

A SINFONIA EM SI B MAIOR DE CARLOS SEIXAS (?): NOTAS SOBRE O ESTILO, A DATA E O AUTOR

MANUEL PEDRO FERREIRA

*À memória do Professor M. S. Kastner*¹

Da música orquestral de Carlos Seixas (1704-1742) conhecem-se apenas três composições, publicadas todas elas na colecção *Portugaliae Musica* da Fundação Calouste Gulbenkian: um Concerto para cravo e orquestra, uma Abertura e uma Sinfonia.² Estas obras encontram-se numa mesma e única fonte setecentista, o manuscrito 48/1/2 da Biblioteca da Ajuda, em Lisboa. Contrariamente ao Concerto e à Abertura, porém, a Sinfonia aparece neste manuscrito sem indicação do nome do autor; a sua atribuição a Carlos Seixas deve-se a uma intuição informada de Macário Santiago Kastner, que confiado naquilo que para si era uma evidência, não julgou necessário argumentar em seu abono.³ O presente artigo, nascido de um Seminário sobre as origens da Sinfonia, dirigido por Eugene K. Wolf, realizado na Universidade de Princeton (E.U.A.) no Outono de 1988, pretende colocar a Sinfonia do manuscrito da Ajuda numa perspectiva histórica musicologicamente actualizada, apresentando dados analíticos que permitem tecer novas considerações sobre a sua data e presumível autoria.

O MANUSCRITO DA AJUDA

O volume manuscrito 48/1/2 da Biblioteca da Ajuda,⁴ intitulado «Sonatas para órgão, e cravo do Senhor Jozé Antonio Carlos» [= Carlos de Seixas] teria sido compilado, segundo Santiago Kastner, em vida do compositor ou em data algo mais tardia. Haveria razões para não avançar com uma data mais precisa: «Visto esta colectânea, na qual predominam as obras de Seixas, incluir trechos de José de Porcaris, falecido em 1772, não excluimos a hipótese de ser o manuscrito posterior à morte de Seixas».⁵ Os restantes autores mencionados no volume – Hendel [= Händel], Geminiani e Paqueti [= Alessandro Pagnetti, violinista da Real Câmara] – estiveram todos activos no segundo quartel do século XVIII; e são portanto contemporâneos de Seixas. A recente e aturada investigação, levada a cabo por João Pedro d’Alvarenga, sobre a história do volume, os seus aspectos codicológicos e as concordâncias musicais que oferece permitiu identificar este livro como tendo pertencido a D. Jerónimo da Encarnação, cónego do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, e como tendo sido

provavelmente compilado na década de 1760, dissipando-se assim as dúvidas formuladas por Kastner quanto à sua data.⁶ O conteúdo da primeira parte do manuscrito pode resumir-se como segue:

Fólio	Título	N.º de ordem ⁷	Atribuição	Observações ⁸
2 r	Overture ⁹	1. ^a	Jozeph Ant ^o Carlos	
12 v	Tocata	2. ^a	Hendel	
13 v	»	3. ^a		Seixas (K.)
14 v	»	4. ^a	Joze Ant ^o Carlos	
15 v	»	5. ^a	»	
16 v	»	6. ^a	Jozè Ant ^o Carlos	
17 v	»	7. ^a		Seixas (K.)
18 v	»	8. ^a	Hendel	
19 v	»	9. ^a	Jozè Ant ^o Carlos	
20 v	»	10	»	
21 v	»	11	»	
22 r	»	12		Seixas (K.)
23 v	»	13		»
24 v	Sinfonia	14	Jozè Ant ^o Carlos	
26 v	Tocata	15	»	
27 v	»	16	»	
28 v	»	17		Seixas
29 v	»	18		Seixas (K.)
30 r	Concerto a 4 con VV. e Cimbalo Obligato	18 (<i>sic</i>), 19		
36 v	Minuet	—, 20		
37 r	Tocata	20, 21	»	
38 v	Tocata	21, 22	Geminiani	
38 v	All ^o	—, 23	Paqueti	
39 v	Tocata			
	p ^a Orgam	22, 24	Joze Ant ^o Carlos	
40 v	Tocata	23, 25		
42 r	Sinfonia	24, 26		
47 r	Tocata	25, 27	Joze Porcaris	

Do fólio 50 em diante, até ao final do volume (fólio 69v), encontram-se sessenta e cinco minuets, um dos quais repetido, modernamente numerados de 28 a 93, sem menção de autor; seis destas peças são contudo atribuídas, noutras fontes, a Carlos de Seixas.

Note-se de passagem que a atribuição de uma peça a um autor num documento musical da época não é garantia absoluta de veracidade da atribuição, devendo antes ser considerada uma indicação a ter em conta, de probabilidade proporcional à fidedignidade do documento, avaliável a partir da sua origem e das concordâncias que oferece com fontes independentes.

