

INDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	p. 4
----------------------	------

CAPÍTULO I. EL MANUSCRITO

La Colección.....	p. 8
Soporte material.....	p. 9
Filigranas	p. 10
Ornamentación.....	p. 10
Caligrafía, Notación musical y colocación del texto.....	p. 11
Correcciones.....	p. 13
Fecha de datación del manuscrito	p. 14
Recepción del repertorio en su época.....	p. 15

CAPÍTULO II

El Autor.....	p. 18
---------------	-------

CAPÍTULO III EDICIÓN DEL TEXTO

1. El castellano como lengua literaria, de teatro y música.....	p. 20
2. Características de los textos.....	p. 22
3. Criterios de edición.....	p. 23
4. Cantata <i>Alba Soberana</i> , de André da Costa.....	p. 24
5. Cantata <i>Déjame Tirano Dios</i> , Antonio Literes.....	p. 27
6. Cantata <i>A la placible sombra</i> , Sebastián Durón	p. 29
7. Cantata <i>Monstruo voraz, sañudo, fiero</i> , Pedro Rabassa.....	p. 31

CAPÍTULO IV EDICIÓN MUSICAL

1. Análisis de las cantatas..... p. 33
2. Criterios de edición.....p. 33
3. Aparato crítico y concordancias.....p. 34
4. *Incipit* de las cantatasp. 37

CAPÍTULO V CONCLUSIONES.....p. 44

CAPÍTULO VI Fuentes y Bibliografíap. 46

ANEXOS:

1. Imágenes del manuscritop. 51
2. Edición Musical
 1. Cantata *Alba Soberana*, de André da Costa.....p. 60
 2. Cantata *Déjame Tirano Dios*, Antonio Literes.....p. 77
 3. Cantata *A la placible sombra*, Sebastián Durónp. 86
 4. Cantata *Monstruo voraz, sañudo, fiero*, Pedro Rabassa.....p. 93
3. Transcripciones de noticias sobre la recepción del repertorio.....p. 103

Agradecimientos

A mi orientador, Dr. Juan Carlos Asensio, por sus sabios consejos, paciencia y su apoyo siempre presente.

A mi profesor Lambert Climent, por sus comentarios siempre pertinentes y su generosa disponibilidad.

Al Dr. Rui Vieira Nery, por la sugerencia del tema del proyecto, y su disponibilidad.

Al Dr. Mariano Lambea, por su inestimable ayuda en descifrar los textos del manuscrito.

A la Dra. Cristina Fernandes y al Dr. Gerhard Doderer, por sus sugerencias.

A mi madre, Dra. Maria Hermínia Colaço, por su ayuda en la lectura de los textos.

A mis compañeros Tomoko Matsuoka, Olga Fernández Róldan, Rodrigo Teodoro de Paula y Daniel Schvetz, por su ayuda en la revisión de las transcripciones.

A Raúl Torres, por su amor y dedicación, sin quien este máster no hubiera sido posible.

I. INTRODUCCIÓN

El código **P-Ln 82** de la Colección Pombalinas (de aquí en adelante: PBA 82), forma parte del inventario de documentos antiguos y raros de la Biblioteca Nacional de Portugal (de aquí en adelante BNP), situada en Lisboa. La referida Colección Pombalinas fue adquirida en 1887 por el Estado portugués de los herederos de Sebastião José de Carvalho e Melo, 1º Marquês de Pombal, que vivió entre 1699 y 1782, y que fue Secretario de Estado del rey portugués D. José I, cuyo reinado duró de 1750 a 1777.

El PBA 82 de esta colección es un libro manuscrito que contiene dieciséis cantatas españolas a voz sola y continuo de varios compositores, entre ellos los portugueses André da Costa y Francisco José Coutinho, pero también compositores castellanos y catalanes tales como Sebastián Durón (1660-1716), Antonio Literes (1673-1747), el “Marqués de Cabrera”, Jayme de La Té y Sagáu (1680-1736) y Pedro Rabassa (1683-1767); se encuentran igualmente otras cantatas de autores anónimos.

El PBA 82 es una de las pocas antologías manuscritas de cantatas profanas españolas que han sobrevivido. Las otras son:

- **GB-CDp** Mackworth 1.14, conservado en la Biblioteca Pública de Cardiff¹, con 18 cantatas;
- **E-Mn** M2618, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid², con 17 cantatas;
- **F-Pn** M8040, conservado en la Biblioteca Nacional de París³, con 12 cantatas;
- **E-JA** Tres libros compilados por Juan Manuel de la Puente⁴, con 14 cantatas.

