas, sobretudo nos tempos lentos. Encontramos apenas uma indicação de arpejo no início da sonata K.145. (Figura 38)




Figura 38. Sonata K.145, cc. 1-2.

Em conclusão, podemos afirmar que Scarlatti escreveu nas sonatas exatamente quais eram as suas intenções. Quando deixa uma resolução suspensa, um unísono ou um acrescento das notas nos acordes é porque quer criar este efeito sonoro.



Figura 39. Sonata K.158, compassos 8-15.

Na Sonata K.53, encontramos, pela primeira vez, a ornamentação  posta do lado direito da nota que, segundo a nossa opinião, poderá ser tocada como um trilo prolongado, o que cria um efeito sonoro muito singular.

Segundo Emilia Fadini, não se trata de um trilo mas da duração indeterminada da nota. (Figura 40)

Presto



Figura 40. Sonata K.53, cc. 1- 8.

Como se pode notar no exemplo seguinte (Figura 41), há uma série de trilos consecutivos que alternam entre a direita e a esquerda, em forma de cânone. Este tipo de escrita sugere que Scarlatti pensava possivelmente na sucessão dos trilos realizada de forma contínua e sem interrupções, como se fosse um único trilo, mas sobre notas diferentes.

Molto Allegro

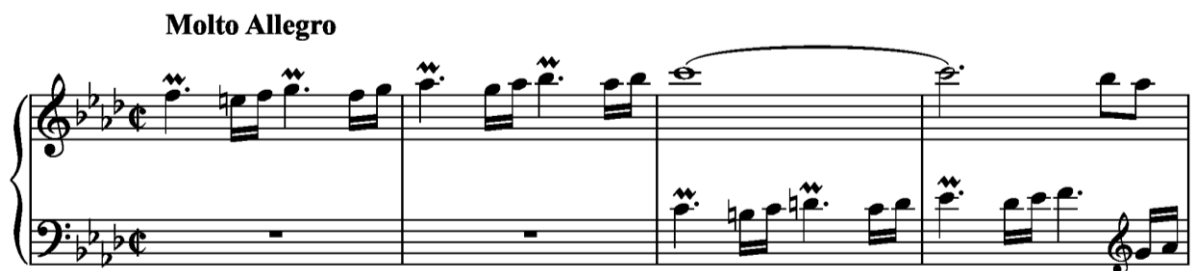


Figura 41. Sonata K.463, cc. 1-4.

IV.3.3. A execução no piano moderno: Andamento e Ritmo.

A escolha do Andamento pressupõe uma atenta análise do material musical e das características gerais da sonata.

A linguagem musical, tal como a literária, é um sistema, ou seja um conjunto de elementos sincrónicos correlacionados entre eles. Um músico pode alterar alguns destes elementos, mas estas alterações terão incidência sobre o sistema, sem que isso o prejudique.

Estabelecer a velocidade de execução significa definir o conteúdo expressivo da obra, o *afeito* que a inspira. A velocidade de execução representa o primeiro e mais delicado aspeto que o executante enfrenta quando se aproxima da leitura de uma obra musical. Muitos músicos-didatas, de várias épocas, tentaram fornecer orientações que ajudassem o intérprete a reconhecer as intenções do compositor neste sentido. (Fadini, 1991, p. 327, tradução livre)

O tratado de Johann Joaquim Quantz (1752, parágrafos 46-51), no capítulo XVII, oferece ao intérprete algumas linhas orientadoras sobre a quantidade e velocidade das pulsações a serem executadas em cada compasso duma obra musical. Embora publicado em 1752, parece um ponto de partida útil pela orientação sobre a velocidade de execução dos vários andamentos das sonatas de Domenico Scarlatti.

Para orientar o executante sobre a quantidade e a velocidade das pulsações para cada compasso, Quantz usa o antigo princípio da pulsação do coração. Desde a Idade Média que os teóricos costumavam comparar os dois movimentos que a mão faz enquanto marca o *tactus* com duas pulsações do coração (Diruta, libro IV, foglio 24, Venezia 1622, Bologna 1969, como citado em Fadini (1991), tradução livre).

Quantz indica, como pulsação ideal, a de um coração que bate oitenta vezes por minuto. Sobre esta base, refere-se a 80 do metrónomo de Johann Nepomuk Mälzel, divide as indicações de andamento mais comuns em quatro grupos a que chama *classi*: *Allegro assai*, *Allegretto*, *Adagio cantabile* e *Adagio assai*, que constituem o ponto de referência principal de cada categoria.

Quantz afirma que o mais importante não é tanto obedecer à rigorosa correspondência entre o 80 do metrónomo e o valor musical escolhido, mas o conceito geral de pulsação que sustenta o discurso musical e consequentemente a sua acentuação e o seu fraseado. Isto significa que o 80 do metrónomo indicado por Quantz não deve ser entendido de forma categórica; as características expressivas ou técnicas de cada peça poderão incidir sobre a velocidade, alterando ligeiramente o eixo da pulsação, quer no âmbito da mesma peça, quer entre duas peças com a mesma indicação de andamento. O que deve ser mantido de forma

constante é o número de pulsações necessárias para cada tipo de compasso. (Fadini, 1991, p. 328, tradução livre)

Em conclusão, não podemos estabelecer uma referência metronómica absoluta para cada tipo de andamento, porque estes variam conforme a subjetividade da interpretação. A análise da interpretação tendo como base as gravações da Sonata K.1, tratada no Capítulo V, poderá mostrar uma abordagem da escolha do andamento realizada por diferentes intérpretes, quer no piano moderno, quer no cravo, quer no pianoforte.

Como se pode verificar no capítulo I.4.3, nas 95 sonatas de Scarlatti dos manuscritos objeto desta tese, a indicação de andamento mais usada é *Allegro* (45), seguida do *Presto* (17). Menos frequentemente encontramos *Andante* (3), *Allegro di molto* (2), *Allegrissimo* (2), *Andante Moderato* (1), *Andante Cantabile*⁴¹ (1), *Andante Commodo* (1), *Allegro Non Presto* (1), *Molto Allegro* (1), *Pastorale*, *Allegrissimo* (1), *Non presto, ma a tempo di ballo* (1), *Allegro o Presto* (1) e *Fuga* (1).

Curiosamente, comparando as fontes manuscritas de Veneza e de Parma com o MS 194.1 da Biblioteca Nacional de Portugal, as indicações de andamento por vezes diferem ligeiramente da seguinte forma:

No MS 194.1 são 21 as sonatas que diferem no andamento na comparação com as outras fontes: 13 sonatas do MS 194.1 não têm nenhuma indicação de andamento; a K.118 no MS 194.1 tem *Allegro* enquanto as edições de Fadini e Gilbert têm *Non Presto*; a K.103 tem indicação de *Allegro*, enquanto as outras duas edições têm *Allegrissimo*; na K.145, a indicação de *Allegro non Presto* aparece só no MS de Lisboa, enquanto falta qualquer indicação na edição de Gilbert (na edição de Fadini esta sonata não foi publicada); a K.125 tem *Allegro*, enquanto nas outras duas edições aparece *Vivo*; é de realçar a indicação de *Allegro* na K.397, enquanto nas edições de Fadini e Gilbert aparece a indicação *Minuet*.

⁴¹ As associações entre o *Cantabile* e o piano foram recentemente revisitadas por Rosalind Halton, que marca que um bom cravo italiano também pode conseguir um excecional estilo *cantabile*. (Halton, 2002, pp. 22-47, citado em Ogeil, 2008, p. 358)

Tal como demonstrado no capítulo I.4.2, os *Essercizi per gravicembalo* diferem no andamento apenas na sonata K.11: enquanto na fonte da Biblioteca Nacional de Portugal, *Essercizi* 1738, não aparece nenhuma indicação de andamento, na cópia manuscrita de Münster (Vol. V, 1754) aparece a indicação *Allegro*. A mesma indicação é transcrita na edição de Kenneth Gilbert (Vol. I, p. 24).

No Manuscrito P-Cug MM 58, 10 de Coimbra, (ver capítulo I.4.1), a sonata K.78 tem a indicação *Giga-Allegro*, enquanto que na cópia manuscrita de Veneza (Vol. XIV, 1742) não existe nenhuma indicação de Andamento, apenas a palavra *Giga*. Na edição crítica de Emilia Fadini (Vol. I p. 134) também aparece apenas a palavra *Giga*.

Como afirma Kirkpatrick no seu livro:

As indicações de Scarlatti parecem ter pouca relação com a efetiva velocidade de execução da sonata; servem principalmente como indicações para o carácter rítmico. *Presto* pode não indicar um tempo rápido mas apenas sugerir uma execução de carácter vivace, ligeira, ágil. Se evidenciamos na execução a expressão da linha melódica, que aparece sempre, mesmo nos andamentos rápidos, alguns andamentos *Allegro* serão um pouco mais rápidos do que *Andante*. (Kirkpatrick, 1984, p. 293, tradução livre)

IV.3.3.1. Andamento e ritmo nas sonatas inspiradas em danças populares.

Algumas sonatas de carácter brilhante inspiram-se em movimentos de dança da tradição popular espanhola e têm, no seu interior, movimentos mais lentos e *cantabile*. Outras sonatas de Scarlatti, como por exemplo a K.24 são inteiramente de carácter espanhol. Se imaginarmos que estamos a acompanhar bailarinos espanhóis nalgumas das danças típicas populares, iremos seguir os movimentos e os ritmos dos pés, ora *accelerando* ou *rallentando*, efetuando mesmo, por vezes, uma pausa temporária, outras vezes mudando os ritmos de binário para ternário. Unidade rítmica não significa, por isso, manter rigorosamente, durante a execução, o mesmo andamento ao longo de toda a sonata.

Ao longo dos últimos anos, muitos investigadores dedicaram-se ao estudo da influência que a música popular ibérica exerceu na linguagem das sonatas de Scarlatti⁴².

É interessante o ponto de vista de Emilia Fadini (2008), no que se refere à integração entre o estilo andaluz e o estilo italiano, que afirma que nalgumas sonatas os elementos de música popular ibérica só aparecem emã determinados episódios ou curtas secções, coexistindo assim no interior da mesma sonata o estilo italiano e o espanhol, o estilo erudito e o popular, frases virtuosísticas tipicamente instrumentais interrompidas pela entrada das frases melódicas, líricas, passionais, de inspiração espanhola. “Um verdadeiro milagre, do ponto de vista estilístico, é o de Scarlatti conseguir juntar um desregrado elemento do folclore de tradição ibérica e as mais frequentes locuções musicais do mundo centro-europeu e internacional” (Pestelli, 1967, p. 191, tradução livre). Segundo Jane Clark (1986) a música de Scarlatti indicia que ele tenha ouvido música cigana, já que esta usava o modo frígio alterado da seguinte forma:

Modo frígio: 

Modo gitano: 

Fadini aprofunda assim o estudo sobre o *flamenco*, cuja denominação, para os músicos espanhóis, se estende a todo o repertório musical popular da Andaluzia. A sonata K.116 representa o flamenco puro e podemos verificar o que foi já enunciado.



Figura 42. Sonata K.116, cc. 37-42.

⁴² Kirkpatrick, (1984, pp. 206, 295 e 310); Sheveloff, (1970, pp. 70, 658); Boyd, (1986, pp. 15-22); Clark, (1986, pp. 63-67).

Manuel Granados, no seu manual *Teoria Musical de la Guitarra Flamenca: fundamentos de armonía y princios de composición*, apoia a teoria de que se mantiveram inalterados os princípios do sistema grego fundado sobre os tetracórdios descendentes (dois tons e meio a partir do agudo até ao grave). O tetracórdio dórico descendente tem o meio-tom entre o terceiro e o quarto grau da escala (lá-sol-fá-mi). O flamenco puro, tal como os Espanhóis o chamam, utiliza o tetracórdio dórico descendente como base harmónica nas obras musicais. A cadência harmónica conclusiva, típica do flamenco, prevê a sucessão de quatro acordes de terceira e quinta cada um, do qual três com a terceira maior. (Figura 43)

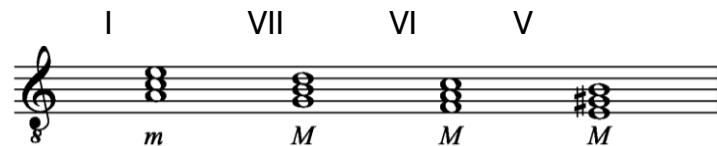


Figura 43. Típica cadência andaluza.

Estes quatro acordes em sucessão de quintas paralelas formam a típica *cadência andaluza* e são chamados acordes principais. Um perfeito exemplo da utilização desta cadência encontra-se na sonata K.203, nos compassos 19-26 e 50-53. (Figuras 44 e 45)



Figura 44. Sonata K.203, cc. 19-26.



Figura 45. Sonata K.203, cc. 50-57.

Outra sonata que contém escalas e cadências dóricas é a sonata K.6, nos compassos 18-25.

The image shows a musical score for Sonata K.6, measures 18-25. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 18 and ends at measure 21. The second system starts at measure 22 and ends at measure 25. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 3/4 time signature. The melody is primarily in the right hand, with a steady accompaniment in the left hand. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura 46. Sonata K.6, cc. 18-25.

Encontramos também um tipo de modulação entre escalas dóricas de diferentes alturas. Como no sistema tonal, também no sistema flamenco um mesmo acorde, comum a duas escalas diferentes, permite desviar o percurso harmónico de uma a outra escala, permitindo, nalguns casos, alterações às notas que os compõem. A K.24, nos compassos 7-13, é um exemplo de utilização do mecanismo da modulação entre escalas dóricas flamencas. (Figura 47)

Figura 47. Sonata K.24, cc. 7-14.

“Esta sonata é um milagre de eficácia sonora incomparável, na qual o instrumento de tecla é chamado a imitar uma orquestra inteira de uma feira popular espanhola” (Kirkpatrick, 1984, p. 163, tradução livre).

A expressão mais antiga do flamenco é o Cante Jondo, que significa “canto profundo” ou canto que se gera da profunda dor, que se desenvolveu na região da Andaluzia e Múrcia.

Manuel de Falla junta ao seu livro *Escritos sobre música y músicos* o opúsculo intitulado *El cante jondo. Sus origens, sus valores, su influencia en el arte musical europeo*. Segundo o autor,

para além das influências, antes bizantinas e depois árabes, o *Cante Jondo* nasce da fusão das tradições musicais andaluzas com as dos ciganos que vieram do oriente e que se misturaram com o povo. Falla descreve os cinco elementos principais que caracterizam o Cante Jondo e que o associam à música oriental (Falla, 1950, Apêndice pp. 123-147).

A sonata K.135, nos compassos 19-21, 25-29 e 32-37 (Figuras 48 e 49), cuja análise harmónico-estrutural se encontra no capítulo da análise, parece possuir o

ritmo do oitavado⁴³, comparando estes ritmos com os da K.255, respetivamente nos compassos 37- 63. (Figuras 48 e 49)

19

Figura 48. Sonata K.135, cc. 19-21.

Figura 49. Sonata K.135, cc. 33-37.

Um exemplo de integração na qual Scarlatti funde o estilo flamenco, profundo e apaixonante, com o gosto requintado italiano, galante e teatral, encontra-se na sonata K.175. (Figura 50)

⁴³ Sutcliffe (2003, p. 83, como citado em Luigi Fernando Tagliavini (edition by Lock Hautus in *L'organo* VIII, 1970, pp. 111-114) o qual supõe que a palavra Oytabado deriva da palavra português oitavado, uma típica dança popular portuguesa do século XVIII. Este assunto foi tratado também por Malcolm Boyd, (1986, p. 178) e por Sheveloff, (1986, pp. 98-99) e no prefácio de Kenneth Gilbert (1983, p. iv).

Sonata K.175

Allegro

The image displays a musical score for Sonata K.175, measures 1 through 26. The score is written for piano in 2/4 time and G major. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-5) features a rhythmic melody in the treble and block chords in the bass. The second system (measures 6-11) includes a trill (tr) in the treble and a mezzo-forte (M) dynamic marking in the bass. The third system (measures 12-17) contains trills (tr) and a triplet (3) in the treble. The fourth system (measures 18-22) features a triplet (3) in the treble and a tremolo (tremolo) marking in the bass. The fifth system (measures 23-26) includes a triplet (3) in the treble and a mezzo-forte (M) dynamic marking in the bass. The score concludes with a fermata over the final measure.

Figura 50. Sonata K.175, cc. 1-26.

Continuando a pesquisa de outras sonatas com elementos populares, evidenciamos a sonata K.26, com muitos pedais (cc. 30-42 e 43-68), que parecem

reproduzir as cordas soltas da guitarra espanhola; a K.215 parece imitar, com os seus acordes selvagens, o rasgueado da guitarra, nos cc. 43-45.

A sonata K.54 (ver análise harmónico-estrutural no capítulo VI.6.4), embora seja um *Allegro* em movimento de *tarantella* em 12/8, deverá ser executada considerando as mudanças das harmonias ao longo dos compassos, os seus ritmos internos, com as suas respirações entre as frases. Se consideramos estes elementos, interpretar esta sonata “a tempo” e com uma rapidez excessiva impede a declamação das características típicas da tarantela. Segundo os movimentos mais rápidos ou mais lentos da harmonia e segundo as mudanças dos valores das notas, poder-se-á acelerar ou abrandar a frase. Por isso, é preciso analisar ao pormenor o ritmo do tecido harmónico sem ficar preso às linhas que delimitam os compassos e pensar em blocos rítmicos criados pela organização dos valores das notas. “Scarlatti não é escravo dos compassos: o ritmo é, por vezes, o ponto de partida que gera os movimentos independentes das linhas melódicas (vozes) que estabelecem os próprios esquemas rítmicos irregulares, independentes entre eles” (Kirkpatrick, 1984, p. 298, tradução livre).

A sonata K.135 (ver análise harmónico-estrutural no capítulo VI.6.15) é um exemplo de dança cuja inexorável precisão do ritmo de base é pouco importante. Tocar rigorosamente “a tempo” toda a sonata afasta-a do carácter da dança. Segundo Pestelli, “esta sonata, ultrapassando o modelo de um simples movimento de dança, entra com plena maturidade no género do *Scherzo* em 6/8” (Pestelli, 1967, p. 212, tradução livre).

A sonata K.96 (ver análise harmónico-estrutural no capítulo VI.6.6) inicia com o tema de caça, imitando as trompas e as trompetes. “Esta sonata oscila entre dois fogos sentimentais: o francês, todo exterioridade e estridência, e o íntimo, meditativo e colorido dos quentes matizes da música popular espanhola”⁴⁴ (Pestelli, 1967, p.213, tradução livre). Embora seja mantida uma proporção entre os valores das notas, o andamento oscilaria segundo o significado das frases. Do

⁴⁴ Pestelli, Giorgio, 1967, p. 213. Giorgio Pestelli, denomina esta sonata como a mais “francesa” das sonatas de Scarlatti, na qual o compositor revela o prazer de compor esta sonata com infinitas peças do puzzle, cheia de pequenas e brilhantes ideias temáticas; um ato de obséquio ao género da *chasse*, ou melhor da *victoire*.

mesmo modo, poder-se-ão prolongar as respirações entre as frases e enfatizar a suspensão como nos compassos 10 e 137.

Outra característica dos movimentos de dança é a independência rítmica das vozes e os acentos que não caem simultaneamente na mão esquerda e direita. Como se pode averiguar nos compassos 83-103 da sonata K.124, (ver análise harmónico-estrutural no capítulo VI.6.14) toda esta frase tem um ritmo de colcheias regulares na mão esquerda, enquanto na mão direita o acento cai sempre no segundo tempo, com a exceção do compasso 102. Esta frase é feita quase inteiramente de síncope na mão direita, que desloca a sua acentuação num jogo rítmico com a mão esquerda. Também é em contínuo crescendo que, chegando ao seu clímax no compasso 102, será evidenciada com um ligeiro *accelerando*, até à chegada do clímax. Tocar a tempo iria destruir (bloquear) o impulso da dança.

Após uma análise destas sonatas, podemos concluir que Scarlatti encontra na dança espanhola uma grande fonte de inspiração: mistura a dança, o vocal, o instrumental e o virtuosista muitas vezes na mesma sonata, o que gera, por vezes, efeitos extraordinariamente contrastantes e insólitos. Muitas frases inspiradas nas danças espanholas podem ser conduzidas por uma continuidade de gestos, tal como no movimento do corpo durante o ato da dança.

IV.3.3.2. Fraseado e articulação: a Ligadura.

Na música instrumental do século XVIII, era frequente um tipo de fraseado mais curto, acentuando o tempo forte e ficando ligeiramente mais tempo sobre a nota que se pretende acentuar. As edições didáticas, como por exemplo a de Longo, escolheram um fraseado muito comprido para indicar a extensão da frase. Estas ligaduras de frase que incluíam períodos inteiros foram erroneamente entendidas como “tocar ligado ao longo de toda a frase”, “tocar de forma igual e sem acento”: acabou-se assim, na execução no piano moderno, por anular o micro fraseado e as pequenas articulações no interior da mesma frase, como o ligado a dois, a três, o separado diferente do *staccato*, a articulação dos intervalos, etc. Sabemos que as várias gradações de ligado e os vários tipos de *staccato* que um cravista bem conhece, se devem adaptar ao tipo de instrumento de tecla e ao tipo de acústica, como meios para valorizar o conteúdo melódico, harmónico e rítmico da obra musical.

Cada fraseado nasce ou do sentido da vocalidade (nas frases vocais, melódicas, *cantabile*, como por exemplo a sonata K.158), ou no sentido instrumental (frases com sucessão de harmonias, frases tipicamente instrumentais ou frases que sugerem os gestos da dança). Se cantarmos cada nota numa linha melódica de uma sonata, reparamos que cada intervalo tem uma “cor” própria que contribui para a peculiaridade da frase em que se encontra. Enquanto tocamos, reparamos também que as frases estão separadas uma da outra e que é natural inspirar e manter a respiração, para só expirar na conclusão da frase, como faria um cantor. Estas considerações sobre o fraseado não podem ser ignoradas na execução no piano moderno.

Outro aspeto que merece ser aprofundado é o tipo de fraseado quando encontramos uma frase repetida sucessivamente, ou seja, a reiteração da frase. Nem sempre o efeito de eco, típico da música barroca, ou seja o contraste de uma frase executada *forte* e a sua repetição *piano*, é a solução mais adequada na execução no piano moderno: em contextos em que a frase tem que ser pensada como única, este efeito pode bloquear a fluidez da mesma. A escolha do tipo de fraseado mais adequado pode nascer da inflexão da harmonia no âmbito da frase,

com os seus acordes dissonantes e consonantes, o correto equilíbrio entre as tensões e resoluções internas da frase, os seus impulsos rítmicos, o sentido da tonalidade e das modulações.

As figuras 51 e 52, nos compassos de 1 a 8 da sonata K.43, mostram duas possibilidades de interpretar as mesmas frases repetidas duas vezes.

Allegrissimo ♩ = 132

Figura 51. Sonata K.43 cc. 1-8.

Na figura 51, as frases repetidas são executadas com o efeito de eco típico da música barroca, ou seja o contraste de uma frase executada *forte* e a sua repetição *piano*, mantendo o mesmo fraseado entre as duas frases. Para criar blocos contrastantes de sonoridade e variedade na repetição, poder-se-á usar o pedal de uma corda (de esquerda) na repetição da mesma frase (onde aparece a indicação *piano*).

Allegrissimo ♩. = 132

Figura 52. Sonata K.43 cc. 1-8.

A figura 52 mostra outra possibilidade de execução: a primeira frase (desde o compasso 2, último tempo, até ao compasso 3, terceiro tempo) é *legato*, enquanto a sua reiteração (do compasso 3, último tempo, até ao compasso 4, terceiro tempo) é *staccato*; entre as duas frases mantém-se a mesma dinâmica *forte*. A mesma modalidade de execução acontece entre os compassos 4-8.

Acentuando as dissonâncias que caem de maneira irregular, cria-se um esquema rítmico irregular que proporciona cor e variedade à frase. As dissonâncias podem ser postas em relevo efetuando uma pequena suspensão, um breve silêncio antes do acorde dissonante: esta praxis interpretativa, típica dos organistas ou cravistas, pode ser “adotada” com sucesso no piano moderno, nalgumas passagens das sonatas de Scarlatti, onde, para além dos efeitos acima elencados, poder-se-á também tocar *staccato* ou separado entre os acordes (Kirkpatrick, 1984, pp. 305, 307, 313, tradução livre).

Nos manuscritos de Scarlatti, raramente encontramos indicações de fraseado, geralmente colocadas em cima de passagens rápidas de escalas.

O símbolo da ligadura de fraseado pode assumir vários sentidos, conforme o contexto em que se encontra. Nos manuscritos objecto desta tese, encontramos este símbolo que se pode assim classificar:

Ligadura de expressão, que junta uma série de notas consecutivas como escalas ascendentes ou descendentes. O *Dicionário de Música*, de T. Borba e F. Lopes Graça (1996 e 1999), na definição de ligadura, escreve: “Sinal gráfico curvilíneo que indica dever um grupo de notas ou frases executar-se de um só fôlego... arcada ou articulação”. Efetivamente é o espírito certo para interpretar esse tipo de articulação.



Figura 53. Sonata K.9, cc. 20-24.

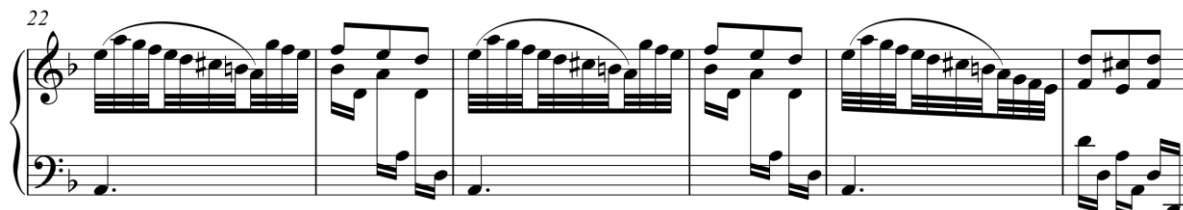


Figura 54. Sonata K.10, cc. 22-32.

O símbolo do ligado colocado sobre as tercinas assume o mesmo valor que atualmente. No entanto, encontramos também ligaduras que podem ser consideradas de “articulação”, quanto envolvem só pequenos grupos de três, quatro e, mais raramente, cinco ou seis notas.



Figura 55. Sonata K.16, cc. 16-24.



Figura 56 Sonata K.14, cc. 6-8.

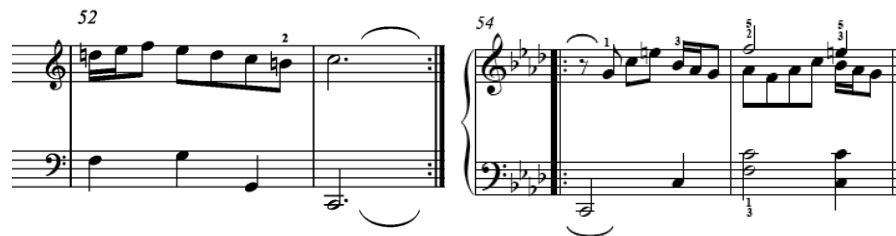


Figura 57. Sonata K.467, cc. 52-55.

No Manuscrito F.C.R. 194.1 de Portugal, encontramos também uma ligadura que junta a última nota da primeira parte à segunda parte, embora não possa assumir uma função de ligadura de valor porque as notas não são da mesma altura. Pode tratar-se de um erro do copista, poderá significar uma prolongação indefinida do som ou pode ter apenas um valor estético, de caligrafia. Na opinião de Emilia Fadini, trata-se de um sinal com um significado análogo ao dos atuais sinais de *ritornello* (1º e 2º) e não deve ser interpretado como ligadura.

As ligaduras de fraseado aparecem em algumas das Sonatas do Manuscrito F.C. R. 194.1 da Biblioteca Nacional de Portugal, muito escasso de indicações gráficas de ligadura. (Figuras 58 e 59)



Figura 58. Sonata K.101, cc. 111-117.

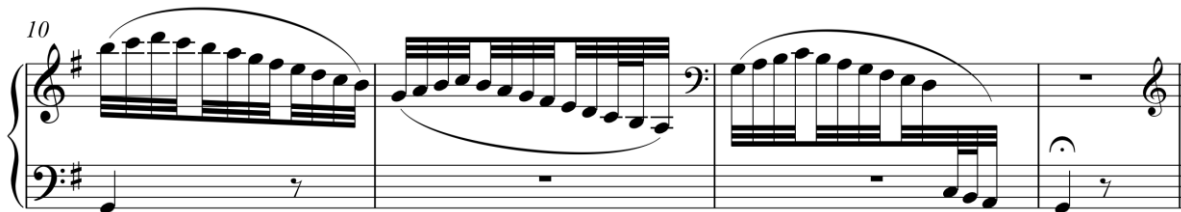


Figura 59. Sonata K.124, cc. 10-13.

IV.3.3.3. Suspensão (Fermata).

Outro dos efeitos de Scarlatti é a pausa repentina, no meio da sonata e no final da frase, sobre a qual é colocada uma suspensão; este efeito de *reticência* é interrompido pela continuação da frase numa tonalidade afastada: a sonata K.426 é o exemplo mais evidente deste efeito (Figura 60). Como podemos observar no compasso 13, a frase termina em sol menor, seguida, no compasso 14, por uma pausa sobre a qual é colocada uma suspensão; no compasso 15, a frase começa diretamente em lá bemol maior.

Sonata K.426

Andante

The image displays a musical score for the first 50 measures of a piece in 3/8 time, marked Andante. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-8) features a melodic line in the treble with slurs and a bass line with eighth-note accompaniment. The second system (measures 9-16) includes a trill (tr) in the treble. The third system (measures 17-24) continues the melodic and accompanimental patterns. The fourth system (measures 25-32) features a trill (tr) in the treble. The fifth system (measures 33-40) also includes a trill (tr) in the treble. The final system (measures 41-50) concludes the passage with a trill (tr) in the treble. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and trills.

Figura 60. Sonata K.426, cc. 1-50.

Por vezes encontra-se a suspensão sobre uma nota no fim da frase, mas sem a pausa, com a suspensão a seguir; a frase seguinte continua numa

tonalidade afastada. A figura 61 da sonata K.124 mostra que a frase termina em ré maior, no compasso 81, tendo a suspensão na última nota do compasso; no compasso 82, a frase começa com o iv grau de dó menor.



Figura 61. Sonata K.124, cc. 81-82.

Acerca desta concatenação harmónica entre duas tonalidades afastadas, Giorgio Pestelli afirma que “Scarlatti, nesta passagem, demonstra a capacidade de se elevar acima da pura extravagância, alcançando os mais profundos significados expressivos”. (Pestelli, 1967, p. 166, tradução livre).

As suspensões encontradas nos manuscritos portugueses podem ser classificadas com dois sentidos diferentes. O primeiro, que se refere ao prolongamento *ad libitum*, quando se encontra por cima de uma nota ou de um acorde ou também de uma pausa, é o significado que atualmente damos a este ornamento. Mas, por vezes, encontramos-lo nas barras duplas dos finais de cada sonata. Neste caso, tem um sentido meramente decorativo e não assume nenhum sentido musical.

Na Sonata K.161 (Figura 62), podemos notar uma suspensão quer no meio da primeira parte, quer no meio da segunda. Neste caso, o intérprete terá a liberdade de improvisar uma cadência ou simplesmente interromper o discurso musical.

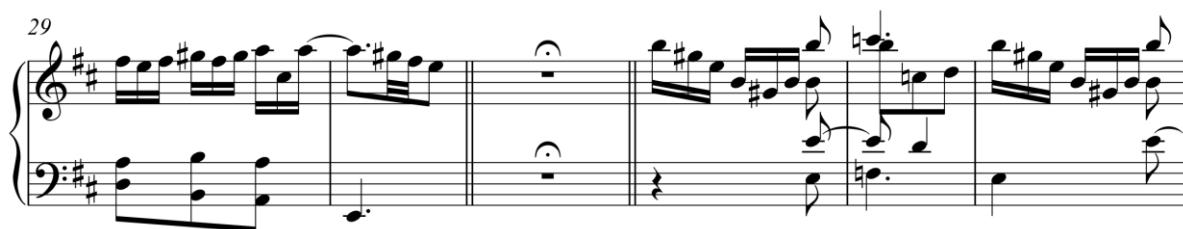


Figura 62. Sonata K.161, cc. 29-34.

Noutros manuscritos que não pertencem ao material aqui analisado, podemos encontrar também suspensões colocadas em cima de pausas, mas só num dos dois pentagramas. Neste caso, pode-se subentender uma espécie de *rubato* ou de livre *rallentando* da parte superior ou inferior que se está a movimentar (Fadini, 1985, p.193).

IV.3.3.4. Dedilhação.

As únicas indicações de Scarlatti acerca da dedilhação são limitadas às sugestões para distribuir o texto entre a mão direita (D) e esquerda (M), ou para alternar os dedos entre os trilos e as notas repetidas; “com um dedo” ou “mutando i dedi” são as únicas indicações encontradas nas fontes manuscritas de entre todas as sonatas em questão (Figura 63, sonata K.96). Na execução das sonatas no piano moderno, podemos obviamente usar todos os dedos, embora um fraseado curto exigido nalgumas passagens exclua, por vezes, o uso frequente do polegar. A dedilhação depende do tipo de fraseado que se quer dar. De seguida encontraremos exemplos práticos que irão explicar ao pormenor esta afirmação. Antes disso, iremos introduzir uma breve descrição das dedilhações usadas antes de Scarlatti.



Figura 63. Sonata K.96, cc. 32-39.

C.P.E. Bach, no seu Método, afirma que

cada frase admite quase uma só dedilhação, diferente de uma frase para outra frase e que a maneira de tocar está estreitamente ligada ao uso correto dos dedos. Uma boa dedilhação parte da observação de toda a frase. Portanto, o uso correto do polegar é mais importante que todos os outros dedos, sendo a chave para qualquer dedilhação. Afirma que este dedo não deve nunca tocar uma tecla preta, e geralmente é usado, numa escala que se estende pelo menos por duas oitavas, uma vez após o segundo e terceiro dedo e uma vez após o segundo, terceiro e quarto dedo. Todas as escalas permitem as maiores variedades de dedilhações como também permitem a passagem dos dedos acima e abaixo. Prossegue com a descrição dos dedos fortes e fracos, dos dedos

compridos e dos dedos curtos e do uso mais apropriado quer nas escalas, quer nas passagens por grau ou por salto. Afirma também que o seu pai, Johann Sebastian, elaborou um sistema de dedilhação mais completo em relação aos anteriores, que alarga o uso do polegar nas tonalidades mais difíceis. (C.P.E. Bach, 1973, pp. 31-49).

Michel de Saint-Lambert introduz o capítulo da dedilhação afirmando: “No ato de tocar o cravo, nada é mais livre que a posição dos dedos. Cada executante procura só o conforto e a graciosidade. Mas, nalgumas ocasiões, todos os intérpretes usam os dedos da mesma maneira porque é mais fácil; isto tem gerado uma espécie de regra...” (Saint-Lambert, Paris, pp. 10, 40, 75 como citado in C.P.E. Bach, 1973, p.170, tradução livre).

Portanto, podemos deduzir que os velhos sistemas de dedilhação, como também o usado por Alessandro Scarlatti (que observamos na primeira Toccata, totalmente dedilhada) se basearam numa desigualdade dos dedos.

Não podemos saber, todavia, se Domenico Scarlatti conservou a velha dedilhação nalgumas passagens ou nalgumas das suas primeiras sonatas compostas para instrumentos de tecla. Com toda a probabilidade, como atualmente se executa no piano moderno, as notas repetidas da K.435 (Figura 64), tal como os trilos no interior dos acordes da sonata K.116 e a K.54, requerem, para além de um grau de agilidade e independência elevados, também o uso “pleno”, completo e igual de cada dedo das mãos.

Figura 64. Sonata K.435, cc. 19-25.

Vários aspetos técnicos que podemos encontrar nas sonatas, tais como as rotações do pulso, grandes saltos, arpejos, escalas, passagens de oitava e cruzamentos de ambas as mãos, requerem o movimento completo do braço (que conduz as mãos) como também um uso de cada dedo de forma igual. É o próprio Scarlatti a indicar os cruzamentos das mãos, mesmo quando é possível executar a passagem sem necessidade de realizar tal habilidade técnica, como é o caso da sonata K.29, mostrada na figura 65.

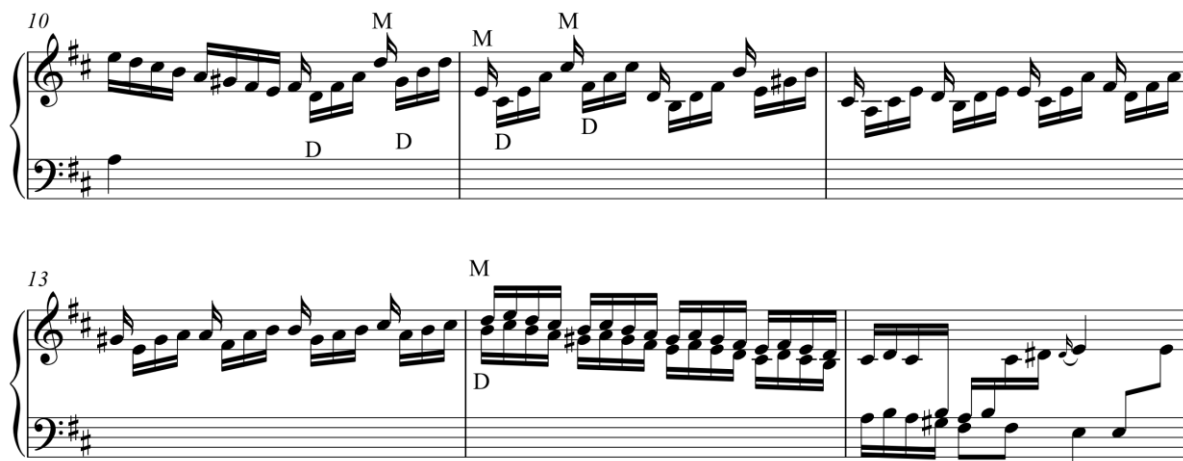


Figura 65. Sonata K.29, cc. 10-15.

A mão esquerda na sonata K.54 tem oitavas nas quais é preciso desenvolver habilidade técnica para ambas as mãos: tudo isto nos indica que é possível, aliás necessário, usar a técnica pianística usada nos nossos dias.

IV.3.3.5. Cruzamento das mãos.

A este propósito, aprofunda-se o aspeto técnico dos cruzamentos das mãos, partindo da consideração de C.P.E Bach no seu Método. Este afirma que

Esta técnica abre o caminho para novas possibilidades que enriquecem as prestações do instrumento. Porém, aconselha o uso apenas quando for necessário e for impossível executar uma passagem de outra forma. Parece que esta técnica foi introduzida pela primeira vez por Pietro Giuseppe Sandoni, cravista famoso na primeira metade do século XVIII. (C. P. E. Bach, 1973, pp. 67,172, tradução livre)

Domenico Scarlatti fez um uso abundante nas suas sonatas do cruzamento de mãos⁴⁵ (Figura 68) mesmo quando uma passagem era passível de ser executada naturalmente e sem necessidade de encavalgar uma mão sobre a outra, como mostra o exemplo da sonata K.112 (Figura 67).



⁴⁵ Para maior aprofundamento da técnica do cruzamento das mãos, consultar o capítulo VI.3.2

Figura 66, Sonata K.29, cc. 7-9.

Musical score for Sonata K.29, measures 11-23. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef).
- Measure 11: Treble clef has a quarter note G4, eighth notes A4-B4, quarter note C5, eighth notes B4-A4, quarter note G4. Bass clef has a quarter note G3.
- Measure 12: Treble clef has a quarter note A4, eighth notes B4-C5, quarter note D5, eighth notes C5-B4, quarter note A4. Bass clef has a quarter note A3.
- Measure 13: Treble clef has a quarter note B4, eighth notes C5-D5, quarter note E5, eighth notes D5-C5, quarter note B4. Bass clef has a quarter note B3.
- Measure 14: Treble clef has a quarter note C5, eighth notes D5-E5, quarter note F5, eighth notes E5-D5, quarter note C5. Bass clef has a quarter note C4.
- Measure 15: Treble clef has a quarter note D5, eighth notes E5-F5, quarter note G5, eighth notes F5-E5, quarter note D5. Bass clef has a quarter note D4.
- Measure 16: Treble clef has a quarter note E5, eighth notes F5-G5, quarter note A5, eighth notes G5-F5, quarter note E5. Bass clef has a quarter note E4.
- Measure 17: Treble clef has a quarter note F5, eighth notes G5-A5, quarter note B5, eighth notes A5-G5, quarter note F5. Bass clef has a quarter note F4.
- Measure 18: Treble clef has a quarter note G5, eighth notes A5-B5, quarter note C6, eighth notes B5-A5, quarter note G5. Bass clef has a quarter note G4.
- Measure 19: Treble clef has a quarter note A5, eighth notes B5-C6, quarter note D6, eighth notes C6-B5, quarter note A5. Bass clef has a quarter note A4.
- Measure 20: Treble clef has a quarter note B5, eighth notes C6-D6, quarter note E6, eighth notes D6-C6, quarter note B5. Bass clef has a quarter note B4.
- Measure 21: Treble clef has a quarter note C6, eighth notes D6-E6, quarter note F6, eighth notes E6-D6, quarter note C6. Bass clef has a quarter note C5.
- Measure 22: Treble clef has a quarter note D6, eighth notes E6-F6, quarter note G6, eighth notes F6-E6, quarter note D6. Bass clef has a quarter note D5.
- Measure 23: Treble clef has a quarter note E6, eighth notes F6-G6, quarter note A6, eighth notes G6-F6, quarter note E6. Bass clef has a quarter note E5.

Figura 67. Sonata K.112, cc. 11-23.

Musical score for Sonata K.134, measures 28-32. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef).
- Measure 28: Treble clef has a quarter note D5, eighth notes E5-F5, quarter note G5, eighth notes F5-E5, quarter note D5. Bass clef has a quarter note D4.
- Measure 29: Treble clef has a quarter note E5, eighth notes F5-G5, quarter note A5, eighth notes G5-F5, quarter note E5. Bass clef has a quarter note E4.
- Measure 30: Treble clef has a quarter note F5, eighth notes G5-A5, quarter note B5, eighth notes A5-G5, quarter note F5. Bass clef has a quarter note F4.
- Measure 31: Treble clef has a quarter note G5, eighth notes A5-B5, quarter note C6, eighth notes B5-A5, quarter note G5. Bass clef has a quarter note G4.
- Measure 32: Treble clef has a quarter note A5, eighth notes B5-C6, quarter note D6, eighth notes C6-B5, quarter note A5. Bass clef has a quarter note A4.

Figura 68. Sonata K.134, cc. 28-32.

IV.3.3.6. A dinâmica ao piano: uma sugestão para a execução.

Nos três manuscritos, Scarlatti não insere nenhuma indicação de dinâmica. Tudo é deixado ao contexto musical, ao gosto e sensibilidade do intérprete.

Scarlatti utiliza um crescendo, intensificando a escrita, tornando-a mais densa quer nas modulações, quer quando anuncia um tema que estabelece ou confirma a tonalidade. As partes mais densas encontram-se quase sempre na parte central da sonata (ou, por vezes, no início), onde torna os acordes mais densos, com mais notas. Nas cadências, a escrita tende geralmente a tornar-se menos compacta. A parte final é portanto mais ligeira, mais esbelta (Kirkpatrick, 1984, p. 286, tradução livre).

Um exemplo válido desta escrita é a sonata K.44, cuja análise se encontra no capítulo VI.6.2 da análise.

A sonata K.44 (Figura 69) fornece um exemplo da maneira como Domenico usa o espessamento e a redução do tecido e das mudanças dos registos para levantar montanhas de claro-escuro na plana extensão da escrita cravista a duas vozes, e para moldar os contornos com luzes e sombras nítidas (Kirkpatrick, 1984, p. 198).

121

128

135

142

147

Figura 69. Sonata K.44, cc. 122-153.

É difícil generalizar qual a dinâmica a utilizar no piano moderno, tudo depende do caráter da sonata, do andamento e da escrita: polifônica, instrumental,

etc. Cada sonata é um mundo em si, tendo as suas peculiaridades que a tornam original.

A escolha da dinâmica depende da frase, das ligações, dos períodos e da vontade do compositor. Sugere-se a execução dos acordes dissonantes mais fortes do que os acordes consonantes, para evidenciar uma forte emoção, tal como numa linha melódica se devem tocar bastante forte os sons estranhos à tonalidade (C. P. E. Bach, 1973, p. 156, tradução livre).

Tentando oferecer algumas linhas orientadoras da dinâmica na execução no piano moderno, mostra-se, no exemplo das figuras 70 e 71 a opção de executar *forte* quer as partes mais densas de notas, quer as partes mais intensas e passionais das danças com influências espanholas.

The image displays a musical score for the first system of Sonata K.175, measures 17 through 32. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system (measures 17-22) features a treble clef with a triplet of eighth notes in the first measure and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 23-27) includes a treble clef with a triplet and a melodic line marked 'tremolo', and a bass clef with chords and a melodic line marked 'M'. The third system (measures 28-32) continues the treble clef with 'tremolo' markings and a trill ('tr') in measure 30, and the bass clef with chords and a melodic line marked 'C'.

Figura 70. Sonata K.175 cc. 17-32.

Figura 71. Sonata K.24 cc. 7-14.

Tal como nas sonata K.175 (Figura 70) e na K.24 (Figura 71), também nas sonatas que têm elementos de danças se poderá intensificar a sonoridade naquelas partes que imitam o canto do flamenco ou da guitarra espanhola. (Figura 72).

Figura 72. Sonata K. 215 cc. 42-45.

Se, por um lado, se tem em consideração as sonoridades dos instrumentos de tecla da época e os ambientes nos quais as sonatas eram tocadas, nunca se poderá exceder o *forte*; por outro lado, não se pode desvalorizar as potencialidades sonoras dos pianos modernos, considerando que os compositores da época sempre se adaptaram aos instrumentos de que dispunham. Muito provavelmente, Scarlatti teria desfrutado de todas as

potencialidades e variedades sonoras que o piano hoje em dia possui. A intensidade do som terá em consideração a dimensão da sala. Tal como no *forte*, também nas sonoridades do *piano* e *pianissimo* se poderão criar vários efeitos sonoros.

