

J. M. PEDROSA CARDOSO

Coordenação

J. M. PEDROSA CARDOSO • ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL

MANUEL CARLOS DE BRITO • JOSÉ LÓPEZ-CALO

JOSÉ EDUARDO MARTINS • ABÍLIO QUEIRÓS

Autores

Carlos Seixas, de Coimbra

Ano Seixas

Exposição Documental



Coimbra • Imprensa da Universidade • 2004

(Página deixada propositadamente em branco)

J. M. PEDROSA CARDOSO

Coordenação

J. M. PEDROSA CARDOSO • ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL

MANUEL CARLOS DE BRITO • JOSÉ LÓPEZ-CALO

JOSÉ EDUARDO MARTINS • ABÍLIO QUEIRÓS

Autores

Carlos Seixas, de Coimbra

Ano Seixas

Exposição Documental



Coimbra • Imprensa da Universidade • 2004

Coordenação editorial
Imprensa da Universidade de Coimbra

Concepção gráfica
António Barros

Paginação
Victor Hugo Fernandes

Créditos fotográficos
p. 98 José Manuel Vasconcellos, p. 99 e 100 Varela Pécurto

Execução gráfica
Imprensa de Coimbra, Lda.
Couraça dos Apóstolos, 126
3000-372 Coimbra

ISBN
972-8704-33-X

ISBN Digital
978-989-26-0409-1

DOI
<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0409-1>

Depósito Legal
218421/04

© 2004, Imprensa da Universidade de Coimbra

Obra publicada com o patocínio do GRUPO AMORIM:



Apoio de:

Reitoria da Universidade de Coimbra
Biblioteca da Universidade de Coimbra
Arquivo da Universidade de Coimbra
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

ÍNDICE GERAL

PREFÁCIO	5
Por João Gouveia Monteiro	
MOSTRAR CARLOS SEIXAS.....	9
Por J. M. Pedrosa Cardoso	
O RETRATO GRAVADO DE CARLOS SEIXAS: UMA HIPÓTESE DE INTERPRETAÇÃO	13
Por António Filipe Pimentel	
A MÚSICA EM LISBOA NO TEMPO DE CARLOS SEIXAS	17
Por Manuel Carlos de Brito	
LAS SONATAS DE CARLOS SEIXAS DENTRO DE LA MÚSICA DE TECLA DE LA PENÍNSULA IBÉRICA EN EL SIGLO XVIII	29
Por José López-Calo	
AS SONATAS PARA TECLADO DE CARLOS SEIXAS INTERPRETADAS AO PIANO	55
Por José Eduardo Martins	
CARLOS SEIXAS: MEMÓRIAS COIMBRÃS	69
Por Abílio Queirós	
O TEMPO DE CARLOS SEIXAS	79
CATÁLOGO	83
BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA E AUXILIAR	149

(Página deixada propositadamente em branco)

PREFÁCIO

João Gouveia Monteiro

(Pró-Reitor para a Cultura da Universidade de Coimbra)

A exposição que este catálogo documenta encerra um ano de comemorações do tricentésimo aniversário do nascimento de José António de Carlos Seixas, provavelmente o músico português hoje mais representado nos programas de concertos a nível internacional. Nascido em Coimbra em 11 Junho de 1703, filho do organista da Sé, Carlos Seixas depressa se destacou como um dos músicos mais talentosos do seu tempo. Aos 16 anos, depois de ter ele próprio assumido a substituição do seu pai como organista titular da mais velha catedral de Coimbra, Seixas partiria para Lisboa, onde acabaria por rumar à corte de D. João V, lugar emblemático das artes portuguesas de Setecentos e onde pontificava, como Mestre da Capela, a figura de Domenico Scarlatti. Tornaram-se quase lendárias as referências de elogio e assombro com que o grande músico italiano acolheu e acompanhou Seixas na cúria do “Magnânimo”, num percurso cujo brilho nem a morte prematura do jovem conimbricense, falecido aos 38 anos de idade, conseguiria ensombrar.

Não queremos, nem saberíamos, desenvolver neste texto outras considerações de natureza histórico-biográfica, ou muito menos técnica, sobre a figura e a obra do notável conimbricense que efectivamente foi Carlos Seixas. Outros, com muito mais competência do que eu nestas matérias, se encarregarão dessa tarefa. Gostaria antes de recordar que a exposição a que este livro se reporta se enquadrou num ambicioso programa comemorativo que a Reitoria da Universidade de Coimbra e a Câmara Municipal de

Coimbra em boa hora decidiram pôr de pé ao longo de todo o ano de 2004 e que, da parte da Universidade, assentou essencialmente em quatro realizações:

- um concerto pela Orquestra Filarmonia das Beiras, sob a direcção do Maestro António Vassalo, no dia 1 de Março, no Teatro Académico de Gil Vicente, assinalando também o 714.º aniversário da nossa instituição;
- um Colóquio internacional, realizado a 3 e 4 de Junho, que trouxe até nós um naipe de notáveis especialistas na obra ou na época de Carlos Seixas (José López-Calo, Rui Vieira Nery, António Filipe Pimentel, João Paulo Janeiro, João Vaz, João Pedro d'Alvarenga, Manuel Carlos de Brito, José Eduardo Martins) e ainda três instrumentistas de grande mérito, que proporcionaram ao muito público presente, nos belos cenários da Capela de S. Miguel e da Biblioteca Joanina, três recitais de música de Carlos Seixas, executados em três instrumentos distintos (José Luís Uriol no órgão, José Eduardo Martins ao piano e Ketil Haugsand em cravo). Como *grand final* deste Colóquio, uma Sé Nova repleta de público acolheu ainda um concerto pelo Coro Gulbenkian acompanhado pelos Segréis de Lisboa, sob a direcção do Maestro Manuel Morais;
- um novo concerto na Sé Nova, em 13 de Outubro (o dia da abertura solene das aulas no ano lectivo de 2004-2005), reunindo a Orquestra de Câmara de Coimbra, o Coro Misto da Universidade de Coimbra e o Orfeon Académico de Coimbra, sob as direcções dos Maestros Virgílio Caseiro, César Nogueira e Artur Pinho, respectivamente;
- finalmente, a exposição documental inaugurada na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra em inícios de Novembro de 2004 e a que este Catálogo se reporta, reunindo fundos desta biblioteca e do Arquivo da Universidade de Coimbra diligentemente reunidos e coligidos pelos Drs. António Eugénio Maia Amaral e Ana Serrano (BGUC), Abílio Queirós e Ana Maria Bandeira (AUC), sempre com o acompanhamento próximo do Prof. Doutor Pedrosa Cardoso, a quem se deve, aliás, a ideia da realização da exposição e uma intervenção decisiva na selecção dos espécimes e no desenho lógico da mesma.

Julgamos, com isto, ter ajudado a honrar a memória de Carlos Seixas e, simultaneamente, a promover, com rigor e com qualidade, a sua música, sobretudo entre um público mais jovem, com origem ou não na Universidade de Coimbra. Para o conseguirmos, beneficiámos de diversos apoios, que seria injusto não agradecer aqui. Em primeiro lugar, das personalidades e instituições que viabilizaram e participaram nos eventos acima referidos (Câmara Municipal de Coimbra, Governo Civil de Coimbra, Associação dos Antigos Estudantes da Universidade de Coimbra, Diocese de Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, Teatro Académico de Gil Vicente, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra e Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), mas também daqueles que asseguraram a coordenação científica das realizações que promovemos ao longo de 2004, em particular o Prof. Doutor José Maria Pedrosa Cardoso, responsável técnico pelo Colóquio de Maio e Comissário desta exposição, e também o Dr. César Nogueira, que coordenou toda a componente musical do concerto de 13 de Outubro. Uma palavra também, de muita gratidão, para a em boa-hora refundada Imprensa da Universidade de Coimbra, que, na pessoa do seu ilustre Director, Prof. Doutor Fernando Regateiro, abraçou desde o primeiro momento a ideia de acolher na sua colecção “Documentos” este catálogo, que guardará para sempre a memória da exposição que dedicámos a Carlos Seixas e também a de alguns dos momentos mais importantes do Colóquio que a precedeu. Também ao ilustre Prof. Doutor Nabais Conde desejo agradecer a cedência de dois magníficos mapas da sua riquíssima colecção pessoal, do mesmo modo que desejo exprimir ao meu querido colega e amigo Prof. Doutor António Filipe Pimentel a cedência de duas gravuras raras de D. João V e de D. Mariana de Áustria, umas e outras peças que em muito vieram enriquecer a presente exposição. Por fim, quero realçar a contribuição generosa do Grupo Amorim, que uma vez mais viabilizou, com o seu patrocínio, um importante projecto cultural da Universidade de Coimbra.

Creio poder dizer, sem risco de ser desmentido, que as comemorações do terceiro centenário do nascimento de Carlos Seixas passaram sobretudo por Coimbra. A Reitoria desta Universidade orgulha-se de para tal ter contribuído, como de resto era sua obrigação. Desde o início do nosso mandato que dissemos que a música seria uma das nossas prioridades, pois é necessário devolver à actividade musical de qualidade o lugar que ela já ocupou, com grande brilho, no contexto das manifestações culturais da vida

universitária. A Faculdade de Letras dispõe hoje de uma valiosa Licenciatura em Estudos Artísticos que merece ser apoiada e onde a área da Música (coordenada pelo Prof. Doutor Pedrosa Cardoso) desempenha um papel muito importante. A nossa Biblioteca Geral abriga — como este catálogo bem documenta — partituras preciosas e muitos outros documentos relevantes de música barroca portuguesa, que é necessário preservar, estudar e divulgar. Temos a felicidade de poder contar com o apoio do seu Director, Prof. Doutor Carlos Fiolhais, nesta difícil e dispendiosa tarefa, tal como sempre contámos com a solidariedade do seu antecessor, Prof. Doutor Aníbal Pinto de Castro, em tudo o que pretendemos realizar naquela que é uma das maiores e melhores bibliotecas do País. Durante os próximos dois anos (2005 e 2006), e para isso tendo também a felicidade de saber poder dispor do conselho competentíssimo e da amabilidade inexcedível da Senhora Directora do Arquivo da Universidade de Coimbra (Prof.^a Doutora Maria José de Azevedo Santos), dedicaremos ao restauro e edição daqueles fundos musicais o melhor da nossa atenção, esperando poder para isso contar com um apoio de instituições públicas e privadas capaz de assegurar a realização de um trabalho tão necessário quanto exigente e dispendioso.

Platão, Cícero, Alcuíno, Abelardo, S. Tomás e a generalidade dos grandes pensadores e sistematizadores das épocas clássica e medieval conheciam bem a importância da música na educação da sensibilidade das crianças e dos adultos e, por isso, muitos a incluíram nos seus programas de formação dos homens cultos (a Música era, de resto, uma das disciplinas que integravam o célebre programa das “artes liberais”, construído nos finais da Antiguidade Tardia). Seria bom que, tantos séculos volvidos, as instituições que se ocupam da cultura continuassem a reconhecer e a acreditar nessa importância: num mundo dividido e totalmente ameaçado pela guerra e pela intolerância, a Música continua a ser a linguagem universal que permite aos homens comunicar e entenderem-se entre si, ultrapassando as barreiras da língua, da raça, da religião ou do credo político. Talvez só a Música seja capaz de introduzir nas nossas vidas, e nos nossos corações, a paz e a harmonia de que todos precisamos para sermos capazes de, em conjunto, começar a construir um mundo melhor.

MOSTRAR CARLOS SEIXAS

José Maria Pedrosa Cardoso

(Universidade de Coimbra)

A Música não é cultura unívoca no teatro das nações. Aceitar a variedade das músicas na pluralidade das culturas é hoje, mais que nunca, um imperativo do saber e do bom senso. Despertando do sonho romântico de uma linguagem musical unificadora do universo, resta-nos a certeza do diálogo das culturas e, com elas, das gramáticas musicais que é preciso conhecer e estudar. À escala planetária, com a proximidade e a rapidez do progresso, mas também ao ritmo de uma Europa unificada.

E não apenas nas grandes linhas que definiram na raiz a grande música europeia a partir dos renascimentos sucessivos, na referência natural ao(s) berço(s) da civilização do Ocidente, em oposição a diferentes estéticas do som e do seu disfrute em outras civilizações distantes no tempo e no espaço. Importa referir, cada vez mais, as singularidades que, também no mundo da Música, constituem a própria essência da Europa. Quem disse que há apenas uma Música europeia ou apenas uma Música hispânica nos limites que a Geografia unificou?

É assim que não vale mais a identificação do «Scarlatti português» atribuído a Carlos Seixas, do «Mozart português» dito de João de Sousa Carvalho, ou de outras colagens pretensamente niveladoras de mérito ou de valor estético por aproximação. Como todos os povos, Portugal tem os seus nomes próprios, os cérebros e os artistas que nasceram na identidade das suas fronteiras. É aqui que eles se afirmaram no papel que lhes coube, que mereceram ou conquistaram, fazendo uma história própria, contribuindo

para a mesma, independentemente do seu nível social ou da sua convicção religiosa. Nomes como D. Diniz, o Trovador, Pêro do Porto, Manuel Mendes, Marcos Portugal, Domingos Bomtempo, por exemplo, justificam inteiramente o nome de Carlos Seixas: um filho da nação, um talento aproveitado e merecido pelo meio e pelo tempo em que viveu. Porventura um pequeno, um grande génio. Mas porque é necessário comparar o génio barroco, ou romântico, português se o movimento barroco, ou romântico, foi diferente em Portugal, na Itália ou na Alemanha?

Com liberdade e autonomia, sem complexos culturais, é urgente falar do que é nosso e, por isso, iluminar mais e escrever melhor o nome de Carlos Seixas. Que se sabe, afinal, deste nome? Pode-se bem dizer que, entre os músicos que fizeram história em Portugal, ele é dos mais conhecidos, pelo menos desde 1933. Nesse ano, em 13 de Fevereiro no Teatro de S. Carlos, tocou-se pela primeira vez nos tempos modernos, graças ao Dr. Ivo Cruz e ao professor Macário Santiago Kastner, o Concerto para Cravo e Orquestra de Carlos Seixas. A partir de então, o nome de Seixas tornou-se conhecido em todo o mundo, porventura antes que em Portugal: as primeiras edições da sua música não se devem a um musicólogo estrangeiro e a uma editora alemã? Pode-se dizer que Portugal despertou finalmente para Carlos Seixas na segunda metade do século XX. Espera-se que o tricentenário contribua para despertar a consciência e os interesses. Neste momento, cumpre mostrar Seixas.

Mas será possível ver Carlos Seixas? O músico de Coimbra não foi suficientemente falado, a sua música não foi ouvida, este ano pelo menos, quase até à impertinência? Em Coimbra, por exemplo, quantas vezes foi possível ouvir a sua Missa em Sol M.? Parodiando Barbosa Machado, poder-se-ia dizer que, só em Coimbra, se ouviram este ano, repetidas embora, mais de 700 sonatas de Carlos Seixas. Que significa, mesmo assim, mostrar uma arte que é de ouvir? Não se trata apenas da dimensão interdisciplinar: é que a Música, a que se ouve com prazer, é também arte de escrever, traduzir, gravar. E depois, quando se ama, não se pára mais: o mundo dos porquês é sempre curto e o mistério não tem fundo. Por tudo isso, pareceu bem mostrar o mundo de Seixas em Coimbra: o que ele aqui fez, o que para aqui trouxe ou fez trazer.

Por isso, Carlos Seixas, de Coimbra. Porque nesta cidade nasceu, aqui foi mimado pelas musas, porque aqui ensaiou as suas escalas, as suas melodias e os seus ritmos. Cresceu em Coimbra, à sombra das igrejas — da

Sé, de Santa Cruz, das capelas da Universidade e dos numerosos Colégios universitários. Não se sabe ao certo porque trocou as ninfas do Mondego pelas Tágides. Em Lisboa afirmou-se e continuou a crescer, entre os maiores. Mas a Coimbra voltou sempre, como todos, justificando, agora com novos laços familiares, a glória de um nome reconhecido.

Continuou a encantar no velho órgão da Sé e nos novos órgãos da cidade — o de Santa Cruz e o da Capela de S. Miguel da Universidade. E o seu nome reconhecido finalmente, foi depressa escrito nas cópias da sua música, que os Cónegos de Santa Cruz fizeram questão de possuir. Se não foi ali que o jovem José António aprendeu tudo, foi lá especialmente admirado através de, pelo menos, cinco livros de música que o grande bibliotecário D. Pedro da Encarnação registou para a posteridade. Desses mesmos livros, após os desastres da História, a Universidade conserva ciosamente apenas dois, ainda fonte essencial para o conhecimento da obra para tecla do compositor de Coimbra.

Mas há ainda os segredos do seu nome, da sua história familiar, nos documentos que a Universidade igualmente guarda. Sabia-se alguma coisa, mas era preciso adivinhar o resto (e alguns o fizeram romanticamente). Os dados arquivísticos de Coimbra, essenciais para o conhecimento da sua pessoa, mas dispersos e fragmentários, são agora melhor apresentados e explicados. A partir de agora, o nome familiar de José António Carlos de Seixas aparecerá mais próximo de uma realidade, que possivelmente nunca se conhecerá plenamente.

Ali estão também as imagens possíveis dos locais que ele habitou, os contornos geográficos e as pessoas que se cruzaram no seu caminho. É verdade que há mais mundos, mais imagens e mais documentos que completariam o quadro da vida e da obra de Seixas. Mas, por todas as razões, aceite-se o limite de Coimbra — os documentos da Universidade e dos seus Doutores — e cumpra-se o dever de os mostrar.

Não se esgota em Coimbra o pouco que existe sobre a vida e obra de Carlos Seixas em Portugal. Ficam de fora a maioria dos manuscritos: todos os de música vocal, que é preciso procurar nos arquivos de Viseu, Lisboa, Elvas e Évora, e ainda vários fundamentais com a sua música instrumental, que se conservam na Biblioteca Nacional e na Biblioteca da Ajuda. Apresentando-se apenas, por natural exiguidade de meios, os manuscritos de Coimbra, está-se a afirmar a justeza desta iniciativa na terra natal do compositor, expondo-se com a seriedade necessária o que é ainda documentação

única. São os dois preciosos livros, os MM 57 e 58, com um total de 58 Sonatas, algumas das quais como fonte única para a fixação do *corpus* da sua música de teclas, mas são também alguns Minuetes dispersos pelos MM 61 e 64, que esta exposição pela primeira vez identifica. O restante material exposto, edições modernas e bibliografia passiva, é tudo o que a Universidade, com as suas bibliotecas e os seus professores, pode oferecer ao estudioso.

Acto académico na sua génese, esta mostra é também afirmação de uma consciência de valor multiplicado: da História, da Estética e do Património. Para que, vendo, ninguém diga que não sabe e, ouvindo, ninguém diga que não gosta.

O RETRATO GRAVADO DE CARLOS SEIXAS:
UMA HIPÓTESE DE INTERPRETAÇÃO

António Filipe Pimentel

(Universidade de Coimbra)

No panorama relativamente austero da representação figurativa de personalidades destacadas do meio cultural português da primeira metade do século XVIII (ainda assim novidade iconográfica introduzida pelo ambiente renovador do reinado de D. João V) avulta, desde logo pelas imprecisões que ainda rodeiam a sua biografia, nimbada pela aura de celebridade que o rodeou em vida (“monstro da natureza” lhe chamou Barbosa Machado, ao coligir a sua biografia, onde alude indirectamente ao conhecido episódio com Scarlatti), a bela gravura representativa de Carlos Seixas⁽¹⁾. E o caso não é para menos: a estampa (de 212 × 164 mm, nos exemplares completos), não datada, foi realizada sobre desenho de Francisco Veira (Lusitano), mas em Paris, por Jean Daullé, *graveur du Roy*, discípulo de Rigaud na *Académie* e pura e simplesmente um dos melhores e mais célebres gravadores franceses do século XVIII (isto é, do mundo), famoso justamente pelos seus magníficos retratos, e que daria à galeria das personagens célebres portuguesas uma outra importante contribuição: a efigie do sumptuoso grão-mestre da Ordem Soberana e Militar de Malta, Frei

⁽¹⁾ Segundo Ernesto Vieira, no *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes*, existem duas versões diferentes desta gravura, das quais, todavia, não fornece descrições (vol. II, p. 292). Ernesto Soares, que menciona a indicação de E. V., refere contudo somente a estampa que nos ocupa, única actualmente conhecida e, aliás, de grande raridade (*História da Gravura Artística em Portugal*, vol. I, p. 202).

Manuel Pinto de Vilhena. Esta, todavia, datada de 1744, enquanto, ao invés, não é possível saber exactamente quando o retrato de Seixas foi realizado.

Ora, a gravura que nos importa ostenta uma iconografia peculiar: o artista português é figurado em traje alegórico de sabor antiquizante, pendente do pescoço a venera da Ordem de Cristo (de que era cavaleiro professo, além de contador do Mestrado da Ordem de Santiago), como indicador das honras que o rodearam em vida e cercado do conjunto de adereços que o identificam como músico inspirado: o cravo, a que se apoia e sobre cujo tampo inscreve, com a destra, num livro de música, porventura uma das setecentas tocatas que Machado atribui ao seu prodigioso estro criativo, enquanto, com a sinistra, sustenta a lira alada da sua ubérrima inspiração, divisando-se em fundo a tubagem de um órgão. Sobre a fronte, uma estrela de oito pontas alude, em referência humanística, à consonância entre a glória que a inspiração musical lhe alcançara e as virtudes que o ornaram em vida, remetendo para a legenda inferior subsistente nos exemplares completos (*Hanc merui citharam stellis radiantibus addi: Dissona nec vitæ moribus illa fuit*⁽²⁾), inscrevendo-se na moldura oval que circunda a composição os dizeres *JOSEPHUS ANTONIUS CARLOS & SEIXAS, vixit annos 38. obiit die 25 augusti anno 1742*.

Nestas circunstâncias (e mesmo descontando a legenda identificadora, hipoteticamente feita apenas para a estampa), não parece poder aceitar-se que esta tenha por base um retrato realizado em vida do artista (por Vieira Lusitano), por encomenda naturalmente do próprio, com os tradicionais intuitos de dignificação social, como os que se conhecem de Manuel de Azevedo Fortes, João Frederico Ludovice ou Carlos Mardel (para referir justamente exemplos do círculo régio na esfera das belas-artes), devidos aos melhores pincéis ao serviço da Corte do *Magnânimo* e onde os retratados, além de um ou outro atributo distintivo da sua actividade, como era de uso, se apresentam como desejariam ser recordados pela posteridade, no esplendor do seu estatuto social, com recurso ao usual aparato do retrato áulico setecentista: da pose teatral à qualidade dos adereços (rico traje cortesão, opulento mobiliário, aparatosos trechos de arquitectura, sumptuosos panejamentos). Inversamente, tudo no retrato de Seixas aponta

⁽²⁾ “Mereci que à minha cítara se acrescentassem os raios das estrelas. / E delas não foram dissonantes a vida nem os costumes” (agradecemos, tanto a tradução como a interpretação do sentido do texto latino à amizade e cortesia do Senhor Doutor Aníbal Pinto de Castro).

para uma representação póstuma, celebrativa, onde o artista surge já envolto na aura da eternidade, a que o haviam guindado a um tempo o seu talento raro e a singularidade das suas virtudes.

É aqui que se perfila, como plausível, a hipótese de que o retrato original de Vieira Lusitano (a óleo ou desenhado) tenha sido realizado com destino às solenes exéquias celebradas pelos Eremitas de Santo Agostinho no seu Convento da Graça de Lisboa, ao completar-se um mês sobre a morte do artista, função à qual, como relata Barbosa Machado, assistiu grande parte da nobreza da Corte. Exéquias que obviamente não foram do livre alvedrio da comunidade monástica (antes consequência, por certo, de um movimento colectivo de homenagem gerado no interior dos círculos cultos da Corte joanina — donde o grande concurso de nobreza —, muito provavelmente, como em tantos casos sucedeu, com o patrocínio, directo ou indirecto do monarca) e cujo carácter celebrativo e distanciamento temporal em relação aos rituais específicos do enterro, eram utilizados, pela sociedade e pela cultura do Barroco, justamente para a organização de pomposas cerimónias evocativas, objecto de uma decoração *ad hoc* do templo em que se realizavam, onde pontificava a essa, ou *castrum doloris* ornada, por regra, com o retrato do finado. É o que parece indicar, aliás, a única menção, na tarja da moldura (que bem poderia constar, assim, do quadro original, precisamente oval nos exemplos conhecidos), ao tempo de vida e à data da morte (omitindo o nascimento).

E é esse mesmo movimento colectivo, não somente da nobreza, mas da gente letrada em ascensão, cuja actividade cultural (e científica) se centrava nas academias (não apenas a da História, mas numerosas outras, de índole privada, disseminadas pelo País inteiro — e mesmo além) que povoam o reinado do *Magnânimo* e que, em tempo de *luzes*, se applicava na classificação, organização e ilustração do universo conhecido, organizando vastas colecções iconográficas, o destinatário lógico de uma gravura aberta em Paris, não se sabe quantos anos depois (seguramente poucos) e de que os escassos exemplares conhecidos se integram ainda hoje, justamente, em antigas colecções iconográficas. E talvez não seja temerário, uma vez mais, vislumbrar nesse recurso a um prestigioso artista da Corte de Luís XV — Daullé, *graveur du Roy* — e no necessário transporte para Paris do original de Vieira Lusitano, a mão oculta do régio protector do próprio Seixas e dos seus circuitos diplomáticos, applicados como nunca antes ao serviço de uma permanente dinâmica artística que funcionava também como instrumento

político de propaganda aquém e além fronteiras. E nenhum palco melhor do que Paris para uma afirmação de prestígio de alcance internacional — é, aliás, seguramente, este conjunto de ideias (e de ambições) o que se perfila por detrás da encomenda, ao mesmo gravador, do sumptuoso retrato de Frei Manuel Pinto de Vilhena, o opulento príncipe-prelado.

Documento algum apoia, certamente, a hipótese que aqui se configura. Mas parece certo ser bastante difícil de compreender a produção de semelhante gravura — nas suas características técnicas e iconográficas — no exterior do conjunto de interrelações que atrás se procurou enunciar.

BIBLIOGRAFIA

- BÉNEZIT, E. - *Dictionaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, tome 4, Gründ, 1999.
- MACHADO, Diogo Barbosa - *Bibliotheca Lusitana*, tomo IV, Lisboa, Officina Patriarcal de Luiz Ameno, 1759.
- SOARES, Ernesto - *História da Gravura Artística em Portugal*, vol. I, Lisboa, Livraria Sam Carlos, 1971.
- VIEIRA, Ernesto - *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes*, vol. II, Lisboa, s.n., 1900.

A MÚSICA EM LISBOA NO TEMPO DE CARLOS SEIXAS

Manuel Carlos de Brito

(Universidade Nova de Lisboa)

São escassos os dados biográficos que chegaram até nós sobre Carlos Seixas. Nascido em Coimbra em 1704, filho de um organista da Sé desta cidade, com catorze anos apenas sucedeu a seu pai nesse lugar, mas pouco tempo depois, de acordo com a entrada que a ele lhe dedicou Barbosa Machado na sua *Bibliotheca Lusitana*, veio para Lisboa, onde “foi tal a fama que se divulgou da destreza e suavidade com que tocava órgão, que não contando mais que dezasseis anos de idade [em 1720 portanto], foi admitido para organista da Santa Basílica Patriarcal”. E o Abade de Sever acrescenta a curiosa afirmação que “não contando mais de dezoito anos produziu a fecundidade do seu engenho a copiosa abundância de tantas obras...”⁽¹⁾, etc. Casou, teve dois filhos e três filhas. Foi Alferes e Capitão do Mestre na Companhia da Guarda Real comandada pelo mesmo Visconde de Barbacena, lugar de que tomou posse em 1733, e Cavaleiro da Ordem de Cristo, dignidade que obteve ao fim de um longo processo de habilitação graças à intervenção do Secretário de Estado Pedro da Mota. Desse mesmo processo consta que seu avô paterno fora talhante e depois marchante e que o avô materno fora alfaiate, assim como o facto de que ensinava cravo em muitas casas de Lisboa⁽²⁾. Uma entrada no diário de D. Francisco Xavier de

⁽¹⁾ Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, 4 vols., Lisboa, 1741-1759, ed. mod. Coimbra, Atlântida Editora, 1965-7, vol. IV, pp. 198-99.

⁽²⁾ Os documentos do processo de habilitação estão transcritos em Santiago Kastner, *Carlos Seixas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1947, pp. 145-48.

Meneses, 4.º Conde de Ericeira, diz que os Viscondes de Barbacena lhe deram pelo seu casamento presentes no valor de 3.000 cruzados, porque ele não lhes levava dinheiro pelas lições que dava à Viscondessa e suas filhas⁽³⁾, e Santiago Kastner considera de facto que uma parte importante das suas sonatas foi escrita com fins didácticos para estas e outras discípulas da aristocracia lisboeta. Morreu aos trinta e oito anos de febre reumática. À missa do mês do seu falecimento no Convento de Nossa Senhora da Graça assistiu grande parte da nobreza da corte⁽⁴⁾. Pertence ao pequeno número de compositores portugueses do século XVIII de quem chegou até nós um retrato, no qual empunha uma lira na mão esquerda, enquanto com a direita escreve música sobre um livro pousado em cima de um cravo. Por detrás vêem-se os tubos de um órgão e ao pescoço pende-lhe a medalha de Cavaleiro de Cristo.

Como era corrente na época, poderá ter adoptado o apelido Seixas em homenagem a um mecenas, na figura do Bispo D. João Seixas da Fonseca⁽⁵⁾. Walther, no seu *Musikalisches Lexikon*⁽⁶⁾, ao referir os nomes dos músicos instrumentistas mais destacados que pertenciam à Capela Real de Lisboa em 1728, menciona o nome do vice-mestre daquela Capela com sendo José António, e no fim da lista inclui também um António José, organista. Eu próprio, entre outros, assumi tratar-se em ambos os casos do nosso Seixas, mas na verdade tal não é absolutamente garantido. Como não parece correcta a menção que o mesmo Walther faz de Domenico Scarlatti como sendo mestre da Capela Real. Esta última questão ficou razoavelmente esclarecida no artigo sobre o período português de Scarlatti que João Pedro d'Alvarenga publicou no n.º 7-8 da *Revista Portuguesa de Musicologia* e de que cito os seguintes passos: “À semelhança dos outros italianos que lhe sucederam (Giovanni Giorgi, em 1725, e David Perez, em 1752), Scarlatti veio contratado em 1719 especificamente para Compositor régio, arbitrando depois o Rei que fosse também professor dos Infantes. [...] O principal cargo de Compositor régio permitia a Scarlatti controlar o aparelho de produção

⁽³⁾ Eduardo Brasão (ed.), *Diário de D. Francisco Xavier de Meneses, 4.º Conde de Ericeira (1731-1733)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1943, p. 60.

⁽⁴⁾ Diogo Barbosa Machado, *loc. cit.*

⁽⁵⁾ Cf. Gerhard Doderer, “Carlos Seixas”, in *Comemorações Seixas - Bomtempo*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1992, p. 8.

⁽⁶⁾ Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexicon, oder musikalische Bibliothek* (1732), ed. facs., Kassel und Basel, Bärenreiter Verlag, 1953, sv “Portugal”, p. 489.

musical da Corte, evidentemente centrado na Igreja Patriarcal, sem melindrar a posição do Padre Francisco de Carvalho, Mestre da Capela Real.”⁽⁷⁾ Por outro lado, Seixas não aparece ainda entre os organistas da Capela Real referidos no *Rol dos deuottos* de 1720 que Alvarenga transcreve no seu artigo.

Estes breves dados, a que se podem ainda acrescentar alguns pormenores ou episódios anedóticos — como o que relata José Mazza, em que Scarlatti, ao ouvi-lo por iniciativa do Infante D. António, “conheceu o Gigante pelo dedo”⁽⁸⁾ — e que são decerto de todos conhecidos, servem aqui de introdução a uma tentativa de reconstituir um pouco o ambiente musical no qual Seixas exerceu a sua actividade durante os vinte e dois anos que viveu e trabalhou na capital do Reino. Ao contrário de outros colegas da mesma geração, como António Teixeira, Francisco António de Almeida — também ele organista da Capela Real — e João Rodrigues Esteves, não teve a oportunidade de realizar um estágio de formação em Roma, na qualidade de bolseiro real. Ao contrário dos primeiros dois, nunca se inclinou para, ou terá sido solicitado a compor música teatral. Mas ao contrário daqueles também, foi o único compositor da sua geração a dedicar-se intensamente, para além da música sacra, à composição de tocatas ou sonatas e de minuetes para tecla de recorte bipartido. Setecentas lhe atribui Barbosa Machado, e se o número não é hiperbólico, ou simplesmente inexacto, só uma pequena parte delas chegou até nós⁽⁹⁾.

O que parece surpreendente é o carácter especializado desta produção, que não tem paralelo na nossa história musical setecentista, e na qual se deve incluir pelo menos um concerto para cravo. Assim como de resto parece de admirar o facto de, apesar de organista, a esmagadora maioria dessas sonatas ser claramente destinada a instrumentos de tecla de corda, como o cravo ou o clavicórdio, e não ao órgão, e não poder portanto estar associada ao uso litúrgico, mesmo tendo em conta a latitude da utilização na igreja de

⁽⁷⁾ João Pedro d’Alvarenga, “Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português” *Revista Portuguesa de Musicologia* 7-8 (1997-98), pp. 119-120.

⁽⁸⁾ Cf. José Mazza, *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, com prefácio e notas de José Augusto Alegria, Lisboa, Revista Ocidente, 1944-1945, p. 32.