En cuanto a ediciones impresas, hay que referir las cantatas de Té y Sagau (166 cantatas)⁵,

¹ CARRERAS, Juan José, *El Manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas* [Música impresa], Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, Madrid, 2004, p. 15

² Carreras, Juan José, “La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: el Manuscrito M2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias”, en *Actas del Congreso Música y Literatura en España 1600-1750*, Valladolid, 1997, p.65-126

³ Jambou, Louis, “Cantatas Solísticas de Valls y compositores anónimos. Identidad y Ruptura estilística”, en *Revista de Musicología*, XVIII, Sociedad Española de Musicología, 1995, pp. 291-325

⁴ Citado por Marín, Miguel Ángel, *Music on the margin – Urban Musical Life in Eighteenth Century Jaca*, Edition Reichenberger, Kassel 2002, p. 282, y Carreras, Juan José, “The Spanish Cantata to 1800”, en Oxford Music Online, [en línea], [consulta en enero 2013] disponible en <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/04748pg5>, p.3

publicadas en Lisboa entre 1715 y 1726, y las cantatas de Emmanuel de Astorga (12 cantatas) publicadas en y Lisboa en 1726⁶.

Estas son las principales fuentes conocidas de la cantata humana en castellano, a parte de algunos pliegos sueltos. El MS PBA 82 se revela así como una de las fuentes más importantes de este repertorio, que no ha sido estudiado profundamente hasta ahora.

Ante la imposibilidad de hacer la transcripción integral de las cantatas del ms PBA 82 en el ámbito del Máster de Interpretación de la Música Antigua, he escogido cuatro cantatas para transcribir. Los criterios de elección fueron en primer lugar que fueran inéditas, la importancia de sus compositores y las razones históricas que contribuyen para situar el manuscrito y razones musicales. En cuanto a la cantata *Alba Soberana*, de André da Costa, debe ser una de las más antiguas del PBA 82, pues sabemos que fue dedicada a Mariana de Austria por ocasión de su boda con el rey D. João V de Portugal, que ocurrió en Lisboa en 1708. La cantata *Déjame tirano Dios*, indicada como anónima en el ms PBA 82, es atribuida a Antonio Literes en el **E-Mn** M2618. En este manuscrito tan sólo la parte de la voz se preservó, así que había un interés adicional en transcribir la versión del PBA 82. La cantata *A la Placible sombra*, de Sebastián Durón, es considerada como uno de los más antiguos ejemplares de cantatas humanas⁷. Por último, de Pedro Rabassa se conoce solamente otra cantata humana, *Herido de sus flechas* presente en el citado **GB-CDp** Mackworth 1.14. La cantata *Monstruo Voraz* es muy particular en términos armónicos y melódicos, y revela un estilo muy semejante a la cantata del Ms Mackworth. Su transcripción contribuirá a un mejor conocimiento del estilo del compositor catalán.

Los estudiosos que hasta ahora han escrito sobre el PBA 82 escriben que la fecha de compilación sea circa 1708⁸. El manuscrito no contiene ninguna fecha. Como se tratará adelante, sostengo que la fecha probable de compilación sea posterior a 1720.

Como deriva de las fechas de nacimiento y muerte de los compositores presentes en esta

⁵ DODERER, Gerhard, "Té y Sagau's "Oficina da Música " in Lisbon: A music Printing Enterprise Exported from Spain to Portugal?", in *Imprenta y edición musical en España* (ss. XVIII-XX), p. 111, Lolo, Begoña y Gosálvez, José Carlos, eds., Universidad Autónoma de Madrid : AEDOM, Madrid 2012, p. 111

⁶ LADD, Karen Shakley, *The solo cantatas of Emanuele de Astorga*, Tesis doctoral: Ohio State University, 1982, p.33

⁷ Carreras, "The Spanish Cantata ..."p.4

⁸ Carreras, *El Manuscrito Mackworth...*p. 39, Marín, Miguel, *Music on the margin*, p. 281

antología, el período temporal en que nos movemos es desde el final del siglo XVII a la primera mitad del siglo XVIII.

A continuación presento una tabla referente a la estructura de las varias cantatas del manuscrito, siguiendo la metodología del Prof. Juan José Carreras, que es uno de los musicólogos que más ha estudiado este repertorio⁹.

