

# Jayme de la Té y Sagáu e as suas Cantatas de câmara (1715-1725)

Gerhard Doderer

Universidade Nova de Lisboa  
gdoderer@net.vodafone.pt

## Resumo

O professor Gerhard Doderer passa em revista a colossal documentação relativa ao poeta, compositor e editor Jaime de la Té y Sagau, nascido em Barcelona em 1684 e falecido em Lisboa em 1736, trazendo à luz do dia novos e importantes dados da sua vida e obra. Trasladado para Portugal em 1707, a sua «Impressão de Música» converteu-se na mais importante da nação, especialmente entre 1715 e 1725, quando usufruiu do privilégio real. Das 235 cantatas sagradas e profanas editadas, 115 são de sua autoria. As cantatas foram publicadas por ciclos; reflecte-se a recepção dos modelos italianos, hispânicos e europeus, conseguindo com surpreendente liberdade uma personalidade e estrutura próprias, ligadas à estética do estilo galante, generalizado em toda a Europa, contribuindo assim para a cultura musical da época de D. João V. O estudo do professor Doderer recolhe o esquema total das 20 Cantatas Humanas de cerca de 1724, com expressão detalhada da sua estrutura formal.

**Palavras chave:** Cantata, Portugal, estilo galante, recepção.

## Resum. *Jayme de la Té y Sagáu i les seves cantates de cambra (1715-1725)*

El professor Gerhard Doderer revisa la ingent documentació relativa al poeta, compositor i editor Jaume de la Té i Sagau, nascut a Barcelona el 1684, i finat a Lisboa el 1736, sobre la qual aporta noves i importants dades referides a la seva vida i obra. Traslladat a Portugal el 1707, la seva «Imprenta de Música» esdevingué la més important de la nació, especialment durant 1715-1725, en què gaudí del privilegi reial. De les 235 cantates sagrades i profanes editades, 115 són pròpies. Les cantates foren publicades per cicles; hom hi trasllueix la recepció dels models italians, hispànics i europeus, aconseguint amb sorprenent llibertat, una personalitat i estructura pròpies, lligades a l'estètica de l'estil *galant*, generalitzat arreu d'Europa, i contribuint a la cultura musical de l'època de João V. L'estudi del professor Doderer recull l'esquema total de les 20 *Cantatas humanas* de ca. 1724, amb expressió detallada de la seva estructura formal.

**Paraules clau:** Cantata, Portugal, Estil *galant*, recepció.

### Resumen. *Jayme de la Té y Sagáu y sus cantatas de cámara (1715-1725)*

El profesor Gerhard Doderer revisa la ingente documentación relativa al poeta, compositor y editor Jaume de la Té i Sagau, nacido en Barcelona en 1684 y fallecido en Lisboa en 1736, sobre la que aporta nuevos e importantes datos referidos a su vida y obra. Trasladado a Portugal en 1707, su «Imprenta de Música» fue la más importante de la nación, especialmente durante 1715-1725, en que gozó del privilegio real para este cometido. De las 235 cantatas sagradas y profanas editadas, 115 son propias. Publicó las cantatas por ciclos, y en ellas se trasluce la recepción de los modelos italianos, hispánicos y europeos, logrando, con sorprendente libertad, una personalidad y estructura propias, ligadas a la estética del estilo *galant*, generalizado en la Europa de la época, y contribuyendo a la cultura musical de la época de João V. El estudio del profesor Doderer recoge el esquema total de las 20 *Cantatas humanas* de ca. 1724, con expresión detallada de su estructura formal.

**Palabras clave:** cantata, Portugal, estilo *galant*, recepción.

### Résumé. *Jayme de la Té y Sagáu et ses cantates de chambre (1715-1725)*

Le Professeur Gerhard Doderer révisé la considérable documentation autour du poète, compositeur et éditeur Jaume de la Té i Sagau, né en 1684 à Barcelone et mort en 1736 à Lisbonne, en y apportant des données inédites et importantes sur la vie et l'œuvre de cet auteur. Après son arrivée au Portugal en 1707, son «Imprimerie de Musique» devint la plus importante de la nation, plus particulièrement entre 1715 et 1725, période durant laquelle il bénéficia du privilège royal. Parmi les 235 cantates sacrées et profanes éditées, 115 reviennent à cet auteur. Les cantates furent publiées par cycles: on y perçoit la réception des modèles italiens, hispaniques et européens, parvenant à une liberté surprenante, à une personnalité et à une structure qui lui sont propres et qui sont liées à l'esthétique de style *galant*, généralisé tout autour de l'Europe et contribuant à la culture musicale de João V. L'étude du Professeur Doderer porte sur le schéma d'ensemble des 20 *Cantatas humanas* de ca. 1724, avec l'expression détaillée de leur structure formelle.

**Mots-clé:** Cantate, Portugal, Style *galant*, réception.

### Abstract. *Jayme de la Té y Sagáu and his chamber cantatas (1715-1725)*

Prof. Gerhard Doderer reviews the copious documentation referring to the poet, composer and editor Jaume de la Té i Sagau, born in Barcelona in 1684 and who died in Lisbon in 1736, and provides new and important data on his life and works. After moving to Portugal in 1707, his «Musical Imprint» would become the most important in the nation, especially from 1715-1725, when he enjoyed royal privileges. Of the 235 holy and profane cantatas published, 115 were his own. The cantatas were published in cycles, which reveal the reception of Italian, Hispanic and European models, achieving with surprising freedom, their own personality and structure, associated to the aesthetics of the *galant* style, which was so common to all of Europe, and contributing to the musical culture of the João V period. Prof. Doderer's study covers all of the 20 *Cantatas humanas* of ca. 1724, including detailed expression of their formal structure.

