

Domenico Scarlatti em Portugal: O Som Italiano no MM 58 da Universidade de Coimbra

JOSÉ MARIA PEDROSA CARDOSO

Para conhecer Domenico Scarlatti (1685-1757), a sua vida e a sua obra, é obrigatório segui-lo em Portugal. Por aqui andou e aqui deixou marcas indeléveis, como o seu retrato da Casa-Museu dos Patudos, atribuído a Domingo Antonio Velasco [1738] e os manuscritos musicais dispersos do Norte ao Sul, alguns dos quais como fonte única.

Todavia, para além de estudos pontuais, não existe uma avaliação rigorosa e completa do rasto português de Scarlatti: desde a sua nomeação para mestre de capela da Embaixada de Portugal em Roma em 1714, até à sua investidura como Cavaleiro de Santiago em 1738, passando pela contagem incerta do seu tempo em Lisboa entre a sua chegada em Novembro de 1719 e a sua partida para Espanha em 1729. Do mesmo modo, falta a correcta avaliação e justificação da sua obra portuguesa: a que foi intencional e a que produziu e deixou ao cuidado e interesse dos seus amigos.

Sem pretender eliminar a lacuna do conhecimento, este trabalho responde simplesmente a um desafio feito à sombra da celebração do tricentenário do nascimento de Carlos Seixas (1704-1742) em Coimbra e à luz dos manuscritos da Universidade: explicar a presença de uma sonata de Domenico Scarlatti, como nº 10 do índice de um volume com 30 Tocatas de Carlos Seixas. Uma presença devidamente anunciada por Santiago Kastner¹, explicada por Ralph Kirkpatrick² e abordada por estudiosos

1. Kastner, 1947.

2. Kirkpatrick, 1985.

como Gerhard Doderer³ e João Pedro d'Alvarenga⁴, entre outros. Sabendo da existência de outras peças de D. Scarlatti, vocais e instrumentais, nos arquivos portugueses⁵, conhecendo outros testemunhos da música italiana na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), tais como o MM 57, também dedicado a Carlos Seixas, e o MM 60, este com o título de “Obras Romanas”, fiquemos de momento na velha Universidade, contemplando o MM 58, um dos pilares da música de tecla do compositor português.

O MM 58 é um volume manuscrito que ostenta o título de “Tocatas Per Cembalo y Organo del Sigr. Gioseppe António Carlos di Seyxas”. Mede 22,5 x 29,5 cm e tem 36 folhas numeradas a lápis, cada uma das quais leva 10 pautas (cinco sistemas). Copiado nos inícios da segunda metade do século XVIII, está encadernado em inteira de carneira com ferros a ouro nas pastas e na lombada e mantém-se em estado de conservação razoável, mau grado a presença constante de uma mancha de humidade. No rodapé da primeira folha lê-se o pertence: “Da livraria do Real Mosteyro de Sta Cruz de Coimbra”. Saliente-se a propriedade do título “para cravo e órgão” que, não invalidando a pluralidade de execução consentânea com a estética do tempo, acusa no entanto algum conteúdo explicitamente organístico. Trata-se, pois, de uma manuscrito que o célebre Mosteiro crúzio adquiriu, já depois da morte do compositor conimbricense.

Carlos Seixas, depois de suceder a seu pai como organista da Sé de Coimbra, tinha partido muito cedo, apenas com 16 anos, em direcção a Lisboa, onde tudo lhe correu de feição, convertendo-se em organista e vice-mestre de capela da corte de D. João V. A sua fama deve ter-se alargado e a procura de cópias das suas composições deve ter sido grande. Apesar do desastre do terramoto de 1755, que fez desaparecer a Biblioteca Real de Música, onde as obras de Seixas constariam provavelmente em autógrafo, várias cópias subsistem das suas obras, espalhadas por vários arquivos portugueses.

Não se conhecem dados sobre o contacto de Carlos Seixas com os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, nem os de Coimbra nem os de Lisboa, apesar de, já no seu tempo, serem conhecidos como especial-

3. Doderer, 1991.

4. Alvarenga, 2002.

5. Alvarenga, 2002, pp. 185-186.

mente devotos da arte musical. Sabendo-se, hoje, que a formação musical de Carlos Seixas passou essencialmente pela escola da Sé de Coimbra⁶, não é tão estranho como pode parecer que, durante os anos da sua formação, o jovem organista não tivesse contactos estreitos com os Crúzios. Na verdade, é sintomático que as honras fúnebres aparentemente oficiais em honra do falecido organista e vice-mestre da Capela Patriarcal⁷ se tivessem celebrado no Convento da Graça de Lisboa e não no Mosteiro de S. Vicente de Fora. Pode supor-se, com naturalidade, que havia uma relação familiar de Seixas com os Agostinho do Convento da Graça, talvez fomentada por uma relação anterior com os mesmos Agostinhos Eremitas do Convento da Graça de Coimbra. Não havendo, pois, uma relação próxima com os Cónegos Regrantes, como se explica a existência de manuscritos de música de Seixas na Biblioteca do Mosteiro de Santa Cruz? A resposta só pode estar na fama consolidada do malogrado músico de Coimbra, merecendo, por isso, o interesse dos organistas e músicos do Mosteiro crúzio.