Sigla	Título	Compositor	Secciones	Observaciones
[PBA 1]	Alba Soberana	André da Costa	C-R-A-R-C-R-A- R-F-R	
[PBA 2]	Déjame tirano dios	Antonio Literes	I-R-C-E-C-R	= <i>E-Mn</i> 2618 pp. 61-65
[PBA 3]	Ay de mi santos cielos	Sebastián Durón	R-S	
[PBA 4]	A fuego y a sangre	Anónimo	I-A-MINUET	
[PBA 5]	Ay infeliz memoria	Jayme de la Té y Sagau	C(I)-R-A	
[PBA 6]	Este Desasosiego	Francisco José Coutinho	C (I)-R-A	
[PBA 7]	Montes gigantes	Marqués de Cabrera	I-R-A	
[PBA 8]	A la placible sombra	Sebastián Durón	I-A-R-A-Grave -C	
[PBA 9]	Amante Estrella mía	Anónimo	I-A-R-A	
[PBA10]	Sosiegen, sosiegen	Sebastián Durón	A-C-E-R-A	= <i>E-Mn</i> 2283 Zarzuela <i>Salir el Amor del Mundo</i>
[PBA 11]	L'ausencia me condena	André da Costa	I-C-A-C-A-R-C	
[PBA 12]	Despuès que el pensamiento	Jayme de la Té y Sagau	I-R-Airoso-C	
[PBA 13]	Al son de la cadena	Anónimo	I-A-C	

⁹ Carreras, *El Manuscrito Mackworth...* p. 20 , “La cantata ...”p. 70

[PBA 14]	Monstruo Voraz	Pere Rabassa	R-A-R-A	
[PBA 15]	En el profundo valle	Sebastián Durón	I-R-A-R-M-F- Grave	=GB-CDp 1.14
[PBA 16]	Tiorba Cristalina	Jayme de la Té y Sagau	I-C-R-C	=Cantatas humanas a solo, PM 52

A- Aria, C – Coplas, F- Fuga, E- Estribillo – Introducción, M- Minuet, R- Recitado S-Seguidillas

Como se concluye del análisis de la estructura formal de las varias cantatas, surgen en casi todas ellas una mezcla de elementos característicos del tono y villancico (alternancia de coplas-estribillo), y de elementos típicos de la cantata italiana (alternancia recitativo-aria).

Otras cantatas, como la de Pedro Rabassa, revelan una estructura característica de la cantata italiana. Pienso que estos ejemplos son los que la influencia italiana estaba ya más consolidada.

Como escribe Rui Nery, *“The considerable changes that took place in Spanish and Portuguese Music throughout the first half of the eighteenth century (...) corresponded, most of all, to the massive penetration of the models of the Italian Baroque. (...) It was not a simple or immediate process, however. During much of the first quarter of the century the music institutions and musicians sought simultaneously to acquire an increased awareness of the imported cosmopolitan models and to integrate them into the local Peninsular traditions in a somewhat balanced way”*.¹⁰

¹⁰ Nery, Rui V., “Spain, Portugal and Latin America”, en *A History of Baroque Music*, cap. 12, George Buelow (ed.), Indiana University Press, Bloomington, 2004, p.385-395

CAPÍTULO I.

EL MANUSCRITO

1. La Colección

La Colección Pombalinas se compone de 758 códices, del período comprendido entre los siglos XV a XIX, pero con especial incidencia en los siglos XVII y XVIII. Su procedencia es muy variada: además de la biblioteca manuscrita del Marqués de Pombal y de su familia, la colección incluye su archivo personal. Los asuntos tratados son muy diversos: abundan sobre todo los temas relacionados con la genealogía, legislación y política. Hay una colección completa de legislación de los reinados de D. José (1750-1777) y D. Maria I (1777-1816), muchas genealogías, y documentación relativa al Brasil y a los Jesuitas¹¹.

El primer Marqués de Pombal, Sebastião José de Carvalho e Melo, vivió entre 1699 y 1782, y fue embajador de Portugal en Londres y Viena, antes de ser designado Secretario de Estado del rey portugués D. José I hasta 1776. El Marqués es un personaje muy controvertido, representante en Portugal del despotismo ilustrado, quien hizo varias reformas del estado. Su nombre permanece unido a la reconstrucción de Lisboa después del terremoto de 1755.