**Keywords:** Cantata, Portugal, *galant* style, reception.

### Zusammenfassung. *Jayme de la Té y Sagáu und seine Kammerkantaten (1715-1725)*

Prof. Gerhard Doderer überprüft die außerordentlich umfangreiche Dokumentation über den Dichter, Komponisten und Verleger Jaume de la Té i Sagau, der 1684 in Bar-

celona geboren wurde und 1736 in Lissabon starb, und bereichert sie mit wichtigen neuen Daten über dessen Leben und Werk. Nachdem Té y Sagua 1707 mit seiner «Imprenta de Música» nach Portugal umgezogen war, entwickelte sich diese zur wichtigsten Musikdruckerei des Landes und besaß zwischen 1715 und 1725 das königliche Vorrecht für diese Aufgabe. 115 der insgesamt 225 in der Druckerei verlegten sakralen Kantate sind Eigenproduktionen. In den nach Reihen publizierten Kantaten ist der Einfluss der italienischen, hispanischen und europäischen Vorbilder spürbar, wobei der Künstler mit einer erstaunlichen Freiheit eine eigene Persönlichkeit und Struktur herausbildet, die an die im damaligen Europa allgemein verbreitete Ästhetik des Galanten Stils anknüpft und einen wichtigen Beitrag zur musikalischen Kultur der Epoche von João V. leistet. Die Untersuchung von Prof. Doderer legt das Gesamtschema der 20 *Cantatas humanas* um 1724 dar und erläutert detailliert ihre formale Struktur.

**Schlüsselwörter:** Kantate, Portugal, Galanter Stil, Rezeption.

Pouca atenção tem recebido, até hoje, o poeta, impressor e compositor catalão, Jayme de la Té y Sagáu. Sousa Viterbo, nos seus estudos de 1915 e 1932,<sup>1</sup> ocupou-se pela primeira vez da obra de Té y Sagáu, sem ligar importância de maior a aspectos musicais. Neste contexto é-nos comunicada a opinião de Francisco Xavier Cavaleiro de Oliveira formulada no ano de 1743:

...D. Jayme de la Té y Sagau, impressor da Musica na Corte de Lisboa, imprimia estas Décadas (= Décadas *da Ásia de Diogo do Couto*), porem quando sahi de Portugal creyo que não estava feita a obra, e depois disso por falta de correspondencia não sey se se effeituou, o que duvido, considerado o genio, e a patarata daquelle impressor: por fóra cordas de Violla, por dentro paõ bolorento.<sup>2</sup>

A estas palavras, no entanto, se devem contrapor os versos entusiastas de um outro autor coevo, João Cardoso da Costa (1736):

Ya con la pluma en la mano  
Casi me veo indeciso;  
Pues no sê, si alabe el metro,  
Ó si la solfa del libro. (...)  
(...)  
Prueba tanto lo que dize,  
Que nó pueden los sentidos  
Deshazer con evidencia  
Lo que su pluma ha exprimido.

1. SOUSA VITERBO, F.M. (1915). *A Litteratura Hespanhola em Portugal*. Lisboa, p. 399-405; Idem (1932). *Subsídios para a História da Música em Portugal*. Coimbra, p. 540-542.
2. CAVALEIRO DE OLIVEIRA, F.X. (1743). *Mémoires Historiques, Politiques et Littéraires, concernant le Portugal, et toutes ses Dependances; avec la Bibliothèque des Ecrivains et des Historiens de ces Etats...* Haia, vol. II, p. 316-317.

Diganlo tambien los metros,  
Lo sonoro, lo meliflúo;  
Con que gracia los adorna  
Lo gracioso de su estilo!

La solfa une a la letra,  
Todo tan bello, y tan lindo,  
Que mejor nadie lo hará;  
Y tambien yó nó lo he visto.

Vivas mil siglos D. Jayme;  
Porque es gloria de los siglos  
Eternizares tu nombre  
Entre harmoniosos prodigios.

Y la embidia se destierre  
Del mundo en sus parocismos,  
Pues nó se hallan en todo el mundo  
Un Jayme como tu mismo.<sup>3</sup>

Enciclopédias portuguesas e espanholas dedicaram, até agora, pouco espaço a Té y Sagáu.<sup>4</sup> No *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* expuseram-se ainda todas as notícias reunidas por R. Stevenson;<sup>5</sup> a edição mais recente<sup>6</sup> não revelou nada que não tivesse sido publicado por G. Doderer em artigos e no prefácio da sua edição da I Parte das «Cantatas Humanas».<sup>7</sup> O ponto da situação encontra-se resumido na última edição da enciclopédia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.<sup>8</sup>

## Vida

Relativamente à biografia de Té y Sagáu, Ann Hatherly, num estudo acerca de uma Alegoria Moral<sup>9</sup> editada na tipografia de Té y Sagáu, resumiu o resulta-