A referência do pertence, constante na folha de rosto do Ms, salienta a livraria e não o coro ou o noviciado do mesmo, como consta de outros manuscritos hoje conservados. Vale a pena, por isso, consultar o catálogo da mesma livraria, para se conhecer o local e a importância que a música de Seixas teve no acervo dos livros de Sta Cruz. O seu autor, D. Pedro da Encarnação, ao referir as obras existentes na livraria do mosteiro fala de cinco volumes – “São 5 os volumes que dizem ser de Joseph Antonio Carlos”⁸. Pareceria óbvio que todos eles constassem no fundo de Sta Cruz existente na área de música da BGUC, mas não é o caso: ali encontram-se apenas dois volumes correspondentes aos MM 57 e 58. Um terceiro volume referido naquele catálogo é certamente o MM 5015 da Biblioteca Nacional, adquirido em Novembro de 1994, por oferta de António Sampaio Madahil⁹. Este, como os dois restantes em falta, acusa a dispersão desastrosa da celebrada biblioteca do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

No que se refere apenas ao MM 58, e tentando refazer o seu percurso desde o encerramento do Mosteiro em 1834, sabe-se que ele pertenceu à Biblioteca do Antigo Liceu José Falcão e que foi registado com o

6. Queirós, 2004, p. 75.

7. Pimentel, 2004, p. 15.

8. Cardoso, 2004, pp. 96-97.

9. Alvarenga, 1994, pp. 177-180.

nº 1631 do Fundo Geral dos Manuscritos da Biblioteca da Universidade. Outro caminho seguiu, porventura, o MM 57, que Joaquim de Vasconcellos encontrou na Biblioteca da Universidade antes de 1870¹⁰. Este bibliófilo conheceu bem o conteúdo do livro, ao verificar que as 30 sonatas não são tal, mas apenas 28 uma vez que uma delas é atribuída a Alessandro Scarlatti e outra a Giovanni Giorgi.

O conteúdo do MM 58 são, pois, tocatas (sonatas)¹¹ de Carlos Seixas: estão numeradas até 30, mas, na realidade, uma delas apresenta a atribuição de Domenico Scarlatti (Vd Apêndice). No que respeita a autoria, o Ms apenas regista o nome de Seixas em 12 casos. Todavia Kastner não tem dúvidas em atribuir-lhe todas as restantes, quer pela concordância quer pelo estilo tipicamente seixasiano, embora mantenha dúvidas a respeito da autoria da tocata nº 8 (K. 73). O mesmo musicólogo admite como princípio que em colectânea de autoria única, só é necessário declarar um autor se diferente: “Quando os copistas introduziam nessas colectâneas composições de outros autores, costumavam assinalar essas com o respectivo nome”¹². É o caso, aparentemente, do MM 58, em que, num universo de composições de Carlos Seixas, a tocata nº 10 é atribuída a Domenico Scarlatti. O mesmo terá acontecido ao MM 57, com o título igualmente abonatório de Carlos Seixas – *Tocatas de orgão / Author / Joze An.*¹⁰ *Carlos de Seixas / Organista / da S.^{ta} See Patriarchal / escritas / por / o P.^e Caetano da Silva, e Oliveira* – em que a tocata nº 16 é atribuída a “[Alessandro] Scarlate” e a nº 27 a “Mestre João Jorge”.

De resto as tocatas de Carlos Seixas constantes do MM 58 constituem fonte única em 17 casos sendo nos restantes concordantes com outras fontes de Coimbra ou Lisboa. A maioria, 14 sonatas, apresentam-se emparelhadas com um minuete e apenas nove constam de um único andamento, sendo as restantes quatro com três andamentos e duas com quatro. Característica é a presença quase sistemática do minuete nas sonatas de vários andamentos, com a excepção das 17 (K. 48), 19 (K. 33), 23 (K. 13), a primeira das quais explicitamente composta para órgão.

Pode perguntar-se: porquê música de Scarlatti entre as sonatas de Seixas? A colectânea da BGUC com sonatas de Carlos Seixas que leva

10. Vasconcellos, 1870, II, p. 164.

11. Sobre a ambigüidade nominal de “tocata” e “sonata”, cf. Kastner, 1947, p. 136.

12. Kastner, 1992, p. XVIII.

por título MM 58 foi escrita sensivelmente entre 1750 e 1770¹³. Nessa altura o organista de Coimbra, morto em 1742, gozava já de grande fama, como pequeno génio da cidade do Mondego e como compositor de rara fecundidade. A sua memória estava ainda fresca e não admira que as suas composições fossem procuradas. De facto, apesar dos desastres da história, existem composições suas, pelo menos, em vários arquivos de Lisboa, Coimbra, Viseu, Évora e Elvas. Aquele manuscrito pode ter sido copiado ou de uma colectânea rigorosamente igual (e repare-se na tendência para juntar números redondos: dos cinco MM constantes da Livraria de Santa Cruz, o 57, o 58 e outro perdido continham 30 sonatas)¹⁴ ou a partir de autógrafos de Carlos Seixas, admitida a suposição do desaparecimento deste no terramoto de 1755.