No que respeita ao manuscrito da Ajuda, a origem coimbrã e crúzia merece, já pela ligação de Seixas a Coimbra, já pelo alto nível da vida musical do Mosteiro, especial credibilidade; e não havendo aparentemente nenhum caso em

que as atribuições do copista sejam contraditas por outras fontes, o seu valor indicativo sai reforçado.

O facto de obras anónimas neste volume serem atribuídas a Carlos de Seixas noutros manuscritos alerta-nos para a possibilidade de peças como a Sinfonia em Si bemol maior serem, de facto, da sua pena, como Santiago Kastner suspeitou. A dúvida a este respeito pode, porém, ser reforçada ou, pelo contrário, mitigada, se bem que não totalmente dissolvida, pela confrontação das características estilísticas da peça em causa com composições do hipotético autor.

COORDENADAS ESTILÍSTICAS

O grosso da obra conhecida de Seixas consiste no que resta da sua produção para tecla;¹⁰ neste corpus a faceta organística (correspondente ao posto oficial do compositor na Capela Real e na Sé Patriarcal) está parcamente representada, a julgar pelas características estruturais e idiomáticas das peças, pelo que as composições publicadas parecem reflectir sobretudo a sua presença solística ou lectiva nos salões da capital. As generalizações que se possam fazer sobre o estilo musical de Seixas deverão ter em conta este facto. Globalmente considerado, o estilo teclístico de Seixas é descrito por João de Freitas Branco como tendo implícito «muito do que de novo trouxera o movimento chamado *barroco*», possuindo contudo, «marcas nítidas do gosto galante que lhe sucedeu»;¹¹ síntese judiciosa, mas aqui necessitada de amplificação.

O estudo analítico mais profundo e completo que conhecemos da obra para tecla de Seixas é a tese doutoral de Klaus Heimes, apresentada em 1967 – um trabalho imponente e invulgarmente estimulante que continua, incompreensivelmente, inédito, apesar de constituir um marco musicológico na área da música setecentista ibérica. Para Heimes, «a música de Seixas pendula entre tendências clássicas e barrocas», embora as formas barrocas verdadeiramente tradicionais sejam, «de longe, minoritárias na obra de Seixas». Apesar de duvidar que na sua obra se possa destringir um desenvolvimento estilístico gradual, havendo pelo contrário, razões para crer na coexistência de opções estilísticas muito diversas, Heimes não deixa de notar que «o futuro da ideia de sonata irá depender do abandono gradual do jogo motivico a favor de agrupamentos frásicos estabilizados» e que, nesse contexto, se pode detectar nas Sonatas de Seixas «uma relação entre o gradual afrouxamento de um e a gradual capacitação do contrário». Observa «o desenvolvimento gradual a partir do fluxo monotemático barroco (n.º 29) e correspondente jogo motivico (n.ºs 1 e 2) no sentido do relaxamento galante deste último (n.º 34) e do incremento subsequente de agrupamentos frásicos rítmicos (n.ºs 37, 28, 42); este acarretou um incremento quase proporcional da interacção entre tonalidade e material, sendo o último caracterizado pela progressiva clarificação das partes componentes do movimento de sonata» (exemplificada pela peça n.º 27). Acrescenta ainda Heimes que «ao que parece, um segundo tema consistente foi o último componente temático a ser estabelecido nas Sonatas de Seixas... Aparece... firmemente estabelecido num único movimento de sonata, nomeadamente o n.º 60, e este é, infelizmente, objecto de algumas dúvidas sobre a [suposta] autoria seixasiana».¹²

A abordagem analítica de Heimes não considera senão tangencialmente o aspecto cronológico do estilo de Seixas, o que se justifica duplamente: por um

lado, nenhuma Sonata é datável com precisão a partir de documentos da época; por outro, é difícil e arriscado utilizar considerações estilísticas para datar peças individuais. É, não obstante, possível, perante um conjunto suficientemente representativo de obras datadas de um mesmo género instrumental e oriundas de uma mesma área geográfica, localizar no tempo características gerais de estilo dentro de uma tradição dada. Uma vez estabelecido esse pano de fundo de probabilidades musicais, uma obra individual pertencente à mesma tradição ou a uma escola musical nela enraizada poderá, mediante confrontação estilística e consideração dos factores históricos relevantes, ser cronologicamente situada, se bem que aproximadamente e a título meramente indicativo.