3. *Romance XLVII: En applauso de D. Jayme de la Té, Y Sagau, quando compuso en metro, y solfa su libro de Cantatas jocosas, sirviendo tambien de assumpto el Prologo de su libro*. In: COSTA, J.C. (1736). *Musa pueril*. Lisboa, p. 229-231.
4. SILVA, I.F. (1858 seg.). *Diccionario Bibliographico*. Lisboa, vol. II, p. 256; VIEIRA, E. (1900). *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa, vol. II, p. 268-269; *Enciclopédia Portuguesa Ilustrada*, vol. 9, p. 621; *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. 26, p. 604; CASARES, E. (ed.) (1986). *Francisco Asenjo Barbieri - Biografias y Documentos sobre Música y Musicos Españoles (Legado Barbieri)*, vol. I. Madrid, p. 473-474.
5. 1980, vol. 18, p. 711.
6. BRITO, M.C. d. (2001). Vol. 25, p. 325-326.
7. «Jayme de la Té y Sagáu e as suas “Cantatas Humanas” (Lisboa 1715/26)». *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, vol. 3, p. 141-183; «An unknown repertory of the early 18th-century Iberian “Tonos Humanos/Divinos”: The Cantatas of Jaime de la Té y Sagáu (Lisboa, 1715-26)». In: BOYD, M.; CARRERAS, J.J. (ed.) (1998). *Music in Spain during the 18th Century*. Cambridge, p. 80-107; *Jaime de la Té y Sagáu: Tonos Humanos (Sag: I, 1-40), Parte I, vol. I-II*. In: «Portugaliae Musica», vol. 52. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
8. DODERER, G. (2008). Vol. 18 (suplemento), col. 922-923.
9. HATHERLY, A. (1990). *A Presioza», de Sôror Maria do Céu. Edição crítica e comentada do Códice 3773 da Biblioteca Nacional de Lisboa* (diss. Universidade de Califórnia, Berkeley), Lisboa.

do das investigações realizadas até 1990, por estudiosos no país e no estrangeiro; Ana Cristina Gonçalves Torres apresentou em 2001 uma magnífica Tese de Mestrado sobre a Oficina da Música em questão e revelou muitos dados novos.<sup>10</sup> Nessa base, e utilizando umas escassas informações transmitidas pelo próprio Té y Sagáu no Prefácio das «Cantatas Jocosas»,<sup>11</sup> pode constatar-se que o poeta, compositor e impressor nasceu em Barcelona a 1 de Setembro de 1684, caso se queira aceitar a observação de Té y Sagáu na sua dedicatória das «Cantatas Jocosas» a D. Jaime de Melo, 3º Duque de Cadaval, como referência não somente ao dia mas também ao ano de nascimento.<sup>12</sup> Foi baptizado na freguesia de Santa Maria del Mar, em Barcelona<sup>13</sup> e faleceu no ano de 1736; nada consta sobre as circunstâncias da sua morte. Graças à documentação elaborada aquando do seu pedido de admissão à Ordem de Santiago,<sup>14</sup> sabemos que era filho de Jayme de la Té y Sagáu, músico que «cantava por estipendio» e que é, aparentemente, a mesma pessoa que se encontra mencionado várias vezes como harpista da corte e nas actas capitulares da Sé Catedral de Barcelona<sup>15</sup> nos anos de 1683, 1688 e 1689. O avô paterno (com o mesmo nome do filho e do neto) era um «dançador» e a sua avó é documentada como tendo sido Ursula Peinado. Todas estas três pessoas eram naturais do Condado de Ruselhó, Principado da Catalunha.

Depois de ter abandonado Barcelona, em 1703,<sup>16</sup> e passado vários anos em Madrid,<sup>17</sup> Té y Sagáu chegou, no ano de 1706 ou 1707, à capital portuguesa no séquito do jesuíta e diplomata espanhol D. Álvaro Cienfuegos que se deslocou

10. «*A Officina da Musica: uma oficina tipográfica portuguesa da primeira metade do século XVIII*», 2 vol. (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 2001.
11. «...*soy Catalán: ela (= a poesia) nacio en Portugal, yo en Barcelona...*», (*Cantatas Jocosas*, Libro del Acompañamiento).
12. «...El haver nacido ambos en um mismo dia, aun que con diverso influxo, pudo ser acaso; mas yò lo venero como resolucion del mismo Destino...» (Libro de la Voz, Dedicatória).
13. Assento do matrimónio, Registos Paroquiais, Freguesia de N. Senhora das Mercês, Casamentos, L. 2, fol. 100.
14. Mesa da Consciência e Ordens, Secretaria da Mesa e Comum das Ordens, Habilitações da Ordem de Santiago, Letra J, Maço 8, Doc. 5. Este e outros documentos como Carta de padrão, Carta de hábito de noviço, Alvará de Cavaleiro, Alvará de hábito de ouro, Alvará de profissão, Registo de matrimónio, Registos de baptismo dos quatro filhos, Provisão para poder fazer imprimir e vender música encontram-se reproduzidos nas pág. 37 a 79 do trabalho de A. C. Gonçalves Torres (cf. nota 10).
15. PAVIA I SIMÓ, J. (1986). *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVIII*. Barcelona, p. 296-297; Idem (1990). «La Capella de Música de la Seu de Barcelona des del'inici del s. XVIII fins a la jubilació del Mestre Francesc Valls (14-3-1726)». *Anuario Musical*, vol. 45, p. 17-66, aqui p. 56-57; Idem (1997). *La Música en Cataluña en el siglo XVIII - Francesc Valls (1671c. - 1747)*, Barcelona, p. 35.
16. DOLCET, J. (2006). «El Somni del Parnàs - La música a l'Acadèmia dels Desconfiats (1700-1705)». Tese de Doutoramento, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 59.
17. «...*La Corte de Madrid fué mi amado domicilio algunos años; yà son diez y nueve los que existo en Lisboa...*», (*Cantatas Jocosas*, Libro del Acompañamiento). Cf. também a «Provisão para poder fazer imprimir e vender musica» de 31-10-1715: «...que Jayme de La Te y Sagau caualheiro da ordem de Santiago me reprezentou por sua petição que hauia sete annos que

a Portugal para participar nas negociações do casamento de D. João V com D. Maria Ana de Áustria, casamento que se concretizou em 1708. Sob a protecção desse D. Álvaro viveu Té y Sagáu até ao ano de 1715, altura em que obteve, no dia 12 de Outubro, um privilégio real que lhe concedeu o direito exclusivo de produzir e comercializar edições musicais durante dez anos («para poder fazer imprimir, e vender muzica como se fazia na Corte de Madrid e em todas as mais partes da Europa, e que ninguém senão elle podesse ter a d<sup>a</sup> impreção»).<sup>18</sup>