⁽⁹⁾ Santiago Kastner comenta: “Nós por nossa parte não acreditamos nem que Seixas tivesse composto tantas sonatas, nem que tantas se perdessem, apesar do terramoto e da mais terrível incúria dos homens que de modo harto singular destruiu enormes riquezas do património musical português” (*op. cit.*, p. 144).

música instrumental de estilo profano. Menos surpreendente é a autoria de uma sinfonia de modelo italiano, não associada a nenhuma obra sacra ou teatral — um pouco mais incomum a de uma abertura à francesa que não parece igualmente ter paralelo na nossa produção musical barroca. Outras sinfonias ou aberturas italianas independentes de obras sacras ou teatrais, que não sobreviveram, poderão ter sido compostas pelos seus colegas portugueses para os numerosos saraus musicais da corte a que adiante me refiro.

Podemos dividir os espaços da vida musical lisboeta no tempo de Seixas em cinco tipos: os da música sacra, os da música de corte (que se cruza também com todos os outros), os da música teatral, os da música pública de ar livre e os da música privada ou semi-privada. Na sua qualidade de organista, a actividade de Seixas está desde logo ligada à esfera da música sacra, representada no núcleo de obras vocais religiosas que nos deixou; na sua qualidade de compositor de tecla e particularmente de obras destinadas ao cravo ou ao clavicórdio terá estado associado, em moldes de que não sabemos praticamente nenhuns pormenores, à música de corte e à música privada ou semi-privada.

Não esquecendo a importância das componentes áulicas, espectaculares, e também lúdicas, que nesta época andam associadas às cerimónias litúrgicas, é no entanto sobre a actividade musical profana, na corte, nos espaços públicos e privados que me pretendo debruçar um pouco aqui, dado que é com ela que está decerto relacionada a parte mais importante da produção musical seixasiana. Para tal temos de recorrer aos diários manuscritos, à correspondência diplomática, e aos relatos de visitantes estrangeiros (muito mais do que à officiosa Gazeta de Lisboa), a fim de encontrar a informação que nos permita tentar reconstruir o puzzle da vida social lisboeta desta época. Nos dados que eles nos fornecem encontramos, lado a lado dois movimentos aparentemente contrastantes: de um lado, a partir de um dado momento alguma limitação das iniciativas musicais profanas no espaço cortês (particularmente pelo que se refere a bailes), até à sua total extinção no próprio ano da morte de Seixas, em consequência da doença do rei e do seu assomo de terror religioso perante a expectativa da morte. (A partir de 1736, em cartas para sua mãe Isabel Farnese, Rainha de Espanha, a Princesa D. Mariana Vitória queixa-se do beatério e progressiva austeridade da vida da corte, que se estendera à proibição dos bailes particulares só para mulheres promovidos pelas suas damas de companhia: “ce jours nous sommes sortie beaucoup de fois mais a des eglises seulement... ici nous avons asteur

des sermons tout les jours et nous navons pas les divertisemens...”⁽¹⁰⁾; do outro, o crescente entusiasmo da nobreza por novos hábitos de convívio e entretenimento: bailes, jogos de cartas, academias de música, espectáculos teatrais, ópera italiana, enfim, traçando um quadro de intensa renovação que parece contradizer o relato que ainda nos faz o visitante suiço César de Saussure do ambiente social lisboeta cerca de 1730:

Não faço ideia daquilo em que os portugueses se recreiam ou divertem além da guitarra. Exceptuando os que viajam, não creio que se entretendam a jogar. Não têm comédia, nem ópera nem concertos, excepto os de igreja. Creio que não sabem o que é um baile. Os ingleses, franceses e holandeses aqui estabelecidos como comerciantes organizaram um belo concerto composto por uma vintena de instrumentos e de oito a dez vozes, duas ou três das quais aformoseadas por meio de uma cruel operação [ou seja, vozes de castrados]. A maior parte destes músicos são italianos. Realiza-se este concerto uma vez em cada semana numa grande sala, excelentemente iluminada. Os subscritores não pagam nada pelo espectáculo e os que o não são ou são estrangeiros pagam uma pequena importância. Durante o inverno alternam os concertos com bailes. Pelo baile paga-se o dobro do que custa o concerto. Servem chocolate ou chá, vinhos finos, doçaria e coisas semelhantes. Habitualmente, tanto nos concertos como nos bailes, há numerosa e brilhante companhia dos dois sexos e de nacionalidades várias — ingleses, franceses, holandeses e outros. Portugueses encontram-se poucos ali e portuguesas ainda menos. Não obstante ali estive com duas ou três senhoras cujos maridos foram embaixadores em França, Inglaterra e noutros países e que tendo-os acompanhado se humanizaram um tanto. Contígua à sala do baile ou do concerto há duas ou mais câmaras onde se servem refrescos e onde muitas vezes os homens jogam forte. É este o único divertimento público que existe.⁽¹¹⁾

⁽¹⁰⁾ Cactano Beirão (ed.), *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha, I (1721-1748)*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936, pp. 156, 246 (cartas de 28 de Julho de 1737 e 26 de Março de 1745).

⁽¹¹⁾ Castelo Branco Chaves (ed.), *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, p. 276.

Se bem que a visão de Saussure possa ser talvez parcial, dado que não terá tido acesso à corte, nem provavelmente também aos salões da aristocracia, devemos reter dela um dado importante: a importância das colónias estrangeiras e dos diplomatas portugueses que haviam estado no estrangeiro, na transformação dos hábitos tradicionalmente bisonhos e provincianos da sociedade lisboeta.

Essa transformação tinha de facto começado na própria corte no início do reinado de D. João V e do seu casamento com Dona Mariana de Áustria, como refere José Soares Silva, na sua *Gazeta* em forma de carta para o ano de 1708:

No Paço se repetem m.tos dias estes festejos, e aos Dom.os a noute, ha saraos, e musicas das Senhoras; a que assistem os Reys, e a nobreza toda, q despois da uinda da Rainha, continua na assistencia do Paço, com m.ta aceitação sua, e não menos divertim.to, como nas cortes estrang.ras, e assi mesmo fez observar a Rainha o comer sempre com o ElRey, e como tal, em meza de estado, o q ate aqui não houve desde a morte dElRey D. João o 4.º.⁽¹²⁾

Torna-se hoje evidente, através dos relatórios da Nunciatura em Lisboa publicados por Gerhard Doderer, o papel central da nova rainha na transformação da vida social e musical da corte. Nas palavras de Doderer, D. Mariana de Áustria “começa a promover, logo após a sua chegada [...], récitas e encenações musicais no Paço da Ribeira [...] estimulando a realização de cantatas, serenatas, [...] e outras encenações semi-dramáticas em língua castelhana, alemã ou italiana [...] muitas vezes também com a ajuda do pessoal do palácio, das damas da corte e até de D. Francisca, irmã do rei. [...]” Além de bailes, “Introduz o costume de celebrar aniversários, festas onomásticas e outras ocasiões festivas familiares através de récitas e organiza estes espectáculos ou nos seus aposentos ou nos do seu marido, promovendo a instalação de um pequeno teatro no próprio palácio (17.10.1711) [...].”⁽¹³⁾

⁽¹²⁾ José Soares Silva, *Gazeta em forma de carta/anos de 1701-1716*, Tomo I (1705-1709), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1733, p. 178 (30 de Novembro de 1708).

⁽¹³⁾ Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes, “A música da sociedade joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)” *Revista Portuguesa de Musicologia* 3 (1993), p. 76.

A música está também presente nas sessões da Academia Real de História ou nos passeios da rainha nos bergantins reais no rio Tejo. Na música de ar livre, habitualmente de carácter cerimonial e festivo, avulta naturalmente a actuação da Banda Real composta por 24 trombetas e três timbaleiros de nacionalidade alemã, cuja constituição e contratação é pormenorizadamente estudada por Gerhard Doderer em artigo a ser em breve publicado no n.º 13 (2003) da Revista Portuguesa de Musicologia.

O que os citados relatórios nos trazem particularmente de novo, de qualquer modo, é a noção de que nestes anos as actividades musicais da corte de Lisboa eram muito mais frequentes do que até há bem pouco tempo se imaginava. Nelas se incluíam saraus com execução de música instrumental, muitas vezes designada como “Sinfonia di stromenti”, termo genérico que não designa necessaria e especificamente sinfonias, mas de longe as referências mais habituais são à execução de cantatas, pastorais ou serenatas. Se não é possível ter a certeza de que estes termos sejam sistematicamente usados para distinguir com rigor diferentes géneros vocais, é clara por outro lado a absoluta primazia da música vocal sobre a instrumental. As menções ao facto de a própria rainha se sentar ao cravo estão relacionadas com o acompanhamento do canto, entre outros do próprio Domenico Scarlatti por ocasião da sua chegada. Nunca surgem por exemplo referências à audição de tocatas ou de sonatas, sejam elas da autoria de Scarlatti, de Seixas ou de qualquer outro autor. Julgo ser sintomático, nesta perspectiva, que estas obras tenham circulado somente em forma manuscrita, dado que o único editor de música à época existente em Lisboa, o compositor e gravador catalão Jayme de la Té y Sagau, se dedicou exclusivamente à publicação de mais de 250 cantatas, suas ou do siciliano Barão de Astorga, que residiu alguns anos em Lisboa, e cujas obras eram igualmente apreciadas na corte.

Se por um lado nos relatórios da Nunciatura a prática da assim chamada música à italiana é referida a partir de 1710, fazendo crer que o fluxo de músicos italianos se tinha já iniciado a partir dessa altura, eles confirmam por outro que a primeira representação de uma verdadeira “Opera in musica”, os intermezzi do D. Chisciotte della Mancianca, só teve lugar dezoito anos mais tarde, em 1728. E que durante os catorze anos seguintes o número de representações operáticas, com cenários e guarda-roupa, se manteve extremamente reduzido, todas elas, ao que tudo indica, por iniciativa da rainha, demonstrando o reduzido interesse por parte do monarca em investir na realização de um tipo de espectáculo musical dispendioso e complexo,

em relação ao qual, enquanto género teatral, se inclinava a favor das sérias reservas morais manifestadas por certos sectores do clero. Sómente em 1740 é que os relatórios da Nunciatura registam algumas visitas do rei à ópera no Teatro público da Rua dos Condes, uma delas pelo menos incógnito, acompanhado do Infante D. Manuel, do Príncipe do Brasil e da Princesa sua mulher — pame-se — travestita (recorde-se que segundo o compromisso assumido onze anos ante perante o próprio rei pelo Conde de Ericeira, na sua qualidade de Provedor da Misericórdia e administrador do Pátio das Comédias, os camarotes dos homens no teatro teriam uma entrada diferente dos das mulheres, e nem mesmo os maridos poderiam assistir aos espectáculos juntamente com as suas próprias mulheres).⁽¹⁴⁾

Os relatórios da Nunciatura sugerem uma gradação diferenciada, mas nem sempre fácil de estabelecer, entre os vários acontecimentos musicais da corte, dos mais protocolares e cerimoniais, como as serenatas celebrativas, aos que constituem simples entretenimento, como os que acompanham as visitas à quinta de Belém, ou os passeios no Tejo, ou mesmo as óperas carnavalescas — que, ao contrário das serenatas, são raramente mencionadas pela Gazeta de Lisboa, o que reforça a ideia de que eram encaradas como entretenimento privado —, sem prejuízo de que todos naturalmente decorrem dentro do quadro rigoroso da etiqueta barroca. O próprio termo serenata pode ter mais que um significado. Em muitos casos não se refere a nenhuma obra concreta, mas sim a um sarau de música vocal e instrumental, realizado não só na corte como em casas da aristocracia, ou ainda promovido por profissionais e destinado a um público pagante, tendo assim um sentido semelhante a um dos que tinha em Itália a palavra *accademia*. É esse também o sentido que Bluteau regista no suplemento ao seu *Vocabulário Português e Latino* — “Ajuntamento nocturno de Musicos no Paço” — citando como fonte uma das notícias da Gazeta de Lisboa⁽¹⁵⁾. Por outro lado é justamente com o nome de *Accademia alla Piazza della Trinità* que irá abrir em Lisboa em 1735 o primeiro teatro de ópera italiana, por derivar das academias ou serenatas regulares de carácter profissional promovidas pelo violinista Alessandro Paghetti. Em português, no entanto, este último termo

⁽¹⁴⁾ Cf. Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 13.

⁽¹⁵⁾ P.e Rafael Bluteau, “Serenata”, in *Vocabulário português e latino* [...], 8 vols., Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1721; suplemento em 2 vols., 1727-1728.

permanecerá unicamente ligado a associações científicas e literárias, onde a música, quando aparece, assume um papel por assim dizer ornamental. Assim por exemplo, na sessão da Academia Portuguesa de História realizada no Paço em Dezembro de 1717 “A musica & instrumentos no principio, no meyo, & no fim do acto, repetio as letras que para elle tinha feito o mesmo Conde [de Ericeira]”.⁽¹⁶⁾

Por vezes a rainha e outros membros da família real são convidados de membros da nobreza. Assim num domingo de Julho de 1737, depois de almoço deslocaram-se à quinta de D. Fernando de Lavre, Provedor dos Armazéns Reais, a S. Sebastião da Pedreira, onde lhes foram servidos refrescos, e escutaram duas filhas do Provedor que eram discípulas do cantor da Capela Real Tozzi.⁽¹⁷⁾

Uma colecção de diários manuscritos que se conservam na Biblioteca Pública de Évora e que, à semelhança do que publicou Eduardo Brasão, estão provavelmente relacionados com o Conde de Ericeira, registam testemunhos dessa prática amadora especialmente feminina entre as principais famílias da aristocracia. Uma entrada referente a Abril de 1732 conta-nos que “As Sr.as q cantam se tem junto alguas vezes p. este agradável exercicio” e prossegue dizendo que “em Caza de D. Mauricio canta a Veneziana sem grande concurso, q não falta na novena dos doze na Patriarcal donde cada muzico canta um verso”⁽¹⁸⁾. Uma outra entrada de Fevereiro do mesmo ano refere que

No dia 17 convidou a S.ra Marqueza de Fontes na sua quinta de Alcantra a 40 Senhoras p^a a ouvirem cantar em hua nova Serenata com as filhas 2^a e 3^a do Conde de Villa Nova, e a S.ra D. Vitoria de Lencastre, alguas dançaraõ de pois e havia doze bandejas de excellentes doces, bebidas e chocolate.⁽¹⁹⁾

Esta “nova Serenata” é possivelmente o *scherzo pastorale* anónimo *Il sogno d’Endimione o l’indiscretezza punita*, escrito, de acordo com o libreto, para os anos do Marquês de Fontes a 8 de Janeiro.

25

⁽¹⁶⁾ *Gazeta de Lisboa* de 30 de Dezembro de 1717.

⁽¹⁷⁾ Cf. Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 131.

⁽¹⁸⁾ Biblioteca Pública de Évora, Manuscrito CIV/1-6 d, f. 7v (5 de Abril de 1732).

⁽¹⁹⁾ Eduardo Brasão, *op. cit.*, pp. 15-16 (19 de Fevereiro de 1732).

Em Janeiro de 1733

A 8 fez annos a Snra VisCond^a de Barbacena e o VisConde convidou o rezidente de Olanda e trinta e tantos fidalgos, p^a um jantar de tres cubertas... a noite deu hua gr.de merenda a m.as Snras Cantoras a Sn.ra Viscondessa e sua f^a e outras muzicas e tambem cantou e tangeo bem Cravo o mesmo residente.⁽²⁰⁾

Estes eventos musicais implicavam igualmente o concurso de instrumentistas e cantores profissionais (como a já citada veneziana, noutro passo identificada como a mulher do arqualaudista), não só os da corte como outros italianos, espanhóis, e até portugueses:

As muzicas italianas [trata-se seguramente das famozas Paquetas, filhas do violinista da Capela Real Alessandro Paghetti] tem ganhado em hum mês mais de tres mil cruzados. Diogo de Sousa Mexia as levou e a outras estrangeiras ao Campo Gr.de onde deu hum jantar, serenata, cea e baille com gr.de luzim.to e o concurso continua já duas vezes na Semana a ouvir estas excelentes muzicas q não sendo gr.des vozes nem explicando m.to as letras admirão pello estillo e pella variedade.⁽²¹⁾

A S.ra D. Mariana Caetana de Tavora festejou com m.to luzimento os annos de seu marido D. Bras da Silveira em 3 do corrente convidando alguas parentas e parentes p^a hua caza bem alumniada com duas muzicas Portuguesas que cantaõ, e tocaõ bem instromentos havendo reprezentaçã castelhana e outros bons instromentos com hua excelente merenda.⁽²²⁾

26

Com as serenatas das Paquetas, rivalizavam várias outras iniciativas de serenatas ou saraus musicais regulares de carácter comercial, associados a bailes e jogos de carta, como os que promovia o já citado D. Maurício, ou um tal Jorge, se bem que se defrontassem com as tentativas de repressão e proibição das autoridades eclesiásticas, mas as referências por vezes

⁽²⁰⁾ Biblioteca Pública de Évora, Manuscrito CIV/1-6 d, f. 15-7 (13 de Janeiro de 1733).

⁽²¹⁾ Biblioteca Pública de Évora, Manuscrito CIV/1-6 d, f. 34 (12 de Fevereiro de 1733).

⁽²²⁾ Eduardo Brasão, *op.cit.*, p. 139 (10 de Fevereiro de 1733).

telegráficas dos diários tornam difícil distinguir entre elas e as iniciativas particulares de membros da nobreza ou até do alto clero, como o famoso Lázaro Leitão, o mais rico cónego da Patriarcal, que tinha sido secretário em Roma do Marquês de Fontes aquando da sua famosa embaixada ao Papa:

Os bailes de Inglezas que principiavaõ em caza de Jorge, se acabaraõ com uma notificação que lhe fes João Marques Bacalheio [sic] ...

Continuão os bailes e Serenatas em caza de Jorge, mas aquelles não vaõ os escrupulosos, e em varios dias da semana ha jogo em caza de alguns conegos da Patriarchal e do Marquês de Abrantes.⁽²³⁾

Retomando a afirmação acima citada de César de Saussure, julgo que na introdução de todos estes entretenimentos foi crucial o papel de certos diplomatas portugueses, mormente do Marquês de Fontes e do seu secretário cónego Lázaro Leitão (que em 1733 começou a preparar um teatro no seu palácio, onde pretendia fazer representar à sua custa ópera italiana). Reveste-se de alguma ironia pensar que estes novos hábitos profanos tenham sido assim parcialmente importados da capital da Cristandade e enxertados numa capital periférica onde se pretendia, em matéria de ditames morais, ser-se “mais papista que o Papa”.

Omiti em princípio desta breve síntese as referências às actividades teatrais e operáticas fora da corte, fossem elas da iniciativa de diplomatas, particularmente do embaixador de Espanha, ou de membros da nobreza, ou de carácter público e comercial, ou ao envolvimento intenso dessa mesma nobreza, incluindo figuras como o Conde de Ericeira ou o Marquês de Abrantes, na promoção e no apoio ao estabelecimento do teatro de ópera em Lisboa, por se tratar, como disse acima, de uma esfera a que a actividade de Carlos Seixas se manteve alheia.

Se podemos estranhar que o seu nome seja citado uma única vez nestas nossas fontes, temos de lembrar-nos que entre os dos seus mais destacados colegas portugueses o de Francisco António de Almeida também só aparece

⁽²³⁾ Jacqueline Monfort, “Quelques notes sur l’histoire du théâtre portugais (1729-1750)” *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris IV* (1972), p. 582 (8 de Novembro de 1729 e 24 de Janeiro de 1730).

uma vez, associado à composição de música para os Presépios da Mouraria, assim como o de António Teixeira aparece unicamente associado à autoria de uma serenata, *Gli sposi fortunati*, que foi executada em casa de Manuel Caetano Lopes de Lavre. Os diários parecem de um modo geral mais interessados nos intérpretes estrangeiros, particularmente nos cantores, e aos relatórios que a Nunciatura mandava para Roma interessava naturalmente muito mais tudo o que dizia respeito aos músicos italianos, e mormente romanos, citando uma vez (em 26.09.1719) os músicos portugueses para lhes referir a inveja face aos colegas estrangeiros. Tudo indica de qualquer modo que nesta altura a participação dos músicos e compositores nacionais mais destacados se terá restringido à corte, à igreja e a certos círculos privados da nobreza, permanecendo de um modo geral afastados dos circuitos musicais comerciais dominados pelos músicos italianos. Por último: a desproporção entre a importância para o contexto português das obras que nos legou Carlos Seixas e o eco relativamente reduzido dessas obras nos relatos dos seus contemporâneos faz-nos reflectir sobre a diferença das perspectivas — de um lado a do próprio tempo, do outro a da posteridade.

LAS SONATAS DE CARLOS SEIXAS
DENTRO DE LA MÚSICA DE TECLA DE LA PENÍNSULA IBÉRICA
EN EL SIGLO XVIII

José López-Calo

(Universidad de Santiago de Compostela)

Deseo comenzar recordando a don Santiago Kastner, maestro de maestros, a quien tanto debemos todos los que nos interesamos por la música ibérica de otros tiempos y que para mí ha sido siempre maestro venerado y luz e inspiración en mis estudios de musicología. Para el tema del presente simposio este recuerdo es particularmente debido, ya que Kastner fue quien, en verdad, descubrió a Seixas, publicó una biografía de Seixas, verdaderamente modélica⁽¹⁾, publicó varias de sus sonatas y otras obras musicales, amén de descubrir la mayoría de las fuentes históricas donde se conservan las obras del gran maestro portugués del siglo XVIII. Por eso deseo ofrecer a su memoria esta pequeña contribución mía a los estudios en torno a ese gran organista y compositor.

Deseo igualmente agradecer a la Universidad de Coimbra y a los organizadores de este simposio, en particular al Excmo. Sr. Pro-Reitor de la Universidad, Prof. Dr. D. João Gouveia Monteiro, y al coordinador, Prof. Dr. D. José María Pedrosa Cardoso, el honor que me han conferido invitándome a participar en estas sesiones de estudio, y precisamente a contribuir a ellas con la ponencia inaugural.

⁽¹⁾ Santiago Kastner: *Carlos de Seixas*. Coimbra: Coimbra Editora, Limitada, 1947.

Este agradecimiento tiene un importante motivo añadido: mi asistencia a este evento me permite retomar los contactos con los colegas portugueses y hasta, si puedo expresarme así, volver a mis raíces, cuando, hace ya casi un cuarto de siglo, iniciamos, precisamente en esta veneranda Universidad de Coimbra, aquel bellissimo proyecto de los “Encuentros de Musicología Ibérica”, en que los musicólogos de ambas naciones nos reuníamos alternativamente en España y en Portugal, para convivir aquellos días inolvidables y estudiar juntos algunos de los numerosos temas de nuestra común historia musical y cultural.

Más tarde los avatares de la vida nos han separado. Pero yo sigo añorando aquellos proyectos, aquellas conversaciones, aquellas ansias de futuro que todos teníamos entonces. En mi corazón y en mi recuerdo sigue perfectamente vivo todo aquel mundo de ilusiones y de deseos. Por eso considero esta invitación, y el hecho de que yo me encuentre hoy entre ustedes, no solamente un honor, un altísimo honor, sino también una gran alegría y hasta, si se me permite, un soñar en que quizá puedan volver días en que caminemos más juntos de lo que hemos estado que en los últimos años.

Finalmente, deseo pedir excusas por expresarme en español. No solamente leo con toda comodidad el portugués, sino que también lo escribo con cierta corrección. En cambio, debo confesar que la fonética portuguesa se me resiste no poco, por lo que he preferido redactar mi ponencia en español, que espero todos entiendan sin especial dificultad.

* * * * *

En torno al año 1700 la música religiosa ibérica, tanto en España como en Portugal, y, en buena medida, en Iberoamérica, experimentó el cambio más profundo e importante de su historia. Si se fuera a buscar un término que, al margen de las descripciones técnicas de los elementos que cambiaron, y del signo en que cambiaron, definiese gráficamente ese cambio, habría que decir que con el siglo XVII terminaba la música antigua y con el XVIII comenzaba la moderna.

Es ésta, por supuesto, una definición un poco simplista, pero en su expresión generalizante resume perfectamente en qué consistió el cambio: la música que hasta ese momento se interpretaba en nuestras catedrales — que era casi la única que existía, al revés de lo que pasaba en otras naciones

européas, sobre todo en Italia, — era tan sólo el fruto, la consecuencia, de una evolución de siglos, generada por las fuerzas internas de la música, sin apenas influjo externo; y esto en todos los elementos constitutivos de la música, desde la melodía, sus intervalos y sus ritmos, hasta la concepción de las composiciones y las formas musicales. Cambiaron igualmente los instrumentos, pasando, también ellos, y de modo muy visible, de los “antiguos” — chirimías, bajoncillos, cornetas, sacabuches... — a los modernos, primeros de todos los violines, así como los oboes, las flautas — primero las rectas, herederas directas de las antiguas, aunque construidas, y sobre todo usadas, en un modo del todo nuevo, pero que pronto quedaron suplantadas por las traveseras —, los clarines, las trompas...

Todo ello cambió desde a partir de hacia 1700, iniciándose entonces una música del todo nueva. Durante un tiempo convivieron, en parte, ambos estilos, pero el nuevo se impuso con rapidez y acabó suplantando totalmente al anterior en el giro de muy pocos años.

Suele atribuirse este cambio a la entrada de la música italiana en España, debida, sobre todo, al influjo de las dos esposas de Felipe V: María Luisa de Saboya primero, y, tras enviudar el rey en 1714, Isabel de Farnesio, con la que contrajo matrimonio el mismo año. En Portugal el cambio tuvo lugar aproximadamente por las mismas fechas; y si en este punto los asuntos de la Corte de Madrid no ejercieron particular influjo en el país vecino, sí lo ejercieron otros hechos, sobre todo el cosmopolitismo de la corte de Lisboa, que entonces, como antes y después, era muy intenso, siendo más activas que en la de Madrid las relaciones con Italia y su cultura, también la musical. El hecho es que por entonces comienzan a hacerse habituales músicos italianos en determinadas capillas musicales de las catedrales portuguesas, lo mismo que sucedía en algunas españolas. Ya los había de antes, pero en mucho menor número. Naturalmente, la ópera italiana, que entró poco después de comenzado el siglo, tanto en España como en Portugal, acrecentó, de modo decisivo y ya irreversible, ese influjo de la música italiana sobre la ibérica.

Así, pues, que hubo ese influjo es evidente. Y con todo yo me pregunto si el concepto que habitualmente se tiene y que viene repetido en las historias y hasta en artículos monográficos, del influjo italiano en este cambio en la música de la península ibérica, no debiera ser matizado. Confieso que no he tenido ocasión de estudiar en profundidad lo sucedido en Portugal en estos años críticos de finales del siglo XVII y primer cuarto del XVIII,

también porque fuera de la benemérita iniciativa de la Fundación Gulbenkian, con su monumental “Portugaliae Musica”, apenas se ha publicado música religiosa portuguesa de esa época; por otra parte, el interés de los coordinadores de la gran colección lusa se centraba más bien en otra música, que era más urgente rescatar, por lo que las composiciones que hubieran interesado en este punto son poco menos que desconocidas, y sería necesario ir a los archivos para estudiarlas.

Quizá fuera ésta una buena ocasión para que los colegas portugueses se propusieran comenzar una recuperación sistemática de esta importante parcela de nuestra historia artística y cultural.

Afortunadamente, esa falta la suplen, en cierto modo, los catálogos publicados por el canónigo don José Augusto Alegría. Lástima grande que de las catedrales sólo haya publicado el de la de Évora. Ojalá que alguien pronto acometa la publicación de los de las demás catedrales, y quizá con un criterio organizativo un poco más coherente que el que él siguió en el suyo. De todas formas, por los catálogos que él publicó, el de Évora y el de las dos grandes bibliotecas públicas, se ve, con toda precisión, que el proceso evolutivo de la música religiosa en ambas naciones de la península es perfectamente coetáneo y siempre con idéntica orientación; de tal manera, que más que hablar de música española o portuguesa se debería hablar de música ibérica, que es igual en las dos naciones — y lo mismo se debe decir de Iberoamérica —, y que es diferente de la de cualquier otra nación europea. De todas formas, fuerza es confesar que se está muy lejos — y ciertamente yo estoy muy lejos — de conocer, con suficiente precisión y detalle, cómo fue el desarrollo de esta nueva música en las catedrales portuguesas, así como en la capilla real.

En cambio, sí puedo asegurar que conozco, y he estudiado, un gran número de composiciones españolas de todo el siglo XVIII, así como del XVII, por lo que creo poder establecer ya, con plena garantía, consecuencias seguras y teorías del todo sólidas. Y creo deber insistir en que lo que se conoce de la música portuguesa lleva a la misma conclusión, ya que se ve con claridad que es idéntica a la española.

Pues bien: ese estudio me ha llevado a la convicción de que, sin minimizar, en modo alguno, el influjo de la música italiana, las numerosas composiciones de esta época, que se conservan en los archivos de casi todas las catedrales españolas, demuestran, con igual evidencia, que los compositores españoles, lejos de limitarse a copiar los modelos que les

venían de fuera, crearon un estilo musical del todo propio, en el que, si bien son visibles los influjos foráneos, lo son igualmente los muchos elementos — algunos de los cuales son de los más determinantes para establecer un estilo musical — autóctonos, procedentes de la evolución interna de la música. Y de nuevo tengo que añadir que, por lo que se puede juzgar por lo publicado hasta ahora de la música religiosa portuguesa de este siglo XVIII, se puede asegurar para ella lo mismo que para la española.

Es notable que ya Kastner había llegado a la misma conclusión respecto a la música instrumental, y en concreto a las sonatas de tecla, en su magnífico estudio de 1988. Merece la pena copiar sus palabras:

“La polifacetada sonata bipartida era conocida y practicada en España y Portugal mucho antes de que Domenico Scarlatti llegara a Lisboa, Sevilla y Madrid. Es un error craso admitir que el Napolitano hubiera implantado este género en la Península Ibérica. No cabe la menor duda de que Domenico Scarlatti era uno de los muchos insignes maestros y tañedores de tecla de nuestra Europa occidental que practicaron asiduamente esta forma. Hízolo con ingenio invulgar, con su personalidad extremadamente fuerte y marcada. Ello no obstante, salvo algunos destellos de su impar técnica virtuosa, nada aportó que pudiese contribuir para el desarrollo en España y Portugal de la hechura de la galana sonata bipartida”.

A continuación cita sendos párrafos de dos musicólogos españoles que para entonces habían publicado sonatas y otras composiciones de tecla de esta época en España: José Climent, que editó las de Vicente Rodríguez Monllor, y Román Escalas, que publicó las de José de Nebra, que habían llegado a una conclusión parecida, terminando con esta frase conclusiva:

“Huelga decir que las palabras de los señores Climent y Escalas no se refieren exclusivamente a España, sino también a Portugal; y no olvidemos que todavía en el siglo XVIII las relaciones y los intercambios musicales entre ambas naciones ibéricas eran muy intensas, lo que me lleva a hablar de preferencia de música ibérica”⁽²⁾.

⁽²⁾ Macario Santiago Kastner: “Carlos Seixas. Sus inquietudes entre lo barroco y lo prerromántico”, en *Anuario Musical*, 43, 1988, 163-187; las dos citas copiadas están en las págs. 166-167.

Lo que acabo de decir respecto a la transformación de la música hispánica se refiere directamente a la música vocal, que sería más propio llamar sinfónico-vocal, a causa de la importancia que a partir de 1700 adquirieron los instrumentos.

En cambio, la de órgano tardó algo más en abandonar las formas que venían usándose, y no fue sino a partir de hacia 1730 cuando los cambios comienzan a ser visibles, también en este campo.

Vamos, pues, con este tema, que es, propiamente, el que me he propuesto estudiar en estas notas. Para mayor claridad dividiré mi exposición en dos partes, antes y después de Seixas, para, finalmente, tratar de hacer una síntesis o conclusión de lo que se deduce de los datos de que disponemos actualmente⁽³⁾.

Pero antes debo hacer una observación, que juzgo fundamental para comprender todo el proceso evolutivo de nuestra música, y en concreto el de la música de tecla: que el intercambio mutuo entre España y Portugal era entonces mucho más intenso de lo que es hoy. Buena prueba de ello son las varias — no sería exagerado calificarlas de numerosas — colecciones de composiciones organísticas que existen en Portugal, en las que la presencia de autores españoles es muy nutrida. Sin duda alguna, para aquellos organistas portugueses de los siglos XVII y comienzos del XVIII la música de los compositores españoles era idéntica a la que ellos mismos componían y tocaban. Es éste un dato que se debe tener siempre presente en todo este análisis que estamos haciendo.

Hay que partir de la situación de la música de tecla a fines del siglo XVII. Por consiguiente, no me ocuparé, por lo que respecta a Portugal, de los compositores de épocas anteriores, incluido el gran Rodrigues Coelho, y tomaré como punto de partida la obra del Padre Roque da Conceição. Su notable recopilación data, como es bien sabido, de 1695 e incluye obras de diversos compositores, siendo la mayoría de ellas anónimas, compuestas probablemente por el propio recopilador⁽⁴⁾.

⁽³⁾ Ésc era mi propósito inicial. Pero, como digo al final de mi exposición, la extensión que alcanzó la primera parte me obliga a dejar la segunda para otra ocasión, que confío no esté lejana.

⁽⁴⁾ Fr. Roque da Conceição: *Livro de obras de orgao*. Transcrição e estudo de Klaus Speer. Portugaliae Musica, vol. XI. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1967.

Aun dejando a un lado los numerosos “versos”, que por su misma naturaleza tenían una forma específica, independiente de todas las demás, importa analizar tres tipos de composiciones de las que él recopiló: los *tientos*, las *obras* y las *fantasías*.