A escrita das sonatas, com a intensificação dos sons, gera naturalmente um acrescento da sonoridade, as frases escritas com repentinas alternâncias entre os registos agudos e os graves trazem em si o próprio efeito de contraste. Nestes casos, a dinâmica está dentro da escrita. Nas sonatas em que se verificam mudanças de estado de espírito graduais ou repentinas, resulta quase natural se o intérprete se deixar transportar pela escrita, enfatizar a dinâmica e desfrutar de todas as potencialidades dinâmicas do piano moderno.

Como foi dito no capítulo IV.3.3.2 e mostrado nas figuras 51 e 52, as frases com o efeito de eco ou a *terrazza*, ou seja a reiteração da mesma frase duas ou mais vezes, poder-se-ão tocar com um contraste de sonoridade, *forte* ou *piano*, imitando o efeito do *solo* e *tutti* (Figura 51); outra alternativa de execução é de variar as articulações, o fraseado e o toque entre a primeira e a segunda repetição (Figura 52). O capítulo IV.3.3.10 expõe alguns exemplos de possibilidades de execução no piano moderno, incluindo, para além da dinâmica, o fraseado, as articulações e o uso do pedal. A declamação da sonata será posta em evidência com uma variedade e riqueza de articulação, usando um microfraseado e vários tipos de toques como o *staccato*, separado, ligado a dois ou a três, e com uma grande variedade de acentuação rítmica, entre outros. A escolha da sonoridade terá em consideração também se a sonata está concebida em termos instrumentais, solistas ou orquestrais. Por vezes, encontram-se estas duas características de *solo* e de *tutti* na mesma sonata, como, por exemplo, na K.96 (Figura 73; ver análise no capítulo VI.6.6).

No caso das sonatas concebidas em termos orquestrais, teremos uma grande variedade de possibilidades sonoras se tentarmos imitar os vários instrumentos da orquestra do século XVIII ou alternar o contraste entre *solo* e *tutti*; isto é deixado à imaginação, gosto e criatividade pessoal de cada intérprete.

Sonata K.96

Allegrissimo ♩ = 84

First system of the musical score, measures 1-10. The music is in G major and 3/8 time. It features a forte (*f*) dynamic and includes trills (tr) and a ritardando (rit.) marking.

Second system of the musical score, measures 11-21. It begins with a piano (*p*) dynamic and includes a tremolo di sopra (Tremolo di sopra) marking. The system concludes with a crescendo (cresc.) and a tempo marking (a tempo).

Third system of the musical score, measures 22-31. It features a ritardando (rit.) marking, a fortissimo (*ff*) dynamic, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It includes trills (tr) and a trill marked with a 'c' (tr c).

Fourth system of the musical score, measures 32-39. It includes a trill (tr) and a dynamic marking of *fp*. The instruction "Mutandi i deti" (Changing fingers) is present, along with a marking 'd)'.

Fifth system of the musical score, measures 40-46. It features a crescendo (cresc.) marking.

Sixth system of the musical score, measures 47-56. It includes a dynamic marking of *fp*, an *espressivo* instruction, and a *pp* dynamic marking.

Technical exercises for the right hand, labeled a), b), and c). Exercise a) shows a trill with fingerings 3, 1, 3, 2. Exercise b) is titled "Tremolo di sopra" and shows a tremolo with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. Exercise c) shows a trill with fingerings 3, 2, 1.

The image displays a musical score for the first movement of a sonata, spanning measures 56 to 114. The score is written for piano and is divided into six systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 56-66) features a melodic line in the treble with trills (tr) and dynamic markings of *mf* and *p*, and a bass line with chords and a *cresc.* marking. The second system (measures 67-76) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 77-84) includes a melodic line with a mordent (M*) and a bass line with a mordent (M) and a *cresc.* marking. The fourth system (measures 85-92) features a similar melodic and bass line structure with a mordent (M) and a *cresc.* marking. The fifth system (measures 93-102) shows a more complex melodic line with slurs and a bass line with a *cresc.* marking. The sixth system (measures 103-114) concludes the section with a melodic line ending in a trill (tr) and a bass line with a *cresc.* marking.

Figura 73. Sonata K.96, cc. 1-114.

IV.3.3.7. O uso do pedal.

Estreitamente ligado à sonoridade está o uso do pedal. O piano moderno consta de três pedais: o pedal de ressonância (*pedale di destra* ou *pedal do forte*) que se encontra à direita, o pedal do piano (*una corda*) que se encontra à esquerda e o pedal tonal, presente em alguns pianos de concerto e que se encontra no meio.

O pedal de ressonância permite prolongar para o tempo desejado as notas que a mão é obrigada a deixar quando tem que tocar notas distantes entre elas, e também ligar os sons que não se podem ligar com a dedilhação. Pode ser utilizado não só nas sonoridades do forte, mas em todas as gamas da dinâmica, como no piano e no pianíssimo, onde se requer uma maior *cantabilidade* e maior ligado nas partes melódicas.

O pedal do piano produz quer uma redução da intensidade sonora quer uma mudança tímbrica do som e portanto imediatos contrastes de cor. Pode ser utilizado não só no piano e no pianíssimo mas também no forte, sempre que se deseja mudar o timbre, ao longo da mesma frase musical.

O pedal tonal pode prolongar um só som enquanto os sucessivos não são prolongados: permite portanto efetuar mudanças harmónicas sobre uma ou mais notas de longa duração ou sobrepor a estes sons staccatos, evitando assim *empastar* os sons.

É possível desfrutar de forma especial dos efeitos do pedal de ressonância, obtendo resultados sonoros invulgares. Usando, por exemplo, o “meio pedal”, que consiste em baixá-lo não completamente mas só até meio, determina-se uma parcial vibração das cordas. O resultado não só é uma ressonância menos ampla em relação ao uso completo do pedal, mas também uma sonoridade peculiar e diferente. É usado sobre as notas em *staccato* quando se quer evitar um som demasiadamente seco e curto e para tornar uma passagem mais leve e não misturar demasiado os sons.

O uso do pedal é um dos aspetos mais difíceis de discutir porque depende muito da interpretação pessoal do executante. Assim, podemos encontrar uma

mesma passagem tocada por dois intérpretes utilizando o pedal de forma totalmente diferente. Para a escolha do pedal concorrem muitos fatores como o estilo e o período da criação da obra, o andamento, a dinâmica, a tonalidade, a articulação e o fraseado, o instrumento e as suas características, a sala e a sua dimensão, para além da interpretação pessoal do executante (Banowetz, 1992, pp. 1-2).

Na edição crítica apresentada, não é usada nenhuma indicação de pedal para deixar liberdade ao intérprete. Todavia, os exemplos de sonatas com sugestão de pedal, descritas no capítulo IV.3.3.8, poderão fornecer algumas linhas orientadoras.

Antes de entrar no uso específico e na possível aplicação às sonatas de Scarlatti, far-se-á uma breve história dos pedais. O instrumento construído por Bartolomeu Cristofori, “o gravicembalo col piano e forte”⁴⁶, não possui pedais que interfiram sobre a intensidade sonora ou sobre o timbre. No entanto, em dois dos três instrumentos de Cristofori, é possível obter uma redução e uma mudança tímbrica do som deslocando lateralmente o teclado com a mão, para que os martelos batam só numa das duas cordas correspondentes a cada tecla. Só após o ano de 1770 é que é inserido no pianoforte a *jinocchiera* (joelheiras), um sistema que é acionado por meio do joelho e permite levantar todos os abafadores sem ser necessário “abandonar” as mãos do teclado. Joelheiras e registros contribuíram para a criação de um instrumento rico de potencialidades que, através dos aperfeiçoamentos da mecânica e da técnica de construção, irá transformar-se no piano moderno. Oficialmente, a criação do pedal de ressonância foi realizada em 1783 por Broadwood, sendo uma das mais interessantes modificações feitas no instrumento. Foi o mesmo Broadwood que criou o pedal da esquerda, o pedal do piano. Assim, desaparecem definitivamente as “joelheiras” e os registros manuais. O pedal tonal aparece, pela primeira vez, em 1844 no piano criado por Boisselot. O terceiro pedal, que se encontra nos pianos modernos, é o da casa “Steinway & Sons”, que em 1874 o inseriu nos seus pianos.

IV.3.3.8. O pedal de ressonância em relação à harmonia e ao fraseado.

⁴⁶ Esta definição foi dada por Scipione Maffei (1711).

Como sabemos, os sons podem ser considerados verticalmente, ou seja reagrupados em um único acorde, e horizontalmente, ou seja um após do outro; portanto, podemos ter uma escrita de tipo harmônico e outra de tipo melódico.

Elemento essencial de uma boa interpretação é o fraseado musical, evidenciando as subdivisões e os pontos de repouso. É importante não só distinguir cada um dos elementos que constituem o discurso musical e pôr em evidência o aspecto orgânico e expressivo, mas também conduzir corretamente cada frase e o conjunto da obra musical até ao fim, até à cadência final. (Carrer e Bianchi 1982, tradução livre, p. 49, tradução livre)

O pedal de ressonância permite ter a mesma continuidade melódica e igualdade do toque nas partes expressivas, *cantabile*, obtendo assim um bom ligado, também sendo usado para ligar as notas repetidas. Mesmo nas notas separadas, no *staccato portato*, efetuando mudanças repentinas, pode-se usar o pedal para prolongar a duração do som entre uma nota e outra ou entre um acorde e outro. Quando queremos efetuar uma cesura, uma respiração entre uma frase e outra, será oportuno levantar e baixar o pedal. Contudo, o uso do pedal na execução nunca é definitivo mas depende da acústica da sala onde o instrumento está, das suas dimensões, se possui muita ressonância ou se é seca, da interpretação pessoal que depende das exigências estilísticas e técnico-expressivas.

IV.3.3.9. O pedal nas sonatas: sugestões de execução.

Se, por um lado, consideramos que as sonatas não foram concebidas para ser executadas no piano moderno, por outro lado não podemos deixar de desfrutar de todas as potencialidades que este instrumento nos proporciona. Uma prévia e atenta análise da sonata poderá ajudar ao uso mais apropriado do pedal, não só em relação ao fraseado e harmonia, mas também em relação à sonoridade e ao timbre, carácter da peça e andamento. Não podemos esquecer que, nos instrumentos de tecla da época, não se podia realizar o “crescendo” e o “diminuendo”, só sendo possível passar de uma sonoridade forte para uma menos forte ou vice-versa, passando de um teclado para outro ou tirando e acrescentando registos. A análise da sonata da K.1, com base nas gravações quer no piano moderno, quer no cravo e pianoforte, poderá mostrar como os intérpretes usam o pedal no piano moderno.

Como já foi referido anteriormente (ver IV.3.36) acerca da dinâmica, poder-se-á realizar o efeito *a terrazza* usando o pedal de uma corda (da esquerda) na repetição da mesma frase, criando assim blocos contrastantes de sonoridade e variedade na repetição (ver IV.3.3.2, figura 51 sonata K.43). O mesmo efeito *a terrazza* pode ser aplicado quando a segunda frase começa numa outra tonalidade diferente da primeira frase, mas com o mesmo esquema. Numa mesma sonata, podem-se encontrar partes quer com escrita polifónica quer contrapontística, partes com carácter melódico linear e partes livres, improvisadas. Na aplicação dos pedais, é preciso avaliar todas estas características, embora o pedal de ressonância se adapte melhor à escrita livre do que à contrapontística. Por exemplo, na sonata K.175 (Figura 74) e na K.215 (Figura 75), onde aparecem grupos de acordes de semínimas, poder-se-á utilizar o pedal de ressonância, mudando a cada acorde, não só para reforçar o volume como também para uma alteração tímbrica.

Allegro

Figura 74. Sonata K.175, cc. 1-5.

42

Figura 75. Sonata K.215, cc. 42-45.

Poderemos usar o pedal da direita também nas passagens onde aparece a linha melódica sozinha, na mão direita, ou na mão esquerda, quando a mão direita tem partes de acompanhamento. O ouvido bem atento enquanto se executa ajudar-nos-á a avaliar o uso e a quantidade do pedal em cada contexto.

A presença de ornamentos, trilos e apogiaturas não impede o uso do pedal mas pode reforçar a acentuação rítmica no tempo forte ou exaltar a expressividade nas partes em que os ornamentos fazem parte integrante da linha melódica. Neste caso, a melhor opção (a opção mais adequada) é utilizar o meio pedal, mudado com frequência, para que todas as notas ornamentais resultem mais claras e nítidas ao ouvido.

Considera-se fundamental, na execução pianística, uma variedade e ductilidade de toque e de fraseado, utilizando todos os tipos de articulações possíveis e diferenciá-las nas frases, clareza na exposição de todas as componentes do discurso musical e na sua estrutura. Realizar pequenas intervenções do pedal de ressonância nas frases com breves incisos ou nas frases caracterizadas com diferentes articulações e fraseado ajudará a evidenciar a variedade de toque e de fraseado; mudar o pedal com frequência, evitando colocá-lo nas passagens rápidas contendo escalas, para proporcionar clareza,

lembrando que a função deve ser sobretudo de proporcionar melhor e mais variada sonoridade e cor.

Nas partes *cantabile*, onde os ornamentos fazem parte integrante do discurso musical, o pedal, usado de forma parcimoniosa e nas notas mais compridas, irá exaltar a *cantabilidade* da sonata, proporcionando assim clareza nas frases.

Podemos usar também o pedal da direita nos trilos, quando queremos enfatizá-los, por exemplo, nos tempos fortes; para enfatizar uma sequência de acentos ou para criar uma mudança de acentuação, como ritmos sincopados, ou para ligar a primeira nota de uma figuração a dois, sempre nos tempos fortes; também para enfatizar o clímax da frase, numa sequência melódica ascendente, o pedal será um auxílio no *crescendo*.

O *pedal dos dedos* (ou seja quando o dedo, após ter tocado, não deixa a tecla mas fica em baixo, acontecendo o mesmo nas notas seguintes) poderá ser também utilizado nas passagens onde haja mudanças repentinas de harmonia, para evitar interrupções ao longo de uma figuração de acompanhamento, como também para evitar um toque muito seco sem uso do pedal. Isto cria a ilusão ao ouvinte de que se está a usar o pedal de ressonância; é claro que a escolha dependerá do caráter da sonata, do andamento, do registo grave, central ou agudo.

O pedal da esquerda poderá ser usado quando a mão esquerda tem partes arpejadas para criar contraste de sonoridade e efeitos de eco.

Também o uso do pedal de uma corda, juntamente com o pedal de ressonância, poderá ser utilizado; contudo, dependerá do contexto da frase, considerando sempre a qualidade e não a quantidade do som.

Concluimos com uma frase de A. Lavignac: “a arte do pedal não consiste em saber colocá-lo, mas em saber tirá-lo com pontualidade e no momento certo” (Lavignac, 1889, p. 81, tradução livre).

IV.3.3.10. Alguns exemplos de interpretação ao piano.

O capítulo III.3.3.8 expõe alguns exemplos de possibilidades de execução no piano moderno incluindo a dinâmica, o fraseado, as articulações, a dedilhação e o uso do pedal. É apenas um resumo e um exemplo de demonstração de uma das várias possibilidades de interpretação no piano moderno.

Sonata K. 43

Domenico Scarlatti

Allegrissimo ♩ = 132

The score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 1, 3, 6, 9, and 11 are indicated at the start of their respective systems. The first system (measures 1-2) begins with a forte (*f*) dynamic and a trill in the right hand. The second system (measures 3-5) includes a piano (*p*) dynamic and a trill marked 'b) 3232'. The third system (measures 6-8) features a piano (*p*) dynamic and a 'ped. simile' instruction. The fourth system (measures 9-10) includes a piano (*p*) dynamic and a trill marked '4343'. The fifth system (measures 11) includes a piano (*p*) dynamic and a 'cresc.' instruction. A footnote at the bottom right of the third system reads: '* manoscritto originale differente'.

13

f *dim.* *p* *f*

Ped.

16

p

Ped. *ped. simile*

19

mf

Ped.

22

mf

Ped.

25

f *p* *f*

Ped.

28 e) ⁵ 232 tr 1 3 3231 232 tr 1 2 3 4 5 tr 1 3 2 5 232 tr 1 3 3231 232 tr 1 2

31 ⁴ f) ²³² 2 3 4 tr 1 3 1 2 1 3 2 1 5 3 2 1 5 1 3 2 1 2 3 1 3

33 ³ 1 4 1 3 2 3 1 3 4 2 1 5 1 4 1

dim. p

36 ⁴ 2 4 3 1 5 1 1 5 4 1 2

39 ⁴ 2 3 2 1 2 1 1-5 4 1 3 2 1 2 4 1 2

mp cresc.

41 ⁴ 1 2 1 4 1 4 3 1 2 5 4 2

f

Sonata k.55

Allegro ♩ = 96

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The first system shows the right hand with a melodic line starting on G4, featuring a quintuplet of eighth notes (fingerings 5, 4, 3, 2, 1) and a triplet of eighth notes (fingerings 2, 1, 2). The left hand provides a bass line with a quintuplet of eighth notes (fingerings 2, 1, 2, 1, 2).

Musical notation for measures 7-12. Measure 7 continues the right hand melody with a triplet of eighth notes (fingerings 2, 3, a)2) and a quintuplet of eighth notes (fingerings 5, 3, 1). Measure 12 features a dynamic marking of *mf* and a fermata over the final note.

Musical notation for measures 13-19. Measure 13 includes a trill (tr) with fingerings 454 and 212. Measure 14 has a trill with fingerings 53. Measure 15 has a trill with fingerings 454 and 212. Measure 16 has a trill. Measure 17 has a trill. Measure 18 has a trill. Measure 19 has a trill. The dynamic marking *p* is present in measure 15.

Musical notation for measures 20-24. Measure 20 is marked *lirico*. Measure 21 has a dynamic marking of *p*. Measure 22 has a dynamic marking of *mf*. Measure 23 has a dynamic marking of *mf*. Measure 24 has a dynamic marking of *mf*. Fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 5, 2, 2 are indicated for the right hand.

Musical notation for measures 25-29. Measure 25 has a dynamic marking of *p*. Measure 26 has a dynamic marking of *mf*. Measure 27 has a dynamic marking of *mf*. Measure 28 has a dynamic marking of *mf*. Measure 29 has a dynamic marking of *mf*. Fingerings 1, 4 are indicated for the right hand.

Three musical examples labeled a), b), and c). Example a) shows a quarter note G4. Example b) shows a sixteenth-note triplet. Example c) shows a sixteenth-note triplet.

2

30 d) ³¹³² tr.

36

con bravura

42

48

54

97

Musical score for measures 97-102. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 97-102 feature a complex melodic line in the treble with various fingerings (5, 2, 2, 4) and rests. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

103

Musical score for measures 103-108. The system consists of a grand staff. Measures 103-108 feature a melodic line in the treble with trills (tr) and a bass line with a crescendo hairpin and eighth-note accompaniment.

109

Musical score for measures 109-114. The system consists of a grand staff. Measures 109-114 feature a melodic line in the treble with triplets (3) and a bass line with a crescendo hairpin and eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.

115

Musical score for measures 115-120. The system consists of a grand staff. Measures 115-120 feature a melodic line in the treble with a *p* dynamic and a bass line with a *f* dynamic and eighth-note accompaniment. A fingering of 5 2 is shown above the final measure.

121

Musical score for measures 121-126. The system consists of a grand staff. Measures 121-126 feature a melodic line in the treble with a *p* dynamic and a bass line with a *f* dynamic and eighth-note accompaniment.

127

Musical score for measures 127-132. The system consists of a grand staff. Measures 127-132 feature a melodic line in the treble with various fingerings (5, 3, 2, 4, 4) and a bass line with eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Sonata K.101

Allegro

Measures 1-6 of the first system. The right hand features a series of eighth-note patterns with trills (tr) and fingerings (5, 2, 2, 2, 2). The left hand has a simple bass line with a 'Ped.' marking. Dynamics include *f* and *p*. Measure numbers 1, 3, and 5 are indicated.

Measures 7-12 of the second system. The right hand continues with eighth-note patterns and trills. The left hand has a bass line with a 'Ped.' marking. Dynamics include *p*. Measure numbers 7, 8, 9, 10, 11, and 12 are indicated.

Measures 13-18 of the third system. The right hand features more complex eighth-note patterns with trills (tr) and fingerings (5, 2, 3, 1, 2, 4, 3, 3, 3, 3). The left hand has a bass line with a 'Ped.' marking. Dynamics include *f*. Measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, and 18 are indicated.

Measures 19-24 of the fourth system. The right hand features eighth-note patterns with trills (tr) and fingerings (3, 3, 232, 1). The left hand has a bass line with a 'Ped.' marking. Dynamics include *p*. Measure numbers 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated.

Measures 25-30 of the fifth system. The right hand features eighth-note patterns with trills (tr) and fingerings (3, 2, 1, 1, 3, 1, 4, 3, 2, 1, 231, 1). The left hand has a bass line with a 'Ped.' marking. Dynamics include *f* and *p*. Measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, and 30 are indicated.

a) Musical notation for exercise a), showing a sequence of eighth notes with a trill.

b) Musical notation for exercise b), showing a sequence of eighth notes.

c) Musical notation for exercise c), showing a sequence of eighth notes.

31 *f* *tr* *tr* *tr*

323

Measures 31-36: This system contains six measures of music. The right hand features complex sixteenth-note passages with various trills and slurs. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The left hand provides a steady accompaniment with slurs and trills. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

37 *p* *p dolce* *Red.*

Measures 37-42: This system contains six measures. The right hand has flowing sixteenth-note runs. A dynamic marking of *p* (piano) is at the start, and *p dolce* (piano dolce) appears later. A *Red.* (ritardando) marking is at the end. A specific fingering for a sixteenth-note group is labeled 'd)'. The left hand has a simple accompaniment.

43 *simile* *Red.*

Measures 43-48: This system contains six measures. The right hand continues with sixteenth-note patterns. A *simile* marking is present. A *Red.* marking is at the end. The left hand has a simple accompaniment.

49 *simile* *cresc.*

Measures 49-54: This system contains six measures. The right hand features sixteenth-note passages. A *simile* marking is at the start, and *cresc.* (crescendo) is at the end. The left hand has a simple accompaniment.

55 *f* *tr* *tr* *tr*

Measures 55-60: This system contains six measures. The right hand has sixteenth-note passages with trills. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The left hand has a simple accompaniment.

d)

A small diagram showing a fingering for a sixteenth-note group: *d)* *1 3 1 5*

61

Measures 61-66: This system contains six measures. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 5, 2, 4). The left hand provides a steady accompaniment with slurs and fingerings (5, 3, 1, 3, 1, 5, 5, 3, 1, 4, 1). Dynamics include *f* and *p*.

67

Measures 67-72: This system contains six measures. The right hand continues with a melodic line featuring slurs and fingerings (4, 3, 3, 3, 3, 1, 2, 3, 3, 3, 2, 2, 2, 3). The left hand accompaniment consists of chords and slurs. Dynamics include *f* and *p*.

73

Measures 73-78: This system contains six measures. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 2). The left hand accompaniment features chords and slurs. Dynamics include *f* and *p*.

79

Measures 79-84: This system contains six measures. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 3). The left hand accompaniment features chords and slurs. Dynamics include *f* and *p*. Trills are marked with 'tr' and fingerings '323' at the end of measures 83 and 84.

85

Measures 85-90: This system contains six measures. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (5, 5, 5, 3, 232, tr, tr, 2, 2, 2). The left hand accompaniment features chords and slurs. Dynamics include *f* and *p*. Trills are marked with 'tr' and fingerings '232' and '323'.

91

f *f* *e) tr*

96

tr *p dolce* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

102

piu p *Ped.*

106

Λ ped. simile

112

tr

Sonata K.125

Vivo ♩ = 96

Musical score for Sonata K.125, measures 1-24. The score is in 3/8 time and G major. It features a piano (p) and forte (f) dynamic range. The first system (measures 1-5) includes a trill (tr) and a triplet (3). The second system (measures 6-11) includes a piano (p) dynamic. The third system (measures 12-17) includes a forte (f) dynamic. The fourth system (measures 18-23) includes a forte (f) dynamic. The fifth system (measures 24-27) includes a forte (f) dynamic and a trill (tr). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Articulation marks like accents and slurs are present throughout.

Four musical fragments labeled a, b, c, and d. Fragment a) shows a triplet of eighth notes. Fragment b) shows a quarter note with an accent. Fragment c) shows a triplet of eighth notes with an accent. Fragment d) shows a quarter note with an accent.

29 *p* *scherzoso* *Ped.*

35

41 *p* *Ped.* *simile*

46 *f*

51

57 e) ³⁴³ tr. ²³² tr. ²³¹ tr. ³²³¹ tr.

212 3 3 3 323 2

62 ²³² tr. ²³¹ tr.

1 3 4 3 3 3 4

68

3 (5 4 3) 2 3 4 4 5 1 4 2 3 2 3 5

74

5 5 3 5 5

e) f)

Musical score for measures 80-85. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 4, 3). The left hand provides a rhythmic accompaniment with fingerings (2, 4, 1, 4, 5, 4, 5). The key signature is G major.

Musical score for measures 86-91. The right hand includes trills (tr) and a grace note (g) with fingerings (231, 231, 5). The left hand has a forte (*f*) accompaniment with a pedaling instruction (Ped.) and slurs. The key signature is G major.

Musical score for measures 92-97. The right hand features trills (tr) and fingerings (2, 1, 231). The left hand has a piano (*p*) accompaniment with a pedaling instruction (Ped.) and slurs. The key signature is G major.

Musical score for measures 98-103. The right hand includes triplets (3) and quadruplets (4). The left hand has a forte (*f*) accompaniment with a pedaling instruction (Ped.) and slurs. The key signature is G major.

A small musical score for a grace note (g) with a slur, likely a reference for the grace note used in measure 86.

Sonata K.198

Allegro ♩ = 116

First system of musical notation (measures 1-3). The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked **Allegro** with a quarter note equal to 116 beats per minute. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 1, 2, 4, 5, 2). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 1, 2). A box labeled "2^a" is located below the first measure of the bass line.

Second system of musical notation (measures 4-6). The right hand continues with slurs and fingerings (1, 4, 5). Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and piano (*p*). The left hand has slurs and fingerings (4, 5, 1, 3, 1, 4, 5). A box labeled "2^a" is located below the first measure of the bass line.

Third system of musical notation (measures 7-9). The right hand has slurs and fingerings (3, 4, 3, 1, 3, 1, 2, 1). Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*) with a crescendo (*cresc.*). The left hand has slurs and fingerings (5, 1, 2, 1, 1). The word "Ped." is written below the bass line in two places, with brackets indicating the pedal points.

Fourth system of musical notation (measures 10-12). The right hand has slurs and fingerings (1, 4, 1, 3, 5). Dynamics include forte (*f*). The left hand has slurs and fingerings (1, 5). A box labeled "2^a" is located below the first measure of the bass line.

13

17

20

23

26

M = manca

a)

b) manca (M) = mão esquerda

c)

30

f *p* cresc.

Red.

33

36

f *f*

d) ²³²

39

d)

42

p *p cresc.*

45

p *f* *p*

Ped. Ped.

48

p

Ped. Ped.

51

f

Ped. Ped.

54

p

Ped. Ped.

CAPÍTULO V

ANÁLISE DAS INTERPRETAÇÕES COM BASE NAS GRAVAÇÕES

V. Análise das Interpretações com base nas gravações.

V.1. Análise Técnico-interpretativa da Sonata K.1.

V.1.1. Análise Sintática da Sonata K.1.

O grupo temático que acompanhará toda a sonata K.1 é composto por quatro elementos distintos: escalas ascendentes e descendentes, terceiras alternadas, notas repetidas e trilos. Os primeiros dois compassos na mão direita mostram claramente o tema, enquanto a mão esquerda entra em forma de imitação na segunda metade do primeiro compasso. Na Figura 76, Pestelli (1967, p. 136) compara estes dois primeiros compassos com os dois primeiros compassos da Toccata de Alessandro Scarlatti (Noseda L 22 7), achando-os muito parecidos.



Figura 76. Sonata K.1, cc. 1-2. Tema.

Como podemos ver na Figura 76. Sonata K.1, cc. 1-2. Tema, encontramos já os dois primeiros elementos temáticos: as escalas e terceiras alternadas. Segue-se a mão esquerda com um *ostinato*⁴⁷, nos compassos 3, 4 e 5, em intervalos de 3ª descendente. O tema termina com o último elemento temático representado por um trilo ligado à nota do compasso seguinte (Figura 77).

⁴⁷ Pulsação regular.

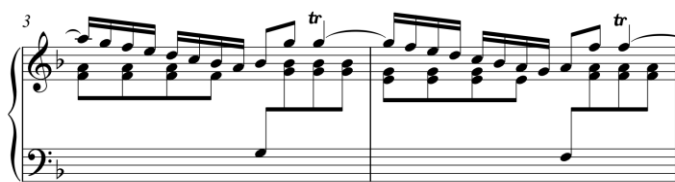


Figura 77. Elementos temáticos: Baixo *ostinato* e trilo, cc. 3-4.

No compasso 6, encontramos outro elemento que pertence ao grupo temático acima mencionado, sob a forma de variante das escalas ascendentes (mão esquerda), mas, desta vez, em colcheias. No compasso seguinte, podemos distinguir as notas repetidas (Figura 78. Escala ascendente e notas repetidas). A mão direita utiliza a mesma forma do segundo compasso.



Figura 78. Escala ascendente e notas repetidas, cc. 6-7.

O final da primeira parte (Figura 79) caracteriza-se pelo uso de terceiras quebradas e escalas de forma alternada, concluindo antes da suspensão no quinto grau, na dominante de ré menor.



Figura 79. Final da primeira parte, cc. 11-13.

O início da segunda parte é caracterizado por o tema no quinto grau de ré menor, utilizando os mesmos elementos acima mencionados. Desenvolve-se harmonicamente a partir do compasso 15 passando por sol menor e chegando ao

compasso 17 na tonalidade de Fá Maior. No compasso 19, (Figura 80), encontramos algumas variantes dos elementos do grupo temático, utilizando terceiras e oitavas quebradas.



Figura 80. Terceiras e oitavas quebradas, c. 19.

Os compassos 22 até ao 26 utilizam as mesmas notas dos compassos 2-6 com a diferença dos saltos da mão esquerda. Segue um *ostinato* que confirma a tonalidade inicial da sonata com o ré nota-pedal (Figura 81. *Ostinato*).

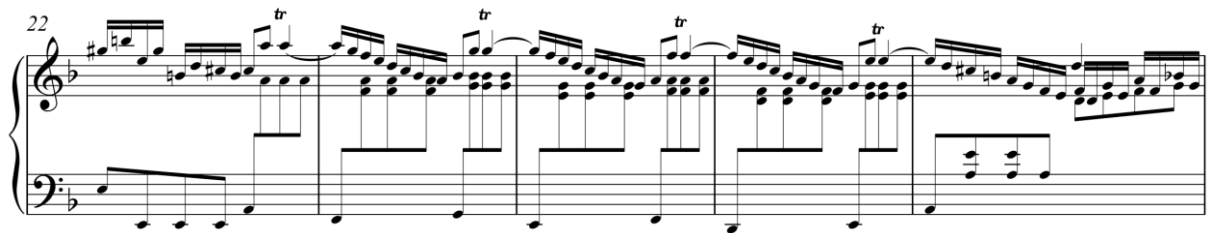


Figura 81. *Ostinato*, cc. 22-26.

O elemento das terceiras (Figura 81) é utilizado na Coda da Sonata. Termina com uma cadência I-V-I e pedal de tónica.

A Coda final é muito parecida com o final da primeira parte.

V.1.2. A sonata K.1 executada por vários intérpretes: duração e escolhas metronómicas.

Depois de analisar os elementos melódicos e harmónicos que caracterizam esta sonata, passaremos à análise dos pormenores de interpretação de vários artistas de fama internacional. Para uma ideia mais abrangente, consideraremos 4 pianistas (três no piano e um no pianoforte) e 2 cravistas: I. Pogorelich (1958), M. Pletnev (1957), D. Tomsic (1940), A. Planès (1948), O. Dantone (1960) e S. Ross (1951-1989).

Foram estabelecidos os parâmetros principais de uma interpretação: escolha metronómica, duração, dinâmica (no piano), agógica, ornamentação, uso do pedal (no piano) , fraseado e articulação. Prosseguiu-se com a audição das gravações para efectuar as comparações.

A diferença de andamento escolhido por cada um dos intérpretes não é grande; contudo, na execução ao de cravo e de pianoforte os andamentos são ligeiramente mais lentos. É importante salientar como a resolução dos trilos é diferente em cada intérprete: isto confirma a opinião de que cada intérprete pode tomar a liberdade de escolher o trilo segundo o contexto, o estilo e o carácter que pretende dar à peça, mantendo sempre uma coerência estilística na repetição de todos os trilos que irá executar ao longo da peça. Após uma observação atenta das várias cópias manuscritas da mesma sonata, verifica-se que o trilo não se encontra sempre na mesma nota e por vezes é omitido. Com toda a probabilidade, o compositor deixava ao intérprete a liberdade de desenvolver a ornamentação, assim como a possibilidade de alterar e/ou acrescentar outras ornamentações segundo o seu gosto.

Os tempos de metrónomo são de ca. 92 a semínima, executada por Scott Ross no cravo, e de ca. 132 a semínima, executada por Mikhael Pletnev no piano. A duração mínima da sonata é de 1:59, executada ao piano por Dubravka Tomsic; e máxima de 2:35, executada por Alain Planès ao pianoforte (v. Tabela 11).

Intérprete	Instrumento	Duração	Metrónomo
Pogorelich	Piano	2:30	112 
Pletnev	Piano	2:12	132 
Tomsic	Piano	1:59	136 
Planès	Pianoforte	2:35	104 
Dantone	Cravo	2:34	104 
Ross	Cravo	2:50	92 

Tabela 12. Duração/Metrónomo.

Analisamos agora a relação entre a duração e o tempo metronómico, com a ajuda do seguinte gráfico (Gráfico 1):

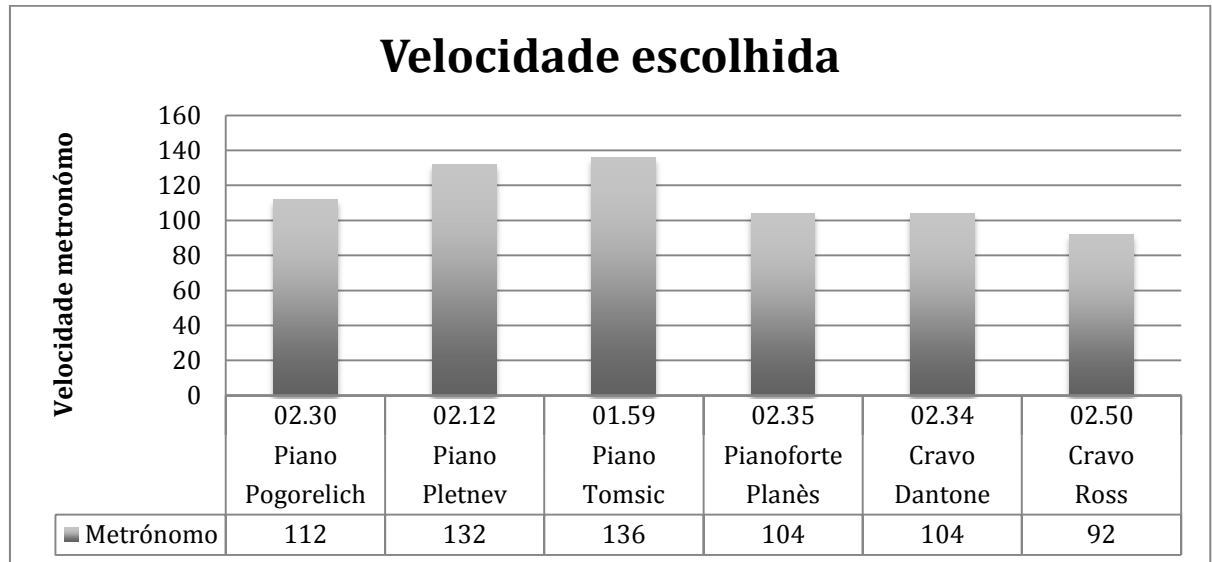


Gráfico 1. Velocidade realizada por interprete

No primeiro gráfico, podemos ver que, no piano moderno, há uma evidente tendência para privilegiar a velocidade, consequência do virtuosismo. Nos instrumentos antigos (pianoforte e cravo), a tendência é de privilegiar a expressividade baseada na agógica e na escolha dos andamentos. Nem sempre a escolha metronómica corresponde exatamente à duração e isto explica a variedade e a complexidade das interpretações: pode haver uma escolha de tempo mais rápido mas com mais flexibilidade (por ex., respirações mais extensas, pausas mais enfatizadas ou finais mais prolongados). No que diz respeito aos instrumentos, podemos verificar claramente que os instrumentos antigos escolhem uma velocidade mais lenta, devido uma questão de carácter interpretativo, já referida, e outra relacionada com as limitações técnicas do próprio instrumento.

V.1.3. O papel da criatividade na interpretação da sonata K.1.

I. Pogorelich. A escolha tímbrica deste grande artista começa pelo *touchée* completamente *staccato*, e uso de uma “cor pastel”. O delineamento estrutural é mais regular, mais doce, com hesitações menos evidentes e mais elegantes. A base dinâmica é muito leve, intimista, devido certamente à procura de um som muito mais parecido com um cravo ou um instrumento de tecla antigo. O pedal está praticamente ausente, exceto nos finais de cada parte e em alguns trilos, para enfatizar o caráter dos mesmos. É o único intérprete que usa uma sonoridade *piano* ao longo de quase toda a peça, com um toque *staccato* e brilhante, quase a imitar o som de um instrumento de cordas beliscadas, conduzindo assim a peça para um ambiente recolhido e intimista, privando-a de qualquer excesso. Fraseia de forma elegante. A escansão do tempo é inflexível; existe uma intencionalidade precisa de moldar o clímax⁴⁸. Os pontos culminantes, ou clímax, encontram-se na primeira parte da sonata, no 3º tempo do compasso 8 e na segunda parte, no c. 18. Mantém a dinâmica uniforme ao longo da sonata: a sonoridade mínima é um *ppp* e a máxima um *mf*. Usa frases curtas, como se estivesse a executar no cravo. Podemos verificar as peculiaridades desta execução na partitura que se segue:

48 Os intérpretes do final do século XIX usavam a terminologia de “clímax” e “anticlímax”. Com o termo clímax, ou ponto culminante positivo, entende-se o momento em que o aumento da tensão emotiva chega ao nível mais alto e é seguido pela distensão ou ponto culminante negativo, o anticlímax. Isto aplica-se quer à simples frase de 4 compassos, quer ao período de 8 compassos, quer a uma parte da composição ou à composição inteira. Na frase musical, o clímax acontece quando se toca a nota mais aguda, que é tocada também com maior intensidade dinâmica, precedida pelo crescendo; as notas seguintes serão entoadas com uma dinâmica mais piano. No anticlímax, acontece a queda repentina da dinâmica no momento em que deveria chegar à intensidade maior.

Sonata K1 – Pogorelich.

Allegro

p

3

(segue staccato)

6

pp

cresc.

8

mf

7

7

7

10

p

cresc.

12

mf

poco rit.

trillo lungo
tr

p Fed.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piano sonata. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score begins with a piano (*p*) dynamic. At measure 3, there is a 'segue staccato' instruction. At measure 6, the dynamic is *pp* and there is a 'cresc.' marking. At measure 8, the dynamic is *mf* and there are three '7' markings above the treble staff. At measure 10, the dynamic is *p* and there is another 'cresc.' marking. At measure 12, the dynamic is *mf*, followed by 'poco rit.' and a 'trillo lungo' with a 'tr' marking. The piece ends with a piano (*p*) dynamic and a 'Fed.' (fine) marking.

14 *(tenuto)*
p *mf* *mp* *p*
1 2 1 5

17 *mf* *pp*
1

20 *Ped.* *Ped.*

23 *tr* *tr* *tr*

26 *mf* *p* *mf*

29 *ppp* *no rit.* *tr*

M.Pletnev. usa uma cor delicada, mas um toque mais percussivo, usa o *rubato* e faz também uma hesitação nas partes ascendentes. A imagem do bloco temático que nos transmite vividamente não é arquitetónica mas “pictórico-naturalista”. Mais luminoso, aberto, alcançando só nalgumas partes o *pp*. O toque é não ligado, separado; o fraseado é mais amplo do que o de Pogorelich e não tem um ponto de maior intensidade sonora ao longo de toda a sonata.

Verifica-se uma grande determinação na escolha de dinâmicas mais variadas. Podemos dizer que é uma interpretação muito pianística e pessoal. Os acentos são bem evidentes nos primeiros tempos de cada compasso. A articulação caracteriza-se por um toque *non legato* seguido de um *legatissimo* no fim de cada frase. “Abusa” dos *ritardando* em cada final de parte, bem como no uso do pedal. Usa uma pequena cadência no trilo final fora do comum, com o acréscimo de acordes na mão esquerda. Verificamos as características desta execução na partitura seguinte:

Sonata K1 – Pletnev.

Allegro

mp (non legato)

3

6

p

8

mf

10

pp

12

mf

rit.

Ed.

*

Detailed description: This is a musical score for a piano sonata, measures 1 through 12. The music is in a minor key (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 1 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a non-legato articulation. Measures 3, 6, 8, 10, and 12 contain various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. Measure 8 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a five-fingered (*5*) fingering. Measure 10 is marked piano-piano (*pp*). Measure 12 includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic, a ritardando (*rit.*) marking, and a first ending bracket. The score concludes with a double bar line and repeat dots, followed by the initials 'Ed.' and an asterisk.

14 *mp*

17 *mf* tr 1

20 tr

23 tr

26 *pp* *leggero*

29 *mf* *2. molto rall.* tr

Ped.

D.Tomsic toca a sonata à velocidade de 132 a semínima, a maior velocidade de todos os intérpretes analisados. A sonoridade vai de *pp* a *f*; o toque é mais ligado, doce, expressivo, o fraseado é mais comprido do que o dos outros dois intérpretes de piano. O tom expressivo é muito intenso. É importante salientar o uso do anticlímax na primeira parte com um traço imprevisível e não convencional: começa em piano e, enquanto prepara um crescendo nos compassos 7 e 8, no 3º tempo do compasso 8 toca um *piano* repentino em vez de uma maior intensidade sonora, quase como se a emoção fosse tão grande que impedisse aumentar a voz e a tornasse mais fraca ou rouca. Só alcança o *forte* no compasso 9. A segunda parte da sonata é quase toda *p* e *mf*, encontrando-se o *f* só no compasso 30.

Salientamos desta execução a interpretação dos trilos a partir da nota superior, com a exceção de quando a nota anterior é a mesma da nota do trilo (ver compasso 3). Sendo o andamento muito rápido, a artista faz *legato* nas semicolcheias e *staccato* nas colcheias. É de salientar o apoio sobre os tempos fortes de cada compasso, mas nos compassos 20 e 21 muda o acento para o quarto tempo. Não há grandes diferenças de dinâmica. Vejamos agora a partitura que espelha esta interpretação:

Sonata K1 – Tomsic.

Allegro

p

3

6

p staccato e leggero

8

10

12

f

Ped. *

Detailed description: This is a piano score for the first movement of Sonata K1 by Tomsic. The piece is in C major, 3/4 time, and marked 'Allegro'. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line. Measure 3 begins a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 6 is marked 'staccato e leggero' and features a light, detached accompaniment in the left hand. Measure 8 contains sixteenth-note triplets in the right hand. Measure 10 continues the melodic development. Measure 12 concludes with a fortissimo (*f*) dynamic and a repeat sign. The score ends with a 'Ped.' (pedal) instruction and an asterisk (*).

Musical score for piano, measures 14-29. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 14 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 17 begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a piano-pianissimo (*pp*) dynamic in measure 18. Measure 20 features a trill (*tr*) in the right hand. Measure 23 includes six measures of sustained chords with a pedal point, each marked with a trill (*tr*) and a 'Ped.' symbol. Measure 26 has a piano (*p*) dynamic. Measure 29 features a fortissimo (*f*) dynamic and ends with a trill (*tr*) and a 'Ped.' symbol. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line in measure 29.

Planès toca a sonata a 108 a semínima; o toque é não ligado; o uso do pedal é limitado aos compassos 23, 24 e 25; a sonoridade vai de um *mp* ao *f*; faz uso de agógica na seguinte forma: nos primeiros tempos dos compassos 3, 4 e 5 usa um pequeno *accelerando* a querer simular um pequeno *crescendo*. Os compassos 3, 4 e 5 caracterizam-se por um *precipitato* na escala descendente na mão direita, enquanto as ornamentações na repetição são em maior número. Como na intérprete anterior, notamos que todas as semicolcheias estão ligadas enquanto as colcheias permanecem em *staccato*. Na segunda parte, nomeadamente nas notas baixas, o pianista sublinha a ressonância através do uso do pedal. Verifiquemos na partitura seguinte:

Sonata K1 – Planés.

Allegro

mf non legato

accell.

accell.

accell.

rall.

tr libero

Detailed description: This is a piano score for Sonata K1 by Planés, measures 1 through 12. The piece is in 3/4 time and B-flat major. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegro'. The first system (measures 1-2) features a melody in the right hand with a 'mf non legato' dynamic. The second system (measures 3-5) shows a triplet of eighth notes in the right hand with 'accell.' markings and dashed arrows indicating acceleration. The third system (measures 6-7) continues the melodic line. The fourth system (measures 8-9) includes accents (^) over the eighth notes. The fifth system (measures 10-11) shows the continuation of the piece. The final system (measures 12) ends with a 'rall.' marking and a trill ('tr libero') in the right hand.

14

17

20

23

26

29

Red.

f

p

tr(ad lib.)