La colección empezó a ser organizada por el propio Marqués. Comprada en 1887 a sus herederos, llegó a la Biblioteca Nacional de Portugal en 1888, y en 1889 fue editado su inventario¹².

La forma cómo la colección ha sido organizada dificulta su estudio, porque los documentos del archivo personal y los restantes manuscritos están mezclados.

Hasta hoy, no ha sido hecho un estudio sistemático de la colección Pombalinas. En 1982, cuando se conmemoró el bicentenario de su muerte, fue elaborado un catálogo bibliográfico y iconográfico, pero que consideró tan sólo los documentos de la autoría del Marqués, y obras sobre él y su tiempo¹³.

¹¹ FERREIRA, Teresa Andrade Duarte, "Guia das Coleções de Manuscritos da Divisão de Reservados", en *Revista da Biblioteca Nacional*, Série 2, vol III, Lisboa, 1988, p. 115

¹² MONIZ, José António, *Inventario da Secção XIII, Manuscritos – Collecção Pombalina*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1889, p.5

¹³ COMISSÃO Organizadora das Comemorações do Bicentenário do Marquês de Pombal (ED.), *Marquês de Pombal – Catálogo Bibliográfico e Iconográfico*, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa 1982 p. 17

Los manuscritos musicales son pocos, y se desconoce de que modo llegaron a la colección.

Además del manuscrito PBA 82, hay por lo menos seis códices con partituras, con las referencias PBA 76 a 81. Todos estos manuscritos son de la segunda mitad del siglo XVIII, y contienen copias de arias para orquesta y continuo en italiano, de varios compositores: Niccola Piccini, Antonio Mazzoni, David Perez, Adolf Hasse, Johann Christian Bach, entre muchos otros.

No se conoce nada de los gustos o hábitos musicales del Marqués de Pombal, apenas hay información de los costumbres de la corte de D. José I. En su reinado, la música y la ópera italiana están en la moda. D. José manda construir un teatro de ópera en Lisboa, la ópera do Tejo, que fue inaugurada en 31 de Marzo de 1755, pocos meses antes de ser totalmente destruida por el terremoto de 1 de noviembre del mismo año. También hay noticias de la actividad musical en el Palacio, pero este período cae ya fuera del marco histórico de este trabajo.

2. El Manuscrito

Soporte material

El Códice 82 está en muy mal estado de conservación, debido a la humedad. Denota haber tenido mucho uso, tanto que las partes más dañadas son las de cambio de página.

Ofrece un formato vertical de medidas 26cm x 19 cm, uniformes para casi todos los folios. Está encuadernado en pergamino. En el verso de la portada tiene escrito: "*Livro de rusitados de Alexandre Ant^o de Lima*" (véase lámina 1). Conocemos así el presumible autor de las copias de las cantatas, o por lo menos el dueño del manuscrito.

La caja de escritura es de 23,5cm X 18,5 cm. El códice comprende 79 folios numerados, en papel grueso, que se pueden dividir en cinco cuadernos, los cuales después fueron cosidos. Hay una numeración de los folios a la mano, y otra añadido por la Biblioteca al archivarlo, con el mismo número.

El 1r cuaderno va de la p. 1-18v, el 2º de la p. 19-38v, el 3º de la p.39-55v, el 4º de la p. 56-70v, y el 5º va de la p.71-79v.

El quinto cuaderno tiene un papel diferente, más fino.

El manuscrito fue microfilmado el 27.02.1986, por AC Santos.

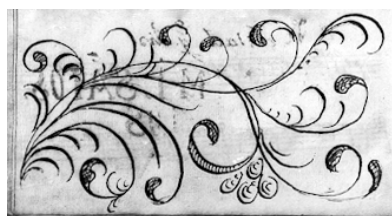
Filigranas

Tan sólo el quinto cuaderno presenta filigranas. En la página 72, surge la primera, que contiene el escudo de Génova, una elipse teniendo en su campo una cruz, y sujetando la elipse, dos dragones alados o grifos, con una corona en la parte superior de la elipse. Debajo de la elipse dos círculos, el primero con las iniciales LB, y el segundo con el símbolo 2. En los folios 74 y 77 se repite esta misma filigrana. En el f. 78, en el círculo inferior constan las iniciales MSC.

Se trata de una filigrana genovesa muy extendida, recogida por Jean de la Rue.¹⁴

Ornamentación

La escritura del manuscrito es a tinta de sepia, incluyendo los pentagramas. El manuscrito está decorado en color (verde, rojo, marrón), con diseños un poco ingenuos y rústicos (por ejemplo, de pájaros, y con floreados en algunas páginas).