Desde luego, una constatación se ofrece de inmediato; y se trata de una constatación importante: todas esas composiciones están concebidas exclusivamente para el órgano, más aún, para el órgano ibérico, tres de cuyas características principales eran la octava corta, el teclado partido y la falta de pedalier independiente. La primera de estas características se observa claramente en el dibujo que incluye al principio del volumen: un teclado de 42 notas, o sea, tres octavas no del todo completas más la octava corta; el teclado partido se exige en no pocos tientos de la colección; y la falta de pedalier independiente motiva el que él escriba habitualmente “a cuatro” y, por supuesto, sin una melodía propia para el pedal.

Todo esto es perfectamente sabido, pues era universal en todos los órganos ibéricos del siglo XVII. Pero era necesario recordarlo aquí, a fin de centrar adecuadamente la obra de Seixas y sus consecuencias.

Se puede afirmar, sin temor a errores ni exageraciones, que la forma fundamental, en el Padre Roque y en sus contemporáneos, era el *tiento*. El propio Kastner dedicó una atención especial a esta forma musical, siendo él quien primero abordó su estudio⁽⁵⁾. De hecho, las conclusiones que él expone en ese estudio siguen siendo válidas, y ese trabajo continúa siendo el punto de partida indispensable para el conocimiento de esta gran forma musical ibérica. Posteriormente se han ampliado diversos conceptos de los que él expone, y hoy podemos decir que tenemos una idea bastante exacta del *tiento* y su evolución. Aún quedan temas por dilucidar, y hay que decir que una de las fuentes que, a lo que me consta, está aún pendiente de ser objeto de un estudio monográfico es precisamente esta magnífica colección del Padre Roque, pues aunque ya Klaus Speer, en su introducción, hace un detenido análisis de los elementos de estos tientos, todavía queda mucho que decir en este punto. (Escribo esto con recelo, pues quizá haya habido ya sobre este tema alguna tesis doctoral, u otro trabajo similar, que no ha llegado a mi conocimiento; si esto fuera así, lo que es bien posible, pido excusas a mis colegas portugueses por ello).

⁽⁵⁾ Santiago Kastner: “El *tiento*”, en su libro *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa: Editorial Ática, Lda., 1941, págs. 145-192.

Los tientos son, casi se podía decir que por esencia, contrapuntísticos, al menos los más extendidos. También los de Roque da Conceição son esencialmente contrapuntísticos. Pero yo noto una diferencia importante entre los tientos del compositor portugués — supuesto que los que no tienen nombre de autor sean de él; o aunque sean de otros compositores, pues eso es indiferente para su sentido histórico, y también para su significado artístico, — y los de sus coetáneos españoles, en concreto los de Cabanillas, que es el más prolífico compositor de tientos en la España de finales del siglo XVII y primeros años del XVIII. Frente al monotematismo de los del compositor valenciano, yo encuentro en los de la colección porteña una característica notable, que juzgo debe tenerse presente para comprender lo que vino luego, con Seixas y sus seguidores. Y es que fuera de la primera parte de la composición, en que por lo general expone un tema de contextura clásica en los tientos, que consiste en comenzar por una nota larga, generalmente una redonda, seguida por otras de valor algo más breve, generalmente algunas blancas, para ir reduciendo los valores rítmicos, fuera de esta primera parte, digo, el Padre Roque utiliza, sí, constantemente el sistema contrapuntístico como fundamento de la composición, pero a base de otros temas diversos, que reaparecen una y otra vez, incluso en diversas partes de la composición.

Lo más notable es que este mismo procedimiento compositivo se encuentra incluso en otro de los géneros musicales que él usa, aparentemente del todo alejado del tiento, cual es la *fantasía*. Es verdad que en esta forma suele comenzar con una música de carácter brillante, de improvisación melódica, con valores rítmicos reducidos. Pero luego vuelve, una y otra vez, a lo que, con toda evidencia, era su manera más propia de componer: la imitación contrapuntística. Presento, a simple modo de ejemplo, los compases 54-69 de su “Fantasía de 4.º tono” (Speer, págs. 53-54), donde juega, de modo extremadamente hábil, con dos temas simultáneos, que más que temas debieran ser llamados ideas musicales. No llega, naturalmente, a someterlos a un desarrollo temático estrictamente dicho, pues era éste un concepto para cuya estructuración faltaban casi cien años, pero sí usa una técnica que se le parece no poco.

Ej. 1. Roque da Conceição (?): Fantasia de 4.º Tom.

En realidad, la técnica de la imitación contrapuntística la tenían tan metida en la sangre nuestros organistas de la segunda mitad del siglo XVII, que, sin salirnos de la colección de Roque da Conceição, la usa incluso en el comienzo mismo de algunas de sus fantasías, por ejemplo ya en la primera que publica, la “Fantasía de 1.º Tom”, que, como se ve, es un verdadero “tiento”.

Lo mismo hace en las “Obras”, hasta el punto de que resulta difícil diferenciarlas de los tientos. Ya Speer lo notó cuando escribe, en la página XVI de la introducción:

“Obra parece ter sido um termo empregado pelo amanuense que escreveu o índice para abranger tentos e phantasias, dois termos que podiam ter sido usados alternadamente, ambos dizendo respeito à forma da composição”.

Ej. 2. Roque da Conceição (?): Fantasia de 1.º Tom.

Y sin embargo el término obra debe tenerse presente, pues en los organistas-compositores de después de aproximadamente 1720 tendrá un significado bien definido, precisamente como contrapuesto al *tiento*⁽⁶⁾.

Una última consideración respecto de esta colección: que aquellos compositores seguían atados, férreamente atados, al sistema modal eclesiástico, de modo que no solamente los *tientos* y las “obras” — y, por supuesto, los versos, aunque en éstos el sistema “modal”, o “tonal”, era poco menos que obligatorio y necesario, para poder alternarse con el canto llano del coro —, sino incluso en las fantasías: también éstas están compuestas, en esta colección de Porto, cada una en un determinado “tono” eclesiástico.

Pero son muy hermosas e interesantes. Y es una gran pena que no sean más conocidas e interpretadas, pues no cabe duda que constituyen un hito importante en el desarrollo de las formas organísticas de nuestra península.

Y aún añadiría una observación más, que juzgo importante. Frente a la opinión de Speer (introducción, pág. VIII), de que esta colección había sido

⁽⁶⁾ Es ése, como se ve, un concepto contrario al expresado por Speer. Pero es que cuando él escribió eso no se conocían los muchos datos que aparecieron después, que demuestran que el término *obra* tenía para los organistas ibéricos de finales del siglo XVII y primer cuarto del XVIII un significado preciso, diverso del *tiento* y de la *fantasía*.

recopilada para uso individual de un tañedor de tecla, o para su escuela, a mí me da la impresión de que la idea del Padre Roque en acometerla fue para publicarla. Es verdad que faltan en el manuscrito las habituales aprobaciones que figuran en las colecciones de aquel tiempo publicadas o destinadas a la publicación. Pero el conjunto, y en particular algunos detalles de él, sugieren más bien esa finalidad concreta, de la publicación. Que luego alguien añadiera alguna composición, o grupo de composiciones, a la colección original — si es que, como supone Speer, la colección no es autógrafa del Padre Roque, lo que no es del todo seguro, — no cambia la esencia de lo que debió de ser la idea del compilador. El modo mismo como está concebido y redactado el índice, y sobre todo detalles como el del dibujo del teclado al comienzo, la fecha de la portada, etc., todo hace suponer que él, con su iniciativa, pretendía algo más que reunir un simple conjunto de obras para su uso individual. No suele hacerse una orla tan hermosa y cuidada para enmarcar el título o el teclado del órgano, con todo aquel detalle de cada tecla en el sistema de las escalas guidonianas, para tan sólo ponerlo en el atril del órgano y tocar por él.

No resulta fácil seguir la evolución de la música portuguesa de órgano entre Roque da Conceição y Carlos Seixas. Ni siquiera parece que existan actualmente obras que se pueda asegurar que sean de estos años, al menos en cantidad suficiente como para poder ir sobre seguro.

En cambio, las hay en España, y en abundancia. Cierto, no se puede deducir solamente por ese hecho que lo mismo haya sucedido en Portugal, pues ni siquiera en España circulaban demasiado de una catedral a otra. Y a pesar de eso creo que se puede aplicar lo mismo a Portugal, ya que el hecho incuestionable es que el desarrollo de las formas musicales, en las organísticas como en las vocales, es idéntico, y simultáneo, en ambas naciones. Más aún: hay organistas — Francisco Andréu, Andrés de Sola, Cristóbal Brocarte... — que tienen obras que, aunque compuestas para órgano, tienen ya mucho de clavecinísticas y demuestran que el lenguaje clavecinístico no sólo no les era desconocido, sino que formaba ya parte de su modo de pensar la música. Y de nuevo hay que volver a la constatación que ya queda hecha: que precisamente estos tres autores, con otros coetáneos españoles, se encuentran abundantemente presentes en algunas de las colecciones portuguesas de composiciones para órgano de estos años. Séame permitido reproducir aquí un fragmento de un “tiento a tres” del primero

de los autores citados, que ya publiqué en 1983, en el volumen 3.º de la *Historia de la Música Española* de Alianza Editorial:



Ej. 3. Francisco Andrés: Tiento sobre el "Ave maris stella".

Merece la pena que nos paremos un momento en un compositor particular, a causa del significado que él y su obra tienen en el desarrollo de las formas musicales para órgano en la península ibérica en torno a 1720: José Elías. Nacido hacia 1687 en Barcelona, fue, a partir de 1712, organista en varias parroquias de su ciudad natal, hasta que, en 1725, obtuvo igual cargo en el ambicionado puesto del convento de las Descalzas Reales de Madrid, cargo que parece conservó hasta su muerte, acaecida hacia 1755. Se conservan varias obras suyas datadas en sus años de Barcelona, y, según el testimonio del Padre Soler, algunas de las de esa época fueron copiadas también para el monasterio de Montserrat.

Su obra principal es la colección que recopiló mucho más tarde, en 1749, para la imprenta, cuyo título lo dice todo:

“Obras de órgano, entre el antiguo y moderno estilo. Cláusulas sonoras, que expresan la más dulce y suave armonía. Contienen doce piezas, las seis primeras patéticas, sin más intentos que tocarlas de paso, para cuando se alza a Su Divina Majestad; y las otras seis más vivas, con asuntos determinados, sobre los Cánticos de Nuestra Señora, para los ofertorios. Unas y otras desnudas de toda glosa y ornato correspondiente, y vestidas solamente de lo sustancial, así por lo conciso de ellas como por haberse escrito únicamente a fin de que los

profesores principiantes de esta facultad tengan luz y guía para aprender a tocar suelto y seguir un paso por los términos conducentes del tono con la más perfecta y natural modulación”.

Concorde con ese programa compositivo y estético está el contenido: la segunda serie de composiciones que ahí anuncia, los “ofertorios”, constan todos de dos partes, generalmente marcadas por los tempos: Andante-Allegro, que se corresponden, en todo y por todo, con lo que los coetáneos germánicos llamaban “preludio y fuga”. El “andante” es un auténtico “preludio”, de carácter improvisatorio y brillante; los “allegros”, por el contrario, no solamente están compuestos en riguroso estilo contrapuntístico, sino que son verdaderas “fugas”, en el más estricto sentido, hasta con sus diversos elementos, partes constitutivas, etc.

Es decir: que entre 1725 y 1740, o antes, cuando, presumiblemente, la estructura de la nueva forma musical estaba del todo configurada, se verificó, entre los compositores españoles de música para órgano, y, por lo que se ve de las obras actualmente conocidas, igualmente entre los portugueses, una transformación total del concepto de forma contrapuntística. Este hecho, en Elías, adquiere un significado del todo particular en cuanto que él se declara discípulo apasionado de Cabanillas, de cuyas obras confiesa que llegó a copiar de su mano, en su juventud, más de 300.

Dejo, por el momento, sacar las consecuencias de un hecho tan sorprendente, pues me parece preferible seguir con el desarrollo de las formas de la música de tecla en la Península, tomada en su acepción global, ya que algunas de las consideraciones que se ofrecen a propósito del binomio Elías-Cabanillas son las mismas que plantean otros autores ibéricos de estos años, y en concreto, por lo que hoy estamos considerando, Carlos Seixas respecto de sus inmediatos predecesores, y aun los compositores portugueses y españoles para música de tecla que vinieron después de él.

Vamos, pues, a tratar de este compositor más en detalle.

Sus principales datos biográficos son bien conocidos: José Antonio Carlos Vaz nació en Coimbra el 11 de junio de 1704. Músico precoz, a solos 14 años sucedió a su padre, que acababa de morir, como organista de la catedral de su ciudad natal. Dos años después — 1720 — se trasladó a Lisboa, donde obtuvo el puesto de organista de la capilla real y de la seo patriarcal, que conservó hasta su muerte, acaecida el 25 de agosto de 1742. En Lisboa

cambió su apellido por el de Seixas, sin que se sepa exactamente el porqué; la opinión más verosímil es la suposición de Kastner y otros: que lo hizo en reconocimiento al noble brasileño João de Seixas da Fonseca Borges, que fue quien propició la publicación del volumen de Sonatas de Ludovico Giustini, de que vamos a hablar inmediatamente⁽⁷⁾.

Este compositor italiano, el primero en publicar un volumen de composiciones específicamente para el recientemente inventado piano-forte, nació en Pistoia en 1685 y murió en la misma ciudad en 1743. En 1732 publicó en Florencia su “opus 1”: un volumen que tituló *12 Sonate da cimbalò di piano e forte, detto volgarmente di marteletti*. Ese libro tiene una doble circunstancia que importa mucho para el tema que estamos estudiando: que está dedicado al Infante de Portugal, don Antonio, hermano del rey don Juan V, y que la dedicatoria no la firma el compositor, sino el citado caballero brasileño, don Juan de Seixas. Los problemas que plantea esta colección de sonatas, entre ellos el de cómo y por qué el Infante don Antonio las oyó, posiblemente en Florencia, por qué firma él la dedicatoria, y precisamente al rey de Portugal, dónde se imprimió el libro, por qué no existen copias de él en Italia — tan sólo una — y sí en Portugal y otras naciones europeas..., éstos, y varios otros, los analiza detenidamente Freeman en su exhaustivo estudio de 2003⁽⁸⁾.

Aquí es suficiente recordar tres hechos: que ese libro fue publicado en 1732; que, como se acaba de decir, es el primero — “con mucho”, añade Freeman (pág. 111) — en escribir específicamente para el piano-forte; y que se puede dar como seguro que Seixas lo conoció. Del influjo que haya ejercido en Seixas y en su concepción de la sonata de tecla hablaré en seguida. Antes hay que tocar el tema del otro italiano compositor de sonatas que tuvo que ver con Seixas: Domenico Scarlatti.

⁽⁷⁾ A los datos que ya conoció Kastner cuando escribió su biografía de Seixas en 1947 sobre este personaje, que llegó a obispo, se añaden los encontrados por Robert Stevenson y publicados en 1968 (Robert Stevenson: “Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History”, en *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, 4, 1968, págs. 2-6), que incluyen varios puntos fundamentales de su biografía, aclarando, de modo poco menos que definitivo, el porqué de su relación con Giustini e indirectamente con Carlos Vaz-Seixas. El propio Kastner los utilizó, sacando las importantes consecuencias que de ellos se derivan, en el artículo de 1988 (“Carlos Seixas. Sus inquietudes...”, págs. 168-169).

⁽⁸⁾ Daniel E. Freeman: “Lodovico Giustini and the emergence of the keyboard sonata in Italy”, *Anuario Musical*, 58, 2003, 111-138.

No estará de más recordar que este famoso músico comenzó su carrera, no como organista, y menos como compositor de sonatas de tecla, sino como maestro de capilla, y nada menos que de la Cappella Giulia de San Pedro de Roma, cargo para el que fue nombrado en 1714 — tenía entonces 29 años y llevaba ya más de uno de ayudante del maestro —, y en el que siguió hasta 1719, en que se trasladó a Lisboa, a donde llegó el 29 de noviembre, de nuevo no para un empleo ligado a los instrumentos de tecla, y precisamente de los de cámara — clavicordio o clavecín —, sino como maestro de la capilla real. Por tanto, su misión primordial en Lisboa era la de componer música para la capilla real y patriarcal, y dirigir las funciones solemnes. Es verdad que hay buenos motivos para pensar que la opinión generalizada, de que el rey le llamó a sugerencia de su hermano, el Infante don Antonio, quien parece que conoció a Scarlatti en Roma en 1714 y que fue quien sugirió al soberano que ése podría ser un magnífico maestro de música de la Infanta María Bárbara, responde a la realidad de los hechos; pero los documentos descubiertos por Doderer, que tanta luz arrojan sobre la estancia de Scarlatti en Lisboa⁽⁹⁾, confirman lo que ya se sabía en base a otros documentos: que Scarlatti vino a Lisboa como maestro de capilla y que, efectivamente, ése fue su primer empleo en la capital portuguesa, con todas las consecuencias que llevaba consigo. Eso sí: fue recibido con grandísimos honores, gozando siempre de la estima de los soberanos y llegando al extremo de que alguna vez cantó ante la corte acompañándole al clave la reina en persona.

Eso fue a los comienzos. Pero pronto asumió los nuevos encargos, de ser el maestro de música del Infante don Antonio y sobre todo de la Infanta doña María Bárbara, acabando por asumir este último empleo casi a tiempo completo y componiendo para ella muchas de sus numerosísimas sonatas (pero todo hace suponer que algunas, quizá varias decenas de ellas, las tenía ya compuestas antes de venir a Portugal). Y cuando la Infanta se desposó con el Príncipe español don Fernando, el 19 de enero de 1729, Scarlatti siguió a su regia alumna a Madrid, que desde entonces se convirtió en la ciudad de su residencia y donde moriría en 1757.

⁽⁹⁾ Gerhard Doderer: "Aspectos novos em torno da esadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V (1719-1727)", prefacio a *Domenico Scarlatti: Libro di toccate per cembalo*, Lisboa, 1991.

Todo eso es ya sabido, pero era necesario recordarlo aquí para entrar con pie seguro en el estudio histórico que deseo hacer. Más aún: creo que será bueno resumir los hechos principales y sus fechas, para proceder con más seguridad:

1719. El 29 de noviembre llega Domenico Scarlatti para hacerse cargo del magisterio de capilla de la capilla real y de la seo patriarcal; sigue en Lisboa hasta enero de 1729, en que, tras la boda de María Bárbara con el Príncipe Fernando de España, el futuro Fernando VI, pasa a vivir a Madrid.

1720. Llega Seixas (Vaz) a Lisboa; es nombrado organista de la capilla real y de la Seo Patriarcal; mantiene ese cargo hasta su muerte en 1742.

Es decir: Entre 1720 y 1729 Seixas y Scarlatti no solamente conviven en una misma ciudad, Lisboa, sino que sus respectivos cargos, de organista y maestro de capilla de la misma institución, hacían que su trato fuese, más que frecuente, diario.

1732. Se publican las doce sonatas de Ludovico Giustini.

Las ochenta sonatas que se conservan de Seixas — otras muchas se han perdido, seguramente que en el terremoto de Lisboa de 1755, — se conservan manuscritas y han sido publicadas en su integridad por Kastner (*Portugaliae Musica*, X), en cinco fascículos: uno de introducción y cuatro de edición; además, hay otras muchas ediciones parciales, a cargo del propio Kastner, antes de esa edición completa, y por otros autores. En los análisis y comentarios siguientes sigo el orden de la edición completa de Kastner.

Bien. Es llegado el momento de resumir en unas pocas frases el significado de todos esos hechos históricos que acabamos de enumerar.

Soy consciente de la responsabilidad que implica emitir una opinión personal en un tema en el que ya tantos otros autores han entrado, sobre todo porque mis opiniones no siempre coinciden con lo que otros han escrito. No obstante el miedo que causa esa responsabilidad lo voy a hacer con plena determinación. Quizá tenga como justificación el hecho de que lo que les voy a decir sintetiza mis conclusiones después de varios años — más de veinte — estudiando este tema, de la música de tecla en la península ibérica en el siglo XVIII. De hecho, cuando el coordinador del presente coloquio, Dr. Pedrosa, me propuso, en el mes de febrero pasado, tomar parte en él, yo le respondí, al aceptar, que lo hacía porque ello me permitiría poner un poco en orden mis ideas acerca de este tema, que he tratado en diversos cursos y otras ocasiones, pero sobre el que nunca me he atrevido a publicar nada, porque no veía claros importantes detalles de él.

Resumo, pues, mis conclusiones en los siguientes puntos:

1. Parece claro que la idea de “sonata” instrumental la recibió Seixas de Scarlatti, quien, además de las sonatas que eventualmente hubiera traído de Roma en 1719, se puede dar por seguro que entre esa fecha y 1729 compuso un buen número de ellas para sus dos discípulos regios, sobre todo para María Bárbara⁽¹⁰⁾.

Esto se deduce del hecho de que antes de esa fecha no parece que se conociera el concepto de sonata instrumental, al menos para instrumentos de tecla, en Portugal ni en España⁽¹¹⁾. Al menos, a lo que yo recuerdo, no se encuentra ese nombre en ninguna composición anterior. Ni era fácil que tal concepto entrara, pues los compositores anteriores para tecla eran todos organistas y componían para órgano, y precisamente dentro de unos parámetros, unos criterios, unos ambientes concretos, determinados, que no dejaban mucho margen para innovaciones.

2. No parece que pueda dudarse tampoco de que la obra de Giustini, conocida en Lisboa a partir de 1732, ejerció un poderoso influjo sobre Seixas.

Esto se deduce del hecho de que algunas de las sonatas que Seixas compuso se parecen más a las de Giustini que a las de Scarlatti.

3. Pero las sonatas de Seixas no son, en modo alguno, simples imitaciones de las de los dos compositores italianos. Es éste un concepto repetidas veces expuesto por Kastner⁽¹²⁾. Sólo que él nunca se paró a demostrar, diríamos que gráficamente, con ejemplos musicales convincentes, del porqué de su aserto.

⁽¹⁰⁾ Esta opinión mía se contradice con la de Kastner, que ya queda copiada, de que la sonata bipartita era conocida por los compositores ibéricos antes de la llegada de Domenico Scarlatti a la Península. Me cuesta disentir de quien, por tantos conceptos, tengo por mi maestro. Pero la verdad es que no conozco un solo ejemplo que avale la opinión de Kastner. Otra cosa muy distinta es lo que Seixas y otros compositores ibéricos hicieron con la forma musical que, a mi juicio, recieron de Scarlatti, y de que hablaré inmediatamente.

⁽¹¹⁾ La única “sonata” anterior a esas fechas que se conoce en la Península Ibérica es la “sonata a tres” de José de Vaquedano, compuesta en Santiago de Compostela, en torno al año 1695; no es, pues, sonata de tecla.

⁽¹²⁾ Kaster incluso tiene expresado, y varias veces, este concepto, de la diferente concepción de la sonata de tecla, no sólo en Seixas y en Scarlatti, sino, en modo más genérico, por parte de los compositores de tecla ibéricos y sus coetáneos italianos. Así, por ejemplo, hablando de Correa de Araujo (*Carlos Seixas*, pág. 43), escribe:

“A comparação das obras dos contemporâneos ibéricos de Pasquini com as deste [Correa] evidenciará a diferença da evolução da música de tecla havida na Península e na Itália”.

Creo que es llegado el momento de hacerlo, por lo mucho que nos interesa. Por eso me paré tanto en hablar de lo que era la música de tecla en la Península al momento de asumir Seixas el puesto de Lisboa, pues sólo así, comparando su música con la de sus predecesores portugueses y españoles, y con la de los dos compositores italianos que influyeron en él, se puede sostener con seguridad esa afirmación.

Seixas toma, sí, de Scarlatti y de Giustini el nombre de sus composiciones, es decir, la “sonata”, quizá incluso el concepto genérico, y hasta, si se quiere, la forma musical, al menos en su estructura fundamental; pero la música que él compone no proviene de ellos, sino de su propia inspiración, condicionada, de modo determinante, por la tradición ibérica. De tal modo, que se puede afirmar, con toda seguridad, que las sonatas de Seixas, lo mismo que las de los compositores que le siguieron, tanto en Portugal como en España, siguen una orientación propia, creada por ellos, en base a la tradición musical ibérica, y llegan a constituir una forma musical del todo peculiar, diferente – no mejor ni peor; simplemente diferente – de las homónimas de otras naciones.

¿Cuáles son, pues, estas características que diferencian las sonatas de Seixas de las de Scarlatti y Giustini? He aquí algunas:

1. *Forma musical.* Scarlatti tiene un concepto de sonata único, que mantiene intacto en prácticamente toda su inmensa producción, con tan pocas excepciones, que no invalidan para nada la regla general. Es la sonata bipartita, con la segunda parte tomada de la primera en la dominante o en otra tonalidad cercana y con pocas variaciones.

Seixas, en cambio, aunque conoce, y a veces usa, ese tipo de sonata, tiene de la forma un concepto mucho más amplio. Lo primero que salta a la vista es que frente a la concepción scarlattiana de componer sus sonatas en un solo tiempo en dos partes, que, como ya queda dicho, es única y la usa en todas sus sonatas, Seixas compone una gran parte de las suyas en dos, y hasta en tres y cuatro tiempos. Estos segundos tiempos de las sonatas seixanas suelen ser un minueto; pero también las tiene con dos minuets, o incluso con otras variedades de segundos o terceros tiempos, llegando al extremo de la sonata 49, en sol menor, en que después del allegro inicial tiene un “adagio”, al que sigue un “andantino”, para terminar en un “amoroso”.

2. *La música misma.* Scarlatti mantiene, en esencia, un único lenguaje musical para sus sonatas, que fluye como espontáneamente, siempre con gran brillantez, pero sin elementos internos que mantengan, de alguna manera, la unidad del discurso musical, por ejemplo con motivos que se repitan, transformaciones de otros, etc. El todo da la impresión de una vena melódica extraordinaria, con una inspiración inagotable, que se mantiene siempre fiel a sí misma, pero que, no obstante esa persistencia, resulta siempre nueva. Tiene, por supuesto, a veces algunos elementos que reaparecen en el devenir del discurso musical, tiene incluso sonatas concebidas en plan imitativo, pero se trata de excepciones casi aisladas, que no invalidan la norma general.

Seixas, en cambio, usa mucho, y de forma consecuente, otros tipos de composición musical, además del brillante de tipo “fantasía”, que también tiene. Por ejemplo, la imitación, que se ve claramente que en él proviene de la tradición ibérica de la música de órgano del siglo XVII. Hay ejemplos notabilísimos de esto. Por ejemplo, la sonata 71, en la menor, donde también se percibe un segundo principio compositivo, que no existe en Scarlatti salvo casos aislados: el de usar fragmentos temáticos, ideas musicales, que repite y transforma, convirtiéndolos casi en unos “temas”, que se acercan mucho al desarrollo temático:

Ej. 4. Carlos Seixas: Sonata 71, en la menor.

Es evidente que estamos ante una composición hecha, no como una melodía continuada, al estilo de Scarlatti, sino en base a ideas musicales que se repiten, se alternan, dialogan entre sí, se transforman. El parentesco entre esta concepción de la composición musical y la de Roque da Conceição es clarísimo.

3. Frente a la concepción scarlattiana de que la segunda parte de la sonata repitiera la primera a la dominante o a otra tonalidad cercana, pero sin variar sustancialmente los motivos melódicos o rítmicos, Seixas, aunque conoce y practica este sistema compositivo, usa de otros muchos medios, por ejemplo no repitiendo el primer tiempo en el segundo, sino componiendo éste en un modo diferente; quizás a base de elementos del primero, pero cambiándolos incluso totalmente o casi. Los ejemplos se podrían multiplicar en gran número. He aquí uno, que sirva por muchos: la sonata 47 en sol mayor:

The image displays a musical score for Carlos Seixas' Sonata 47 in G major. The score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled '47' and includes the tempo marking '[Allegro]'. It shows the beginning of the first movement, with measures 1 through 5. The second system continues the first movement, with measures 6 through 10. The third system marks the beginning of the second movement, with measures 45 through 50. The fourth system continues the second movement, with measures 51 through 55. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents.

Ej. 5. Carlos Seixas: Sonata 47, en sol mayor. Comienzo de las partes primera y segunda.

4. Scarlatti concibe sus sonatas — todas, sin una sola excepción, — para el clavecín. Esto se deduce con toda claridad de la música misma. Seixas, aunque muchas de sus sonatas sean también perfectamente aptas para ser interpretadas en el clavecín, en otras se ve que las compuso pensando en el clavicordio; más aún: algunas parecen pensadas para el piano-forte⁽¹³⁾. Piénsese, por ejemplo, en las manos cruzadas de la sonata 19, o en el segundo minueto de la sonata 42, pasajes ambos — y hay otros muchos similares — que no parece que se puedan interpretar adecuadamente a no ser en un instrumento que permita relizar el “forte” y el “piano”, e incluso, y sobre todo, mantener la sonoridad de los acordes arpegiados a través del pedal que aisle los macillos⁽¹⁴⁾. Véase el comienzo de ese segundo ejemplo citado, juntamente con el minueto primero, del que el segundo es, como bien observa Kastner en su anotación, una “glosa” del precedente; o sea: un ejemplo más de la continuidad de Seixas respecto de la música portuguesa, e ibérica en general, inmediatamente precedente.

⁽¹³⁾ Doderer, en su libro *Clavicórdios portugueses do Século Dezoito* (Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1971), describe con gran detalle los quince clavicordios que se conservan en el museo del Conservatorio Nacional de Lisboa, que son una muestra magnífica de la difusión que este instrumento tuvo en Portugal en este siglo XVIII que estamos estudiando.

Nada dice Doderer del piano-forte, ni conozco información precisa de los instrumentos de este tipo que pudo haber en Lisboa en los tiempos de Seixas, aunque se puede dar por seguro que los había.

⁽¹⁴⁾ Durante el simposio se nos ofrecieron, a los asistentes al mismo, y al público en general, tres conciertos con sonatas de Seixas interpretadas en el órgano, en el clavecín y en el piano. Hubo opiniones diversas entre los asistentes acerca de lo que se podría definir como la “validez” de algunas de esas tres interpretaciones, es decir, respecto del instrumento en que se interpretaban, en particular el piano.

Si me es lícito expresar mi propia opinión, deberé decir que a mí me convencieron las tres, en un grado aproximadamente igual. Ciertamente el sentido que adquirían las composiciones — varias de las sonatas se interpretaron en los tres instrumentos — era no poco diverso, según el instrumento en que se las oía; pero la “validez”, la “autenticidad”, me parecieron idénticas, o casi, en las tres. Es claro que el “piano” que conoció Seixas, y para el que, según hoy podemos deducir, compuso algunas de sus sonatas, era muy diverso del actual, eso desde luego; pero no cabe duda que si él hubiese conocido los pianos de hoy no habría dudado en tocarlas en ellos. Que si hubiese conocido el piano de hoy habría escrito sonatas bien diversas no parece que pueda ponerse en duda. Pero eso no invalida el que sea válido y auténtico tocar las que compuso, y como las compuso, en el piano moderno. De hecho, el Maestro Martíns, que fue quien las interpretó al piano en el tercero de aquellos conciertos, tiene un buen número de ellas grabadas en el piano y publicadas en varios discos, en unas versiones que me parecen perfectamente aceptables, *Salvo*, claro está, *meliori iudicio...*, es decir, salva siempre la opinión contraria, que es claro que la hay y que es, o puede ser, tan válida o más que la mía.

MINUET
[Espressivo]

Musical score for Minuet [Espressivo], measures 1-20. The score is in 3/4 time, F minor, and consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 1-5, the second system measures 6-10, the third system measures 11-15, and the fourth system measures 16-20. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the end of their respective systems.

Minuet [Glosa do precedente]

Musical score for Minuet [Glosa do precedente], measures 1-5. The score is in 3/4 time, F minor, and consists of two systems of two staves each. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Measure numbers 5 and 7 are indicated at the end of their respective systems.

Creo, pues, que está perfectamente justificada la opinión expuesta, que es la misma conclusión a la que había llegado Kastner: que, aun admitiendo que el punto de partida de Seixas haya sido Scarlatti, el maestro portugués, lejos de limitarse a copiar a su modelo, o, simplemente, a seguir por el mismo camino, creó un estilo musical del todo nuevo, que tiene mucho de lo anterior de su país y mucho, sin duda, también de su propio genio personal, y que se podría resumir así: Seixas conoció la sonata de tecla, en su concepción y en su forma musical, de Scarlatti, pero no la copió sin más, en su forma ni menos en su lenguaje, sino que en ambos conceptos, y sobre todo en el segundo, el lenguaje musical, supo encuadrar ese concepto genérico en la música que era la suya, la portuguesa, y aun ibérica en general, creando, en realidad, una forma musical propia, prácticamente nueva, en su concepción y en su desarrollo, y sobre todo utilizando para esa nueva forma musical, verdaderamente ibérica, el lenguaje musical heredado de sus predecesores, aunque transformado por él⁽¹⁵⁾.

La comparación con Giustini es más fácil y tiene menos elementos. Es verdad que Seixas vivió, después de conocer el libro de Giustini, diez años, que sin duda fueron los de su madurez humana y artística. Pero no puede dudarse de que para 1732 tuviera compuestas ya muchas de sus sonatas. Con todo, algunas las habrá compuesto, sin duda, después de esa fecha. De hecho, en algunas parece vislumbrarse un cambio en su concepción de la sonata. Por ejemplo, en la n.º 25, en re menor, se encuentran tantos elementos nuevos, que por fuerza tuvo que haber algo antes de ella, para que Seixas concibiera esa obra. Y no estaría de más recordar que se trata de una sonata en tres tiempos; que el primero no tiene señal de tempo — el “allegro” que Kastner le añadió me parece algo rápido en demasía; y creo que un “andante con motto”, o algo así, reflejaría mejor, creo yo, el espíritu tan notable de ese movimiento. El segundo tiempo es un adagio. El tercero el habitual minueto. Véase el comienzo del primer movimiento:

⁽¹⁵⁾ Lo más notable es que esto mismo hicieron los compositores españoles de la época de Carlos Seixas o ligeramente posteriores que también escribieron sonatas para “címalo” y para “piano-forte”, sobre todo Albero y Rodríguez Monllor. El estudio comparativo entre su concepción de la sonata, junto con el lenguaje que utilizan, y lo realizado por Seixas es sumamente ilustrativo y demuestra que había en el ambiente ibérico algo que hacía que todos nuestros compositores reaccionaran de una manera esencialmente idéntica a los nuevos conceptos musicales que entonces estaban naciendo, sobre todo en Italia.