Detailed description: This page contains six systems of musical notation for piano, measures 14 through 29. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The notation includes treble and bass staves for each system. Measure 14 begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Measures 17-19 feature a more complex texture with trills (tr) and a first finger (1) marking. Measures 20-22 include accents (w) and trills. Measures 23-25 are characterized by repeated chords marked 'Red.' (ritardando) and trills. Measures 26-28 show dynamic markings of forte (f) and piano (p). Measure 29 concludes with a trill marked 'tr(ad lib.)'.

O.Dantone realiza a repetição da primeira e da segunda parte da sonata de uma forma improvisada e diferente, com grande liberdade de fraseado, como se pode verificar na partitura escrita a partir da sua interpretação, que apresentamos de seguida. Na repetição, o uso da ornamentação também difere: é mais livre e vaga, porque pretende dar uma ideia para qual qualquer notação rígida é inadequada. Notamos que, ao contrário da maioria dos intérpretes, utiliza com muita parcimónia os *ritenuto* nas cadências finais. A execução do andamento e a realização da agógica são proporcionais à execução no cravo e portanto pensadas e adequadas a um ambiente restrito e não a uma sala de concerto. Para uma melhor compreensão da improvisação, foi transcrita a improvisação relativa à repetição de ambas as partes da sonata K.1.

Seria útil acrescentar as ideias do intérprete sobre a prática da improvisação⁴⁹: “Muitas das variações que se podem ouvir na gravação são o resultado da improvisação em fase de estudo. Ou seja, repetindo muitas vezes a sonata, as variações que parecem mais naturais ou que vão ao encontro do meu gosto ficam fixadas. Um outro nível de improvisação manifesta-se de forma extemporânea na fase de gravação, principalmente nos ornamentos.”

⁴⁹ Trata-se de um excerto extraído da entrevista (Sguben, 2007, p. 54) a Ottavio Dantone.

Sonata K1 – Dantone.

Allegro $\text{♩} = 108$

The image displays the first 12 measures of a piano sonata by Dantone, marked 'Allegro' with a tempo of 108 quarter notes per minute. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The first system (measures 1-2) features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. The second system (measures 3-5) shows a more complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and block chords in the left hand. The third system (measures 6-7) continues with similar textures. The fourth system (measures 8-9) features a dense texture with sixteenth-note patterns in both hands. The fifth system (measures 10-11) shows a melodic line in the right hand and a bass line with quarter notes. The sixth system (measures 12) concludes with a melodic line in the right hand and a bass line with quarter notes.

14

Musical notation for measures 14 and 15. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 14 features a melodic line in the treble with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a few notes. Measure 15 continues the melodic line in the treble and adds more notes in the bass.

16

Musical notation for measures 16, 17, and 18. The treble staff has a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The bass staff has a simpler accompaniment with fewer notes.

19

Musical notation for measures 19 and 20. The treble staff has a melodic line with some chromaticism. The bass staff has a steady accompaniment.

21

Musical notation for measures 21 and 22. The treble staff has a fast, rhythmic melody. The bass staff has a simple accompaniment.

23

Musical notation for measures 23 and 24. The treble staff has a fast, rhythmic melody. The bass staff has a simple accompaniment.

25

Musical notation for measures 25 and 26. The treble staff has a melodic line. The bass staff has a simple accompaniment. The system ends with a double bar line.

27

Musical notation for measures 27-29. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 27 features a complex melodic line in the treble with many beamed sixteenth notes and a bass line with a few notes. Measure 28 continues the treble melody with similar rhythmic patterns. Measure 29 shows a continuation of the treble melody and a more active bass line.

30

Musical notation for measures 30-32. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 30 has a treble staff with a series of beamed sixteenth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 31 continues the treble melody with similar rhythmic patterns. Measure 32 shows a continuation of the treble melody and a more active bass line.

33

Musical notation for measures 33-35. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 33 has a treble staff with a series of beamed sixteenth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 34 continues the treble melody with similar rhythmic patterns. Measure 35 shows a continuation of the treble melody and a more active bass line.

36

Musical notation for measures 36-38. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 36 has a treble staff with a series of beamed sixteenth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 37 continues the treble melody with similar rhythmic patterns. Measure 38 shows a continuation of the treble melody and a more active bass line.

39

Musical notation for measures 39-41. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 39 has a treble staff with a series of beamed sixteenth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 40 continues the treble melody with similar rhythmic patterns. Measure 41 shows a continuation of the treble melody and a more active bass line.

42

Musical notation for measures 42-44. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 42 has a treble staff with a series of beamed sixteenth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 43 continues the treble melody with similar rhythmic patterns. Measure 44 shows a continuation of the treble melody and a more active bass line.

45

Musical notation for measures 45-47. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 45 features a complex melodic line in the treble with many sixteenth notes and a few eighth notes, while the bass staff has a few notes. Measures 46 and 47 continue the melodic development in the treble with similar rhythmic patterns.

48

Musical notation for measures 48-50. The treble staff shows a dense texture of sixteenth-note runs. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth-note patterns.

51

Musical notation for measures 51-53. Measure 51 has an '8' above it, indicating an eighth-note triplet. Measure 52 has an '8' above it, indicating another eighth-note triplet. The treble staff is filled with intricate sixteenth-note passages.

54

Musical notation for measures 54-56. Measure 54 has an '8' above it. Measure 55 has a 'tr' (trill) above it. Measure 56 has a '6' above it, indicating a sixteenth-note triplet. The treble staff continues with complex melodic lines.

57

Musical notation for measures 57-59. The treble staff features a series of sixteenth-note runs. The bass staff has a consistent eighth-note accompaniment.

60

Musical notation for measures 60-62. Measure 60 has an '8' above it. The system concludes with a double bar line in the treble staff and a final note in the bass staff.

S.Ross toca a sonata à velocidade de 92 a semínima, usa um fraseado curto, o andamento é regular, sem uso da agógica. Do compasso 2 ao compasso 6, liga, de duas em duas, as colcheias no quarto e no primeiro tempo. No primeiro e terceiro tempos do compasso 9, faz pequenas respirações que criam uma suspensão no fluxo rítmico, aspeto inovador e diferente em relação aos outros intérpretes em questão. Executa a sonata com muita calma, o *tactus* é regular e linear. Podemos verificar:

Sonata K1 – Ross.

Allegro

Measures 1-2 of the Sonata K1 by Rossini. The music is in G major, 2/4 time, and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment.

Measures 3-5 of the Sonata K1. Measure 3 is marked with a '3' above the staff, indicating a triplet. The right hand continues with intricate eighth-note patterns, and the left hand maintains its accompaniment.

Measures 6-7 of the Sonata K1. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a steady accompaniment.

Measures 8-9 of the Sonata K1. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a steady accompaniment.

Measures 10-11 of the Sonata K1. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a steady accompaniment.

Measures 12-13 of the Sonata K1. Measure 12 is marked with a '6' above the staff, indicating a sextuplet. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

14

Musical notation for measures 14-16. Measure 14 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. Measure 15 continues the melodic development. Measure 16 includes a trill in the treble and a bass line with fingering numbers 1, 2, and 5.

17

Musical notation for measures 17-19. Measure 17 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. Measure 18 features a trill in the treble and a bass line with a fingering number 1. Measure 19 continues the melodic and accompanimental patterns.

20

Musical notation for measures 20-22. Measure 20 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. Measure 21 continues the melodic development. Measure 22 features a trill in the treble and a bass line with a fingering number 1.

23

Musical notation for measures 23-25. Measure 23 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. Measure 24 features a trill in the treble and a bass line with a fingering number 1. Measure 25 continues the melodic and accompanimental patterns.

26

Musical notation for measures 26-28. Measure 26 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. Measure 27 continues the melodic development. Measure 28 features a trill in the treble and a bass line with a fingering number 1.

29

Musical notation for measures 29-31. Measure 29 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. Measure 30 continues the melodic development. Measure 31 features a trill in the treble and a bass line with a fingering number 1.

V.1.4. Sobre a resolução dos ornamentos na Sonata K.1.

“(…) La povertà dei segni d’ornamento costituisce il mezzo più idóneo e stimolante ad imporre una pluralità di soluzioni possibili, il cui tratto peculiare sarà la loro *instabilità*, nel senso che ogni soluzione può essere sostituita da un’altra fra quelle indicate”





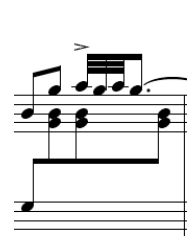


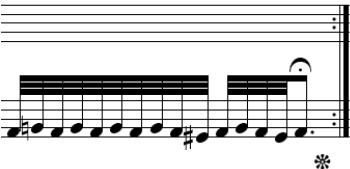



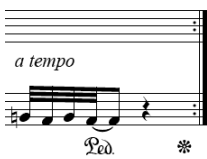


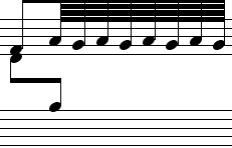









Emilia Fadini⁵⁰

“A escassez de sinais de ornamentação constitui um meio mais adequado e estimulante para impor uma pluralidade de soluções possíveis, cuja característica peculiar será a sua instabilidade, no sentido em que cada solução pode ser substituída por outra de entre as indicadas.”

Emília Fadini

⁵⁰ Fadini, 1985, p. 206.

Tabela 13. Resolução dos ornamentos de cada intérprete.

Intérprete	Resolução dos ornamentos			
	Compasso 3	Compasso 8	Compasso 12	Compasso 13
Pogorelich				
Pletnev				
Tomsic				
Planès				
Dantone				
Ross				



CAPÍTULO VI

ANÁLISE DAS OBRAS NA PERSPETIVA INTERPRETATIVA

VI. Análise das obras na perspectiva interpretativa.

VI.1. Introdução.

Vários autores têm estudado aprofundadamente a estrutura das sonatas quer do ponto de vista da organização temática e tonal, quer da análise harmónico-estrutural e estilística: Genstenberg (1933), Dionisi (1951), Benton (1952), Bogianckino (1956), Basso (1957 e 1966), Keller (1958); Bas (1964), Pestelli (1967), Sheveloff (1970), Unger (1976), Kikpatrick (1984), Schachter (1987 e 1998), Sutcliffe (2003 e 2008), Decker (2008), Fadini (2008), Ogeil (2008), Willis (2007 e 2008). Este capítulo examina as propriedades estilísticas e formais das sonatas extraídas do MS 194.1 *Libro di Toccate per Cembalo*⁵¹, passando pela análise da linguagem e técnica dos *Essercizi per gravicembalo*, de acordo com os conceitos desenvolvidos por esses autores, vitais para compreender a posição de Scarlatti na história do desenvolvimento da música de tecla.

Sabemos que existem vários fatores que podem contribuir para a interpretação de uma obra, tais como o conhecimento da vida privada do compositor, os relacionamentos que estabeleceu com outros compositores, o seu estado de alma, o local de trabalho, o ambiente em que viveu, etc. Dada a escassez de informações de carácter biográfico sobre Scarlatti, especialmente a partir do momento em que deixou a sua Itália natal para acompanhar D. Maria Bárbara, primeiro em Portugal e depois em Espanha, as sonatas constituem o único elemento com que podemos contar quando escolhemos interpretar uma obra do compositor desta ou daquela maneira. A sua análise é consequentemente um ponto de partida fundamental para este processo. Esta preenche a escassez de informações de carácter histórico-biográfico e tenta compensar outros aspetos obscuros, tais como a relação musical entre Scarlatti e a sua aluna, o contexto original, o lugar da performance destas peças, etc.

O capítulo inicia-se com uma descrição das diferentes opiniões de vários estudiosos sobre a finalidade dos *Essercizi*, nomeadamente sobre o objetivo da

⁵¹ K.43, K.44, K.53, K.54, K.55, K.96, K.98, K.101, K.103, K.104, K.112, K.118, K.124, K.135;

sua criação, tentando dar a conhecer o nível e o tipo de dificuldades técnicas, nomeadamente aquelas com que nos confrontamos na execução das sonatas no piano moderno.

No ponto seguinte, são descritas as características da linguagem e das técnicas usadas nos *Essercizi*, elencando um conjunto de tropos familiares a Scarlatti, como o cruzamento das mãos, a técnica dos saltos, etc. Quando interpretamos o conjunto dos *Essercizi*, vê-se que a dificuldade técnica aumenta à medida que o executante evolui da sonata K.1 para a sonata K.30; portanto o estudo chega à conclusão de que os *Essercizi* foram pensados como um conjunto organizado numa ordem particular.

Prossegue-se com uma classificação e comparação do estilo de algumas sonatas com o de outros compositores contemporâneos de Scarlatti e também com outros géneros como a *allemanda*, a *corrente* e a *toccata cromatica*. Nas sonatas, muitos destes detalhes, como por exemplo os trilos, a escolha do andamento e até, por vezes, alguns compassos, variam de fonte para fonte ou simplesmente permanecem ambíguos. Considerando que a nossa perceção do estilo depende da impressão gerada por uma riqueza de detalhes, a classificação dos elementos estilísticos torna-se uma tarefa complicada.

Dos elementos estilísticos aprofundou-se também o aspeto da *vamp*. *Vamp* é um termo criado por Sheveloff (1973, p. 364) para descrever as aparentes passagens obsessivo-repetitivas, não temáticas, que ocorrem nas sonatas.

O capítulo aprofunda, de seguida, o aspeto da teatralidade que caracteriza o estilo híbrido de algumas das sonatas e a vocação teatral do compositor.

Por fim, no parágrafo sobre a anatomia das sonatas, aprofunda-se a análise do ponto de vista harmónico-estrutural de algumas sonatas, segundo o modelo de Kirkpatrick. Embora com alguma dificuldade de classificação, a aplicação sistemática deste modelo é possível em quase todas as sonatas.

VI.2. Significado dos *Essercizi*.

Os estudiosos têm duas opiniões divergentes sobre a finalidade dos *Essercizi*, nomeadamente sobre o objetivo da sua criação, uma sugerindo que as

sonatas derivam espontaneamente dos dedos do compositor, e outra que estas foram escritas com bastante cuidado, para o desenvolvimento técnico de D. Maria Bárbara (Sutcliffe, 2003, p. 40). Dos autores que defendem a primeira posição, Massimo Bogianckino (1967, p. 16), acredita que não devemos procurar o tratamento intencional de problemas técnicos em particular nas sonatas de Scarlatti, embora sirvam para o desenvolvimento da técnica. Segundo ele “o virtuosismo é uma procura do prazer através das dificuldades”. (1946, p. 27). Segundo Pestelli (1967, p. 145), nos *Essercizi*, a dificuldade técnica é criada em função de uma nova sonoridade: a dificuldade, criada e resolvida no momento, transforma-se num verdadeiro motivo poético. Ou seja, as dificuldades técnicas não constituem um fim em si mesmas, mas mais uma forma de transmitir emoções e criar ambientes.

O ponto de vista pedagógico é defendido quer por Hermann Keller (Keller, 1958, p. 39), que descreve as sonatas como “um curso completo de instrumento de tecla”, quer por Carl Czerny, afirmando, em 1839, que a maior utilidade das sonatas de Scarlatti era o do estudo pianístico (Longo, 1906, prefazione). Mesmo nos estudos de Czerny, tal como nos de Cramer, podemos notar que os problemas técnicos estão, de forma programática, na base das suas obras.

Sutcliffe afirma que, mesmo tendo em conta a dificuldade crescente dos *Essercizi* e que a ordenação foi feita com cuidado pelo compositor, é redutor pensar que foram escritas apenas por razões didáticas (Sutcliffe, 2003, p. 335). No seu livro, quase que antecipa a tese desenvolvida no artigo de Todd Decker (Decker, 2008, p. 312), em que este defende a importância de considerar os *Essercizi* como o único conjunto organizado em larga escala pelo compositor, numa ordem particular. Afirma que desafiar o intérprete fisicamente e maravilhar o ouvinte visualmente não era o objectivo central de Scarlatti, compositor demasiado diversificado para reduzir desta forma a sua arte. Mas nos *Essercizi* a virtuosidade parece ter uma inegável importância. Decker afirma também que, na tradição editorial de 270 anos que envolve os *Essercizi*, ainda que com algumas exceções, as trinta sonatas nunca foram entendidas como um todo. Efetivamente, a maioria dos editores, para além de terem alterado a ordem original, modificaram também a partitura original, tornando as sonatas mais acessíveis: as alterações incluem,

entre outras, a remoção do cruzamento de mãos, encolher o tamanho dos grandes saltos, etc. Se os desafios técnicos do intérprete virtuoso são compreendidos como o assunto central destas sonatas, então as alterações editoriais mais significativas, que Decker esclarece no seu artigo, resultam de um deficiente entendimento da estética de Scarlatti pela parte da maioria dos editores (Decker, 2008, pp. 312-313).

Concordando com a importância de considerar os *Essercizi* como um conjunto organizado numa ordem particular, ao interpretar esse conjunto torna-se evidente que a dificuldade de cada técnica (grandes saltos, passagens de mão cruzadas, oitavas partidas e paralelas, etc.) aumenta à medida que o executante passa da sonata K.1 para a sonata K.30; torna-se também evidente que a execução da obra na totalidade requer muita atividade física a quem a toca. Mesmo visualmente, as trinta sonatas têm muitos efeitos.

À luz de todas estas considerações, seria pouco razoável considerar o aspecto didático incompatível com o artístico e sem possibilidade de coexistência, como se o compositor só pudesse compor música propriamente dita, ou só pudesse satisfazer as exigências pedagógicas, sem nunca poder conjugar ambos os aspetos. Para melhor compreender a importância de considerar os *Essercizi* como um todo, serão analisadas, na secção seguinte, as suas características de linguagem.

VI.3. Características da linguagem dos *Essercizi*: as técnicas virtuosas.

Nos *Essercizi*, o conjunto de técnicas virtuosísticas que surgem com mais frequência incluem muitos tropos familiares a Scarlatti: (1) grandes saltos na mão esquerda ou em ambas as mãos em terceiras paralelas, (2) passagens de mãos cruzadas, (3) saltos rápidos com cruzamento de mãos entre notas individuais ou pequenos grupos de notas; (4) desafios técnicos combinados, como passagens onde a mão esquerda sobreposta à direita deve tocar em rápida sucessão, (5) oitavas paralelas ou partidas. Estes desafios técnicos serão discutidos e analisados à luz do estudo realizado por Todd Decker (Decker, 2008, p. 311).

O ato físico de tocar os *Essercizi* do principio até ao fim, considerando os desafios apresentados ao intérprete no processo de aprender e dominar estas peças, revela interligações entre os *Essercizi*, o que Scarlatti conseguiu idealizar de forma tão hábil. A análise dessas sonatas é baseada, por isso, na experiência pessoal de aprender, tocar, e interpretar o conjunto.

O estudo das várias técnicas virtuosísticas do conjunto demonstra como a dificuldade técnica aumenta chegando à sonata K.29, uma das peças mais difíceis que Scarlatti alguma vez compôs. A K.29 sintetiza as várias técnicas virtuosísticas demonstradas ao longo do conjunto. Tocar esta peça exige grandes capacidades musicais e o domínio técnico de todas as 28 sonatas precedentes.

VI.3.1. Grandes saltos para a mão esquerda.

Tendo em consideração o esquema que Decker elaborou no seu artigo (Decker, 2008, p. 314), pode-se observar como os grandes saltos da mão esquerda, que excedem uma oitava de tamanho e não envolvem o cruzamento de mãos, ocorrem com grande frequência no segundo terço do conjunto dos *Essercizi* da Sonata K.9 até à Sonata K.12.

Os saltos na Sonata K.4, mostrados na figura 82 (cc. 13-14), são típicos da abordagem de Scarlatti ao ensinar ao intérprete técnicas específicas.

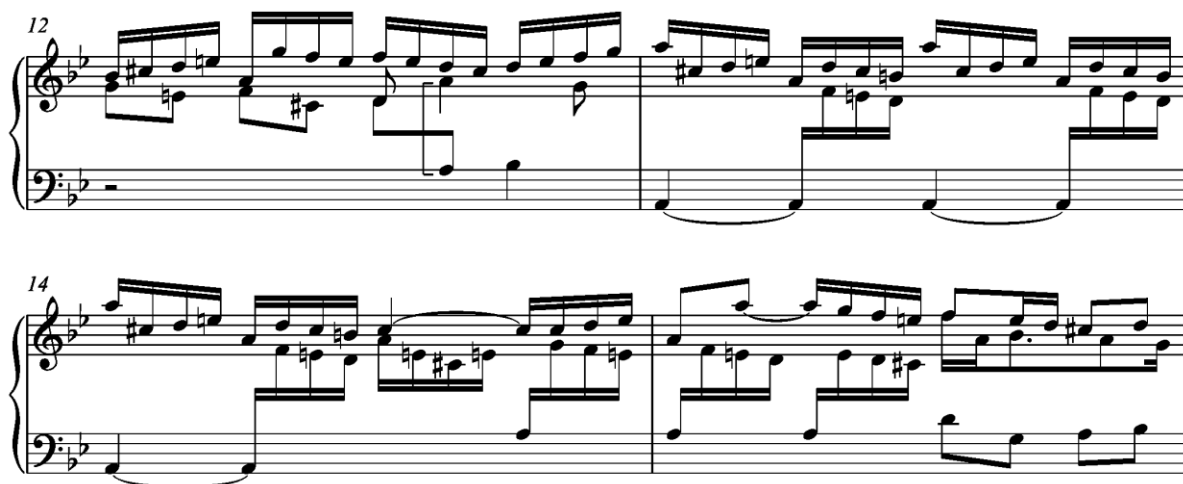


Figura 82. Sonata K.4 cc. 12-15.

A sonata K.4 serve para aprender a tocar saltos descendentes para a mão esquerda maiores que uma oitava, sendo esta sonata um primeiro passo para o domínio destas técnicas. Estes saltos ocorrem frequentemente três vezes seguidas e a sua execução envolve riscos e exigências técnicas no ato de tocar. Aprender a tocar com confiança exige repetição, o que, de facto, está integrado na música: tais repetições ocorrem regularmente nos *Essercizi*, e, como iremos mostrar, o objetivo didático vai ao encontro da justificação de muitas destas repetições (Decker, 2008, pp. 314-315).

Scarlatti repete frequentemente as passagens, quer haja saltos ou não. Aqui, como também nas técnicas de passagens de mãos cruzadas, é comentado cada tipo de repetição para provar a tese de que estes desafios técnicos têm também um objetivo didático, o que não invalida o facto de as repetições serem características do estilo de Scarlatti.

Existem alguns elementos aplicáveis a todas as técnicas na interpretação dos *Essercizi*. Primeiro, as técnicas virtuosas são integradas na textura duma sonata: estas não são apenas estudos técnicos, mas, em vez disso, peças com desafios de teclado envolvidos num texto musical que funciona por si só como um todo. Em segundo lugar, a relativa dificuldade da técnica, neste caso os grandes saltos da mão esquerda, aumentam de forma progressiva. Em terceiro lugar, sempre que Scarlatti pede a quem toca para executar estes saltos, exige que o gesto seja repetido, por norma, três vezes. Passagens inteiras de saltos são

repetidas como componentes estruturais nas Sonatas. Dentro da forma binária, frequente nestas peças, as passagens em salto dentro da primeira parte voltam a ocorrer na segunda, muitas vezes com alguma modificação que torna a técnica ligeiramente mais desafiante. A mudança dos saltos para a mão esquerda para saltos de mãos cruzadas para ambas as mãos marca a forma como os *Essercizi* são ordenados sob o signo de uma dificuldade técnica crescente. (Decker, 2008, pp. 318).

VI.3.2. Passagens e saltos de mãos cruzadas.

A segunda técnica virtuosística que aparece frequentemente nos *Essercizi* são as passagens de mãos cruzadas⁵², onde uma mão se cruza sobre a outra por um período de tempo significativo (mais do que um compasso).

Scarlatti usou a letra “M” para a mão esquerda e “D” para a direita, para indicar quando uma determinada parte deve ser tocada com uma mão cruzada sobre a outra. As passagens tornam-se assim mais difíceis de executar. Se pensarmos que muitas destas passagens poderiam ser tocadas sem cruzamento de mãos, não há dúvida de que são teatrais. Tal como os saltos discutidos anteriormente, Scarlatti teve em conta tanto o lado físico e visual do intérprete como a sonoridade. O ouvinte pode ler tais momentos como uma exibição emocionante de coragem e desafio técnico.

Será analisada a sonata K.5, onde aparece, pela primeira vez, no compasso 5, o primeiro “M” que indica o cruzamento da mão. As outras sonatas que apresentam esta característica técnica são descritas no artigo de Decker (2008, p. 322).

A passagem inicial de cruzamento de mão dura um total de 16 compassos (Figura 85).

⁵² Para aprofundamento da técnica do cruzamento das mãos, consultar o capítulo VI.3.2.

Figura 83. Sonata K.5 cc. 5-21

São dados ao executante três desafios desta técnica. Nos primeiros 6 compassos da figura 83 (cc. 5-10), as mãos permanecem na mesma posição, onde a mão esquerda cruzada tem acordes partidos de semicolcheias (arpejo descendente) para tocar, mas a direita não faz nada de especialmente difícil, para deixar o intérprete concentrar-se na mão esquerda. O gesto (cc. 5-6) é tocado três vezes. Mais uma vez, as partes difíceis são construídas na prática da repetição. O segundo gesto de mãos cruzadas (cc. 11- 16) permite a quem toca concentrar-se em cada mão separadamente. O movimento de semicolcheias é contínuo, mas as mãos alternam-se neste movimento, ou seja, fazendo turnos, cada uma descansando por um compasso e depois tocando por um compasso. No terceiro uso de mão cruzada (cc. 17- 19), a mão esquerda corre rapidamente para cima e para baixo enquanto a direita faz um trilo ao longo de três compassos. Na segunda metade da mesma sonata (cc. 54-60), Scarlatti realiza o gesto de cruzar as mãos com a mesma dificuldade dos compassos 5-10. Nos compassos 61-67, (Figura 84) são tocadas semicolcheias rápidas na mão esquerda cruzada contra contínuos de colcheias em graus conjuntos neste modelo de repetição. Isto é um primeiro exemplo de valores rítmicos contrastantes entre as mãos cruzadas, em que ambas as mãos têm, ao mesmo tempo, um papel ativo e independente (Decker, 2008, p. 319).



Figura 84. Sonata K.5 cc. 61-67.

A dificuldade técnica, que aumenta progressivamente, quer no âmbito do conjunto dos *Essercizi*, quer no âmbito da mesma sonata, confirma a intenção didática do compositor. Scarlatti desenvolve este tipo de técnica também na Sonata K.7. Tal como na Sonata K.5, também aqui as passagens de mãos cruzadas são uniformes e regulares.

As sonatas subsequentes envolvem uma sucessão de desafios que preparam as mãos cruzadas num movimento de crescente dificuldade técnica. Vários tipos de passagens de mãos cruzadas encontradas nas sonatas K.11, K.15, K.19, K.21, K.22, K.26 e K.29 estão resumidos na Tabela 2 do artigo de Decker (2008, p. 322), para mostrar que a dificuldade técnica é gradual e crescente, para chegar ao topo da dificuldade na sonata K.29. A partir do meio do compasso 3, esta última sonata é quase toda tocada com as mãos cruzadas. A passagem que ocorre desde o início da sonata K.29 até ao compasso 5, obriga a cruzar as mãos até ao extremo do teclado. No compasso 5, o intérprete é forçado a inclinar-se para o instrumento (Figura 85).



Figura 85. Sonata K.29 cc. 1-6.

É a primeira vez que Scarlatti ativa o torso do intérprete num movimento para a frente de encontro ao teclado. Concluindo, podemos salientar a centralidade desta técnica, distribuída ao longo de todos os *Essercizi*, desde a sonata K.5 até à sonata K.29, onde é levada aos limites.

Para além das técnicas acima descritas, uma das técnicas virtuosísticas mais vistosas exploradas por Scarlatti nos *Essercizi* é a dos saltos de mãos cruzadas entre notas individuais e pequenos grupos de notas. Os saltos de mãos cruzadas encontram-se exclusivamente no terço final do conjunto das sonatas, tendo como primeiro exemplo a Sonata K.21 e a ocorrer em todas as sonatas seguintes, com dificuldade crescente e com o uso das repetições orientadas de forma didática, com a exceção da sonata K.23 e da fuga K.30. A famosa “fuga do gato”, a única sonata dos *Essercizi* que não é em forma binária, afasta-se das 29 sonatas precedentes⁵³.

As técnicas de passagem de mão cruzada e vários géneros de saltos discutidos acima são os principais elementos visuais a receber um tratamento metódico ao longo dos *Essercizi* ⁵⁴.

VI.3.3. Desafios técnicos combinados – conclusões.

No terço final do conjunto dos *Essercizi*, Scarlatti combina e complica as técnicas acima descritas de várias maneiras, tornando-as desafios técnicos cada vez mais difíceis. A Sonata K.29 é o melhor exemplo da combinação e da sobreposição de várias técnicas em Scarlatti. Esta descrição dos desafios técnicos demonstrada ao longo dos *Essercizi* sugere um conjunto de conclusões. Em primeiro lugar, sobressai a importância de considerar os *Essercizi* como um conjunto coerente, no qual o ato de aprender se realiza de maneira gradual e progressiva. Scarlatti compôs o conjunto dentro de um pensamento metódico. Da análise emerge que os desafios técnicos se acumulam de uma forma irregular mas

⁵³ Para aprofundar o aspeto da sonata que não tem divisão binária, ver cap. VI.5.3

⁵⁴ Mas duas técnicas de terceiras paralelas entre as mãos e oitavas paralelas para a mão esquerda merecem ser mencionadas, como as que encontramos nas sonatas K.2, K.9, K.10, K.14, K.15, K.20, K.23, K.25, K.26, K.29 e K.30.

ordenada, diríamos numa forma de zig-zag. Em segundo lugar, a experiência de tocar as peças deve ter um lugar privilegiado na imaginação analítica. Os *Essercizi* destacam-se dentro da produção de Scarlatti e apresentam alguns dos mais difíceis desafios técnicos que alguma vez apresentou ao intérprete. (Decker, 2008, p. 330)

VI.4. Elementos estilísticos nas sonatas das três coleções.

VI.4.1.1. O estilo galante.

Em contradição com a complexidade do estilo barroco tardio, o galante surge, no século XVIII, como um estilo mais simples. Em relação a um dos aspetos mais complexos da linguagem barroca, a polifonia, este estilo enfatiza uma melodia mais leve, sustentada por uma harmonia caracterizada por um uso mais rico da ornamentação, vindo ao encontro do gosto da época.

Tratando-se de um compositor original, é difícil classificar e analisar todo o *corpus* das sonatas e estabelecer regras de uma forma sistemática. O estilo pode parecer-nos incoerente porque uma mesma sonata pode ter traços de vários estilos ou influências, embora possa parecer una. Pestelli (1967, pp. 259-260), que realizou uma análise do ponto de vista estilístico, considerou que, nas sonatas K.463, K.467 e K.469, sobressai o espírito da antiga sonata e que podem ser interpretadas como toccatas porque “olham” para o estilo antigo: falta um verdadeiro tema, falta o “espetáculo musical” da sonata e uma narração (pp. 259-260). Na sequência deste estudo, o autor considerou possuidoras de alguns sinais do estilo galante também as sonatas K.475 e K.216 e os minuetes K.397 e K.430⁵⁵ (pp. 86, 232, 235-236). A sonata K.446, denominada *Pastorale* pertence, segundo Pestelli, a um período tardio, muito longe da publicação dos *Essercizi* (p. 203).

Dentro dos *Essercizi* a sonata K.16 é considerada especialmente interessante por Pestelli, dado o seu aspeto contrastante, em que se alternam partes imitativas e partes simples e graciosas, onde se pode intuir o estilo de Johann Christian Bach. Este traço de “estilo galante” pode ter tido a sua fonte de inspiração no ambiente português (Pestelli, 1967, pp. 147-148). A sonata K.2 é um perfeito exemplo de um “minueto alla corrente”, parte de uma *suite*. A sonata K.4

⁵⁵ Uma grande parte do estudo do autor é dedicado aos vestígios deste estilo em Scarlatti. “Se Scarlatti foi influenciado pelo estilo galante, mas não atraído por ele, foi devido sobretudo à sua sensibilidade impaciente que nunca deixava o cravo descansar” (Pestelli, 1967, pp. 232, 235-236 e 86).

deriva de um tipo de *Allemanda*, enquanto a sonata K.10 deriva da uma *Corrente*. A sonata K.3 deriva do género de toccata cromática (pp. 137-138).

A sonata K.85, primeiro andamento da Toccata X do MS de Coimbra, tem muitas analogias com a sonata nº 8 de Carlos Seixas⁵⁶ (p. 152).

VI.4.2. A influência italiana e ibérica nas sonatas.

As primeiras sonatas de Scarlatti refletem a influência dos modelos de composição para instrumentos de tecla dos compositores B. Pasquini e A. Corelli (ver cap. I.2.4) e do seu mestre de composição F. Gasparini. Depois o seu percurso torna-se pessoal e original quer em relação à evolução de música para teclado italiana, quer da música francesa e alemã.

Em relação às influências ibéricas nas sonatas de Scarlatti, se compararmos as suas sonatas com as de A. Soler, autor de muitas sonatas para instrumentos de tecla, podemos notar o seguinte: ambos os compositores adotam o mesmo modelo de sonata de andamento único, mas, para Soler, o recurso aos materiais da música popular é intrínseco à sonoridade, os elementos temáticos e os ritmos brilhantes alimentam a sua escrita. Em Scarlatti, nalgumas sonatas, os elementos da música popular ibérica aparecem só em determinados episódios. Outras há, como a K.24, que são totalmente “espanholas”. Em oposição a Scarlatti, Soler usa o estilo galante sobretudo nos andamentos *Adagio* e *Cantabile*.

Outro compositor que viveu na corte espanhola é Sebastian Albero, autor de 30 sonatas para clavicórdio de uma ousada invenção harmónica. O influxo de Domenico sobre Albero pode ser evidenciado em alguns traços da escrita, como as frequentes mudanças entre o modo maior e menor, os saltos repentinos para outras tonalidades e a adoção da sonata monotemática bipartida. Contudo, a escrita de Albero é simples, linear, alternando partes brilhantes com partes cantabiles⁵⁷.

⁵⁶ Seixas, Carlos de. (1992).

⁵⁷ É interessante consultar o estudo recente de Agueda Pedrero-Encabo (1994, pp. 1-19) que compara os 30 *Essercizi* e as 30 sonatas de Vicente Rodriguez, em que as últimas foram escritas antes de 1744, data que aparece no manuscrito.

nos compassos 50-53 (figura 86, cc. 50-53). *Vamps* mais extensas aparecem geralmente no início da segunda parte da forma binária, como na K.216,

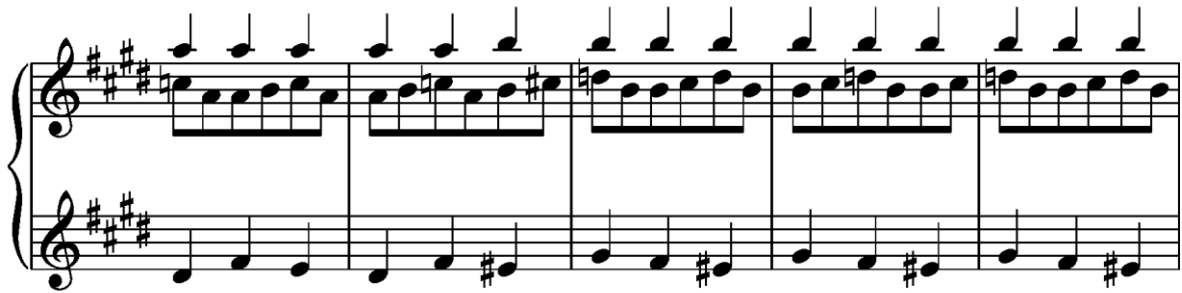


Figura 87. Sonata K.216 cc. 28-32.

(figura 87, cc. 28-32), K.426 (cc. 134-153) e K.448 (cc. 88 para frente) (Sheveloff, 1970, pp. 364-365).

A *vamp* pode ser concebida como um esforço de ultrapassar a sintaxe dividida por secções da obra, com todas as suas unidades repetidas, quer na sequência quer na altura. A passagem não consiste obviamente em repetições de uma única célula, mas, precisamente por causa da maneira como podemos ouvi-la para além da superfície, numa frase maior que parece durar para sempre. (Sutcliffe, 2003, p. 23, tradução livre)

Muitos autores consideraram que o ambiente exclusivo e isolado da corte espanhola ajudou a determinar o carácter das sonatas. Scarlatti chegou a Espanha no momento em que o rei teve a sua primeira forte crise de depressão. Terá o comportamento compulsivo, repetitivo e instável das secções *vamp* ter sido influenciado pelo comportamento real? Segundo Sutcliffe (2003, p. 34) é improvável que Scarlatti não se tenha deixado transportar pela cultura e personalidade espanhola, exagerada e exuberante em tudo. Não deve ter ficado insensível a este ambiente e isto pode ter-se refletido nas sonatas e na *vamp*.

VI.4.4. A teatralidade.

A pluralidade tópica e ambiguidade que caracterizam o estilo híbrido de Scarlatti foram lidas por Giorgio Pestelli como uma indicação da vocação teatral do compositor. Pestelli (1968, pp. 197-198) divide as sonatas que têm elementos de teatralidade em três partes: a primeira parte da sonata é constituída por um elemento temático que faz alusão ao mundo do teatro; este elemento temático nunca irá voltar a aparecer; na parte central, de desenvolvimento, podemos

encontrar elementos de influência espanhola em que a textura das vozes aumenta; a parte final caracteriza-se por uma linguagem harmónica elementar. Nesta parte final, na alternância de cadências, Scarlatti desenvolve as suas habilidades rítmicas e tímbricas gerando assim um efeito de comicidade. Nesta perspectiva, as sonatas animam o palco e oferecem um espetáculo musical e teatral. O autor lembra-nos a teatralidade da vida da corte italiana do século XVIII, a sua procura de artifício e máscara. O contraste dos caracteres nos *Essercizi* é obtido mediante o diálogo e a alternância entre o modo maior e menor.

O contraste temático, tal como se expressa nos *Essercizi*, como fator de narração e de espetáculo musical, irá continuar a aparecer ao longo de toda a produção das sonatas, sem nunca implicar uma responsabilidade de seguir as regras da sonata, ou seja do tipo “clássico” como lhe chamam os alemães (Keller, 1958, como citado em Pestelli, 1967, p. 141).

Chris Willis (2008, pp. 276-281) no caso da performance para piano a solo afirma que existia no século dezoito uma considerável sobreposição entre os domínios de composição, improvisação e performance, de tal forma que nem sempre é possível dizer com certeza se se está a ouvir algo que foi composto ou improvisado. Em Scarlatti aparecem situações semelhantes, o que pode ser um indicador quer desta influência, quer do gosto do público da época. O intérprete era livre de interpretar melodia, ritmo e repetições de acordo com os efeitos que ia provocando no público. Na performance a solo, que envolve comunicação e criação por parte do intérprete, o executante tem apenas a audiência para se confrontar. Nela, é especialmente capaz de transmitir uma ilusão tipicamente associada com o teatro. O espectador pode compreender (deduzir, inferir) toda a substância da performance tanto de uma forma física como mental.

Ao ouvir a música, estamos a ouvir os resultados imediatos das decisões tomadas no momento por uma acção humana real e autónoma – ou assim parece. Naturalmente esta impressão pode ser o resultado de uma ficção; noutras palavras, o executante que cria esta ilusão torna-se uma espécie de actor. (...) Assim como um actor teatral, o executante a solo assegura de forma real a unidade entre corpo e mente que usa para transmitir a experiência em tempo real de um ser. (...). O sentido de um executante como uma espécie de actor que projecta uma pessoa não totalmente real pode emergir da existência de um guião escrito, e isto poderá seguramente demonstrar que a performance não está literalmente a ser improvisada de raiz. (Willis, 2007, pp. 21-22, tradução livre)

Chris Willis alerta-nos, tomando como ponto de partida algumas teorizações literárias, para que as intenções do compositor (tal como as do autor, na literatura)

são de certo modo inalcançáveis e que não será esse o objetivo fundamental do intérprete. Na música, tal como no texto literário, pode-se ter em conta uma entidade fictícia que representa as intenções do compositor assim como outras construídas quer inconscientemente por este, quando imagina um público ou um intérprete para a sua música⁶⁰, quer pelas expectativas e conceções de um intérprete e de um público na sua época. No texto musical, chegar às intenções reais do compositor pode não ser aquilo que é mais importante, pois cada época, cada público e cada intérprete constrói o seu “Domenico Scarlatti ficcional” que pode ou não refletir as intenções do compositor histórico.

⁶⁰ Willis (2008, pp. 276-281), refere-se a “a kind of fictional character created by the composer”

VI.5. Forma.

VI.5.1. A anatomia da sonata.

Analisando as sonatas sob o aspeto harmónico-estrutural, sobressaem algumas características comuns que podem iluminar o caminho de uma escolha interpretativa. Numa análise geral e segundo o ponto de vista harmónico-estrutural, e segundo o ponto de vista de Kirkpatrick, que nos parece, ainda hoje, o mais válido⁶¹, podemos resumir que a sonata de Scarlatti é uma sonata monotemática e bipartida, com a relação tónica-dominante ou modo menor-maior entre a primeira e a segunda parte, que parece ser bastante similar aos andamentos de uma *Suite*. O equilíbrio e a lógica formal são sempre respeitados, o paralelismo entre as duas secções verifica-se na parte final, enquanto a parte inicial de ambas as partes é sujeita a muitas variáveis. A harmonia apoia-se sobre os graus I, IV, V e suas inversões e sobre a alternância do modo maior-menor. O tratamento livre dos acordes tal como das apogiaturas breves gera sobreposições harmónicas⁶². Scarlatti não tem em consideração a tradição polifónica que dava igual peso a todas as vozes; pensa nos acordes e acrescenta ou abandona as vozes segundo o resultado sonoro que quer obter. Os elementos temáticos (que variam entre *cantabile*, evocativo, rítmico-harmónico) também entram e saem de forma livre. A pulsação rítmica unifica a sonata conferindo uma energia que alterna distensão e contração; no interior da pulsação existem articulações independentes e defasamentos de ritmo. Kirkpatrick acrescenta que é impossível aplicar o modelo de análise formal que se aplica à “sonata clássica”.

“A sonata de Scarlatti é uma obra em forma binária, dividida em duas metades; a primeira metade parte de uma tonalidade fundamental para depois definir a tonalidade conclusiva com uma série de cadências

⁶¹ Todavia algumas sonatas (como por exemplo as sonatas K.104 e K.124) afastam-se notoriamente do modelo da análise formal de Kirkpatrick; daqui emergindo a dificuldade de enquadrar estas peças num esquema típico.

⁶² No cap. VI.6.19 encontra-se a análise da sonata K.124 (ver figura 14 cc. 85-89 no cap. VI) onde encontramos vários exemplos de sobreposição harmónica (ouve-se ré menor e sol menor num único acorde, enquanto no contexto se ouve um acorde por compasso); ver também a análise da K.96 (ver figura. 13, cc. 65-68 no cap. VI.6.8) no capítulo VI.6.8 como exemplo de sobreposição e contração harmónica, em que a subdominante e a dominante se contraem num pedal de tónica e dominante, enquanto nos compassos anteriores se alternam uma harmonia por compasso.

(geralmente a dominante, o relativo maior ou menor); a segunda metade afasta-se desta tonalidade para restabelecer, no fim da sonata, a tônica de base através de uma série de cadências, usando o mesmo material temático que tinha sido utilizado para definir a tonalidade conclusiva, no fim da primeira metade. A quantidade do material temático é variável nas sonatas, como é variável o seu tratamento, mas a distribuição do mesmo material corresponde às funções tonais das várias secções nas quais a obra pode ser dividida. O único material temático que é sujeito a uma reexposição bastante pontual é aquele ligado às secções finais de cada metade e que estabelece a tonalidade conclusiva” (Kirkpatrick, 1984, pp. 254-255, tradução livre).

Kirkpatrick considera que a parte vital da sonata é a sua secção central, quer na primeira como na segunda parte. Denomina de *crux* o ponto em que a tonalidade se estabelece e permite identificar os elementos que as sonatas têm em comum entre elas.

“A verdadeira vida da sonata está na secção central da primeira parte e na secção paralela da segunda.(...). Em cada metade chamei *crux* ao ponto de encontro do material temático enunciado de forma paralela no fim de ambas as metades, quando a tonalidade se estabelece. A *crux* é um conceito (...) que torna possível realizar a análise de forma metódica e permite identificar os elementos que quase todas as sonatas têm em comum entre elas. (...) A localização da *crux* depende sempre de dois fatores, ou seja do estabelecimento da tonalidade conclusiva e da definição do paralelismo temático entre as duas metades. (...) Utilizando a *crux* como ponto de partida é possível identificar os vários elementos e as várias secções da sonata de Scarlatti”. (Kirkpatrick, 1984, pp. 256-257, tradução livre)

VI.5.2. Forma.

Pestelli (1967, p. 135) divide os *Essercizi* em dois grupos: com estrutura binária simples e com estrutura binária composta. Ao primeiro grupo pertencem as sonatas monotemáticas, divididas em duas partes com um número de compassos iguais entre as partes; a segunda parte começa com o mesmo tema da primeira “reexposto” em harmonia de dominante e, seguindo o modelo da primeira parte, regressa-se à tonalidade do início. Kirkpatrick (1984, p. 268) denomina este grupo como *sonatas fechadas*, ou seja sonatas em forma binária perfeitamente equilibradas, como as *suites* das danças. Nestas sonatas, ambas as metades usam o mesmo material temático na mesma ordem, como por exemplo na sonata K.3.

À segunda tipologia pertencem as sonatas em que as duas metades não usam o mesmo material da mesma forma, ou seja o material temático que abre a

primeira metade não é usado para começar a segunda (como nas sonatas K.19, K.96, K.215 e K.216, de entre os manuscritos que são objeto da tese); no interior de cada uma das partes aparecem novos elementos como, por exemplo, um segundo tema (como na sonata K.21), ou contrastes entre o modo maior e o modo menor⁶³. Kirkpatrick denomina este grupo como *sonatas abertas*, onde também frequentemente a segunda parte começa e continua de forma independente da primeira, como na sonata K.28; ou então têm frases improvisadas que não têm correlação com a primeira parte, como por exemplo nos compassos 99-118 da sonata K.21.