La portada está decorada en tonos de verde, con el título de la cantata Alba Soberana en

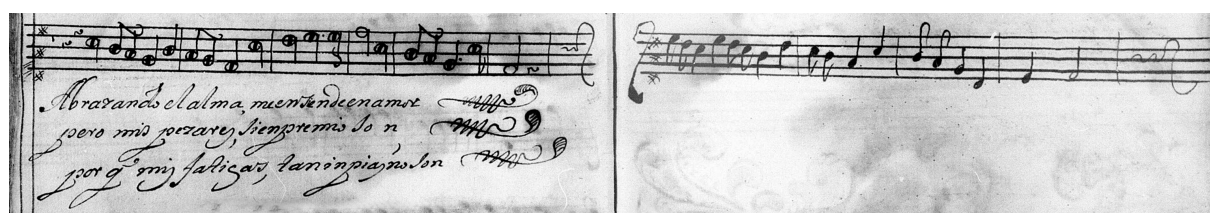
¹⁴ De la Rue, Jean, *Watermarks and Musicology*, en *Acta Musicologica* XXXIII (1961), reproducido en "The Journal of Musicology" XVIII (2001), p. 338, (ejemplo 14c) citado por Carreras, *El Manuscrito Mackworth...*p.39¹⁴

rojo.

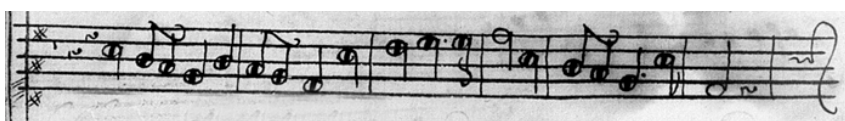
Caligrafía, notación musical y colocación del texto

Muchas cantatas son precedidas por su título en letra que imita la letra impresa, pero no en todos los casos.

La encuadernación del manuscrito se realizó de forma que, en los folios verso, esté la parte de canto con los textos aplicados a la línea de canto (que el copista llama *Cantata So, Tiple So*, etc.), y en los folios recto, la parte del continuo (que el copista llama *Acompto*). Cada una de estas partes tiene una mano distinta:



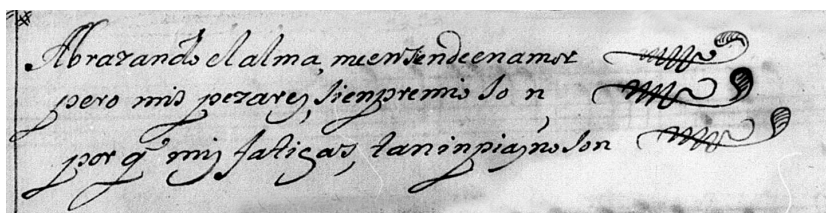
Mano A- parte del canto



Mano B – parte del acompañamiento



Mano C – parte del texto



La mano responsable de la copia del canto es muy cuidada, la de la parte del continuo menos. La mano responsable de la parte del canto es la que escribe igualmente los encabezamientos así como las primeras palabras de las secciones en la parte de continuo.

La mano del texto puede ser la misma que la de la parte del canto, aunque este extremo es difícil de asegurar.

Se nota que la copia ha sido hecha por músicos aficionados, por la existencia de decoraciones en las propias notas de música (parte de canto), por la frecuencia de indicaciones poco claras, como por ejemplo los compases de pausa, y por la existencia frecuente de errores de copia.

Los pentagramas son de pauta fina. En cada página de música hay hasta siete pentagramas.

En cuanto al texto, la mano es la misma en todo el códice.

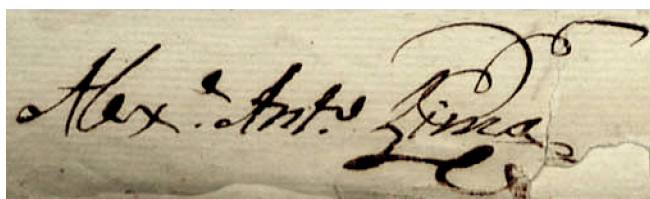
Parece seguro afirmar que el copista es portugués, lo que se demuestra por el uso de algunas grafías concretas:

Ejemplo: (PBA 82 1) quen (en vez de quien), piedoza (en vez de piadosa), heide (en vez de he de) raio, (en vez de rayo), maio (en vez de mayo).