[Allegro]

25

Ej. 7. Carlos Seixas: Sonata 25, en re menor. Primer movimiento.

De nuevo hay que decir que sí, que se percibe en algunas sonatas de Seixas un cierto influjo de las de Giustini; pero es igualmente claro que ese influjo queda del todo eclipsado por la personalidad artística del gran compositor portugués.

Lo que sí hay que decir, como conclusión, es que estamos en un mundo del todo diverso del de Roque da Conceição y sus contemporáneos. Estamos, para decirlo con la expresión que usé al comienzo de esta exposición, en la música “moderna”, frente a la “antigua” de finales del siglo XVII.

Queda una segunda parte, no menos instructiva que esta primera que hemos tratado, para completar el conocimiento de lo que significó Seixas

en la Península Ibérica, y aun para desarrollar adecuadamente el título de la presente comunicación: enmarcar la obra teclística de Seixas en la ibérica de la segunda mitad del siglo, tanto de Portugal — Francisco Xavier Baptista, João Domingos Bontempo, João Sousa Carvalho, Manuel de Santo Elías... — como en la de España — Sebastián Albero, Vicente Rodríguez Monllor, los Nebra... —; pero eso no es posible aquí, ya que exigiría un espacio similar al ya utilizado, por lo que deberá ser dejado para otra ocasión, que espero sea próxima.

No me queda sino agradecer, una vez más, a la Universidad de Coimbra y al Dr. Pedrosa el haberme invitado a este acto, y a todos ustedes por su atención.

Muchas gracias a todos.

(Página deixada propositadamente em branco)

AS SONATAS PARA TECLADO DE CARLOS SEIXAS
INTERPRETADAS AO PIANO

José Eduardo Martins
(Universidade de São Paulo)

Carlos Seixas é uma figura *sui generis* na tecladística europeia do início do século XVIII. Fatores vários, que estão sendo tratados neste Colóquio, imprimem à parcela considerável da produção para instrumentos de teclado de Carlos Seixas valores outros, a de seus ilustres coetâneos, quer pela maneira do emprego de materiais e até mesmo por determinadas ousadias escriturais. Poder-se-ia considerar que nas 105 Sonatas para instrumentos de tecla transcritas por Macário Santiago Kastner e publicadas pela Fundação Gulbenkian na coleção *Portugaliae Musica* em 1980 e 1992, assim como nas outras Sonatas atualmente a ele atribuídas, há certa desigualdade no conteúdo, mas a maioria dessa importante criação pode equiparar-se às melhores obras para cravo escritas por Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Johan Sebastian Bach (1685-1750), Georg Friedrich Haëndel (1685-1759), Domenico Scarlatti (1685-1757) e alguns importantes compositores do período. Há que se considerar que Carlos Seixas (1704-1742) nasceu cerca de 20 anos mais tarde que os autores citados, precedendo-os alguns lustros na morte.

Alguns fatores foram preponderantes no sentido do reconhecimento tardio da produção para instrumentos de tecla de Carlos Seixas. Poder-se-iam citar determinantes geopolíticas que durante séculos caracterizaram a prevalência de culturas às outras e entre estas aflora o “isolamento” de Portugal ao que se fazia musicalmente em França, Alemanha e Itália como um

todo, tornando os contatos existentes escassos e pessoais. Acrescente-se o espírito sedentário de Carlos Seixas que, ao que consta, não ultrapassou as fronteiras geográficas de Portugal, assim como a comparação pejorativa que marcou e rotulou tantos autores no passado e que não foi diferente com o compositor de Coimbra, exemplificado como o Scarlatti português.

Felizmente, para cada autor de qualidade, não divulgado, sempre houve o redescobridor exemplar: Johan Sebastian Bach teve em Mendelssohn um divulgador competente, Jean-Philippe Rameau encontrou em Saint-Saëns um entusiasta, e Domenico Scarlatti foi melhor conhecido após a catalogação e edição empreendida por Alexandre Longo. Há incontáveis exemplos mais. Muitos dos “redescobertos” tiveram a divulgação lenta. Quanto a Carlos Seixas, deve-se ao cravista e musicólogo Macário Santiago Kastner o mérito dessa busca abissal às fontes primárias e às outras fontes. Seguindo o caminho aberto por Kastner, musicólogos de expressão têm encontrado e estudado manuscritos para instrumentos de tecla do ilustre conimbricense.

Seria possível admitir que as primeiras edições da obra de Carlos Seixas para teclado, estudadas e transcritas por Kastner para a Casa Schott em 1935 e 1950, tivessem, àquela altura, levado aos vários cantos do mundo as sementes seixianas, mercê do prestígio internacional da editora. Se, sob um prisma, essas edições foram freqüentadas por cravistas, não se descarte a presença vigorosa, entre os pianistas, de Felicja Blumental que, entre tantos méritos, gravou Sonatas de Seixas e de outros autores portugueses do período a partir do trabalho de Kastner. O ilustre musicólogo e cravista escreveria em Fevereiro de 1955 à Blumental, em dedicatória manuscrita fixada na partitura de estudo da pianista: “Eu fiquei encantado ao encontrar em Felicja Blumental a maravilhosa intérprete dos cravistas portugueses, e que interpreta essa música com o verdadeiro sentido estilístico, tocando com alma e grande compreensão do som e da proporção”. Graças às gravações de Blumental em Lps, de alguns cravistas portugueses, majoritariamente Carlos Seixas, hoje remasterizadas em CDs, Sonatas e Tocatas do período em questão compostas em Portugal tornaram-se conhecidas por pianistas, intérpretes da música para teclado consagrada da primeira metade do século XVIII.

Seria possível constatar que Felicja Blumental, em suas interpretações, simplesmente aplica analogicamente, frise-se, com a maior competência, os princípios básicos da transferência de todo o repertório cravista para o pianoforte, inicialmente, e após para o piano. Saliente-se que Kastner, cravista,

ao entender que Blumental interpretava os tecladistas portugueses com o verdadeiro sentido estilístico, com ousadia, referenda a autenticidade das interpretações pianísticas, tão criticadas nas décadas posteriores, críticas hoje basicamente estioladas.

O ilustre musicólogo francês François Lesure, recentemente falecido, observaria em texto de apresentação da integral para clavecin de Jean-Philippe Rameau – álbum duplo de CDs lançado em 2000 pelo selo belga De Rode Pomp, piano J.E.Martins –: “O tempo do Barroco integrista passou, o uso dos instrumentos de época deixou de ser um dogma ao qual os músicos são obrigados a aderir sob pena de serem tratados de heréticos. Um dos maiores biógrafos de Rameau – Cuthbert Girdlestone – defendeu com força a idéia de que a música de Rameau ‘ganha ao ser transferida para o piano’ e que sua escrita encontra neste instrumento, de uma melhor maneira, o seu dinamismo”.

Voltando-se ao final do século XVIII, constata-se que entre os anos 1798-1799, dez anos após a Revolução Francesa, desaparecem as classes de cravo do Conservatório de Paris, sendo que são criadas pela mesma Instituição oficial dez classes de piano-forte. O *clavecin*, que teve o grande esplendor na realeza, devido ao paradigma que representava um dos símbolos musicais da nobreza, desaparecerá, assim como tantos outros elementos simbólico-monárquicos.

A constatação seria clara. Tornar-se-ia fato consumado. Poder-se-ia acrescentar ter sido o século XIX o século do silêncio para o cravo instrumento e a paradoxal aclamação crescente do repertório a ele destinado, inicialmente interpretado ao pianoforte e, mais tarde, ao piano. A transição dos séculos é marcada igualmente por dois fatores consequentes. Os construtores de pianofortes aperfeiçoam rapidamente o mecanismo dos instrumentos e, sob outro aspecto, ainda proliferavam, nessa fase intermediária, métodos destinados ao cravo e ao pianoforte, mesmo aquele já tendo sofrido a ação do cutelo. Este último fato é relevante e mostrará que todo o legado inicial técnico-pianístico vem do cravo e terá o seu desenvolvimento à medida em que os pianos que sucederão os pianofortes se robustecem.

O século XIX ratificaria as certezas do novo quadro geomusical, doravante expandido aos países da Europa Ocidental. Os compositores que resistiram ao tempo através da qualidade escreveriam doravante para o piano, instrumento triunfante. O desaparecimento oficial do cravo e as

transformações rápidas do pianoforte em direção ao piano moderno, assim como as salas maiores onde a música orquestral e instrumental eram interpretadas, agiram gradualmente sobre a própria criação. A ebulição constante repertorial fazia-se sentir. Contudo, o repertório escrito para cravo, agora interpretado ao piano, teve essa transferência basicamente sem traumas; poder-se-ia dizer, naturalmente. O fator ideológico pareceria, a partir do aprendizado do repertório cravístico pelos pianistas, absolutamente esquecido.

Se observada for a linha evolutiva do técnico-pianístico durante o século XIX, independentemente da trajetória das formas estruturais, verifica-se que a base parte da técnica consagrada dos cinco dedos, digital, indisfarçável, soberana. E esta é herança cravística. A evolução do piano instrumento propiciaria aos compositores enriquecerem o técnico-pianístico a partir da ampliação da extensão do teclado e do fortalecimento da máquina piano. Considerando-se o aspecto artesanal da construção dos diferentes instrumentos da família dos cravos, verifica-se que o grande passo no século XIX foi dado graças à indústria do aço, permitindo o aperfeiçoamento do piano. Toda a estrutura em metal tornou-se mais resistente, podendo suportar a enorme tensão de cordas maiores, cruzadas e robustecidas. Sob outra égide, a tábua harmônica seria reformulada. Se a sonoridade obviamente se amplia, atende-se igualmente a outro chamamento, ou seja, salas maiores. Contudo, frise-se, jamais a técnica dos cinco dedos foi abandonada, apesar de recursos inimagináveis terem sido acrescentados ao técnico-pianístico.

O silêncio do cravo no século XIX representaria, pois, de maneira até contraditória, a divulgação do repertório cravístico ao piano. Este conviviria, sem conflitos aparentes, com a avalanche criativo-pianística empreendida de Beethoven a Debussy, passando do virtuosismo o mais exacerbado ao mais introspectivo subjetivismo. E como se processaria a continuação desse repertório cravístico executado no instrumento soberano do século XIX, o piano? Através da tradição.

Walter Benjamin, em *O Narrador*, pondera que as lendas se perpetuaram através da oralidade. Viajantes e marinheiros narravam histórias ouvidas, perpetradas através da atenção e da posterior propagação pelos ouvintes atentos. Poder-se-ia dizer que o mesmo procedimento, em outro contexto, aconteceria no ensino de um conhecimento. Seria fácil entender que todo o repertório escrito para cravo, *clavecin*, *clavicembalo*, *harpsichord*, com naturalidade, recordemos, incorpora-se definitivamente, e de maneira a menos traumática, ao conhecimento dos pianofortistas, precursores dos

pianistas. Verifica-se, pois, que não há, em momento algum, curto período que seja, a interrupção do transmitir ensinamentos do repertório cravístico, agora realizado pelos professores e alunos de pianoforte. Outras razões apenas dimensionam essa transmissão. Em sendo o repertório aludido a origem original dos primeiros ensinamentos transferidos doravante aos pianofortistas, observa-se, sob outra égide, que relatos históricos numerosos evidenciam a profunda admiração de Mozart, Beethoven, Czerny, Chopin, Schumann, Liszt pela obra de J.S.Bach e, tardiamente, de Saint-Saëns e Debussy pela criação dos cravistas franceses, ou ainda, de Isaac Albeniz pelas Sonatas de Domenico Scarlatti. Considere-se, *in addendo*, que a maioria dos autores mencionados deixou frases entusiásticas a respeito dos cravistas, sobretudo sobre Bach e o *Cravo Bem Temperado*. Os compositores consagrados, preferencialmente os que viveram a transição dos séculos XVIII e XIX, incluindo-se entre eles compositores que pensaram os Estudos básicos para o pianoforte, como Muzio Clementi (1752-1832), Johann Baptist Cramer (1771-1858), Carl Czerny (1791-1857), legaram aos pósteros a configuração básica digital, aquela rotineiramente entendida como técnica dos cinco dedos, já tão bem explicitada em *L'Art de Toucher le Clavecin* (1716) de François Couperin. A inalienável técnica dos cinco dedos, perene, herança natural, seria a base da edificação técnico-pianística.

A oralidade aludida anteriormente transmitiria às gerações, através da voz professoral, não apenas a maneira de se interpretar o repertório originalmente para cravo, mas as modificações dessa interpretação motivadas pelas sucessivas ampliações do universo que leva até ao virtuosismo. Ao longo do século XIX e basicamente durante a primeira metade do século XX, parte considerável dos pianistas iniciava seus recitais interpretando determinado autor que compusera para cravo. Liszt e Isaac Albéniz, em épocas diferentes, tocaram Sonatas de Scarlatti publicamente, Saint-Saëns fez o mesmo com obras de Rameau. A oralidade teria sido responsável pela aplicação, sob limites, de aquisições do romantismo, como problemas ligados à dinâmica, à agógica e à acentuação.

Seria possível acreditar que a virtuosidade levando os *tempi* a índices extremos nas criações de Liszt, Chopin, Alkan mais precisamente, teria influído num todo relacionado aos andamentos rápidos do repertório cravístico executado ao piano. Dir-se-ia que a torrente contagiaria esse repertório e a oralidade não ficaria estranha a essas modificações, incorporadas doravante à tradição.

O argumento dessa oralidade que sedimenta a tradição pode ser justificado pela formação de um estilo pianístico do repertório cravístico. Considerando-se que a obra de Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Schumann e de tantos outros, teve a manutenção de uma tradição interpretativa graças a essa oralidade — o que faz com que intérpretes mantenham as suas individualidades essenciais, conservando todavia a estrutura “óssea” da criação — observa-se igualmente que as diferenças de andamento e de estilo pouco variam entre os pianistas. Um exemplo claro é o Concerto para piano e orquestra. Os pianistas das mais diferentes escolas espalhadas pelo mundo, ao se apresentarem, raramente trazem problemas para regente ou orquestra, devido a esse estilo geral, tido como um consenso a respeito das obras. A oralidade professoral, a apresentação pública do intérprete e a recepção auditiva soberana do público das salas de concerto corroboram a sedimentação do estilo.

Exatamente o mesmo fenômeno se dá ao entendermos o repertório cravístico executado ao piano. Desde os primórdios da gravação, no início do século XX, há registros ao piano de obras gravadas, escritas originalmente para cravo. No todo, os *tempi* dos pianistas, assim como as concepções da forma ou a aplicação agógica, dinâmica ou de articulação, são mantidos basicamente nas fronteiras da manutenção estilística, entendendo-se, frise-se, as diferenças de personalidade de cada pianista, ou mesmo as transformações do gosto de época. Contudo, trata-se de um mesmo princípio que abarca o repertório cravístico e todo o grande repertório para piano escrito durante o século XIX. Gravações destes últimos 50 anos apresentam Wilhelm Backhaus ou Edwin Fischer interpretando J.S.Bach; Marcelle Meyer registrando Couperin, Rameau e Scarlatti; Wladimir Horowitz executando Scarlatti ou Felicja Blumental apresentando Seixas ao piano em concepções, mantidas as individualidades, bem próximas de uma identidade encontrada nos pianistas que freqüentam, hoje, esse repertório específico.

Ao se entender essa trajetória ininterrupta da tradição, poder-se-ia deduzir que o silêncio de um século da prática do repertório cravístico em seus instrumentos originais interrompeu a transmissão oral do *magister* durante esse longo período, o que tornaria a tradição irremediavelmente perdida, pois sem continuidade sonora e auditiva. Quando, na passagem dos séculos XIX e XX, o cravo é redescoberto, revivido, e volta à cena tornando-se lustros após igualmente triunfante, os pesquisadores tiveram de buscar as fontes escritas, partituras e textos, reconstituindo sonoramente o hipotético. Por motivos óbvios, os cravistas do século XX distanciaram-se

ao máximo de qualquer resquício da única tradição existente, a pianística. Como as pesquisas se desenvolveram em vários países de sólida tradição voltada aos estudos aprofundados, teorias múltiplas surgiram quanto à interpretação do repertório em seu instrumento original, o que resultou numa proliferação de idéias em que seus mentores acreditam, mas que tornam o repertório aludido rigorosamente instável quanto aos *tempi*, agógica, dinâmica e articulação. Ou seja, se graças à tradição há uma básica unidade na execução desse repertório ao piano, nada mais diferente do que se ouvir dois cravistas formados em escolas geograficamente distantes executando o referido acervo. Não se trata de juízo de valor, pois cravo e piano têm valores distintos, soberanos, inalienáveis e extraordinários. Sob um outro olhar, a redescoberta do cravo teve mais um aspecto meritório: o aprofundamento visando às edições críticas de todo o repertório. Ao buscar junto às fontes essenciais os elementos necessários para a reconstituição de um estilo cravístico, mais acentuadamente nas últimas décadas, cravistas com sólida base voltada à pesquisa debruçaram-se sobre toda essa documentação e realizaram edições críticas do maior mérito. Citaríamos, como exemplos: Macário Santiago Kastner e a obra para teclado de Carlos Seixas, Alessandro Longo e mais aprofundadamente Ralph Kirkpatrick em relação à produção de D. Scarlatti, Kenneth Gilbert e as *Pièces de clavecin* de J.-Ph. Rameau, sem nos esquecermos das edições *urtext* da Casa Henle Verlag concernentes à obra de J.S.Bach. Não foram os pianistas que realizaram essas edições, pois eles se estruturaram nessa longa tradição oral e sonora, mas, de maneira até paradoxal, beneficiaram-se ao estudar as edições críticas, doravante muito mais confiáveis. Quanto a Carlos Seixas, dois outros musicólogos, não pianistas, aprofundaram-se em sua obra para instrumentos de tecla, os organistas Gerhard Doderer e sobremaneira João Vaz que está a preparar, juntamente com o musicólogo João Pedro Alvarenga, a edição crítica da *opera omnia* para teclado do compositor coimbrão e que deverá ser publicada pela Fundação Gulbenkian em 2006.

Como pensar Carlos Seixas ao piano⁽¹⁾? A redescoberta empreendida por Macário Santiago Kastner e a afirmação deste quanto à qualidade

⁽¹⁾ As Sonatas mencionadas foram editadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, Coleção *Portugaliae Musica* em 1980 e 1992, sendo 25 e 80 Sonatas respectivamente. A título de exemplificação mais direta, pertencem ao programa apresentado no dia 3 de Junho na Biblioteca Joanina, dele constando 15 Sonatas de Carlos Seixas, e também integram o álbum duplo de CDs contendo 23 Sonatas, lançado pelo selo belga De Rode Pomp em 2004 - piano J. E. Martins.

interpretativa da pianista Felícia Blumental relacionada às Sonatas de Seixas levam-nos a diversas possibilidades. Ouvindo-se as interpretações excelentes da pianista polonesa, pode-se observar que Blumental, por analogia, pensou na obra cravística em geral, Domenico Scarlatti bem em particular. A clareza da execução, os *tempi* rápidos entendidos nessa visão pianístico-virtuosística da produção de Scarlatti, dão às interpretações da pianista essa verve scarlattiana, mas havendo um sentido amplo da tecladística de Carlos Seixas. Seria possível supor que essa compreensão tenha maravilhado Kastner ao verificar, através dos dedos voltados à virtuosidade e à elegância dos contornos fraseológicos realizados pela pianista, um outro extraordinário valor inerente na obra de Seixas, não se descartando igualmente a possibilidade do musicólogo ter pensado a comparação qualitativa entre Scarlatti e Seixas, entendendo-se o conhecimento prévio de Kastner quanto às interpretações notáveis de alguns pianistas da obra do compositor napolitano. Frise-se que o ilustre pesquisador partira das fontes manuscritas realizadas por copistas e que, como cravista, ao executar as mesmas obras, devido aos próprios recursos do instrumento, e às tendências estilísticas reconstituídas, concebera andamentos mais cômodos. E pareceria não haver muitas dúvidas de que, em determinado sentido, a virtuosidade pode chegar a *éblouir* o ouvinte, o que, numa inteligência privilegiada como a de Kastner, pareceria ter acontecido, no caso da brilhante interpretação de Blumental.

Teríamos como consequência que Carlos Seixas ao piano, recordemos, apesar da redescoberta relativamente recente na primeira metade do século XX, teria se beneficiado, por analogia, de toda a tradição que acompanhou o repertório cravístico do pianoforte ao piano.

As Sonatas para tecla de Carlos Seixas apresentam certa desigualdade, devido inclusive às várias categorias de alunos que orientou, do aprendiz menos capacitado a alguns que teriam certamente méritos como intérpretes. Ao se pensar em Carlos Seixas, é sempre lembrado um determinado aspecto tardio de sua criação, devido ao fato de ter nascido cerca de vinte anos após os grandes compositores para tecla já mencionados. Contudo, frise-se, seria bom lembrar que Seixas morre em 1742, sendo que dois anos após Johan Sebastian Bach escreveria o segundo livro do *Cravo Bem Temperado* e, em 1747, Jean-Philippe Rameau, *La Dauphine*. Esses exemplos dão o sentido da coetaneidade na obra do compositor conimbricense.

Nessa imensa analogia que se estende à interpretação dos autores que compuseram para cravo na primeira metade do século XVIII, guardando-se

as distintas diferenças estilísticas entre J.S. Bach, J.-Ph. Rameau e D. Scarlatti, pode-se verificar que a obra de Seixas se diferencia por tipicidades que vão do talento inerente do compositor ao aspecto geográfico, incluindo-se, neste, aspectos que poderiam estar ligados à índole lusíada. Seixas, como todo grande autor que se diferencia pela qualidade, tem um idiomático técnico-tecladístico pessoal, inerente só a ele. A idéia que impulsiona a criação e que por sua vez transmite a obra acabada para o papel pautado é única. Conhecendo-se Seixas, sabe-se que é Seixas. Há aquilo que podemos considerar como a impressão digital de um autor de mérito. A tipicidade é só dele.

Entendendo-se que a idéia musical é o resultado de tantos fatores influentes, que vão de todo um acervo cultural adquirido ao longo da trajetória, assim como do olhar e dos ouvidos atentos àquilo que interessa ao compositor, tornar-se-ia compreensível que a obra feita sofra esses impactos. Acrescentando-se o fato de Seixas ter sido um intérprete respeitado, chega-se à escrita técnico-tecladística, diferente da estabelecida por Domenico Scarlatti para os seus dedos e para aqueles de sua discípula real e privilegiada cravista, Infanta Maria Bárbara. Pareceria plausível considerar que muitas das passagens as mais complexas na obra para instrumentos de tecla de Carlos Seixas possam ter sido escritas para os seus dedos e não para aqueles de seus alunos de níveis irregulares. Essa particularidade, quando das dificuldades técnico-tecladísticas em sua obra, poderia explicar a complexidade de muitas dessas passagens, que não resultam necessariamente naturais, entendendo-se por natural uma passagem que logo é captada pelos dedos, fluindo com facilidade. Após a partida de Scarlatti, Seixas teria um diálogo à altura? Não teria pois estabelecido em muitas Sonatas rápidas um código próprio, que para ele funcionava muito bem? A qualidade de uma escrita que servisse aos *virtuoses* basicamente é uma das identidades em Scarlatti. Dir-se-ia que, na obra do compositor napolitano, a escrita técnico-tecladística tem a adequação direta, adaptando-se aos dedos com maior naturalidade, comparando-se à de Seixas. Esse dado não implicaria que sonoramente a escrita de Carlos Seixas tenha uma consequência menos favorável, pois resulta, na realidade, no nível do que de melhor se escreveu para cravo.

Acreditamos que a obra para instrumentos de tecla de Seixas tenha uma adequação plena ao piano, mercê de qualidades inerentes a este. Independentemente dos aspectos já aludidos, que contagiaram a partir do início do século XIX todo o repertório para cravo, no qual os *tempi* já citados, que

ao correr do século sofreram a influência de outros *tempi* românticos mais acelerados, observa-se que alguns outros fatores aplicáveis nas obras dos cravistas interpretadas ao piano poderiam ter uma melhor adaptação neste instrumento, sobremaneira na obra de Carlos Seixas. Poderíamos considerar como essenciais dois aspectos observados por Kastner em seu livro *Carlos de Seixas* de 1947: a ornamentação mais discreta, comparando-se à de seus ilustres coevos, devido ao desconhecimento do compositor português *da rica ornamentação dos estrangeiros* e a preponderância bem acentuada da mão direita sobre a mão esquerda, característica, segundo Kastner, das Sonatas de Scarlatti compostas em Portugal. Se considerarmos outros sinais ou expressões, fixados ou não na partitura, mas que seriam fundamentais na interpretação no romantismo, poderíamos incluir a própria flutuação de andamentos, que encontraria no *rubato* um avatar que se expandiria como um leque nas interpretações das obras dos autores do século XIX. O *rubato* teria influência, igualmente, na interpretação do repertório cravístico interpretado ao piano.

Ao mencionarmos os fatores geopolíticos, gostaríamos de salientar que entendemos a obra de Seixas como única e diferenciada daquela produzida por seus coetâneos, inclusive Scarlatti. Num outro contexto geográfico, na Espanha o cravo não teria sido cultivado à altura durante o século XVIII, sendo que Joaquin Nin chega a afirmar em 1925 que os músicos espanhóis do período *mediocrementemente cultivaram o cravo*. Contudo, pianistas têm frequentado as obras de compositores como Padre Antonio Soler (1729-1783) e Mateo Albeniz (1760?-1831) mais intensamente. Estes autores são bem posteriores a Carlos Seixas, sendo que Soler escreveria para cravo e posteriormente para pianoforte, verificando-se, pois, que a produção para teclado de Carlos Seixas é ímpar na Península Ibérica nesse período.

Na obra específica do compositor coimbrão há determinados ingredientes que pertencem à alma portuguesa, só a ela, fato claramente identificado nos andamentos bem lentos. Não estaria Seixas longe do que ouve ou sente pelas ruas lisboetas. Sob outra égide, determinadas terminações em andamentos rápidos poderiam ser entendidas como características da música portuguesa não erudita, como nas Sonatas n.º 46 em Sol maior, n.º 68 em Lá menor e muitas outras. A somatória desses atributos faz com que, ao piano, novas possibilidades possam ser aproveitadas.

Quanto às Sonatas de Seixas, Kastner refere-se à mão direita preponderando sobre a esquerda. Pode, contudo, entender-se hoje, ao

piano, a presença de baixos caminhanes executados pela mão esquerda, muitas vezes, verdadeiros centro tonais, o que dá às Sonatas tipificadas uma outra dimensão, ou seja, as fundamentais passam a ter todas as possibilidades da dinâmica e da acentuação. Sempre é bom lembrar conceitos do *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* de Jean-Philippe Rameau e que data de 1722, e que em seu artigo primeiro do primeiro livro reitera a importância da fundamental. Em textos outros Rameau ratificará essa posição. Para o piano moderno, a interpretação torna-se, pois, plena de possibilidades sonoras, dimensionando e valorizando os grandes desenhos da mão direita. São muitos os exemplos em que essa prática na prevalência aparente da mão direita mostra-se evidente e teríamos de citar algumas dezenas de Sonatas de Seixas, o que não seria viável no espaço reservado à presente conferência. Contudo, a monumental Sonata n.º 10 em Dó maior, com seus 390 compassos, Sonata plena de alternativas, rigorosamente virtuosística, é típica, e nela Seixas emprega uma série de atributos técnico-tecladísticos como escalas, arpejos, rápidos movimentos de terças, técnica paralela ou não dos cinco dedos nas duas mãos, assim como os baixos caminhanes, modulantes, por vezes cromáticos, dando toda a estrutura cantante às flexibilizações da frase. A qualidade única da Sonata n.º 10 daria bem a dimensão do sentido do amplo existente em Seixas, que em contrapartida escreve uma dramática Sonata n.º 24 em Ré menor de apenas 29 compassos, Sonata esta que bem pode antever determinadas aberturas mozarteanas tão posteriores, e na qual o drama é expressado pelos baixos em semínimas sustentando uma linha ininterrupta e diversificada de semicolcheias da mão direita. Se nas obras mencionadas o papel das fundamentais é essencial e Kastner, em tantas oportunidades, apresenta-as oitavadas, há que se considerar o papel preponderante que, ao piano, terá o pedal. Acreditamos que o mesmo não pode ser entendido como pedalização plena, mas, no caso de Seixas particularmente, há que se ter a consciência de um emprego flexibilizado que recorrerá aos múltiplos matizes representados pelas alternativas $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ de pedal, sempre tendo-se em mente as ressonâncias proporcionadas pelos baixos, assim como pela condução melódica, esta, tantas vezes configurada por passagens rápidas da mão direita. Chamam a atenção essas fundamentais seixianas, que basicamente ignoram um simples desempenho acompanhador. Em muitos momentos, são elas que conduzem, no estrito sentido, o caminhar fluente e rápido, quando é o caso, das passagens da mão direita. Um diálogo nítido

pode ser observado na esplêndida Sonata 78 em Si bemol maior, entre os compassos 70-75, em que a mão direita, no desenho ininterrupto de semicolcheias, tem a imitação instantânea das oitavas em colcheias da mão esquerda. Para o pianista, em muitas das passagens em Sonatas de Seixas, há a possibilidade do amplo entendimento do que se convencionou chamar de nota pedal, a criar atmosfera única no todo da passagem, nessa conservação da *pedal note*, expressa na mão esquerda, inequívoca, apesar das transformações realizadas pela mão direita.

A variedade das opções empregadas por Seixas, sob outro aspecto, evidencia em muitas das Sonatas a participação ativa das duas mãos, num verdadeiro sentido ambidestro. Como exemplos marcantes há as Sonatas n.º 34 em Mi maior, ou a Sonata n.º 27 em Ré menor e tantas mais. Conhecedor de todos os recursos técnico-tecladísticos, como o emprego das notas repetidas ou do cruzamento das mãos, Seixas demonstra, em Sonatas como as de números 46 e 47 em Sol Maior ou a de n.º 50 em Sol menor, essa freqüência absolutamente à vontade nesses desenhos mais complexos para os dedos.

René Descartes em *Abregé de Musique - Compendium Musicae*, datado de 1618-19, escrevia sobre o som e a música: *Sa fin est de plaire, et d'émouvoir en nous des passions variées*, e um século após François Couperin, no prefácio do primeiro livro de *Ordres*, em 1713, observava: *j'aime beaucoup mieux ce qui me touche, que ce qui me surprend*. Ao lermos as 105 Sonatas de Seixas, chamou-nos a atenção uma constante que ocorre quase sempre na segunda parte dessas majoritárias sonatas bipartidas, ou seja, uma espécie de “culminância emotiva”. Sem entrarmos em pormenores que certamente envolveriam a tão decantada secção áurea, tenderíamos a acreditar tratar-se de uma subjetividade à qual Seixas se inclina, conscientemente ou não, basicamente entre o início da segunda parte dessas sonatas em um movimento — quando basicamente há a modulação em sentido inverso — à secção intermediária desta. Se o intérprete constatou, conscientemente ou não, essas “culminâncias”, haveria que se pensar em como tratá-las. Pianisticamente, através de pequenas ou médias flexibilizações agógicas, a causarem uma leve alteração de andamento em um ou no máximo em pouquíssimos compassos. Esse procedimento não caracteriza propriamente um rubato, mas sim o que Claude Debussy tanto utilizou, e que bem denomina *cédez*, ou seja, a diminuição do andamento, um degrau a menos, diríamos, para logo após retomar-se o andamento inicial. Neste

caso, não se trata de um *ritenuto* ou *ritardando*, mas desse patamar diferenciado no instante do acontecido. Lembremos que esse atributo seria integrante de uma tradição pianística aplicável quando do repertório cravístico.

Girdlestone entende Rameau melhor ao piano, como mencionámos anteriormente. Carlos Seixas ao piano possibilita a escuta de um compositor que em tantos momentos esteve bem a frente de seu tempo histórico. Seria possível entender que o isolamento geográfico, já citado, em que viveu durante toda a vida propiciasse a elaboração “laboratorial” de uma técnica muito pessoal. A falta de contato com outros cravistas de renome e o contato com Domenico Scarlatti durante a estadia deste em Lisboa poderiam, para uma mente privilegiada como a de Seixas, ter sido, para um exímio intérprete que era, o motivo da elaboração livre de formulações técnico-tecladísticas, longe de qualquer crítica, elogio ou censura de possíveis concorrentes à altura. Seria essa criatividade em lidar com os materiais a base segura da grande originalidade da obra para teclado de Carlos Seixas.

Felícia Blumental realizou gravações antológicas da obra de Seixas. Disséramos que o modelo scarlatiano de interpretação estaria presente. Contudo, numa visão hodierna, a modernidade de sua escrita, a antevisão de um tecladismo original e amplo, a utilização racional da movimentação dos baixos, a “aplicação agógica” entre outros atributos, proporcionam ao pianista uma outra compreensão da obra. A tradição pianística lá está, a leitura — como vimos anteriormente na referência às mutações interpretativas da execução dos cravistas ao piano nos séculos XIX e XX —, esta, sofreria as conseqüências de outras mutações relacionadas à própria interpretação. Nesse item, incorporemos gosto de época e estilo.