Já na altura da sua chegada a Portugal começara a compor cantatas em honra da Rainha D. Maria Ana, como documentam duas cantatas conservadas, em forma manuscrita, na Biblioteca Nacional de Lisboa.<sup>19</sup> Mais tarde destacou-se, graças às suas composições para as festividades no palácio real (1713, Zarzuela «El poder de la armonía» para o aniversário do rei D. João V, texto de Luís Calisto da Costa e Faria) e nas igrejas importantes da capital (Oratória: 1719, Sé Catedral e 1722, Convento da Esperança; Vilancicos vários: 1719 a 1723, Sé Catedral; 1719, 1721-22, Igreja de Santa Justa; 1721-22, Convento da Esperança).<sup>20</sup> Depois de um processo bastante complicado em que se evocou a falta de condições necessárias foi devido à intervenção da rainha que Té y Sagáu acabou por ser admitido, em 1715, na Ordem de Santiago. No dia 18 de Setembro de 1715 casou-se na Igreja de N. Senhora das Mercês, em Lisboa, com D. Anna Jozefa Falcata; como testemunhas do casamento agiram D. António Luís de Sousa, Marquês das Minas, e Diogo de Mendonça, Secretário de Estado. Deste matrimónio nasceram, entre 1716 e 1720, dois filhos e duas filhas;<sup>21</sup> o seu filho primogénito, Jayme Domingos de la Té y Sagáu, herdou a oficina do pai, e aparece ainda no ano de 1736 como editor de uma obra literária, muito embora numa outra oficina tipográfica.<sup>22</sup> Curiosamente, foi Teotónio Antunes Lima, cujas ligações com Jaime de la Té y Sagáu se desconhecem, que aparece, já em 1736, como proprietário da Oficina da Música. A tipografia chegou a designar-se «Oficina da Música de Teotónio Antunes Lima, Impressor da Sagrada Religião de Malta, debaixo da Protecção dos Patriarcas São Domingos e São Francisco», com actividade comprovada entre 1736 e 1741, sempre no mesmo local, ou seja na Rua da Oliveira ao Carmo. No entanto, não se conhecem obras musicais que tenham sido produzidas nesta Oficina da Música.

se achava nesta Corte...», Chancelaria de D. João V, L. 46, fol. 78, reproduzido em A.C. GONÇALVES TORRES, *op. cit.*, p. 79.

18. Cf. nota anterior.

19. BNL Reservados, Pombalina 82, fol. 19v-21 e fol. 53v; cf. também DODERER (1999). Vol. 1, p. XXIV.

20. Libretos das composições citadas conservaram-se no Rio de Janeiro (Biblioteca Nacional; ver HORCH, R. E. [1969]. *Vilancicos da Coleção Barbosa Machado*. Rio de Janeiro), Coimbra (Biblioteca Geral da Universidade), Évora (Biblioteca Pública), Vila Viçosa (Biblioteca do Palácio Ducal). Cf. GONÇALVES TORRES, A. *Op. cit.*, p. 20-21 e os respectivos números no catálogo (n<sup>os</sup> 128, 129, 130, 143, 144, 147, 150, 155, 156, 157, 159, 161, 163, 166).

21. Todos os pormenores familiares e a respectiva documentação em GONÇALVES TORRES, A.C. *Op. cit.*, p. 19-20 e anexo.

22. HATHERLY. *Op. cit.*; STEVENSON. *Op. cit.*

Diversas casas impressoras com o nome de «Oficina da Música» existiam em Lisboa durante as primeiras décadas do séc. XVIII.<sup>23</sup> Entre elas foi, de longe, a «Imprenta de Música» de Té y Sagáu a mais importante, não só em termos quantitativos como também em relação às espécies que daí saíram durante os dez anos do privilégio concedido em 1715. Em vários casos, Té y Sagáu é apontado como autor, não apenas do texto, mas também da parte musical desses vilancicos que, tal como algumas cantatas, seguiram caminho até à Guatemala onde eram executadas ainda em 1788, de acordo com as indicações que aparecem nos exemplares da Biblioteca da Sé Catedral da Cidade de Guatemala.

## Obra e edições

Não podemos estar absolutamente certos ao afirmar que as edições musicais devem ter saído do prelo apenas entre os anos de 1715/16 e 1726; o já mencionado privilégio do rei para a «Officina da Musica» fora concedido por um prazo de dez anos mas não é de excluir que uma série de peças compostas por Té y Sagáu tenham sido publicadas já antes de 1715. Além das cantatas de Emanuele d' Astorga que evidenciam a data de 1726, constituindo a última edição musical da Imprenta de Música de Té y Sagáu, apenas a colectânea das seis «Cantatas a solo al Nacimiento» apresenta uma data (1721).<sup>24</sup>

Hoje podem apontar-se não menos que 253<sup>25</sup> cantatas, sacras e profanas, com texto em língua castelhana, publicadas, em forma de edições individuais ou em colectâneas, por Té y Sagáu na sua Imprenta de Música lisboeta.

A autoria de Té y Sagáu está confirmada, até ao momento presente, para 115 «Cantatas Humanas» (= cantatas profanas), bem como para seis «Cantatas Divinas» (= cantatas sacras), em muitos casos também no que diz respeito à origem dos textos. Em relação às restantes composições individuais que figuram nos catálogos que Té y Sagáu, em forma de «Lista de los papeles», inseriu nas

23. «Officina de Musica, Lisboa Ocidental», «Officina Joaquiniana de Música de Bernardo Fernandez Gayo», «Officina de Música de Teotónio Antunes Lima»; ver FREIRE DE ANDRADE, I. (1992). «Impressos musicais em Portugal, do séc. XVI aos fins do séc. XVIII». *Actas do Colóquio sobre o Livro Antigo. V Centenário do livro impresso em Portugal 1487-1987*. Lisboa, p. 163-173.