En cuanto a la autoría de la copia del texto, todo parece indicar que sea de Alexandre António de Lima, de quien hablaré más adelante. He consultado documentos autógrafos del autor en la Biblioteca Nacional de Portugal¹⁵, incluso su firma.

A close-up of a handwritten signature in dark ink on aged, slightly stained paper. The signature reads "Alexandre Ant. de Lima" in a cursive script. The word "Lima" is followed by a large, ornate flourish that loops back and ends in a small green leaf-like decoration.

Firma PBA 82

A close-up of a handwritten signature in dark ink on aged paper. The signature reads "Alex. Ant. Lima" in a more fluid, cursive script than the one above. The word "Lima" is followed by a large, sweeping flourish that loops around and ends in a small leaf-like decoration.

Firma A.T.307

Estos documentos pertenecen a las actas de la "Academia de los Occultos", de la cual Alexandre Antonio de Lima fue miembro fundador y en la que participó. De la comparación de la firma del PBA82 con la firma de estos documentos, se puede concluir que la firma es de la misma persona, aunque exista seguramente un lapsus temporal significativo entre los dos documentos, de quizás unos veinte años o más, lo que explica las diferencias entre la

¹⁵ Códices del llamado *Arquivo Tarouca* (con la referencia A.T. 307 de la B.N.P.) relativos a las actas de la *Academia de los Occultos*, de que Alexandre Antonio de Lima hizo parte y en que participó.

caligrafías.

Quiero este agradecimiento muy pronto
Mar. do. Diadema vendome a pagarido,
e' me havia de dar? para a todos.

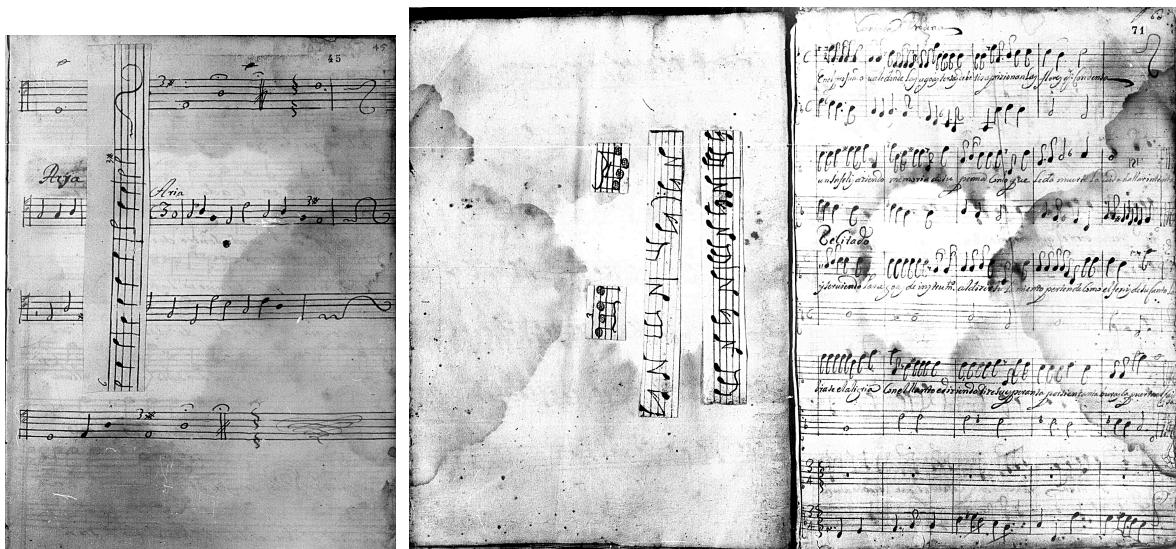
De Alexandre An. de Lima

A sentença de morte q' me calma
he pena, com que torra a minha vida?
por Jo. Jay aguey p' a sua alma.

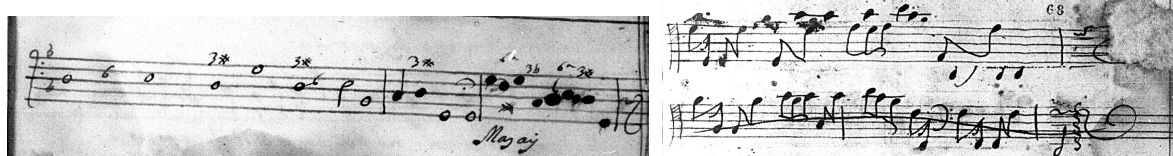
De Alexandre An.