É útil, a este respeito, recordar os passos dados por Eugene K. Wolf para testar a sua hipótese de que o desenvolvimento cronológico do estilo sinfónico de Stamitz teria acarretado um incremento do fôlego relativo dos respectivos módulos construtivos, processo em que a organização motívica à pequena escala típica do Barroco teria cedido o passo às frases mais extensas e à estrutura periódica característica do classicismo musical. Embora as poucas sinfonias datadas de Stamitz bastassem para sugerir uma tal evolução, Wolf julgou necessária uma confirmação a partir do confronto com a obra de outros compositores da mesma época. A análise de quarenta peças, sobretudo aberturas de ópera, datadas entre 1724 e 1754 e compostas por Leonardo Vinci (c. 1690-1730), Leonardo Leo (1694-1744), G. B. Pergolesi (1710-36), Niccolò Jommelli (1714-74) e Baldassare Galuppi (1706-85) permitiu revelar uma tendência inequívoca, na tradição italiana, para o alargamento da dimensão das frases. A repetição de unidades de dois compassos aparece a partir de 1727 – primeiramente em secções conclusivas, seguidamente (1735) em secções de material secundário ou conclusivo; as frases de quatro compassos repetidas aparecem ocasionalmente na década de 30, e na década seguinte passam a ser a norma. Dada a influência da abertura italiana na formação do estilo maduro de Stamitz, é de supôr que as suas raras sinfonias datadas reflectam um processo, análogo ao verificado em Itália, ocorrido no conjunto da sua produção sinfónica.¹³ Tal raciocínio, alargado à análise de outras dimensões musicais, permite propôr limites cronológicos aproximados para obras individuais, não datadas, com características estilísticas inequívocas.

Poder-se-ia objectar, com razão, que as peças musicais escritas entre 1720 e meados do século apresentam com frequência uma surpreendente confluência de estilos. Esse é o caso de muitas Sonatas de Seixas e também, segundo Bathia Churgin, de não raras partituras de G. B. Sammartini (1700-1775), o mais importante sinfonista italiano do seu tempo, e professor de Gluck entre 1737 e 1741. Na fixação das coordenadas cronológicas aproximadas das Sinfonias de Sammartini, Churgin não deixou contudo de considerar o aspecto estilístico, com critérios baseados na análise das obras datadas (sinfónicas quando possível, mas também óperas, cantatas e música de câmara) da sua autoria. Do seu trabalho resulta que até cerca de 1740, as Sinfonias de Sammartini patenteiam, na sua maioria, mistura estilística; a organização das frases é frequentemente assimétrica (especialmente nos Minuetes); em certos andamentos, recorre-se a blocos de textura contrastante ou a secções de desenvolvimento de dimensão não negligenciável; aos segundos violinos é ocasionalmente conferido um papel

independente, e mesmo de relevo (uma característica da escola milanesa, igualmente patente, por exemplo, nas Sinfonias de Antonio Brioschi, compostas entre 1730 e 1750). Após c.1735, o estilo galante prevalece claramente sobre as características barrocas.¹⁴

A caracterização do estilo musical de uma peça ou grupo de peças como sendo mais ou menos «barroco» ou «galante» não é uma metáfora vaga, nem se baseia em meras impressões subjectivas, antes aponta para uma série de distinções fundadas na análise musical. O estilo «barroco» distingue-se do estilo que mereceu na época o qualificativo de «galante» e hoje é igualmente referido como «pré-clássico» ou «clássico», por traços que se podem esquematizar como segue:

«BARROCO»	«GALANTE»
continuidade / inter-relacionamento	descontinuidade / diferenciação
construção sequencial	construção modular
elaboração de motivos	seriação de motivos
repetição ao nível do motivo	repetição motivica e a níveis superiores
ritmo harmónico rápido, cadências ocasionais	ritmo harmónico brando, cadências frequentes
inclinação para imitação	inclinação para homofonia
independência dos planos material, tonal e formal.	coordenação dos planos material, tonal e formal.

As características determinante do «estilo galante» prolongam-se no classicismo vienense de Haydn e Mozart, mas este caracteriza-se igualmente pela imprevisibilidade e variabilidade da expressão e pela recuperação de certos aspectos estilísticos do Barroco, como sejam a exploração do contraponto e o reforço da continuidade e da tensão harmónicas; designar de «clássico» *tout court* o estilo dominante em meados de setecentos presta-se, pois, a equívocos. A designação alternativa «pré-clássico» interpreta o estilo em função de um futuro visto como sua culminação, o que, para além de anacrónico, é historicamente discutível.¹⁵ A adjectivação «clássico primitivo» (tradução de *early Classical*¹⁶) presta-se facilmente, em Português, a contrair um sentido pejorativo. É preferível, a nosso ver, englobar o «estilo galante» e o «estilo clássico» do último terço do século numa categoria estilística mais geral, a que chamaríamos de «pós-barroco», já que este complexo estilístico surge como reacção ao barroco, mas não o pretende suplantir, chegando a acolhê-lo selectivamente, como parece hoje suceder no movimento musical pós-moderno relativamente às tendências vanguardistas dominantes nas décadas de cinquenta e sessenta.