VI.5.3. Sonatas que não têm estrutura bipartida.

Embora a maioria das sonatas possuam uma estrutura monotemática bipartida, dentro das coletâneas que são objeto deste estudo, encontramos um número limitado de sonatas com características invulgares, que não tem estrutura binária nem uma dupla barra no meio da sonata. A estas sonatas não se pode aplicar a análise harmônico-estrutural segundo o modelo de Kirkpatrick. A sonata K.30 é a única dentro dos *Essercizi* que não tem uma estrutura monotemática bipartida. Trata-se de uma fuga de características invulgares. Segundo Sutcliffe (2003, pp. 182-183), esta sonata é encarada, por vezes, como uma personificação pelos velhos métodos (formas) de contraponto, como supostamente é relatado numa carta para o Duque de Huescar⁶⁴. O contraponto é uma virtude criativa escondida, ao criar aquilo que Kirkpatrick apelidou de *um enredo magnífico* mantendo a estranheza e a dissonância. Contudo, a K.30, composta por saltos ascendentes com intervalos diminutos, é concebida à maneira italiana, ou seja Scarlatti não procura a perfeição na condução das partes mas brinca com as vozes que, mexendo-se livremente, aparecem e desaparecem para fins melódicos, agógicos ou dinâmicos.

⁶³ Para aprofundamentos sobre a alternância do modo maior-menor consultar a análise da sonata K.44, no capítulo VI.6.2, e a sonata K.96, no capítulo VI.6.7.

⁶⁴ Scarlatti compôs para o Duque de Huescar dois hinos chamados *Eroici Panegirici*.

As sonatas K.82 e K.85, que pertenciam à Toccata X do Manuscrito P-Cug MM 58, 10 de Coimbra⁶⁵, não têm uma divisão binária e as sonatas K.78 e K.94, que pertenciam ao mesmo manuscrito, embora tenham dupla barra, são concebidas como andamentos da Toccata X. Em todas as 4 sonatas é difícil aplicar o modelo de análise harmónico-estrutural proposto por Kirkpatrick. Contudo, na sonata K.85, a última secção é determinada pela entrada do tema na voz da clave de Fá (Figura 88).



Figura 88. Sonata K.85 cc. 45-48.

Possui o mesmo material temático da última secção da primeira parte. (Figura 89).



Figura 89. Sonata K.85 cc. 11-14.

“A K.85 começa um pouco à maneira de um *concerto veneziano* para cordas, mas a sua estrutura de *ritornello* baseia-se em várias tonalidades, não na frase de abertura, mas nos compassos 4-5” (Figura 90) (Boyd, 1986, p. 176, tradução livre).

⁶⁵ Para aprofundamento sobre o Manuscrito de Coimbra, ver o capítulo II.2.

I. Allegro



Figura 90. Sonata K.85 cc. 1-5.

VI.6. Análise harmónico-estrutural de algumas sonatas.

Neste ponto, iremos realizar uma análise harmónico-estrutural de um conjunto de sonatas mais representativas⁶⁶, segundo o modelo de Kirkpatrick e escolhidas do Manuscrito F. C. R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal, das várias características técnicas e estilísticas que sintetizam os elementos mais peculiares da escrita para instrumentos de tecla de Scarlatti. A finalidade é oferecer uma melhor compreensão da escrita para instrumentos de tecla do autor. No início de cada análise, realizada sob o ponto de vista da organização temática, é explicada a razão da escolha da sonata, juntamente com as suas características específicas. A metodologia que irá ser aplicada na análise, tal como a utilização dos termos de *início*, *continuação*, *transição*, *pré-cruce*, *cruce*, *pós-cruce* e *conclusão* são os mesmos usados por Kirkpatrick⁶⁷.

Na análise das sonatas, são utilizados os seguintes termos: *período*, *frase*, *frase regular*, *frase irregular*, *meia-frase*, *frase dupla*, *inciso*, *episódio*, *meia*

⁶⁶ Dentro do Manuscrito F. C. R. 194. 1 analisam-se as seguintes sonatas: K.43, K.44, K.53, K.54, K.55, K. 96, K. 98, K.101, K.103, K.104, K.112, K.118, K.124 e a K.135.

⁶⁷ Para maior aprofundamento sobre a anatomia da sonata, consultar o capítulo XI de Kirkpatrick (1984, pp. 254-266); os termos utilizados são resumidos nos esquemas do mesmo capítulo (pp. 256 e 259-260). Todos os assuntos relativos à análise, sob o ponto de vista da organização temática (anatomia), foram tratados também por Gerstenberg (1933). Bogianckino (1956) considerou a estrutura da sonata sob o ponto de vista da organização de áreas tonais.

cadência (cadência suspensa) e cadência composta, segundo a terminologia usada no tratado de Bas (1964) e Dionisi (1951).

Segundo estes autores, a organização das unidades temáticas (ou do discurso musical) baseia-se num período que tem uma dimensão geralmente de 8 compassos e que conclui com uma articulação da cadência. O período⁶⁸ está dividido em frases: a frase regular binária é composta por 4 compassos; a ternária, por 6 compassos; por sua vez a frase pode ser subdividida em meia-frase (2+2 compassos) que por sua vez também pode ser subdividida em dois incisos. A frase é simétrica quando entre as várias componentes do tema existe uma correspondência de tipo melódico, rítmico e dos intervalos; a frase é assimétrica, quando não existem essas correspondências. A frase dupla é a que é composta por dois fragmentos idênticos A-A. Contudo, a frase pode indicar também um “objeto musical” qualquer, desde que possua um sentido fraseológico. A palavra “frase”, assim como a palavra “articulação fraseológica”, poderá ser utilizada também no sentido geral, ou seja também no âmbito de frases compostas por mais de quatro compassos. O episódio é uma secção de carácter unitário de uma composição, que desenvolve um tema próprio ou elementos dos temas fundamentais da composição.

(...) Os termos *inciso, meia-frase, frase, período* não têm um significado absoluto. O valor das unidades rítmicas e musicais depende das dimensões do conjunto da composição à qual pertenciam. Uma mesma frase, um mesmo período, pode ter um carácter de simples elemento (de proposta e de resposta, dependendo dos casos), quando é incluído numa peça de grandes proporções, e pode assumir uma importância de unidade completa, quando é incluída numa forma de dimensões muito mais curtas. (Bas, 1964, pp. 53-54)

⁶⁸ O período representa a expressão de uma ideia musical completa; nele a melodia sobe gradualmente chegando ao ponto mais agudo no centro do período, ou seja no fim da frase, onde a ideia musical fica suspensa; desce gradualmente chegando ao ponto de repouso definitivo no fim do período, onde encontra a sua definitiva conclusão. A harmonia, juntamente com a melodia, chega, no centro do período, a uma cadência de carácter suspenso chamada *meia cadência* (ou *cadência suspensa*), que modula geralmente à dominante e interpreta a conclusão do período com uma cadência de fecho que, quase sempre é uma *cadência composta* (exemplo compassos 1-8 do segundo andamento da sonata em dó menor *Patética* de Beethoven.) (Dionisi, 1951, pp. 6-7)

VI.6.1. Sonata em sol menor K.43.

A peça, embora de extensão relativamente reduzida, sintetiza com equilíbrio os elementos estilísticos mais típicos da escrita para instrumentos de tecla de Scarlatti: o virtuosismo na execução; figurações rápidas de semicolcheias e fusas; ornamentos frequentes; destreza do movimento melódico e saltos da mão esquerda; a clareza harmónica aliada à liberdade no tratamento das estruturas dos acordes; a facilidade e a verve inventiva; a regularidade e simplicidade estruturais.

Trata-se de uma livre condução a duas vozes referida só em algumas passagens, com alargamentos ocasionais da condução das vozes a três partes e breves secções caracterizadas por uma série de acordes na mão esquerda, até agregados de 4 sons⁶⁹.

Parte I

c. 1-8 INÍCIO [t]

cc. 8-14 Transição-Pré-cruX [t-d]

c. 14 CRUX

cc. 14 -22 SECÇÃO TONAL [d]

cc. 14 -20 Pós-cruX [d]

cc. 20-22 Conclusão [d]

Parte II

cc. 23-33 DIGRESSÃO (desenvolvimento) [t---t]

Entre os cc. 33-34-CRUX;

cc. 34-42 SECÇÃO TONAL [t]

cc. 34-39 Pós-cruX [t]

⁶⁹ No capítulo IV.3.3.2, que aprofunda o aspeto do fraseado, são mostrados, em exemplos de notação musical, duas possibilidades de interpretar as mesmas frases repetidas duas vezes (figuras 52 e 53, K.43, cc. 1-8). O capítulo IV.3.3.7, "O uso do pedal", fornece um exemplo de realização da repetição da mesma frase usando o pedal de uma corda, criando assim blocos contrastantes de sonoridade e variedade na repetição.

cc. 40-43 Conclusão (coda) [t]

Observando o esquema acima descrito, podemos dividir a primeira parte de acordo com as divisões mínimas descritas por Kirkpatrick. Dentro da secção tonal da segunda parte, podemos notar que a conclusão é diferente da primeira parte.

Parte I

cc. 1-8 Início [t]

Período composto por duas frases: a primeira frase, regular de 4 compassos, (cc. 1-4) é constituída por 2 semifrases contrastantes: a primeira expõe um desenho descendente de colcheias na mão direita, repetido três vezes, e um acompanhamento com valores prolongados na mão esquerda, com o acréscimo temporário do lá agudo nos tempos fracos na voz superior; a segunda frase consiste numa passagem contrastante em uníssono, repetida duas vezes: mais um desenho de escala descendente, que conclui no ré, subentendendo uma cadência suspensa. É importante salientar, neste contexto e no âmbito geral do estilo do nosso autor, o movimento das duas mãos à distância de uma oitava (referimo-nos à breve passagem nos compassos 2-3-4, e ao correspondente na segunda parte, nos compassos 25-26-27): é um procedimento pouco frequente em Scarlatti e representa uma solução instrumental singular e inovadora na escrita do autor.

Evidenciamos o *incipit* da sonata na figuração muito rápida de fusas, repetidamente convocadas ao longo da sonata.

Em concordância com o *incipit*, a fraseologia⁷⁰ da primeira parte (cc. 8-12) configura-se constantemente em anacruse, com o início de cada inciso ou conjunto sobre o quarto tempo de um compasso e conclusão sobre o terceiro tempo.

A segunda frase (cc. 4-8) repete-se duas vezes, com variantes melódicas mínimas (das apogiaturas expressivas superiores, no primeiro e terceiro tempo do

⁷⁰ Este termo tem o mesmo significado de articulação fraseológica.

compasso 7 e no primeiro tempo do compasso 8, que se substituem aos trilos), uma semifrase de 2 compassos com estrutura em forma de cadência. A mão direita apresenta um desenho melódico original, a esquerda estabelece-se em acordes de 2 ou 3 sons. No segundo inciso, que mais uma vez propõe, na oitava inferior, um movimento parecido ao do primeiro, a variante do mi bequadro, interpretável como ponto de volta do movimento ascendente, subentendido para a sensível, e depois para a tónica: a cor harmónica peculiar que esta nota adquire no interior da configuração do acorde da quinta e sexta com função de subdominante confere à passagem interesse e originalidade;

cc. 8-14 Transição (pré-Crux) [t—d]

Frase *modulante* de 5 compassos: a secção começa sobre o terceiro tempo do compasso 8, que representa, no conjunto, a conclusão da passagem anterior e o começo do novo episódio⁷¹, com uma figuração virtuosística em forma de brevíssima escala ascendente para semicolcheias e fusas. O movimento ascendente prossegue com a mão direita, com um ulterior fragmento de escala, seguido de um breve encadeamento cadencial. O inciso repete-se três vezes e, na terceira repetição, afasta-se modulando ao relativo maior (Si bemol). Mais uma vez, é proposto o mesmo desenho (c. 12); a sensação é de uma progressão ascendente, cujo dinamismo acelera até ao compasso 13, onde um novo desenho, transitando para o tom de fá maior, alcança, no compasso seguinte, o ré menor final [d], sem se cadenciar de forma decisiva, mas com um desenvolvimento fluente no discurso musical, que conduz diretamente ao episódio seguinte, cujo início está sobre o quarto tempo do compasso 14.

Ao nível formal, esta secção e a passagem para a secção seguinte não são articuladas com nitidez e determinação: considerando que a conclusão do compasso 14 representa a crux, seria de supor a ausência, nesta sonata, de uma pré-crux, ou, localizando a pré-crux nos dois compassos ambíguos 13 e 14, seríamos obrigados a supor uma sobreposição das funções tonais essenciais das duas últimas secções precedentes à crux, dado que a transição não esgota o seu

⁷¹ É uma secção de carácter unitário de uma composição, que desenvolve um tema próprio ou elementos dos temas fundamentais dessa composição.

percurso modulante nos primeiros 4 compassos, mas alcança a meta definitiva da dominante menor apenas no final do compasso 14. Considerando que, em Scarlatti, não são raras sobreposições e ambiguidades das funções tonais, consideramos a pré-crux entre os compassos 13 e 14; esta ambiguidade, com toda a probabilidade, será intencional do autor, para tornar mais incisiva a passagem para a dominante menor.

É provável que a pré-crux seja realizada nesta forma pela brevidade da sonata, para que o discurso musical não perca a sua eficácia; talvez seja uma maneira, por razões expressivas e formais, de tornar mais dramático e direto o discurso formal.

De facto, faria sentido falar-se de uma secção de transição e de uma pré-crux fundida na única frase em questão, ou evitar a procura de uma clara distinção formal neste ponto: nem sempre a intenção do compositor se pode vergar aos esquemas interpretativos extraídos à partida da análise de toda a obra. A interpretação mais racional permanece, de qualquer maneira, no nosso entender, na ausência de uma secção pré-crux claramente referenciável como tal.

c. 14 CRUX

cc. 14- 22 SECÇÃO TONAL [d]

cc. 14- 20 Pós-crux[d]

Frase dupla de 3+3 compassos em ré menor. Os dois primeiros compassos expõem reiteradamente um desenho de breves arpejos descendentes, com carácter de alternância imitativa entre as duas mãos, notável graças aos virtuosismos e saltos repetidos em direcção à região grave do teclado, dividida entre dois registos muito distantes entre si; o esquema harmónico neste compasso é de sd-D-t em inversão. O terceiro compasso do conjunto conclui com a forma típica de cadência, antes da repetição conclusiva da passagem.

cc. 20-22 Conclusão [d]

Passagem concisa e *cadencial* sobre o material extraído dos compassos 5-8. Como naquela secção, também nesta encontramos uma ascensão peculiar ao sexto grau, agora si natural, no acorde de quinta e sexta sobre a subdominante.

Parte II

cc. 23-33 DIGRESSÃO (desenvolvimento) [t----t]

A secção desenvolve livremente o material temático exposto na primeira parte, partindo diretamente do tom de base⁷², limitando-se a tocar as zonas tonais próximas. Destacam-se a figuração de uma escala ascendente rápida e o desenho melódico à distância de oitava, como elementos temáticos recorrentes na caracterização do tematismo da peça.

A modulação imediata para a dominante do tom de ré, com que se concluía a primeira parte, abre a secção num sol menor provisório, com saltos rápidos, alternados entre as duas mãos; a cadência do compasso 25 conduz todavia a Si bemol Maior, tom em que é exposta a figuração descendente em uníssono, num evidente apelo ao início da sonata.

Segue-se um desvio para dó menor, tonalidade em que, no compasso 28, começa uma frase regular em progressão ascendente de 2+2 compassos: os acordes repetidos de sétima dominante e tónica na mão esquerda, sobre o pedal da dominante, sustentam um desenho de ornato, enriquecido com ornamentos da mão direita. A figuração de escalas ascendentes liga-se à segunda semifrase, com subida tonal e reposição do episódio no tom de ré menor.

Nos compassos 32-33 (figura 91), após a modulação imediata para a dominante do ré e o regresso à zona de base, uma vez mais por meio de escalas e depois de uma variante do desenho descendente em uníssono, desta vez duplicado à terceira, há uma recondução à secção tonal. A particularidade desta digressão está na estrutura fraseológica: embora a primeira parte se conclua no terceiro tempo do compasso 22, para óbvia retoma anacrústica do *ritornelo*, a segunda parte começa com um meio compasso, portanto ainda no terceiro tempo, sem preparação. Trata-se de uma irregularidade por razões fraseológicas. Não são raros os casos em que a articulação fraseológica se torna irregular por esta razão.

⁷² Tom do início, tom principal.



Figura 91. Sonata K.43 cc.32-33.

O que sobressai é que, graças a este *incipit* no tempo forte do compasso, a fraseologia da segunda parte revelar-se-á, até ao termo, reconduzida a um esquema de tempo forte, ao contrário do esquema em anacruse encontrado na primeira;

Entre o primeiro e segundo tempo do c. 34 Crux

cc. 34-42 SECÇÃO TONAL [t]

cc. 34-39 pós-cruix [t]

Reposição literal da secção correspondente da primeira parte no tom de base de sol menor. A única particularidade reside no desfasamento de meio compasso relativamente ao modelo da primeira parte, devido à já citada particularidade do *incipit* da segunda parte, e a um ulterior ajustamento, que faz avançar ainda mais o início do episódio.

cc. 40-43 Conclusão [t]

Mais elaborada e pouco mais extensa do que a conclusão da *exposição*, esta representa uma verdadeira coda para toda a sonata: aqui é reposto o virtuosístico “voo ascendente”, seguido de uma elaboração enriquecida e repetida do desenho descendente originariamente utilizado na passagem à distância de oitava.

VI.6.2. Sonata em Fá Maior K.44.

Razão de escolha: desafios da técnica virtuosa. Uma outra peculiaridade desta sonata é descrita no capítulo IV.3.3.6 sobre a dinâmica no piano moderno (figura 70, cc. 122-153). Nesse capítulo é explicada a maneira como Scarlatti usa o espessamento e a redução do tecido e as mudanças de registos para dar

contraste dinâmico. Efetivamente Scarlatti, em nenhuma das suas sonatas, usou sinais de dinâmica o que pode significar, como J. Van Der Meer (1992)⁷³ aponta no seu artigo, que o compositor, embora tivesse ao seu dispor nos palácios da família real espanhola três pianos de martelos, nunca usou os recursos disponíveis num piano de martelos como o *piano*, *forte*, *crescendo* e *diminuendo*. Neste sentido, é provável que Scarlatti pensasse ao cravo nas suas sonatas, embora pudesse compor e tocar num piano de martelos. À luz destas considerações, a dedilhação aplicada na edição crítica desta sonata foi realizada tendo em consideração os fatos acima descritos.

A forma é organizada segundo uma fraseologia regular de grupos de 4-8 compassos, utilizando muitas vezes o esquema da repetição imediata de um grupo de dois compassos seguidos de progressão. Segundo Giorgio Pestelli (1967, p. 168), o ritmo faz lembrar a Suite, e a sonata tem muitas analogias com Seixas; aquela elegância *ante litteram* que dominava os ambientes portugueses e que foi interiorizada por Scarlatti.

Uma característica da sonata K.44, comum a muitas das sonatas contidas nas coletâneas é o gosto da mudança repentina entre o modo maior e menor, proporcionando assim vitalidade e variedade à obra musical.

As partes centrais de ambas as partes em modo menor anunciam o final em modo maior, proporcionando luminosidade.

A primeira parte começa na tónica e vai até à dominante, tocando a dominante menor e realizando a cadência no tom do V grau; a segunda parte movimenta-se logo da tonalidade homóloga menor da tónica (fá menor) num contexto de estatismo harmónico: o fá menor prolonga-se até ao episódio conclusivo, passando para dó menor (cc. 102-105), que após uma simples troca de modo cadencia na tonalidade de base.

Os grupos dos acordes são principalmente baseados sobre o uso do bicorde⁷⁴ e não sobre a tríade, consistindo a escrita, em longas secções, numa

⁷³ Para aprofundamento sobre a organologia consultar o capítulo III.

⁷⁴ O bicorde é a combinação harmónica de dois sons simultâneos.

textura a duas vozes. Os escassos grupos de acordes estão presentes na exposição inicial do tema (cc. 1-16), no episódio modulante (uma progressão descendente) que conduz à tonalidade da dominante (cc. 21-30) e, na segunda parte, apenas no breve episódio análogo de transição que representa o paralelo formal do anterior mas sem ter a mesma função modulante (cc. 110-121). Na conclusão, tanto a primeira (cc. 66-78) como a segunda parte (cc. 137-148), aquilo que poderia parecer um enriquecimento da escrita até 4 partes é, de facto, um expediente de escrita do valor tímbrico e de reforço, sem algum significado contrapontístico (de facto trata-se de uma simples reduplicação da melodia, na terceira ou na sexta na mão direita e na oitava na mão esquerda).

Num contexto de previsibilidade harmónica, formal e elaborativa, constituem elementos de contínuo interesse, variedade e novidade as soluções virtuosísticas da escrita do teclado, a troca repentina do âmbito da extensão, sobretudo na mão esquerda e muitas vezes em conjunto com o cruzamento das mãos, o uso das notas estranhas à harmonia, dos ornamentos. Portanto, de um lado a simplicidade da construção, inteligibilidade formal e linearidade do percurso harmónico e, do outro lado, a frescura, agilidade e variedade da invenção. É de realçar o fato de que a crux se articula após uma articulação cadencial.

Esquema formal sintético (breve)

cc. 1-8 Exposição do material temático (Início)

Período composto por duas frases regulares que faz uma cadência de 2+2+2+2 compassos, estruturada como uma progressão melódica descendente.

cc. 9-16 Repetição variada (reexposição dos mesmos 8 compassos com poucas simples ornamentações)

cc. 17-42 Secção de transição

cc. 17-20 Semifrase composta pela repetição de um inciso de dois compassos (T)

cc. 21-30 Semifrase assimétrica (de dois compassos) de resposta modulante por meio de uma progressão de acordes descendentes (T- - -D)

cc. 31-34 Repetição da semifrase de cc17-20 no tom da dominante

cc. 35-42 Semifrase de resposta consistente na repetição de um grupo *cadencial* de 4 compassos (4+4) que confirmam a nova tonalidade (D)

cc. 43-50 Pré-cruX Frase dupla de 8 compassos (4+4) que consiste na repetição de duas semifrases que cadenciam no tom da dominante menor (d);

Entre c. 50 e 51 - CRUX

cc. 51 e 83 SECÇÃO TONAL (D)

cc. 51-65 Pós-cruX (8+8) período de 16 compassos⁷⁵ que consiste na repetição de uma frase de 8 compassos no tom da dominante menor (d); o esquema da frase é baseado ainda na repetição de incisos de dois compassos e um afastamento cadencial final

cc. 66-78 Conclusão: período de 16 compassos (8+8) que consiste na repetição integral de uma frase de 8 compassos fortemente cadencial no tom da dominante

cc. 79-83 Conclusão final: articulação fraseológica decisiva conclusiva (2+2+1).

cc. 84-153 Segunda parte

cc. 84-121 DIGRESSÃO Digressão baseada em material temático variado (que deriva da pré-cruX, da pós-cruX e da secção de transição), organizada em períodos e frases regulares construídas pela iteração de incisos e semifrases (2+2,4+4,8+8). Inicia-se no tom da tónica menor (t) e desloca-se sempre neste âmbito harmónico, tocando a dominante e a subdominante menor (d, sd) sem nunca modular (nem na secção de transição dos compassos 110-117, progressão harmónica não modulante de 4+4);

Entre c. 121 e 122 CRUX

⁷⁵Os termos *inciso*, *meia-frase*, *frase*, *período* não têm um significado absoluto. O valor das unidades rítmicas e musicais depende das dimensões do conjunto da composição à qual pertenciam. Aqui o termo *período* poderá ser utilizada também para 16 compassos, tal como a palavra *frase* para 8 ou 10 ou mais compassos.

cc. 122-153 SECÇÃO TONAL (t-T) Reeexposição semelhante com a secção tonal da primeira parte transposta para a tónica. Podemos evidenciar a função da dominante menor usada não para modular, mas como simples cromatismo e função tonal. Efetivamente, nesta sonata, o modo menor é usado de forma igual ao modo Maior, só para diferenciar as sonoridades das várias articulações fraseológicas e não para se afastar da tónica.

VI.6.3. Sonata em Ré Maior K.53.

Razão de escolha: recurso habitual à técnica de cruzamento das mãos. Para aprofundamento e comparações com a técnica dos cruzamentos das mãos, consultar os cap.VI.3.2 e IV.3.3.5.

A peça, com um andamento muito rápido, apresenta uma escrita ágil e muito ligeira, com ornamentos ocasionais e o recurso habitual ao cruzamento das mãos: a mão esquerda encavalga continuamente a direita para tocar notas no registo agudo, com um jogo espetacular virtuosístico de ida e volta, saltando entre os âmbitos extremos do teclado. A sensação é de que o tema é elaborado em função da procura contínua de uma escrita ligeira e virtuosística. De facto, a escrita é sempre parecida mas nunca igual, para oferecer continuidade e variedade.

Além disso, a sonata é, de facto, uma espécie de movimento perpétuo de colcheias, em escalas e arpejos, reduzidos a uma única linha melódica em breves passagens, ou sustentada por um acompanhamento de valores longos de mínimas e semibreves. Outra característica invulgar nesta sonata é o aparecimento, pela primeira vez, da ornamentação do trilo prolongado colocada do lado direito da nota (v. cap. IV.3.2.10).

A estrutura apresenta-se nítida e regular. O movimento harmónico e o percurso tonal possuem uma característica simples, à exceção de alguns elementos particulares de maior interesse. Observando a sonata na sua estrutura podemos notar que a dimensão da pós-cruza da segunda parte é mais extensa em relação à primeira parte.

O início (cc. 1-8) tem um carácter jocoso, servindo essencialmente para causar efeito, confirmando a tónica nos seus graus fundamentais. Os ornamentos em ambas as mãos e o arpejo ascendente na parte aguda são construídos ao

longo de três compassos, numa espécie de crescendo instrumental, antes da fórmula da cadência IV-V- I do quarto compasso. A frase é reforçada na repetição literal, representando, portanto, uma ampla secção introdutória à transição, que, como já foi dito, a partir do compasso 19, é uma espécie de *perpetuum* de colcheias. Trata-se de um único bloco temático inicial, de carácter essencialmente estático, anteposto ao subsequente desenvolvimento do discurso da sonata;

cc. 9-18 Transição [T—D]

Ampla articulação fraseológica de 10 compassos construída com a repetição de um inciso de dois compassos, segundo o esquema harmónico I-V. Na terceira repetição, no tom de base, o segundo compasso do inciso (c. 14) desvia o percurso harmónico com uma modulação para o tom da dominante, lá maior, através do sol suspenso.

Na nova tonalidade o desenho repete-se, com a função de confirmação.

cc. 19-22 Pré-Crux [D]

Frase regular de quatro compassos, consistindo na repetição de uma fórmula cadencial de dois compassos; é constituída por uma troca rápida e contínua entre as duas mãos do desenho arpejado.

Entre c. 22 e 23 CRUX

cc. 23 -41 SECÇÃO TONAL [d- D]

cc. 23-34 Pós-crux [d]

Uma característica do ponto de vista harmónico desta secção é a sua implantação no tom da dominante menor. Embora alcance a meta do caminho tonal da primeira parte – para conferir a este simples discurso musical da sonata um novo elemento de variedade e atração - o nosso compositor escolhe livremente, com uma troca de modo, a variante menor do tom da dominante, escolha que representa uma possibilidade frequente desde no estilo setecentista, até ao classicismo.

A mão direita cristaliza-se no registo central, num movimento ininterrupto de colcheias, que dissolve em arpejos os acordes da harmonia; esta limita-se, nos oito primeiros compassos, a uma contínua alternância de dominante e tónica a

partir do compasso 31, antes de uma fórmula cadencial ao longo dos últimos quatro compassos, no esquema (I- iv-ii-V-V-I).

O virtuosismo é entregue à mão esquerda, que, com repetidas sobreposições, oscila entre o agudo e o grave, num jogo de cruzamentos acrobático, como já dissemos anteriormente.

cc. 35-38 Conclusão [T]

Frase regular de 4 compassos, composta por duas semifrases cadenciais.

cc. 39-41 Conclusão Final [D]

Confirmação definitiva do tom da dominante, com um desenho ascendente de arpejos de Lá Maior.

PARTE II

cc. 42-50 INÍCIO

cc. 42-63 DIGRESSÃO [D----T]

cc. 50-62 TRANSIÇÃO-reexposição do início da sonata

A secção abre com a reexposição como o início, transposto para o tom da dominante, instaurando um forte paralelismo entre as duas secções da peça, o que caracteriza desde logo esta digressão, de estrutura repetitiva, como estranha a todo e qualquer intento de elaboração ou de desenvolvimento do material temático.

O que se segue, a partir do compasso 42, é de facto decalcado da secção inicial, paralela à primeira parte. O material do motivo melódico é idêntico, o tom da dominante é imediatamente abandonado com o regresso à tónica, ré maior, na qual todo o episódio é implantado.

A secção dos compassos 50-61 representa, portanto, uma expansão do seu modelo, configurando-se em forma melódica descendente por grau conjunto que contrasta com o arpejo ascendente, como mostra o fragmento de escala formado

por semibreves no baixo, de dois em dois compassos. A progressão⁷⁶ desenvolve-se ao longo de 12 compassos, harmonizada principalmente com acordes de D e T; daqui (c. 62) seguem-se 2 compassos, que vão ao encontro da crux.

Entre cc. 63 e 64 CRUX

cc. 64-100 SECÇÃO TONAL [t-T]

cc. 64-85 Pós-cruX [t]

Esta pós-cruX e, na verdade, toda a secção tonal caracteriza-se por peculiaridades formais. Esta instaura-se efetivamente no tom de base, no modo menor, em perfeita correspondência com o que acontecia na primeira parte e utiliza o mesmo material da melodia, com um idêntico jogo de encavalgamentos da mão esquerda sobre a direita, ocupada com uma incessante figuração de arpejos. Contudo, afasta-se bastante do modelo, apresentando variantes melódicas e harmónicas, como uma livre elaboração que, a certo ponto, se desvia totalmente do percurso original.

Após um avanço nos incisos repetidos, para cadenciar na dominante, de esquema harmónico i-ii-iv-V, encaminha-se, a partir do compasso 72 até ao compasso 80 (Figura 92), para uma ampla progressão descendente, de variedade harmónica, com notas dissonantes ornamentais, com função de retardo, com prolongamentos harmónicos, como a repetição do sol no segundo tempo do c. 76⁷⁷, que coincide com o fá da mão esquerda.

⁷⁶ O termo progressão não tem aqui um significado estritamente harmónico; trata-se aqui de uma escrita que conduz a uma situação de conclusão.

⁷⁷ Para além do MS F. C. R. 194. 1 da Biblioteca Nacional de Portugal, também na Edição Ricordi (revisão Fadini) aparece o sol, enquanto na Edição Le Pupitre (revisão Gilbert) aparece o fá.



Figura 92. Sonata K.53 cc. 72-80.

Entre os compassos 81-85, encontramos uma progressão harmónica [i-iv-ii-V] e, a partir do compasso 86, uma expansão da pós-cruza maior do que a da primeira parte. A partir do compasso 94 há um paralelismo entre a primeira e a segunda parte, (confrontar o número de compassos: 11, na 1ª parte e 21 na 2ª parte); expansão que conduz à fórmula cadencial do compasso 81 até ao 85, antes da conclusão.

A diferença entre as secções tonais é de tal forma livre que nos faz duvidar da efetiva localização da crux entre os compassos 63 e 64. Por outro lado, parece difícil encontrar alternativas plausíveis. O que sobressai é a dificuldade de adaptar sempre um esquema rígido, analítico e pré-formulado ao génio do nosso compositor e às numerosas variedades das suas soluções formais. A análise deve portanto adaptar-se às variantes da escrita do compositor.

Nesta sonata, o valor e o significado da crux como um nó (junção) fundamental da articulação estrutural apresenta-se definitivamente marginal. A capacidade de gerir a fórmula e os seus equilíbrios para fins especificamente expressivos causa, na presente peça, uma inversão dos significados funcionais: a digressão⁷⁸, local destinado à interpretação livre, (e, portanto, local destinado aos divertimentos sobre material pré-existente e ao desenvolvimento e/ou acréscimo do material musical) é muito parecida ao material musical da secção inicial da

⁷⁸ “(...) a secção central da segunda metade é ainda mais livre, mais dinâmica nas modulações (...) em relação à parte correspondente da primeira metade. Esta forma a que eu chamo “digressão”(...) o seu conteúdo temático é completamente variável (...)” (Kirkpatrick, 1984, p. 260).

sonata; a secção tonal⁷⁹, que geralmente deveria consistir num episódio com função de estabilização, reserva-nos ampliações, acrescentos e elementos inovadores. Na nossa opinião, o verdadeiro material da sonata não é o harmónico, mas a elaboração de uma ideia de escrita para teclado.

cc. 86-97 Conclusão [t-T] Esta secção afasta-se da correspondente na 1ª parte, apresentando também um elemento de relevância: permanece no tom de ré menor, reforçando-o com uma fórmula cadencial de 2 compassos repetida 4 vezes. A exata correspondência da conclusão apenas é exposta nos compassos 94-97, transposição semelhante ao tom base de ré maior dos compassos 35-38.

cc. 98-100 Conclusão Final [T] Transposição para o tom de base da conclusão da primeira parte.

⁷⁹ “O material que segue a crux chama-se *secção tonal*, cuja função é quase exclusivamente a de restabelecer a tonalidade conclusiva (...) Ela raramente modula, mas serve principalmente como ponto de ligação entre o dinamismo modulatório e a imprevedibilidade temática do material que precede a crux”. (Kirkpatrick, 1984, p.258)

VI.6.4. Sonata em lá menor K.54.

Razão de escolha: sonata com elementos populares. A análise é um ponto de partida importante para a interpretação das sonatas. Tal como está desenvolvido no capítulo IV.3.3.6, esta sonata deverá ser executada considerando as mudanças das harmonias ao longo dos compassos, os seus ritmos internos, com as respirações entre as frases. Por esta razão, será conveniente analisar o ritmo do tecido harmónico sem ficar preso às linhas que delimitam o compasso. Para declamar as características típicas da tarantela, poder-se-á acelerar ou abrandar a frase segundo os movimentos mais rápidos ou mais lentos da harmonia.

A sonata é em tonalidade menor, e a primeira parte desloca-se da tónica até ao tom da dominante menor, com que se conclui; a segunda parte recomeça logo a partir da tonalidade de base e, salvo breves modulações transitórias (que serão explicadas na análise que se segue), permanece assim até ao final da peça.

A organização e o percurso tonal da sonata apresentam-se de forma muito esquemática, linear e simples tal como a construção formal: esta sonata baseia-se quase inteiramente sobre um modelo de célula rítmica embrionária. As únicas áreas ocasionalmente tocadas fora da tónica e da dominante menor são a relativa dó maior e a subdominante ré menor, no âmbito da digressão.

Num contexto harmónico bastante regular e previsível, os motivos de interesse nesta peça de desenvolvimento limitado, são, como sempre em Scarlatti, as subtilezas virtuosísticas e a invenção para instrumento de tecla. Chamamos a atenção em particular para o uso muito frequente, e notável pelas soluções encontradas, do cruzamento das mãos⁸⁰ ao longo dos compassos 9-20, 33-36 e 42-50; para além disso, a presença repetida de ornamentos e de apogiaturas cromáticas; finalmente, o uso específico da duplicação da oitava (às vezes da terceira ou da sexta) da linha melódica com função tímbrica e de reforço, sem nenhum valor contrapontístico, mas com notável relevância no jogo contínuo de

⁸⁰ Para aprofundamento da técnica do cruzamento das mãos, consultar o capítulo VI.3.2.

contrastes entre o registo agudo, de escrita ligeira e brilhante, e o registo grave, de escrita mais encorpada.

Esquema

Parte I

cc. 1-4 INÍCIO [t] (desenvolvimento) [t---t]

cc. 5-8 Continuação [t]

cc. 9-12 Transição [t-d]

cc. 13-20 Pré-crux [d]

Entre c. 20 e 21 CRUX[d]

cc. 21-26 SECÇÃO TONAL [d]

cc. 21-24 Pós-crux [d];

cc. 25-26 Conclusão (coda)

O c. 27 reconduz-nos ao princípio da peça para o ritornello

c. 28 faz a ponte com a segunda parte

Parte II:

cc. 29-50 DIGRESSÃO

Entre cc. 50 e 51 CRUX [t]

cc. 51-55 Pós-crux [t]

cc. 56-58 Conclusão [t]

Parte I

cc. 1-4 INÍCIO [t] O *incipit* consiste numa entrada em imitação das duas vozes à distância de dois compassos sobre um desenho arpejado de colcheias, com harmonia essencialmente estática, sobre o acorde de tônica, e dominante dada quase de passagem. Entra a mão direita, que, no compasso 3, acima da entrada da mão esquerda, na oitava inferior, faz contraponto ao desenho temático com um simples movimento de terceiras, que tem a particularidade de ter uma apogiatura prolongada inferior, sobre harmonia de tônica, no terceiro tempo, com dissonância apenas resolvida no tempo seguinte, portanto expressiva. No final do compasso 4, apresenta uma breve cadência composta conclusiva da frase;

cc. 5-8 Continuação [t] Frase de 4 compassos, construída como uma progressão descendente, nos três primeiros compassos até a *meia cadência* (ou *cadência suspensa*) para a dominante. À mão esquerda é atribuída a função dos acordes. Num simples desenho de terceiras rebatidas descendentes por graus conjuntos; em particular, a parte inferior descreve até ao segundo tempo do c.8 uma escala descendente em lá menor natural. A mão direita expõe, em contrapartida, o desenho melódico, um movimento de colcheias sobre fragmentos da escala descendente, notável graças à apogiatura cromática inferior, no princípio de cada elemento da progressão, em forte dissonância com o baixo (sempre com intervalos de sétima maior). Sublinhamos ainda o acorde de sétima presente no final de cada fragmento da escala e o uso da sexta napolitana, nos cc. 5 e 7, com uma cor particular dada à harmonia napolitana.

cc. 9-12 Transição [t-d] Nova frase de 4 compassos, simétrica e composta por uma estrutura simples: um inciso de um compasso com harmonia D – t, repetido duas vezes, o mesmo inciso transposto para o tom da dominante menor, com uma variante melódica na parte aguda, novamente repetida duas vezes. Portanto, a modulação é imediata, conduzida através de uma simples repetição transposta, alcançando logo a meta tonal da primeira parte, mi menor, tonalidade mantida até ao *ritornello*. Interessante, pelo contrário, é a introdução do recurso técnico do cruzamento de mãos, sempre utilizada a partir daqui: a mão esquerda

cavalga a mão direita, permanecendo, ao longo de toda a frase, em cima desta, tocando no registo sobreagudo;

cc. 13-20 Pré-cruX [d] Frase dupla de 4+4 compassos, sobre material temático parecido com o anterior (a linha melódica da mão esquerda do compasso 13 apresenta o tema em inversão em relação à mão direita do compasso 9).

De novo, temos um inciso de um compasso que por três vezes se repete literalmente, até chegar à forma de cadência (V-i-iv- V-i) do quarto compasso, acrescentando uma voz. Continua o esquema harmónico D-t no inciso em questão, e continua o jogo dos cruzamentos, ulteriormente acrescentado com a sobreposição da esquerda, que toca a primeira parte de cada compasso, por baixo da mão direita, e a segunda parte por cima; a alternância é acentuada através de uma mudança, correspondente entre as duas mãos, do desenho melódico de colcheias por uma voz (mão) e com valores mais longos pela outra voz. De notar, na repetição da frase (cc. 17-20), a variante dada graças à descida da mão esquerda para a região mais grave do instrumento, com notável acentuação do contraste de registos e do conseqüente efeito sonoro;

Entre c. 20 e 21 CRUX [d]

cc. 21-26 SECÇÃO TONAL [d]

cc. 21-24 Pós-cruX [d]

Frase constituída pela repetição de uma meia-frase de dois compassos no primeiro tempo, um desenho em progressão imitativa entre as duas vozes conduz com dinamismo a fórmula de cadência do compasso seguinte. O aspecto mais notável está no reforço das duas partes reais com redobro da oitava em ambas: a escrita adquire um carácter de grande volume sonoro, mais imponente e peremptório, com efeito tímbrico que nos reconduz (lembra) ao uso de registos cravísticos e organísticos.

cc. 25-26 Conclusão (coda) [d]; Fórmula de cadência conclusiva, repetida na oitava inferior, no segundo compasso. A escrita adensa-se numa textura de 3 e, por vezes, 4 partes reais.

O compasso 27 reconduz-nos ao princípio da peça para o *ritornello*, o compasso 28 faz a ponte com a segunda parte.

Segunda parte:

cc. 30-50 DIGRESSÃO (desenvolvimento) [t---t]

A secção da elaboração é bastante ampla relativamente às dimensões globais da sonata, mas explora substancialmente o material temático da primeira parte, na verdade bastante repetitivo, com raros apontamentos de motivos novos, sem nunca se afastar da área tonal de implantação e com o uso da harmonia usada de forma contida e regular. Trata-se de uma livre prossecução do discurso anterior; partindo do princípio de que a tonalidade principal (de origem) de lá menor é logo retomada no início da sessão, ela ocupa a maior parte, com raros e transitórios afastamentos, embora seja obviamente a meta tonal.

Após o compasso 29, que está ligado ao compasso 28, repetindo-o literalmente, um conjunto de três compassos, 30-32, expõe uma progressão harmónica de quintas descendentes no estado fundamental, com textura de três vozes, como um jogo imitativo entre as duas vozes ao cuidado da mão direita e acompanhamento de arpejos na mão esquerda.

A meta da progressão é a dominante do tom da relativa maior, dó, do qual parte a segunda frase simétrica de quatro compassos (33-35) sobre o material temático fiel à pré-crux. Nos dois últimos compassos (35-36), o desenho sobe em progressão sobre o lá, como dominante de ré menor [sd]. O restante da modulação já tinha acontecido a meio do compasso 35, e continua até ao compasso 37. Na frase seguinte, continua, portanto, a transposição métrica, que já só será recuperada no seu final, no compasso 41.

Na segunda metade do compasso 36, o acorde comum, no quarto tempo (VI grau de ré menor) corresponde à sexta napolitana, tal como na continuação, permite-nos voltar a modular para lá menor. E mesmo sobre o material da continuação, com incisos de um compasso repetidos duas vezes: o esquema harmónico do primeiro inciso é sd-D-I, (desde o terceiro tempo do compasso 38 até ao segundo tempo do compasso 39) e do segundo é D-t) (desde o terceiro tempo do compasso 39 e até ao segundo do compasso 40); esta frase de 4

compassos e meio desenvolve-se até à cadência à dominante do c.42. (Figura 93, Sonata K.54, cc. 38-42).

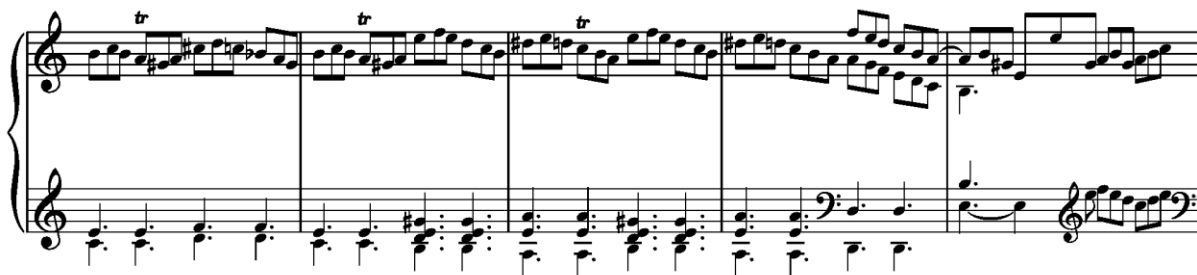


Figura 93. Sonata K.54 cc. 38-42.

Do compasso 42 até ao compasso 44, uma frase irregular de três compassos vem reforçar um inciso extraído da pré-cruX através do desenvolvimento melódico. Do compasso 45 até ao compasso 50, uma frase de seis compassos, constituída pela repetição integral de uma semifrase de 3 compassos cadencia definitivamente no tom de implantação (tonalidade principal) antes da *cruX*.

A meia-frase é constituída por uma progressão de quintas descendentes ao longo dos compassos 45-46, seguida da típica forma de cadência para o 3º grau. Notável é o cruzamento das mãos que alcança uma frequência muito alta, apresentando-se em cada andamento, e requerendo um grande virtuosismo executivo, devido também às distâncias substanciais. O adensamento da escrita do baixo é redobrado em oitava para preparar a pós-cruX seguinte.

Entre c. 50 e 51 CRUX [t]

cc. 51-55 Pós-cruX [t] Não consiste numa reprodução fiel transposta da secção correspondente da primeira parte: apresenta, de facto, algumas variações melódicas importantes no movimento imitado em progressão do primeiro compasso de cada semifrase, e sobretudo desenvolve, por alargamento, a extensão, prolongando em meio compasso o desenho, antes da cadência final. Daqui resulta uma construção irregular, já não de 4, mas sim de 5 compassos, com conseqüente mudança métrica da segunda semifrase, que começa a meio do compasso 53.

É quase o reflexo das irregularidades fraseológicas encontradas na digressão, que não passam despercebidas, parecendo mesmo contradizer o originário esquematismo estrutural.

cc. 56-58 Conclusão [t] Transposição no tom original da conclusão da primeira parte.

VI.6.5. Sonata em Sol Maior K.55.

Nesta sonata o andamento melódico é o elemento de maior originalidade; a escrita alterna passagens de puro virtuosismo com efeitos dados pelo cromatismo, pelas notas estranhas à harmonia e pela dureza de determinadas ligações no desenho dos intervalos.