A inclusão de uma sonata de D. Scarlatti, devidamente identificada deve ter sido intencional, obedecendo a uma homenagem ao nome do compositor italiano porventura ainda vivo (+ 1757), ou à ideia de aproximar dois compositores famosos de música de tecla, ou ainda ao propósito de fixar para a posteridade a aproximação de ambos os nomes, prova essa necessária para a discussão do real valor dos mesmos, nos círculos culturais da época, de que é prova o célebre episódio narrado por José Mazza, no qual o Infante D. António quis saber, junto de Scarlatti, o real valor do jovem Carlos Seixas, reconhecido como “gigante” pelo mestre italiano¹⁵.

De qualquer modo, a cópia de uma sonata de Scarlatti entre 29 de Seixas não pode interpretar-se por menos que a citação de um modelo já consagrado a nível europeu, no sentido de dignificar a produção do seu antigo colega na Corte de Lisboa.

Seja qual for o motivo que justificou a inclusão de Scarlatti entre a música de tecla de Seixas, a verdade é que o copista prestou um bom serviço aos investigadores do compositor italiano. Uma sonata de Domenico Scarlatti ocupa o nº 10 do MM 58 da BGUC e consta de quatro andamentos: Allegro, Fuga, Giga e Minuete. Este facto seria já motivo suficiente, se outros não houvesse, para justificar a atenção dos especialistas para o Ms de Coimbra, uma vez que poucas são as sonatas de Scarlatti com pluralidade de andamentos. O copista não teve dúvidas a

13. Alvarenga, 1995, p. 3.

14. Roberto Pagano (2002, p. 403) fala de colectâneas-tipo, “standard 30 pieces per volume”.

15. Cit. in Cardoso 2004, p. 96.

este respeito passando para o papel indicações precisas: depois do 1º andamento escreveu “segue a Fuga” e, depois do segundo, inicia a cópia da Giga na mesma página, o mesmo acontecendo com o Minuete, no fim do qual acrescentou “Fine”. Mais uma vez, depois da exactidão do título, a constatação de um trabalho consciente por parte do profissional, que estava a copiar sonatas de Seixas com um, dois, três e quatro andamentos¹⁶.

Este quatro andamentos, todos em Fá maior – Allegro, Fuga, Giga e Minuete – tomados pela lógica dos investigadores, correspondem às sonatas hoje conhecidas como K 85, K 82, K 78, K 94, como se pode verificar sucintamente no quadro:

P-Cug MM 58, 10	Kirkpatrick, 1953	Longo, 1906-10	Pestelli, 1967	Fadini, 1978
C 10ª Allegro	K 85	L 166	P 24	F 46
C 10ª Fuga	K 82	L 30	P 25	F 43
C 10ª Giga	K 78	L 75	P 26	F 40
C 10ª Minuete	K 94	–	P 27	–

O primeiro problema levantado pelo MM 58 de Coimbra é a realidade de uma sonata de Scarlatti em vários andamentos. Não se trata propriamente de uma anomalia, uma vez que este facto, contrariando embora a estrutura da grande maioria das sonatas scarlatianas, pode explicar-se no sentido das unidades maiores (suites, concertos, sonatas de vários andamentos), segundo copistas e editores da época do compositor.

É provável que a transmissão da música de tecla de Scarlatti fosse filtrada pelo gosto e pelas convenções do seu tempo. Em princípio nada obstava que uma sonata de Câmara fosse conhecida pelas suas partes antes de se afirmar como um todo. A integração de peças derivadas de danças pôde fazer de uma forma artificial dependente apenas da aproximação de tonalidades e do princípio contrastante. É hoje ponto assente que algumas sonatas de C. Seixas puderam ser executadas com ou sem minuets: estes aliás, concebidos como “verdadeira mania” da música ibérica do século XVIII, circularam separados ou acrescentados a esta ou aquela sonata do mesmo compositor¹⁷. Pela sua brevidade, simplicidade e até semelhança eles terão desempenhado uma papel flexível na

16. O que contraria o pensamento de Santiago Kastner (1992, p. XVIII) a este respeito.

17. Kastner, 1947, pp. 89 ss.

sua execução. Não sonhara, pois, o copista do MM 58 que alguma vez, e provavelmente na mesma época, mas em regiões diferentes, os andamentos da sua “tocata” fossem tratados como sonatas individualizadas, como se verá.

Mas será que o copista do MM 58 foi o primeiro a sancionar a unidade na pluralidade das sonatas de Scarlatti? A julgar pela datação, embora aproximada do seu trabalho, não o foi com certeza.