Dentro do «estilo galante», pode ainda falar-se de uma variedade ou tendência «sensitiva» (*empfindsamer Stil*), caracterizada por uma expressão pungente, dinamicamente contrastada, com frequente recurso à fragmentação

melódica, ao cromatismo e à dissonância não preparada, «sensitivismo» este reflectido, como bem notou Santiago Kastner, em certos andamentos lentos para tecla de Carlos Seixas, facto que o torna um dos seus primeiros representantes.¹⁷

Há ainda a considerar, no delineamento das coordenadas estilísticas da obra de Seixas, a contribuição das diferentes escolas regionais (regiões à escala europeia, naturalmente). À parte a escola ibérica (que aqui excluimos do nosso horizonte, pois parece desconhecer uma tradição independente de escrita orquestral), não há dúvida que, entre as diversas tradições regionais setecentistas, a italiana foi aquela que maior influência teve sobre Seixas. As condições objectivas favoreciam, de resto, essa influência. A ligação directa entre a capela musical de D. João V, dominada por cantores e instrumentistas italianos, e o meio musical romano é um facto bem conhecido e que dispensa comentários adicionais. Domenico Scarlatti, que trabalhou ao lado de Seixas de 1719 a 1727 e o deve ter reencontrado no final de 1729,¹⁸ visitou Roma e Nápoles, de onde era oriundo, na década de 1720, pelo que não poderia deixar de estar ao corrente das tendências «galantes» da nova geração de compositores, especialmente entre os seus conterrâneos. As serenatas e óperas italianas apresentadas em Lisboa na década seguinte (incluindo obras dos napolitanos Giovanni Battista Pergolesi e Leonardo Leo) terão igualmente contribuído para reforçar e manter actualizada a influência transalpina. A presença em Lisboa, a partir de 1735, do violinista e compositor bolonhês Gaetano Maria Schiassi (1698-54) da pena do qual sobrevivem duas Sinfonias para dois violinos, violoncelo e baixo contínuo, merece igualmente ser registada.¹⁹ Os contactos entre a corte lisboeta e a vienense, sustentados pela diplomacia portuguesa e pelo casamento do rei com a Arquiduquesa Ana Maria de Austria, ofereciam um outro canal de comunicação com a Itália (Milão, onde florescia uma escola de sinfonistas, estava então sob domínio austríaco).

O peso das tradições não italianas na obra orquestral de Seixas merece, no entanto, ser investigado. Acabamos de recordar a ligação entre Lisboa e a corte imperial austríaca. Em Viena, a influência italiana era decisiva, mas apesar disso o domínio do estilo barroco entre os compositores locais viria a estender-se até cerca de 1740. No que diz respeito à produção de *Sinfonie*, a inclinação «galante» de Georg Matthias Monn (1717-50) e de Georg Christoph Wagenseil (1715-77) não é anterior a essa data. Por outro lado, em vida de Seixas não se pode ainda falar de características tipicamente vienenses na escrita para orquestra.²⁰ As Sinfonias a 4 de Monn seguem, em geral, o plano Allegro – Andante – Presto (ou Allegro Assai), podendo o último andamento apresentar metro binário ou ternário. Mais caracteristicamente austríacas são as Partitas a 3 vozes (ocasionalmente executadas por orquestra) do mesmo compositor, que tendem a apresentar o plano Adagio / Allegro – Andante – Minuete – Presto (ou Allegro assai); mas deste género instrumental não se vislumbram, na música de Seixas, quaisquer vestígios. Pode pois concluir-se que dificilmente a produção musical austríaca terá influenciado a música para orquestra do compositor português.

Não é de excluir alguma influência francesa na obra de Seixas, mas esta parece ter sido extremamente ténue. Tem-se referido, como testemunho dessa influência, a Abertura em Ré Maior, «em estilo francês» (Kastner, seguido por

outros autores), incluída no manuscrito da Ajuda; mas o próprio Santiago Kastner registou o limitado francesismo desta peça, levantando a suspeita de que «a Seixas faltou um padrão autêntico da ‘Ouverture Française’; talvez tivessem sido imprecisas as influências desta forma vindas de Paris e se confundissem com os italianismos preponderantes na Península».²¹ Esta hipótese é historicamente verosímil, pois apesar de a dança de salão francesa estar em voga na corte de D. João V, a descontinuidade dos contactos diplomáticos entre as cortes portuguesa e francesa não devia ter encorajado a comunicação artística entre os dois países.²² Musicalmente, o exame da obra dá razão às observações de Kastner. O primeiro andamento, lento e *staccato*, em ritmo pontuado, termina na dominante, reafirmada pelo *Allegro assai* a que conduz; a tónica regressa com o terceiro andamento, *Andante*, que conclui também na dominante; a Siciliana que se segue prolonga esta harmonia, restabelecendo-se a tónica com o Minuete final, em forma binária. O estilo dos dois andamentos iniciais e o duplo emparelhamento tonal (Staccato-Allegro e Andante-Siciliana), podem ser considerados reminiscentes da tradição francesa; a influência da abertura italiana parece contudo reflectir-se na tri-partição do conjunto dos cinco andamentos, na presença de um andamento intermédio de tempo contrastante (o Andante) e de um Minuete rápido final, e ainda – *last but not least* – na instrumentação utilizada. Trata-se assim, verdadeiramente, de uma Abertura em estilo franco-italiano, síntese de cariz eminentemente pessoal que não parece ter encontrado seguidores.