A escrita possui um ritmo e uma harmonia simples e regular, por causa da elevada rapidez da execução, segundo um contraponto linear, baseado numa escrita a duas vozes onde a mão direita tem a melodia e a esquerda sustenta-a com a harmonia. Podemos observar que, na maior parte da peça, constituída por duas vozes, uma repetição de semicolcheias numa das duas mãos está contraposta a notas compridas (cc. 4-5 e 30-34) ou a breves passagens de colcheias (cc. 6, 8 e 10), em algumas secções, com um jogo de rápida alternância entre a voz aguda e a grave. Encontramos na mão direita a função melódica do movimento de semicolcheias, deixando quase sempre à mão esquerda a parte do acompanhamento (cc. 39-59 e cc. 113-133). Peculiar é o jogo de alternância entre a mão direita e a mão esquerda em forma de imitação (cc. 30-34).

A harmonia é basicamente simples, a exceção de breves passagens com função de transição. Sobretudo a secção de digressão (cc. 60-112), onde há maior instabilidade harmónica, é caracterizada pela presença de modulações para o relativo menor mi menor (cc. 63-65), dominante de ré menor (cc. 72-73); a tonica menor (c. 75), subdominante menor (c. 79), até à confirmação da tonalidade de implantação (c. 88).

Embora a sonata comece com um período ⁸¹ de 11 compassos (3+2+2+2+2), a construção da frase é clássica, formada por grupos de dois, quatro, oito, três e seis compassos, tal como a construção formal, que não apresenta elementos novos, mas que se enquadra no modelo de Kirkpatrick.

PARTE I

cc 1-11 INÍCIO (T) Um primeiro grupo de três compassos expõe um simples desenho introdutório sobre a harmonia T-SD-T-D, com a introdução no quarto compasso de um movimento de semicolcheias na parte aguda, logo repetido no baixo no compasso seguinte, e em todos os seis compassos seguintes segundo uma alternância entre as duas mãos que, nos compassos 10 e 11, fazem uma cadência perfeita no tom de Sol Maior;

cc. 12-19 Continuação (T) Frase regular de 8 compassos que gira à volta dos graus fundamentais da tonalidade: repete-se duas vezes uma meia-frase de 4 compassos, construída sobre um ritmo de colcheias e sobre a repetição do encadeamento I-V-I, no âmbito dos dois compassos. Trata-se de uma passagem cujo acréscimo das vozes tem uma função de enriquecimento tímbrico e de intensificação do ritmo harmónico, com o uso de dois acordes por compasso (D-T) na segunda secção de cada inciso;

cc. 20-29 Transição (T- - d). Frase assimétrica constituída por 4-6 compassos. A modulação para ré menor é realizada gradualmente a partir dos compassos 20-21, o salto de segunda aumentada fá-sol# cria uma dissonância ornamental e acentua a dureza da passagem.

Os compassos 24-29 são em ré menor (Figura 94).

⁸¹ Por *período* entende-se uma proposição completa (formada por um número de compassos variável) e autosuficiente em qualquer dos aspectos (melódico, harmónico, sintático, motivico, expressivo, etc.), com uma extensão suficiente para constituir uma afirmação de uma ideia musical, ou seja, a prossecução do discurso musical para outras direções.



Figura 94. Sonata K.55 cc.24-29.

A oscilação repetida do baixo entre dominante e tónica desta tonalidade cria um *ostinato* repetido três vezes (Figura 94) antes de voltar a reaparecer (com inversão das mãos) na frase seguinte, em parte modificada (Figura 95).



Figura 95. Sonata K.55 cc.30-35.

Do compasso 24 até ao compasso 29 temos uma tripla repetição de um inciso de dois compassos, com dois acordes por compasso: o inciso forma como se fosse uma abóbada à volta do ré do baixo no final do compasso. A sensação harmónica desta passagem é de constante oscilação, dado que no tempo forte de cada compasso temos sempre a harmonia de tensão, tendo em consideração o desenho de semicolcheias da mão direita, que toca de forma livre as notas da escala do modo menor harmónico (ré menor); (Figura 96)

cc. 30-38 Pré-Crux (d-D) Frase de 2+2+5 compassos que chega à conclusão na modulação definitiva para a dominante, através da mudança de modo. Os primeiros quatro compassos são constituídos por um inciso de dois compassos o primeiro inciso é igual ao segundo - um acorde por compasso, na troca constante do desenho de semicolcheias entre a mão direita e esquerda. Peculiar na parte grave é o cromatismo do desenho de semicolcheias nos compassos 30-32-34, muito semelhante aos compassos 24, 26 e 28, na mão direita. O movimento melódico presente poderia ser interpretado como uma variação para movimento contrário do anterior (c. 24).

No compasso 35, na terceira reproposição do inciso, o fá # do baixo anuncia uma abertura inesperada e a passagem encaminha-se rapidamente para a fórmula cadencial dos três compassos seguintes, que conduzem para a tonalidade de ré maior da secção tonal;

Entre c. 38 e 39, encontramos a CRUX

cc. 39-59 SECCÇÃO TONAL (D)

cc. 39-54 Pós-cruX (D) Longa frase dupla de 8+8 compassos, a segunda frase consistindo numa ligeira variação da primeira com a simples subida de uma terça acima do movimento melódico da parte aguda.

Toda a passagem parece uma confirmação da cadência, e propõe a simples alternância no âmbito de dois compassos das harmonias I-V, no tom relativo da dominante; a mão direita cristaliza-se num perpétuo de semicolcheias que desenharam um harpejo nos dois acordes, perfeito maior e de sétima de dominante, e a mão esquerda acompanha com um desenho de colcheias.

Cada uma das duas frases apresenta uma estrutura regular baseada na tripla repetição literal de um inciso de dois compassos, mais uma fórmula cadencial conclusiva.

cc. 55-59 Conclusão (D) Breve passagem final: fórmula cadencial de dois compassos, repetida na segunda vez na oitava inferior. Também à mão direita é entregue o desenho de semicolcheias, enquanto a mão esquerda descreve o baixo fundamental.

Segunda parte:

cc. 60-112 DIGRESSÃO (D-----T)

É uma secção extensa de desenvolvimento, baseada no material temático exposto na primeira parte. Os compassos 64-74 são uma elaboração extraída do material dos compassos 20-29 da primeira parte. É evidente a extensão desta secção em relação à sonata toda, a riqueza harmónica, a rápida ligação entre as várias áreas tonais, parecidas com a de base, e a predileção para o modo menor, que caracteriza todo este desenvolvimento.

Mas a característica mais evidente, de natureza formal, está, na parte final desta secção, na retoma literal do segundo grupo de seis compassos da transição e da pré-cruza, transpostas para a tónica: um expediente para voltar à secção tonal, mas, na realidade, não muito frequente nas sonatas, constituindo assim uma espécie de ambiguidade formal, que resulta da localização da crux, podendo avançar-se a hipótese da localização entre os compassos 23-24, na primeira parte, e entre os compassos 97- 98, na segunda.

A Digressão começa por imitar o *incipit* da sonata transposto no tom da dominante, mas no quarto compasso (c. 63) desvia o percurso harmónico original, modulando rapidamente para a relativa menor do tom de base da sonata, mi menor. Nesta tonalidade expõe-se a mesma frase de seis compassos construída por repetições de incisos de dois, com o esquema harmónico V-I e uma mudança no último compasso.

No compasso 69, dá-se uma modulação para ré menor por meio do sol #, sensível da dominante de ré menor, na mão esquerda (o compasso 70 é o 5º grau de ré menor do compasso 71); o inciso (cc. 71-72) é repetido com a mesma sucessão harmónica (V-I); no compasso 75 há um desvio do percurso harmónico, modulando assim para o tom de sol menor.

A Cadência à tónica menor fica todavia suspensa na frase seguinte de quatro compassos que repete um inciso de dois compassos caracterizados pela presença do acorde de sétima diminuta.

O compasso 75 é comum aos dois grupos na dupla interpretação de última frase anterior ao novo episódio, e representa um elo harmónico e estrutural. Ao mesmo tempo, o compasso 79 é o primeiro da nova frase de 4 compassos que volta a propor o material dos compassos 75-78 no tom de dó menor, omitindo a cadência para o sol e suspendendo a meta do percurso harmónico.

Nos quatros compassos seguintes, do compasso 84 ao compasso 87, a subida cromática do baixo reconduz de novo para o ré como dominante de sol menor. Começa assim um novo episódio, de 4+4 compassos, no qual o movimento de semicolcheias é entregue à mão esquerda, num acompanhamento baseado sobre uma figuração central de *ostinato*, equivalente a um trilo; a mão

direita descreve um movimento fluente de colcheias, que junto ao baixo, no início de cada compasso, forma uma harmonia, mais uma vez oscilante, à volta da dominante, em forma de abobada inferior e superior. Após os compassos 96-97, que fazem um jogo de semicolcheias entre esquerda e direita, no compasso 98 começa-se a retomar, transposto, o material da segunda parte da transição e da pré-cruX. De facto, aqui não acontece nada de novo até ao fim, repete-se literalmente o percurso correspondente à exposição, com a troca de modo antes da cruX e a proposição literal da secção tonal e da conclusão no tom de base de sol maior.

Entre c. 112 e 113 CRUX

cc. 113-133 SECÇÃO TONAL

cc. 113-128 Pós-cruX

cc. 129-133 Conclusão (T)

VI.6.6. Sonata em Ré Maior K.96 (forma breve).

Primeira parte:

cc. 1- 10 INÍCIO [T]

cc. 11-25 Continuação [T]

cc. 26- 47 Transição [T - - D]

cc. 48-77 Pré-cruX [d]

entre c. 78 e 79 CRUX

cc. 78-114 SECÇÃO TONAL [D]

cc. 78-93 Pós-cruX [D]

cc. 94-102 Conclusão [d-D]

cc. 102-114 Conclusão final [D]

Segunda parte

cc. 115-164 DIGRESSÃO [T-d-t-T]

entre c. 164 e 165 CRUX;

cc. 165-211 SECÇÃO TONAL [T]

cc. 165-180 Pós-cruX [T]

cc. 181-199 Conclusão [t-T]

cc. 199-211 Conclusão Definitiva [T]

VI.6.7. Sonata em Ré Maior K.96.

A razão da escolha desta sonata é a utilização de um estilo unitário e infinitamente variado, a demonstração de várias características do compositor apresentadas com uma fantasiosa espontaneidade; a presença de elementos ibéricos⁸² e o recurso frequente à técnica de cruzamentos das mãos.

Esta sonata inicia com o tema de caça, imitando as trompas e as trompetes. “Esta sonata oscila entre dois fogos sentimentais: o francês, todo exterioridade e estridência, e o íntimo, meditativo e colorido dos quentes matizes da música popular espanhola”⁸³. Embora seja mantida uma proporção entre os valores das notas, o andamento oscila segundo o significado das frases. Do mesmo modo, poder-se-ão prolongar as respirações entre as frases e enfatizar a suspensão, como nos compassos 10 e 137.

A sonata apresenta uma estrutura formal substancialmente regular, com uma conexão com o esquema típico, embora de notável extensão no desenvolvimento da peça: a riqueza temática do tema e a variedade da invenção e da elaboração nos diferentes episódios, a instabilidade de carácter e de expressão, o emprego considerável de soluções técnicas diferentes, numa surpreendente procura de recursos tímbricos e performativos do instrumento⁸⁴. Estes interessantes aspectos tornam a peça inovadora e eficaz ao ouvido, embora mantendo-se sempre nos cânones do equilíbrio estrutural.

⁸² Para maior aprofundamento sobre os elementos ibéricos consultar o capítulo IV.3.3.1

⁸³ Pestelli (1967, p. 213) denomina esta sonata como a mais “francesa” das sonatas de Scarlatti, na qual o compositor revela o prazer de compor esta sonata com infinitas peças de puzzle, cheia de pequenas e brilhantes ideias temáticas; um ato de obséquo de homenagem ao género da *chasse*, ou melhor da *victoire*.

⁸⁴ No capítulo IV.3.3.6 aprofunda-se o aspeto da dinâmica e sugere-se algumas possibilidades de execução da dinâmica nas frases com o efeito de eco ou a *terrazza* (ver figura 74, sonata K.96, cc. 1-114).

De facto, não destacamos nenhuma peculiaridade na construção da sonata, que se articula segundo secções formalmente reconhecíveis e um percurso tonal linear; notável é sobretudo a expansão e o enriquecimento das secções, numa espécie de proliferação da fantasia criativa que alterna invenções virtuosísticas e possibilidades expressivas sempre fascinantes.

A riqueza da peça é evidente na escrita, que se afasta do modelo típico de Scarlatti de andamento a duas vozes, apresentando uma ampliação a três partes reais ou também a reduplicação à distância de oitava, de quinta, de terceira, usada de forma frequente com a função de reforço tímbrico.

Segundo Kirkpatrick, Scarlatti alcança, nesta sonata, um estilo unitário e infinitamente variado; supera a simetria do movimento binário de dança; conserva só a simetria nas conclusões das duas metades como elemento de contraste (Kirkpatrick, 1984, p. 166).

Segundo Sutcliffe esta conhecida sonata, repleta de tonalidades espanholas, demonstra várias características do génio do compositor. Toda a peça é uma demonstração sem precedentes de fantasia espontânea e plena de texturas variadas e muito ricas. Uma das melhores sonatas entre todas de Scarlatti e muito à frente do seu tempo. (Sutcliffe, 2003, p. 123)

Primeira parte:

cc. 1-10 INÍCIO (T). A característica individual da sonata é evidente desde os primeiros compassos: o início e a continuação prenunciam um discurso musical elaborado, variado e interessante. Não é tanto o material temático em si próprio que torna este início característico, mas o movimento paralelo das duas partes, como um apelo da trompa de caça, que se articula na construção fraseológica e se desenvolve a seguir. A frase inicial tem um encanto muito especial no desequilíbrio dado pelas suas tríplexes repetições: à quadratura clássica sucede uma construção de quatro compassos mais seis, com cadência final suspensa à dominante. A primeira semifrase, de facto, insiste três vezes sobre o seu segundo inciso de um compasso; a segunda semifrase deve o seu acréscimo à terceira repetição do inciso da cadência de dois compassos que a constituem.

cc. 11-25 Continuação (T). Como foi dito anteriormente, desenvolve o material do início, numa espécie de amplificação da ideia do tema da caça que desfruta habilmente os recursos técnicos do instrumento: reduplicação para terças no baixo e acréscimo gradual das vozes numa expansão para a parte aguda, timbricamente enriquecida por trilos na parte superior (*tremulo di sopra*⁸⁵, indica Scarlatti no compasso 11); depois, oitavas na mão esquerda e, na mão direita, duas vozes, uma das quais é um pedal, numa repercussão dos graus fundamentais da tonalidade, gerida com grande originalidade no aspecto métrico, cadência final mais uma vez à dominante após a *stasis* harmónica prolongada pelos compassos anteriores.

Também na continuação, a fraseologia aparece irregular (6+2+7) e secundária em relação ao livre desenvolvimento da construção, com elementos como a ornamentação, o virtuosismo, a riqueza timbrica e o ritmo.

cc. 26-47 Transição (T-D). Destaca-se das duas secções anteriores: muda o material temático, a escrita torna-se mais leve e condensa-se no registo central do teclado; o discurso musical inicia a sua verdadeira elaboração, ativando as dinâmicas do percurso harmónico e tonal.

Trata-se de uma extensa e variada transição: efetivamente é constituída por três episódios diferentes, articulados com grande liberdade de desenvolvimento, na medida em que a função modulante principal cumpre logo a passagem para a dominante do compasso 28, realizada de forma direta e imediata através dos acordes comuns.

A primeira e a segunda articulação fraseológica (respectivamente, cc. 26-32 e cc. 33-41) conduzem para a nova área tonal (D), e são ambas construídas sobre progressões descendentes regulares. A primeira baseia-se num inciso de dois compassos (fragmento da escala ascendente, com movimento paralelo a três vozes) enriquecido por trilos (cc. 26, 28, 30 e 32); a segunda acrescenta três compassos (cc. 33-35) ao próprio elemento constituinte, baseado em notas

⁸⁵ Aqui encontramos a indicação *tremulo de sopra*; para maior aprofundamento, consultar capítulo IV.3.2.9, (figura 25, cc.11-16), onde são explicadas algumas possibilidades de execução deste ornamento, tendo em considerações as sugestões de Neumann (1992) e de Barbara Sachs (figura 26).

repetidas (Scarlatti indica, no c. 33, *Mutandi i dedi*⁸⁶) que enriquecem o desenho melódico do baixo, que se apresenta como uma progressão modulante para o tom da dominante da dominante.

A terceira frase, (cc. 42-48) implantada na tonalidade de Mi, com as suas pequenas escalas de semicolcheias, cria uma concatenação de incisos que confirmam a tonalidade (DD), dominante da dominante de Ré.

cc. 48-77 Pré-cruza (d). É a secção mais característica, mais ampla do que as dimensões habituais. Estende-se sobre 30 compassos, desenvolvendo um novo material temático com grande riqueza de invenção e interessantes soluções harmónicas, mas conservando, embora com proporções excepcionais para uma pré-cruza e com liberdade de elaboração, a densidade construtiva e a função de preparar o desenrolar formal da cruz. Neste último aspecto, o talento do compositor reside no carácter suspensivo de preparação conferido à harmonia: esta fica não resolvida girando à volta da dominante da área tonal de chegada, com o uso de agregados de acordes dissonantes nas áreas cruciais, num acréscimo prolongado da tensão harmónica cuja conclusão é várias vezes adiada.

Nesta lógica, apresenta-se muito eficaz a mudança repentina de modo e tonalidade no início da secção: o mi maior, sobre o qual se cadencia a frase anterior, é logo interpretado como dominante (I-V) bloqueando-se o baixo num longo pedal, inesperadamente dominante de lá menor, variante modal da meta tonal da exposição.

A escolha do tom da dominante menor na pré-cruza, de facto bastante frequente no *corpus* das sonatas, apresenta-se aqui muito eficaz e apropriada, pela novidade que representa a sua introdução improvisada, mas sobretudo pela maior possibilidade que as notas e os acordes característicos do modo menor oferecem a um uso tenso da harmonia.

A escolha da dominante menor parece clara desde o episódio dos compassos 42-48. Toda a pré-cruza é implantada à volta do tom de lá menor. Esta

⁸⁶ Para aprofundamento do significado da expressão *Mutandi i dedi*, consultar o capítulo IV.3.3.4, que trata da dedilhação e oferece algumas sugestões do seu uso (figura 63) nas passagens das notas repetidas.

escolha, efetivamente bastante frequente no *corpus* das sonatas, apresenta-se aqui muito eficaz e apropriada, sobretudo para tensão harmónica gerada por meio do afastamento (cc. 48 e seg.) da área tonal da dominante. É construída aqui uma área que, embora densa de articulações muito rápidas, parece suspensa harmonicamente: mais forte e explosiva irá parecer a surpreendente cadência dos compassos 77-78, a qual (em 3/8) muda do modo menor para o modo maior, deixando ao Lá a sua função original de tonalidade alternativa).

A pré-cruix é constituída por quatro frases extensas regulares, as primeiras duas caracterizadas por uma cadência final suspensa ao pedal de dominante; a terceira e a quarta repetem integralmente a anterior, por cadência perfeita, que não é suficiente para resolver o sentido de suspensão de toda a secção. A impressão é de uma enorme fórmula de cadência, bloqueada na tensão entre as funções dirigidas à dominante (especialmente aquela da sub-dominante) e a função de dominante propriamente dita, à volta da qual toda a construção harmónica se desenvolve.

Podemos evidenciar os seguintes pontos:

-Na primeira frase (cc. 49-56: 4+4), o desenho descendente de quatro compassos sobre o pedal de dominante, que se repete na oitava inferior, é caracterizado por contrastes dissonantes de tom e meio-tom dados pelo andamento próximo das duas vozes pelas frequentes apogiaturas;

-Na segunda frase (cc. 57-64:4+4), a repetição obsessiva da cadência iv-V de dois compassos ostenta de propósito o paralelismo contínuo na ligação dos baixos, com valor tímbrico dado pelas quintas paralelas ré/lá-mi/si.

-Na terceira e quarta frase (cc. 65-71 e 72-78), o acumular da tensão é amplificado pela insistência em voltar a propor o agregado de quinta e sexta sobre a subdominante (Figura 96), pelo avanço ascendente do desenho melódico numa realização instrumental de crescendo, pelas notas estranhas à harmonia nas apogiaturas da mão direita, que provocam, com o baixo, bloqueado na configuração dos acordes repetidos, dissonâncias inesperadas e inusuais (ver

compassos 68 e 75)⁸⁷, quase como se Scarlatti quisesse reproduzir o efeito de varias trompas, a tocar em conjunto, afinadas de forma diferente entre elas, num efeito sonoro onomatopeico.



Figura 96. Sonata K.96 cc. 65-68.

⁸⁷ Na passagem entre os cc. 57-68, as quintas consecutivas de subdominante e de dominante tocam antes separadamente (cc. 57-64) e depois fundem-se numa única passagem (ver figura 13, K.96, cc. 65-68). “As contrações e sobreposições de elementos cadenciais acontecem quando Scarlatti quer evitar dar um caráter conclusivo à frase e portanto garantir continuidade e fluidez” (Kirkpatrick, 1984, p. 237).

Entre c. 78 e 79 CRUX

cc. 78-114 SECÇÃO TONAL (D)

cc. 78-93 Pós-cruX (D) Período regular constituído por uma frase dupla (8+8). Está implantado no tom da dominante, Lá Maior, cuja secção anterior cadencia com mudança repentina de modo. Após a pré-cruX, marca um regresso à estabilidade harmónica, na alternância continua D-T, que reforça o novo centro tonal, e às fórmulas estilísticas mais convencionais da escrita de Scarlatti, com desenhos harpejados e cruzamento virtuosístico das mãos⁸⁸ (cc.78-91). Cada uma das duas frases é constituída por uma tripla repetição de um inciso de dois compassos, seguida por uma fórmula de cadência conclusiva.

cc. 94-102 Conclusão (D) Frase regular de 4+4 compassos; começa por afastar-se aparentemente do tom de Lá Maior (cc. 98-100) mas trata-se apenas de um jogo de cor: do compasso 101 ao compasso 114 a tonalidade muda por meio de um *ostinato* II-V-I, construído sobre o mesmo material temático da mão direita. A alternância do modo maior e menor ganha ainda mais eficácia por meio da repetição literal imediata, exaltando assim o contraste das cores harmónicas.

O andamento melódico da mão esquerda recupera o material temático da segunda frase da secção de transição, enquanto a escrita da mão direita com o redobro em oitava conduz-nos ao carácter inicial da sonata, que será retomado na conclusão definitiva;

cc. 102-114 Conclusão acrescentada e final (D). Como já dissemos, a primeira parte acaba com a chamada ao *incipit*. Um inciso cadencial de dois compassos repete-se três vezes antes da fórmula de cadência final: o carácter afirmativo da escrita está no pedal interno de tónica e na repercussão insistente das oitavas da mão direita sobre os graus fundamentais do tom. Seguem-se mais 4 compassos que afirmam definitivamente a conclusão sobre a harmonia estática da tónica; o desenho das trompas de caça nas últimas repetições é interessante pelo desfase métrico (hemiola) dado pelo ritmo a dois no tempo ternário.

⁸⁸ Para aprofundamento sobre a técnica do cruzamento das mãos, ver os capítulos IV 3.3.5 e VI.3.2 .

Segunda parte

cc. 115-164 DIGRESSÃO (T - - - - -T) A secção têm uma estrutura elaborada, mas claramente definida; a riqueza do material exposto na primeira parte dispensa o percurso compositivo de ulteriores elaborações e de digressões tonais e formais excessivas: esta secção consiste numa proposição ligeiramente variada ou transposta dos elementos musicais já conhecidos, e na sobriedade das escolhas tonais.

Distinguimos claramente duas partes separadas por uma suspensão do compasso 137.

Do c. 115 até ao c. 137 temos um desenvolvimento conciso, que elabora moderadamente o material temático da pré-cruza, especialmente da sua primeira frase, e volta a propor as dissonâncias características com o uso frequente de apogiaturas melódicas. O período desenvolve-se com fluidez, partindo novamente da tónica Ré Maior, através as áreas tonais, tocadas transitoriamente, da sobretónica mi menor, da dominante menor (d), da tónica menor (t), para fechar, após uma aparente modulação à dominante, mais uma vez à tónica, mas com uma cadência suspensa reforçada pelo sol # na melodia.

Os caracteres típicos de um desenvolvimento breve são evidentes nesta primeira parte da digressão: irregularidade da construção fraseológica e ausência de desdobramento estrutural evidente dado pelos momentos cadenciais, continuidade do jogo de elaboração melódico-contrapontístico, ambiguidade das passagens harmónicas e instabilidade das áreas tonais de passagem, por vezes só esboçadas.

Segue-se uma segunda parte implantada de forma estável sobre a tónica, que não será abandonada até ao fim da sonata e com marcados caracteres de retoma: inicia com uma transposição literal da primeira frase da secção de transição, continua com a mesma progressão sobre o desenho repetido da mão direita (cc. 138-144)⁸⁹. No compasso 145, aparece novamente a expressão

⁸⁹ No compasso 145 aparece novamente a expressão *Mutando i dedi*; a articulação fraseológica desde o compasso 145 até ao compasso 152 é baseada em notas repetidas que, tal como na primeira parte, enriquecem o expressivo desenho melódico do baixo.

Mutando i dedi, que aparece amplificada e variada até a desembocar num episódio *cadencial* sobre o desenho das trompas de caça.

Esta nova chamada no início da digressão liga-se diretamente à secção tonal;

Entre c. 164 e 165- CRUX

cc. 165-211 SECÇÃO TONAL (T)

cc. 165-180 Pós-cruX (T)

cc. 181-199 Conclusão (t-T)

cc. 199-211 Conclusão acrescentada e final (T)

A secção correspondente da primeira parte é retomada de forma bastante coerente: a pós-cruX apresenta variações mínimas no desenho harpejado, mas é sobretudo o período correspondente à conclusão que se amplifica através de uma reduplicação das repetições e de uma insistência mais frequente sobre a alternância modal entre maior e menor.

Num grande equilíbrio global, a pouca presença da tónica menor até este ponto (só uma breve referência na digressão), comparando com o peso que a área correspondente da dominante menor tinha na pré-cruX da primeira parte, é compensada pela insistência no ré menor nesta secção final.

A gestão das proporções formais em relação ao desenvolvimento dos planos tonais responde a uma lógica irrepreensível que equilibra as exigências construtivas com grande sabedoria.

VI.6.8. Sonata em mi menor K.98.

A peculiaridade desta sonata reside na escrita baseada num desenho *ostinato* (um *grupetto*) que une as mãos em terceiras, diferenciando-as apenas nas notas individuais e distantes umas das outras, no começo do compasso (únicas notas reais que estabelecem a mudança de harmonia). Ver os compassos 14-23, 32-39, 81-90 e 93-100.

Relevante é a presença de notas estranhas à harmonia, especialmente as apogiaturas cromáticas (muitas vezes inferiores) e os intervalos característicos do modo menor como a terceira diminuta (que se forma entre a apogiatura cromática inferior ao V grau, ou seja o IV alterado, e entre o VI menor).

O esquema formal apresenta pequenos elementos de irregularidade que afasta ligeiramente esta sonata da estrutura genérica da sonata de Scarlatti, segundo o modelo de Kirkpatrick.

A primeira parte evolui da tónica à relativa maior, a segunda parte da relativa maior para a tónica.

A digressão apresenta maior variedade harmónica em relação à sonata K.44, tocando, numa progressão, as tonalidades da relativa maior, da subdominante e da dominante menor, e uma textura de vozes mais rica, de quatro partes, com o uso estrutural da sétima dominante, sempre em inversão.

Primeira parte:

cc. 1-13 Exposição do material temático - INÍCIO e Continuação (não distinguíveis)

cc. 14-27 Transição (4+4+2+4). Inteiramente baseada sobre a já mencionada figuração de *ostinato*, procede sobre a iteração de um baixo descendente ao longo de um intervalo de quarta com esquema harmónico sd-t-D-t, não modulando e concluindo sobre uma cadência suspensa à dominante (c.27);

cc. 28-31 Curta Pré-cruX que, em 4 compassos, modula para a tonalidade da relativa maior (t V-I= relativa maior, vi-V-I);

Entre c. 31 e 32 CRUX

cc. 32-54 SECÇÃO TONAL (relativa maior)

cc. 32-44 Pós-cruX (4+4+4). Ainda baseada sobre a figuração do *ostinato* na mesma progressão harmónica transposta no tom relativo maior, diferencia-se da secção central apenas pela ausência do inciso de ligação de dois compassos que ali prolongava a segunda proposição da progressão (refiro-me aos compassos 22-23, que representam uma ampliação da semifrase, variando a absoluta simetria e regularidade da construção fraseologica);

cc. 44-51 Conclusão (4+4). Frase composta pela repetição de uma semifrase de 4 compassos baseada no novo material temático, que cadencia no tom do relativo maior. A frase é formada por uma textura de vozes, por vezes de três partes, caracterizada pela presença de retardos inferiores resolvidos livremente.

cc. 52-54 Conclusão final: breve confirmação da nova tonalidade.

Segunda parte:

cc. 53-80 DIGRESSÃO Digressão baseada inteiramente sobre o material temático inicial, constituída por uma progressão harmónica modulante do inciso de dois compassos presentes no *incipit* da sonata, desde a tonalidade da relativa maior, por meio das tonalidades da dominante, depois da subdominante, depois ainda da dominante logo transformada em sétima dominante no compasso 72, onde, através de uma elipse formal, a secção até agora desenvolvida em progressão se junta a uma frase cadencial (4+4) com função de pré-cruX (no compasso 80, existe uma semicadência à dominante, sem interrupção do movimento melódico; portanto, com cadência sobre a tónica no compasso 81 e uma rápida passagem à secção tonal seguinte. O compasso 80 representa, de forma exemplar, o desenvolvimento formal da cruX. Relevante, nesta secção, é a presença de elementos de irregularidade melódica da progressão, devido à função ambivalente de alguns compassos no interior dos membros da progressão, e também relevante é a presença de notas estranhas à harmonia usadas livremente (apogiaturas não resolvidas no final do compasso, notas substituídas);

c. 80 CRUX;

cc. 81-114 SECÇÃO TONAL (t) É uma repetição literal transposta da secção paralela correspondente da primeira parte, apresentando ligeiros mas relevantes elementos de discrepância que nos permitem defini-la como uma reexposição variada;

A Pós-cruX apresenta-se variada na progressão harmónica do baixo, dado que a escala descendente não é no âmbito de quarta mas prossegue até a chegar à oitava (isto pode ser interpretado como uma extensão no sentido de um acréscimo ou transposição de uma segunda quarta abaixo da primeira no lugar da sua repetição; a post-cruX aparece duplicada, dado que se repete integralmente duas vezes, estendendo-se portanto ao longo de 24 compassos em vez dos 12 correspondentes na primeira parte;

A Conclusão apresenta variações mínimas em relação à primeira parte, pequenas ampliações na textura das três vozes e consequentes enriquecimentos harmónicos.

VI.6.9. Sonata K.101.

A sonata apresenta-se como uma *invenção a duas vozes*, rigorosa na condução das vozes, à excepção de um episódio da digressão que amplifica a escrita no grupo de acordes e de algumas curtas duplicações de terceira na linha melódica da mão esquerda.

Destaca-se uma passagem bastante ampla na primeira parte (cc. 25-33), e outra na segunda (cc. 61-67), em que as duas mãos expõem, à distância de oitava, a mesma linha melódica: o andamento em uníssono das vozes, como já observámos na sonata K.54, é um elemento estilístico característico da escrita para teclas, com valor relevante considerando a sua rara utilização.

Quanto ao resto, o percurso harmónico corresponde substancialmente ao modelo de sonata scarlattiana, e a velocidade e originalidade da invenção melódica elaborativa, particularmente na secção da digressão, tornam interessante o discurso musical.

Primeira parte:

cc. 1-12 INÍCIO e Continuação [T] Frase de abertura de 4 compassos de introdução, constituída por um inciso reiterado, sobretudo ornamental, na harmonia de tónica/dominante, ao qual se segue uma resposta contrastante repetida duas vezes; seguem 4+4 compassos, em que um desenho em progressão de fusas repetidas é acompanhado por um baixo que efectua uma cadência na tónica. Estes 8 compassos constituintes da continuação expõem o material temático principal da sonata. Todo o período é caracterizado por um andamento próximo das duas vozes, com as mãos juntas, num registo médio do teclado;

cc. 13-24 Transição [T—D] Este segundo grupo de 2 compassos possui uma estrutura perfeitamente análoga à anterior: 4 compassos sobre um inciso virtuosístico repetido duas vezes, com cadência suspensa à dominante; uma resposta contrastante de 4 compassos repetidos (4+4), que, expõe no tom de Mi Maior, o material temático extraído da continuação. A modulação é reforçada na harmonia pelo recurso à dominante secundária (DD) (V/V) .

Quanto ao primeiro período, a mão esquerda volta ao seu típico registo grave, com uma distância mais equilibrada e natural das mãos sobre o teclado;

cc. 25-39 Pré-cruç [d-D]. Efectivamente trata-se de uma secção demasiado extensa e elaborada para que a possamos definir integralmente como uma pré-cruç. Estaremos mais propensos a identificar na frase de 3+3 compassos, desde o compasso 34 ao 39, a verdadeira pré-cruç: nesta restabelece-se definitivamente o tom de Mi Maior, e, com a dupla repetição de um desenho cadencial, precedido por uma rápida escala descendente, somos conduzidos à secção tonal.

O que precede parece, pelo contrário, uma livre continuação da secção central, uma inserção que amplia o modelo formal, apresentando diversos motivos de interesse: além do já citado andamento em oitava das duas vozes, num desenho melódico constituído por cromatismos e saltos dissonantes dados pelas notas estranhas à harmonia, a repentina troca de modo, com um mi menor nunca definitivamente confirmado por uma cadência, mas duas vezes suspenso na dominante, e a fraseologia irregular de 4+5, com a segunda reposição alargada de um compasso, tornam peculiar a passagem em exame.

Entre os c. 39 e 40 CRUX

cc. 40-46 SECÇÃO TONAL [D]

cc. 40-55 Pós-cruX [D-d] Período regular constituído por uma frase dupla de 8+8 compassos: um inciso de 2 compassos, de esquema harmónico I-V e caracterizado por um desenho arpejado ascendente, e depois descendente, alternado entre as duas mãos, é repetido literalmente três vezes, antes do par conclusivo de compassos, com a habitual função cadencial.

A peculiaridade da segunda frase é o facto de esta repropor a primeira de maneira idêntica, mas no modo menor: pode-se notar o reflexo do episódio em mi menor acima citado, e sublinhamos a importante função desta possibilidade harmónica formal, enquanto variante já referenciada em outras peças, e destinada a ser utilizada de maneira mais elaborada na forma-sonata pós-scarlattiana;

cc. 56-60 Conclusão [D] Com nova e repentina troca de modos, voltamos ao definitivo Mi Maior, através de um breve inciso cadencial repetido. Verificamos a recorrência do desenho virtuosístico em forma de rápida escala descendente.

Segunda parte

cc. 61-96 DIGRESSÃO (continuação) [t---T] Ampla secção de desenvolvimento, que utiliza, desenvolvendo-os de forma diferente, os vários materiais temáticos expostos na primeira parte. De resto, implanta-se sobretudo na tónica menor e apresenta uma construção estrutural regular. A secção abre directamente no tom de lá menor, com harmonia de V obtida através da *dominantização* do tom mi conclusivo da primeira parte; utiliza-se imediatamente o desenho do movimento paralelo em oitava, que na terceira repetição, com um inesperado desvio harmónico, conduz a uma rápida cadência no tom da subdominante, ré menor.

A nova tonalidade é, porém, transitória, rapidamente abandonada através da modulação por acorde comum: no compasso 68 voltamos imediatamente a lá menor, tom em que se abre um amplo período, construído em progressão, com um desenvolvimento interessante. A parte melódica usufrui do material temático da continuação, enquanto que a mão esquerda sustenta a harmonia com um

desenho de acordes rebatidos de três sons, num rápido adensamento da escrita instrumental.

O dinamismo elaborativo produz, a partir do compasso 74, e concluída a precedente progressão, uma interessante expansão do discurso musical, segundo uma gradual amplificação, em crescendo, que prenuncia o carácter *dramático* dos desenvolvimentos da sonata clássica: o desenho da mão direita bloqueia-se num *ostinato*, especialmente interessante pelo contraste métrico criado pelo seu perfil rítmico binário; os acordes da mão esquerda, tratados com liberdade em algumas passagens, configuram-se em grupos dissonantes e não resolvidos, como o do compasso 76, ou o que se formará entre as duas mãos no compasso 78⁹⁰.

Segue-se um grupo de 5 compassos, do 80 ao 84, que conclui este período, cadenciando amplamente na dominante, reconduzindo gradualmente o discurso musical a uma expressão mais contida e novamente reduzida à textura a duas vozes, e preparando a subsequente mudança de modo.

Do compasso 85 ao 96, conduz-se a transição para a secção tonal: através do material extraído da continuação e da secção central da primeira parte e através de um proceder repetitivo e cadencial no tom de lá maior, estabelece-se o discurso musical, que nos conduz à secção tonal;

Entre os c. 96 e 97 CRUX

cc. 97-117 SECÇÃO TONAL [T]

cc. 97-112 Pós-cruX [T-t]

cc. 113-117 Conclusão [T] Segundo a norma formal, reexpõe fielmente a secção correspondente da primeira parte, transposta no tom base, com as únicas variantes nos enriquecimentos ocasionais na escrita da mão direita e breves inserções de uma terceira voz que procede, à distância de terceira, com a melodia.

⁹⁰ Como podemos notar na extensa sequência de acordes da mão esquerda dos compassos 68 a 82, Scarlatti evita dar importância específica aos acordes de sétima e às suas inversões; “parece ficar à superfície dos acordes de sétima, para não sobrecarregar as suas figurações esbeltas e vigorosas; frequentemente as sétimas são deixadas em suspenso, sem resolução evidente. Raramente Scarlatti usa uma sétima dominante para reforçar uma cadência conclusiva” (Kirkpatrick, 1984, p. 217).

VI.6.10. Sonata em Sol Maior K.104 (forma abreviada).

Primeira parte:

c. 1-4 INÍCIO [T]

cc. 15-25 Continuação [T]

cc. 26-61 Transição [t-T-t-d]

cc. 62-80 Pré-cruX [d-D]

entre c. 80 e 81 – CruX

cc. 81-99 SECÇÃO TONAL [D]

cc. 81-90 Pós-cruX [D]

cc. 91-96 Conclusão [D]

cc. 97-99 Conclusão final [D]

Segunda parte:

cc. 100-176 DIGRESSÃO [T-st (2º grau menor)-relativa menor-d-t-T]

entre o c. 176 e 177 CRUX

cc. 177-199 Pós-cruX [T]

cc. 177-210 SECÇÃO TONAL [T];

cc. 206-210 Conclusão final [T].

A sonata analisada afasta-se notoriamente do modelo formal de Kirkpatrick, embora apresentando um percurso tonal relativamente assimilável ao estandardizado.

O principal problema está na dificuldade de individualizar uma verdadeira secção tonal, pela escassa correspondência temática e de desenvolvimento entre as duas secções finais da 1ª e 2ª parte; daqui deriva a impossibilidade de localizar

a crux de forma clara e inequívoca. De facto, a solução proposta é bastante discutível. Poder-se-ia supor também uma crux na primeira parte, antecipada justamente ao compasso 62, com pós-crux no tom da dominante menor, ou então no compasso 70, mas com dificuldade, devido à ausência de uma nítida articulação formal com aquilo o que precede (o único elemento de sustentação seria a troca de modo). Em ambos os casos que antepõem a crux seria difícil localizar o ponto correspondente na segunda parte, onde, entre outros, não existe episódio paralelo à tónica menor.

Outra solução possível é, ao invés, pospor a crux no compasso 91, e no compasso 200 na 2ª parte: a hipótese é a única sustentada por uma clara correspondência entre exposição e retoma, o que parece dificilmente aceitável pela enorme desproporção entre as secções da forma dela derivantes, com uma secção tonal reduzida a poucos compassos e uma pré-crux de extensão excessiva.

A tentativa de análise estrutural acima escolhida tenta encontrar a justa medida entre as soluções extremas; daqui resulta uma espécie de secção tonal variada e ampliada na 2ª parte, que é o lugar assinalado pelas anomalias estruturais mais dificilmente reconduzíveis a um modelo *standard*, pelo que qualquer interpretação esquemática não encontra uma resposta unívoca e satisfatória.

Emerge a inadaptabilidade desta peça a um esquema típico, o qual perde sentido perante o uso de possibilidades peculiares de elaboração e diferentes soluções formais.

VI.6.11. Sonata em si bemol maior K.112 (breve introdução).

A escrita é a duas vozes, ocasionalmente a três, com andamento de acordes; o carácter é essencialmente de uma brilhante e virtuosística ligeireza, com frequentes cruzamentos de mãos⁹¹ e tercinas (ou grupos de tercinas) de execução muito rápida, marcadas com valor de fusa.

⁹¹ Para aprofundamento da técnica do cruzamento das mãos ver os capítulos IV.3.3.5 e VI.3.1.2

A articulação formal é muito regular, transparente, ainda que bastante mecânica, de acordo com a simplicidade e espontaneidade da escrita; também a brevidade, a absoluta homogeneidade do material temático e o seu desenvolvimento sobre o modelo da repetição indicam um aspecto de ligeireza e de rápida fruição.

Destaca-se, finalmente, nesta perspectiva, o limitado percurso harmónico, que toca apenas as áreas tonais muito próximas do tom base, segundo percursos modulantes lineares e previsíveis; a este propósito, sublinhamos, na primeira parte, a ausência de uma secção que module efectivamente ao tom da dominante, que é introduzida de modo não preparado, sem mediação, com a técnica do acorde comum (V-I) e por simples contiguidade com a tónica anterior.

Um pequeno mas notável elemento é o uso repetido do quinto grau melódico elevado meio tom, com particular movimento cromático (V-V#-VI), que, às vezes, confere ao grau alterado o significado de simples apogiatura estranha à harmonia (como no compassos 4 e 10, ou 18 e 20); noutros casos, alude a uma passagem harmónica mais significativa, interpretável como uma espécie de cadência interrompida (cc. 45, 47, 105, 107).

VI.6.12. Sonata em Si bemol Maior K.112.

Primeira parte

cc. 1-12 INÍCIO (T) Trata-se de uma frase regular de 6 compassos repetida integralmente duas vezes: o jogo virtuosístico de tercinas de fusas que descrevem pequenas escalas ou arpejos é o elemento que caracteriza o material de abertura. A frase desenvolve-se segundo um arco melódico com o apogeu entre o compasso 5 e 6, as duas mãos procedem paralelamente na subida para o agudo e descem depois para a cadência perfeita para a tónica. De facto, o grupo de compassos é proposto outra vez de forma idêntica, o que o torna numa frase dupla de início;

cc. 13-24 SECÇÃO CENTRAL (T(SD)) Novo episódio de 12 compassos, de construção formal simples e baseado na repetição: é uma progressão descendente para terceiras, em grupos de 4 compassos, desde a tónica até ao vi e ao IV. Cada grupo de 4 compassos é por sua vez constituído pela réplica de um

grupo de dois compassos. Temos indicado em itálico e entre parênteses a área tonal da subdominante, que chega como simples resultado da progressão, à exceção de um aceno transitório dado pelo lá bemol.

A anomalia é determinada pela secção central que não modula. Como de facto já foi preanunciado, a passagem para a dominante é inesperada e acontece directamente na crux, sem passagens de transição modulantes; trata-se de uma procura pessoal da escrita do compositor e afasta-se dos seus esquemas habituais.

cc. 25-32 Pré-cruX (T) Grupo de quatro compassos reduplicado, baseado no material temático da secção central e implantado ainda na tónica. O que permite de distinguir esta secção da anterior e de reconhecer nela uma função de pré-cruX, que minimamente prepara o desenrolar formal seguinte, são dois elementos: a aceleração do ritmo harmónico e a cadência suspensa à dominante com a qual a frase se conclui. Com a técnica do acorde em comum, esta cadência irá permitir a entrada da secção sucessiva directamente no tom da dominante, por meio da passagem V-I;

Entre o c. 32 e 33 CRUX

SECÇÃO TONAL cc. 33-44 Pós-cruX (D) Período constituído por uma ampla frase dupla ternária (6+6 compassos). O material temático fica sempre idêntico a si próprio, e mais uma vez é utilizada uma construção baseada sobre uma progressão de terceiras descendentes, mas agora com membros de um só compasso, e segundo o esquema I-VI-IV-II-V-I/IV/V. A novidade está no acentuado dinamismo do movimento harmónico e numa repetição mais incisiva do elemento temático em cada compasso e também no mi bequadro inesperado, que afirma a nova área tonal;

cc. 45-51 Conclusão (D) Tripla repetição sobre três oitavas descendentes, desde o registo agudo até ao médio e ao grave, de um inciso cadencial de dois compassos. O elemento característico, já mencionado, consiste no movimento melódico da mão direita, uma passagem cromática de 5º ao 6º por meio do V grau aumentado (do#), precedido pelo cromatismo estranhos à harmonia no IV grau aumentado (si bequadro): para além do valor ornamental, relevamos a alusão,

absolutamente superficial, das cores harmónicas pouco usuais, como a sexta aumentada.

Segunda parte:

cc. 52-92 DIGRESSÃO (T- - - T) Secção relativamente ampla em relação às proporções gerais da sonata, da qual constitui, de facto, mais de um terço da extensão. Parece ainda mais prolixa para a construção baseada nas repetições quase obsessivas do mesmo material e sem elaboração temática e de desenvolvimento dramático: de facto, toda a digressão replica através das tonalidades próximas da de base um inciso de dois compassos sempre idêntico (à excepção de variações melódicas mínimas, reiteraões ocasionais dos acordes e cruzamento de mãos), inciso proveniente da secção central da primeira parte.

A homogeneidade estrutural, em conjunto com um peculiar tratamento harmónico de contínua suspensão, realizado através de uma sucessão de dominantes não resolvidas, caracterizam todavia esta secção pela peculiaridade de escolhas que se afastam da convenção estilística de Scarlatti; a aparente carência dinâmica é de facto motivo de interesse pela sua qualidade atípica.