Mais de setenta anos após o redescobrimento, Seixas continua um quase ignoto para os intérpretes e para aqueles que escrevem textos sobre autores e repertórios e que teriam, no mínimo, o dever e a obrigação de um conhecimento descentralizado do eixo dos países que mantêm a “tutela” do que deve ser conhecido ou ouvido. A ausência de Carlos Seixas é uma lacuna, no mínimo, constrangedora. Será necessário um grande esforço de todos nós, intérpretes e musicólogos, no sentido de divulgar aos quatro cantos a obra do ilustre compositor português.

O que se nos afigura extraordinário e esperançoso é haver espaço suficiente para o ótimo entendimento da obra de Seixas ao cravo, ao órgão ou ao piano. Os três instrumentos têm vidas independentes e podem

conviver pacificamente em prol de uma causa maior e única: a difusão da extraordinária produção para teclado do notável Carlos Seixas. Muito bem cuidou a coordenação científica deste Colóquio, na figura do respeitado musicólogo e professor desta Universidade, José Maria Pedrosa Cardoso, da apresentação da obra para teclado de Carlos Seixas em recitais diferenciados, privilegiando os três instrumentos: órgão, cravo e piano. Enquanto não estiver justamente conhecido e interpretado nas principais salas de concerto do mundo, uma falta irreparável estará a ser perpetrada. Será possível entender que o passo a mais proporcionado neste Colóquio seja uma semente da esperança. Portugal tem de quem se orgulhar, e muito, num período em que pontificaram colegas ilustríssimos de Carlos Seixas, como J. S. Bach, G. F. Haëndel, J.-Ph. Rameau e D. Scarlatti, cujas obras não superam muitas das criações do ilustre compositor conimbricense. Comemoremos festivamente o tri-centenário do grande Carlos Seixas.

CARLOS SEIXAS: MEMÓRIAS COIMBRÃS

Abílio Queirós

(Arquivo da Universidade)

1. INTRODUÇÃO

Pretende-se com este texto, não redigir mais uma vez a biografia de Carlos Seixas, (*sat prata biberunt!*) mas sim — retomando o que sobre a sua vida se conhece e se tem escrito — apresentar e integrar alguns elementos até agora ocultos, susceptíveis de estimular novos juízos e novas procuras. Seria bom, de resto, que, em ano de comemorações dedicadas ao ilustre músico conimbricense, se pensasse em diversificar o mais possível os ângulos de observação e as fontes de informação, de modo a alargar a base de documentação pertinente.

Entretanto, como se diz que a história é de certo modo uma tarefa jamais acabada, vale a pena interrogar os velhos documentos em busca de uma notícia que possa ampliar, confirmar ou infirmar o que neste momento se tem por adquirido. Ora o que se conhece, o texto-base de referência, dada a notícia directa dos factos de que o autor beneficiava, corresponde substancialmente às informações compendiadas pelo Abade de Sever na sua *Bibliotheca Lusitana*⁽¹⁾. Aceitando pacificamente esta dependência, pelo acatamento que merece o autor assim como a sua proximidade dos factos, nada impede que se tragam à luz pequenos nada, pequenos pedaços de vida,

⁽¹⁾ Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: Officina de Francisco Luis Ameno, 1759. Vol. IV, p. 198.

para pôr à prova a autenticidade dos acontecimentos. Respeitando também a autoridade de autores que já escreveram sobre a biografia de Carlos Seixas, estamos em crer que o que trazemos de novo pode não ser destituído de interesse.

É preciso esclarecer que o objecto da pesquisa que está na base destas linhas é constituído pelos fundos à guarda do Arquivo da Universidade de Coimbra. Trata-se certamente de uma limitação que convém ultrapassar, buscando outras fontes em outros centros documentais: mar é esse para mais largas travessias.

2. DAS ORIGENS

José António Carlos de Seixas nasce na Medina de Coimbra, numa das casas da rua da Ilha⁽²⁾, freguesia de S. Cristóvão, no seio de uma família de Tomar que muito provavelmente no último trimestre de 1699 havia deixado as margens do Nabão pela cidade do Mondego. Com efeito, é em 31 de Agosto desse mesmo ano que o pai, Francisco Vaz, celebra contrato⁽³⁾ com o Cabido como organista da catedral, a veneranda Sé-Velha de Coimbra⁽⁴⁾. Não quer dizer, porém, que a entrada ao serviço efectivo tenha coincidido com a data do referido contrato. Na verdade, começou antes, em 15 de Agosto; exerceu temporariamente, interrompendo até ao dia 8 de Novembro, data em que exerceu de forma definitiva e continuada. É possível que essa irregularidade tenha correspondido à necessidade de buscar habitação, a fim de poder instalar-se definitivamente com a família em Coimbra. Em apontamento registado junto do assento de distribuição periódica dos cereais, arrecadados pelo Cabido através do pagamento das rendas⁽⁵⁾, anota o

70 ⁽²⁾ Esta morada consta do assento de óbito de seu irmão, Francisco Vaz Nunes, em 19 de Julho de 1711. Cf. *Registos Paroquiais de Coimbra: Freguesia de S. Cristóvão* O1 (1651-1732). fl. 92. Certamente a família Vaz Nunes residia na rua da Ilha já em 1704.

⁽³⁾ *Obrigação de Francisco Vaz para servir o lugar de organista da Sé de Coimbra*: Cabido da Sé de Coimbra, documentos avulsos, cx. 4. AUC - III-1.ªD-7-5

⁽⁴⁾ Nessa altura, ainda a Catedral era a antiga igreja românica de Santa Maria e não a do Colégio de Jesus, dita Sé Nova.

⁽⁵⁾ *Livro do Celcero (1698-1699)*, fl. 433v. Diz outro apontamento, redigido e assinado pelo Cón. Pantalção Pereira de Sampaio: "Vencço somente de 8 de Novembro em que começou a servir ..."

secretário do celeiro, Cón. Pantaleão Pereira de Sampaio: “*Foi elleito Francisco Vás da villa de Tomar pera organista, pello Reverendo Cabido, em 28 de Agosto de 1699 e tinha já servido de 15 de Agosto do d.º anno*”.

Por essa altura o núcleo familiar reduzia-se aos pais e ao filho mais velho, Francisco Vaz Nunes, que viria a frequentar a Universidade, como estudante de Medicina. José António, de acordo com Barbosa Machado, vem ao mundo em 11 de Junho de 1704, o que parece colidir com os termos da certidão de baptismo, apensa às proclamas do processo de casamento⁽⁶⁾ concluídas em 3 de Outubro de 1731, a qual declara que o baptismo teve lugar em 10 de Julho de 1704. Aqui surge uma incompatibilidade de datas, se tivermos em conta o preceituado pelas Constituições Diocesanas de Coimbra⁽⁷⁾, consagrando um costume antigo e, de acordo com outros textos congêneres, estipulando que o baptismo seja realizado dentro dos primeiros oito dias após o nascimento, passados os quais, tem lugar uma sanção, agravada por cada oito dias a mais de inobservância. Este documento não pode, pois, deixar de pôr em questão a data de nascimento de Seixas: uma matéria que se tinha como pacífica. A menos que este incumprimento dos prazos fosse de algum modo justificado ou benignamente interpretado, porventura com a intervenção do padrinho de baptismo, o Cónego Luis Pereira de Melo, cuja influência poderia ter contribuído para sanar a situação⁽⁸⁾.

Sobre a formação musical de Francisco Vaz não temos qualquer notícia. Quanto, porém, se pode depreender do modo como o Cabido seleccionava os seus organistas, e da exigência com que seguia o seu desempenho, se Francisco Vaz obteve o placet dos capitulares foi porque terá provado possuir uma formação organística séria. Sendo natural de Tomar onde terá vivido até à transferência para Coimbra, é bem verosímil que tenha frequentado alguma escola de órgão existente no Convento de Cristo e aproveitado da

⁽⁶⁾ Cf. *Câmara Eclesiástica de Coimbra: Processos de casamento, 1731 - AUC-III-1ªE-18-3-9*. Certidão e Processo já citados por J. P. d'Alvarenga.

⁽⁷⁾ *Constituições Synodales do Bispado de Coimbra*. Coimbra: no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1731. Tit. II, Const. I.

⁽⁸⁾ Luis Pereira de Melo ascendeu à mais elevada dignidade capitular, ao ser eleito Deão, após renúncia do antecessor, António Monteiro Paim, em 26 de Janeiro de 1706, (*Acordos do Cabido, Lv. 17 (1699-1714)*, fl. 102) exercendo a dignidade até à sua morte, em 26 de Janeiro de 1731 (*Id. Lv. 19 (1720-1733)*).

experiência de algum mestre que certamente não deixaria de exercer ali a sua arte. De resto, sabe-se que, entre os familiares do casal Vaz Nunes foram referenciados vários religiosos, através das inquirições obtidas por Francisco Vaz Nunes, o seu irmão estudante de medicina, quando este se candidata em 1708 a um partido médico na Universidade⁽⁹⁾. Entre esses religiosos, contam-se dois tios paternos (Fr. Manuel do Sacramento e Fr. Estêvão da Conceição) e um tio materno que era professo da Ordem de Cristo, com o nome de Frei Alexandre da Conceição e que, se necessário, saberia fazer valer as suas recomendações, em favor da aceitação de Francisco Vaz. A menção destes familiares religiosos, bem como a de seu irmão estudante de Medicina e de um seu primo direito, a que adiante aludiremos, estudante de Cânones, vem certamente pôr em causa as afirmações que sedimentaram sobre a pretensa baixa ascendência da família de Carlos Seixas. Quanto ao estatuto profissional dos ascendentes é feita apenas referência, na citada inquirição, a seu avô materno, Ascenso Nunes, atribuindo-lhe a profissão de alfaiate, não se falando em nenhum caso de ofícios infamantes.

Dezanove anos foi o tempo que Francisco Vaz serviu a Sé-velha de Coimbra como seu organista titular. Um longo exercício que prova a competência demonstrada no desempenho do seu cargo bem como na qualidade da preparação musical que recebeu: só a morte viria pôr termo a esta continuada actividade, pois parece ter trabalhado até ao limite do tempo que lhe foi concedido viver. Efectivamente, aos 22 de Fevereiro de 1718, falece da vida mortal⁽¹⁰⁾.

3. DA VIDA ACTIVA

José António, com os seus 14 anos, vem substituir o próprio pai no ofício de organista da Sé de Coimbra, como o próprio teor do provimento revela⁽¹¹⁾:

⁽⁹⁾ *Processos de habilitação a partidos médicos e boticários*, cx. 11, n.º 439. AUC-IV-1ªE-15-5-7.

⁽¹⁰⁾ *Registos paroquiais de Coimbra: freg. S. Cristóvão*, OI (1651-1732), fl. 100.

⁽¹¹⁾ *Acordos do Cabido de Coimbra*, vol. 18 (1714-1720), fl. 102v; AUC-1ªD-1-1-18. Este documento não é inédito: M.S. Kastner cita-o e transcreve-o, no seu estudo sobre Carlos de Seixas, a partir de uma cópia oferecida pelo Ten.º Manuel Joaquim.

Prouimento do Organista Jozeph Antonio.

Em 9 de Feuereiro de 1718, sendo Cabido expressamente chamado pera o mesmo effeito, foi provido in voce e por favas nemine discrepante Jozeph Antonio filho de Francisco Vas que Deos tem que foi dezanoue annos organista desta Sé, com o mesmo partido de seu Pay de que fis este termo. Coimbra, em Cabido, dia mês era ut supra.

Pantaleam Pereyra de Sampayo

Esta acta tem uma data errada, ao colocar a morte de Francisco Vaz como tendo já ocorrido em 9 de Fevereiro de 1718, quando o próprio assento de óbito regista 22 de Fevereiro do mesmo ano, como acima ficou dito.

Como fizemos para Francisco Vaz, também aqui nos interrogamos em que quadro adquiriu José António a instrução que lhe permitiu ser logo, segundo parece, a primeira escolha do Cabido para suceder a seu pai. Sobre este aspecto é elucidativo o contrato de obrigação subscrito por Francisco Vaz que acima citámos⁽¹²⁾. Os termos do contrato contêm informação importante e por isso julgamos ser de todo o interesse incluí-lo na íntegra.

[fl. 1] Obrigasaõ que fes Francisco Vás a seruir a ocupasaõ de organista da Séé desta cidade na forma seguinte — 1699 Pinheiro

Saibaõ quantos este publico instromento de obrigasaõ, ou como em direito melhor dizer se possa uirem, que no anno do nasimento de nosso Senhor Jessus Christo de mil e seis semtos nouemta e noue annos, aos trinta e hum dias do mes de Agosto do dito anno, nesta cidade de Coimbra demtro em a Casa do despacho do Munto Reuerendo Cabbido da Séé della, aomde eu taballiaõ uim chamado, ahi estando prezemtes os Muntos Reuerendos Coneguos Cappitullares da dita Séé juntos em Cabbido e Cabbido fazendo chamados a elle por seu Porteiro, como he seu bom costume, ahi apareseu prezemte Franssisquo Vás, natural da villa de Thomar, e por elle me foi dito em prezemsa das testemunhas ao diante nomeadas e no fim desta notta asignadas que elle alcamsara despacho do Munto Reuerendo Cabbido [fl. 1v] pera ser organista na dita Séé na ocupasaõ que tinha o lesençiado Mathias de Souza Villa Lobos, e que por assim ser elle se obrigaua como por este publico instromento loguo se obrigou a asestir na ocupasaõ de organista

⁽¹²⁾ V. nota 3.

da dita See e adestindo a todas as ocupasoens, e obrigasoens a que adestia o sobredito Mathias de Souza Villa Lobos e a que adestiraõ todas as mais pessoas que antes delle occuparaõ o dito offiço e que se obrigaua a emsinar pessoa capás pera adestir nas suas faltas e que sempre darã pessoa que bem fassa a sua obrigasaõ, mas que as ditas faltas só serã per cauza de doemsa sob penna de que faltando poder ser multado na forma que he costume, e que tambem o poderaõ expulsar do dito offiço naõ fazendo a sua obrigasam, [fl. 2] e que o sellario que se lhe auia de dar seria o que se costumou sempre dar ás pessoas que antes delle seruiraõ o tal offiço de organista sem mais outra alguma couza, e que a tudo cumprir sem falta obrigaua sua pessoa e todos os seos bens mouens e de rais hauidos e por hauer, e a tudo cumprir renunsiava o juis de seu foro que tem e pode uir a ter quer seja por preuillgio ou por direito, e se obrigaua respomder pello comtheudo neste instramento e suas dependensias perante o juis omde o Reuerendo Cabbido ou quem seu poder tiuer o quizer demandar sem poder declinar pera outro algum juizo que renunsiava tudo quanto em seu fauor alegar possa que de nada poderia uzar antes em tudo ter, e cumprir [fl. 2v] este instramento e na forma delle, e desta maneira ouueraõ este instramento por bem firme e ualiozo pera sempre e o mandaraõ fazer neste meu livro de nottas do Reuerendo Cabbido e os mais que delle comprirem que aseitaraõ e eu taballiam como pessoa publica estipullante e aseitante o estipullei e aseitei em nome de quem tocar tanto quanto em direito posso e deuo, e pellos Reuerendos Coneguos me foi dito em prezemsa das mesmas testemunhas que em nome de seu Reuerendo Cabbido se obrigauaõ a dar ao sobredito Franssisquo Vãs o ordenado que se daua a Mathias de Souza Villa Lobos, e a seu pay e a todos os que seruiraõ o dito offiço em todo o tempo em que ocupar o dito offiço fazendo elle a sua obrigasaõ, e naõ faltando como dito fica ao que foraõ testemunhas prezemtes Manoel Machado Porteyro do Reuerendo Cabbido, e Antonio de Britto solisitador delle que todos aqui assignaraõ. Manoel Pinheiro publico taballiã que o escreui, Joaõ Gomes Pintto Chamtre, Antonio Ayres Nogueira, Manoel de Andrade e Souza, Antonio Rodrigues Pereira, Mauricio Saraiua da Costa, Manoel de Freitas e Oliveira, Frey Manoel Bello, Sebastião Tauares e Oliveira, diguo Tauares de Carualho, Franssisquo Vãs, Manoel Machado, Antonio de Britto [fl. 3v] e naõ se comtinha mais em o dito instramento de obrigasam que eu sobredito tabaliaõ Manoel Pinheiro aqui na uerdade de meu liuro de nottas fis treslladar a que me reportto em feé do que este sobescreui e assignei em

publico e razo em o mesmo dia mes e anno declarado em o dito instrumento e eu Manuel Pinheiro publico tabaliaõ que o sobscreu e asinei. Em fée e testemunho de uerdade [assinatura e sinal:] Manuel Pinheiro.

Como pode ler-se, o então organista deveria formar uma pessoa capacitada para o substituir nas faltas. Quem mais escolheria Francisco Vaz como seu discípulo senão o próprio filho, cujos dotes lhe eram bem conhecidos? Aliás esta comunicabilidade de pai para filho constituía já um precedente a respeitar, segundo transparece no texto do contrato em questão. A seguinte afirmação, que extraímos também da escritura de obrigação, é significativa no sentido de estabelecer um paralelismo de situações, ao mencionar o ordenado que havia de receber o organista: “*e pellos Reuerendos Coneguos me foi dito [...] que se obrigauão a dar ao sobredito Fransisquo Vás o ordenado que se dava a Mathias de Souza Villa Lobos e a seu pay*”. O nome deste não figura no texto do contrato; de qualquer modo, pudemos apurar que se trata, de facto, de Miguel Sardinha, através do registo exarado nos livros de matrículas da Universidade, para os anos da frequência de Vila Lobos na Faculdade de Leis⁽¹³⁾. Miguel Sardinha aparece referenciado também, como organista, em assento de distribuição do Cabido, no livro do celeiro de 1697-98⁽¹⁴⁾. Essa mesma comunicabilidade a que acima aludimos parece excluir a existência, no âmbito da catedral, pelo menos ao tempo, de uma escola estruturada para formar organistas em regime de grupo: o ensino e a instrução obedeciam a um sistema de transmissão directa, individual e mesmo familiar, ao contrário do que certamente aconteceria com o ensino de canto e teoria musical. Aliás, para a formação coral do jovem José António não deixaram certamente de contribuir de forma decisiva as lições de Frei Nuno da Conceição, mestre de Capela da Sé durante os pontificados de D. João de Melo e D. António de Vasconcelos e Sousa.

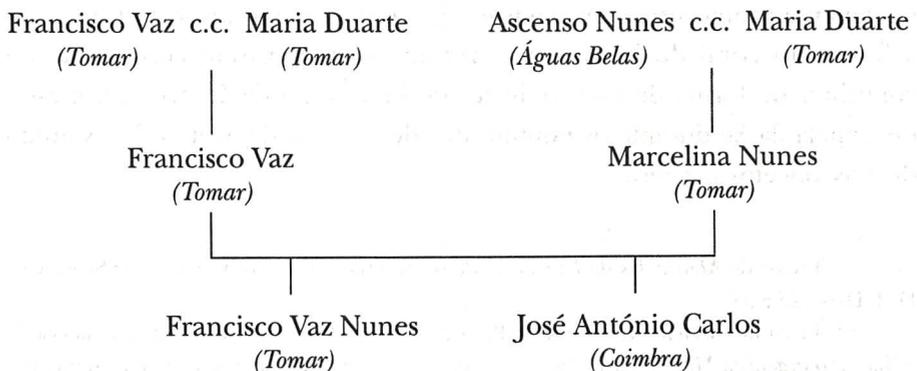
⁽¹³⁾ Livros de *Matrículas da Universidade* respeitantes aos anos de 1674 a 1682 - AUC-IV-1^aD-1-3-25 a 28.

⁽¹⁴⁾ Livro do *Celeiro* (1697-1698), fl. 462, AUC - III-1^aD-2-2-28. Tem, à cabeça da folha: “*Ao organista Miguel Sardinha*”. Acrescenta-se depois, em observação marginal que nos informa da sua morte: *faleço em 22 de outubro a noute Cujus anima requiescat in pace*. E logo abaixo: *em 25 de Novembro, R[eccebe] Mathias de Souza ...* Miguel Sardinha foi, com efeito, organista da Sé de Coimbra, a partir de Janeiro de 1673 (Cf. *Livro do Celeiro* (1672-1673, fl. 446. AUC-III-1^aD-2-2-3).

Em relação às datas de permanência de José António ao serviço da Sé de Coimbra como seu organista titular, não podemos ainda assegurar a data concreta da sua retirada para Lisboa. No entanto, verificámos que nos já referidos livros do celeiro, apenas no ano de 1721-22 se indica outro nome que é o do organista que lhe sucede. De facto, na distribuição de cereal em 21 de Maio de 1722 é feito o pagamento a Fr. Manuel de Santiago, organista e, em 1 de Julho seguinte, continua a referir-se “*Fr. Manuel prezemte organista*”. Ora, se anteriormente, nos livros de celeiro desde o ano de 1718, nunca havia sido mencionado outro substituto do organista, é de crer que José António poderia estar presente ainda no início de 1722. No citado livro⁽¹⁵⁾, nas folhas de pagamento respeitante ao organista, as mesmas terminam com a frase: “*foi para Lisboa não vense mais*” e “*foisse o organista para Lisboa não venseo mais*”. Estas expressões, parecem ter sentido apenas, se aplicadas a José António.

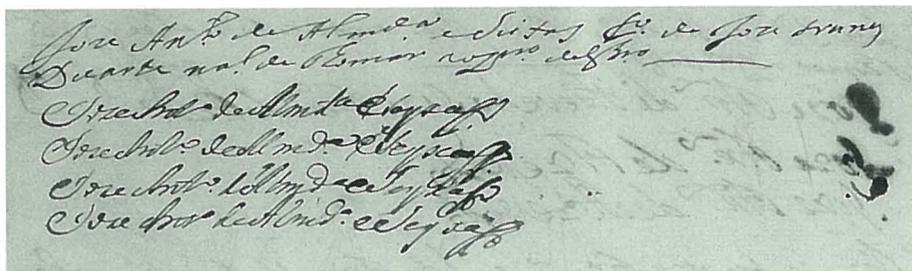
Ao sair para Lisboa, seja qual for a data e os motivos da sua ida, José António inicia uma fase da sua vida completamente nova. É o tempo de granjear fama e consagração, e de subir os degraus da nobilitação. Dessa época empolgante, nada guarda a memória de Coimbra.

Apresenta-se a seguir um primeiro esboço de genealogia, partindo das informações existentes no AUC. Mais do que uma tarefa terminada é antes um desafio a que se leve o mais longe possível o conhecimento dos antepassados de Carlos Seixas.



⁽¹⁵⁾ *Cabido da Sé de Coimbra: Celeiro, 1721-1722, fls. 435 e 438. AUC-III-1^aD-2-2-41.*

Na sua incompletude, este quadro permite ao menos uma visão sinóptica do contexto geracional do nosso Músico. Vem a propósito falar ainda de um seu familiar, que tem a particularidade de levantar, quem sabe, o véu sobre a origem do acrescento que José António Carlos decidiu juntar ao seu nome. Sem pretender suplantiar outras hipóteses, a solução que adiantamos para o enigma terá que ver com um dos parentes de José António Carlos de Seixas. Trata-se de um primo em primeiro grau, de seu nome, José António de Almeida e Seixas. É natural de Tomar e em Dezembro de 1739 solicita uma inquirição “de genere” na Câmara Eclesiástica de Coimbra, pois pretende candidatar-se às “Ordens menores e sacras” em Coimbra⁽¹⁶⁾. Este seu primo, que foi estudante da faculdade de Cânones, entre o ano de 1738 e 1746, apresenta-se como filho legítimo de José Nunes Duarte e Maria de Almeida, neto paterno de Ascenso Nunes e de Maria Duarte. Neste processo de inquirição são particularizadas as naturalidades de seus avós paternos: o avô era natural da Cumbada, freg. de Águas Belas e a avó paterna é natural da freg. de S. Silvestre da “Prelazia” de Tomar. Na sua parentela mais próxima não consta o sobrenome de Seixas. Contudo não é descabido admitir que o apelido Seixas andava na família. Fazendo uma busca por outro ângulo, não será impossível obter informações conclusivas sobre a questão do seu sobrenome. Entretanto, e como não alcançamos lobrigar uma única assinatura de Carlos Seixas, contentemo-nos com a do primo. Dele apresentamos a assinatura completa, retirada do registo de matrícula em Cânones⁽¹⁷⁾, na Universidade de Coimbra, em 1 de Outubro de 1745.



⁽¹⁶⁾ Câmara Eclesiástica de Coimbra: Processos de ordenação sacerdotal, cx. 819 (José António de Almeida e Seixas). AUC- III- 1^aE-11-1-5)

⁽¹⁷⁾ Matrículas (1745-1746), vol. 63, fl. 135v - AUC-IV-1^aD-1-4-16

(Página deixada propositadamente em branco)

O tempo de Carlos Seixas

(Página deixada propositadamente em branco)

	Portugal	Europa	Carlos Seixas
1704			É baptizado em Coimbra, 10 de Julho, com o nome de José António
1706	Começo do reinado de D. João V	J. Ph. Rameau, <i>Premier livre de pièces de clavecin</i>	
1713	Criação do Seminário da Santa Basílica Patriarcal	F. Couperin, <i>Premier Livre de clavecin</i>	
1717	Músicos portugueses em Roma. Morte de D. António Vasconcelos e Sousa, Bispo de Coimbra. D. Tomaz de Almeida, 1º Patriarca de Lisboa	J. S. Bach ao serviço do Príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen	[13 anos] Morte da sua mãe, Marcelina Nunes, 27 de Junho
1718			[14 anos] É nomeado organista da Sé de Coimbra, 9 de Fevereiro. Morte de seu pai, Francisco Vaz, 22 de Fevereiro
1719	Chegada de Domenico Scarlatti a Portugal		
1720		B. Marcello, <i>Il Teatro alla moda</i>	[16 anos] É nomeado organista da Igreja Patriarcal (?)
1723		J. S. Bach, <i>Cantor em Leipzig</i>	
1728	<i>Festeggio armonico</i> de D. Scarlatti para a festa do casamento da Infanta Maria Bárbara com o Príncipe das Astúrias	Londres, <i>The Beggar's opera</i> de John Gay	[24 anos] Uma listagem de músicos da Capela Real apresenta-o como vice-mestre de capela
1729	D. Scarlatti fixa-se em Espanha	J. S. Bach, <i>Paixão segundo S. Mateus</i>	[25 anos] Primeiro doc. com o nome completo de José António Carlos de Seixas
1731		J.-P. Rameau, <i>Troisième livre de clavecin</i>	[27 anos] Casa-se com D. Joana Maria da Silva
1733	A. Gusmão – F. A. de Almeida, <i>La pazienza di Socrate</i> , 1ª ópera italiana no Paço da Ribeira. A. J. da Silva – A. Teixeira, <i>Vida do Grande D. Quichote de la Mancha</i> , 1ª ópera portuguesa no Bairro Alto	Pergolesi, <i>La serva padrona</i>	[29 anos] Antes de 1734 é nomeado contador do Mestrado da Ordem de Santiago. É também nomeado Alferes e Capitão do Mestre na Companhia do Conde Barbacena
1738	A. J. da Silva, <i>Precipício de Faetonte</i>	D. Scarlatti, <i>Essercizi per gravicembalo</i>	[34 anos] É dispensado dos impedimentos até então invocados, sendo investido cavaleiro da Ordem de Cristo
1739	F. A. Almeida, <i>La spinalba</i> . Morte de A. J. da Silva		
1740		C. Ph. E. Bach cravista de Frederico II da Prússia	
1742	Proibição dos espectáculos públicos por doença do Rei	G. F. Haendel, <i>O Messias</i>	[38 anos] Morte de Carlos Seixas, 26 de Agosto
1750	Morte de D. João V	Morte de J. S. Bach	

(Página deixada propositadamente em branco)

Catálogo da exposição

Carlos Seixas, de Coimbra

Biblioteca da Universidade de Coimbra

4 a 25 de Novembro de 2004

(Página deixada propositadamente em branco)

Comissão e Projecto

J. M. Pedrosa Cardoso

Catálogo

J. M. Pedrosa Cardoso

Pesquisa biblio-iconográfica

A. E. Maia do Amaral

Ana Caldeira Serrano

Pesquisa Arquivística

Abílio Queirós

Ana Maria Bandeira

Pesquisa na Internet

Henrique Miguel Brado

Digitalização de imagens

Cristina Esteves

AUC

Colaboração musicológica

Flávio Pinho

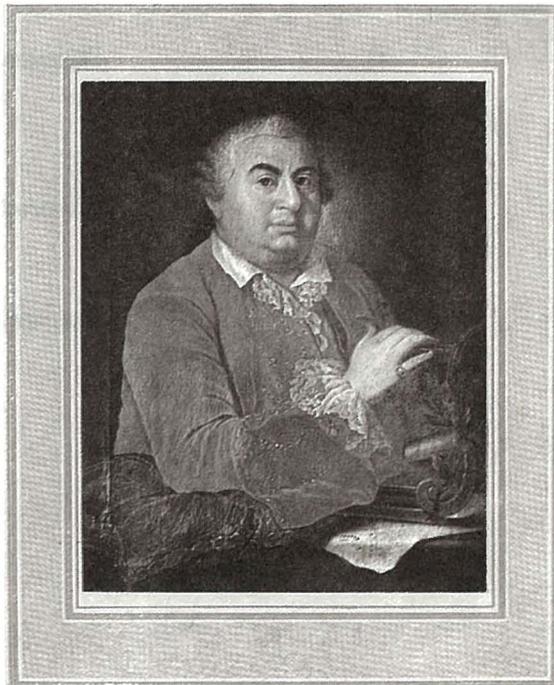
Montagem da Exposição

BGUC



Hanc merui citharam stellis radiantibus addi : Diononi uocatae moribus illi suis

1.



2.

I. O HOMEM

Existiu, que se saiba, apenas um retrato de Carlos Seixas. Sobre ele se produziu a gravura sobejamente conhecida e aqui apresentada. Os documentos do Arquivo da Universidade, não esgotando as fontes biográficas do compositor, são, todavia, fundamentais para o conhecimento da sua pessoa, razão pela qual se mostram na sua quase totalidade. Na procura de elementos biográficos, ganham interesse os primeiros testemunhos escritos sobre Seixas, ainda no século XVIII.

1.

CARLOS SEIXAS

Josephus Antonius Carolus et [sic] Seyxas

[Documento icónico]/[Desenho de] Fr. Vincens; [gravura em aço por] Daullé.

Lisboa: E. Portugal, [196-?].

P-Cug Fundo Manuel Joaquim

- Reprodução litográfica de grav. a buril com grandes margens; 16×12 cm. Com legenda "Josephus Antonius Carlos & [sic] Seyxas. Vixit annos 38. Obiit die 25 Augusti anno 1742".

2.

O FALSO SEIXAS

Matos Sequeira - *Figuras históricas de Portugal*, p. 126.

P-Cua Col. Jardim de Vilhena, Gravuras: VI. 3^a-4-1-10

Quadro da col. de Alberto de Sousa, falsamente atribuído a Carlos Seixas. Na realidade, a explicação de Mário de Sampaio Ribeiro é bastante (cf. Bibl. 95), sendo este retrato atribuído a Nicollò Jommelli (1714-1774) em Kisnky, *Geschichte der Musik in Bildern*, e em Moreira de Sá, *História da Evolução Musical*.

3.

FRANCISCO VAZ - INSTRUMENTO DE OBRIGAÇÃO

1699.Agosto.31

Traslado autenticado do contrato celebrado entre o Cabido da Sé de Coimbra e Francisco Vaz, pai de Carlos Seixas, para preenchimento do cargo de organista da Catedral, nos termos do qual, Francisco Vaz compromete-se a dar formação musical a quem o possa substituir, em caso de falta justificada. Tabelião, Manuel Pinheiro.

Saibaõ quantos este publico instrumento de obrigaõ, ou como em direito melhor dizer se possa uirem, que no anno do nasimento de nosso Senhor Jessus Christo de mil e seis semtos nouemta e noue annos, aos trinta e hum dias do mes de Agosto do dito anno, nesta cidade de Coimbra [...] ahi estando prezemtes os Muntos Reuerendos Coneguos Cappitullares da dita Séé juntos em Cabbido e Cabbido apareseu prezemte Franssisquo Vás, natural da villa de Thomar, e por elle me foi dito em prezemsa da testemunhas [...] que elle alcamsara despacho do Munto Reuerendo Cabbido pera ser organista na dita Séé [...] e que por assim ser elle se obrigaua, como por este publico instrumento loguo se obrigou, a asestir na ocupasaõ de organista da dita [...], e que se obrigaua a emsinar pessoa capás pera asestir nas suas faltas e que sempre dará pessoa que bem fassa a sua obrigaõ[...] e que o sellario que se lhe auia de dar seria o que se costumou sempre dar ás pessoas que antes delle seruiraõ o tal offiço de organista sem mais outra alguma couza[...]; e desta maneira ouueraõ este instrumento por bem firme e valiozo pera sempre e o mandaraõ fazer neste meu livro de nottas do Reuerendo Cabbido [...]; e não se comtinha mais em o dito instrumento de obrigasam que eu sobredito tabaliaõ Manoel Pinhejro aqui na uerdade de meu liuro de nottas fis treslladar a que me reportto em feé do que este sobescreui e asignei em publico e razo em o mesmo dia mes e anno declarado em o dito instrumento.

P-Cua Cabido da Sé de Coimbra, documentos avulsos, cx. 4. — III-1.^aD-7-5

4.