O primeiro a fazê-lo foi Thomas Roseingrave nas *XLII Suites des pieces pour le clavecin... composées para Domenico Scarlatti 1739*, na sua edição aumentada dos *Essercizi per gravicembalo di don Domenico Scarlatti Cavaliero di San Giacomo e Maestro dè serenissimi prencipe e prencipessa delle Asturie y c.* [Londres, 1738], edição reimpressa entre 1754 e 1756 em Londres já com o título em Inglês: *Forty two Suits of Lessons for the harpsychord composed by Sigr. Domenico Scarlatti*¹⁸.

Depois, em 1744, foi impressa em Londres uma obra com o título de *Twelve Concerto's in Seven Parts for four Violins, one Alto Viola, a Violoncello, and a Thorough Bass done from two of Lessons for the Hapsychord*, uma obra com arranjos para estes efectivos, feita por Charles Avison, de 29 das sonatas publicadas antes por Roseingrave. Vendo-se, assim por exemplo, o Concerto I composto pelas sonatas 91^a em Sol maior (transposta), 24 em Lá maior, 91 (último andamento) e 26 em Lá maior, respectivamente convertidas em Adagio, Allegro, Amoroso e Allegro, e Concerto II composto das sonatas 91c, 13 em Sol maior, 4 em sol menor e 2 em Sol maior, com os títulos respectivamente de Largo, Allegro, Andante e Vivace. A edição de Avison foi mais tarde publicada em Paris já com o título em Francês *XII Grands Concertos a sept parties*. É clara a arbitrariedade da publicação destes concertos sobre as sonatas de Scarlatti: todavia o seu autor, Charles Avison, terá utilizado apenas e simplesmente as convenções do seu tempo, juntando peças segundo tonalidades comuns ou afins e o carácter dos andamentos.

Aparentemente foi o que fez A. Longo (1903), ao publicar as sonatas de Scarlatti em suites de cinco: a sua visão foi, todavia, menos musical que editorial juntando as sonatas de cinco em cinco, independentemente de terem ou não um único andamento e até mesmo do carácter

18. Segundo Kirkpatrick 1985, p. 384, “Roseingrave foi o primeiro de uma larga série de editores da sua obra que tentou ordenar em suites as sonatas de Scarlatti, tentativa que, apesar de ser boa do ponto de vista musical, parece que nunca esteve na mente de Scarlatti.”

dinâmico dos mesmos andamentos, em que acontecem ter colocado três e quatro *Allegros seguidos*.

Como se poderá justificar em Scarlatti a reunião de sonatas aparentemente consideradas individualizadas numa sonata de vários andamentos? A questão começa verdadeiramente pela concepção de sonata: trata-se de um peça declaradamente unitária, suficiente na sua forma bipartida, a que em seu tempo se chamou também *tocata*, ou de uma composição polivalente que tanto pode ser unitária como plural? É admissível a última hipótese, supondo tão abusivo o emprego do título de *tocata* para uma composição com vários andamentos como o de sonata para apenas um andamento embora bipartido.

De qualquer modo, a polivalência desta estrutura tem o seu fundamento. Na verdade, se a maior parte das sonatas são unidades independentes, algumas há que praticamente em todas as fontes apresentam uma diversidade de andamentos. Neste sentido o primeiro dado é uma certa tendência para a formação das sonatas em pares, algumas das quais determinadas pelos próprios manuscritos, como é o caso do volume português *Libro di Tocate Per Cembalo: Domenico Scarlatti* em que a sonata nº 33 apresenta dois andamentos, *Andante e Cantabile* e *Allegrissimo*: ao contrário de quase todas as sonatas deste manuscrito, em que o único andamento bipartido termina por sistema com a palavra “*Fine*”, neste caso, após o primeiro andamento em *Mi bemol maior*, *Andante e Cantabile*, bipartido, aparece a palavra “*Siegue*” chamando o seguinte andamento, *Allegrissimo*, igualmente bipartido, findo o qual aparece a expressão “*Fine*”¹⁹. O mesmo parece acontecer em outras fontes manuscritas, o que levou Kirkpatrick a afirmar: “Em alguns casos esta ordenação parece acidental, mas, pelo menos, em 388 sonatas, esta ordenação em pares é tão lógica nos manuscritos de Venza, Parma e Münster, que fica absolutamente claro que foi intencional. É preciso recordar que a união de dois andamentos era uma prática corrente nas sonatas para teclado dos contemporâneos de Scarlatti, por exemplo nas de Alberti, Durante e Paradies...”²⁰. Faltou acrescentar Carlos Seixas, cujas sonatas se apresentam com muita frequência em dois andamentos, pelo menos.

É diferente a valoração documental de P-Cug MM 58, 10. Para A. Longo, a sonata de Coimbra era desconhecida: no seu catálogo, as Sona-

19. Doderer, 1991, pp. 123-126.

20. Kirkpatrick, 1985, p. 120.

tas em Fá maior L 30, L 75 e L 166, correspondentes a C 10^b, C 10^c e C 10^a são transcritas da fonte primária de Veneza, V 1742, e inscritas respectivamente nas suas suítes VI, XV e XXXIV, constando L 75 de Giga e Minuetto.