As únicas áreas tonais brevemente confirmadas por uma cadência são as do relativo menor (sol), no início, e, mais adiante, a do iii (ré menor): a relação de terceira com a tonalidade de base é privilegiada em relação às restantes; totalmente ausentes são as áreas habituais das sonatas de Scarlatti, a tónica menor, a dominante (cc. 83-87) e a dominante menor, a subdominante, nas duas versões modais.

A digressão no compasso 53 reaparece com desenhos virtuosísticos de pequenas escalas directamente no tom de base, mas a sua dominante, através de um desvio harmónico, não resolve mas conclui no tom de sol menor. A partir deste ponto, começa a repetição obstinada do inciso de dois compassos: primeiro temos a confirmação com cadência replicada do tom do vi; e de seguida (cc. 65-72) a transição no tom dó ii (dó menor) e do I, nunca atingidos de forma estável, mas através de um processo de elipses harmónicas que passam de uma dominante para outra sem resolvê-las com cadência perfeita. A repetição idêntica

do inciso sobre o baixo, em grupos de 2+2 compassos, acentua o sentido de suspensão tonal.

A segunda meta tonal, o ré menor, alcançado com cadência perfeita no compasso 78, é preparada pelo grupo dos 6 compassos anteriores: amplia o processo de suspensão sobre a dominante relativa por meio da repetição da passagem harmónica iv-V, reforçando a ideia da cadência, que desta vez exige uma resolução tonal.

O ré menor é imediatamente abandonado, com uma *dominantização* que abre um novo período baseado na repercussão de dominantes suspensas em progressão sem resolução cadencial; cada dominante estende-se sobre um grupo de 4 compassos, constituído pela repetição integral do inciso de dois. Num esquema de 4+4+4, mais um compasso final de junção, do compasso 80 a 92, passamos pela dominante de sol menor (vi), de fá maior (V) e de si bemol maior (baixos ré, dó e fá).

Toda a passagem representa uma espécie de ampla cadência no tom de base, que conduz à retoma;

Entre o c. 92 e 93 CRUX

cc. 93-113 SECÇÃO TONAL

cc. 93-104 Pós-cruX

cc. 105-113 Conclusão. É retomado integralmente o material das secções correspondentes da primeira parte transpostos no tom de base, com mínimas variações e um pequeno acréscimo de compassos finais.

VI.6.13. Sonata em Si Bemol Maior K.118.

Em relação às sonatas anteriormente analisadas, o percurso harmónico é mais rico e variado nas secções de transição e digressão; mais interessante é também a presença de uma variedade de figurações rítmicas e o uso do metro. A sonata K.118 é uma prova da sinonímia entre *tr* e *tremulo*. Como se explica no capítulo IV.3.2.9, no MS de Veneza (XV, 21), na nota abaixo da palavra *tremulo* aparece sempre o símbolo *tr*; contudo, no MS F. C. R. 194. 1 (figura 27, cc. 59-65) aparece só a palavra “*tremolo*”, faltando o símbolo *tr* em baixo. É curioso observar

que só falta a palavra tremolo entre os compassos 62-63) e aparece sempre o símbolo *tr.* Isto abre caminho a uma escolha interpretativa, podendo deduzir-se que era deixado ao critério e gosto do intérprete escolher a resolução da ornamentação, assim como a possibilidade de variar quando, como neste caso, a frase é repetida duas vezes.

O *incipit* da sonata simula o típico *estilo fugato*, com resposta tonal em *stretto* à entrada da primeira voz (o salto de quinta sobre o quinto grau é transformado num salto de quarta), mas trata-se exclusivamente de um *pretexto introdutivo*, dado que o estilo imitativo é limitado apenas a esta dupla entrada, e logo abandonado para uma escrita livre a duas vozes de natureza harmónico-contrapontística tratada com grande riqueza de invenção, tendo em consideração o virtuosismo, o estro harmónico; de relevo a intensificação da textura das vozes com acordes de 3 e 4 vozes (cc. 12-18, 39-41, 47-53) com formação de agregados de acordes construídos e tratados com liberdade e fantasia, como o nosso compositor nos acostumou.

Primeira parte:

cc. 1-4 INÍCIO (T) Exposição do material temático, caracterizado, depois da entrada imitativa das duas vozes, por figurações de tercinas que procedem por movimento paralelo à distância de terceira (semifrase construída na seguinte forma: *incipit canónico* - inciso temático de um compasso repetido no compasso 2 e 3 – inciso final que cadencia T-SD-D-T);

cc. 5-11 Continuação (T) Baseada sobre uma progressão melódica ascendente de uma simples figuração, assume interesse em razão de uma audaciosa mudança métrica: é constituída por uma frase de três compassos e meio repetidos, em que a primeira vez se junta, sem solução de continuidade, com o material anterior (c. 5); na segunda vez, começa na segunda metade do compasso 8, ficando assim deslocada metricamente meio compasso. Esta frase será utilizada novamente na sonata, transposta noutras tonalidades, e apresentará sempre esta deslocação; abandona completamente o ritmo de tercina do início e abunda em figurações ornamentais;

cc. 12-19 Transição (t- - - D) Período *modulante* de 8 compassos (2+2+2+2) organizados na seguinte forma: semifrase de dois compassos construída sobre a repetição de um inciso de um compasso; dupla repetição de tal semifrase em progressão *modulante* ascendente; progressão regular de 6 compassos (2+2+2); grupo conclusivo de dois compassos que cadencia sobre a dominante. Retoma o ritmo de tercina, abandonado na continuação, e baseia-se integralmente nele. A secção parte do tom da tónica, com imediata troca de modo, passa pelos tons da subdominante e da dominante, e, no compasso 18, com nova troca de modo, vai para a dominante e cadencia conclusivamente na nova tonalidade. Uma novidade relevante desta secção é a intensificação da escrita dos acordes até a 3 e 4 vozes e o uso repetido do acorde de sétima diminuta, um acorde marcante e cuja presença, num contexto harmónico geralmente linear, assume notável relevo (no curso desta sonata não será mais utilizado nem tampouco em episódios de acordes análogos). O compasso 19, último desta secção, introduz contudo um novo elemento de escrita para teclado: o cruzamento de mãos, que será utilizado logo a seguir.

cc. 20-23 Pré-cruX (D-DD) Frase de 4 compassos com uma semifrase de proposta caracterizada pelo ritmo de tercina e por contínuos cruzamentos de mãos, e uma semifrase de resposta, sobretudo do ponto de vista harmónico, uma mudança repentina de modo e a uma forma cadencial suspensa do VI grau menor para a dominante, interpretável como paralelo deslocamento cromático das três partes do acorde.

A pré-cruX não cadencia conclusivamente sobre a nova tonalidade, mas fecha com uma semicadência sobre a dominante da mesma (DD).

c. 24 CRUX

cc. 24-30 Pós-cruX (D) Repetição transposta no tom da dominante do período de continuação (cc. 5-11); apresenta-se novamente a deslocação métrica tal como foi analisada anteriormente.

cc. 31-35 Conclusão (D) Frase assimétrica de 3+2 compassos, o grupo de 3 está baseado no material temático dos compassos 20-21 (primeiros dois da pré-cruX), com um brilhante jogo de cruzamento alternado das mãos; no final, dois

compassos de cadência na tonalidade da dominante, sobre a qual se conclui esta primeira parte. A conclusão retoma e utiliza o ritmo de tercinas que tinha sido abandonado na pós-cruX. Podemos dizer que o ritmo de base de toda a sonata é o de tercina, à exceção dos episódios que retomam a continuação, ou seja a pós-cruX, quer na primeira parte quer na segunda parte.

Segunda parte:

cc. 37-58 DIGRESSÃO (t- - - - - T) Apresenta um nível notável de elaboração, assumindo um valor de desenvolvimento, pela variedade do percurso harmónico, pelo trabalho temático e sua diferente proveniência, pelo enriquecimento da escrita, pela irregularidade fraseológica e harmónico-formal. Baseia-se no material temático, combinado e elaborado, proveniente da secção de transição, da pré-cruX e da conclusão, em progressões melódico- acordais irregulares que oscilam harmonicamente entre os dois polos da tónica (tonalidade em que começa e ocupa maioritariamente a segunda parte) e da subdominante (um sol menor nos compassos finais da digressão como elo) para a dominante num tipo de cadência suspensa iv-V. Podemos realçar, nesta digressão, os acordes, amplamente presentes e utilizados livremente, como nos agregados de 4 e 5 sons, com sétimas, ou outros sons dissonantes não resolvidos. O verdadeiro desenvolvimento termina com a cadência à dominante dos compassos 53-54. Os compassos 54-58 estabelecem-se harmonicamente e tornam a escrita mais leve para preparar a *reexposição*⁹², assumindo portanto a função de pré-cruX que, com um desenho reiterado de tercinas e cruzamentos sobre um ritmo harmónico obsessivo (T-D-T-D), confirma a definitiva retoma da tonalidade de base;

entre c. 56 e 57 CRUX

cc. 58-70 SECÇÃO TONAL (T) Reexposição literal da secção correspondente da primeira parte, transposta na tónica, com a única variante que se apresenta como um elemento de extravagância formal: utilizando a típica deslocação da dupla frase de 3 compassos e meio, Scarlatti decide, desta vez, iniciar a secção na segunda metade do compasso, de forma que toda a secção

⁹² Aqui tem o significado de regresso do tema da primeira parte

fique deslocada meio compasso, permanecendo desta forma até à conclusão (de facto, a sonata conclui-se sobre a terceira semínima do ultimo compasso, ou seja no tempo fraco).

VI.6.14. Sonata em sol maior K.124 (breve introdução).

Esta sonata, de carácter brilhante, inspira-se em movimentos de dança⁹³. Uma das características dos movimentos de dança é a independência rítmica das vozes e os acentos que não caem simultaneamente na mão esquerda e direita. Como se pode verificar nos compassos 82-102, toda esta frase tem um ritmo de colcheias regulares na mão esquerda, enquanto, na mão direita, o acento cai sempre no segundo tempo, com a exceção do compasso 102. Esta frase é feita quase inteiramente de síncope na mão direita, que desloca a sua acentuação num jogo rítmico com a mão esquerda.

⁹³ Para um maior aprofundamento sobre o andamento e ritmo nas sonatas inspiradas em danças populares, consultar o capítulo IV.3.3.1.

Figura 97. Sonata K.124 cc. 82-102.

Estrutura formal extensa e anómala; a nosso ver, só forçadamente se pode adaptar ao modelo de Kirkpatrick. A particularidade tem que ver com a secção dos compassos 35-46, que tem *tonicizações* para a dominante menor e relativo menor da subdominante. Depois desta secção, Scarlatti volta a repetir a parte anterior (cc. 47-54) como se voltasse para trás no discurso musical. Há uma função equivalente na segunda parte, entre os compassos 83-103, na qual há *tonicizações* que conduzem à dominante da tonalidade principal (Figura 97). Na digressão, repete o mesmo material temático dos compassos 76- 81, nos compassos 104-101).

Segundo a nossa interpretação, trata-se da utilização dos três materiais sobrepostos, extraídos do compasso 1 (o inciso da mão direita e o da mão esquerda) e do compasso 2 (inciso da mão direita) decompostos e utilizados de forma variada. Toda a sonata é baseada e deriva destes três materiais que, como já dissémos, derivam dos movimentos de dança,

Querendo individualizar a *crux*, poder-se-ia situá-la entre o compasso 111 e o compasso 112, na segunda parte, e com possível correspondência nos compassos 54 e 55, na primeira. O que implica, todavia, a ideia de uma primeira parte extensa e complexa, constituída por uma construção igualmente elaborada, como a de uma digressão, com secções de desenvolvimento, duplas exposições à distância de um mesmo episódio, numa espécie de duplicação formal ou de ampliação à qual o nosso esquema habitual dificilmente se adapta. Permanece o facto de se tratar de uma composição peculiar, repleta de riqueza e variedade, onde nenhum modelo formal se encaixa suficientemente.

Outra característica desta sonata é dada pela sobreposição de uma harmonia sobre a outra, realizada de uma forma inovadora em relação à época, como encontramos nos compassos 97-98 (Figura 98), analisados por Kirkpatrick como segue:

A sobreposição é realizada ao longo de uma modulação da tonalidade de fá menor para Ré maior⁹⁴, quando se chega a um acorde de sétima diminuta sobre o dó sustenido, que é uma combinação de elementos de dominante e subdominante em ré menor. [...] Scarlatti resolve em Ré a mão esquerda, mantendo a nota pedal de Sol, e junta elementos de um acorde de sol menor sobre outros de um acorde de Ré Maior. O resultado é surpreendente. No compasso 95, quando passa para a tonalidade de ré, a nota pedal sobre o fá [...] é deixada (Kirkpatrick, 1984, pp. 233-234, tradução livre)

⁹⁴ Acorde de ré maior, como dominante de sol.

Figura 98. Sonata K.126 Comp. 85-98.

VI.6.15. Sonata em Mi maior K.135.

A particularidade desta sonata que claramente emerge é a evidente dicotomia do material temático, a notória diferença entre um aspeto ligeiro e dinâmico por oposição ao aspeto estático e mecânico da ideia musical. Esta sonata é um exemplo de dança cuja inexorável precisão do ritmo de base é pouco importante. Tocar rigorosamente *a tempo* toda a sonata afasta-a do carácter da dança.

A escrita apresenta-se inicialmente de grande agilidade e leveza, caracterizada pelo dinamismo das mãos, que se trocam sobre o teclado, num jogo virtuosístico de arpejos descendentes, com textura a 2 vozes. A mesma linearidade e fluidez caracterizam o desenho que fecha cada uma das duas partes da sonata, embora com uma escrita diferente, feita de rápidos voos de semicolcheias na mão direita sobre um acompanhamento *staccato* e dançante.

Em nítida contraposição está o carácter da escrita nas secções internas, como a secção central da exposição ou a digressão: o andamento musical parece estático, quase cristalizado num repetitivo mecanismo rítmico- melódico interno de grupos de acordes estáticos. Uma simples textura a 4 vozes é obtida efetivamente pela contínua alternância de 2 acordes e pelo movimento obsessivo das partes

internas sobre as notas de volta ou sobre apogiaturas. É o típico desenho scarlattiano, tal como é evidenciado nas secções extremas.

Outro carácter típico da presente peça é, sem dúvida, uma curiosa irregularidade fraseológica que frequentemente ultrapassa a tradicional quadratura da construção da frase e do período, embora dentro de uma arquitetura formal linear: o *incipit* imediatamente nos serve de exemplo, com uma exposição sobre grupos de três compassos; a fraseologia de 3 compassos voltará nas secções seguintes, como a central, conferindo à estrutura um carácter de novidade e variedade em relação aos períodos de 2-4 compassos a que Scarlatti nos habituou.

O que nos interessa evidenciar é, por outro lado, o modo como o génio compositivo se expressa na capacidade de tornar únicas cada uma das obras (embora tratando-se de brevíssimas composições), dentro de um contexto estilístico uniforme, graças à valorização do discurso musical. Nas outras sonatas, temos visto sempre a atenção dirigida para a invenção rítmica ou melódica, para o puro virtuosismo teclístico, para o valor expressivo ou tenso da harmonia, para a elaboração contrapontística; neste caso, é a irregularidade fraseológica, aliada à oposição dos caracteres inerentes à escrita, que constitui o valor da peça.

Primeira parte:

cc. 1-6 INÍCIO [T] Uma semifrase que termina com um encadeamento cadencial de 3 compassos que se repete duas vezes, descendo, na segunda vez, ao registo da oitava inferior. O esquema harmónico é regular, I-V-I-IV-ii-V, e o material temático é baseado no arpejo descendente. Como já dissemos, o elemento de interesse deste *incipit* está todo na base ternária, em vez da binária, da fraseologia, o que confere à passagem uma espécie de valor dinâmico acrescentado, na cadência do terceiro compasso, que dá uma sensação de estabilidade; de facto entre a primeira e a e segunda semifrases acontece uma elisão.

cc. 7-12 Continuação [T] Esta corresponde ao valor formal de desenvolvimento da frase de abertura: confirma a tonalidade original, sobre o mesmo material temático do arpejo descendente, mas com uma mais rápida

alternância das mãos, dentro de cada compasso, e uma aceleração do ritmo harmónico, que repete o esquema V-I de um compasso para o outro. Equilibrando a aceleração harmónica e temática, a fraseologia estabelece-se agora no esquema regular de 2+2+1.

cc. 12-18 Transição [T] Cumpre a sua função de transição modulante para a área tonal da dominante, meta do percurso da exposição. Baseia-se numa progressão descendente do baixo, ao longo de três compassos, que volta a repetir-se, com um desenho de apogiaturas da mão direita. No compasso 14, o nível de ambiguidade harmónica é elevado pela presença de agregados dissonantes de difícil interpretação, com o repetir da nota estranha si, como num prolongado retardo não resolvido (ou talvez uma quarta agregada como no acorde anterior) ou numa espécie de breve pedal; aqui, o lá suspenso, tal como a escolha dos acordes, assinala a passagem para a área da dominante si maior, confirmada pela seguinte reproposição da progressão que se conclui com a meia cadência à dominante da dominante, antes da marcada cesura assinalada pela pausa. A fraseologia desta secção evoca um reagrupamento na base de 3 compassos;

cc. 19-39 Pré-cruza [D-d] Trata-se de uma secção extensa relativamente às proporções da sonata, baseada na repetição de um único desenho, que se contrapõe, pela escrita e material temático, ao que precede e ao seguinte, como temos vindo a sublinhar anteriormente. A pausa evidenciada no compasso 18 mostra, de facto, a contraposição em causa, exaltando a abertura de uma área de contraste caracterizada pela estaticidade prolongada numa ideia melódico-acordal estática e pela suspensão da tensão harmónica. De facto, um único compasso em torno do qual gira a dominante da nova área de si, alternada com a harmonia da subdominante, repropõe-se obsessivamente num esquema fraseológico sobre base ternária.⁹⁵ (Figura 99)

⁹⁵ As frases dos cc. 19-21, 25-29 e 32-37 possuem o ritmo do *oitavado*: para aprofundamento, consultar o capítulo IV.3.3.1 das sonatas inspiradas em danças populares



Figura 99. Sonata K.135 cc. 19-20.

O desenho, localizável em muitas passagens análogas de sonatas scarlattianas, é formado por duas partes externas de valores mais prolongados e pelo movimento de colcheias num intervalo de terceira nas vozes internas. O efeito é de suspensão da dominante até ao grupo cadencial final de três compassos. Nos compassos 19-24, em si maior, o esquema repete-se ao longo de três compassos, convocando, portanto, a fraseologia do *incipit*. Após a cadência suspensa à dominante e uma nova pausa, com imediata troca de modo típica da pré-cruX e com mudança do registo na oitava superior, a passagem repete-se em si menor, reforçada nas suas intenções, mas com irregularidade fraseológica resultante de uma primeira parte reduzida em dois compassos. Todavia a construção apresenta um esquema anómalo de 2+3+2, cuja simetria é consolidada na última reproposição (cc. 32-39), finalmente, coerente com a base ternária, segundo o modelo 3+3, acrescentado de dois compassos cadenciantes finais;

Entre o c. 39 e 40 CRUX

cc. 40-47 Pós-cruX [D-d] Com nova troca de modo, estabiliza-se a área da dominante, si maior, em que é proposta uma frase dupla de confirmação da nova tónica, numa construção regular de 4+4. Cada grupo de 4 compassos consiste na repetição idêntica, por três vezes, de um inciso de esquema harmónico I-V, acrescentado de um compasso cadenciante final. A simetria, clareza e regularidade da passagem representa a estabilização final após as anomalias anteriores. O material temático baseia-se em fluidos desenhos de pequenas escalas e arpejos de semicolcheias, o carácter inicial de leveza e fluidez volta nesta secção conclusiva;

cc. 48-52 Conclusão [D] Concluem a exposição 4 compassos construídos segundo uma simetria em arco: um inciso de um compasso repete-se numa oitava superior e, neste registo, apresenta-se um inciso análogo para descer, uma vez mais, no segundo compasso, ao registo de partida, concluindo a secção.

Segunda parte

cc. 53-101 DIGRESSÃO [T - - - - T] Secção extensa e variada, mas com um grande sentido da proporção relativamente à economia global da peça. Podemos individualizar como predominante na construção desta digressão o material temático da pré-cruX. O desenvolvimento localiza-se sobretudo no percurso harmónico, modulante e sem nenhuma estabilização tonal, segundo um esquema de contínua progressão, pelo menos até ao longo segmento entre os compassos 78 e 87.

A secção recomeça da tonalidade de base, mas sobre o pedal da dominante, ligando-se, no final da primeira parte, através da passagem harmónica I-V. A escrita é, de facto, a 3 vozes, com redobro de valor tímbrico do baixo em oitava. O grupo regular de 4 compassos baseia-se no desenho interno da pré-cruX, agora exposto na parte superior da mão direita, com uma modificação rítmica (o modelo rítmico acéfalo torna-se tético). A passagem conclui-se com uma cadência perfeita, e uma nova ligação I-V conduz imediatamente à área da subdominante lá maior, onde o grupo de 4 compassos se repete integralmente transposto.

A partir do compasso 61, inicia-se um outro episódio baseado no material da secção de transição da primeira parte, numa progressão descendente não claramente referenciável a uma área tonal determinada, mas gravitante entre a tonalidade base e a sua relativa menor. Um inciso de dois compassos repete-se 4 vezes, modulando para dó sustenido menor. A nova tonalidade nunca é, no entanto, alcançada, ficando suspensa na própria dominante, num desenho estático e repetitivo, derivado da pré-cruX, exatamente como acontecia naquela secção. Na escrita a 3 vozes, entrevemos uma espécie de fusão dos dois materiais temáticos, o da transição, utilizado na parte superior, e o da pré-cruX, na parte

restante, como base da construção. O inciso, três vezes repetido, é seguido de um único compasso, de ligação cadenciante, de modo que a base ternária originária é reconduzida a uma quadratura fraseológica a quatro. No compasso 72, com modulação imediata, o discurso prossegue com o mesmo material, no tom de fá sustenido menor, interpretável, mais do que como segundo grau do tom base, como subdominante paralela (o esquema T-SD do primeiro período da digressão repete-se com absoluta coerência no âmbito das relativas menores). Porém, a escrita reproduz finalmente a pré-cruza, com algum enriquecimento harmônico. Todavia, a base ternária da fraseologia retorna mais evidente: à tripla repetição do inciso originário, segue-se um grupo de três compassos de ligação, que reconduzem à área tonal de mi maior.

No compasso 78, inicia-se uma prolongada passagem de valor puramente virtuosístico e expressivo, em que, na harmonia do pedal superior da dominante, a mão esquerda expõe o desenho extraído do acompanhamento da pós-cruza numa longa descida de 8 compassos: o aligeiramento da escrita tem sobretudo um valor decorativo em vez de construtivo, como numa ampla cadência que bloqueia o fluxo do desenvolvimento. A rápida escala descendente do compasso 86 resume a gradual descida precedente da mão esquerda: as mãos encontram-se duas oitavas abaixo, na suspensão do compasso 87, seguido pela pausa ainda usada com valor de cesura formal.

Neste ponto, a tónica menor com valor de pré-cruza prolonga a tensão formal da digressão, que parecia ter-se esgotado na passagem anterior, retomando o desenho estático com variantes que consistem essencialmente na mudança dos movimentos melódicos em diversas vozes, a princípio na mão direita (soprano e contralto, nos compassos 88-93), depois novamente redistribuídos pelas duas mãos (soprano e tenor, compassos 94-97). A passagem transitória para a área subdominante menor, nos compassos 91-94, confere variedade harmônica ao período, afastando-se da repetitividade da dominante de mi menor, adiando o momento da cadência perfeita. Sublinhamos, neste período, uma ambiguidade e instabilidade fraseológica; regressa a construção por grupos de 3 compassos, desta vez com evidente irregularidade, segundo um esquema 3+4+3+4: no primeiro grupo, os 3 compassos repetem o inciso duas vezes, seguido por um

compasso cadenciante; no segundo grupo, este mesmo esquema é seguido por um compasso ulterior, com função de ligação, de forma a ocupar 4 compassos; por fim, o terceiro grupo repete três vezes o desenho, segundo o esquema originário, antes de uma conclusão regular cadenciante de dois compassos, repetida e variada. É de realçar o facto de a mudança de modo ser antecipada por estes 4 compassos finais, em vez de se encontrar na crux, como seria de esperar;

Entre cc. 101 e 102 CRUX

cc. 102-114 SECÇÃO TONAL [T] (Pós-crux; Conclusão) Retoma, sem variações relevantes, o material exposto na secção correspondente da primeira parte.

Conclusões.

Esta tese teve como objetivo apresentar uma nova edição crítica das sonatas de Scarlatti, nomeadamente as que constam dos manuscritos que se encontram em Portugal (*Essercizi per gravicembalo, Manuscrito n. 58 de Coimbra e Manuscrito F. C. R. 194. 1 de Portugal*), justificada pelas questões que se colocam ao intérprete moderno destas obras.

A primeira dessas questões relacionava-se com os fundamentos de uma interpretação moderna das sonatas, onde se concluiu que essa interpretação deve pressupor um estudo aprofundado das fontes manuscritas ou das edições críticas, dos tratados, das fontes sonoras, conjugando todo este conhecimento com a criatividade pessoal do intérprete, com a sua liberdade de escolha, com o seu tempo e o seu espaço. Mais do que tentar chegar às intenções originais do compositor, pois nunca poderemos saber quais eram porque cada época construiu a sua própria idealização de Scarlatti, cabe ao intérprete moderno, ainda que tenha conhecimentos profundos de natureza científica e histórica, propor a sua leitura pessoal inevitavelmente influenciada pela sua época.

A questão seguinte, dizia respeito à conciliação da música barroca com o gosto musical atual, e concluímos que esta deve ser adaptada não só ao gosto atual mas também às características técnica e organológicas dos instrumentos atuais. Seguindo a opinião de Taruskin, é preciso ter em conta que a “moda” dos instrumentos da época é, mais do que tudo, uma tendência que iniciou na segunda metade do século XX, ou seja, a forma como o público atual gosta de ouvir a música barroca. No entanto, esta mesma música pode ser tocada em instrumentos modernos que não têm que ser comparados nem estar em oposição aos antigos, constituindo uma alternativa de execução igualmente válida e esteticamente apreciável.

As duas últimas questões relacionavam-se com a adaptação ao piano moderno de obras compostas para outros instrumentos de tecla, nomeadamente as sonatas de Scarlatti. Através de um estudo organológico e tendo a oportunidade de tocar em instrumentos da época, fica-se com uma ideia mais precisa da sonoridade, da execução e dos recursos à disposição do compositor. A

transferência de todo este conhecimento para um instrumento moderno, adaptando-a às suas características técnicas e possibilidades sonoras, é, já em si, um ato criativo.

Todos intérpretes cujas gravações analisámos, apesar de pertencerem ao mesmo período histórico (séc. XX-XXI), assumem comportamentos diversificados no que diz respeito aos problemas estruturais da música que não encontram resoluções prefiguradas no texto.

Nenhuma das gravações trai a mensagem de Scarlatti. A fidelidade ao texto e a autenticidade são respeitadas, mesmo quando o intérprete toma a liberdade de improvisar sobre uma obra escrita no século XVIII.

A modernidade abre novos horizontes que atribuem ao intérprete responsabilidades e liberdades subjetivas de escolha. O Classicismo, a partir de Clementi, favoreceu a fruição da música para piano no círculo restrito da sociedade europeia culta; a música do Romantismo, desde Liszt, era dirigida a uma plateia mais ampla, nem sempre com uma preparação cultural específica. A Modernidade coincidiu com uma revolução tecnológica que deu a possibilidade do consumo da música, no âmbito privado, reproduzida por aparelhos (discos, cd's, etc.), para além da que pode ser ouvida ao vivo. A história da música para instrumentos de tecla começa com uma total falta de indicações (dinâmica, agógica, etc.), até 1950, em que, mantendo a grafia tradicional, atinge a máxima densidade e pormenores possíveis. O pós-modernismo reivindica o direito à parcialidade, à mistura estilística, ou seja, numa palavra, à criatividade.

Em conclusão, o intérprete deve proceder da forma que achar mais adequada ao tempo, ao espaço e ao instrumento em que vai atuar, o que não significa que não tenha que conhecer os manuscritos antigos e as gravações dos grandes intérpretes, para extrair uma conclusão pessoal, individual e criativa.

BIBLIOGRAFIA

- AGRICOLA, Johannes Friedrich. (1966). *Anleitung zur Singkunst* – Ed. fac – simile Celle: Herman Moeck: Berlin 1757. (original work published Berlin 1757).
- ALVAREZ MARTINEZ, Maria del Rosário. (1985). Dos obras inéditas de Domenico Scarlatti. *Revista de Musicologia*, Vol.VIII, nº. 1, pp. 51-56.
- ALVAREZ, MARTINEZ, Maria del Rosário. (1988). Una nueva sonata atribuita a Domenico Scarlatti. *Revista de Musicologia*, Vol. XI, nº 3, pp. 883-894.
- ALVINI, Laura. (1986). Les certitudes ambigües: Farinelli et les manuscrits Italiens des sonates de Domenico Scarlatti. *Domenico Scarlatti: 13 Recherches. Actes du colloque international de Nice. Société de musique ancienne de Nice*, pp. 36-42.
- ANDREANI, Eveline. (1986). Autour de la musique sacrée de Domenico Scarlatti. *Domenico Scarlatti: 13 Recherches. Actes du colloque international de Nice. Société de musique ancienne de Nice*, pp. 96-108.
- BACH, Carl, Philipp, Emanuel. (1742). *Saggio di metodo per la tastiera. Parte seconda che tratta dell' Accompagnamento e della Libera Fantasia*. (1993). Milano: Edizione Curci.
- BACH, Carl, Philipp, Emanuel. (1759). *Saggio di metodo per la tastiera - L'Interpretazione della Musica Barocca*. (1973). Milano: Edizione Curci.
- BADURA – SKODA, Eva. (1985). Domenico Scarlatti und das Hammerklavier. *Osterreichische Musikzeitschrift*, Vol. 40, Nr. 10, Oktober, pp. 524-29.
- BADURA – SKODA, Eva. (1985). Il significato dei manoscritti scarlattiani recentemente scoperti a Vienna. *Chigiana, rassegna annuale di studi musicologici*, Collezione: Domenico Scarlatti e il suo tempo, Vol. 40, n. 20, pp. 45-56.
- BADURA – SKODA, Paul. (1990). *Bach- Interpretation: Die Klavierwerke J. S. Bachs*, Laaber – Verlag.
- BADURA – SKODA, Paul. (1998). *Interpretare Bach su strumenti a tastiera*. trad. M. T. Bora. Sannicandro Garganico: Gioiosa Editrice.
- BAINES, Anthony. (2002). *Storia degli strumenti musicali*. Milano: R.C.S. Libri S.P.A.
- BALLESTEROS Y BERETTA. (1919-1941). *D. Antonio, historia de España*. Barcelona: Salvat Editores.
- BANOWETZ, Joseph. (1992). *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press.
- BAS, Giulio. (1920-1922). *Trattato di forma musicale*. 2 voll. (1964). Milano: Edizioni Ricordi.
- BASSI, Adriano. (1985). *Domenico Scarlatti*. Ravenna: Edizione Girasole.
- BASSI, Alberto. (1957). *La formazione storica ed estetica della storia di Domenico Scarlatti*. Torino: Università di Torino.

- BECK, George. (1988). *Rêveries à propos de Scarlatti*. Collection musiques, signes, images, liber amicorum Francois Lesure. Genève: Minkoff, pp. 11-18.
- BEECHEY, Gwilym. (1986). Domenico Scarlatti and Ernest Pauer. *Musical Opinion*, Vol. CIX/1302, 1304, 1305, May, July, August, pp. 160-62, 251-53, 183-85.
- BENTON, Rita. (1952). Form in the Sonatas of Domenico Scarlatti, *Music Review*. Vol. 13, No. 4, November, pp. 264-75.
- BERMUDEZ, Egberto. (1985). Musica e ideologia: Domenico Scarlatti y España, 1719-1757. *Texto e Contexto*, Vol. 6, September-December, pp. 21-34.
- BERTOLDI, Donata. (1996). *Le tastiere - storia, estetica, prassi esecutiva*. Milano: Ruggenti Editori.
- BOULANGER, Richard. (1988). *Les innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier*. Béziers: société de musicologie de Languedoc.
- BOYD, Malcolm. (1985). Nova Scarlattiana. *Musical Times*, Vol. CXXVI/1712, October, pp. 589-93.
- BOYD, Malcolm. (1996). Scarlatti and the Fortepiano in Spain. *Early Music*, Vol. 24, No 1, February, pp. 189-190.
- BOXALL, Maria. (1977). *Harpsichord Method*. London: Schott.
- BOALCH, D. H./MOULD. C. (1995). *Makers of the Harpsichord and Clavichord, 1440-1840*. Oxford: Clarendon Press.
- BOGIANCKINO, Massimo. (1956). *L'arte clavicembalistica di Domenico Scarlatti*. trad. inglês (1967). Roma: Edizione De Santis.
- BONAVENTURA, Arnaldo. (1923). *Bernardo Pasquini*. Roma: Casa editrice Musica.
- BONIFAZIO, Asioli. (1811). *Principi elementari di musica adottati dal Regio Conservatorio di Milano per le ripetizioni giornaliere degli alunni compilati da B. Asioli*. (Ed. 1827). Bologna: Cipriani.
- BONIFAZIO, Asioli. (1819). *L' allievo al clavicembalo*, Milano: Edizioni Ricordi.
- BOYD, Malcolm. (1986). *Domenico Scarlatti. Master of Music*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- BOYD, Malcolm. (2002) Domenico Scarlatti. *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Vol. 22, London: Macmillian, pp. 398-417.
- BRAUCHILI, Bernard (2000). The 1782 Taskin Harpsichord, Colares, Portugal. *The Galpin Society Journal*, No 53, April 2000, pp. 25-50.
- BRAUCHILI, Bernard. (1998). *The Clavicorn*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRENDEL, Alfred. (2002). *Il velo dell' ordine*. Milano: Adelphi Edizioni.
- BRITO, Manuel Carlos de. (1985). Domenico Scarlatti e la musica alla corte di Giovanni V di Portogallo. *Chigiana: Rassegna annuale di Studi Musicologici*, Vol. 40. n. 20, pp. 69-79.
- BRITO, Manuel Carlos de. (1987). Portuguese-Spanish Musical Relations During the 18th Century. *Actas del congreso internacional España en la música de occidente*, Vol. II, pp. 133-138.

- BRITO, Manuel Carlos de. (1989). *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRITO, Manuel Carlos de. (1989). A música profana e a ópera no tempo de D. João V. Vários factos e alguns argumentos. *Claro-Escuro. Revista de estudos barrocos*, 2-3, pp. 105-118.
- BRITO, Manuel Carlos de. (1989). *Estudos da história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.
- BRITO, Manuel Carlos de. (1992). Novos dados sobre a música no reinado de D. João V. In: Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais, Rui Vieira Nery (Eds.), *Livro de homenagem a Macário Santiago Kastner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 513-533.
- BRITO, Manuel Carlos de. (1997). *As relações musicais entre Portugal e a Itália no século XVIII*. Lisboa: Dom Quixote, Coleção: Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música, pp. 115-123, 125-134.
- BRITO, Manuel Carlos de e CYMBRON, Luísa. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- BRUGNOLI, Attilio. (1932). *La musica pianistica dalle origini al novecento*. Torino: G.B. Paravia.
- BURKE, E. (1945). *Ricerca sulle origini delle idee del sublime e del bello (1756)*. Milano: Alessandro Minuziano Editore, p. 217.
- BURNEY, Charles. (1773). *The Present State of Music in France and Italy*. New York: Broude Brothers, 1969.
- BURNEY, Charles. (1776-1789). *A General History of Music*. 4 vols. London: Payne and Sons.
- BURNEY, Charles. (1796). *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*. London: G. G. and J. Robinson.
- BURNEY, Charles (1773). *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Province*. London.
- BURNEY, Charles. (1770). *Viaggio musicale in Italia*. Traduzione di Virginia Attanasio. (1821) Firenze: Editore Remo Sandron.
- BUSONI, Ferruccio. (1915). *Goldberg Variationen*. (Prefazione della revisione di Bach), Leipzig: Breitkopf & Hartel.
- BYRNE Charles, SHERIDAN Mark. (1999). A Source of Deep Imaginative Satisfaction. *British Journal of Music Education*, Vol. 15, No 3. November, pp. 295-301.
- CALDWELL, John. (1995). *Editing Early Music*. Second Edition. Oxford: University Press
- CAMETTI, Alberto. (1931). Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728). Alessandro e Domenico Scarlatti e la Regina di Polonia in Roma. *Musica d'oggi*, Vol. XIII, pp. 55-64.
- CAPLIN, William, E. (2004). The Classical Cadence. *Journal of the American Society*, Vol. 57, No 1, pp. 51-118.
- CAPPELLETTO, Sandro. (1995). *La voce perduta: vita di Farinelli, evirato cantore*. Torino: EDT.

- CARDOSO, José Maria Pedrosa. (2006). Domenico Scarlatti em Portugal: o som italiano no Manuscrito nº 58 da Universidade de Coimbra. *Revista Música*. São Paulo, Vol. 11, pp. 45-62.
- CARINI, Isidoro. (1891). *L'Arcádia dal 1690 al 1890. Memorie storiche*. Roma: Filippo Cuggiani.
- CARRER, Pinuccia e BIANCHI LEONARDI, Graziella. (1982). *I pedali del pianoforte*. Milano: Edizioni Musicali Soleado.
- CASANOVA, Jaques. (1880). *Mémoires*. Paris: Garnier.
- CELANI, Enrico. (1904). Il primo amore di Pietro Metastasio. *Rivista musicale italiana*, Vol. XI, pp. 228-264.
- CELESTINI, Federico. (1998). *Die frühen Klaviersonaten von Joseph Haydn. Eine Vergleichende Studie*. Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 52. Tutzing: Hans Schneider, 2004. Review by W. D. Sutcliffe in: *Ad Parnassum* Vol. 4, Nr. 7 (2006), pp. 137-141.
- CELESTINI, Federico. (1999). Die Scarlatti-rezeption bei Haydn und die Entfaltung der Klaviertechnik in dessen fruhen Klaviersonaten. *Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Vol. 47, pp. 95-127.
- CERA, Francesco. (2002). L'anima nascosta di Scarlatti. *Amadeus - Il mensile della grande musica classica*. Anno XIV, n. 8, Agosto, pp. 28-35.
- CERULLI-IRELLI, Giuseppe. (1974). Domenico Scarlatti ed i suoi trenta Essercizi per gravicembalo dedicati al Re João V di Portogallo. *Estudos italianos em Portugal*, n. 37, Lisboa, pp. 11-23.
- CERVELLI, Luisa. (1994). Notorelle cristoforiane. *La galleria armonica. Catalogo degli strumenti musicali di Roma*. Istituto poligrafico e zecca dello Stato. Roma, pp. 142-148.
- CHAMBURE, Alain de. (1986). Les formes des sonates. *Domenico Scarlatti: 13 Recherches. Actes du colloque international de Nice. Société de musique ancienne de Nice*, pp. 52-56.
- CLARK, Jane. (1976). Domenico Scarlatti and Spanish Folk Music: a Performer's Re-appraisal. *Early Music*, Vol. IV, No 1, pp. 19-21.
- CLARK, Jane. (1985). His Own Worst Enemy. Scarlatti: Some Unanswered Questions. *Early Music*, Vol. XIII, No 4, November, pp. 542-547.
- CLARK, Jane, (1986). La portée de l' influence andalouse chez Domenico Scarlatti. *Domenico Scarlatti: 13 Recherches. Actes du colloque international de Nice. Société de musique ancienne de Nice*, pp. 63-67.
- CLARK Jane e ALONSO Anselmo. (1997). Compositor de originales y afortunados caprichos. *Scherzo Revista de Musica*, Vol. 12, nº 116, Júlio-Agosto, pp. 110-113.
- CLEMENTI, Muzio. (1801). *Introduction to the Art of Playng on the Pianoforte*. London: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis.
- CLIMENT, José. (1985). La música española para tecla en el siglo XVII. *Revista de Musicología*, Vol. VIII, nº 1, pp. 15-22.

- COLE, Michael. (1998). *The Pianoforte in the Classical Era*. Oxford: Clarendon Press.
- COUPERIN, François. (1716/17). *L'Art de toucher le clavecin*, (1974). Margery Halford (Ed.). Port Washington NY: Alfred Publishing Co.
- CROCE, Benedetto. (1889) *I teatri di Napoli nei secoli XV-XVIII*. Archivio storico per le provincie napoletane negli anni 1889, 1890, 1891. Napoli: Pierro.
- CYMBRON Luísa e ROSA Joaquim Carmelo. (1994-95). Para uma discografia da música portuguesa. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 2, Lisboa, pp. 13-56.
- DALE, Kathleen. (1940). Hours With *Domenico Scarlatti*. *Music and Letters*, Vol. XXII, No 2, April, pp. 115-122.
- D'ALVARENGA, João Pedro. (1997/1998). Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 7-8, Lisboa, pp. 95-132.
- DANTONE, Ottavio. (2007). Le mani sulla tastiera. *Amadeus. Il mensile della grande musica classica*, Aprile, n. 1, pp. 53-55.
- DARBELLAY, Etienne. (1997). L' espace des perspectives chez Giambattista Tiepolo et Domenico Scarlatti. In: Yves Gérard (Ed.). *Échos de France et d'Italie*. Paris: Buchet-Chastel, pp. 329-347.
- DAW, Stephen. (1985). Muzio Clementi as an Original Advocate, Collector, and Performer, in Particular of J.S. Bach and D. Scarlatti. In: *Bach, Handel and Scarlatti: Tercentenary Essays*. Ed. Peter Williams. Cambridge: University Press, pp. 61-74.
- DECKER, Todd. (2005) Scarlattino: The Wonder of his Time: Domenico Scarlatti's Absent Presence in Eighteenth – Century England. *Eighteenth Century Music*, Vol. II, No 2, Cambridge University Press, pp. 273-298.
- DECKER, Todd. (2008). The Essercizi and the Editors: Visual Virtuosity, Large – Scale Form and Editorial Reception. In: *Ad Parnassum Studies 3, Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of His Death*, Edited by M. Sala e W. D. Sutcliffe, Bologna: Edizioni Ut Orpheus, pp. 309-342.
- DERR, Ellwood. (1989). Handel's Use of Scarlatti's Essercizi per Gravicembalo in His Opus 6. *Gottinger Handel-Beitrage*, Vol. 3, pp. 170-187.
- DIONISI, Renato. (1951). *Appunti di analisi formale*. Milano: Edizione Curci.
- DIRUTA, Girolamo. (1593-1625). *Il trasilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi et istromenti da penna*. Venezia; seconda parte del transilvano, Venezia 1609/1622, Biblioteca Musica Bononensis. (1978). Bologna: Forni.
- DODERER, Gerhard. (1982). *Organa Hispanica: Iberische Musik des 16., 17, und 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente. VII. Carlos Seixas* Heidelberg: Willy Muller.
- DODERER, Gerhard. (1987). Algunos aspectos nuevos de la musica para clavecín en la corte lisboeta de Juan V. *Musica Antiga revista Ilustrada de musica histórica*, nº 8, Março 1987, pp. 26-31.
- DODERER, Gerhard. (1991). Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V (1719-1727). *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol. I, pp. 147-174.

- DODERER, Gerhard. (1991). Libro di tocate per cembalo e tutti del Sig.re. Cavaliere D. Domenico Scarlatti. *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol. I, Lisboa, pp. 7-53.
- DODERER, Gerhard. (1991). O fenómeno "barroco" na música portuguesa do século XVIII. *I congresso internacional do barroco – actas*, Vol. II, Porto, pp. 621-633.
- DODERER, Gerhard e d'ALVARENGA, J. P. (1992). *Comemorações Seixas-Bomtempo*. Lisboa: secretaria de estado da cultura.
- DODERER, Gerhard e ROSADO FERNANDES Cremilde. (1993). A música na sociedade joanina nos relatórios da nunciatura apostolica em Lisboa (1706-1750). *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol. 3, pp. 69-81.
- DODERER, Gerhard. (1997). La corte de Lisboa, punto de croce. *Scherzo revista de musica*, Vol. 12, nº. 116, Madrid, Julio-Agosto, pp. 3-17.
- DODERER, Gerhard. (1999). Instrumentos de tecla e corda portugueses dos séculos XVI, XVII, XVIII: clavicórdios, cravos e pianoforte. *Fabrica de sons*, Lisboa, pp. 21-27.
- DODERER, Gherard. (2002). Subsídios novos para a história dos órgãos da Basílica de Mafra. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 12, pp. 87-127.
- DODERER, Gerhard. (2002) ed. Prefaciada, apresentação ao fac-simile da edição de 1732 das *Sonatas da címbalo di piano e forte de Lodovico Giustini di Pistoia, Florença 1732: A primeira edição para o pianoforte*. Rio de Janeiro- Academia brasileira de música, pp. 7-16.
- DODERER, Gerhard e VAN der MEER, John Henry. (2005). *Cordofones de tecla portugueses do século XVIII: clavicórdios, cravos, pianofortes e espinetas*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.
- DODERER, Gerhard. (2006-2007). Remarks on Domenico Scarlatti's Portuguese Period (1719-1729), in Domenico Scarlatti en España. *Actas de VII Simposium Internacional FITME Vera- Mojacar*, Ed. Luísa Morales, Almeriía, 2009, pp. 161-181.
- DONNINGTON, Robert. (1992). *The Interpretation of Early Music*. New York: Norton.
- DORIA, Gino. (1935). *Storia di una capitale: Napoli dalle origini al 1860*. Napoli: A. Guida
- DOWD, William. (1986). Le Clavecin de Domenico Scarlatti. *Domenico Scarlatti: 13 Recherche. Actes du colloque international de Nice. Société de musique ancienne de Nice*, pp. 88-94.
- ESTER SALA, Maria A. (1988). Un manuscript de Scarlatti retrobat. *Revista Musical Catalana*, nº 43, Maio, p. 13.
- ESTER SALA, Maria A. (1989). Dos sonatas de Domenico Scarlatti: un tema abierto. *Revista de Musicologia*, Vol. 12, nº 2, pp. 593-595.
- FADINI, Emilia. (1985-1990) La grafia dei manoscritti scarlattiani: problemi e osservazioni. *Chigiana: rassegna annuale di studi musicologici*, Vol. XL, n. 20, Collezione: Domenico Scarlatti e il suo tempo, pp. 183-206.
- FADINI, Emilia. (1986). Ipotesi a proposito dell' ordine delle sonate nei manoscritti veneziani. *Domenico Scarlatti: 13 Recherche. Actes du colloque international de Nice. Société de musique ancienne de Nice*, pp. 44-47.