Correcciones

En general, tanto texto como la música no presentan correcciones, pero hay excepciones, como por ejemplo trozos de papel cortados que estaban pegados. Hoy día algunos de estos trozos están sueltos.



Hay algunas tachaduras y enmiendas sobre la partitura de que hablaré en el aparato crítico.



Fecha de datación del manuscrito

Los estudiosos que hasta ahora han escrito sobre el manuscrito escriben que la fecha de compilación sea circa 1708¹⁶. El manuscrito no contiene ninguna fecha.

La investigación que he hecho sobre el poseedor del libro (*vide infra* capítulo II), y su probable copista lleva a pensar que esta fecha sea demasiado temprana, pues Alexandre Ant. de Lima nació en 1699. Es verdad que la primera cantata [PBA1], *Alba soberana*, de André da Costa, fue dedicada a D. Mariana de Austria en la ocasión de su boda con el rey D. João V, que tuvo lugar en 1708; y es en ese hecho que la datación del manuscrito se ha basado hasta ahora. A pesar de no existir ninguna referencia bibliográfica de este hecho, ni ninguna dedicatoria formal, el texto de la cantata, con sus referencias a los reyes y a Himeneo, el dios griego de las ceremonias de matrimonio, permite esta conclusión. La boda fue realizada oficialmente en Julio de 1708, en Viena, y D. Mariana de Austria llega a Lisboa el 27 de Octubre de 1708. Las ceremonias oficiales de la boda en Lisboa tuvieron lugar el 15, 17 y 21 de Noviembre del mismo año, siendo estas fechas las probables para la ejecución de la cantata. De todos modos, el hecho que la pieza haya sido tocada en esta ocasión no permite concluir que sea la misma la fecha de compilación en PBA 82.

Hay que considerar las concordancias conocidas del PBA82 con el objetivo de aclarar esta cuestión. En **E-Mn** M 2618 aparece la cantata [PBA 2] *Déjame tirano Dios*, de Antonio Literes. La fecha indicada por los estudiosos de este manuscrito es que la compilación se hizo *circa* 1730¹⁷. La "cantata" [PBA 10], *Sosiegen, sosiegen* de Sebastián Durón, es en realidad un aria de la zarzuela *Salir el Amor del Mundo*, con texto de José de Cañizares, que se piensa que fue estrenada en el Palacio real en Madrid en 06 de Noviembre de 1696. La última concordancia es la cantata [PBA 15] *En el profundo valle*, de Sebastián Durón, que está compilada en el **GB-CDp** Mackworth 1.14, que se creó que fue copiado *circa* 1715.

¹⁶ Carreras, *El Manuscrito Mackworth...* p. 39, Marín, *Music on the margin...*, p. 281

¹⁷ Carreras, "The Spanish Cantata" ..., p.2

Considerando todos estos datos, concluyo que la fecha probable de compilación sería *circa* 1720 y se habría hecho en poco tiempo, por lo menos los primeros cuatro cuadernos del PBA 82, en que no hay fluctuaciones en la caligrafía de los copistas. El quinto cuaderno, con un papel diferente y un tipo de escritura completamente diferente, habrá sido añadido más tarde.

Recepción del manuscrito y del repertorio en su época

Todo indica que el código 82 debió servir para el uso personal de su autor o de su familia y amigos. Eso no los sugiere la indicación de autoría de la portada, las decoraciones del libro y de la notación musical, y las señas de mucho uso que tiene. Es evidente que no se trata de una copia destinada a la utilización comercial o para regalo.

En lo que respeta la recepción del propio repertorio de cámara para voz y continuo en su época, existen varias fuentes de la época que retratan el papel de esta música en la sociedad.

En primero lugar, hay que citar las crónicas de la nunciatura papal en Lisboa enviadas a la Curia en Roma¹⁸, que a lo largo de los años 1708-1750, dan un panorama muy preciso de la vida cultural en Lisboa, (con la excepción de los años 1728-1732, en que las relaciones diplomáticas entre Lisboa y la Santa Sede se interrumpieron).