Kirkpatrick (1953) pretendeu seriar as sonatas cronologicamente. Conhecendo já a sonata de Coimbra, dedica-lhe no seu catálogo os números respectivamente de 85, 82, 78 e 94, mas indicando para os três primeiros a mesma fonte de Longo, embora juntando a concordância portuguesa, e reconhecendo que o último andamento, K 94, tem como única fonte P-Cug.

Giorgio Pestelli (1967) conheceu igualmente a fonte coimbrã, que reconheceu como fonte primária, atribuindo no seu catálogo aos andamentos da sonata de Coimbra os nº 24, 25, 26 e 27.

Joel Sheveloff (1980)²¹ por sua vez, transmitiu por igual as catalogações anteriores mas considerou P-Cug MM 58 como fonte primária de K 82 (L 30, P 25), K 85 (L 166, P 24) e K 94 (P 27), atribuindo a K 78 (L 75, P 26), correspondente a C 10c, a fonte primária de V 1742, o que é inteiramente verdade para o seu *minuetto* original, que não para a Giga. Sheveloff, a quem seguiu Malcolm Boyd²², fez esta diferenciação, pelo facto de assumir as sonatas com mais que um andamento como compostas para contínuo.

Estudos mais recentes, citados por Gerhard Doderer²³ e por Maria Ester-Sala²⁴, apontam como determinantes da produção de Scarlatti não apenas o estilo mas também a qualidade dos instrumentos utilizados pelo compositor e pelos seus régios alunos, sobretudo a Infanta de Portugal, depois Rainha de Espanha, Maria Bárbara²⁵. É natural que instrumentos mais antigos, ou documentalmente mais limitados na sua construção, não possam explicar sonatas cujo âmbito ultrapassa os dados técnicos dos respectivos cravos ou clavicórdios.

Qual será, pois, a data da Sonata nº 10 de P-Cug MM 58? Por um lado, parece que ela, pelo menos nos seus dois primeiros andamentos de composição contínua, se deve reportar às primeiras produções scarlattianas, eventualmente material trazido de Itália ou produzido nos primeiros

21. Sheveloff, 1980.

22. Boyd, 2002.

23. Doderer, 1991.

24. Ester-Sala, 1992.

25. Doderer, 1991, p. 41.

anos da sua estada em Lisboa. Sabendo que o âmbito dos três primeiros andamentos da sonata é de Dó-dó²⁶ (4 oitavas, 49 teclas), segundo o critério de Van der Meer²⁶, estes andamentos teriam sido escritos cerca de 1700. No entanto, o último andamento, o Minuete alarga o seu âmbito para Dó-ré²⁷ (51 teclas), o que, segundo o mesmo musicólogo, faria que o Minuete pudesse ter sido escrito já em Portugal ou nos primeiros anos da etapa espanhola de Scarlatti²⁷. É este facto certamente que faz Kirkpatrick pensar que a sonata de Coimbra é anterior aos *Essercizi*: “Parece que estes andamentos são relíquias da época passada por Scarlatti em Portugal... Em ambas composições [os dois primeiros andamentos] a escrita a duas partes de Scarlatti, ao chegar às cadências, transforma-se em arpejados brilhantes que anunciam os *Essercizi*”²⁸, o que levou mais recentemente João Pedro Alvarenga considerar os andamentos da sonata “unanimamente reconhecidos como pré-*Essercizi*”²⁹. Por outro lado, não se pode esquecer que a colectânea em que aparece a Sonata de Scarlatti é, no seu todo, atribuída aos anos 50-70. Pelo que, ou o copista pretendeu consagrar por escrito uma sonata antiga já muito divulgada nos círculos musicais de Lisboa, ou terá escolhido um exemplar representativo do melhor Scarlatti e então teria escolhido das últimas peças publicadas em Londres ou em Paris ou circulantes em manuscritos próximos dos copiados em Espanha e preservados nos volumes de Veneza. Ao fim e ao cabo não é assim que se justifica, através de cópias enviadas sucessivamente de Espanha para Portugal, o volume de Scarlatti da colecção do Conde Redondo?³⁰ A troca do minuete final, sobre a sonata K. 78 (L 75), que Longo, Kirkpatrick e Sheveloff fazem depender de Veneza, não poderá ter sido feita de propósito pelo copista português para marcar uma preferência, com base numa composição mais moderna ou mais ao seu gosto e dos seus coetâneos? De facto comparada a versão do minuete ligado à Giga de K. 78 e o minuete de C 10d (K 94) parece que a modernidade está do lado português.

Passando agora a uma abordagem crítica da sonata nº 10 do MM 58 de Coimbra é preciso, antes de mais, verificar alguns erros gerais do

26. Cit. in Doderer, 1991, *ibidem*.

27. *Idem*, p. 42.