- FADINI, Emilia. (1991). Indicazioni di movimento e velocità di esecuzione nelle sonate per pianoforte di Wolfgang Amadeu Mozart. *Sonderdruck aus Mozart – Jahrbuch. Bericht über den Internationalen Mozart – Kongress*, pp. 327-334.
- FADINI, Emilia. (1995). Alessandro Longo revisore delle sonate di Domenico Scarlatti. *Atti del convegno internazionale di studi Amantea-Arcavacata di Rende*, 9-12 dicembre, pp. 341-370.
- FADINI, E. BELLASICH, A. GRANZIERA, F. e LESCHIUTTA, S. (2005). *Il Clavicembalo*. Nuova edizione, I manuali EDT/ SidM. Torino: Società italiana di musicologia.
- FADINI Emilia. (2007). Fra pratica e ricerca. *Amadeus. Il mensile della grande musica classica*, n.1, Aprile, pp. 50-52.
- FADINI, Emilia. (2008). Domenico Scarlatti: integrazione tra lo stile andaluso e lo stile italiano. In: *Ad Parnassum Studies 3, Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of His Death*, Edited by M. Sala e W. D. Sutcliffe, Bologna: Edizioni Ut Orpheus, pp. 155-196.
- FADINI, Emilia e CANCELLARO Maria Antonietta. (2009). *L'accentuazione in musica. Metrica classica e norme sette – ottocentesche*. Milano: Rugginenti Editore.
- FALLA, Manuel de. (1962). *Il cante jondo. Sue origini, suoi valori, sua influenza sull' arte europea*. A cura di Massimo Mila. Milano: Ed. Ricordi, pp. 33-44.
- FERGUSON, Howard. (1975). *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century*. New York, London: Oxford University Press.
- FERNANDES, Talaya, Maria Teresa (1998). Memória com las últimas voluntades de Domenico Scarlatti, musico de câmara de la Reina Maria Bárbara de Bragança. *Revista de Musicologia*, Vol. XXI, nº 1, pp. 155-168.
- FISCHER, Edwin. (1958). *Ludwig van Beethoven Klaviersonaten*. Insel, Verlag Zweigstelle, Wiesbaden (1956). Roma: Edizioni De Santis.
- FRAILE, Dámaso Garcia. (1997). La música española del siglo XVII, línea actual de investigación. *Revista de Musicologia*, Vol. XX, nº 1, pp. 117-153.
- FREEMAN, D. E. (2003). Lodovico Giustini da Pistoia and the Emergence of the Keyboard Sonata in Italy. *Annuario Musical*, Vol. 58, pp. 111-138.
- FUBINI, Enrico. (1976). *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- FUBINI, Enrico. (1987). *L'estetica musicale dall settecento ad oggi*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- GAI, Vinicio. (1968). *Gli strumenti musicali della corte medicea e il museo del Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze*. Cenni storici e catalogo descrittivo. Firenze: Licosà.
- GALLIGNANI, F. *Partenza di Domenico Scarlatti in Vaticano*. Archivio cappella di San Pietro in Vaticano. www.cappellagiulia.org/history.aspx.
- GALVEZ, Genoveva. (1997). Incognitas scarlattianas (desde otra perspectiva). *Scherzo revista de musica*, Madrid, julio-agosto, Vol. 12, nº 116.
- GASPARINI, Francesco. (1745). *L'armonico pratico al cimbalo*. 5ª edizione, Venezia: Antonio Bortoli, 1764.

- GEMINIANI, Francesco. (1749). *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London.
- GERSTENBERG, Walter. (1969) *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlatti*. Regensburg: Gustav Bosse. (Original work published 1933).
- GERHARD Anselm. (2007). Ingegnosi scherzi. *Amadeus. Il mensile della grande musica classica*, Aprile, n. 1, pp. 28-33.
- GILBERT, Kenneth. (1985). Riflessioni sull'edizione del tricentenário, *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici*, Vol. 40, n. 20, pp. 173-181.
- GILBERT, Kenneth. (1986). Scarlatti et la France. *Domenico Scarlatti: 13 Recherche, Acte du colloque international de Nice, Société de musique ancienne de Nice*, pp. 112-118.
- GILBERT, Kenneth. (1988). Périple scarlattien. *Musique, signes, images: liber amicorum François Lesure*, Genève, Minkoff, pp. 127-132.
- GOLDSCHMIDT. H. (1907). *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*. Charlottenburgl: P. Lehsten.
- GONZÁLEZ, Valle, J. V. (1990). Fondos de música de tecla de Domenico Scarlatti conservados en el Archivo capitular de Zaragoza. *Anuario Musical*, Vol. XLV, pp. 103-115.
- GRIER, James. (1996). *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. Cambridge: University Press.
- HAAS, Artur. (1986). La pratique de la modulation dans les sonates de Domenico Scarlatti. *Domenico Scarlatti: 13 Recherche, Acte du colloque international de Nice. Société de musique ancienne de Nice*, pp. 57-62.
- HAIL, Christopher. (2007-2012). Catalogue online, disponível em <http://mysite.verizon.net/chrisail/scarlatti/index.html>, acedido em Setembro de 2012.
- HALTON, Rosalind. (2002). Domenico Scarlatti e as suas sonatas cantabile, *Musicology Australia*, Vol. XXV, pp. 22-47.
- HAMMOND, Frederick. (1994). Domenico Scarlatti. *Eighteenth-Century Keyboard Music*, New York: Schirmer Books, pp. 154-190.
- HARDING, Rosamond E. M. (1933). *The Piano-Forte: Its History Traced to the Great Exhibition of 1851*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HARNONCOURT, Nicolaus. (1982). *Musik als Klangrede. Weg zu einem neuen Musikverständnis*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag.
- HAUER, Georg. (1958). Domenico Scarlatti (1685-1757), mediatore fra due epoche. *Santa Cecilia*, Anno VII, n. 1, Febbraio, pp. 1-14.
- HAUTUS, Loek. (1985). Insistenza e doppio fondo nelle sonate di Domenico Scarlatti. *Chigiana: rassegna musicale di studi musicologici. Siena nuova serie*, XL, n. 20, pp. 11-24.
- HENKEL, Hubert. (1992). Bartolomeo Cristofori as a Harpsichord Maker. Trans. H. Scott, *The Historical Harpsichord*, iii, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, pp. 109-118.

- HUBBARD, Frank. (1967). *Three Century of Harpsichord Making*. Cambridge: Harvard University Press.
- HUMMEL, Johann Nepomuk. (1828-9). *Ausführliche theoretisch-Practische Anweisung zum Pianofortespiel*. Originally work published Wien: Tobias Haslinger.
- IBÁÑEZ, Cristina Bordas. (1988). Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández. *Revista de Musicología*, Vol. XI, nº 3, pp. 807-854.
- IBÁÑEZ, Cristina BORDAS. (1990). Otros pianos de F. Flórez y F. Fernández. *Revista de Musicología*, Vol. 13, nº 1, pp. 227-230.
- IBÁÑEZ, Cristina Bordas. (1999). Instrumentos españoles de los siglos XVII y XVIII en el museo del pueblo español de Madrid. *Instrumentos musicales en colecciones españolas*. *Revista de Musicologia*, Vol. VII, nº 2, Julio-diciembre 1984, pp. 301-334.
- JAENISCH, Júlio. (1962). La musica popolare andalusa (cante jondo e cante flamenco). Milano: Ed. Ricordi, pp. 19-23.
- JOHNSON Jane. (1999). The Clavichord and Sixteenth-Century Iberian Music for Keyboard, Harp, or Vihuela. *International Clavichord Symposium*, Magnano, 8-11 September. Magnano, Italy: Brauchli.
- KASTNER, Macario, Santiago. (1941). *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa: Editorial Ática, Lda.
- KASTNER, Santiago. (1947). *Carlos de Seixas*. Coimbra: Coimbra Editora.
- KASTNER, Santiago. (1971). Portugiesische und Spanische Kavierkorde des 18. Janrhunderts, *Actas Musicologica*, Vol. XXIV, pp. 52-61.
- KASTNER, M. S. (1985). *Scarlatti e Portugal*. Ministério da Cultura Comissão Nacional do Ano Europeu da Música, Lisboa.
- KELLER, Hermann. (1957). *Domenico Scarlatti: a Master of the Keyboard*. Leipzig: Peters.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl. (1985). Diego Fernández – Harpsichord Maker to the Spanish Royal Family from 1722 to 1775 – and his Nephew Julián Fernández. *Galpin Society Journal*, Vol. XXXVIII, pp. 109-118.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl. (1988). Domenico Scarlatti and His Son Alexandro's Inheritance. *Music and Letters*, Vol. 69, No 1, pp. 23-29.
- KIVY, Peter. (1995). *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- KIRKPATRICK, Ralph. (1971). Scarlatti Revisited in Parma and Venice. *Quartely Journal of the Music Library Associoation*, Vol. 28, No 1, September, pp. 5-15.
- KIRKPATRICK, Ralph. (1973). Who Wrote the Scarlatti Sonatas? A Study in Reverse Scholarship. *Notes - the Quarterly Journal of the Music Library Association*, Vol. XXIX, No 3, March, pp. 426-431.
- KIRKPATRICK, Ralph. (1983). Cinquant'anni suonando il clavicembalo. *Early Music*, No 1, January, pp. 31-41.
- KIRKPATRICK, Ralph. (1984). *Domenico Scarlatti*. (Martino e Pagano Eds.). Torino: ERI Edizione italiana.

- KIRKPATRICK, Ralph. (2008). *Raccolta di scritti*. Roma: Ed. Scienze e Lettere.
- KOSTER, J. (1994). Two Early French Grand Pianos. *Early Keyboard Journal* No. 12, pp. 7-23.
- KOSTER, J. (1998). Three Grand Pianos in the Florentine Tradition. *Musique- Images-Instruments*, Vol. 4, pp. 95-116.
- KOSTER, J. (2007). Towards an Optimal Instrument: Domenico Scarlatti and the New Wave of Iberian Harpsichord Making. *Early Music*, Vol. XXXV, No 4, pp. 575-604.
- KOSTER, J. (2007). Domenico Scarlatti and the Transformation of Iberian Harpsichord. *Early Music*, Vol. XXXV, No 4, pp. 187-208.
- LANDOWSKA, Wanda. (1909). *Musique ancienne*. Paris: Mercure de France.
- LANDOWSKA, Wanda. (1985). Un triple anniversaire musical de Handel, Scarlatti et Bach. *Cahiers Wanda Landowska*, Vol. 6, pp. 23-26.
- LATCHAM, M. (2007). The twelve clavicordios owned by Queen Maria Barbara of Spain and the seven cembali owned by Carlo Broschi, known as Farinelli. Facts and speculation. In: Luisa Morales (Ed.). *Five Centuries of Spanish Keyboard Music, the proceedings of the FIMTE Symposia 2002-2004*, Garrucha-Almería 2007, 255–81.
- LAVIGNAC, A. (1889). *L'école de la pédale. 12 études spéciales pour l'emploi des pédales du piano avec une préface sur leurs effets acoustiques, leur histoire et la façon de s'en servir*. Paris: Mackar & Noel.
- LESCHIUTTA, Sigfrido. (1983). *Cembalo, spinetta e virginali*. Ancona: Ed. Bèrben.
- LINDLEY, Mark. (1985). Técnica della tastiera e articolazione: testimonianze della pratica esecutiva di Scarlatti, Bach, Handel. *Nuova rivista musicale italiana*, Vol. XIX, n. 1, Gennaio-Marzo, pp. 20-61.
- LINDLEY, Mark & BOXALL, Maria. (1992). *Early Keyboard Fingerings: a Comprehensive Guide*. London: Schott.
- LIVERMORE, Ann. (1972). *A Short History of Spanish Music*. London: Ed. Duckworth.
- LONGO, Alessandro. (1906). Prefazione criticamente rivedute e ordinate in forma di suites da Alessandro Longo. In: *Domenico Scarlatti. Opere complete per clavicembalo*. Milano: G. Ricordi.
- LONGO, Alessandro. (1913). *Domenico Scarlatti e la sua figura nella storia della musica*. Napoli: Civico Museo Musicale di Bologna.
- LUCIANI, S. A. (1935). Alla scoperta degli autografi di D. Scarlatti. *Archivi*, serie III, anno II, fasc. IV, pp. 109-118.
- LUCIANI, S. A. (1939). *Domenico Scarlatti 1685-1757*. Firenze: Le Monnier.
- LUCIANI, S. A. (1940). Postilla scarlattiana. *La rassegna musicale*, Vol. XLIV, pp. 200-203.
- LUCIANI, S. A. (1940). *Gli Scarlatti: note e documenti sulla vita e sulle opere*. Siena, Italia: Ticci.
- LUCIANI, S. A. (1940). La famiglia Scarlatti. *Accademia musicale chigiana*, Vol. XVIII, pp. 23-27.
- MACE, Thomas. (1966). *Music's monument*. Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique.

- MAFFEI, Scipione (1711). Nuova invenzione di un gravicembalo col piano e forte. *Giornale de' letterati d'Italia*, Venezia.
- MANCINI, Giambattista. (1774). *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Vienna: Ghelen.
- MANZOTTO, Michele. (2002). *Attilio Brugnoli. Il pianoforte e la sua mano*. Firenze: Polistampa.
- MARIETTE, Pierre-Jean. (2003). Catalogues de la collection d' estampe de Jean V, Roi de Portugal, *Lisboa*. Direcção e coordenação de Thérèse Mandroux-França e Maxime Préaud. Introdução de Jaques Thuillies. *Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Bibliothèque Nationale de France e Fundação da Casa de Bragança, (3 vols)*.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. (1997). A música em Portugal nos finais da idade media. *Portugal e o mundo. O encontro de culturas na música*, Lisboa, pp. 83-86.
- MARTIN, Manuel Galan. (1997). De Nápoles a Madrid. *Scherzo-Revista de Musica*, Vol. 12, nº 116, Madrid, Júlio- Agosto, pp. 100-102.
- MARTINI, Padre Giambattista. (1757-1781). *Storia della Musica*. Bologna.
- MARPURG, Friedrich Wilhelm. (1762). *Die Kunst, das Klavier zu spielen: zwei Teile in einem Band*. (2004). Zürich: Hildesheim, New York: Olms.
- MEER, John Henry van der (1987). Um cravo português desconhecido em propriedade particular na Alemanha. *Actas - IV encontro nacional de musicologia. Associação portuguesa de educação musical, boletim nº 52*, Janeiro-Março, pp. 69-72.
- MEER, John Henry van der (1987). Iconografia musical e organologia. *Actas- IV encontro nacional de musicologia. Associação portuguesa de educação musical, boletim nº 52*, Janeiro-Março, pp. 56-59.
- MEER, John Henry van der (1988). Um cravo português desconhecido em propriedade particular em Inglaterra. *Actas - V encontro nacional de musicologia. Associação portuguesa de educação musical, boletim nº 58*, pp. 17-22.
- MEER, John Henry van der (1992). Os instrumentos de tecla na propriedade de D. Maria Bárbara, Rainha de Espanha. *Revista portuguesa de musicologia*, Vol. 2, pp. 161-170.
- MEER, John Henry van der (1997). The Keyboard String Instruments at the Disposal of Domenico Scarlatti. *The Galpin Society Journal*, Vol. 50, March, pp. 136-160.
- MILA, Massimo. (1950). *L'esperienza musicale e l'estetica*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- MILA Massimo. (1962). *Manuel de Falla*. Milano: Ricordi.
- MORALES, Luísa. (2003). Claves y pianos españoles: interpretación y repertório hasta 1830. *Actas del I y II Symposium Internacional " Diego Fernandez" de musica de tecla española*, Instituto de estudos almerienses, Almeiría, pp. 13-14.
- MORENO, A. M. (1985). Domenico Scarlatti y la música española de su tiempo. *Domenico Scarlatti en España, Catálogo peral de las exposiciones*, Madrid, pp. 346-371.
- MOZART, J. G. Leopold. (1948). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. English translation by Edith Knocker, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playng*. London: Oxford University Press. (original work published 1756).

- NERY, Rui Vieira e FERREIRA de CASTRO, Paulo. (1991). *História da música*. Lisboa: Europalia.
- NEUMANN, Frederick. (1978). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton: Princeton University Press.
- NEUMANN, Frederick. (1992). *New Essays on Performance Practices of the Seventeenth Centuries*. New York: University of Rochester Press.
- NEWTON, Richard, (1939). The English Cult of Domenico Scarlatti. *Music and Letters*, Vol. XX, No 2, April, pp. 138-156.
- OGEIL, Jacqueline. (2008). Did Domenico Scarlatti Compose the First Great Piano Music? In: *Ad Parnassum Studies 3, Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of His Death*. Edited by M. Sala e W. D. Sutecliffe, Bologna: Ut Orpheus Edizioni, pp. 343-367.
- ORTIZ, Diego. (1553). *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma. Publisher: Kassel: Im Barenreiter Verlag, 1936.
- PAGANO, Roberto. (1985). *Scarlatti, Alessandro e Domenico: due vite in una*. Milano: Mondadori.
- PAGANO, Roberto. (1985). Piena utilizzazione delle dieci dita: una singolare applicazione della parabola dei talenti. *Chigiana: rassegna annuale di studi musicologici, Domenico Scarlatti e il suo tempo*, Vol. 40, n. 20, pp. 81-107.
- PAGANO, Roberto. (1987). *Händel e gli Scarlatti a Roma: atti del convegno internazionale di studi* (Roma, 12-14 giugno 1985), (Eds. Nino Pirrotta e Agostino Ziino). Firenze: Olschki.
- PANNAIN, Guido. (1957). Modernità di Domenico Scarlatti. *Gazzetta musicale di Napoli*, Marzo, pp. 81-82.
- PASCUAL, B. K. de. (1982). Harpsichord, Clavichords and Similar Instruments in Madrid in the Second Half of the Eighteenth Century. *Research Chronicle of the Royal Musical Association*, Vol. XVIII, pp. 66-84.
- PASCUAL, B. K. de. (1985). Diego Fernandez - Harpsichord Maker to the Spanish Royal Family from 1722 to 1775 - and His Nephew Julián Fernández. *Galpin Society Journal*, Vol. XXXVIII, pp. 35-47.
- PASCUAL, B. K. de. (1987). Francisco Pérez Mirabal's Harpsichords and the Early Spanish Piano. *Early Music*, Vol. XV, No 4, pp. 503-513.
- PASCUAL, B. K. de. (1991). Two Features of Early Spanish Keyboard Instruments. *The Galpin Society Journal*, Vol. XLIV, pp. 94-102.
- PASCUAL, B. K de e E. D. LAW. (1995). Another Early Iberian Grand Piano. *Galpin Society Journal*, Vol. XLIII, pp. 68-93.
- PASCUAL, B. K. de. (2003). Diego Fernández Caparrós y sus instrumentos. (Ed. Luisa Morales), *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830. actas del I y III Symposium Internacional "Diego Fernández" de música de tecla española, Vera- Mojácar 2000-2001*, Almería: Instituto de estudios almerienses, pp. 101-106.

- PEDRERO-ENCABO R. ÀGUEDA. (1997). Los 30 essercizi de Domenico Scarlatti y las 30 tocatas de Vicente Rodrigues: paralelismos y divergencia. *Revista de Musicologia*, Vol. 20, nº 1, Jan-June, collection: *la investigación musical en España, estado de la cuestion y aportaciones*, Madrid, pp. 373-391.
- PEREIRA, Luís Esteves. (1987). Cravo, espinetas, virginais e que mais? *Actas - IV encontro nacional de musicologia Associação portuguesa de educação musical*, boletim 52, pp. 67-68.
- PESTELLI, Giorgio. (1965). Il mito di Domenico Scarlatti nella cultura italiana del novecento, *Quaderni della rassegna musicale*, Torino: Giulio Einaudi Editore, pp. 101-121.
- PESTELLI, Giorgio. (1967). *Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico*. Torino: G. Giappichelli.
- PESTELLI, Giorgio. (1985). Bach, Handel, Domenico Scarlatti, and the Toccata of the Late Baroque. *Collection: Handel and Scarlatti: Tercentenary Essays*, pp. 277-291.
- PESTELLI, Giorgio. (1990). Una nuova fonte manoscritta per Alessandro e Domenico Scarlatti. *Rivista italiana di musicologia*, Vol. XXV, n. 1, pp. 100-118.
- PHILIPS, Robert. (2004). *Questions of Authority: The Archaeological Approach. Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press.
- PILAR, Tomas. (1997). Domenico Scarlatti alivio de penas-itinerário histórico-artístico de un clavecinista. *Scherzo revista de musica*, Vol. XII, nº 116, Júlio-Agosto, Madrid, pp. 109-118.
- PINCHERLE, Marc. (1933). *Corelli*. Parigi: F. Alcan.
- PINCHERLE, Marc. (1948). *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*. Parigi: Floury.
- PLATINGA, León. (1980). *Clementi. La vita e la musica*. Milano: Feltrinelli Editore.
- PLAVŠA, Dušan. (1985). *Sociological, Sócio-Historical, and Psychological Aspects of Art of Joahann Sebastian Bach, Georg Friedrich Handel, and Domenico Scarlatti*. Gradina, Vol. 10, No 12, December.
- POLLENS, Stewart. (1984). The Pianos of Bartolomeo Cristofori. *Journal of the American Musical Instrument Society*, Vol. X, pp. 32-68.
- POLLENS, Stewart. (1985). The Early Portuguese Piano. *Early Music*, Vol. XIII, No 1, pp. 18-27.
- POLLENS, Stewart. (1991). Three Keyboard Instruments Signed by Cristofori's Assistant, Giovanni Ferrini. *Galpin Society Journal*, Vol. XLIV, No 15, pp. 77-93.
- POLLENS, Stewart. (1995). *The Early Pianoforte*. Cambridge: Cambridge University Press.
- POLLINI, Francesco. (1812). *Metodo pel clavicémbalo*. Ricordi, Milano: Ricordi.
- POZZI, Egidio. (1989). Elementi della forma sonata nelle sonate per clavicembalo di Domenico Scarlatti. Milano: Unicopli, 1991. Collezione: *L'analisi musicale: atti del convegno di Reggio Emilia, 16-19 Marzo*, pp. 322-353.
- PULITI, L. (1874). *Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici granprincipe di Toscana e della origine del pianoforte. Atti dell'accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, Firenze, p. 108.

- PUYANA, Rafael. (1987). *Influencias ibéricas: aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti. Collection: España e la musica de occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, Vol. 2, pp. 51-59.
- QUANTZ, Johann Joachim. (1752) *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, (2004). Berlin. Kassel: Bärenreiter-Verl. *Saggio di un metodo per suonare il flauto dolce*, Milano: Ruggenti Editore.
- QUIETO, Pierpaolo. (1988). *Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo. (La pittura a Mafra, Évora, Lisbona)*. Bentivoglio: Grafiche dell'Artiere.
- RATTALINO, Piero. (1983). *Da Clementi a Pollini, duecento anni con i grandi pianisti*. Milano: Ricordi & G. Martello.
- RATTALINO, Piero. (1985). Scarlatti al pianoforte. *Chigiana: rassegna musicale di studi musicologici*, Vol 40, n. 20, Collezione: *Domenico Scarlatti e il suo tempo*, pp. 109-118.
- RATTALINO, Piero. (1990). *Pianisti e fortisti. Viaggio pellegrino tra gli interpreti alla tastiera da..Bunin a Plantè*. Firenze: Ed. Ricordi & G. Martello.
- RATTALINO, Piero. (2003.) *Storia del pianoforte*. Milano: Ed. Il Saggiatore.
- RATTALINO, Piero. (2007). Il pianoforte. *Amadeus. Il mensile della grande musica classica*, Aprile, pp. 40-45.
- RATTALINO, Piero. (2008). *L'interpretazione pianistica, teoria, storia, preistoria*. Italia: Zecchini Editore.
- REGINALD, R.Gerig. (1985). *Famous Pianist and Their Technique*. Bridgeport Conn: Luce.
- REY, J.J. (1978). Manuscritos de musica para tecla en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid. *RdMc*, nº 1, pp. 221-233.
- RICCI, Corrado. (1995). *Farinelli Quattro storie di castrati e primedonne fra sei e settecento*. Italia: Lim-Libreria Musicale Italiana.
- RIPIN, E. M. (1970). A Three-foot Femish Harpsichord. *Galpin Society Journal*, Vol. XXIII, pp. 35-39.
- RIPIN, Edwin. (1977). *Keyboard Instruments, Studies in Keyboard Organology. 1500-1800*, New York: Dover Publications, INC.
- RONGA, Luigi. (1956). *Bach Mozart e Beethoven*. Venezia: Nerin Pozza Editore.
- ROSTIROLLA, Giancarlo. (1987). Domenico Scarlatti e la congregazione dei musicisti di Santa Cecilia: note e documenti sulla presena romana del compositore (1708-1719). Firenze: Olschki.
- ROUSSET, C. (1985). Aproche statistique des sonates in Domenico Scarlatti. *Domenico Scarlatti. 13 Recherches. Actes du colloque international de Nice. Cahiers de la société de musique ancienne de Nice*, n. 1, pp. 68-79.
- ROWLAND, David. (1993). *A History of Pianoforte Pedalling*. Cambridge: University Press.
- RUSSELL, R. (1973). *The Harpsichord and Clavicord*. London: Faber and Faber.
- RUIZ TARAZONA, Andres. (1999). Fuente scarlattiana en un manuscrito olvidado. *Revista de musicologia*, Vol. 22, nº 1, Junio, pp. 261-266.

- SACCHI, Giovenale. (1994). *Vita del cav. Don Carlo Broschi (1784)*. Raccolta ferrarese di opuscoli, Vol. XV, Napoli: Pagano.
- SACHS, Barbara e IFE, Barry. (1981). *Antology of Early Keyboard Methods*. Cambridge: Gamut.
- SACHS, B. (1991). Scarlatti's tremulo. *Early Music*, Vol. XIX, No 1, pp. 91-93.
- SAINT-LAMBERT, Michel. (1702). *Les principes du clavecin*. Paris: disponível em http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP176112-PMLP268029-Saint_Lambert.pdf
- SALA, Massimiliano e SUTCLIFFE, W. Dean. (Eds.) (2008). *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of His Death*. Ad Parnassum Studies 3. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- SANTA MARIA, Thomas. (1565). *Libro llamado Arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela*. (Capitulo: del poner las manos en las teclas). Valladolid.
- SANTI, Piero. (1985). *Domenico Scarlatti fra i due nazionalismi. Metamorfosi nella musica del novecento: Bach, Handel e D.Scarlatti*. Cagliari: Edizioni Unicopli Milano. pp. 37-58.
- SANTOS, M. A. Machado. (1960). *Catálogo de música manuscrita*. Vol I, Lisboa: Biblioteca da Ajuda.
- SARTORI, Cláudio. (1942). Gli Scarlatti a Napoli. Nuovi contributi. *Rivista musicale italiana*, Vol. XVI, pp. 373-390.
- SCHACHTER, Carl. (1987). Rhythm and Linear Analysis: Aspects of Meter. *The Music Forum*, Vol. 6, No 1, New York: Columbia University Press, pp. 1-59.
- SCHACHTER, Carl. (1998). *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- SCHENKER, Heinrich. (1908). *Ein Beitrag zur Ornamentik: als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken: mitumfassend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts, Beethovens etc*. Wien: Universal Edition.
- SCHNABEL, Artur. (1924-27). *Prefácio alle sonate di Beethoven*. Berlin: Verlag Ullstein.
- SCHOTT, Howard. (1971). *Playing the Harpsichord*. London: Faber and Faber.
- SCHOTT, Howard. (1992). *The Historical Harpsichord*. Stuyvesant, NY: Pendragon.
- SCOTTI, A. (1973). L'Accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti com la cultura portoghese nel primo ventennio del 1700. *A arte em Portugal no século XVIII: Actas do congresso I, Bracara Augusta*, Vol. XXVII, pp. 115-130.
- SHEVELOFF, Joel Leonard. (1985). Uncertainties in Domenico Scarlatti's Music Language. *Chigiana: rassegna musicale di studi musicologici*, Vol. 40, No 20, pp. 143-171.
- SHEVELOFF, Joel, Leonard. (1985). Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustration. *The Musical Quartely*, Part I, Vol. XLII, No 4, pp. 399-436.
- SHEVELOFF, Joel, Leonard. (1986). Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustration. *The Musical Quartely*, Part II, Vol. LXXII, No 1, pp. 90-118.

- SIMI BONINI, E. (1985). L'attività dei Scarlatti nella Basilica Liberiana: Handel e gli Scarlatti a Roma. *Atto del convegno*, Roma, pp. 153-173.
- SITWELL, Sacheverell. (1935) *A Background for Domenico Scarlatti 1685-1757*. London: Faber and Faber Limited.
- SITWELL, Sacheverell. (1967). *Baroque and Rococó*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- SLOANE, Carl. (2007). A Fresh Look of Domenico Scarlatti's Essercizi per Gravicembalo, and the *Tremulo di Sopra*. *Early Music*, Vol. 35, No 4, November, pp. 605-608.
- SOLAR Quintes, N. A. (1949). Documentos sobre la familia de Domenico Scarlatti. *Anuario Musical*, Vol. IV, Barcelona, pp. 137-154.
- SOLER, Padre Antonio. (1762). Llave de la modulación, y antigüedades de la música, en que se trata del fundamento necesario para saber modular. (Trad. M. L. Crouch, 1967). Madrid: Joachin Barra.
- SOUSA VITERBO. (1907). *Francisco Marques, mestres da capela real desde o dominio filippino até D. José I*. Lisboa: Archivo histórico português, Vol. V, pp. 1-2.
- STASSOFF, Vladimir Vasil'evič. (1854). *L'abbé Santini et sa collection musicale à Rome*. Firenze: Félix Le Monnier.
- STROHM, Reihard. (1997). *Dramma Per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven and London: Yale University Press.
- SUTCLIFFE, W. Dean. (2003). *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SUTCLIFFE, W. Dean. (2007). Giudizi e pregiudizi, *Amadeus. Il mensile della grande musica classica*, Aprile, pp. 34-39.
- SUTCLIFFE, W. Dean. (2008). Temporalità in Domenico Scarlatti. In: *Ad Parnassum Studies 3, Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of His Death*, Edited by M. Sala e W. D. Sutcliffe, Bologna: Ut Orpheus Edizioni, pp. 369-399.
- SUTHERLAND, David. (1995). Domenico Scarlatti and the Florentine Piano, *Early Music*, Vol. XXIII, No 2, May, pp. 243-256.
- SUTHERLAND, David. (2000). Bartolomeo Cristofori's Paired Cembali of 1726. *American Musical Instrument Society Journal*, Vol. XXVI, pp. 40-42.
- SUTHERLAND, David. (2001). The Earliest Evidence of Idiomatic Piano Technique. Ann Arbor, Michigan, May, pp. 1-8. <http://sutherlandharpsichords.com>.
- TAGLIAVINI, Luigi, Ferdinando. (1970). Rewriting the Edition by Lock Hautus in *L'organo*, viii, pp. 111-114.
- TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando. (1985). Remarks on the Compositions for Organ of Domenico Scarlatti. *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, Ed. Peter Williams, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 321-325.
- TAGLIAVINI, Luigi Fernando e VAN DER MEER, John Henry. (1987). *Clavicembali e spinette dal XVI al XIX secolo*. Collezione L. F. Tagliavini. Bologna: Grafis.

- TAGLIAVINI, Luigi, Ferdinando. (1991). Giovanni Ferrini and his Harpsichord *a penne e a martelletti*. *Early Music*, Vol. XX, pp. 398-408.
- TAGLIAVINI, Luigi, Ferdinando. (1991). *Moderno e postmoderno nella filosofia italiana oggi*. Roma: Centro per la filosofia italiana.
- TARUSKIN, Richard. (1990). The Spin Doctors of Early Music. *The New York Times*, July 29, Arts and Leisure section. (Reprinted in Taruskin 1995, pp. 164-172).
- TARUSKIN, Richard. (1992). Tradition and Authority. *Early Music*. Oxford University Press, Vol. 20, No 2, May, pp. 311-325.
- TARUSKIN, Richard (1995). *Text and Act - Essays on Music and Performance*, Oxford and New York: Oxford UP.
- TASSO, Giovanni. (2003). Le sonate di Domenico Scarlatti: a colloquio con Emilia Fadini, Pieter-Jan Belder e Pierre Hantai. In: *Orfeo. Il mensile di musica antica e barocca*, n. 69, Febbraio, pp. 36-44.
- TERENZIO Vincenzo. (1957). Domenico Scarlatti e il suo secolo. *Gazzetta musicale di Napoli*, pp. 57-63.
- TIBY, Ottavio. (1947). La famiglia Scarlatti. *Journal of Renaissance and Baroque Music*, Vol. I, Giugno, pp. 275-290.
- TIBY, Ottavio. (1933). *Acustica musicale e organologia degli strumenti musicali*. Palermo: Industrie Riunite Editoriali Siciliane.
- TORRES, Elena. (2000). La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla. *Manuel De Falla e Italia*, Publicaciones del archivo de Manuel de Falla, *Colección Estudios, Serie Musica*, nº 3, pp. 65-122.
- TOSI, P. F. (1723). *Opinioni dei cantori antichi e moderni*. Bologna.
- TRONCON, Elena. (1993-94). Un quaderno di studi scarlattiani di Alfredo Casella. Edizione e commento. *Rassegna veneta di studi musicali*, Voll. IX-X, pp. 302-363.
- TURK, Daniel Gottlob. (1962). *Clavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig: Halle, 1789, 1802. Reprint 1967. English translation by Raymond Haggh, Lincoln NB, 1982.
- UNGER, James Dale. (1976). *D. Scarlatti: The Methods and Incidence of Preparation for the Tonal Plateau, the Crux, and the Apex*. Dissertation edited by University of Port Elisabeth.
- VALABREGA, Cesare. (1937). *Il clavicembalista Domenico Scarlatti: il suo secolo, la sua opera*. (II Ed. 1955). Parma: Guanda.
- VECCHI di VAL CISMONE, C.M. (1937). *Et al. Filippo Juvarra*. Milano.
- VINAY, Gianfranco. (1985). Le sonate di Domenico Scarlatti nella elaborazione creativa dei compositori italiani del novecento. *Chigiana: rassegna annuale di studi musicologici. Domenico Scarlatti e il suo tempo*, Vol. 40, n. 20, pp. 119-142.
- VLAD, Roman (1985). Bach, Handel e Scarlatti nella storia della musica. *Metamorfosi nella musica del novecento*. Convegno di Cagliari, 12-14 Dicembre, pp. 13-27.

- WALLS, Peter. (2002). Historical Performance and the Modern Performance. In: *Musical Performance. A Guide to Understanding* (Ed. John Rink), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 17-34.
- WALTHER, Johann Gottfried. (1732). *Musicalisches Lexicon*. Leipzig. Facsimile, Kassel: Bärenreiter, 1967.
- WEHMEYER, Grete. (1983). *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier, oder, Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Zürich : Atlantis Musikbuch-Verlag.
- WIEL, Taddeo. (1897). *I teatri musicali veneziani del settecento*. Estratto dall'archivio veneto 1891-1897. Venezia.
- WILLIAMS, Peter. (1985). *Bach, Handel, Scarlatti: 1685, 1985. Tercentenary Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILLIS, Chris. (2007). *Performance, Narrativity, Improvisation and Theatricality in the Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti*. Clare College. The dissertation is submitted for the degree of Doctor of Philosophy. Cambridge University.
- WILLIS, Chris. (2008). One – Man Show: Improvisation as Theatre in Domenico Scarlatti' s Keaboard Sonatas. In: *Ad Parnassum Studies 3, Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of His Death*. Edited by M. Sala e W. D. Sutecliffe. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, pp. 271-308.
- WRAIGHT, D. (2006). Recent approaches in understanding Cristofori 's fortepiano. *Early Music*, XXXIV, No 4, pp. 635- 644.

ENCICLOPÉDIAS E DICIONÁRIOS

- BALLESTEROS Y BERETTA, D. Antonio. (1919-1941). *Historia de España*, Barcellona.
- BORBA Tomás e LOPES GRAÇA, Fernando. (1996 e 1999). *Dicionário de música*. 2ª Edição, 2 Vols, Dezembro 1996 e Abril 1999.
- BUCHNER, Alexander. (1990). *Enciclopedia degli strumenti musicali*. La Spezia: Fratelli Melita Editori.
- DIZIONARIO della musica e dei musicisti. (1996). *Domenico Scarlatti*, Garzanti editore s.p.a. Novembre 1996. Ristampa: Aprile 2001.
- DIZIONARIO ENCICLOPEDICO universale della musica e dei musicisti UTET DEUM. (1988). Diretto da Alberto Basso, Vol. VI, *Domenico Scarlatti*, Roberto Pagano, pp. 629-646.
- LIMETTA, F. (1940). *Dizionario Lessico – grafico*. Milano.
- MARQUES, A .H. de Oliveira. (1973). *História de Portugal*, Lisboa: Edições Ágora/Palas.
- MAZZA, José. (1944-45). *Dicionário biográfico dos músicos portugueses*, Lisboa: edit. ALEGRIA José, Lisboa.
- RICORDI, *Enciclopédia della musica*. (1985). *Domenico Scarlatti*, Francesco Degrada, pp. 137- 140.

- RIZZOLI, Larousse. (1986). *Enciclopedia della Musica*, Vol. III, *Domenico Scarlatti*, Milano, pp. 1898-1901.
- SERRÃO, J. V. (1978-90). *História de Portugal*. 12 vols. Lisboa: Editorial Verbo.
- SERRÃO, J. V. (1962). *Dicionário de História de Portugal*, 2 vols. Lisboa.
- SIGLO XVIII. (1985). *Historia de la música española*, 4 vols. Madrid.
- STORIA DELLA MUSICA. (1985). *Società italiana di musicologia*, Vol. 5, *L'età di Bach e di Haendel*. Alberto Basso, Torino: EDT.
- STORIA DELLA MUSICA. (1991). *L'età dell'illuminismo*, Vol. VII, A cura di Egon Wellesz Frederick Sternfel, *The New Oxford History of Music*. Milano: Feltrinelli- Garzanti Editore s. p. a.
- THE NEW GROVE DICTIONARY of MUSIC and MUSICIANS. (1989). Rev. Stanley Sadie, No 16, pp. 568-578, and New revised version, 2001.
- VIEIRA, Ernesto. (1900). *Dicionário biográfico dos músicos portugueses*, 2 Vols. Lisboa.

DISSERTAÇÕES

- ABBASSIAN-MILANI, Farhad, reviews, SYNOFZIK, Thomas. (1998). Zusammenhänge zwischen satz und spiel in den Essercizi (1738) des Domenico Scarlatti. Berliner Musik Studien, Band 9, Sinzig, Germany, Studio-Verlag.
- S. ALLISON, J. Brian. (1982). *Carlos Seixas: The Development of the Keyboard Sonata in Eighteenth-Century Portugal*. Dissertation Presented to the Graduate Council of the North Texas State University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Denton, Texas, August.
- CAMPBELL, Alan Douglas. (2000). *The Binary Sonata Tradition in the Mid-Eighteenth Century: Bipartite and Tripartite First Halves in the Venice XIII Collection of Keyboard Sonatas by Domenico Scarlatti*. Thesis, Master of Arts in Music Theory, McGill University.
- CHOI, Seunghyun. (1974). *Newly Found 18th-century Manuscripts of Domenico Scarlatti's Sonatas and their Relationship to other Eighteenth - and Early Nineteenth-Century Sources*. PhD, Musicology from University of Wisconsin, Madison.
- CROUCH, Margareth Long. (1978). *La llave de modulación de P. A. Soler*. University of California, Santa Barbara, 1978.
- ECKERSLEY, K. (1980). *Aspects of Structure and Idiom in the Music of 18th Century England, with Special Reference to the Scarlatti Arrangements of Charles Avison*. University of Oxford.
- FOSTER, Barbara Raonwater. (1970). *Dramatic contrast in the keyboard sonatas of Domenico Scarlatti to 1746*. DMA, Performance from Univerity of Illinois, Urbana.
- HEIMES, K. (1967). *Carlos Seixas's Keyobard Sonatas*. Univ. of South Africa.
- ITO, Misa. (1999). *The piano Works of Rodolfo Halffter (1990-1987)*. DMA: University of Cincinnati.

- LESSA, E. M. Maia Da Silva. (1998). *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (século XVII a XIX)*. Centros de ensino e prática musical, Braga, Diss. Dactil.
- LIN, Shuennchin. (1997). *The Use of the Glissando in Piano solo and Concerto Composition From Domenico Scarlatti to George Crumb*. Tempe, Ariz. Arizona State University, Diss. (DMA).
- MORONI, Federico. (1977). *Il settecento clavicembalístico italiano e suoi rapporti con il movimento musicale europeo*. Dissertazione Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.
- PEDRERO ENCABO, R. Agueda. (1994). *Orígenes de la sonata para teclado en España através de la obra de Vicente Rodríguez Monllor*, Ph.D. Musicology, Valladolid.
- SHEVELOFF, Joel, Leonard. (1970). *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: a Re-evaluation of the Present State of Knowledge in the Light of the Sources*, PhD, Music History from Brandeis University. 1970 e Ann Arbor, 1973.
- UNGER, James Dale. (1974). *The Proximity of Baroque and Classical Traits in Domenico Scarlatti's Thirty Essercizi*. MM University of Port Elizabeth.

FONTES MANUSCRITAS CONSULTADAS

- Veneza, Biblioteca Nazionale Marciana, Mss 9770/9784
- Parma, Biblioteca Palatina, Sezione musicale, Mss A G 31406 – 31420
- Münster, Diezösan-Bibliothek, Handschriften Sammlung Santini, Sant Hs 3964 -3968
- London, British Museum, Additional Manuscript 31553 *Libro de XLIV sonatas modernas para clavicórdio compuestas por el señor D.Domingo Scarlatti (...)*
- London, British Museum, Additional Manuscript 31589 *Sonate per cembalo* di diversi autori.
- Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Handschriften VII 298011, A-G.
- Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Handschriften VQ 15112-15120, Q 11432.
- Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms FF 232, *Due opere diverse, la prima del Sigr. Domenico Scarlatti e la seconda del Sigr. Frederico Handel*.
- Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms K.96, *Scarlatti Domenico: sonate e fughe per cembalo*.
- Cambridge, Fitzwilliam Museum, Music Manuscript 32 F 12, Scarlatti.
- Cambridge, Fitzwilliam Museum, Music Manuscript, Vol. 148, 32 F 13, *Libro de sonatas de clave para el exmo. S.or Eñbaxador de Benecia de Dn. Domingo Scarlatti, ano 1772*.
- Madrid, Biblioteca de Real Conservatorio de Música, Ms 371408.
- Montserrat, Monasterio de S. Maria, Archivo Musical, Ms 654.
- Napoli Conservatorio di San Pietro a Maiella, Biblioteca, Ms 18-3-11.

New Haven, Conn. Yale University library, Ms addition/Owen.

Valladolid, Catedral, Archivo Musical, Ms 19.

Zaragoza, Catedral *El Pilar*, Archivo Musical, B-Z-Ms 2.

Zaragoza, Catedral *El Pilar*, Archivo Musical, B-Z-Ms 31.

Zaragoza, Catedral *El Pilar*, Archivo Musical, B-Z-Ms 35.

PARTITURAS

Edições do século dezoito

- Pièces pour le clavecin composées par Domenico Scarlatti (...). (1742-46). Troisième volume, Paris: Boivin, Le Clerc, Castagnerie.
- Domenico Scarlatti. Thirty sonatas for the harpsichord or pianoforte (...). (1800), London: R. Birchall.
- VI sonate per il cembalo solo composte dal Sigre. Don Domenico Scarlatti. (1754). (...). Opera I. Nüberg: G. U. Haffner.
- Libro de VII sonatas modernas para clavicórdio compuestas per el señor D. Domenico Scarlatti (...). (ca. 1750-60), London: J. Johnson for J. Worgan.
- Libro de VII sonatas modernas para clavicórdio compuestas per el señor D. Domenico Scarlatti (...). (ca. 1770-80), London: W. Owen for J. Worgan.
- XX sonate per Cembalo di varri autori, opera prima. (ca. 1758). Paris: Venier.
- XX sonate per Cembalo di varri autori, opera prima. (1754-55). Paris: Vernandes.
- Libro de VI sonatas modernas para clavicórdio compuestas por el señor D. Domenico Scarlatti (...). (1776-77), Libro VI. London: J. Welcker.
- Libro de XII sonatas modernas para clavicórdio, compuestas per el señor D. Domenico Scarlatti (...). (ca. 1785), Libro II. London: J. Worgan.
- Scarlatti's chefs- d' oeuvre, for the Harpsichord or Piano-Forte (...). (1791). London: Muzio Clementi.
- Domenico Scarlatti. (1738). Essercizi per gravicembalo di Don Domenico Scarlatti. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Edições modernas consultadas:

- CARLOS DE SEIXAS. (1995). 12 sonatas. João Pedro d' Alvarenga: Edição Facsimilada do MM 5015 da Biblioteca Nacional de Lisboa, Musicoteca.
- CASTELLO, D. (1629). *Sonate Concertante*. Libro II.
- CLEMENTI, Muzio. (1791). Scarlatti's chefs-d'oeuvre, for the harpsichord or piano-forte. 12 sonatas, Londra.
- CZERNY, Carl. (1839). *200 sonatas de Domenico Scarlatti trabalhadas por Czerny: Sammtliche Werke fur das Piano-Forte von Dominic Scarlatti*. Viena: Tobias Haslinger.
- FITZWILLIAM VIRGINAL BOOK. (1899). Fine del XVI Secolo. Ed. Lipzig, II, Ed. Dover, 1963.
- FRESCOBALDI, Girolamo. (1615). *Toccate di intavolatura di címbalo et organo, partite di diverse arie e correnti, balletti, ciaccone, passacaglie – Libro I*. Roma.