24. Esta colecção de *Cantatas a solo al Nacimiento* é citada por Vieira (1900) que a descreve como abrangendo 37 peças, datada de 1721 e pertencendo, naquela altura, à Biblioteca Pública de Évora. Uma tal colecção, que também Stevenson (1980) menciona da mesma maneira, não se deixou localizar na referida biblioteca.

25. Este número não engloba as seis obras que R. Stevenson (*Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, 1970, p. 100) apresenta no seu catálogo do Arquivo da Sé Catedral da Cidade de Guatemala, uma vez que três destas peças são claramente identificáveis como sendo réplicas das Cantatas Humanas e Divinas indicadas na Lista do próprio Té y Sagáu (IV Parte), ao passo que as restantes três parecem ter sofrido uma substituição do texto original («Indicios da de la cuna», «Los astros que al reir el alva», «Nace el Rey prometido»). De igual modo não fazem parte do número global das composições impressas as duas cantatas profanas «Ai infelise memoria» e «Despues quel penchamiento que siento» do manuscrito Pomb 82 da Biblioteca Nacional de Lisboa (fol. 19, fol. 53v).

suas colectâneas (partes I a IV) pode assumir-se a autoria do mesmo, apesar de não se terem encontrado, até agora, as próprias peças em causa.

A totalidade destas 253 cantatas divide-se em 87 «Cantatas Divinas» e em 166 «Cantatas Humanas». A par de 167 peças para uma voz e 52 obras para duas vozes encontramos apenas 14 e 20 composições, respectivamente, a três e quatro vozes. Todas as cantatas são providas de uma parte de acompanhamento em forma de baixo cifrado («Acompañamiento»), só algumas poucas vezes foi prevista a entrada de instrumentos de arco com funções solísticas.

Como acima mencionado, Té y Sagáu juntou a várias colectâneas das suas cantatas uma «Lista de los papeles», q. d. uma listagem das peças deste género que foram produzidas na sua tipografia em datas anteriores, tanto em forma solta como em colecções encadernadas.

Para facilitar a identificação da obra de Té y Sagáu, foi reproduzida uma listagem resumida<sup>26</sup> das composições que se encontram enumeradas no volume do Baixo contínuo da colecção das «Cantatas Jocosas», ou seja da IV Parte das «Cantatas Humanas», no prefácio da edição moderna da I Parte das «Cantatas Humanas a Solo» (Lisboa 1999).<sup>27</sup> Deve tratar-se exactamente destas «Cantatas Jocosas» que o autor oferece ao Conde de Unhão no dia 16 de Outubro de 1725, fazendo-as acompanhar de uma carta onde fala do Verão deste mesmo ano como data da publicação.<sup>28</sup> É de notar que uma das colectâneas com 24 cantatas, ou seja a III Parte, não consta da lista que integra as «Cantatas Jocosas», q. d. da IV Parte. Em relação aos «Cinquenta minuets» que figuram no fim do catálogo, até hoje nada se chegou a saber.

Té y Sagáu organizou a maior parte das suas composições profanas em séries de colectâneas, facto que garantiu a sobrevivência das cantatas nelas reunidas, o que não aconteceu no caso de peças que saíram à luz isoladamente. 90 «Cantatas Humanas», organizadas em colectâneas de 40 (= I Parte), 20 (= II Parte), 12 (= IV Parte) e de 3 x 6 (três colecções a 6) peças conservaram-se nas Bibliotecas de Lisboa, de Évora, de Mafra e de Muge. Através das notas e anotações de F. A. Barbieri chegou-se a ter conhecimento de uma outra colecção de 24 «Cantatas Humanas» publicada como «III Parte» por Té y Sagáu, cuja volume de acompanhamento se conseguiu localizar na Biblioteca Nacional de Madrid, ao passo que a respectiva parte vocal se descobriu, por amável intermédio do Prof. Dr. Antonio Moreno, no Archivo de Compositores Bascos em Rentería.

O conjunto das 40 «Cantatas Humanas a Solo» reeditadas no vol. 52 da *Portugaliae Musica* foi publicados por Té y Sagáu em dois volumes, estando separada a parte do Soprano («Libro de la Voz») da parte do Baixo contínuo («Libro del Acompañamiento»). A obra foi dedicada «a la Reyna Nuestra Señora Doña Marianna de Austria». Sem indicação de uma data, encontra-se ape-

26. A «Lista de los papeles» completa, q. d. com as indicações das partes soltas e dos respectivos preços, tal como aparece nas *Cantatas Jocosas* (IV Parte) faz parte dos trabalhos citados nas notas 7 e 10.

27. Ver nota 7.

28. Reproduzida em GONÇALVES TORRES, A.C. *Op. cit.*, p. 88.



nas mencionada que se tratava de uma «Primera Parte», obviamente na intenção de chamar a atenção («Se está imprimiendo ùn Libro de Cantatas Humanas á Duo.») para outras (futuras) edições. A protecção de que Té y Sagáu gozava por parte da Rainha, privilégio que esteve naturalmente na origem das palavras afectuosas dirigidas pelo compositor a D. Maria Ana, e o facto de ele ter reunido naquela colectânea um conjunto de cantatas em número que não se deixa explicar por qualquer sentido evocativo ou alegórico, leva a conclusão que a obra foi oferecida e dedicada à Rainha para festejar os quarenta anos que ela completava no dia 7 de Setembro de 1723. Naturalmente e por razões de delicadeza, a idade da soberana não podia constar da edição, mas a evidência das circunstâncias é tão forte que não hesitámos em apontar exactamente aquela data como o ano da publicação destes dois volumes, já que é pouco lícito pensar que uma tal edição poderia ter sido lançada pelo impressor da corte numa altura que não coincidissem com a celebração festiva do aniversário de D. Maria Ana.