A SINFONIA EM SI BEMOL MAIOR ²³

Utilizámos, para efeitos de análise, a edição da Sinfonia por Pierre Salzmann publicada pela Fundação Gulbenkian; não deixámos contudo de a confrontar, logo que isso nos foi possível, com a cópia setecentista. A transcrição moderna em partitura é fiel ao manuscrito da Ajuda (fólios 42 a 46), havendo apenas a notar a substituição, nos compassos 42 e 43 do Minuete final, das apogiaturas pela nota inferior (lá) presentes no original, por análogo ornamento iniciado por dó.

A descrição sumária que se segue adopta a distinção terminológica entre níveis hierárquicos de construção melódica «motivo – subfrase – frase – período», usada por Eugene K. Wolf²⁴ (entendendo-se «subfrase» como sinónimo de «membro»); afasta-se, para as funções formais, da distinção analítica entre «anúncio temático» e «tema», proposta por Klaus Heimes. Este último termo, em Heimes, é reservado aos casos em que material melódico é reexposto depois da modulação final da 2.^a parte de uma forma binária – como na forma binária recapitulativa e na forma-sonata – sendo a expressão «anúncio temático» ou «anúncio principal» aplicável a material parcial ou totalmente reexposto depois da barra dupla, como na forma binária simples ou politemática.²⁵ Neste artigo, «tema» denota material melodicamente distinto e periodicamente estabilizado que seja parcial ou totalmente reexposto depois da barra dupla, independentemente de uma eventual coordenação com o retorno da tónica.

A Sinfonia compõe-se de três andamentos: Allegro – Adagio – Minuete. O Allegro abre com um tema de quatro compassos (*P*: material frásico primário), imediatamente repetido, do que resulta um período de oito compassos (Ex. 1).

À escala dos elementos fundamentais, a anacrusa conduz ao motivo fá-si b, em colcheias (*m*), apresentado três vezes, a que se seguem dois motivos de terceira descendente e ritmo simétrico repetidos sobre diferentes graus da escala ($n + o + n + o'$); a repetição motivica estabelece por sua vez dois membros $a + b$ de dois compassos cada, que, reunidos, formam *P*. No compasso 9, a célula rítmica colcheia – colcheia – semínima, com anacruse (ornamentada ou não) faz a sua aparição, vindo a ser triplamente repetida de molde a constituir duas subfrases ($c^1 + c^1$) de dois compassos cada, que constituem o núcleo de uma frase virtual de seis compassos, truncada após o quinto compasso de maneira a evitar, uma vez atingida a dominante (Fá Maior), o regresso prematuro à tónica (Ex. 2). Trata-se pois aqui de material de transição em que avulta, devido à repetição, a subfrase c^1 . A dominante é então reafirmada com o gesto melódico fá – ré – dó, sendo esta extensão rematada, nos compassos 17 a 20, por uma sequência melódica que leva à tonalidade de Fá menor, anunciada pelo retorno e repetição da célula rítmica atrás referida. Da insistência no motivo estruturado por esta célula nasce uma subfrase c^2 que, amplificada por uma figuração harmónica insistente e sua extensão cadencial, dá origem a uma frase tripartida, de carácter expressivo, de sete compassos, aqui designada por S^a (material frásico secundário : apresentação) ao fim da qual a modalidade menor se dissipa (Ex. 3a). No compasso 28 inicia-se a secção conclusiva, anunciada por um vigoroso gesto centrado em fá, em que uma curta digressão sequencial e tonal conduz a um episódio na dominante caracterizado pela confrontação de texturas diferenciadas (compassos 36 a 40), a que se segue uma extensão com função de prolongamento harmónico até ao *Da Capo*.

A segunda parte do Allegro é anunciada pelo retorno, na dominante, do tema *P*; uma frase passageira de quatro compassos, em que avulta uma transformação da subfrase c^2 , marca o início, modulante, do desenvolvimento. O retomar da subfrase c^1 , primeiro numa passagem conducente a Sol M, e seguidamente numa outra centrada na dominante, seguida, nos dois casos, por extensão semelhante à encontrada na transição da 1.^a Parte, desemboca numa sequência modulante e, finalmente, numa frase S^t (material frásico secundário : transformação) de quatro compassos (74-77), em Si b menor, cuja repetição e subsequente extensão, conducente a Fá maior, formam o segundo período rítmico do Allegro; esta frase não é mais do que uma versão amplificada da subfrase c^2 , com remate decalcado da frase S^a (Ex. 3b). A tónica é restabelecida pouco depois (compasso 84) e reafirmada através de episódios remissivos da secção que conclui a 1.^a Parte, até ao final do andamento.