JOSÉ [ANTÓNIO CARLOS SEIXAS] - CERTIDÃO DE BAPTISMO

1704.Julho.10

Certidão de baptismo de José António Carlos de Seixas, passada pelo pároco da extinta freguesia de S. Cristóvão, Coimbra, pelo pároco, Sebastião Rodrigues de Moraes. Este documento vai junto com a conclusão das Proclamas (3.Out.1731) para integração no processo de casamento de José António Carlos de Seixas

Sebastião Rodrigues de Moraes, Prior da Collegiada [e] igreja de S. Christovaõ, certifico que parecendo hum. Liuro de serviço desta minha igreja

que começou na era de mil seiscientos e trinta e sete e findou no de setecentos e sete, que se via dos assentos dos baptizados se nelles escreverem, a fls. 127v esta hum termo cujo teor de uerbo ad uerbum he o seguinte

≈ Em os dez dias do mes de Julho de mil setecentos e quatro, baptizou de minha licença nesta igreja de S. Christovão o Rev Padre Antonio Aires a Jozeph filho de Francisco Vaz, organista da Sec e de sua molher Marcelina Nunez, desta freguesia; foram padrinhos o Il. Cónego Luis Pereira de Mello, em fe do que fis este termo que assignei, dia mes e anno ut supra. O Prior Manoel Simoins dos Santos ≈

E não se continha mais no dito termo que bem e fielmente tresladei do proprio liuro a que me reporto, o que afirmo in uerbo sacerdotis. Coimbra 17 de Setembro de 1731. Prior Sebastião Rodrigues de Morais.

P-Cua Câmara Eclesiástica da Diocese de Coimbra. Processos de Casamento - III-1ªE-18-3-9.

5.

FRANCISCO VAZ NUNES - IRMÃO DE CARLOS SEIXAS

1708.Fevereiro.23

Carta régia de D. João V para o Juiz de Fora com jurisdição em Tomar, para que mande tirar justificação de testemunhas, a favor de Francisco Vaz Nunes, irmão de Carlos Seixas, para que possa habilitar-se, como estudante de medicina, a um dos partidos médicos. Seguem-se os depoimentos e, com data de 8 de Maio de 1708, a aprovação final.

D. Joaõ por graça de Deos Rey de Portugal e dos Algarves [e a ...] a vos meu Juiz de fora por mim com alçada em a villa de Thomar façovos saber que a mim me enviou a dizer por sua petição, por escripto Francisco Vaz Nunes estudante matriculado em Medicina, natural da villa de Thomar, filho legítimo de Francisco Vas e Marcelina Nunes, da dicta villa de Thomar, neto pela parte paterna de Francisco Vas e Maria Duarte, naturais de Thomar e pela parte materna netto de Ascenso Nunes e de Maria Duarte da mesma villa, que elle se queria oppor a hum dos partidos que eu custumo mandar prover na minha Universidade de Coimbra em os estudantes medicos e christãos velhos, o que não poderia fazer sem primeiro se lhe tirarem suas inquiriçõens, Pediome em fim e conclusaõ de sua petiçam lhe fizesse merçe mandarlhe passar Carta de Inquiriçaõ para vos dito meu Juiz de fora, pela qual vos mando que tanto que vos for entregue, com hum escrivam de vosso Juizo, christaõ velho e dos de mais confiança fareis ir perante vos athe dez testemunhas das mais antigas da terra [...] Dada nesta cidade de Coimbra aos vinte e tres de Fevereiro de 1708.

P-Cua Processos de habilitação a partidos médicos e boticários, cx. 11, n.º 439

João
Fran. v.º Ao dezanove dias do mez de Julho de
Novecentos e sete annos
Salua da vida puzente Com as do deo da
Cram. Fran. v.º Nung Estudante. Deu
ro filho de Fran. v.º organista da Sec.
da sua m.ª m.ª Marcelina Nung m.ª m.ª
Deu esta minha f.ª guilla na sua da
M.ª m.ª f.ª testam. f.ª de gulta do deo
m.ª g.ª de Cruzuro g.ª baixo ao caix.º do cl.
ego assim se f.ª este termo g.ª assigni da
m.ª c.ª ut supra

Luiz Nunez N.ºs. Candido

6.

FRANCISCO VAZ NUNES - ASSENTO DE ÓBITO

1711.Julho.19

Assento de óbito de “Francisco Vaz Nunes, Estudante, solteiro, filho de Francisco Vaz, organista da Sé”, nascido ainda em Tomar. Apresenta a particularidade de fazer constar o nome da rua (R. da Ilha) em que se situava a casa da família Vaz.

Aos dezanove dias do mes de Julho da era de mil e sete centos e onze annos, faleceu da vida prezente com todos os sacramentos Francisco Vaz Nunez Estudante, solteiro, filho de Francisco Vaz, organista da See e de sua molher Marcelina Nunez, morador que foy nesta minha freiguezia na Rua da Ilha; não fez testamento. Foy sepultado dentro nesta igreja do cruzeiro para baixo ao caixão do SS. E por assim ser, fis este termo que assignei, dia mes e era ut supra. O Prior Matheus Nogueira Candido.

P-Cua Coimbra - Sé Velha / Freguesia de S. Cristóvão (1651-1732), fl. 92

7.

MARCELINA NUNES - ASSENTO DE ÓBITO

1717.Junho.27

Assento de óbito de Marcelina Nunez, mãe de Carlos Seixas.

Aos vinte e sete dias do mes de Junho da era de mil sete centos e dezasete annos faleceu da vida prezente Marçalina Vaz, moradora nesta minha freiguezia; foi casada com Francisco Vaz, organista da See e recebeu todos os sacramentos; não fez testamento; seu corpo foy sepultado na igreja de S. Francisco da Ponte. [...] O Prior Matheus Nogueira Candido. [À margem: “feito a bem dalma hum officio de 9 liçoins a dous nocturnos”].

P-Cua Coimbra - Sé Velha / Freguesia de S. Cristóvão (1651-1732), fl. 98

8.

FRANCISCO VAZ - ASSENTO DE ÓBITO

1718.Fevereiro.22.

Assento de óbito de Francisco Vaz, organista da Sé de Coimbra.

Aos vinte e dous do mes de Fevereiro da era de mil e sete sentos e dezouto annos faleceu nesta freguezia de S. Christouaõ Francisco Vaz organista da See desta cidade; faleceu com todos os sacramentos; esta enterrado nesta igreja debaixo do tiburno primeiro da parte do altar mor para baixo. E por ser verdade fis este assento, dia mes e era ut supra. O Padre Francisco Ferreira. [À margem diz: “feito a bem dalma dous nocturnos e hum officio de 9 licoins”].

P-Cua Coimbra - Sé Velha / Freguesia de S. Cristóvão (1651-1732), fl. 100

Instrumento do Organista
Joseph Antonio

Em 9 de Fevereiro de 1718. sendo cabo exprobatório chamado
para o mesmo effecto. foi ouvido in voce e por sa-
nas nemme discrepante Joseph Antonio filho de
Francisco Vasquez de Bem q' foi dezanove annos orga-
nista desta Se. Com o mesmo partido del Rey Rey
de q' foi este termo. Coimbra em Cabo de Janeiro, em
1718

Cam.
D. J. Pereira de Sampaio

9.

Cidade, Cabo Occidental.

Cam.

Ante a qual qualquiera qualquiera
della cidade, e em a qual se
Antonio Carlos de Moraes
de q' foi dezanove annos
Cidade, com o mesmo partido
em a qual se
de q' foi dezanove annos
de q' foi dezanove annos

Cam.

Ante a qual qualquiera qualquiera
della cidade, e em a qual se
Antonio Carlos de Moraes
de q' foi dezanove annos
Cidade, com o mesmo partido
em a qual se
de q' foi dezanove annos
de q' foi dezanove annos

10.

9.

JOSÉ ANTÓNIO [CARLOS SEIXAS] PROVIMENTO COMO ORGANISTA
1718.Fevereiro.9

Termo de provimento de José António (Carlos de Seixas), sucedendo a seu Pai como organista da Sé Velha de Coimbra.

Em 9 de Fevereiro de 1718, sendo Cabido expressamente chamado pera o mesmo effeito, foi provido in voce e por favas nemine discrepante Jozeph Antonio, filho de Francisco Vaz, que Deus tem, que foi dezanove annos organista desta Sé, com o mesmo partido de seu Pay de que fis este termo. Coimbra em Cabido dia, mes, era ut supra. [Secretário do Cabido:] Pantalcão Pereira de Sampayo.

P-Cua Livro de Acordãos do Cabido - vol. 18 (1714-1720), fl. 102v)– III-1^aD-1-1-18

10.

JOSÉ ANTÓNIO CARLOS DE SEIXAS - BANHOS DE CASAMENTO
1731.Outubro.3

Banhos que se publicaram nas igrejas desta cidade para haver de casar José António Carlos de Seixas, natural da freguesia de S. Cristóvão desta cidade, com Maria Joana Tomásia da Silva, da freguesia de S. Nicolau de Lisboa Ocidental.

11.

JOSÉ ANTÓNIO DE ALMEIDA E SEIXAS - PRIMO DE CARLOS SEIXAS
1739.Fevereiro.3

José António de Almeida e Seixas, primo direito de Carlos Seixas, pede que lhe sejam feitas inquirições *de genere*, para que possa ser candidato às Ordens Sacras.

O Doutor Ambrosio de Carvalho e Sylva Vigario na Parochial Igreja de S. Miguel de Carregueiros desta Prelazia e Ouvidor Geral e Juiz das justificações de genere pelo Illustrissimo S.r Diogo Marques Mouratto Prelado de Thomar &a [...] Faço saber que Jozc Antonio de Almeida e Seyxas, natural desta villa desta Prelazia fez petição ao Illustrissimo Sr Prelado, em que declarou ser filho legitimo de Jozc Nunez Duarte e de Maria de Almeida, todos desta Prelazia, neto pela parte paterna de Ascenço Nunez, natural do lugar da Cumbada, freguezia de Agoas Bellas deste Bispado de Coimbra, e de Maria Duarte, natural da freguezia de S. Silvestre, desta Prelazia, pedindo a sua Illustrissima por fim e conclusão da sua supplica que para effeito de ser promovido a ordens menores e sacras lhe fizesse merce admitillo a se lhe fazerem as diligencias de genere [...].

P-Cua Câmara Eclesiástica da diocese de Coimbra: Processos de ordenação sacerdotal, cx.818 (José António de Almeida e Seixas). – III-1.^aE-11-1-5.

JOSÉ ANTÓNIO [CARLOS DE SEIXAS] EM DOCUMENTO DE 1728.

«PORTUGAL. Lista dos mestres de capela e dos mais importantes instrumentistas da Capela Real Portuguesa em Lisboa, no ano de 1728:

Scarlatti, mestre de capela, romano.

Joseph Antonio, vice-mestre de capela, português.

Pietro Giorgio Avondano, primeiro violinista, genovês.

Antonio Baghetti, segundo violinista, romano.

Johann Peter, segundo violinista, português de pais alemães.

Thomas, terceiro violinista, florentino.

Latur, quarto violinista e segundo oboísta, francês.

Veith, quarto violinista e primeiro oboísta, boémio.

Ventur, violetista, catalão.

António, violetista, catalão.

Ludewig, fagotista, boémio.

Juan, violoncelista, catalão.

Laurenti, violoncelista, florentino.

Paolo, contra-violinista [contra-baixista], romano.

Antonio Joseph, organista, português.

Floriano, discantista, castrado de Roma.

Mossi, tenorista, romano.

Deve haver ainda outros tantos instrumentistas; e o número de cantores em número de 30 a 40 cantores, a maior parte dos quais italianos.»

Johann Gottfried Walther - *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothek: Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten*. Kassel-Prag: Bärenreiter, 2001, p. 441

Col. de J. M. Pedrosa Cardoso

- Documento provavelmente escrito por um músico activo na Capela Real/Patriarcal e utilizado por J. G. Walther (1684-1748) na redacção do seu *Musicalisches Lexikon* (1732). A alusão a Carlos Seixas é dificultada pelo facto de aparecerem dois portugueses com os nomes de José António e António José, um vice-mestre de capela e outro organista. Será a mesma pessoa ou serão duas? Na identificação mais óbvia de *Joseph Antonio* com Carlos Seixas, é este o primeiro documento que o declara vice-mestre de capela. A serem diferentes, fica por identificar mais um músico português activo na corte joanina.

A PRIMEIRA BIO-BIBLIOGRAFIA, 1759

«JOZÉ ANTONIO CARLOS DE SEIXAS, Cavalleiro professo da Ordem de Christo, e Contador do Mestrado da Ordem Militar de Santiago, nasceo em a Cidade de Coimbra a 11 de Junho de 1704, sendo filho de Francisco Vaz, e Marcellina Nunes. Nos primeiros annos foy instruído na Arte de Musica, e no instrumento de Órgão de cujo toque, e sciencia manifestou logo os grandes progressos, que havia fazer na idade adulta. Órfão de seus pays, foi obrigado a deixar a pátria, e passando a Lisboa com intento de ser Ecclesiastico, foy tal a fama, que se divulgou da destreza, e suavidade com que tocava Órgão, que não contando mais de dezaseis annos de idade, foy admittido para Organista da Santa Basilica Patriarcal. A opinião do seu grande talento para as composições musicas se augmentou com tal excesso no conceito dos mais celebres professores da Faculdade armonica, que admirados o repetavaõ como monstro da natureza, pois não contando mais de dezoito annos produzia a fecundidade do seu engenho a copiosa abundância de tantas obras tão diversas na idéa, e suaves na consonância, como reguladas pelos preceitos da Arte. A mesma suavidade, e destreza exercitava tocando Órgão fazendo com o impulso dos dedos vocal o instrumento, e mudos os ouvintes. Attrahido de hum sincero affecto se despozou a 8 de Dezembro de 1731, com D. Joanna Maria da Silva, de quem teve dous filhos, e três filhas. Foy Alferes, e Capitão do Mestre em a Companhia do Illustrissimo, e Excellentissimo Visconde de Barbacena, de cujo lugar tomou posse a 30 de Junho de 1733. Enfermando de um Reūmatismo, que degenerou em Febre maligna se dispoz catholicamente para a morte recebendo todos os Sacramentos, e recitando a Ladainha de Nossa Senhora espirou a 25 de Agosto de 1742, quando contava trinta e oito annos, dous mezes, e quatorze dias de idade. Jaz sepultado no Carneiro da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Basilica de Santa Maria. A Commuidade dos Eremitas de Santo Agostinho lhe dedicou solemnnes exéquias no seu Convento de Nossa Senhora da Graça, quando se completava hum mez do seu falecimento, assistindo a este fúnebre obséquio grande parte da Nobreza da Corte. Compoz «Dez Missas a quatro; e oito vozes com diversidade de Instrumentos.» «*Te Deum laudamus* a quatro coros, que se cantou no ultimo dia do anno na Casa professa de S. Roque.» «*Setecentas Tocatas de Cravo.*» «*Diversos Motetes* a duas, três, e quatro vozes com instrumentos, e sem elles.»

Diogo Barbosa Machado - *Bibliotheca Lusitana, Histórica, Critica, Chronologica...* Tomo IV. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759, pp.198-199. P-Cul BC CF E-9-4

- Este texto de Barbosa Machado (1682-1772), próximo e provavelmente amigo, é o primeiro documento de carácter bio-bibliográfico sobre Carlos Seixas. Sobre ele baseou-se até ao presente toda a informação sobre a vida e a obra do compositor.

14.

NOVA INFORMAÇÃO, C. 1780

«*José Antonio Carlos de Seixas* natural da Cidade d'e Coimbra filho de Francisco Vaz, e de Marcelina Nunes, cavalleiro professo da Ordem de Christo, contador do Mestrado da Ordem Militar de S. Tiago, athé ao presente não teve Portugal outro organista tão famoso, quis o Sereníssimo Senhor Infante D. António que o grande Escarlate, pois se achava em Lx." no mesmo tempo lhe desse alguma Lição regulandosse por aquela idêa errada de que os Portugueses por mais que facão nunca chegão a fazer o que fazem os Estrangeiros, e o mandou ao ditto; este apenas o vio por as mãos no Cravo cunhecendo o Gigante pelo dedo lhe disse -- Vossa mercê hé que me pode dar Lições, e encontrandosse com aquele Senhor lhe disse -- V.^a Alteza mandome examinar, pois saiba que aquele sugeito hé dos maiores Professores que eu tenho ouvido. Foi ademitido para organista da Patriarcal contando 16 anos falesse em 1742 jaz sepultado no Carneiro da Irmandade do Santíssimo da Bazilica de S.^{ta} Maria, as suas composições quaze se não podem reduzir a numero, e suposto que a Bibliotheca Luzitana diga que compôs 700 tocatas de Cravo, compôs mais de mil, não falando naquelas que não escreveo, compôs Missas, a 4 e a 8 vozes, e hum Te Deum a 4 coros, e infinitas composições em Muzica, foi Alferéz, e Capitão do Mestre em a Companhia do Ex."* Visconde de Barbassena em 1733 hum mês depois da sua morte lhe fez a comunidade da Graça solenes exéquias no seu Convento a que aestio grande parte da nobreza da Corte.»

José Mazza - *Dicionário biográfico de músicos portugueses*. Pref. de José Augusto Alegria. Revista Ocidente, 1944 / 1945, p. 32.

P-Cug MI 1-3-50

- Trata-se de um texto já baseado em Barbosa Machado. O episódio do encontro de Seixas com Scarlatti, tipicamente português, circularia, entre outros, nas tertúlias de Lisboa, na segunda metade do século das luzes - o tempo em que foram copiados os manuscritos hoje conhecidos com as obras do compositor - sendo fixado por José Mazza (fl. séc. XVIII, 2 dm) numa intenção clara de emoldurar para a posteridade o nome do músico de Coimbra.

96

15.

REFERÊNCIA EM COIMBRA, C.1780

«4256. Seixas (Joseph António Carlos de) Organista da Sta Sé Patriarcal, natural de Coimbra, a 11. de Junho de 1704, falleceo em Lisboa a 25 de Agosto de 1742. § Biblioth. Lusit. §

- Tocatas de Órgão. Escritas por o Pe. Caetano da Silva e Oliveyra, 4.º de forma obl. Ms - § São 30 Toc. §

- Tocattas per Cembalo del Sigr. Giuseppe António Carlo e Sexas. § Saõ 12. Tocatas - 4.º oblong. Encadernadas em Marroquim.
 - Tocattas per Cembalo y Organo del Signr. Gioseppe António Carlos di Sexas - 4.º form. Oblong.
- Contem o livro precedente 30. Tocatas.
- Sonatas a solo, per Cembalo e Organo - 4.º obl. - São 30. Sonatas as deste Livro.
 - Sonatas, para Órgão e Cravo. Do Sor. Joseph Antonio Carlos - 4.º form. obl. Contem este livro Tocatas e Minuetes de Joseph Antonio. - A tocata 25. he de Joseph Porcaris. Não examiney se tem mais alguma composição de diverso Auctor. - São 5 os volumes, q. dizem Ser de Joseph Antonio Carlos.»

D. Pedro da Encarnação - *Bibliothecae Regalis Monasterii S. Crucis Collimbriensis Catalogus Volumen secundum sive Appendix...* pp. 629-630.

P-Cug Cod. 1829

- O célebre bibliotecário do Mosteiro de Santa Cruz, D. Pedro da Encarnação (1729-p. 1802), escrevendo em finais do século XVIII, baseia-se em Barbosa Machado e refere as obras de Seixas existentes na biblioteca do seu mosteiro. Dos cinco volumes citados, porventura encomendados pelos Cónegos de Coimbra, conhecem-se hoje apenas três: os P-Cug MM 57 e 58 e o P-Ln MM 5015, este adquirido pela Biblioteca Nacional em Novembro de 1994.

II. A ÉPOCA E A SOCIEDADE

Não sendo fácil um retrato integral do espaço e das pessoas que se cruzaram no caminho de Seixas, evoca-se o quadro geográfico e pessoal do seu mundo. O filho de Francisco Vaz, o organista da Sé, e mais tarde herdeiro do mesmo cargo, privou certamente com os músicos activos em Coimbra, durante os anos da sua infância e adolescência. O Mestre de Capela da Sé, Henrique Carlos Correia, o lente de Música da Universidade e também Mestre da Capela da Sé, Fr. Nuno da Conceição, entre outros, seriam, juntamente com o seu pai, as grandes referências para a sua formação musical. Numa perspectiva social, a sua vida foi marcada por figuras importantes da Igreja e da Corte, tais como o Bispo de Coimbra, os Soberanos, os Infantes e inúmeras personalidades.

16.

COIMBRA, c. 1730

Vue de la Ville de Coimbra - Pieter Van der Aa. Leiden - c. 1730

12,3 × 15,8 cm

Col. Nabais Conde.

17.

LISBOA, c. 1730

Lisabona magnificentissima regia sedes Portugalliae et florentissimum emporium ad ostia Tagi situm, ceri incisa per Matth Seutter, S. Caes et Reg Cathol. Maj. Georg. Aung. Vindel. B. Matthaei Seutter - Augsburg - c. 1730

49,6 × 58,0 cm.

- Na legenda, em que se declara viverem na capital portuguesa 30000 famílias, transmite-se o dito: «Qui no ha vista Lisbona, no ha vista cosa boa».

Col. Nabais Conde.

18.

D. ANTÓNIO DE VASCONCELOS E SOUSA, BISPO DE COIMBRA (1706-1717)

Óleo sobre tela (125 × 98 cm) executado por Manuel da Silva entre 1720 e 1724, com base em representações anteriores, para a Sé Velha de Coimbra. Do Museu Machado de Castro (N.INV. 4160), em depósito no Arquivo da Universidade.

- Para Carlos Seixas foi a primeira figura de dignitário da Igreja, em cuja Sé serviu o seu pai, e ele próprio, como organista oficial.

P-Cua Corredor do 1.º piso



18.

19.

D. JOÃO V (1689-1750)

Retrato de Dom João V, gravado por Guilherme Francisco Lourenço Debrie, gravador ao serviço da Academia Real da História, em 1739, dedicado ao Padre António dos Reis, da Congregação do Oratório e Censor da Academia, realizado sobre o retrato que Jean Ranc efectuara em 1728

Col. António Pimentel

- O patrono de todos os artistas, responsável imediato da introdução no Paço da Ribeira, e à sua volta, de um novo estilo de música. Aparentemente fora da corrente luso-italiana então estabelecida, Carlos Seixas, por mérito próprio, desempenhou um papel importante na corte joanina.

20.

ARQUIDUQUESA D. MARIA ANA DE ÁUSTRIA (1683-1754)

Retrato de Dona Maria Ana de Áustria, fazendo par com o anterior, gravado por Guilherme Francisco Lourenço Debrie, em 1739, também sobre o retrato efectuado por Jean Ranc em 1728 e dedicado ao Dr. Francisco Xavier Leitão, médico da Real Câmara e sócio da Academia Real da História.

Col. António Pimentel

- Dotada de conhecimentos musicais, foi responsável pelo incremento musical na vida da corte e, naturalmente, testemunha da arte do jovem organista de Coimbra.

21.

INFANTE D. ANTÓNIO FRANCISCO DE BRAGANÇA (1694 -1757)

O Serenissimo Senhor D. António Infante de Portugal [Documento icónico] / [Desenho de] Vieira Lusitano; [grav.] de Oliveira [Lisboa: José António Plates, 1744] Grav. a buril com margens pequenas; 25×18 cm.

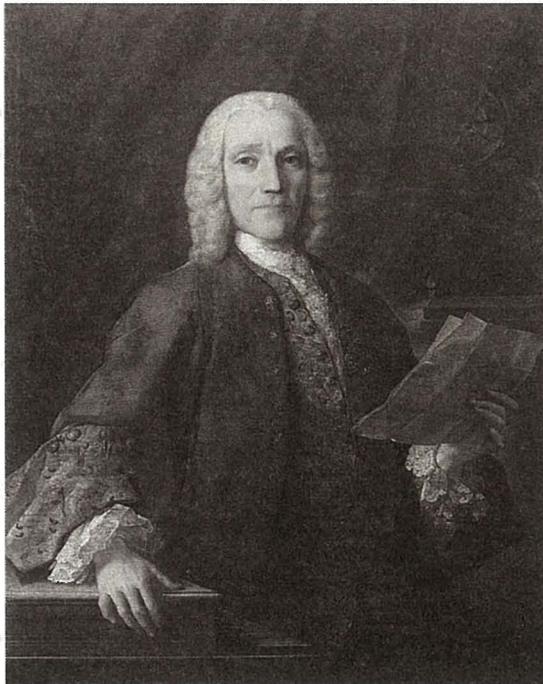
Inscrição no pé “Eques Vieira Lusitano deliniavit; Olivarius Cor. Sculpsit”. Pé de imprensa retirado da obra *Lógica racional*, de Manuel de Azevedo Fortes, que inclui esta gravura. Restauros grosseiros, antigos

P-Cug Gravura solta n.º 363

A ele foi dedicado o livro de sonatas de Pistoia (vd n.º 45), certamente pela mediação de D. Fr. João Seixas da Fonseca.



22.



23.

22.

D. MARIA BÁRBARA DE BRAGANÇA (1711-1758)

Magestas et Amor quaeris qua in sede morentur? Augustae vultum respice, doctus eris [documento icónico] / [gravura a buril] de António Baratti [S. l., 2ª metade séc. XVIII]

211×146 mm

Extraído de: PORTUGAL, Biblioteca Nacional - Inventário da colecção de estampas: série preta. I volume / org. e pref. Por Ernesto Soares. Lisboa: BNL, 1975, Est. N.º 1500

P-Cug 5-10B-5-3

- Juntamente com o Infante D. António, seu tio, foi aluna de D. Scarlatti, sendo a sua formação musical um motivo determinante para a contratação do grande músico italiano. Como excelente praticante de música, terá sido das mais interessadas na arte e no ensino de Carlos Seixas no ambiente da Corte e da alta sociedade lisboeta.

23.

DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

Retrato atribuído a Domingo Antonio de Velasco [1738].

Col. da Instituição José Relvas, Casa-Museu dos Patudos

Reprodução de P-Cug MI 488.

- O ex-mestre da Capela Giulia, bem conhecido junto da embaixada portuguesa em Roma, chegou a Portugal em Dezembro de 1719 assumindo, de imediato, as funções de Mestre de Música na corte joanina. Aí trabalhou regularmente com Carlos Seixas, a quem saudou à sua chegada à Capela Patriarcal, provavelmente já em 1720, e a quem parece ter admirado.

III. A MÚSICA DO SEU TEMPO

Não se pode compreender a obra de Carlos Seixas sem se conhecer a música do seu tempo: a mais antiga que ele ouviu e assimilou, praticamente desde o berço, e aquela que lhe foi dado escutar por vez primeira directamente dos seus criadores. Em Coimbra terá estudado teóricos mais em voga e escutado composições vocais ou instrumentais no ambiente da Sé, da Universidade ou do Mosteiro de Santa Cruz.

FRAGMENTOS MUSICOS, REPARTIDOS

EN QUATRO TRATADOS.

EN QUE SE HALLAN RÉGLAS
generales, y muy necesarias para Canto Llano,
Canto de Organo, Contrapunto, y
Composicion.

COMPUESTOS

por PABLO NASSARRE, RELIGIOSO
de la Regular Observancia de N. Serafico P. S. Francisco,
y Organista en su Real Convento de la Ciudad de Za-
ragoça. Ya ora nuevamente añadido el vltimo tratado
por el mismo Autor; y juntamente exemplificados con
los Carácterés Musicos de que carecia.

SACALOS A LUZ, Y LOS DEDICA
Al Excelentissimo Señor Don Manuel de Silva y
Mendoza, D. Joseph de Torres, Organista Princi-
pal de la Real Capilla de su Magestad.

CON PRIVILEGIO, EN MADRID:

En su Imprenta de MUSICA. Año de 1700.

Para além do acesso fácil às bibliotecas e do contacto com músicos locais, de que não se pode esquecer um Henrique Carlos Correia e um Fr. Nuno da Conceição, começaram a ser-lhe familiares músicos de grande nomeada, entre outros, a julgar pelas fontes documentais existentes na Universidade de Coimbra, Alessandro e Domenico Scarlatti, Arcangelo Corelli e Francesco S. Geminiani. Saindo aprovado de Coimbra, ao chegar a Lisboa teve a oportunidade de conhecer de perto os músicos que a história registou, alguns com fama mais caseira, muitos afamados na composição de vilancicos, mas outros já com projecção internacional, como Domenico Scarlatti e Francisco António de Almeida.

24.

NASSARRE, PABLO (? -1730) - *Fragmentos músicos, repartidos en quatro tratados en que se hallan reglas generales, y muy necesarias para Canto Llano. Canto de Organo, Contrapunto y Composicion... Y ahora nuevamente añadido el ultimo tratado por el mismo autor...* Madrid: Imprenta de Musica, 1700.

19,5 × 14 cm, (8), 288 p.

Na folha de guarda inicial, «Advertência aos Leytores:

Contem um segredo raro
o livro que tens na mam:
Não pode o dono emprestalo
Foge tu de importunalo
Por não lhe ouvir a rezam»

P-Cug MI 94

- No catálogo de D. Pedro da Encarnação, não constava este livro mas a *Escuela Musical* (Zaragoza, 1723/4), daquele Frade organista do Real Convento de S. Francisco de Zaragoza, um teórico importante do tempo de Seixas.

Bibl.: Carvalho, 67; Encarnação Bibl., 372; Lemos, 29.

25.

SILVA, MANUEL NUNES DA (1678- ?) - *Arte Mínima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve os modos da Máxima, & longa sciencia da Musica...* Lisboa: Miguel Manescal, 1704

20 × 14,5 cm, (14), 136 p

Na contracapa e no verso da gravura da mão: «E do uso de Sor Tereza de Jezus Evangelista»

P-Cug MI 255

INCHIRIDION DE MISSAS SOLEMNES. E VOTIVAS E VESPORAS

DAS SELEBRIDADES, E FESTAS DE TODO O ANNO,

COM OS HYMNOS, NOVOS, E CANTOCHAM NOVAMEN.

*te emendado, & as festas todas, ad extensum. Kyrios, Glorias, Credos, Sanc-
tus, & Agnus Dei, pera todas as festas; Officio inteiro pera toda a Sema-
na Santa; Officio de defuntos; & outras commemorações varias;
& no fim hum extracto de tudo o que se deve observar quando
os Prelados vãem visitar as Igrejas de seus Bisfados.*

OFFERECIDO

26049

AO ILLUSTRISSIMO, E REVERENDISSIMO SENHOR.

D. JOAM DE MELLO

BISPO DE COIMBRA, CONDE DE ARGANIL,
senhor de Coja do Conselho de sua Magestade, &c.

NOVAMENTE SAHIDO A LUZ

POR MATHIAS DE SOUSA VILLALOBOS,

natural da Cidade de Elvas Bacharel formado em Leys, pella Universida-
de de Coimbra, & Mestre da Capella da See da mesma Cidade.



EM COIMBRA.

Com todas as licenças necessarias.

Na Officina de MANOEL RODRIGUES DE ALMEYDA,

Anno de 1691.

- Obra fundamental para o conhecimento da teoria da música em Portugal no tempo de Seixas. Existia na Biblioteca do Mosteiro de Sta Cruz, também na sua 1ª ed. de 1685.

Bibl.: Alegria, 37; Azevedo, 35; Carvalho, 67; Encarnação, 3121, 462; Flores, 14; Lemos, 32; Vasconcelos II, 174-176, 273.

26.

VILLALOBOS, MATHIAS DE SOUSA (fl. séc. XVII 2d) - *Inchiridion de Missas solemnes e votivas e vesporas/ das selebridades, e festas de todo o anno com os hymnos novos, e cantocham novamente emendado, & as festas todas...* Coimbra: Manoel Rodrigues de Almeyda, 1691.

33x × 21 cm, [8 p.], 241 f.

P-Cug MI 150

- Impressão musical com caracteres móveis. Edição muito cuidada com iniciais iluminadas e historiadas e com pautas de 5 linhas a vermelho adaptadas elegantemente aos *incipits*. Trata-se de um guia completo de cantochão para as principais celebrações litúrgicas publicado pelo compositor e mestre de capela da Sé de Coimbra, ao tempo em que servia, como organista na mesma, Francisco Vaz, o pai de Carlos Seixas.

Bibl.: Azevedo, 37; Lemos, 72; Vasconcelos II, 237-238; Vieira II, 402-404.

27.

[HINÁRIO-INVITATORIÁRIO-BENEDICIONÁRIO] 1640

34 × 23,4 cm, 99 f.

Ms em pergaminho com pautas de 5 linhas a encarnado, justificadas pelas peças do reportório. Notação quadrada negra frequentemente mensural.

Na f. 1: «Livro dos Hymnos que se costumam cantar na Sancta See de Coimbra»

Cólofon: «Acabou-se este livro em os 15 de / Fevereiro de 1640 annos»

P-Cug MM 1

- Livro dos hinos: 1ª Parte, do I Domingo do Advento até à solenidade do Corpo de Cristo, ff. 1-24 + (2); 2ª Parte, Hinos do Próprio dos Santos, ff. 25-46; 3ª Parte, Hinos do Comum dos Santos, ff. 46v-70. Invitatórios das Matinas do Natal, Ressurreição, Pentecostes, S. Pedro e S. Paulo, Todos os Santos e Assunção de N. Senhora, ff. 71-93. *Benedicamus Domino*, ff. 93v-95. Ant. *Stella coeli*, ff. 95v-96. Índice: 96v-99. Final adicionada: Hino de Santa Isabel Rainha de Portugal (*ad Laudes*)

Bibl.: Inventário, 7-12; Joaquim, MM 1.

172

DOMINICA
In Palmis

Affio Domini nostri
JESU CHRISTI secundū
Matthæum. In illo tempore: Dixit
JESUS discipulis suis. Scitis, quia
post biduū Pascha fiet: & Filius hominis
tradetur, vt crucifigatur. C Tunc congre-



28.

108

Notes
a 4.

Notes D. Leon de Encarnag.
p. 2. Nou libro.

1754.

Composé en Decembre de 1771.
dalle a page 39. add. a fin.

29.

28.

[Passionário, séc. XVII in]

36 × 24 cm, 101 ff.

Ms em pergaminho. Página de 7 pautas de cinco linhas a vermelho, notação negra quadrada

Sem folha de rosto.