28. Kirkpatrick, 1985, pp. 126-127.

29. Alvarenga, 2002, p. 185.

30. Doderer, 1991, *op. cit.*, p. 26.

copista. Além de pequenos lapsos, como notas próximas trocadas, deve referir-se a armação tonal dos dois primeiros andamentos. Se o Allegro começa com a armação de Fá, com o respectivo bemol, a partir da segunda página o copista renunciou ao bemol no início do sistema e resolveu como pôde o problema da justeza tonal e das modulações. Já na Fuga o copista renunciou deliberadamente à definição tonal da armação da clave, resolvendo com dificuldade a identificação das sensíveis. É claro que o problema não seria muito menor, colocando o bemol no início do sistema, uma vez que a escrita é muito modulante.

É mais importante a definição da forma global da sonata nº 10 de Coimbra (C 10). Ficou já explicado que os quatro andamentos que a compõem correspondem a outras tantas sonatas individualizadas em Kirkpatrick e Pestelli e apenas a três sonatas de Longo e Fadini. A redução neste último deve-se ao facto de ele ter considerado unitária a juxtaposição da Giga e Minuetto da fonte veneziana de 1742, por ele considerada primária. Tudo seria fácil, separando as duas danças que, em segunda perspectiva, seriam consideradas sonatas isoladas: neste caso haveria sempre quatro andamentos de uma única sonata, ou quatro sonatas integrando uma possível suite. Mas o problema complica-se porque o Minuetto de Veneza é diferente do Minuete de Coimbra, o que levou Kirkpatrick a classificar este como nova sonata (K. 94). É notória a diferença do Minuete veneziano transmitido por Longo (L 75) e o integrado no MM 58 de Coimbra (C 10d):

Veneza: XIV, 44	A	8 cc	T – D
	B	8 cc	D – T
Coimbra: MM 58, 10d	A (a+b)	8 cc	T – D
	B (c+d+a+e)	18 cc	D – T

Avaliando os dois exemplos, enquanto as frases da fonte veneziana são sempre repetidas e o seu esquema rítmico é rigorosamente o mesmo, baseado apenas em três figuras rítmicas, os membros do minuete de Coimbra, mais longo, para além da repetição em B de uma frase de A, apresentam uma grande diversidade rítmica e uma interessante linha modulante.

Por sua vez, o Allegro e a Fuga de C. 10 colocam mais abertamente o problema harmónico e performativo da música de tecla de D. Scarlatti e da sua época. Efectivamente, se na versão de Longo da fonte veneziana, o Allegro é rigorosamente a duas partes, no MM de Coimbra alterna

uma escrita a duas e três partes, em que esta se resolve tanto sobre oitavas como em claro preenchimento harmónico. Não há qualquer cifração, é certo, como acontece em algumas sonatas de Carlos Seixas no mesmo MM, mas sim e apenas a indicação de oitava em determinados passos.

A idéia do preenchimento harmónico na música de tecla barroca já foi explicada por especialistas, como Santiago Kastner³¹ e a sua valorização por parte dos executantes foi acentuada com autoridade por José Eduardo Martins, no Colóquio Internacional de Coimbra sobre Carlos Seixas, em Junho de 2004³². É interessante, todavia, salientar o sentido de improviso ou liberdade performativa que o copista faz passar quando harmoniza determinados motivos no princípio da composição, deixando de o fazer na sequência da mesma, como é visível nos cc. 10-11 e nos cc. 36-37. Por outro lado a intencionalidade harmónica pode verificar-se também em pequenas variantes que acompanham as principais células melódicas nas suas sucessivas aparições.

Confrontando C 10 com a versão consagrada por Longo verificam-se diferenças substanciais no que respeita ao baixo. Contrariando a estilização deste pelo editor italiano, numa visão demasiado romântica, o baixo de C 10 não é apenas uma linha mas uma base harmónica explícita ou, pelo menos, sugerida. A idéia do fraseado explorada por Longo à sua maneira, para o qual muito contribui o emprego de pausas, não aparece à primeira vista no MM de Coimbra, onde as pausas quase não existem. Diferenças palpáveis entre Longo e C 10, sobretudo na dimensão harmónica, encontram-se nos cc. 37-38, 44-45, 50, etc, para o qual será suficiente comparar entre si os exemplos 1 e 2.

Na Fuga, pese embora uma clara definição tonal, o Si bemol não aparece na armação da clave, talvez devido ao facto da modulação frequente. Outros descuidos são óbvios, como é o caso da irregularidade da colocação dos trilos. Mais significativas aparecem as diferenças em relação à versão apresentada por Longo, o que torna C 10 imprescindível a qualquer edição crítica. Não sendo possível apresentar exemplos referentes aos cc. 23-24, 30, 38, 43, 76-77, 99ss, etc., saliente-se a diferença da cadência em ambas as versões (exemplo 3), na qual Longo acrescenta um compasso à versão de C 10 explorando, assim, o brilhantismo cadencial de Scarlatti.