O Adagio inicia-se, em Sol menor, expondo uma larga frase de 4 compassos (constituída por dois membros assimétricos) a cargo do primeiro violino, com figuração conclusiva reforçada pelo segundo violino; esta frase é imediatamente repetida em transposição na tonalidade de dó menor, formando-se um período rítmico de oito compassos, nível hierárquico este acentuado pelo repouso no final do oitavo compasso. Segue-se uma variação solística novamente entregue ao principal violinista, e uma secção de *tutti* em *fortissimo* que conduz paulatinamente a Ré maior. A tonalidade de Si b maior regressa com o Minuete, onde a frase inicial conducente à dominante, se sucedem materiais pouco diferenciados entre si (a textura e a sincopação dos compassos 15 a 22 são os únicos factores de contraste passíveis de fundar uma distinção entre materiais

secundários e transitivos) e uma frase conclusiva (compassos 28 a 35). Depois da barra dupla, a primeira frase é reexposta na dominante; os compassos 45 a 56 são ocupados por um duplo episódio de escrita imitativa a 4 vozes, que acaba por restabelecer a tónica; seguem-se materiais reminiscentes da transição da 1.^a Parte e a correspondente frase conclusiva.

A presente análise, embora sumária, permite isolar algumas características de estilo que importa realçar. A textura é predominantemente homofónica (a 3 partes no Allegro, a 4 nos restantes andamentos) com ocasional contrastação de espessura e de dinâmica, sendo o recurso à escrita imitativa limitado a um episódio no Minuete. O ritmo harmónico é, regra geral, lento, progredindo em patamares, com modulações pouco ambiciosas e sequências ocasionais. A estruturação melódica recorre a frases de 4 compassos, periodicamente estabilizadas, no primeiro e segundo andamentos; usa subfrases de dois compassos no Allegro, e prefere a seriação à elaboração motivica; certas células rítmicas asseguram contudo alguma continuidade. No Allegro detecta-se a coordenação geral entre diferenciação do material e sua função formal (primária, transitiva, secundária, conclusiva) e o relevo dado aos materiais frásicos secundários, consistentemente associados às tonalidades menores (a associação à dominante é um fenómeno relativamente tardio, da segunda metade do século); a ausência de estabilização periódica da frase S^a e a sua incompleta diferenciação dos materiais de transição impede-nos porém de a considerar um autêntico tema secundário, preferindo nós julgá-la como uma mera prefiguração temática, actualizada por S^t.

A textura homofónica, a harmonia sóbria, a seriação motivica, a dimensão relativamente extensa das frases e subfrases, a coordenação entre material e função formal e a associação dos materiais secundários à modalidade menor reflectem a predominância do estilo galante e apontam, no contexto da tradição italiana, para uma data entre, aproximadamente, 1735 e 1750, enquanto a ténue contrastação entre motivos transitivos e secundários nos andamentos extremos, a importância da escrita solística no Adagio e a mera prefiguração, na 1.^a Parte do Allegro, de um potencial segundo tema indicam tratar-se de uma obra com características de transição. Atendendo, por um lado, à estreita ligação e permanente actualização dos contactos entre os músicos de D. João V e o meio musical italiano, e por outro, às inclinações galantes de Seixas, nada obsta a que a Sinfonia tenha sido escrita por este entre 1735 e 1742, ano da sua morte, ou, mais provavelmente ainda, nos seus últimos anos de vida, cerca de 1740.

É igualmente possível que outro compositor seu contemporâneo seja o autor da obra; mas a comparação entre os materiais frásicos das Sonatas de Seixas e os da Sinfonia revela um inegável parentesco na ideação melódica, que parece justificar a atribuição proposta por Kastner. Assim, nas Sonatas n.º 14 e 55, a subfrase inicial e a conclusão da frase respectiva são praticamente idênticas aos locais correspondentes na Sinfonia, e em ambas a célula rítmica que predomina na transição subsequente, colcheia (em anacruse) – colcheia – semínima, é a mesma encontrada, em contexto semelhante, no Allegro orquestral (Ex. 4); o início do Minuete é praticamente igual ao da Sonata n.º 77 (Ex. 5), enquanto a sua conclusão, em oitavas sobrepostas, é típica do estilo de Seixas concretizado na sua obra para tecla. O andamento lento intermédio, não subdividido, terminando numa tonalidade diferente da inicial corresponde,

aí, à regra geral.²⁶ Klaus Heimes observa, a propósito de subfrases como aquela que inicia o Allegro, que embora fazendo parte das fórmulas preferidas por Seixas, reflectem mais o estilo do seu tempo do que uma marca de autor. Pelo contrário, vê o frequente emprego da célula rítmica atrás referida, com fragmentação rítmica da segunda colcheia, como «uma das mais notáveis características do estilo pessoal de Seixas».²⁷ Santiago Kastner tinha pois boas razões para atribuir a Sinfonia ao vice-mestre de capela de D. João V.