- MARINI, B. *La foscarina*. (1617). *Sonata IV Op. VIII* (1629). *Sonate da Chiesa da câmera* (1655).
- PENNA, L. *Li arbori musicali*. (1694). Bologna (1694), rist. anst. Bologna, Forni (1969). Secondo Libro.
- PISTOIA, Lodovico Giustini. (2002). As Sonatas de Lodovico Giustini di Pistoia. Florença 1732: A Primeira Edição para o Piano-forte. *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte – Lodovico Giustini di Pistoia (Fac-símile da edição de 1732)*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Musica.
- ROSEINGRAVE fac-símile. (1985). Scarlatti Domenico 42 Stück fur Cembalo von Domenico Scarlatti. Ed. Franz Peter Goebels, Wolfenbuttel, Moseler Verlag.
- SCARLATTI, Alessandro. (1943). *Primo e secondo libro di Toccate*, Revisione a cura di Ruggero Gerlin, con uno studio bibliografico e biografico di Claudio Sartori, Milano: Classici Musicali Italiani.
- SCARLATTI Alessandro. (1981). Primo e secondo libro di toccate *Archivium musicum Collana di testi rari*. n. 40, Studio per le edizioni scelte Firenze, introduzione di Laura Alvini.
- SCARLATTI, Domenico. (1953). *Domenico Scarlatti Sixty Sonatas in two volumes*. Com uma Prefacio de Ralph Kirkpatrick, Voll. I e II, Milano, INC, New York.
- SCARLATTI, Domenico. (1972). *Complete keyboard Works in facsimile from the manuscript and printed sources*. 18 vols, Ed. by Ralph Kirkpatrick, New York and London: Johnson Reprint Corporation.
- SCARLATTI, Domenico. (1967). *Ventiséis Sonatas Inéditas para clave*. Transcripcion para piano de Enrique Granados, precedidas de un Estúdio biográfico-bibliográfico-crítico de Felipe Pedrell, Madrid: Union Musical Española- Editores.
- SCARLATTI, Domenico. (1977). *Essercizi per Gravicembalo 1738*. Edição facsimilada, foreward de Roy Howat, Fontenay-sous-Bois: Stil éditions.
- SCARLATTI, Domenico. (1986). *Sonate per clavicembalo*. Edição crítica de Emilia Fadini, Vol. I, II, III, IV, V, VI, VII e VIII, Milano: Ed. Ricordi.
- SCARLATTI, Domenico. (1991). *Libro di tocate per Cembalo e tutti del Sigre. Cavaliere D. Domenico Scarlatti*. Edição facsimilada orientada e prefaciada por G. Doderer, *Manuscrito F. C. R. 194. 1*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural.
- SCARLATTI, Domenico. (1987). *Sonata em la maior*. Ed. G. Doderer, *Música Antiqua*, 8.
- SCARLATTI, Domenico. (1977). *3 sonatas. Nuova biblioteca espanhola de música de tecla*. Vol. III, Madrid: Ed. A. Baciero.
- SCARLATTI, Domenico. (1971-1972). *Complete Keyboard works in Facsimile*. 18 Voll. New York: Ed. Ralph Kirkpatrick.
- SCARLATTI, Domenico. (1985). *XLII Suites de Pieces, 1739*. Ed. T. Roseingrave, Ed. Franzpeter Goebels.
- Scarlatti, Domenico, *Sonatas*. (1971-1984). Ed. Kenneth Gilbert, 11 Voll, Heugel-Paris: Le Pupitre.
- SCARLATTI, Domenico. (1906-08). *Great Keyboard Sonatas*. Série I, II, III, I; New York: Ed. Dover, (1986-1993), selecção das sonatas editadas de Alessandro Longo.

- SCARLATTI, Domenico. (1906-1910). *Opere complete per clavicembalodi Domenico Scarlatti*. Revisão de Alessandro Longo e prefazione alla opera completa per clavicembalo, Milano: Ed. Ricordi.
- SCARLATTI, Domenico. (1999). *Scarlatti Masterpieces for Solo Piano*. 47 works, INC, New York: Dover Publications.
- SCARLATTI, Domenico. *Scarlatti Sonatas for the Keyboard*. Edited by Maurice Hinson, Vol I e II, Copyright MCMXCIV by Alfred Publishing Co. Inc. USA.
- SCARLATTI, Domenico. (1978). *Selected Sonatas* Edited by Joseph Banowetz, General Words and Music Co- Neil A. Kjos, JR., Publisher, San Diego, California.
- HOPKINSON, Cecil. (1948-1949). *Eighteenth-century Editions of the Keyboard Compositions of Domenico Scarlatti (1685-1757)*. Edinburgh Bibliographical Society Transactios, III, 1.
- SEIXAS, J. A. Carlos de. (1998). *25 Sonatas para instrumentos de tecla*. Estudo de Santiago Kastner. *Portugalia Musica*, Vol. XXXIV, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- SEIXAS, J. A. Carlos de. (1965). *80 Sonatas para instrumentos de tecla*. Introdução e estudo de Santiago Kastner. *Portugalia Musica*, Vol. X, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SEIXAS, J. A. Carlos de. (1995). *Carlos de Seixas: 12 Sonatas*. Lisboa: Revisão crítica de J. P. d' Alvarenga.
- SEIXAS, J. A. Carlos de. (1986). *Concerto em Lá Maior para cravo e oquestra de arcos*. *Portugalia Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SOLER, Padre Antonio. (1957-62). *Sonatas para instrumentos de teclas*, 1-VII, Madrid. rev. Samuel Rubio.
- STROZZI, G. (1979). *Capriccii da sonare cembalo et organi. Napoli 1687. Rist. anast. Firenze, S. P. E. S.*

GRAVAÇÕES

- Arturo Benedetti Michelangeli Piano (1920-1995) Tim Cz, The International Music Company, 2003.
- Ralph Kirkpatrick (cravo) 53 sonatas for harpsichord, 1954, ADD, 2 cd Urania SP 4222, Sound and Music.
- Vladimir Horowitz (piano) 17 sonate per pianoforte, 1962-1968, ADD, Amadeus AM 072-2.
- Gustav Leonhardt (cravo) *Essercizi per gravicembalo*, 1978, ADD, Sony 60099 SBK, Sony Italia.
- Vladimir Horowitz – *The Studio Recordings – New York 1985*, Deutsche Grammophon, Vladimir Horowitz, Piano.
- Alexis Weissenberg (Piano) *Sonatas* Deutsche Grammophon, DDD, Hamburg, 1985.

- Vladimir Horowitz *in Moscow* Deutsche Grammophon – 1986 Polydor International GmbH, Hamburg, Vladimir Horowitz, Piano.
- Scott Ross (cravo, órgão), *The Keyboard Sonatas*, 1988; DDD, 34 cd Warner Classics 2564 62092-2, Warner Music.
- Maria Tipo (piano) *18 Sonatas*, EMI Classics – 1988, By EMI Music France, Maria Tipo, Piano.
- Balazs Szokolay (Piano) –*Piano sonatas (Selection)*, DDD, 8.550252, Naxos – Recorded at The Italian Institute in Budapest, 1988.
- Andras Schiff (piano) *Keyboard Sonatas* 1989, DDD, Decca, 475-7729, Universal Music, Italia
- Laura Alvini (cravo, fortepiano) *Essercizi per gravicembalo*, 1990, DDD, Nuova Era 6974-75, Fenice.
- Cremilde Rosado Fernandes cravo de José Joaquim Antunes, construído em Lisboa no ano 1758, CD gravado por Cremilde Rosado Fernandes, anexo ao *Libro di Tocate per Cembalo*, Lisboa, Portugal, 1991
- Ivo Pogorelich (piano) *Sonaten*; 1992, DDD, Deutsche Grammophon 435855-2, Universal Music, Italia.
- Dubracka Tomsic *The Classical Collection – Scarlatti Obras-primas instrumentais* Point Classics Ag. 1994, Dubracka Tomsic, Piano.
- Eteri Andjaparidze *Scarlatti – Complete Keyboard sonatas*, Vol. 1, Naxos – Recorded at Fisher Hall, Santa Rosa, California, USA, 14-16/06/1994, Eteri Andjaparidze, Piano.
- Michael Lewin (Piano) – *Complete Keyboard sonatas*, DDD, 8.553067, Vol. 2, Naxos – Recorded at Fordham Town Hall, New York, USA, 1995.
- Beatrice Long (Piano) *Complete Keyboard sonatas*, Vol. 4, Naxos – Recorded in the Orum Hall, Valparaiso, Indiana, USA, 1996.
- Carlo Grante: *integrale delle sonate di Domenico Scarlatti* gravadas para a Casa discografica: DANTE, 1996 tocatas no piano Steinway modelo D.
- Fou Ts' Ong (Piano) *Bach – Haendel – Scarlatti*, DDD, 69666-2, Ermitage, 1998, Editions de Paris, Sarl, France.
- Mikhail Pletnev (piano) *Sonatas*, 1995, DDD, Virgin Classics 5 61962 2 3, EMI Records Ltd, 2001.
- Laura Alvini (cravo, fortepiano) *Sonate per cembalo, 1742*, 1998, DDD, 2 cd Frame 9829-2, Jupiter.
- Balazs Szokolay (Piano) –*Piano sonatas*, DDD, 8.550252, Naxos – Recorded at The Italian Institute in Budapest, 1988.
- Evgeny Zarafiants (Piano) – *Complete Keyboard sonatas*, DDD, 8.554793, Vol. 6 Naxos – Recorded at Phoenix Studio, 1999.
- Francesco Cera, Clavicembalo e Forteplano, *Sonate per cembalo 1742*, Voll.I-III, 2000-2002, DDD, Tactus TC 681903, TC 681904, TC 681905, Fenice.
- Pierre Hantai, cravo, *Sonates* Voll. I-III, 2002-2005, DDD, Mirare 9918,9920,007, Ducale.

- Richard Lester, Cravo, *The Complete Sonatas* Voll. I-VII, Ninmbus Records, DDD, Made In UK, 2000-2005, *Essercizi per Gravicembalo*, NI 1725, Vol. I, 2001.
- Francesco Cera, Concertazione e Clavicembalo, *Sonate e Cantate*, Ensamble Arte Musica, Amadeus Darp, Milano, 2002.
- Trevor Pinnock Il trionfo del clavicembalo, Deutsche Grammophon Gmbh, Hamburg, 2003.
- Fadini, Dantone, Farolfi, Farina, Squillante, Vrenna ,cravo, fortepiano, orgão, mandulim, *Complete Sonatas* voll. 1-10, 1997-2003, DDD Stradivarius STR 33500-03, STR 33618-19, STR 33621, STR 33655, STR 33667, STR 33710, Stradivarius, Milano.
- Emilia Fadini, Cravo, *Complete sonatas, Influenze Spagnole*, Vol. 1, Stradivarius, 1999.
- Ottavio Dantone, Harpsichord, *Complete sonatas Essercizi per Gravicembalo*, Vol. 8, Stradivarius, 2002.
- Emilia Fadini, Fortepiano, *Complete sonatas Scarlatti scelto da Clementi*, Vol. 5, Stradivarius, 2002.
- Marco Farolfi, Harpsichord & Fortepiano, *Complete sonatas, The harmonic research*, Vol. 6, Stradivarius, 2003.
- Alain Planés, Recorded on Pianoforte Schantz c. 1800 – *Essercizi K.1-30* Harmonia Mundi s. a Mas de Vert, 13200 Artes, Germany, 2004.
- Emilia Fadini, Cravo, *Complete sonatas, Essercizi per Gravicembalo*, parte II, Vol. 11, Stradivarius, 2009.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Sonata	Tonalidade	Interprete	Ref. Disc.
XXV	Lá Maior	Cremilde R. Fernandes	J-CD 0102
K.1	Ré menor	Ottavio Dantone	AMS 102-03
K.1	Ré menor	Ottavio Dantone	STR 33655
K.1	Ré menor	Ivo Pogorelich	435 855-2
K.1	Ré menor	Mikhail Pletnev	EMI72435619612
K.1	Ré menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.1	Ré menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.2	Sol Maior	Emilia Fadini	STR 33826
K.2	Sol Maior	Alain Planès	HMC 901838.39
K.2	Sol Maior	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.2	Sol Maior	Emilia Fadini	STR 33826
K.2	Sol Maior	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.3	Lá menor	Emilia Fadini	STR 33826
K.3	Lá menor	Mikhail Pletnev	EMI 7243 5 61961 2
K.3	Lá menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.3	Lá menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7

K.3	Lá menor	Michael Lewin	8.553067
K.3	Lá menor	Gustav Leonhardt	RCA RL 30 334 AW
K.4	Sol menor	Ottavio Dantone	STR 33655
K.4	Sol menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.4	Sol menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.4	Sol menor	Beatrice Long	8.553846
K.5	Ré menor	Ottavio Dantone	STR 33655
K.5	Ré menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.5	Ré menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.5	Ré menor	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.6	Fá Maior	Emilia Fadini	STR 33826
K.6	Fá Maior	Francesco Cera	AM 153-2
K.6	Fá Maior	Alain Planès	HMC 901838.39
K.6	Fá Maior	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.6	Fá Maior	Alicia de Larrocha	TIS SXL 6949 AW
K.6	Fá Maior	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.6	Fá Maior	Alicia de Larrocha	TIS SXL 6949 AW
K.7	Lá menor	Ottavio Dantone	STR 33655
K.7	Lá menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.7	Lá menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7

K.7	Lá menor	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.8	Sol menor	Alexis Weisseberg	459 313-2
K.8	Sol menor	Ottavio Dantone	STR 33655
K.8	Sol menor	Ivo Pogorelich	435 855-2
K.8	Sol menor	Mikhail Pletnev	EMI 7243 5 61961 2
K.8	Sol menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.8	Sol menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.8	Sol menor	Alicia de Larrocha	TIS SXL 6949 AW
K.9	Ré menor	Emilia Fadini	STR 33826
K.9	Ré menor	Francesco Cera	AM 153-2
K.9	Dó menor	Arturo B. Michelangeli	221472-349
K.9	Ré menor	Ivo Pogorelich	435 855-2
K.9	Ré menor	Mikhail Pletnev	471 157-2
K.9	Ré menor	Mikhail Pletnev	EMI 7243 5 61961 2
K.9	Ré menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.9	Ré menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.9	Ré Maior	Balázs Szokolay	8.550252
K.9	Rá Maior	Glenn Gould	CBS 76 983
K.9	Rá Maior	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.9	Re Maior	Alicia de Larrocha	TIS SXL 6949 AW

K. 9	Ré Maior	Dinu Lipatti	EMI19753 780/86 M
K.9	Ré Maior	Glenn Gould	CBS 76 983
K.9	Ré Maior	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.9	Ré Maior	Alicia de Larrocha	TIS SXL 6949 AW
K. 9	Ré Maior	Dinu Lipatti	EMI19753 780/86 M
K.9	Ré Maior	Glenn Gould	CBS 76 983
K.9	Ré Maior	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.9	Ré Maior	Alicia de Larrocha	TIS SXL 6949 AW
K. 9	Ré Maior	Dinu Lipatti	EMI19753 780/86 M
K.10	Ré menor	Ottavio Dantone	STR 33655
K.10	Ré menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.10	Ré menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.10	Ré menor	Glenn Gould	CBS 76 983
K.10	Ré menor	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.10	Ré menor	Alicia deLarrocha	TIS SXL 6949 AW
K.10	Ré menor	Glenn Gould	CBS 76 983
K.10	Ré menor	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.10	Ré menor	Alicia de Larrocha	TIS SXL 6949 AW
K.10	Ré menor	Glenn Gould	CBS 76 983
K.11	Dó menor	Emilia Fadini	STR 33826

K.11	Dó menor	Ivo Pogorelich	435 855-2
K.11	Dó menor	Mikhail Pletnev	EMI 7243 5 61961 2
K.11	Dó menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.11	Dó menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.11	Dó menor	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.11	Dó menor	Alicia de Larrocha	TIS SXL 6949 AW
K.11	Dó menor	Arturo B. Michelangeli	Dec. 6 41 551 AN
K.11	Dó menor	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.11	Dó menor	Alicia de Larrocha	TIS SXL 6949 AW
K.11	Dó menor	Arturo B. Michelangeli	Dec. 6 41 551 AN
K.12	Sol menor	Ottavio Dantone	STR 33655
K.12	Sol menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.12	Sol menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.13	Sol Maior	Emilia Fadini	STR 33826
K.13	Sol Maior	Alexis Weissemberg	459 313-2
K.13	Sol Maior	Ivo Pogorelich	435 855-2
K.13	Sol Maior	Alain Planès	HMC 901838.39
K.13	Sol Maior	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.13	Sol Maior	Glenn Gould	CBS 76 983
K.13	Sol Maior	Alicia de Larrocha	TIS SXL 6949 AW

K.13	Sol Maior	Glenn Gould	CBS 76 983
K.13	Sol Maior	Alicia de Larrocha	TIS SXL 6949 AW
K.14	Sol Maior	Emilia Fadini	STR 33826
K.14	Sol Maior	Alain Planès	HMC 901838.39
K.14	Sol Maior	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.15	Mi menor	Emilia Fadini	STR 33826
K.15	Mi menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.15	Mi menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.16	Sib Maior	Emilia Fadini	STR 33826
K.16	Sib Maior	Alain Planès	HMC 901838.39
K.16	Sib Maior	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.16	Sib Maior	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.17	Fá Maior	Emilia Fadini	STR 33826
K.17	Fá Maior	Mikhail Pletnev	EMI 7243 5 61961 2
K.17	Fá Maior	Alain Planès	HMC 901838.39
K.17	Fá Maior	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.17	Fá Maior	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.18	Ré menor	Emilia Fadini	STR 33826
K.18	Ré menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.18	Ré menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7

K.18	Ré menor	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.19	Fá menor	Emilia Fadini	STR 33826
K.19	Fá menor	Evegeny Zarafiants	8.554793
K.19	Fá menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.19	Fá menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.20	Mi Maior	Ottavio Dantone	AMS 102-03
K.20	Mi Maior	Alexis Weisseberg	459 313-2
K.20	Mi Maior	Maria Tipo	EMI7243 5 749687
K.20	Mi Maior	Ottavio Dantone	STR 33655
K.20	Mi Maior	Ivo Pogorelich	435 855-2
K.20	Mi Maior	Alain Planès	HMC 901838.39
K.20	Mi Maior	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.20	Mi Maior	Michael Lewin	8.553067
K.20	Mi Maior	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.22	Dó menor	Ottavio Dantone	STR 33655
K.22	Dó menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.22	Dó menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.23	Ré Maior	Ottavio Dantone	STR 33655
K.23	Ré Maior	Alain Planès	HMC 901838.39
K.23	Ré Maior	Carlo Grante	0-17685-12362 7

K.24	Lá Maior	Emilia Fadini	STR 33826
K.24	Lá Maior	Mikhail Pletnev	EMI 7243 5 61961 2
K.24	Lá Maior	Alain Planès	HMC 901838.39
K.24	Lá Maior	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.25	Fá# menor	Emilia Fadini	STR 33826
K.25	Fá# menor	Mikhail Pletnev	EMI 7243 5 61961 2
K.25	Fá# menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.25	Fá# menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.26	Lá Maior	Ottavio Dantone	STR 33655
K.26	Lá Maior	Alain Planès	HMC 901838.39
K.26	Lá Maior	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.27	Si menor	Emilia Fadini	STR 33826
K.27	Si menor	Arturo B. Michelangeli	221472-349
K.27	Si menor	Mikhail Pletnev	EMI 7243 5 61961 2
K.27	Si menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.27	Si menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.27	Si menor	Michael Lewin	8.553067
K.28	Mi Maior	Ottavio Dantone	STR 33655
K.28	Mi Maior	Alain Planès	HMC 901838.39
K.28	Mi Maior	Carlo Grante	0-17685-12362 7

K.28	Mi Maior	Alicia de Larrocha	TIS SXL 6949 AW
K.29	Ré Maior	Ottavio Dantone	STR 33655
K.29	Ré Maior	Mikhail Pletnev	EMI 7243 5 61961 2
K.29	Ré Maior	Alain Planès	HMC 901838.39
K.29	Ré Maior	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.29	Ré Maior	Ton Koopman	Ph 9502 034
K.30	Sol menor	Ottavio Dantone	AMS 102-03
K.30	Sol menor	Ottavio Dantone	STR 33655
K.30	Sol menor	Alain Planès	HMC 901838.39
K.30	Sol menor	Carlo Grante	0-17685-12362 7
K.44	Fá Maior	Raffaele Vrenna	STR 33710
K.96	Ré Maior	Arturo B. Michelangeli	221472-349
K.96	Ré Maior	Mikhail Pletnev	EMI 7243 5 61961 2
K.96	Ré Maior	Balázs Szokolay	8.550252
K.96	Ré Maior	Vladimir Horowitz	CBS 75 274
K.96	Ré Maior	Christian Zacharias	EMI 063 45 711
K.96	Ré Maior	Vladimir Horowitz	CBS 75 274
K.96	Ré Maior	Christian Zacharias	EMI 063 45 711
K.98	Mi menor	Cremilde R. Fernandes	J-CD 0102
K.98	Mi menor	Ivo Pogorelich	435 855-2

K.98	Mi menor	Michael Lewin	8.553067
K.101	Lá Maior	Cremilde R. Fernandes	J-CD 0102
K.103	Sol Maior	Cremilde R. Fernandes	J-CD 0102
K.112	Sib Maior	Evegeny Zarafiants	8.554793
K.118	Ré Maior	Christian Zacharias	EMI 067 46 432 T
K.124	Sol Maior	Francesco Cera	AM 153-2
K.124	Sol Maior	Maria Tipo	EMI7243 5 749687
K.125	Sol Maior	Maria Tipo	EMI7243 5 749687
K.131	Sib menor	Cremilde R. Fernandes	J-CD 0102
K.135	Mi maior	Evegeny Zarafiants	8.554793
K.135	Mi Maior	Ivo Pogorelich	435 855-2
K.135	Mi Maior	Balázs Szokolay	8.550252
K.158	Dó menor	Cremilde R. Fernandes	J-CD 0102
K.158	Dó menor	Beatrice Long	8.553846
K.159	Dó Maior	Cremilde R. Fernandes	J-CD 0102
K.159	Dó Maior	Ivo Pogorelich	435 855-2
K.159	Dó maior	Balázs Szokolay	8.550252
K.159	Dó Maior	Arturo B. Michelangeli	Dec. 6 41 551 AN
K.175	Dó menor	Beatrice Long	8.553846
K.179	Sol menor	Cremilde R. Fernandes	J-CD 0102

K.198	Mi menor	Balázs Szokolay	8.550252
K.198	Mi menor	Vladimir Horowitz	CBS 75 274
K.198	Mi menor	Vladimir Horowitz	DG 2563 651 IMS
K.198	Mi menor	Vladimir Horowitz	CBS 75 274
K.198	Mi menor	Vladimir Horowitz	DG 2563 651 IMS
K.215	Mi Maior	Emilia Fadini	STR 33500
K.215	Mi maior	Cremilde R. Fernandes	J-CD 0102
K.215	Mi Maior	Beatrice Long	8.553846
K.216	Mi Maior	Emilia Fadini	STR 33500
K.216	Mi maior	Cremilde R. Fernandes	J-CD 0102
K.216	Mi Maior	Gustav Leonhardt	EMI 065 99615
K.425	Sol Maior	Fou Ts'ong	FRERM 69666-2
K.435	Ré Maior	Cremilde R. Fernandes	J-CD 0102
K.435	Ré Maior	Balázs Szokolay	8.550252
K.437	Fá Maior	Cremilde R. Fernandes	J-CD 0102
K.437	Sol menor	Raffaele Vrenna	STR 33710
K.438	Sol Maior	Raffaele Vrenna	STR 33710
K.438	Sol Maior	Raffaele Vrenna	STR 33710
K.448	Fá# menor	Marco Farolfi	STR 33619
K.448	Fá# menor	Cremilde R. Fernandes	J-CD 0102

K.455	Sol Maior	Fou Ts'ong	FRERM 69666-2
K.455	Sol Maior	Ralph Kirkpatrick	DG2533 072 IMS
K.455	Sol Maior	Christian Zacharias	EMI 063 45 711
K.455	Sol Maior	Ralph Kirkpatrick	DG2533 072 IMS
K.455	Sol Maior	Christian Zacharias	EMI 063 45 711
K.465	Ré Maior	Balázs Szokolay	8.550252
K.466	Fá menor	Emilia Fadini	AMS 102-03
K.466	Fá menor	Balázs Szokolay	8.550252
K.466	Fá menor	Emilia Fadini	STR 33618
K.466	Fá menor	Christian Zacharias	EMI 063 45 711
K.467	Fá menor	Emilia Fadini	AMS 102-03
K.467	Fá menor	Emilia Fadini	STR 33618
K.474	Mib Maior	Balázs Szokolay	8.550252
K.474	Mib Maior	Beatrice Long	8.553846
K.474	Mib Maior	Zacharias	EMI 067 46 432 T
K.474	Mi b Maior	Zacharias	EMI 067 46 432 T
K.475	Mib Maior	Zacharias	EMI 067 46 432 T
K.475	Mi b Maior	Zacharias	EMI 067 46 432 T

ÍNDICE DAS FIGURAS

FIGURA 1. SISTEMA DE NUMERAÇÃO.	105
FIGURA 2. SONATA K.21, CC. 29-34.	141
FIGURA 3. SONATA K.24, CC. 26-28.	141
FIGURA 5. SONATA K.216, CC. 68-77.	143
FIGURA 6. APOGIATURA EXEMPLO 1.	143
FIGURA 7. APOGIATURA EXEMPLO 2.	143
FIGURA 8. SONATA K.20, CC. 8 -14.	144
FIGURA 9. SONATA K.24, CC. 7-9.	144
FIGURA 10. SONATA K.12, CC. 3 E 4.	144
FIGURA 11. SONATA K.19, CC. 4-7.	145
FIGURA 12. SONATA K.462, CC. 1-3.	145
FIGURA 13. SONATA K.20, CC. 8 – 21.	146
FIGURA 14. SONATA K.182, CC. 64-75.	148
FIGURA 15. SONATA K.130 CC. 51-54.	149
FIGURA 16. SONATA K.104 CC. 81-88.	149
FIGURA 17. SONATA K.435, CC. 1-3.	150
FIGURA 18. SONATA K.474, C. 1.	150
FIGURA 19. SONATA K.7, CC. 1-6.	150
FIGURA 20. SONATA K.11, C. 20.	151
FIGURA 21. SONATA K.26, C. 14.	151
FIGURA 22. SONATA K.26, C. 68.	151
FIGURA 23. SONATA K.7, C. 73.	152
FIGURA 24. SONATA K.179, CC. 69-70.	152
FIGURA 25. SONATA K.96, CC. 11-17.	153
FIGURA 26. SONATA K.96, CC. 11-17, SEGUNDO A BARBARA SACHS.	153
FIGURA 27. SONATA K.118, CC. 59 – 65.	154
FIGURA 28. SONATA K.118, CC. 4-6, SEGUNDO BARBARA SACHS (EXEMPLO 1).	155
FIGURA 29. SONATA K.118, CC. 4-6, SEGUNDO BARBARA SACHS (EXEMPLO 2).	155
FIGURA 30. SONATA K.175, CC. 27-32.	155
FIGURA 31. SONATA K.175, CC. 27-32, SEGUNDO A BARBARA SACHS.	156
FIGURA 32. SONATA K.474, CC. 23- 24.	156
FIGURA 33. SONATA K.474, CC. 35-40.	156
FIGURA 34. SONATA K.203, CC. 1-8.	157
FIGURA 35. SONATA K.44, CC. 118-120.	157
FIGURA 36. SONATA K.215, CC. 1-3.	157
FIGURA 37. SONATA K.8 CC. 21-24.	158
FIGURA 38. SONATA K.145, CC. 1-2.	158
FIGURA 39. SONATA K.158, COMPASSOS 8-15.	158
FIGURA 40. SONATA K.53, CC. 1- 8.	159

FIGURA 41. SONATA K.463, CC. 1-4.	159
FIGURA 42. SONATA K.116, CC. 37-42.	163
FIGURA 43. TÍPICA CADÊNCIA ANDALUZA.	164
FIGURA 44. SONATA K.203, CC. 19-26.	164
FIGURA 45. SONATA K.203, CC. 50-57.	164
FIGURA 46. SONATA K.6, CC. 18-25.	165
FIGURA 47. SONATA K.24, CC. 7-14.	166
FIGURA 48. SONATA K.135, CC. 19-21.	167
FIGURA 49. SONATA K.135, CC. 33-37.	167
FIGURA 50. SONATA K.175, CC. 1-26.	168
FIGURA 51. SONATA K.43 CC. 1-8.	172
FIGURA 52. SONATA K.43 CC. 1-8.	173
FIGURA 53. SONATA K.9, CC. 20-24.	174
FIGURA 54. SONATA K.10, CC. 22-32.	174
FIGURA 55. SONATA K.16, CC. 16-24.	175
FIGURA 56 SONATA K.14, CC. 6-8.	175
FIGURA 58. SONATA K.101, CC. 111-117.	176
FIGURA 59. SONATA K.124, CC. 10-13.	176
FIGURA 60. SONATA K.426, CC. 1-50.	177
FIGURA 61. SONATA K.124, CC. 81-82.	178
FIGURA 62. SONATA K.161, CC. 29-34.	178
FIGURA 63. SONATA K.96, CC. 32-39.	179
FIGURA 64. SONATA K.435, CC. 19-25.	181
FIGURA 65. SONATA K.29, CC. 10-15.	182
FIGURA 66, SONATA K.29, CC. 7-9.	183
FIGURA 67. SONATA K.112, CC. 11-23.	183
FIGURA 68. SONATA K.134, CC. 28-32.	183
FIGURA 69. SONATA K.44, CC. 122-153.	185
FIGURA 70. SONATA K.175 CC. 17-32.	186
FIGURA 71. SONATA K.24 CC. 7-14.	187
FIGURA 72. SONATA K. 215 CC. 42-45.	187
FIGURA 73. SONATA K.96, CC. 1-114.	190
FIGURA 74. SONATA K.175, CC. 1-5.	195
FIGURA 75. SONATA K.215, CC. 42-45.	195
FIGURA 76. SONATA K.1, CC. 1-2. TEMA.	217
FIGURA 77. ELEMENTOS TEMÁTICOS: BAIXO <i>OSTINATO</i> E TRILO, CC. 3-4.	218
FIGURA 78. ESCALA ASCENDENTE E NOTAS REPETIDAS, CC. 6-7.	218
FIGURA 79. FINAL DA PRIMEIRA PARTE, CC. 11-13.	218
FIGURA 80. TERCEIRAS E OITAVAS QUEBRADAS, C. 19.	219
FIGURA 81. <i>OSTINATO</i> , CC. 22-26.	219

FIGURA 82. SONATA K.4 CC. 12-15.	252
FIGURA 83. SONATA K.5 CC. 5-21	254
FIGURA 84. SONATA K.5 CC. 61-67.	255
FIGURA 85. SONATA K.29 CC. 1-6.	255
FIGURA 86. SONATA K.118 CC. 50-53	260
FIGURA 87. SONATA K.216 CC. 28-32.	261
FIGURA 88. SONATA K.85 CC. 45-48.	267
FIGURA 89. SONATA K.85 CC. 11-14.	267
FIGURA 90. SONATA K.85 CC. 1-5.	268
FIGURA 91. SONATA K.43 CC.32-33.	275
FIGURA 92. SONATA K.53 CC. 72-80.	283
FIGURA 93. SONATA K.54 CC. 38-42.	290
FIGURA 94. SONATA K.55 CC.24-29.	293
FIGURA 95. SONATA K.55 CC.30-35.	293
FIGURA 96. SONATA K.96 CC. 65-68.	302
FIGURA 97. SONATA K.124 CC. 82-102.	322
FIGURA 98. SONATA K.126 COMP. 85-98.	324
FIGURA 99. SONATA K.135 CC. 19-20.	327

ÍNDICE DAS TABELAS

TABELLA 1. CORESPONDENCIA ENTRE AS EDIÇÕES.	64
TABELLA 2. TONALIDADE E ÂMBITO <i>ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO (1738)</i>	73
TABELLA 3. <i>ESSERCIZI</i> : ANDAMENTOS EM PERCENTAGEM	80
TABELLA 4. <i>ESSERCIZI</i> : ÂMBITOS UTILIZADOS	80
TABELLA 5. <i>ESSERCIZI</i> : COMPASSOS UTILIZADOS	81
TABELLA 6. TONALIDADE E ÂMBITO <i>LIVRO DE TOCATE PER CEMBALO</i>	86
TABELLA 7. <i>LIVRO DE TOCATAS</i> ÂMBITOS UTILIZADOS.	97
TABELLA 8. <i>LIVRO DE TOCATA</i> - ANDAMENTOS	97
TABELLA 9. TONALIDADES EM PERCENTAGEM	98
TABELLA 10. PIANOS DO TIPO CRISTOFORI.	117
TABELLA 11. DURAÇÃO/METRONÓMO.	220
TABELLA 12. RESOLUÇÃO DOS ORNAMENTOS DE CADA INTÉRPRETE.	243

ÍNDICE DOS GRÁFICOS

GRAFICO 1. VELOCIDADE REALIZADA POR INTÉRPRETE	221
--	-----

ÍNDICE REMISSIVO ONOMÁSTICO

A

A. Bassi, XXIX
A. Planés, XXXI
A. Planès, 223, 235
Agricola, 143
Agueda Pedrero-Encabo, 264
Alberti, 84
Alessandro Longo, 62, 140, 346, 366
Alessandro Scarlatti, 37, 42, 44, 45, 49, 182, 221, 350
Anastasia Maxardi Ximenes, 56
André Fernandez Santos, 127
André Stein, 116
Ângelo Villa, 104
Antonia Anzalone, 37
Antonio Foggia, 40
António Soler, 57
Antonio Vivaldi, 41, 354
Antunes, 103, 104, 118, 367
Arcangelo Corelli, 42, 43
Arrau, 141
Arturo Benedetto Michelangeli, 141
Askenazy, 141
Azzolino della Ciaja, 119, 148

B

B. Fortier, 68
Bach, 137, 138, 141, 142, 145, 146, 147, 151, 181,
182, 184, 262, 340, 342, 350, 352, 353, 354, 355,
356, 359, 360, 361, 368
Ballesteros, 57
Banowetz, 194, 366
Bartok, 141
Bartolomeo Cristofori, 39, 40, 103, 112, 113, 115,
116, 118, 346, 348, 352, 354, 358
Bas, 251, 273
Bassi, 37, 51
Basso, XXXI, 251, 360, 361
Beethoven, 138, 273, 347, 355, 356

Benedetto Platti, 148
Benton, XXXI, 251
Bernardo Pasquini, 43, 341
Bianchi, 195
Boalch/Mould, 127
Bogianckino, XXXI, 251, 253, 272
Boisselot, 195
Bordas, 127, 349
Bostem, 105, 118
Bourbons, 39
Boyd, 37, 69, 165, 271
Brendel, 141
Brito, 37, 342
Burney, 49, 55, 57, 58

C

C. C.P.E. Bach, 146
C. Czerny, 140
C. P. E. Bach
C.P.E. Bach, 142, 148
C. R. Fernandes, 102, 104
C.P.E. Bach, 147
Canaletto, 41
Capeci, 44
Carlo Broschi, 54
Carlo Sisimondo Capeci, 44
Carlos de Seixas, 51, 349, 366
Carlos III, 58
Carlos V, 54
Carrer, 195
Casanova, 41
Cervelli, 101, 113, 116
Charles Avison, 70, 361
Charles Burney, 44, 49, 54, 58, 126
Christopher Hail, XXV
Clementi, 140, 345, 354, 368
Cole, 101, 112, 127
Conde do Redondo, XXV, 82, 108, 156
Corelli, 43, 263, 353, 354

Cristina de Suécia, 42
Cristofori, 104, 107, 111, 112, 113, 114, 115, 117,
119, 120, 128, 194, 354, 360
Czerny, 140, 253, 364

D

D. António, 45, 47, 102, 107, 114, 129
D. José, 45
D. Maria, 50
D. Maria Ana, 102
D. Sutherland, XXX, 120
D. Tomsic, XXXI, 223
D.Tomsic, 232
D'Alvarenga, XXX, 37, 48, 61
David Pérez, 123
Decker, XXXI, 55, 58, 71, 251, 253, 255, 256, 257, 259
Diego Fernandez, 106, 107, 120, 124, 125, 126, 351,
353
Diego José Fernández Caparrós, 124
Dino Lipatti, 141
Dionisi, 251
Diruta, 162
Doderer, V, XXX, 37, 46, 48, 49, 50, 52, 61, 63, 82, 85,
101, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 111, 112, 114,
118, 135, 365
Dona Maria Bárbara, 50
Duca de Huescar, 270
Duque de Alba, 57
Durante, 84, 112, 124

E

Emilia Fadini, 69, 121, 148, 149, 164, 165, 246, 368
Emilia Fadini, 62, 159

F

F. Lopes Graça, 148, 176
Fabbri, 114
Fadini, XXV, XXVI, XXXI, 64, 65, 69, 121, 135, 148,
149, 155, 159, 162, 163, 165, 181, 246, 251, 287,
346, 347, 358, 365, 368, 369, 370, 371, 372, 373,
374, 375, 376, 379, 380
Fadini, 69, 121, 148, 149, 155, 159, 162, 181, 246,
251, 368

Farinelli, 53, 54, 55, 56, 58, 124, 125, 126, 340, 343,
350, 355
Felipe V, 124
Ferdinando, 40
Ferdinando de Medici, 39, 40, 41, 112, 113
Fernando, 50
Fernando de Medici, 42
Fernando VI, 53, 55, 56, 58, 123, 124
Ferrini, 113, 116, 117, 118, 120, 128, 354, 358
Filipe II, 54
Filipe Juarra, 54
Filipe V, 40, 53, 54, 55, 56
Filipe V de Espanha, 40
Filippo Juarra, 44
Firrao, 49
Fonseca Borges, 114
Francesco Colignani, 46
Francesco Gasparini, 41, 49
Francisco Perez Mirabal, 118, 127

G

G. Caccini, 154
G. Salvatore, 155
G. Strozzi, 155
Gaetano Greco, 38
Gasparini, 121, 263
Gay, 117
Geminiani, XXX, 38, 347
Genstenberg, XXXI, 251
Georg Friedrich Haendel, 37
George Friedrich Händel, 42
Gerhard Doderer, XXIX, XXX, 47
Gerhard Doderer e J.H Van Der Meer, XXX
Giesecking, 141
Gilbert, 75, 163, 164, 168, 287, 366
Giorgio Pestelli, 62, 172, 180, 266, 280, 365
Giovanni Battista Pergolesi, 38
Girolamo Frescobaldi, 37, 38
Giulio Bas, 273
Goldoni, 41
Goldschmidt, 155
Gottfried Silbelmann, 118
Gottfried Silbermann, 112, 118
Granados, 141, 365

Greco, 43

H

Habsburgos, 39

Händel, 43, 44

Hans Von Bulow, 141

Harold Samuel, 141

Hasse, 49

Haydn, 112, 343

Henkel, 117

Horowitz, 367

I

I. Pogorelich, XXXI, 223

I. Pogorelich, 226

Innocenzo IX, 42

Innocenzo XII, 40

J

J.H Van Der Meer, XXX

J.S. Bach, 38, 135, 141, 345

Jacopo Amigoni, 68

Jane Clark, 165

Jaqueline Ogeil, XXX

João Pedro d' Alvarenga, 47, 63, 364

João Pedro d'Alvarenga, XXIX

João V, 44, 45, 47, 50, 54, 55, 68, 82, 102, 107, 112,
114, 129, 343, 345

Joaquim José, 104

Joaquim Montero, 123

Joel Sheveloff, 62, 119

Johann Adolph Hasse, 38, 49

Johann Heinrich Silbermann, 118

Johann Joachim Quantz, 41, 49

Johann Sebastian Bach, 37

John Zumpe, 112

José Maria Pedrosa Cardoso, XXIX

Juan António, 53

Juvarra, 44

K

K. de Pascual, XXX

Kastner, XXX, 61, 68

Keller, XXXI, 251, 253, 266

Kenneth Gilbert, XXV, XXVI

Kirkpatrick, XXXI, 251, 270

Kirkpatick, 268

Kirkpatrick, XXV, XXVI, XXIX, XXX, XXXII, 37, 38, 41,
43, 45, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 61, 62, 63, 64, 65,
66, 69, 70, 73, 82, 84, 86, 121, 129, 135, 141, 146,
148, 150, 152, 153, 154, 164, 165, 168, 175, 186,
253, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 288, 296, 302,
306, 310, 315, 317, 326, 327, 328, 365, 366, 367,
380

L

L. Penna, 155

Landowska, XXX, 350

Lavignac, 198

Leonardo Leo, 38

Leonardo Vinci, 38

Lock Hautus, 168

Lodovico Giustini, 104, 113, 119, 129, 346, 347, 365

Longo, XXV, XXVI, XXVII, 62, 64, 65, 140, 173, 253

Louis Bas, 118

Luisa Cervelli, XXX

Luisa Morales, XXX

M

M Boyd, XXIX

M. Clementi, 140

M. Cole, XXX

M. Pletnev, XXXI, 223

M. Pletnev, 229

Malcolm Boyd, 69, 168

Malzel, 162

Mancini, 159

Mannucci, 114

Manuel Antunes, 103, 105

Manuel Blasco de Nebra, 123

Manuel Carlos de Brito, XXIX

Manuel de Falla, 168, 351, 358

Maria Ana de Áustria, 48

Maria Barbara, 50, 126, 128, 253, 350, 358

Maria Bárbara, 47, 48, 50, 51, 53, 55, 57, 68, 83, 102,
107, 114, 123, 124, 125, 128, 251, 347, 359
Maria Casimira, 42, 44, 54
Maria Catalina Gentili, 50, 56
Mariana, 47
Marini, 155
Marpurg, 154
Marquês de Fontes, 45, 54
Mathias Bostem, 104, 105
Medici, 40
Metastasio, 55, 343
Mocheles, 141
Morales, 101, 115, 123, 125, 126, 127, 346, 350, 353
Mozart, 112, 137, 142, 346, 355

N

Nápoles, 37, 38, 39, 40, 49, 116, 351
Neumann, 135, 155, 159, 303
Niccoló Grimaldi, 40
Niccoló Pasquali, 155
Niccoló Porpora, 46
Nicoletta Sgubben, 238
Nicoló Porpora, 38

O

O. Dantone, XXXI, 223
O.Dantone, 238
Ogeil, XXXI, 101, 107, 108, 119, 121, 163, 251
Ottavio Dantone, 368
Ottavio Pitoni, 49
Ottoboni, 44, 45, 54

P

P. F. Tosi, 154
Pagano, 37, 46, 352, 360
Palestrina, 39
Paradisi, 84
Pascual, 82, 101, 106, 107, 118, 124, 125, 127
Pasquini, 43, 263
Pedrosa Cardoso, XXX, 37, 61
Pestelli, XXIX, XXXI, 37, 62, 64, 165, 171, 172, 180,
221, 251, 253, 262, 266, 269, 301
Peter Kivy, 139

Petrarca, 42
Philip Emmanuel Bach, 112
Philipp Emanuel Bach, 115, 136
Pierre du Hotz, 57
Pietro Ottoboni, 42
Pollaroli, 40
Pollens, 82, 101, 103, 105, 111, 112, 113, 117, 118,
119, 127
Príncipe Ferdinando, 112, 113, 114
Príncipe Fernando, 114
Puliti, 114

Q

Quantz, 129, 142, 143, 145, 149, 162

R

R. Pagano, XXIX
Rainha Maria Bárbara, 110, 124
Rattalino, 135, 141, 355
Renato Dionisi, 273
Rodríguez Suso, 127
Rosalind Halton, 163

S

S. Pollens, XXX
S. Ross, XXXI, 223
S.Ross, 243
Sachs, 135, 155, 156, 157, 158, 303
Saint-Lambert, 182
Salvador Bofil, 127
Santiago Kastner, 62, 263, 341, 342, 366
Schachter, XXXI, 251
Schnabel, 141
Scipione Maffei, 113, 115, 194, 352
Sebastian Albero, 263
Sebastián de Albero, 58
Seixas, 47, 51, 52, 61, 62, 102, 106, 110, 114, 263,
280, 345, 361, 362
Serkin, 141
Sheveloff, XXXI, 82, 120, 121, 165, 168, 251, 252, 264,
265, 356
Skoda, 119
Sr. Laugier, 58

Steinway & Sons, 195
Sutcliffe, XXXI, 69, 71, 135, 168, 251, 253, 265, 270,
302, 345, 347, 356, 357
Sutherland, 101, 115, 120, 128, 135

T

T. Borba, 148, 176
Tagliavini, 116, 118, 168, 358
Tapray, 115
Taruskin, XXX, 135, 139, 337
Thomas Roseingrave, 44, 46, 70
Todd Decker, 253, 255

U

Unger J. Dale, XXXI

V

Van Casteel, 105, 118

Van der Meer, 63, 82, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
110, 115, 118, 119, 120, 124, 125, 126, 128, 129,
135, 137, 280, 358
Vicente Rodriguez, 264, 362
Vincenzo Bichi, 48
Vladimir Horowitz, 141, 367

W

Walls, XXX, 135, 136, 138, 139, 140
Walter Giesecking, 141
Wanda Landowska, 141
Willis, XXXI, 251, 266, 267
Witvogel, 71
Wraight, 101
Wraight Denzil, XXX

Z

Zipoli, 148



Contactos:
Universidade de Évora
**Instituto de Investigação e Formação Avançada -
IIFA**
Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva,
Apart. 94
7002-554 Évora | Portugal
Tel: (+351) 266 706 581
Fax: (+351) 266 744 677
email: iifa@uevora.pt