Atribuição «See» no super-libros, em dourado, da pasta inferior.

P-Cug MM 223

- Contém a música completa das 4 Paixões litúrgicas (segundo Mt, Mc, Lc e Jn), conforme a tradição musical específica de Portugal. É especialmente importante por revelar que o modelo musical da Paixão praticado na Capela Real e no Mosteiro de Santa Cruz era igualmente seguido na Sé de Coimbra.

Bibl.: Cardoso, 2002; Cosme, MM 223.

29.

CORREIA, HENRIQUE CARLOS (1680-p. 1747) e outros - [Motetes da Quaresma e Semana Santa]

Motetes a 4. Escreveo D. Pedro da Encarnação para o seu uso 1754. Continuou em Dezembro de 1771 desde a pagina 59 athé o fim 96 pp. Com sistemas regulares de 5 pautas: Tiple, Alto, Tenor, Baixo e Órgão; geralmente claves de Dó1, Dó3, Dó4 e Fá4.

P-Cug MM 241

- Coleção de 32 Motetes, quase sempre a 4 com BC, sobre a temática da Quaresma e Semana Santa de vários autores, tais como Henrique Carlos Correia, José António de Oliveira, Frei Filipe, etc. Embora copiado pelo grande bibliotecário de Santa Cruz, este reportório deve-se essencialmente a compositores do tempo de Carlos Seixas activos na Sé de Coimbra. José António de Oliveira, apresentado como «organista da Sé de Coimbra» (p. 31), terá sido sucessor imediato, ou quase, do filho de Francisco Vaz.

Bibl.: Cortez 1981, 14ss; Machado II, 445-446; Mazza, 27,81; Vasconcellos I, 55-56; Vieira I, 296.. Edições: *Pater mi* (Motete) em Cortez, 57-60. Toda a coleção em preparação por Leslie Selberg.



30.

Sonata

Largo

Da Camera

110

31.

30.

CRUZ, D. THEOTONIO DA (+1653) e Anónimo - [Concertados e Versos para órgão] 30 × 21 cm, [2], 45, [2] f., em papel, copiado na 1ª met. do séc. XVII, no Mosteiro de S. Vicente de Fora e trazido para o Mosteiro de Santa Cruz. Esta última identificação aparece apenas na capa em pergaminho do Ms, mas a pertença a S. Vicente consta na f. 1r, sobre pautas sem música: «Este livro he da Comonidade deste Mostr.º de S. Vicente de fora. Nenhum Religioso o dê, nem empreste para fora, em virtude de Sta obediencia, e sob pena de excomunhaõ mayor ipso facto incurrenda - O Prior de S. V[icen]te.»

P-Cug MM 52

- Manuscrito com duas partes: os «concertados a 3» de Fr. Teotónio da Cruz (ff. 1v-20) e os «Versos» e [Obras para órgão] de autor[es] anónimo[s] (ff. 21v-45v). O pertence a S. Vicente de Fora aparece também nos ff. 32v e 45v.

Bibl. : Andrade, 2004; Faria, 10-11; Joaquim, MM 52; Nery, 1998-2001.

31.

ANÓNIMO [Sonatas para Violino e Contínuo]

19 × 25 cm, 81 ff. Cópia ms, 1ª met. séc. XVIII com 6 pautas (3 sistemas para música de teclas, o primeiro dos quais sempre indentado), de ambos os lados.

Pertence: «Da Livraria do Mosteiro de S. Cruz de Coimbra»

P-Cug MM 62

- D. Pedro da Encarnação: «Sonatas XV. Hum livro de 4 obl. Com 15 Sonatas, cujos Autores sse não declaraõ. Tem folhas 81 pautadas à mão». São efectivamente 15 Sonatas para violino e BC cifrado, com vários andamentos e com indicações frequentes de «forte» e «piano»: 1ª Sonata, em Fá M (Largo, C; Allegro, C; Allegro, C; Sarabande, $\frac{3}{4}$; Allegro, $\frac{3}{4}$), ff. 1-8v; 2ª Sonata, em Sol m. (Largo, C; Sarabanda/Allegro, C; «Largo C; Sarabanda, C; [s. título], 12/8), ff. 9-14v; 3ª Sonata, em Sib M. (Adágio, C; Allegro, C; Allegro, C; Sarabanda, C; Giga, 12/8), ff. 15-22v....
Bibl.: Carvalho, 69; Encarnação, 4260, p. 630; Inventário, 52; Joaquim, MM 62.

Concerto a 4 Con W e Cimbalo

Viol. 1.

Viol. 2.

Viola.

Cimb.

Baffo.

De' Signori ...

32.

De' Signori ...

Risposte d'Organo di Sacano Franzardi 1733/11

Verso.

Verso.

33.

32.

ANÓNIMO [Concerto em Sol m. para Cravo e Cordas]

Concerto a 4 con VV, e Cimbalo.

21 × 27cm, [2], 42 f., as duas últimas em branco, páginas de 8 pautas. Cópia da 1ª met. do séc. XVIII.

Partitura ms, VI1., vI2, vIa, hps e bas.; 1.º and. (2/4), Sol m, s. indic. de tempo, ff. 1-22; 2.º and. (C), Sib M., id., ff. 22v-24; 3.º and. (3/8), Sol m., id. ff. 24v-40. Próximo da época de C. Seixas.

Pertence: «Da Livraria do R. Mosteiro de Sta Cruz de Coimbra»

P-Cug MM 59

- Deste MM existe uma edição Moderna de G. Doderer (*Anonymus Coimbra Ms 59: (18. Jahrhundert): Konzert G-Moll für Cembalo und Streicher Partitur* Heidelberg: Willy Muller-Suddentscher Musikverlag, P-CUG MI 1-29-8)

Bibl.: Carvalho, 63; Encarnação App. 4257, p. 630; Inventário, 50-51; Joaquim, MM. 59.

33.

SCARLATTI, ALESSANDRO (1685-1757) e outros - *Obras romanas per organ*

20 × 27 cm, 158 f. (algumas em branco), numeração tardia.

Título, em ouro, na lombada.

Vários copistas, cadernos independentes, alguns com folhas aparadas, um deles posterior a 1733.

Encadernação em carneira, com ferros dourados.

Pertence: «Da Livraria do Mosteiro de Sta Cruz de Coimbra»

P-Cug MM 60

- Algumas peças com títulos litúrgicos: «Elevazione», «Offertorio», «Si suona doppio l'Agnus Dei».

Autores declarados: Damasso Testa (f57), Alessandro Scarlatti (f. 61), Gaetano Franzarolli 1733 (f. 115). Outros títulos: «Toccate per organo» (f. 107-114v, Tocata e Fuga em Sol M., Tocata em Sol m, Tocata em Sol M.), «Risposte d'organo» (115-140v, «Versos»)

Como os restantes livros com música instrumental inventariados por D. Pedro da Encarnação, no Apêndice do seu Catálogo, pertenceu ao organista de Sta Cruz de Coimbra, D. Jerónimo da Encarnação (tomou o hábito 1729 - + 1780).

Bibl.: Carvalho, 67; Encarnação, 4258, p. 630; Inventário, 51; Joaquim, MM 60; Scarlatti, 15.

Sonata. 1.

Adagio. Presto. Adagio. Presto. Adagio.

34.

SCARLATTI, ALESSANDRO (1660-1725) - *Il trionfo dell'onore ovvero il dissoluto pentito: commedia in tre atti di Fr. Antonio Tullio...* Milano: Carisch S. A. 1941
28 × 19 cm, (6), 102 p.

P-Cul MF B-5-39

- Redução para canto e piano da ópera completa. Pertence: «Manuel Faria, Roma, 1945».

35.

CORELLI, ARCANGELO (1653-1713) - [XII Sonatas]

Opera Prima XII / Sonatas of three parts for two Violins and a Bass with a Trrough Bass for the Organ Harpsichord or Archlute engrav'd from the Score and carefully corected by the best Italian Masters [XII Sonatas para 2 violinos e BC] London: Harp & Hoboy, (s.d.)

21,5X 31 cm, (2br), 25,19, 25,17, (1br) p. Impressão musical em água-forte, capas de pasta de papel revestidas com papel marmoreado e com lombadas e cantoneiras de pele. Pertence: «Da Livraria do Real Mosteiro de S. Cruz de Coimbra»

P-Cug LJF 74-VI-3 e 4

- Volume do 2.º violino. Contém «opera prima», «opera secunda», «opera terza» e «opera quarta», correspondentes a outras tantas colecções de XII sonatas para 2 violinos e BC. Note-se que o nome destas sonatas de Corelli corresponde ainda à suite tradicional, com séries de andamentos como Prelúdio, Allemande, Corrente, Gavotta... e Giga, juntamente com indicações de Adágio, Largo, Allegro, etc. Aparecem também indicações de *forte* e *piano*.

Bibl.: Carvalho, 63; Encarnação, 4253, p. 629; Lemos, 92.

36.

GEMINIANI, FRANCESCO (1680-1752) - [12 Sonate, op. 1, 1716, (s.l.)]

31,5 × 20,5 cm; (2), 35 p., com 8 pautas em 4 sistemas; form. obl., impressão a água-forte. Sem folha de rosto.

Pertence: «Da Livraria de S. Cruz de Coimbra»

P-Cug LJF 74-VI-6

- Contém 12 Sonatas (Lá M., Ré m., Mi m., Ré M., Sib M., Sol m., Dó m., Si m., Fá M., Mi M., Lá m., Ré m.) para violino e BC, as primeiras publicadas pelo compositor, todas elas constituídas de vários andamentos com numerosas indicações agógicas, como na Sonata I: Adágio, Presto, Adágio, Presto, Adágio, Grave, Allegro. Bibl.: Carvalho, 65; Encarnação, 4252, p. 628.

ff 87
43

13

VILLANCICOS

QUE SE CANTARON CON
varios instrumétos, el día 21. de Enero,
EN LOS MAYTINES DEL
Glorioso, Inviéto, Martyr,

S. VICENTE,

PATRON DE AMBAS LISBOAS:
en la Metropolitana Cathedral del
Oriente.

HEYENDO MAYORDOMOS,
Los Señores

JUAN CEZAR DE MENEZES
DEAN,

Y SILVESTRE DE SOUZA SOARES
CANONIGO,

y Maestro de Capilla de la dicha Igle-
fia el Quartanario Francisco da
Costa, y Silva

COMPUZIERON LOS METROS,
LOS MEJORES INGENIOS DE
Portugal, y Castilla.

LISBOA OCCIDENTAL,

En la Imprenta de Mathias Pereyra de
Silva, y Juan Antunes Pedrozo.

Con las licencias necesarias Año 1720.



37.

VALENTINI, GIUSEPPE (1681-1746) - *Alletamenti per Camera a Violino e Violoncello, o Cembalo Opera Ottava...* Amsterdam: Estienne Roger Marchand, (s.d.) 22 x 23 cm, (2)+51+(1) páginas com 8 sistemas. Encadernação com capas de pastas de papel revestidas de pele com cercaduras e ornamentos vegetalistas a ouro, também na lombada. Impressão musical a água-forte.

Pertence: «Do Senhor Pe Hieronimo» «Sta Cruz de Coimbra»

P-Cug LJF 74-VI-1

- Contém 12 «Alletamenti», cada um dos quais com vários andamentos do tipo: Andante Affectuoso (C), Allegro (C), Amoroso (9/8), Presto (12/8), Allegro (2/4). O baixo é dotado de cifras e também de indicações de forte e piano.

Bibl.: Carvalho, 69; Encarnação, 4254, p. 629.

38.

SILVA, FRANCISCO DA COSTA (+1727) e outros - [Vilancicos a S. Vicente, 1720] *Vilancicos que se cantaron com vários instrumentos el dia 21. de Enero, en los Maytines del Glorioso, Invicto, Mártir, S. Vicente, patron de ambas Lisboas: en la Metropolitana Cathedral del Oriente. Siendo mayordomos los Señores Juan Cezar de Menezes Dean, y Silvestre de Souza Soares Canonigo, y Maestro de Capilla de la dicha Iglesia el Quartanario Francisco da Costa y Silva. Compusieron los metros los mejores ingenios de Portugal, y Castilla.* Lisboa Occidental: en la Imprenta de Mathias Pereyra da Sylva, y Juan Antunes Pedrozo, Año 1720. 30 pp., decoradas com iniciais iluminadas, cerraduras e motivos florais, encadernação cosida e com capas de papel da época. Contém oito vilancicos para os três nocturnos, com formas alternadas de Introdução, Coplas, Recitativo, Ária e Estribilho de vários compositores activos em Lisboa no tempo de Seixas: Francisco da Costa e Silva, Jayme de la Té y Sagau, Frei Anton de S. Elias, Manuel Ferrer, D. Juan Galvan, Fr. Manuel dos Santos e D. António Litteres.

Cota: P-Cul JF 8-7-43

Bibl.: Lemos, 120-121; Mazza, 24; Vasconcellos II, 169.

(3)



NOCTURNO I.
Dase principio con una Sonata de varios instrumentos, compuesta por Pedro Jorge Avondano.

VILLANCICO I.
COMPUSO LA MUSICA
D. FRANCISCO JOSEPH COUTINO.

INTRODUCCION.

A inmensa distancia,
 Que circunla el Sol
 Con bello esplendor,
 No admita los ruegos de impuro clamor:
 El Globo infinito,
 Que oprime del mar
 La voracidad,
 No acepte los cultos de injusta Deidad:
 A ij Que

39.

52

VILLANCICOS,
 QUE SE GANTARON CON
 varios instrumentos el dia
 21. de Enero,
 En las Mayordomias del Glorioso, Inocencio,
 Martir

S. VICENTE,
 PATRON DE AMBAS LISBOAS:
 en la Metropolitana Cathedral del
 Oriente

Segundo Mayordomias las Señoras Camareras
ANTONIO ANDRE,
 Y D. JUAN DE ALMEYDA,
 y Maestro de Capilla, el Organario
 Francisco da Costa, y Silva.

COMPUSO LOS METROS,
LUIS CALIXTO DA COSTA
 y Faria. 1574

LISBOA OCCIDENTAL,
 En la Imprenta de Musica. Año 1722.
Con las licencias necesarias.



40.

39.

COUTINHO, D. FRANCISCO JOSÉ (1680-1724) e outros [Vilancicos a Santa Cecília, 1722]

Vilancicos, que se cantaron com varios instrumentos, el dia 21 de Noviembre en los Maytines de la Gloriosa, Invicta, Virgen, y Martyr Sta Cecilia, en la Parroquial Iglesia de Santa Justa, cuyo revrente, y devoto culto la dedicaron, los señores músicos de ambas Lisboas. Lisboa Occidental: en la Imprenta de Musica, 1722

8,5 × 14 cm, 23 p.

P-Cug R-17-18 (28)

- Os 8 vilancicos, correspondentes aos 3 nocturnos das Matinas, foram compostos respectivamente por D. Francisco José Coutinho (1), Pe. João da Silva Morais (2), maestro da Misericórdia, D. Jaime de la Té y Sagau (3 e 7), André da Costa (4), António Basílio de Barros (5), Pe. Fr. Antão de Sto Elias (6), Pe. Fr. Domingos da Trindade (8). No I Nocturno «dase principio com una sonata de vários instrumentos, compuesta por Pedro Jorge Avondano.» (p. 3)

Bibl.: Lemos, 120; Machado IV, 134; Mazza, 24; Vasconcellos I, 73-74.

40.

SAGAU, JAYME DE LA TÉ Y (c. 1680-1736), e outros - [Vilancicos a S. Vicente, 1722]

Vilancicos que se cantaron com vários instrumentos el dia 21. de Enero, en los Maytines del Glorioso, Invicto, Mártir S. Vicente, patron de ambas Lisboas: en la Metropolitana Catedral del Oriente. Siendo mayordomos los Señores Canonigos António André, y D. Juan de Almeyda, y Maestro de Capilla, el Quartanario Francisco da Costa y Silva. Compuso los metros Luis Calixto da Costa y Faria. Lisboa Occidental: en la Imprenta de Musica, Año 1722.

30 pp., decoradas com iniciais iluminadas, cerraduras e motivos florais, encadernada num só caderno e com capas de papel da época.

Contém oito vilancicos para os três nocturnos, com formas alternadas de *Introdução*, *Coplas*, *Recitativo*, *Ária* e *Estrilho*, de vários compositores activos em Lisboa na época de Seixas: Jayme de la Té y Sagau, D. Juan Galvany, André da Costa, D. Francisco José Coutinho, Francisco da Costa e Silva e Frei Anton de S. Elias.

Cota: P-Cul JF 8-7-52

Bibl.: Lemos, 119-121.

CANTATA
 PASTORALE,
SERENATA
 DA CANTARSI NEL GIORNO
 DI
S. GIOVANNI
 EUANGELISTA,
 NEL REGIO PALAZZO
 DI
GIOVANNI QUINTO
 Rè di Portogallo.



LISBONA OCCIDENTALE,
 Nella Officina di PASQUALE DA SYLVA,
 Imprimeore di Sua Maestà.
 M. DCCXX.

Con le licenze necessarie,

42.

ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO
 di
 Don Domenico Scarlatti
 Cavaliere di S. GIACOMO e Maestro
 de
 SERENISSIMI PRENCIPE e PRENCIPESSA
 delle Asturie &c.

*De Jussu Scarlatti
 à P. Com. de Lisbona.*



43.

41.

SAGAU, JAYME DE LA TÉ Y (c. 1680-1736)

Cantatas Humanas a Solo: I Parte (1723). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999 (Portugaliae Musica 52, 2 vols.)

30 x 22,5 cm, XIV, 377 p.

Estudo e transcrição de Gerhard Doderer.

P-Cug MI 1-18-39/40

- Trata-se da edição moderna de 40 cantatas publicadas em Lisboa pelo editor e compositor catalão, dedicadas «a la Reyna Nuestra Señora Doña Marianna de Áustria» com motivo da celebração do seu 40.º aniversário, em 1723.

Bibl.: Azevedo, 33; Doderer, 1989; Lemos, p. 104.

42.

SCARLATTI, DOMENICO (1685-1757) - *Cantata/pastoral. Serenata da cantarsi nel giorno di S. Giovanni Evangelista, nel regio palazzo di Giovanni Quinto Rè di Portogallo*. Lisbona Occidentale: Nella Officina di Pascuale da Sylva, impressore di sua Maestà. 1720.

P-Cug Misc. 483

- Serenata interpretada no dia de S. João Evangelista (28 de Dezembro). Pode ter sido a mencionada na documentação vaticana no dia 2 de Janeiro de 1720 (cf. Doderer, 1991, p. 21) em que participou Domenico Scarlatti, pouco depois da sua chegada a Lisboa em 5 de Dezembro de 1719.

43.

SCARLATTI, DOMENICO (1685-1757) - *Essercizi per Gravicembalo di Domenico Scarlatti, Cavaliero di S. Giacomo e Maestro de Serenissimi Principe e Principessa delle Asturie & C.* [Londres, 1738]

39 x 32 cm, (7), 110 páginas com 8 pautas e 4 sistemas. Impressão musical a água-forte. Capas em pasta de papel revestida de pele, com motivos florais a ouro na lombada. Antes da página de rosto, gravura a toda a página com alegoria à música e com as armas de Portugal. Dedicatória «Alla Sacra Real Maestà di Giovanni V. Il Giusto Re di Portogallo, d'Algarve, del Brasile, etc, etc, etc. l'umilissimo servo Domenico Scarlatti» (3-7). Na p. 7 um breve aviso ao «Lettore».

Pertence: «Da Livraria do Real Mosteiro de St^a Cruz de Coimbra»

P-Cug LJF 74-VI-5

- Contém 29 sonatas bi-partidas e uma fuga como peça final. Apesar de residente em Espanha, foi armado cavaleiro de Santiago por D. João V, justificando-se plenamente a dedicatória deste livro.

Bibl.: Carvalho, 68; Encarnação, 4247, p. 627; Lemos, 93; Scarlatti, 18.

SONATE
Da Cimbalo di piano, e forte
detto volgarmente di martelletti
DEDICATE
A SUA ALTEZZA REALE
IL SERENISSIMO D. ANTONIO INFANTE
DI PORTOGALLO
E Composte
Da D. Lodovico Giustini di Pistoia
Opera prima
FIRENZE M DCCXXXII.
Da Stanza del Real Palazzo de' Senesi Cors. de' Cerchiai

Altezza Reale

Prevento col più devoto rispetto a V.A.R. queste Sonate, udite già da me con particolare soddisfazione nel mio soggiorno in Italia, e da quelli Intendenti di tal Professione giudicate di molto buon gusto. Io però non le pongo sotto i Reali suoi occhi, perchè le sùmi adeguate al suo sopraffino discernimento, ma perchè nella loro artificiosa consonanza si rappresentano in qualche modo quella celeste Armonia, che fanno nella bella, e ben ordinata Anima di V.A.R. le più rare Virtudi tra di loro in dolce lega congiunte. Spero che la R.A.V. la quale di questa soave e dilettevole scienza, come di tutte l'altre, sa dare così accertato giudizio non solamente, ma con somma maraviglia di chi ha l'onore di vederla, sa eziandio perfettamente esercitarla, non sdegherà di compartire a questi Fogli un suo benignissimo sguardo in quelle ore, nelle quali suol darci a suoi sublimi pensieri qualche alleviamento, e riposo. Supplico umilmente V.A.R. a continuare sopra di me la sua sovrana, e benefica Protezione, e a permettermi che io abbia la sospirata gloria di protestarmi con profondissimo ossequio

Di V.A.R.

Umilissimo servo
D. Giustini de' Senesi

44.

SCARLATTI, DOMENICO (1685-1757) - *Libro di tocate per cembalo*

Lisboa: INIC, 1991.

22 x 31 cm, 53, [3], 219 p.

P-Cug MI 488

Edição fac-similada do Ms FCR 194.1 da Biblioteca Nacional, orientada e prefaciada por G. Doderer. Este ms português é fonte única para uma sonata de D. Scarlatti.

45.

PISTOIA, LUDOVICO GIUSTINI DI (1685-1744) - *Sonate da Címalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti dedicate a Sua Altezza Reale il Serenissimo D. António Infante di Portogallo...* Firenze: 1732.

23,5 x 36 mm, (4), 71 p. com as pautas ordenadas regularmente em cinco sistemas de notação. Com dedicatória de D. João de Seixas [da Fonseca] ao Infante D. António.

Pertence: «Da Livraria do Real Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra»

P-Cug LJF 74-6-8

- Contém 12 sonatas compostas de vários andamentos, ao estilo da primeira, em Sol m., pp. 1-5: Balletto, Spirituoso ma non presto (C); Corrente, Allegro (2/4); Sarabanda, Grave (3); Giga, Presto (12/8); Minuet, Affettuoso (3). Obra notável e pioneira nas indicações «piano» e «forte», além de outros sinais expressivos, ao longo de toda a obra. Existe uma publicação em *facsimile* deste exemplar da BGUC, com introdução de G. Doderer, pela Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, 2002. Bibl.: Carvalho, 65; Encarnação, 4251, p. 628; Lemos, 93; Scarlatti, p. 18.

46.

ALMEIDA, FRANCISCO ANTÓNIO DE (c. 1702-1755) *La Giuditta oratório a 4 voci.*

Porto: Fermata Editora, 2001

Título original inserto: *La Giuditta / Oratório / Posto in Musica / Dal Sig. Francesco António d'Almeida / E da cantarsi sull'Oratorio dei Padri della Chiesa Nuova / L'Anno MDCCXXVI...*

Col. de J. M. Pedrosa Cardoso

- O compositor, bolseiro de D. João V em Roma, regressado a Lisboa depois do êxito romano da suas oratórias, colega de Seixas no cargo de organista da corte, foi um dos responsáveis da introdução da ópera italiana em Portugal, um género de música dramática que Seixas viu nascer nas suas várias expressões e a que ficou aparentemente alheio.

8161

L A FINTA PAZZA

DRAMMA PER MUSICA
*Da rappresentarsi nel Carnovale
 di quest' anno 1735.*
 NEL PALAZZO REALE
 di Lisbona,
 POSTO IN MUSICA
 DA FRANCESCO ANTONIO
 D' ALMEIDA.



LISBONA OCCIDENTALE,
 Nella Officina di GIUSEPPE ANTONIO DI SYLVA,
 M. DC. XXXV.
 Con le licenze necessarie.

47.

M. M. 876 Quartetto Percepitio de Caetano

Antonico

Soprano *Os Deuses não podem doij fino affecto ja*

Santer

Org

Allegro

1.^a *may separar doij fino affecto ja may separar doij fino af-*

2.^a

124

49.

47.

ALMEIDA, FRANCISCO ANTÓNIO DE (c. 1702-1755) *La finta pazza* *Dramma per musica Da rappresentarsi nel Carnovale di quest'anno 1735. Nel Palazzo Reale di Lisbona, posto in musica da Francesco Antonio d'Almeida.* Lisbona Occidentale, nella Officina di Giuseppe Antonio di Sylva, 1735

P-Cug Misc. 483, 8 161

Uma das primeiras óperas italianas, compostas por um compositor português.

Bibl.: Ajuda, vol. 1, 65; Lemos, 96; Mazza, 63, 68; Vieira I, 13-19.

48.

ALMEIDA, FRANCISCO ANTÓNIO DE (c. 1702-1755) - *La Spinalba* *ópera em três actos.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969 (Portugaliae Musica, XII, 3 vols).

Revisão e realização de Pierre Salzman.

- Edição moderna da única ópera completa que chegou ao nosso tempo. *La Spinalba ovvero il Vecchio Matto* foi estreada em Lisboa em 1739.

P-Cug MI 1-17-23/24/25

Bibl.: Ajuda, vol. 1, 66; Lemos, 96; Mazza, 63, 68; Vieira I, 13-19.

49.

[TEIXEIRA, ANTÓNIO (1707-c.1759) - *Precipício de Faetonte*] *Percepicios de Faetonte*

Cópia incompl. do último quartel do séc. XVIII, papel de 10 pautas.

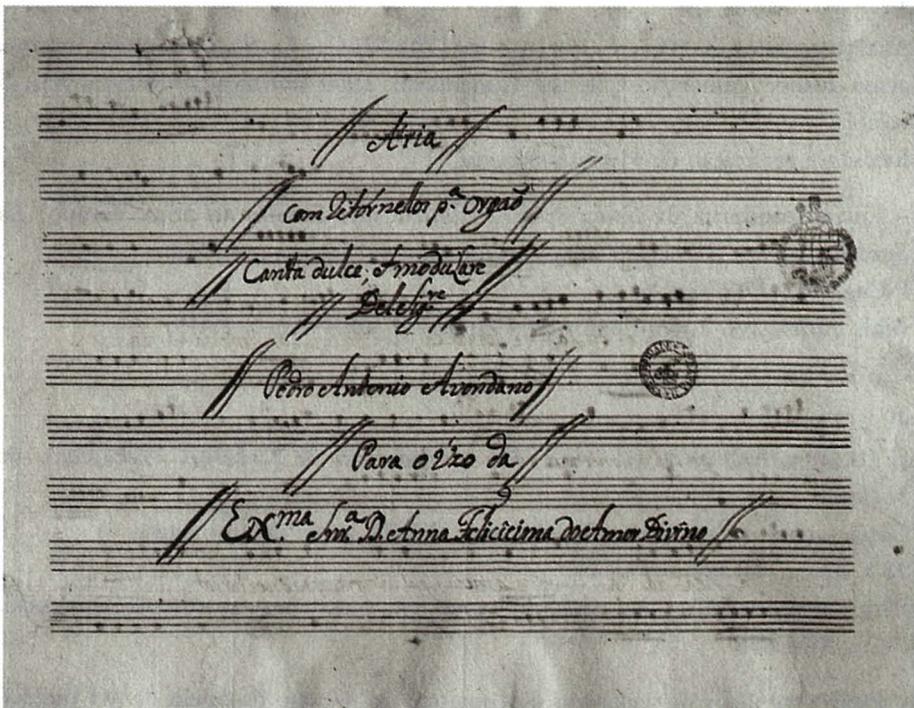
23 × 32 cm, 8 cadernos soltos.

Partes instrumentais: Ob1, ob2, tpe1, tpe2, vl1, vl2, b; partitura de quarteto vocal.

P-Cug MM 876

- Estão completos os recitativos e o quarteto do 3.º acto da ópera de «O Judeu», que terá sido estreada no Bairro Alto em 1739, no mesmo ano da execução do mesmo na fogueira da Inquisição. Faltam partes vocais das árias e outros conjuntos vocais. No exemplar constam os nomes de cantores do Teatro Salitre dos finais do século (Antonico, Vitorino, [José] Santos), pelo que este ms pode ter sido escrito para a produção daquela ópera no Porto em 1778. A identificação recente deste ms, feita por Flávio Pinho, revelou parte da música até agora desconhecida desta ópera. A sua atribuição a A.Teixeira fez-se por analogia, também estilística, a outras óperas de António José da Silva, sobretudo *As Guerras de Alecrim e Manjerona* em cuja música consta a autoria daquele compositor bolseiro de D. João V.

Bibl.: Machado IV, 61; Mazza, 18; Vasconcellos, 198-199; Vieira II, 347-348.



50.

AVONDANO, PEDRO ANTÓNIO (1714-1782) - [Ária]

Ária com ritornellos para orgão Canta Dulce et modulare del Sig.re Pedro Antonio Avondano para úzo da Ex.ma Sra. D. Anna Felicícima do Amor Divino.

23,5 × 32 cm, 12 p., com 10 pautas.

Cópia em papel de finais do séc. XVIII.

Partitura com dois pentagramas

P-Cug MM 358

Bibl.: Mazza, 37, 97-98; Vieira I, 64-76.

51.

AVONDANO, PEDRO ANTÓNIO (1714-1782) - [Minuetes para Violino e BC] Cópia em papel com 10 pentagramas da segunda metade do séc. XVIII.

Dois volumes encadernados,

22 × 31,5 cm, 88 e 90 p.

P-Cug MM 1062-1063

- Contém 79 pequenos minuetes para violino e violoncelo / baixo. Nas páginas finais, aparecem as partes de «viola obligatta» de uma ária «Va tra le selve ircane» de Nicollo Picinni.

Bibl.: Mazza, p. 37, 97-98; Vieira I, pp. 64-76.

IV. A MÚSICA DE SEIXAS

Não se conhecem autógrafos de Carlos Seixas, o mesmo sucedendo à obra do seu colega na corte joanina, Domenico Scarlatti. Ao contrário deste, porém, nada se imprimiu do compositor de Coimbra. Chegaram até nós cópias de composições suas, hoje guardadas em vários arquivos portugueses, mas nada que se aproxime do número de peças citado por Barbosa Machado ou José Mazza. A sua música vocal

TOCATAS DE ORGAO
Author
JOZE AN.^{to} CARLOS DE SEIXAS
Organista
DA S.^{ta} SEE PATRIARCHAL
Escritas
por
O. P.^e CAETANO DA SILVA, E
OLIVEIRA .

Impressão de Luiz Moutinho de Castro e Companhia.

Tocata. 1.

anda dispersa por Viseu (Arquivo da Sé), Elvas (Biblioteca Municipal), Lisboa (Sé Patriarcal) e Évora (Biblioteca Pública e Catedral), encontrando-se cópias de música orquestral na Biblioteca da Ajuda e de música de tecla nesta última, na Biblioteca Nacional e na BGUC. Não sendo muitas as composições existentes com autoria garantida, nem por isso estão todas publicadas em edição moderna. A música vocal concertante, embora cada vez mais interpretada, sobretudo a Missa em Sol M., continua à espera de uma edição cómoda e fidedigna. O interesse pela música instrumental, motivado pela investigação, cresceu a partir de meados do século XX, originando edições sucessivas, sobretudo das sonatas, em Portugal e no estrangeiro.

52.

SEIXAS, JOSÉ ANTÓNIO CARLOS DE (1704-1742) e outros [Sonatas]

Tocatas de orgão. Author Joze Ant.º Carlos de Seixas Organista Da Stª See Patriarcal Escritas por O. Pe. Caetano da Silva, E Oliveira

21 × 27 cm., [3], 101 f. numeradas modernamente a vermelho, 99 com música, em 8 pautas (4 sistemas). Cópia de meados do séc. XVIII. Encadernação em couro com ferros dourados na lombada e nas pastas.

Pertence: «Da Livraria do Real Mosteyro de Sta Cruz de Coimbra»

P-Cug MM 57

- Contém 30 tocatas (= sonatas). A Tocata n.º 16, em 3 andamentos (ff. 43-45v), está identificada por «Scarlate» e, sobre a identificada como n.º 27 (ff. 82v-92), ficou escrito: «Estas não são Tocatas, são Solfejos do Pe. Mestre João Jorge, que fez para o seminário.» As 28 restantes, não tendo identificação, são todas atribuídas, a partir do rosto do códice, a Carlos Seixas. 16 tocatas são concordantes com outras fontes: n.º 1 = Lic 26; n.º 2 = Lic 5; n.º 4 = Lic 18; n.º 5 = MM 58, 29; n.º 6 = Lic 36; n.º 10 = Lic 31; n.º 12 = La 9; n.º 13 = MM 58, 24; n.º 14 = Lic 40; n.º 17 = MM 58, 30; n.º 18 = La 9 = Lic 4 = MM 58, 28; n.º 19 = MM 58, 15; n.º 20 = MM 61, ff. 12v-13; n.º 22 = Lic 13; n.º 24 = Lic 23 = MM 58, 17; n.º 30 = Lic 37. As 12 restantes são fontes únicas, até ao momento. Todas elas foram publicadas por Kastner e duas (n.º 21 e 26) por Doderer. Denominadas sonatas noutras fontes, muitas delas são compostas de 2 (n.ºs 4, 6, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 23, 25, 26) ou mais andamentos (n.ºs 5, 21, 26), a maioria dos quais são minuêtes, também comuns a outras fontes.