31. Kastner, 1947, p. 101.

32. Martins, 2004, p. 65.

Sendo uma composição essencialmente contrapontística, como se desprende de uma fuga, a intencionalidade harmónica aparece, não obstante, em ambas as versões, por vezes mais em Longo do que em C 10 (cc. 23-24, em que Longo explora as terceiras na mão direita, que o Ms não faz), mas geralmente é em C 10 que se nota a procura de uma consonância mais completa, com uma textura por vezes a 4, não apenas na duplicação do baixo (cc. 137ss e 183ss) mas na colocação de tríades em marchas harmónicas (Sol-Dó, Fá-Si, Mi-Lá) com recurso ao intervalo de 7^a (cc. 59ss).

No que respeita a Giga, uma peça que adopta a forma bipartida característica do compositor, há igualmente divergências entre ambas as fontes mas nada que singularize o Ms de Coimbra, excepto a cadência claramente mais contida neste do que na versão italiana de Longo.

Em termos de conclusão, bem se pode afirmar que a variedade da fonte enriquece o próprio documento. O achado de uma sonata de Scarlatti, por polémica que esta seja em si mesma, não é de per si um feito musicológico bombástico: a cada passo aparecem notícias da descobertas de inéditos de grandes músicos. O que mais interessa na Sonata nº 10 do MM 58 da BGUC reside na composição em si mesma – pelas sua especificidade formal, pela novidade da sua escrita, pelas sugestões que apresenta em ordem à execução da música de tecla barroca – mas reside também no amigável confronto entre Domenico Scarlatti e Carlos Seixas, os dois colegas da Capela Patriarcal de Lisboa que, pelos vistos, à consciência de saberem tanto quanto, juntaram o interesse de uma mútua, natural e, pelos vistos, frutuosa aprendizagem. Através de um exemplo/modelo de Scarlatti, o manancial desta colectânea do compositor português aparece como caucionado, ou melhor justificado, aos olhos do encomendador e dos utentes do volume ao longo dos tempos. Na verdade, mesmo sem qualquer intuito comparativo entre ambos os compositores, elementos há no MM 58 que, codificados pela mesma pena, transmitem ao estudioso uma visão unitária da música da época. No fundo, com as diferenças e as aproximações visíveis nas composições do MM 58 da Universidade de Coimbra, através de dois nomes de produção e estatura diferentes, aparece mais clara a mensagem de uma música essencialmente igual que continua a merecer a atenção do mundo.

Apêndice
P-Cug MM 58 – “Tocatas per Cembalo y Organo”

Descrição	Kastner	Autor explícit	Conc.
Tocata 1, Lá menor, Allegro 2/4 – Minuete (Presto) 3/8.	66	*	
Tocata 2, Ré menor, Allegro, C. (Estilo muito caract. de Seixas)	22		
Tocata 3, Sol menor, Allegro, 3/8.	51	*	La 17 Lic 29
Tocata 4, Mi maior, Presto (Bastante rápido), C – Minuete ¾.	34	*	
Tocata 5, Lá menor, Allegro, C – Minuete 3/8. (Escritura tipicamente Seixasiana)	67		
Tocata 6, Ré menor, Allegro, C – Minuete ¾.	26		
Tocata 7, Lá menor, Allegro, 2/4.	70	*	
Tocata 8, Lá menor, Allegro 3/8.	73		
Tocata 9, Dó maior, Allegro, C – Minuete ¾.	2		
Tocata 10, Fá maior: Allegro, Fuga, Giga e Minuete		D. Scarlatti	
Tocata 11, Dó maior, sem indicação de andamento, 2/4	3		
Tocata 12, Dó maior, Allegro, 6/8. (Em relação a estas duas últimas tocatas, não há certeza de que sejam de Seixas)	4		
Tocata 13, Dó menor, Allegro, 3/8 – Minuete ¾.	11	*	Ln 338, ff. 23v-24 Lic 30
Tocata 14, Ré maior, Allegro (Jiga) 3/8 – Minuete ¾.	20		Ln 338, ff. 37v-38
Tocata 15, Sol menor, Allegro, 3/8 – Minuete 3/8.	52		Cug 57, 19
Tocata 16, Lá menor, Allegro, C – Minuete 3/8.	72	*	
Tocata 17, para Organ, Sol maior, Moderato. *9	48	*	Lic 23 Cug 57,24