Assumido este facto, podemos deduzir com grande probabilidade que Té y Sagáu deve ter iniciado a sua actividade no campo da impressão musical com inúmeras peças avulsas, tendo procedido apenas no ano de 1721 ao lançamento de cantatas reunidas em pequenas colectâneas, como p. e. as «Cantatas a solo al Nacimiento». O grande número de cantatas sacras listadas pelo impressor e o facto de se encontrar Té y Sagáu mencionado frequentes vezes como autor de vilancicos realizados em igrejas e conventos da capital entre 1719 e 1723, permite também deduzir que o género sacro-litúrgico tinha servido em primeiro lugar para prestigiar o compositor. As colectâneas maiores onde se reuniram 20, 24 e 12 cantatas devem ter saído depois de 1723 como segunda parte, terceira parte e quarta parte em ritmo relativamente acelerado, ficando pouco claro se estas composições se encontravam já preparadas em anos anteriores, sempre condicionadas pelo evento do aniversário da Rainha, facto que, naturalmente, não teria permitido avançar com um conjunto de composições designado como «Primera Parte». Relativamente à «Segunda Parte» —a única colectânea para duas vozes altas e acompanhamento— podemos situá-la, no que diz respeito ao seu lançamento, entre Agosto de 1723 (40º aniversário de D. Maria Ana) e o Verão de 1725 (edição da IV Parte) como termini «post quem» e «ante quem».

## Forma e estrutura dos Tonos Humanos

Entre as particularidade musicais e formais das «Cantatas Humanas» deve apontar-se, em primeiro lugar, a sequência dos andamentos que, de forma alguma, se demonstra minimamente normalizada. O esquema estrutural é quase sempre variado, tanto em termos numéricos como em termos de combinação sequencial, e tem como elementos constituintes Árias, Recitativos e Coplas, para além de secções formalmente menos definidas, designadas de «Preludio», «Introdução» ou apenas com o carácter do Andamento (p. e. «Grave», «Larguissimo», etc.) Numa combinação sequencial totalmente livre encontram-se cantatas com apenas dois andamentos ao lado de outras com oito. No entanto, a

Ária e o seu antecedente Recitativo parecem constituir, de acordo com o omnipresente modelo italiano do fim do séc. XVII/princípio do séc. XVIII um tipo de «módulo base» que é alargado através de duplicações ou até triplicações (R1-A1-R2-A2 ou R1-A1-R2-A2-R3-A3); este esquema alargado fica sujeito, por sua vez, a uma série de diferentes processos de variação formal, processos que incluem substituições e aumentos por meio de outras secções formais. Neste contexto é atribuído às Coplas um papel de grande importância, pois servem não apenas como elemento estrutural, quase aleatório em termos da sua múltipla colocação (inicial, central ou final), mas também como tradicional reminiscência formal que evoca, a todo o momento, a vivência das estrofes do Vilancico.

Com esta surpreendente liberdade estrutural contrasta uma fascinante tendência para criar determinadas áreas formais que ultrapassam, em aspectos conceituais, todos os outros andamentos. Nas árias, Té y Sagáu pouco ou nada se afasta do «Da Capo» habitual, atribuindo à primeira parte uma clara e muitas vezes desequilibrada preponderância dimensional em desfavor da segunda parte. Para além da sua inserção múltipla entre os outros andamentos das cantatas, as Coplas apresentam-se às vezes com uma secção final transitória, semelhante a um recitativo, particularidade que — juntamente com ocasionais familiaridades motivicas em relação às secções antecedentes — evidencia o intuito de alcançar uma maior unidade do conjunto da peça. No já referido afastamento do modelo tradicional devido à introdução e entrelaçamento de andamentos ou secções mais complexos onde se sucedem, quase em semelhança à construção do Moteto, diversas mini-secções de carácter arioso e recitado (divergentes em termos de «afectos musicais», de pulsações e movimentações rítmicas e de contornos melódicos), pode reconhecer-se a intenção do compositor de criar momentos de uma expressão dramática mais abrangente, afastando-se do rigor formal das tradicionais «árias de número» barrocas. Neste sentido não é de estranhar que as extensões globais das cantatas, abrangendo p. ex. no caso da II Parte peças de 189 a 529 compassos, nem sempre possam ser sintomáticos para a existência de poucos ou muitos andamentos; assim, verificamos cantatas com seis ou sete secções e apenas 169 e 187 compassos, respectivamente, e, por outro lado, obras com três andamentos que auferem até 422 compassos. No quadro anexo oferece-se uma visão clara em relação aos andamentos e às estruturas das cantatas a duas vozes, bem como relativamente à sua construção tonal, aos números de compassos e à configuração rítmica.

Té y Sagau deve ter encontrado a inspiração para proceder desta maneira não tanto nas cantatas de Scarlatti, Bononcini ou Händel, mas antes e de uma forma bem evidente na construção estrutural dos Tonos Humanos, em voga nos anos de ca. de 1700, da autoria de Pedro Rabassa, Francisco Valls, Sebastián Durón, José Torres e Antonio Literes, ou seja de compositores ligados a Valencia, Barcelona e à Capela real de Madrid.<sup>29</sup>

29. CARRERAS, J.J. (2001). «Cantata, V: The Spanish cantata to 1800». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, p. 37-40, aquí p. 38-39.