Se Seixas escreveu uma Sinfonia no estilo mais avançado da época é provável que esta não tenha sido a única. Talvez haja vestígios dessa hipotética produção em obras para tecla com múltiplos andamentos, especialmente a «Sinfonia», em Fá maior (n.º 41) publicada por Kastner. A «Sinfonia», transmitida pelo manuscrito da Ajuda (fólios 24v ss.), começa por um Allegro em ritmo pontuado remanescente da Abertura francesa (se bem que o tempo rápido perturbe o parentesco), em forma binária simples; o ritmo harmónico é lento; e exhibe muitas notas repetidas na linha do baixo, tal como sucede no curto Adagio que se lhe segue, anunciado em sol menor. O segundo e terceiro andamentos (este, um expressivo Andantino, atacado em fá menor, com ritmo de Siciliana) terminam na dominante. O Minuete final, marcado Allegro, exhibe forma binária simples, com repetição do tema inicial de quatro compassos; a 1.ª Parte ocupa 32 compassos, sendo pois bastante extensa quando comparada com a generalidade dos Minuetes para tecla, em que a 1.ª Parte ocupa 8, 10, 12, 14 ou 16 compassos (excepcionalmente 18, 22, 24 ou 26; há três exemplos de número ímpar de compassos – 9, 11 e 21). Registe-se que a 1.ª Parte do Minuete da Sinfonia em Si b maior ocupa 35 compassos e que as notas repetidas na linha do baixo são muito comuns na escrita orquestral de Seixas (embora não sejam exclusivas desta). Pode pois suspeitar-se, com Santiago Kastner,²⁸ que originalmente esta peça tenha sido concebida para conjunto orquestral, em época provavelmente anterior à composição da Sinfonia em Si bemol, e que estejamos perante uma posterior redução para tecla. Assim sendo, talvez um dia possamos ouvir, esta outra Sinfonia de Carlos Seixas...

- ¹ Ao constante encorajamento do Professor Kastner, ao seu gosto pela cavaqueira amena, e à generosidade com que nos abriu de par em par a sua Biblioteca, devemos muito do estímulo que nos levou a optar profissionalmente pela musicologia. A admiração pela seriedade, envolvimento humano e largueza de horizontes que sempre caracterizaram o seu trabalho viu-se reforçada no decurso da nossa pequena investigação sobre Seixas, ao constatarmos quão sugestivas ou certeiras continuam a ser as suas observações, mesmo as mais antigas. Pensámos por isso oferecer-lhe este artigo, logo que nos fosse possível substituir os apontamentos esboçados em 1988 por uma versão amplificada e burilada, em suma: legível. A sua morte, contudo, sobreveio, intempestiva e inapelável. É com a mágoa de não termos podido entregar em mão este texto a quem em grande parte, o inspirou que agora o publicamos, numa insuficiente mas sincera, e esperamos digna, homenagem.
- ² *Portugaliae Musica*, Vols. XV, XVI e XVII (por esta ordem), Lisboa, 1969; revisão e realização para tecla de Pierre Salzmann.
- ³ Santiago Kastner, *Carlos de Seixas*, Coimbra, 1947, p. 123.
- ⁴ O frontispício e os fólios 24v, 26v e 39v, encontram-se publicados em fac-símile no Volume X da colecção *Portugaliae Musica*.
- ⁵ Id., *ibid.*, p. 80. Kastner inclui uma descrição do conteúdo seixasiano do manuscrito nas páginas 139-40 e 143.
- ⁶ Agradeço a João Pedro d'Alvarenga o ter-me prestado pessoalmente estas e outras informações antes da publicação do seu muito aguardado Catálogo Temático da obra de Carlos de Seixas.
- ⁷ À esquerda, a numeração setecentista; à direita, em itálico, a numeração moderna acrescentada no manuscrito a lápis vermelho, referida apenas quando haja discrepância entre as duas numerações.
- ⁸ A menção «Seixas (K.)» indica um atribuição de Santiago Kastner; a ausência de parêntesis significa que uma outra fonte manuscrita concordante atribui a peça a Carlos de Seixas.
- ⁹ Na base do fólio 12r, lê-se: *Fine de la Cenfonia*.
- ¹⁰ Macário Santiago Kastner (ed.), *80 Sonatas para instrumentos de tecla*, Lisboa: Gulbenkian, 1965 (*Portugaliae Musica*, Vol X); M. S. Kastner e João Valeriano (eds.), *25 Sonatas para instrumentos de tecla*, Lisboa: Gulbenkian, 1980 (P. M., Vol. 34). O conteúdo deste último volume foi primeiramente publicado numa edição para piano preparada por Jorge Croner de Vasconcellos e Armando José Fernandes: *Carlos Seixas, Tocatas e Minuetes*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1975. Cite-se ainda a edição parcial das Sonatas de Carlos Seixas por Gerhard Doderer: *Organa Hispanica*, vols. VII-VIII, Heidelberg, 1982.
- ¹¹ João de Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, Lisboa: Europa-América, 1959, p. 98.
- ¹² Klaus Ferdinand Heimes, *Carlos Seixas's Keyboard Sonatas*, Pretoria, University of South Africa, D. Mus. diss., June 1967, pp. 71-2, 105, 112-13, 134, 157 (original policopiado consultado em microficha).
- ¹³ Eugene K. Wolf, *The Symphonies of Johann Stamitz – a Study in the Formation of the Classic Style*, Martinus Nijhoff: The Hague / Boston, 1981, pp. 110-11.
- ¹⁴ Bathia Churgin (ed.), *The Symphonies of G.B. Sammartini. Vol I: The Early Symphonies*, Harvard Un. Press: Cambridge, Mass., 1968, pp 3-11.
- ¹⁵ Jens Peter Larsen, «Some Observations on the Development and Characteristics of Viennese Classical Instrumental Music», in id., *Handel, Haydn and the Viennese Classical Style*, U.M.I.: Ann Arbor / London, 1988, 227-49.
- ¹⁶ Eugene K. Wolf, «Classical», in Don Michael Randel (ed.), *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard Un. Press: Cambridge, Mass., 1986, pp. 172-73.
- ¹⁷ Id., «Empfindsam style», in id., *ibid.*, p. 284; Santiago Kastner, *Carlos de Seixas*, cit., pp. 110-14; Klaus Heimes, op. cit., pp. 46, 166-67.
- ¹⁸ Gerhard Doderer, «Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na Corte de D. João V (1719-1727)», in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol. 1(1991), pp. 147-74.