Continuação

Descrição	Kastner	Autor explícit	Conc.
Tocata 18, Si Bemol maior, Allegro, C – Minuete 3/8.	79	*	Lic 32
Tocata 19, Mil Bemol maior, Moderato, C. * ⁹	33	*	Lic 35
Tocata 20, Dó maior, Allegro, 6/8.	5		
Tocata 21, Sol menor, Allegro, 2/4; Jiga, Presto; Minuete	54	*	
Tocata 22, Sol menor, Allegro, 2/4 – Minuete 3/8.	55	*	Ln 338, ff. 39v-40
Tocata 23, Dó menor, Allegro 2/4 – Adágio ¾ – Preste 6/8.	13	*	
Tocata 24, Lá menor, [Allegro] ¾ – Minuete 3/8., em Lá Maior; Minuete, Lá Maior 3/8.	71		Cug 57,13
Tocata 25, Lá maior, Allegro C, Minuete ¾.	62		
Tocata 26, Fá maior, [Allegro], 3/8 – Minuete 3/8.	39		
Tocata 27, Dó menor, Allegro 2/4 – Minuete ¾.	17		
Fuga 28, Lá menor, [Allegro], (.	76		La 9 Lic 4 Cug 57,18
Tocata 29., Ré menor, Adágio C – Jiga Allegro 12/8 – Minuete ¾.	23		Cug 57, 5
Tocata 30, Dó maior, Andante-Allegro 2/4. Minuete, Dó menor, 3/8. (Nada indica que este Minuete pertence à tocata nº 30.)	7		Lic 37 Cug 57, 17

Exemplos:

Tocata...lo. *Del Sig.^o Doming. Escalate.*

All.^o

This image shows the first system of a handwritten musical score. It consists of seven staves. The top staff is the vocal line, starting with the title "Tocata...lo." and the attribution "Del Sig.^o Doming. Escalate." The second staff begins with the tempo marking "All.^o". The music is written in a style characteristic of the 18th century, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

This image shows the continuation of the handwritten musical score from the previous system. It contains seven staves of music. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The piece concludes with a double bar line and the instruction "Segue Ouga." written in the bottom right corner.

Bibliografia

- ALVARENGA, João Pedro d'. "Obras Inéditas de Carlos Seixas: Breve Notícia de uma Nova Fonte Recentemente Identificada". *Revista da Biblioteca Nacional*, vol. 9 (n. 2), 1994, pp. 177-180.
- . *12 Sonatas: Edição Facsimilada do Manuscrito MM 5015 da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa, Musicoteca, 1995.
- . "Domenico Scarlatti: O Período Português (1719-1729)". In *Estudos de Musicologia*. Lisboa, Edições Colibri / Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2002.
- BOYD, Malcolm. "[Giuseppe] Domenico Scarlatti". In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers, 2002, vol. 22, pp. 408 ss.
- BRITO, Manuel Carlos de. "Novos Dados sobre a Música no Reinado de D. João V". In: Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais, Rui Vieira Nery. *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 513-533.
- CARDOSO, J. M. Pedrosa (coord.). *Carlos Seixas, de Coimbra*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2004.
- DODERER, Gerhard. "Aspectos Novos em Torno da Estadia de Domenico Scarlatti na Corte de D. João V (1719-1727)". In *Libro di Tocate Per Cembalo: Domenico Scarlatti* (repr. Em facsímil). Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991.
- ESTER-SALA, Maria. "Domenico Scarlatti – E. Granados: Noticia sobre la Localización de un Manuscrito de Tecla Extraviado". In Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais, Rui Vieira Nery. *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 229-252.
- GILBERT, Kenneth (ed.). *D. Scarlatti Sonates. Vol. II K. 53-103*. Paris, Heugel y Cie, 1980.
- KASTNER, Santiago. "Introdução". In *Carlos Seixas – 80 Sonatas para Instrumentos de Tecla*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp.*VII-XXVII.
- Carlos de Seixas*. Coimbra, Coimbra Editora, 1947.
- KELLER, Hermann. *Domenico Scarlatti – Ein Meister des Klaviers*. Leipzig, Edition Peters, 1957.
- KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- LONGO, Alessandro. *Opere complete per clavicembalo di Domenico Scarlatti criticamente rivedute e ordinate in forma di Suites*. Milano, G. Ricordi y Cia, 1906.
- MARTINS, José Eduardo. "As Sonatas para Teclado de Carlos Seixas Interpretadas ao Piano". In: CARDOSO, J. M. Pedrosa (coord.). *Carlos Seixas, de Coimbra*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2004, pp. 55-68.
- PAGANO, Roberto. "(Giuseppe) Domenico Scarlatti". In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers, 2002, vol. 22, pp. 398-417.
- PIMENTEL, António. "O Retrato Gravado de Carlos Seixas: Uma Hipótese de Interpretação". In: CARDOSO, J. M. Pedrosa (coord.). *Carlos Seixas, de Coimbra*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2004, pp. 13-16.

QUEIRÓS, Abílio. “Carlos Seixas: Memórias Coimbrãs”. In: CARDOSO, J. M. Pedrosa (coord.). *Carlos Seixas, de Coimbra*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2004, pp. 69-77.

Scarlatti e Portugal – No Tricentenário do Nascimento de Domenico Scarlatti (Nápoles, 1685 – Madrid, 1757). Exposição. Lisboa, Ministério da Cultura, 1985.

SHEVELOFF, Joel. “Domenico Scarlatti”. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers, 1980, vol. 16, pp. 568-578.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os Musicos Portuguezes*. Porto, Imprensa Portugueza, 1870, 2 vols.