## Linguagem idiomática

Tanto as quarenta Cantatas da I Parte, como os vinte Duos da II Parte evidenciam uma série de particularidades idiomáticas, quer no seu conjunto quer também na suas ocorrências isoladas. A Cantata de Câmara da época de Té y Sagáu, um género musical bem cultivado e omnipresente nos salões da alta sociedade barroca, circulava em moldes que se, por um lado, tinha recebido um cunho próprio graças a autores como Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini ou Emanuele d' Astorga, oferecia ainda, por outro lado, grande flexibilidade e abertura em termos formais e estilísticos, factos que a tornaram bem atraente para os compositores meridionais. Foi certamente este último factor razão muito forte para o nosso compositor, pois que se verifica nas mencionadas obras uma variedade de elementos formais e musicais, de forma tal que a sensação de coerência conjuntural das duas colectâneas se obtém mais sob o aspecto literário do que sob o aspecto musical.

O texto em língua castelhana evoca muitas vezes o ambiente pastoril com personagens mitológicas e alegóricas, estando sempre presente o sofrimento e o tormento amorosos originados pela crueldade da figura amada que provoca assim a infelicidade do poeta. Embora condicionado pelas convenções da lírica barroca em uso na sociedade joanina daqueles anos, Té y Sagáu consegue encontrar muitas vezes imagens e descrições onde transpiram sentimentos sinceros e humanos, não deixando de lado evocações humorísticas. A preferência por este género de tema literário irá reflectir-se, mais tarde e durante muitas décadas, nos milhares de versos das Modinhas dos compositores portugueses e brasileiros dos séculos XVIII e XIX.

Té y Sagáu atinge uma considerável força de expressão musical personalizada no campo das linhas melódicas que frequentes vezes fazem lembrar as de Pergolesi e Händel. Temas e motivos evidenciam uma tendência para ficarem reduzidos e encurtados no decorrer dos andamentos e afinidades melódicas entre os motivos principais dos vários andamentos das cantatas são relativamente frequentes. Sempre concebidas em íntima relação com a métrica e a acentuação da poesia, as melodias das «Cantatas Humanas» foram construídas com vigor e flexibilidade ricas em espontaneidade insinuante, entrando facilmente no ouvido. Para além de uma cuidadosa periodização, quase sempre marcada em unidades de quatro compassos com as suas respectivas divisões e duplicações, as linhas melódicas de Té y Sagáu caracterizam-se por uma morfologia que corresponde ao conteúdo do texto, recorrendo, em termos iguais, a fórmulas curtas ou ao encadeamento de um considerável número de grupos de colcheias ou semicolcheias, a saltos (até ao intervalo de nonas) ou a progressões em grau conjuntos. A extensão da parte vocal é marcada pelo *si*<sup>0</sup> bemol e o *lá*<sup>2</sup>. Sequências poucas vezes são utilizadas em excesso, sendo normalmente duas repetições do motivo em causa consideradas suficientes para sublinhar duplicações de frases parciais do texto. Nas obras para duas vozes nota-se uma tendência para quadruplicar o número de motivos sequenciais, obviamente com a finalidade de obter, através da repetição em duplicado, o efeito de eco ou de «pergunta-res-

posta». O texto sujeita-se sempre à condução das linhas melódicas que, por sua vez, nunca obrigam à deslocação do acento das palavras, mesmo quando as frases se apresentam em fragmentos ou repetições de palavras. Em muitos palavras realçadas e apresentadas várias vezes, encontram novas colocações dentro das unidades métricas, sem perder, no entanto, a sua acentuação literariamente correcta.

Tanto nas cantatas para uma voz como para duas vozes e acompanhamento deve ser sublinhado o papel particular do Baixo contínuo com as antecipações motívicas nos inícios dos andamentos e das diferentes secções, o seu papel complementar de parceiro das vozes que complementa e apoia o trabalho imitativo. Tiple I e Tiple II apresentam desenhos motívicos que se baseiam em pré-imitação e imitação regular, formação em pares, cruzamento das vozes e alternância entre condução sucessiva-imitativa e paralela. Figuras rítmicas, hemiolização, «wordpainting» e o rico repertório de figuras da «Affektenlehre» caracterizam a escrita de Té y Sagáu.

## Conclusão

Durante a existência da Officina da Música saíram à luz do dia 395 obras impressas, 36% delas de carácter musical. Assim, as diferentes edições musicais, Libretos, Ceremoniais, Processionais e Tratados litúrgico-musicais representam o conjunto tipográfico mais importante de toda a história da Música portuguesa. Além disso, o contributo do compositor catalão é do maior significado em termos quantitativos e qualitativos para a vida musical palaciana da sociedade joanina, revelando novos parâmetros que devem ser relacionados com a vida musical no reinado de D. João V, vida musical à qual se tem negado, até agora e de maneira quase absoluta, o seu carácter marcadamente profano e um significativo papel extra-litúrgico.