- ¹⁹ Cf. Manuel Carlos de Brito, *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa: Editorial Estampa, 1989, Capítulos VIII e IX. Ver igualmente a entrada sobre Schiassi em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980.
- ²⁰ Jens Peter Larsen, «The Style Change in Austrian Music between the Baroque and Viennese Classicism», in. id., op. cit., pp. 301-13.
- ²¹ Santiago Kastner, *Carlos de Seixas*, cit., pp. 93, 121-23.
- ²² Cf. Nuno Luís Madureira, *Lisboa. Luxo e Distinção, 1750-1830*, Lisboa: Editorial Fragmentos, 1990; Eduardo Brazão, *Relações Externas de Portugal – reinado de D. João V*, 2 vols., Porto, 1938.
- ²³ Devem-se a Ivo Cruz (pai) a primeira audição moderna desta Sinfonia (concerto da Orquestra de Câmara de Lisboa no Teatro de São Carlos em 24 de Abril de 1933) e a primeira edição impressa da partitura respectiva (Lisboa: Ministério da Educação Nacional, 1965); cf. «Documentos para a História da Música Portuguesa/I: O Renascimento Musical», Carcavelos, 1991. Existem duas gravações recentes da obra: pela Orquestra de Câmara de Lisboa, dirigida por Jorge Matta («Música Portuguesa do Século XVIII», EMI / Valentim de Carvalho, 1985), e pela Orquestra de Câmara Ferenc Liszt, sob a direcção de János Rolla («Carlos Seixas: Concerto / Sinfonia / Abertura», PortugalSom, 1986).
- ²⁴ Eugene K. Wolf, *The Symphonies...*, cit., pp. 96-97. O nível da subfrase pode ou não estar presente, dependendo da passagem dada.
- ²⁵ K. Heimes, op. cit., pp. 85-87. A distinção de Heimes entre anúncio temático e anúncio principal resume-se a uma questão de menor ou maior ênfase inicial; a designação «anúncio principal» supõe repetição da ideia temática no início do andamento. O primeiro seria maioritário nos primeiros andamentos das Sonatas de Seixas, enquanto o segundo se poderia encontrar nas peças 12 [1], 54, 55 [1] e 69 das 80 *Sonatas de Kastner*.
- ²⁶ Id., Ibid., pp. 161, 269.
- ²⁷ Id., Ibid., pp. 275-77.
- ²⁸ Santiago Kastner, 80 *Sonatas...*, cit., Introdução p. XV.



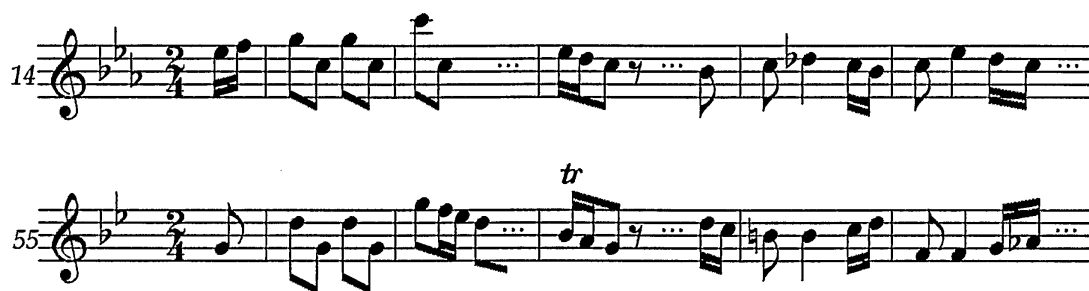
Ex. 1: tema do Allegro (P),
com componentes motivicas e subfrases devidamente assinaladas



Ex. 2: anúncio da transição; entre parêntesis curvos, continuação virtual;
entre parêntesis rectos, célula rítmica subjacente a subfrase c1



Ex. 3: frases S^a e S^t , com subfrase c2 assinalada



Ex. 4: Sonatas n.º 14 e n.º 55, início (confrontar com exemplos 1 e 2)



Ex. 5: início do Minuete da Sinfonia em Si b M e da Sonata n.º 77 de Carlos Seixas