Bibl.: Carvalho, 68; Encarnação App., 4256, p. 629; Flores, 15; Joaquim, MM 57; Kastner 1965, XIIss; Scarlatti, 15-16.

TOCATAS

Per Cembalo y Organo



Del Sig.^o

Giuseppe Antonio Carlos di Seixas.

De la Academia de Real Matheym de a. P. C. de Coimbra.

Tocata... I. *Del Sig.^o Joseph An.^o Carlos.*

All.^o

Segue Minuet.

53.

SEIXAS, JOSÉ ANTÓNIO CARLOS DE (1704-1742) e SCARLATTI, DOMENICO (1685-1757) [Sonatas]

Tocatas Per Cembalo y Organo Del Sigr Gioseppe Antonio Carlos di Seyxas.

22,5 × 29,5 cm, [4], 36, [4] f. numeradas a lápis, com 10 pautas (5 sistemas). Cópia de meados do séc. XVIII. Encadernação inteira de carneira com ferros a ouro na lombada e nas pastas.

Pertence: «Da Livraria do Real Mosteyro de Sta Cruz de Coimbra»

P-Cug MM 58

- Entre as 30 tocatas deste códice, a n.º 10, com 4 andamentos (Allegro, Fuga, Giga e Minuet) está identificada por «Del Sigr. Domino Escarlate» (ff. 9v-12). É concordante, embora não na totalidade, com as sonatas n.º 78, 82, 84 e 92 do catálogo de Kirkpatrick (pp. 425-426). As restantes 29, com autoria explícita ou não, são atribuídas a Seixas por razão do título. São fontes únicas, até ao presente, as tocatas n.º 1, 2, 4-9, 11, 12, 16, 20, 21, 23, 25-27, sendo as outras concordantes: n.º 3 = La 17 = Lic 29; n.º 13 = Lic 30 = Ln 338, ff. 23v-24; n.º 14 = Ln 338, ff. 37v-38; n.º 15 = MM 57, 19; n.º 17 = Lic 23 = MM 57, 24; n.º 18 = Lic 32; n.º 19 = Lic 35; n.º 22 = Ln 338, ff. 39v-40; n.º 24 = MM 57, 13; n.º 28 = La 9 = Lic 4 = MM 57, 18; n.º 29 = MM 57, 5; n.º 30 = Lic 37 = MM 57, 17. Algumas delas constam de 2 (n.º 1, 4, 5, 6, 9, 13, 14, 15, 16, 18, 22, 25, 26, 27, 30) ou mais (21, 23, 24, 29) andamentos, geralmente minuets. Todas elas foram publicadas por Kastner e algumas (as n.º 4, 22 e 28) por Doderer.

Bibl.: Carvalho, 68; Encarnação App., 4256, p. 629; Flores, 15; Joaquim, MM 58; Kastner 1965, XIIss; Scarlatti, 15.

Violone

Allegro 36/16

Dol - ce au re - sta lu - sing li eva di ce spen i que -
 Bon - da dol - ce e la ca te nas Cui da pena il cor -
 to - Cor ma - nel ge to il Cor da bio co non - a
 mi - di Ce - Ci par ta il son gia ge to dallo
 pe ce tem - ri go so - se be - don do La - i peca sa
 I vol del Dio ben de to del gia - ser in la - ta san sa

54.

[SEIXAS, JOSÉ ANTÓNIO CARLOS DE (1704-1742)], Mossi [Giovanni?] - [Minuetes] 19,5 × 26 cm, 35 f. de papel pautado, com 8 ou 6 pautas regulares por página. Sem rosto. Encadernação em carneira com frisos dourados. Cópia do séc. XVIII, 1ª metade.

Duas numerações: a primeira, paginação a negro até p. 33, com encadernação anterior deduzida dos cortes aparados; a segunda a encarnado, foliação até ao fim.

Novos copistas a partir da f. 17v-18v, 19 a 24 e 24 até ao fim (?).

Folhas trocadas: 5v segue na 10; 9v segue em 6.

Pertence: «Da Livraria de S. Cruz de Coimbra»

P-Cug MM 61

- D. Pedro da Encarnação: «Minuetes. Hum livro de 4.º em for. ob. Dourado pelas folhas - Contem pela mayor parte, Minuetes - em 35. folhas de pap. Pautado, quasi todo escripto» App. p. 630, art. 4259. Do uso particular de D. Jerónimo da Encarnação.

- Contém: Minuetes breves tanto em 3/8 como 3/4, uma Alemanda a 3/4 (f. 2v); dois minuetes com texto: em italiano «Dolçe aurette...» (f. 116v) e em português «Pertende amor...» (f. 16v-17); série de minuetes sem chaveta (ff. 19-23 com clave de Dól na primeira pauta); peças incompletas (f. 18v, 23v-24); a partir do f. 24 e até 31v, série de duetos para violino (a que Manuel Joaquim chama sonatas), com indicações de forte e piano, e com vários andamentos.

Autoria reconhecida: [Carlos Seixas], *Minuete*, f. 6v (= MM 58, tocata 22, 3.º and., sonata n.º 55, 2.º and., de Kastner); *Tocatina*, ff.12v-13, (= MM 57, n.º 20, Sonata n.º 1 de Kastner); *Minuete*, f. 14v (= MM 58, tocata n.º 26, 2.º and., sonata n.º 39, 2.º and. de Kastner); Mossi Romani, [Minuete] f. 17v-18.

Bibl.: Carvalho, 66; Encarnação App, 4259, p. 630; Inventário, 51; Joaquim, MM 61.



55.

55.

OLIVEIRA, JOSÉ ANTÓNIO DE (1696-1779); MOSSI [Giovanni?] e [SEIXAS, CARLOS]
- [Minuetes]

10,5 × 29 cm, 75 f., muito danificado pela corrosão da tinta ferrogálica.

Sem rosto.

P-Cug MM 64

- D. Pedro da Encarnação, descreve assim este espécime: «Minuetes de Joseph antónio de Oliveyra. He hum livro pautado a mão em papel ordinário; cada folha tem quatro regrões ou pautas. De altura tem huma maõ travessa, e de Largo, o comprimento de meya folha de papel ordinário...»

Contém sobretudo minuetes, 19 dos quais com autoria atribuída a José António de Oliveira, um a «Mossi Romani», e 6 com autoria hoje reconhecida de Carlos de Seixas: [minuete] 18, f. 10v (= Sonata n.º 40, 3.º and., de Kastner); [minuete], ?, f. 26 (= Sonata n.º 67, 2.º and., de Kastner); minuete 18, f. 44v (= Sonata n.º 43, 2.º and., de Kastner); [minuete] ?, f. 64 (= Sonata n.º 75, 2.º and., de Kastner); [minuete] ?, ff 67 (= Sonata n.º 9, Minuet 2, de Kastner); [minuete] ?, ff 67v (= Sonata n.º 14, Minuet 2, de Kastner). Minuetes concordantes com anónimos de P-Cug MM 61: M. 25, f. 15 (= MM 61, f. 12); [minuete] ?, f. 33 (= MM 61, ff. 9v e 6); [minuete] ?, f. 61v (= MM 61, f. 10v); [minuete] ?, f. 62 e 62v (= MM 61, f. 13v); [minuete] ?, f. 62v-63 (= MM 61, f. 4v); [minuete] ?, f. 69 (= MM 61, f. 11v, transportado). Com alguma frequência aparece sobre alguns minuetes originais a nota «não se treslade».

Bibl.; Carvalho, 66; Cortez, 11ss; Encarnação App, 4261, p. 630.

V. EDIÇÕES MUSICAIS

Macário Santiago Kastner foi o primeiro a divulgar a música de Carlos Seixas através da edição. Se o segundo volume de *Cravistas Portuguezes* se distanciou do primeiro, isso deveu-se exclusivamente aos malefícios da II Grande Guerra. A partir dos anos 60 sucederam-se as edições da música instrumental de Seixas, sob o impulso da Fundação Calouste Gulbenkian, mas não só. Ficou esquecida a edição das composições vocais e começa a ser urgente uma edição crítica das sonatas. As 12 sonatas de Carlos Seixas (Lisboa: Musicoteca, 1995) não chegaram à Universidade de Coimbra, retirada que foi a sua edição logo à nascença.

56.

AUTORES VÁRIOS - *Sonatas para tecla do século XVIII*. Transcr. de Janine Moura, Macário Santiago Kastner, Rui Vieira Nery. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1982 (Portugaliae Musica; Série B; 38).

Contém Sonata em Fá Maior, atrib. a Carlos de Seixas.

P-Cug MI 1-18-20

57.

CRAVISTAS PORTUGUEZES - M.S. Kastner, ed. Vol.1. Mainz: B. Schott's Söhne, 1935.

Contém 12 sonatas de Carlos Seixas.

P-Cug Fundo Manuel Joaquim

58.

CRAVISTAS PORTUGUEZES - M.S. Kastner, ed. Vol.2. Mainz: B.Schott's Söhne, 1950.

Contém 13 sonatas e um minuete de Carlos Seixas.

P-Cug Fundo Manuel Joaquim

59.

SEIXAS, CARLOS - *80 Sonatas para instrumentos de tecla*. Santiago Kastner, ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1965 (Portugaliae Musica, vol. X). 2ª ed., 1992, em 2 vols.

P-Cug MI 1-17-15

60.

SEIXAS, CARLOS - *Concerto em Lá maior para Cravo e Orquestra de Arcos*. Pierre Salzman, ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969 (Portugaliae Musica, XV) 2ª ed. 1986

P-Cug MI 1-17-33 e 36

61.

SEIXAS, CARLOS - *Abertura em Ré Maior*. Pierre Salzman, ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969. (Portugaliae Musica XVI) 2ª ed. 1986

P-Cug MI 1-17-35 e 36

62.

SEIXAS, CARLOS - *Sinfonia em Si bemol*. Pierre Salzman, ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969. (Portugaliae Musica XVII) 2ª ed. 1986

P-Cug MI 1-17-37 e 38

63.

SEIXAS, CARLOS DE - *Abertura para orquestra de arco*. Ivo Cruz, ed.. Lisboa: Conservatório Nacional, [1971?].

P-Cug MI 1-7-5

64.

SEIXAS, CARLOS DE - *Concerto para cravo e cordas*. Ivo Cruz, ed.. Lisboa: Conservatório Nacional, [1971]

P-Cug MI 1-16-2

136

65.

SEIXAS, CARLOS - *Tocatas e Minuetes*. Jorge Croner de Vasconcelos, ed.; Armando José Fernandes, ed.. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1975

P-Cug MI 1-29-19

66.

SEIXAS, CARLOS - *25 sonatas para instrumentos de tecla*. Santiago Kastner, ed.; João Valeriano, ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980 (Portugaliae Musica, vol. XVIII)

P-Cug MI 1-18-22 (tb. Fundo Manuel Joaquim)

67.

SEIXAS, CARLOS - *Ausgewählte Sonaten I-XV: (Orgel, Cembalo, Klavier)*. Gerhard Doderer, ed.. Heidelberg: Willy Müller - Süddeutscher Musikverlag, 1982 (Organa Hispanica).

P-Cug MI 1-29-7

68.

SEIXAS, CARLOS - *Ausgewählte Sonaten XVI-XXX: (Orgel, Cembalo, Klavier)*. Gerhard Doderer, ed.. Heidelberg: Willy Müller - Süddeutscher Musikverlag, 1982. (Organa Hispanica).

P-Cug MI 1-29-6

69.

SEIXAS, CARLOS DE - *Tocatas e minuets: Transcrição para duas guitarras*. Ed. Óscar Flecha. Porto: Legato, 1999.

P-Cug 7-49-8-21

70.

SEIXAS, CARLOS DE [et al.] - *Duas Tocatas*. Ed. Paulo Vaz de Carvalho. Porto: Legato - Associação de Arte e Guitarra de Portugal, 2001.

P-Cug MI 1-27-17

71.

SEIXAS, CARLOS - *Sonata: mi menor e moll*. [Lisboa]: Radiodifusão Portuguesa, 19

P-Cug MI 1-29-24

ABERTURA
DO AMOR INDUSTRIOSO
DE SOUSA CARVALHO

CONCERTO
DE CARLOS DE SEIXAS

REQUIEM
DE MOZART



Sala HI
Gab. --
Est. 1
Tab. 4
NO 111

VI. PROGRAMA DE CONCERTO

72.

[PROGRAMA DE CONCERTO]

Teatro de S. Carlos. Segunda-Feira, 13 de Fevereiro de 1933, às 21,45 horas.

Direcção: Dr. Ivo Cruz.

I - Abertura da ópera *Amor Industioso*, Sousa Carvalho

II - Concerto para cravo e orquestra, Carlos Seixas: Solista Macarius Kastner...

Num concerto promovido pela Sociedade Coral Duarte Lobo, em que também se executou o *Requiem de Mozart*, no âmbito do «Renascimento Musical» e sob a direcção do Dr. Ivo Cruz, apresentou-se pela primeira vez, em 13 de Fevereiro de 1933, o concerto de Carlos Seixas, sendo solista Macário Santiago Kastner, o musicólogo inglês que se tornaria no melhor conhecedor e maior divulgador de Carlos Seixas até aos nossos dias.

VII. REGISTOS SONOROS

Sabe-se que Carlos Seixas é dos compositores portugueses mais divulgados a nível de registos sonoros: só em CD, conheciam-se até 2003 nada menos que 46 edições total ou parcelarmente com música de Seixas (Cf. Júlia-Miguel R. Bernardes e Isabel Ramos S. Bernardes - *Uma discografia de CDs da composição musical em Portugal do século XIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 222-234). Outras gravações de música de Seixas são apresentadas nos artigos de Luísa Cymbron e Joaquim Carmelo Rosa («Para uma discografia da música portuguesa», *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 2, 1992, pp. 41-43; e «Para uma discografia da música portuguesa: Actualização 1995», *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 4-5, 1994-95, pp. 228-229), onde é possível constatar que, embora não havendo uma gravação de todas as obras de Carlos Seixas, algumas sonatas foram já registadas múltiplas vezes. Também pela abundância de edições, esta mostra é naturalmente selectiva, cingindo-se à documentação da casa ou das pessoas activas na mesma.

73.

CARLOS SEIXAS (1704-1742)

Harpichord Concerto. Sinfonia. Harpsichord Sonatas. Norwegian Baroque Orchestra, Ketil Haugsand. Sonatas n.º 1 em Dó M., 16 em Dó m., 32 em Mib M., 33 em Mib M., 42 em Fá m., 47 em Sol M., 46 em Sol M., 57 em Lá M., 71 em Lá m., 79 em Sib M. Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho, 1995. 1 CD, DDD, VC 5 45114 2. Texto introdutório de João Pedro Alvarenga.

Col. de J. M. Pedrosa Cardoso

74.

CARLOS SEIXAS (1704-1742)

Missa. Dixit Dominus. Tantum Ergo. Organ Sonatas. Alexandra do Ó, Ana Ferraz, Manuel Braz da Costa, Luís Madureira, António Wagner Diniz; Norwegian Baroque Orchestra; Coro de Câmara de Lisboa; Ketil Haugsand, dir. Sonatas n.º 76, 75, 48, XXII. Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho, 1994. 1CD, DDD, VC 5 45115 2. Texto introdutório de João Pedro Alvarenga.

Col. de J. M. Pedrosa Cardoso

75.

CARLOS SEIXAS (1704-1742)

Musica Sacra. Jennifer Smith, Nicki Kennedy, Nicolas Domingues, Mário Alves, António Wagner Diniz; Segréis de Lisboa; Coral Lisboa Cantat; Manuel Morais, dir.. Missa em Sol M., Sicut cedrus, Hodie nobis, Ardebat Vincentius, Sonata n.º XXII em Lá m., 76 em Lá m., 48 em Sol M., 75 em Lá m. Lisboa: AudioPro Lda, 2003. 1 CD, DDD, Portugal 2010-2. Texto introdutório de João Pedro Alvarenga.

Col. de J. M. Pedrosa Cardoso

76.

140

CARLOS SEIXAS (1704-1742) *et al.*

Musique portugaise pour clavecin. Ruggero Gerlin, cravo. Juntamente com obras de J. Cordeiro da Silva, Manuel de Santo Elias, Frei Jacinto e J. de Sousa Carvalho, as sonatas de Carlos Seixas em Ré m., em Dó M., em Dó m., em Lá m., em Fá m., em Sol m., em Dó m. e em Mi m. Paris: Gravure Universelle, s.d. 1 disco D.P. 33 1/3 rpm. Philips 835.772 LY.: 33 1/3 rpm. - (Trésors Classiques - Portugaliae Musica, vol. 1). Texto introdutório de João de Freitas Branco.

P. Cug MI 1-22-9.

77.

CARLOS SEIXAS (1704-1742) *et al.*

Musique portugaise pour orgue. Geraint Jones, órgão de S. Vicente de Fora. Juntamente com obras de A. Carreira, M. Rodrigues Coelho, J. de Sousa Carvalho, Gaspar dos Reis e Frei Jacinto, as sonatas em Lá m. e em Ré m. de Carlos Seixas. Paris: Gravure Universelle, s.d. 1 disco D.P. 33 1/3 rpm. Philips 835.772 LY. (Trésors Classiques - Portugaliae Musica, vol. 4). Texto introdutório de João de Freitas Branco.

P-Cug MI 1-22-11

78.

CARLOS SEIXAS (1704-1742)

Sonatas. Tereza Vieira, piano. Sonatas em Dó M., em Sol m., em Mib M., em Dó m., em Lá M., em Lá m., em Dó m., em Ré m., em Dó m. (Siciliana). 331/3 R.P.M. Estéreo. A Voz do Dono 8E 065 40428 (1976).

P-Cul MF K-4-62

79.

CARLOS SEIXAS (1704-1742)

Sonatas. José Luís Uriol, cravo. Sonatas n.º 9 em Dó M., 15 em Dó m., 1 em Dó M., 14 em Dó m., 22 em Ré m., 24 em Ré M., 19 em Ré M., 25 em Ré m., 6 em Dó M., 13 em Dó m. Portugalsom 861002/PS (1988).

P-Cul MF K-4-96

80.

CARLOS SEIXAS (1704-1742)

Sonatas. José Eduardo Martins, piano. CD 1: Sonatas n.º 6 em Dó, 8 em Dó M, 10 em Dó M, 14 em Dó m, 15 em Dó m, 16 em Dó m, 19 em Ré m, 24 em Ré m, 27 em Ré m, 28 em Ré m, 33 em MIb M, 34 em Mi M; CD 2: Sonatas n.º 36 em Mi m, 37 em MI m, 46 em Sol M, 47 em Sol M, 50 em Sol m, 51 em Sol m, 59 em Lá M, 68 em Lá m, 71 em Lá m, 78 em Sib M, XXV em Si m. Ghent Belgium: vzw de verenigde cultuurfabrieken [s.d.]. 2 CD, De Rode Pomp RP/GMA 042. (Gents Muzicaal Archief vol. 22). Texto introdutório de Rui Vieira Nery.

Col. de J. M. Pedrosa Cardoso.

81.

CARLOS SEIXAS (1704-1742)

Sonatas para cravo. Cremilde Rosado Fernandes (Cravo J. J. Antunes, 1758). Sonatas n.º 26 em Lá M., 14 em Fá# m., 35 em Mi m., 8 em Mi M., 23 em Lá m., 16 em Dó M., 43 em Fá m., 7 em Ré m., 20 em Ré m. Portugalsom CD 870023/PS (1991) P-Cul MF K-2ª-24.

82.

CARLOS SEIXAS (1704-1742)

[*Sonatas*]. Pierre Cochereau, órgão de S. Vicente de Fora. Sonatas n.º 37, 48, 74, 6, 15, 29, 75, 31, 76, 77. France: Gravure Universelle, (s.d.). 1 D, D.P. 33 1/3, Stereo-Mono. Philips 835 788 LY (Trésor classiques - Portugaliae Musica vol. 5) Texto introdutório de João de Freitas Branco. P-Cug MI 1-22-12.

83.

14 Sonates pour clavecin. Huguette Dreyfus, cravo. Sonatas n.º 40 em Fá M., 18 em Dó m., 63 em Lá M., 21 em Ré M., 54 em Sol m., 32 em Mib M., 50 em Sol m., 47 em Sol M., 30 em Ré m., 78 em Sib M., 25 em Ré m., 34 em Mi M., 12 em Dó m., 19 em Ré M. Stereo-Mono. Philips 837 914 LY (Portugaliae Musica, vol. 6) P-Cug MI 1-22-13

VIII. BIBLIOGRAFIA

Confrontados com o limite dos recursos próprios, confessa-se a impotência de uma informação exaustiva neste domínio. Fica, pois, adiada mais uma vez a bibliografia seixasiana. Mesmo assim haveria mais e não se mostra. Não se referem, por exemplo, os prefácios escritos para as edições das obras instrumentais, alguns dos quais, como o de Santiago Kastner para as *80 Sonatas* (Gulbenkian, 1965), são efectivamente peças importantes, nem os estudos para edições de registos sonoros, onde as informações sobre a obra de Seixas, por vezes a cargo de bons musicólogos, foram aparecendo cada mais mais completas. Parecendo útil ordenar a informação bibliográfica, optou-se por separá-la por monografias, artigos e enciclopédias, completando estas com obras da especialidade em que o tema Carlos Seixas é tratado com particular interesse.

A) MONOGRAFIAS

84.

ALLISON, Brian J. - *Carlos Seixas: The Development of the Keyboard Sonata in the Eighteenth-Century in Portugal. A Lecture Recital together with three Recitals of Selected Works of Johann Sebastian Bach, Samuel Barber, Ludwig van Beethoven, Frederic Chopin, César Franck, Sergei Prokofieff and Alexander Scriabin*. Michigan: UMI Dissertation Services, 1997. Dissertation presented to the North Texas State University, 1982, for the Degree of Doctor of Musical Arts.

Col. de J. M. Pedrosa Cardoso

85.

CRUZ, Maria Antonieta de Lima - *Carlos de Seixas: 1704-1742*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1943 (Os grandes músicos portugueses).

P-Cug 7-(1)-1-22-104

86.

HEIMES, K. F. - *Carlos Seixas's Keyboard Sonatas*. University of South Africa, 1967. D. Mus. Dissertation. Exemplar dactilografado com dedicatória do autor a Santiago Kastner.

Col. de Rui Vieira Nery

87.

KASTNER, Macario Santiago - *Carlos Seixas*. Coimbra: Coimbra Editora, 1947.

P-Cug MI 2^a-6-48

B) ARTIGOS

88.

ALVARENGA, João Pedro d' - «Obras inéditas de Carlos Seixas: breve notícia de uma nova fonte recentemente identificada» *Revista da Biblioteca Nacional*, vol. 9 (n.º 2), 1994, pp. 177-180.

P-Cug A-26-25-1

89.

CARDOSO, J.M. Pedrosa - «Carlos Seixas: Homenagem ao compositor em ano de tricentenário» *Rua Larga: revista da Reitoria da Universidade de Coimbra*. N.º 4, (Abr. 2004), pp. 22-23.
P-Cug A-56-36-1

90.

FERREIRA, Manuel Pedro - «A sinfonia em Si bemol de Carlos Seixas (?): notas sobre o estilo, a data e o autor». *Revista Portuguesa de Musicologia*. Vol. 2, (1992), pp.147-160.
P-Cug MI 1-25

91.

GRAÇA, Fernando Lopes - «Os cravistas portugueses» e «Apostila a 'Cravistas Portugueses': Réplica ao sr. Santiago Kastner.» In *A Música Portuguesa e os seus problemas I*. 2ª edição. Lisboa: Caminho, 1989. p. 119-125; p. 127-133.
P-Cug MI 1-6-73

92.

HEIMES, Klaus F. - «Carlos Seixas's keyboard Sonatas: The question of Domenico Scarlatti's influence». *Bracara Augusta: Revista cultural da Câmara Municipal de Braga*. Vol XXVIII, n.º 65-66 (77-78) p.447-471
P-Cug A-5-3

93.

KASTNER, Macario Santiago - «Sobre 'Cravistas Portugueses': Resposta ao Sr. Lopes Graça». *Seara Nova*. N.º 469 (1936), p. 195-197.
P-Cug A-1-89/91

144

94.

KASTNER, Macario Santiago - *Carlos Seixas: Sus inquietudes entre lo barroco y lo prerromántico*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Institución Milá í Fontanals - U-E-I- de Musicología, 1988. Separata de *Anuário Musical*, 43.
P-Cug 6-23-17-51

95.

RIBEIRO, Mário de Sampaio - *Carlos Seixas nas "Figuras Históricas de Portugal"*. Lisboa: [s.n.], 1933. Separata do fasc. XII do vol. 1 dos *Estudos Portugueses do Integralismo Lusitano*.

P-Cug MI 1-11-154

96.

RIBEIRO, Mário de Sampaio - *José António Carlos de Seixas: conferência realizada no Curso de férias de 1938*. Coimbra: [Coimbra Ed.], 1939. Sep. de *Biblos*, vol. XIV (1938), pp. 374-395.

P-Cug MI 1-3-60

97.

SARRAUTE, Jean-Paul - *Un compositeur portugais au XVIIIe siècle: Carlos Seixas*. Paris: Centro Cultural Português, 1969. Separata de *Arquivos do Centro Cultural Português*. p. 236-240.

P-Cug MI 1-11-126

C) ENCICLOPÉDIAS, DICIONÁRIOS E OBRAS DA ESPECIALIDADE

98.

ALVARENGA, João Pedro d' - «Carlos Seixas» in *Nova Enciclopédia Larousse*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999. Vol. 20, pp. 6300-6301

Col. de J. M. Pedrosa Cardoso

99.

BORBA, Tomás e LOPES-GRAÇA, Fernando - «Seixas, José António Carlos de». In *Dicionário de Música (ilustrado)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1958. 2.º vol., pp. 537-538.

P-Cug MI 1-9-3/4

100.

BRANCO, João de Freitas - *História da Música Portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1959. Ref. a CS: pp. 97-99.

P-Cug Fundo Manuel Joaquim

101.

BRITO, Manuel Carlos e CYMBRON, Luísa - *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992. Ref. a CS: p. 111.

P-Cug MI 1-11-156

102.

CRUZ, Maria Antonieta de Lima - *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Editorial Dois Continentes, 1955. Ref. a CS: pp. 159-161.

P-Cug MI 1-13-35

103.

DODERER, Gerhard - «Carlos Seixas». In *Comemorações Seixas-Bomtempo*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1992, pp. 5-20.

Col. de J. M. Pedrosa Cardoso

104.

HEIMES, Klaus F. - «Seixas (José António) Carlos de». In Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers, 1980, vol. 17, pp. 115-116. O mesmo na Internet (Oxford University Press 2003): www.grovemusic.com

P-Cug MI 7(1)-1-27

105.

KASTNER, Santiago - «Seixas, José António Carlos de» In *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, Band 12, 1965, cc. 477-479.

P-Cug Fundo M. Augusta Barbosa

106.

KASTNER, Santiago - *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa: Editorial Ática, 1941. Ref. a CS: pp. 262-277.

P-Cug MI 1-13-26

107.

LOPES-GRAÇA, Fernando - *A música portuguesa e os seus problemas: 2.º volume*. Coimbra: Vértice, 1959. Ref. a CS: pp. 71-73.

Col. de J. M. Pedrosa Cardoso

108.

LOPES-GRAÇA, Fernando - *A música portuguesa e os seus problemas (III)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1973. Ref. a CS: pp. 53-55.

Col. de J. M. Pedrosa Cardoso

109.

MACHADO, Diogo Barbosa - *Bibliotheca Lusitana, Histórica, Critica, Chronologica...* Tomo IV. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759. Ref. a CS: pp. 198-199.

P-Cul BC CF E-9-4

110.

MAZZA, José - *Dicionário biográfico de músicos portugueses*. Pref. de José Augusto Alegria. Revista Ocidente, 1944 / 1945. Ref. a CS: p. 32.

P-Cug MI 1-3-50

111.

NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de - *Sínteses da cultura portuguesa: História da Música*. Lisboa: INCM, 1991. Ref. a CS: pp. 95-98.

P-Cug 7-49-4-126

112.

VALENÇA, Manuel - «Carlos Seixas e a sua obra». In *A arte organística em Portugal (c. 1326-1750)*. Braga: Editorial Franciscana, 1990, pp. 229-234.

P-Cug 6-47-15-18

113.

VASCONCELLOS, Joaquim de - *Os Músicos Portuguezes: Biographia-Bibliographia*. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. Ref. a CS: vol. 2, pp. 163-164.

P-Cug Fundo Manuel Joaquim

147

114.

VIEIRA, Ernesto - *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes: Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900. Ref. a CS: vol. 2, pp. 291-292.

P-Cug MI 1-9-8/9

D) CARLOS SEIXAS NA INTERNET

Sítios nacionais da Internet:

www.terravista.pt/meco/2672/portugues/compositores/seixas.html

www.ac-musica-st-cecilia.rcts.pt/musica/compositores/seixas.htm

http://musicantiga.com.sapo.pt/Musicantiga-Carlos_Seixas.htm

<http://www.aac.uc.pt/~sfaac/carlosseixas.php>

http://purl.pt/74/index-HTML/M_index.html (P-Ln MM 5015 digitalizado)

Sítios internacionais da Internet:

<http://www.goldbergweb.com/en/history/composers/12053.php>

<http://www.musicweb.uk.net/classrev/2001/June01/Seixas.htm>

<http://www.geocities.com/Vienna/1892/seixas.html>

<http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/8454/seixas.htm>

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA E AUXILIAR

- ALEGRIA, C.º José Augusto, org. - *Biblioteca Pública de Évora: Catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- ANDRADE, Inês Pereira de - *Os modos concertados de Frei Theotónio da Cruz: MM 52 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Faculdade de Letras, 2004. Tese de Mestrado.
- AZEVEDO, João M. B., org. - *Biblioteca do Palácio Nacional de Maфра: Catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- CATÁLOGO DE MÚSICA MANUSCRITA. Sob a direcção de Mariana Amélia Machado Santos. Lisboa: Biblioteca da Ajuda, 1963, 9 vols.
- CARDOSO, José Maria Pedrosa - «A singularidade dos Passionários impressos em Portugal no século XVI». *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 12, 2002, pp. 35-66.
- CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de - *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: Estudo dos seus catálogos, livros de música e coro, incunábulos, raridades bibliográficas, ex-libris e curiosidades históricas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1921.
- CORTEZ, José Carlos Travassos - *Obras musicais de José António de Oliveira, organista da Sé Velha de Coimbra (1696-1779)*. Coimbra, 1981. Separata de *Arquivo Coimbrão*, Vol. XXIX, 1981.
- COSME, Carlos Diniz - *Fichas Verdes...* Continuação do trabalho de Manuel Joaquim: Sala de referência musical da BGUC.
- DODERER, Gerhard - *Jayme de la Té y Sagáu e as suas "Cantatas Humanas"*. Lisboa: Universidade Nova, 1989. Sep. de *Rev. da Fac. de Ciências Sociais e Humanas*
- ENCARNAÇÃO, D. Pedro da - *Bibliothecae Regii Monasterii S. Crucis Collimbriensis Cathalogus secundum auctorum cognomina ordine alphabetico dispositus*. P-Cug Cod. 1828

- ENCARNAÇÃO, D. Pedro da - *Bibliothecae Regalis Monasterii S. Crucis Collimbriensis Catalogus Volumen secundum sive Appendix...* P-Cug Cod. 1829
- FARIA, Francisco - *Algumas notas sobre os manuscritos musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. Coimbra, 1980. Separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXXIV, 3ª parte.
- FLORES de Música da Biblioteca da Ajuda: Exposição de raridades musicais manuscritas e impressas dos séculos XI ao XX. Lisboa, 1973.
- INVENTÁRIO dos inéditos e impressos musicais (*Subsídios para um Catálogo*). Prefácio de Santiago Kastner. Coimbra: Publicações da Universidade, 1937.
- JOAQUIM, Manuel - *Fichas Verdes manuscritas sobre alguns MMs da BGUC escritos para o Serviço de Música da Fundação Gubenkian*. Cópia existente na área de referência musical da BGUC.
- KIRKPATRICK, Ralph - *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- LEMONS, Maria Luísa - *Impressos Musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. Coimbra, 1980. Separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXXIV, 3ª parte.
- MACHADO, Diogo Barbosa - *Bibliotheca Lusitana, Histórica, Crítica, Chronologica...* Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1741-1759, 4 tomos.
- NERY, Rui Vieira - «Os Concertados de Santa Cruz de Coimbra». *Modus*, n.º 5, 1998-2001, pp. 89-103.
- SCARLATTI e Portugal no tricentenário do nascimento de Domenico Scarlatti (Nápoles, 1685 - Madrid, 1757). Lisboa: Galeria Almada Negreiros, 1985, Catálogo da Exposição.
- VASCONCELLOS, Joaquim de - *Os Músicos Portuguezes: Biographia-Bibliographia*. Porto: Imprensa Portugueza, 1870, 2 vols.
- VIEIRA, Ernesto - *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes: Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, 2 vols.

SIGLAS E ABREVIATURAS

a	antes de
AUC	Arquivo da Universidade de Coimbra
b	baixo
BC	(Contínuo): baixo contínuo
c	cerca de
BGUC	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
fl	foi activo
hps	cravo
in	ao princípio
Lic	Colecção do Dr. Ivo Cruz (C.I.C.) da Biblioteca Nacional
MI	Música impressa (BGUC)
MM	Manuscrito musical (BGUC)
ms	manuscrito
ob	oboé
P-Cug	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: LJJ, Liceu José Falcão
P-Cua	Arquivo da Universidade de Coimbra
P-Cul	Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: BC, Biblioteca Central; JF, Sala Jorge Faria; MF, Sala Manuel Faria.
P-Ln	Biblioteca Nacional
P-La	Biblioteca da Ajuda
p	depois de
tpe	trompete
vl	violino
vla	violeta
1d	1. ^a metade
2d	2. ^a metade

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2004