# Jaime de la Té y Sagáu, Cantas humanas (2 vc, B.c.), Lisboa ca. 1724

1. Llora, sonora plata	Largo F-F, 4/4-3/4, 29c	Coplas [2+2] F-F, 4/4-3/4, 25c+24c	Recitativo g-F, 10c	Aria. Allegro F-a-F, 3/8, 79+47c					
2. Nereidas bellas	Adagio B-B, 4/4, 29c	[Affectuoso] B-B, 4/4, 46c	Recitativo (T I) g-B, 11c	Aria. Allegro (T I) B-g-B, 4/4, 38+25c	Recitativo (T II) Es-B, 11c	Aria. Allegro (T II) B-g-B, 4/4, 38+25c	Grave B-B, 4/4, 22c		
3. Dulcemente gime	Adagio f#-f#, 3/4-4/4-3/4, 134c	Coplas [6] f#-f#, 3/4, 35c	Recitativo (T I) D-f#, 11c	Aria. Affectuoso (T I) f#-c#-f#, 12/8, 27+17c	Recitativo (T II) C#-f#, 16c	Aria. Allegro (T II) f#-c#-f#, 4/4, 31+20c	Coplas [5] f#-f#, 3/4, 28c	Adagio f#-f#, 3/4, 69c	
4. Quejoso Amor	Largo g-g, 4/4-3/4, 66c	Coplas [2+2] g-g, 4/4-3/4, 45c+45c	Recitativo g-g, 15c	Aria. Affectuoso g-d-g, 3/8, 117+82c					
5. Miró a Matilde	Largo-Adagio a-a, 4/4-3/4-4/4, 86c	Coplas [4] a-a, 4/4, 14c+14c	Recitativo e-a, 20c	Aria. Adagio a-e-a, 3/4, 85+58c					
6. Tente, arroyuelo infelize	Adagio e-e, 4/4, 34c	Coplas [4] e-e, 4/4, 42c	Recitativo/Adagio C-e, 4/4-3/4, 30c	Aria e-h-e, 3/4, 92+60c					
7. Del rigor de un desvío	Adagio c-c, 3/4, 71c	Recitativo Ab-e, 11c	Aria. Vivace c-g-c, 3/4, 95+50c	Coplas [4] c-c, 3/4, 28c+28c	Recitativo D-c, 13c	Aria. Affectuoso c-g-c, 12/8, 42+24c			
8. Para rendir más suave	Largo e-e, 4/4, 34c	Recitativo G-e, 10c	Aria. Affectuoso e-h-e, 3/4, 102+59c	Coplas [4] e-e, 4/4, 20c	Recitativo h-e, 10c	Aria. Affectuoso e-h-e, 3/8, 113+77c			
9. Cuando aviva su incendio	Adagio F-F, 3/4, 62c	Coplas [1+1] Adagio-Affectuoso- Recitativo F-F, 4/4-3/4, 80c	Aria. Vivace F-a-F, 3/4, 97+69c						
10. ¿Hombres, donde se albergan?	Largo assai-Vivace Eb-Eb, 4/4-3/4, 72c	Recitativo g-Eb, 12c	Aria (T I) Eb-g-Eb, 12/8, 33+24c	Recitativo (T II) c-Eb, 11c	Aria. Affectuoso (T II) Eb-g-Eb, 3/4, 73+56c	Largo assai Eb-Eb, 4/4, 31c			
11. Claros arroyos	Vivace e-e, 3/4, 93c	Coplas [4] e-e, 3/4, 22c	Recitativo G-e, 13c	Aria. Allegro e-h-e, 4/4, 37+24c					
12. Yo pensé que era alivio	Adagio h-h, 3/4, 59c	Recitativo C#-h, 7c	Aria. Affectuoso h-f#-h, 3/4, 77+49c	Recitativo F#-h, 15c	Aria. Affectuoso F#-h-f#, 3/4, 77+52c	Coplas [4] h-h, 3/4, 48c	Recitativo h-h, 13c	Aria. Vivace h-f#-h, 3/4, 81+51c	
13. Dulce tirano	Vivace g-g, 4/4, 18c	Coplas [2] g-g, 4/4-3/4, 23c	Recitativo g-g, 7c	Aria. Andante g-d-g, 4/4, 34+23c	Recitativo Eb-g, 8c	Aria. Andante g-d-g, 12/8, 37+20c			
14. Corred, fuentecillas	Adagio-Affectuoso- Adagio f-f, 3/4-4/4-3/4, 110c	Recitativo Db-f, 15c	Aria. Adagio f-c-f, 3/8, 80+47c						
15. Impiedosa beldad	Aria. Adagio d-a-d, 3/8-4/4-3/8, 77+53c	Affectuoso-Recitativo d-d, 3/4, 89c	Aria. Affectuoso d-a-d, 3/4, 114+71c						
16. Al rigor de una ausencia cruel	Largo g-g, 4/4, 33c	Recitativo A/d-Eb, 13c	Aria (T I) Eb-g-Eb, e, 97+53c	Recitativo (T II) D-g, 15c	Aria. Affectuoso (T II) g-d-g, e-3/8, 158+90c		Larguissimo g-g, 4/4, 25c		
17. Juzgaba yo	Affectuoso ..... F-F, 4/4, 52c	Recitativo ..... F-a, 29c	Adagio ..... a-a, 3/4, 31c	Recitativo ..... F-a-F, 18c	Aria. Affectuoso F/B-a-F, 3/8, 122+65c				
18. Lisonjera inquietud	Recitativo-Affectuoso ..... h-h, 4/4-3/4-4/4-2/4-4/4-2/4-4/4, 118c	Recitativo (T I)- [Affectuoso].....	Recitativo (T II)- [Affectuoso]	Recitativo	Aria. Andante h-f#-h, 4/4, 44+27c				
19. De Amor, en el mar	Aria. Andante g-d-g, 4/4, 49+33c	Largo g-g, 4/4, 23c	Amoroso- Recitativo (T I) g-g, 3/4-4/4-3/4-4/4, 93c	Amoroso- Recitativo (T II)	Aria g-d-g, e, 95+55c				
20. Estrella enemiga	Aria. Andante F-a-F, 4/4, 50+32c	Affectuoso ..... F-F, 3/4, 152c	Recitativo F-F, 17c	Aria. Affectuoso F-d-F, 3/4, 168+97c					