En lo que concierne a los periódicos, hay la “Gazeta de Lisboa”, un periódico impreso que fue publicado de 1715-1726 y 1728-1750, pero este periódico se dedica sobre todo a noticias del extranjero. Existieron también periódicos manuscritos que circulaban¹⁹, las llamadas “Gazetas”, y esos se dedicaban casi exclusivamente a noticias de Portugal. Durante la primera mitad del siglo XVIII fue publicado un periódico que se llamaba “Diário” entre 1729 y 1740, publicado por el 4º Conde de Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses, en colaboración con Luis Montês Matoso y Rodrigo Xavier Pereira de Faria. A partir del 1740 y

¹⁸ Doderer, Gerhard, in “A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)”, in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Associação Portuguesa de Artes Musicais, Lisboa, 1993, vol.3, p.69

¹⁹ LISBOA, João Luís, Miranda, Tiago C.P. dos Reis, Olival, Fernanda, *Gazetas Manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*, vol. I e II, Edições Colibri, CHC-UNL e CIDEHUS.UE, Coleção Biblioteca, Fontes e Inventários, Évora 2005 p.10

hasta 1750 fue publicado un periódico igualmente manuscrito llamado “Folheto de Lisboa”.

Esos periódicos circulaban normalmente semanal o quincenalmente. Se sabe que existía una red de correspondientes que enviaban las noticias, y una red de lectores por todo el país.

Estas gacetas manuscritas están llenas de noticias sobre la vida en el palacio real, en las casas nobles y en los teatros de la ciudad (véase anexo 7.2).

En cuanto a otras fuentes de información hay que citar también las cartas enviadas por la princesa y después Reina D. Mariana Vitória de Bourbon a su familia en España²⁰.

Se sabe por estas fuentes que era común dentro de la familia real y en familias nobles que las señoras tuvieran clases de música, en particular de canto. Había muchas fiestas privadas en donde las señoras de la nobleza cantaban. Las cantatas para voz y continuo serían el repertorio más adecuado a estos ambientes.

La reina D. Mariana de Austria tocaba el clave, así como la princesa D. Maria Bárbara de Bragança. La princesa D. Mariana Vitória de Bourbon cantaba y tenía clases privadas en sus aposentos. Se queja en varias cartas de que este es su único entretenimiento.

De la princesa D. Mariana Vitória tenemos la única referencia directa a un compositor de cantatas, en este caso, italianas, que cito: “toute les aprediner la Rayne touje (on doit lire “touche”) le clavesin et je chante les cantatas du Baron dastorga”(…)²¹

Emanuele d'Astorga fue un compositor italiano (1680-?), natural de Sicilia pero de ascendencia española, que dejó más de 170 cantatas profanas. Publicó en Lisboa en 1726 un libro de doce cantadas humanas a solo, con texto en italiano y español.²²

La influencia del teatro y música castellanas se mantiene en las dos primeras décadas del s. XVIII, cuando empieza a sobreponerse la influencia de la ópera y de la música italiana en general. A partir de 1717 empiezan a llegar a Lisboa músicos italianos, para formar parte de la Real Capilla y también como profesores (de los cuales destaca Domenico Scarlatti, quien llega a Lisboa en 1719). El Rey D. João V establece también un programa que permita a becarios portugueses ir estudiar en Roma, lo que pasó con compositores como Francisco

²⁰ BEIRÃO, Caetano, *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família em Espanha*, vol I - (1721-1748), Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa 1936, vol I p.5

²¹ Beirão, Caetano, *Cartas da Rainha ...* fragmento de la carta nº LXV, de 12 de Octubre de 1730, p. 75

²² Ladd, K.S., *The Solo Cantatas...*, p.33

António de Almeida, António Teixeira y João Lourenço Rebelo.

Como en España, la influencia de la música italiana pasa por una inculturación inicial, con una permeabilidad de los compositores a cambios más o menos sutiles dentro del repertorio tradicional, y posteriormente, a una completa importación de los modelos y características formales y tonales de la música italiana. De esta fase intermedia son ejemplo las cantadas humanas, que evolucionan a partir de los tonos humanos con la introducción de la alternancia recitativo/aria típica de la cantata italiana.

En 1735 se funda en Lisboa la primera compañía de ópera italiana independiente, de Alexandre Paghetti, siendo miembros de esta compañía, las famosas “Paquetas”, frecuentemente vistas actuando en el palacio real y en casas de la nobleza.

A partir de la década de 1740 se produce una paralización en la vida cultural en Lisboa debido a la enfermedad del Rey²³. A partir de 1750, en el reinado de D. José, se daría un reavivar de la vida cultural, con un predominio de la ópera italiana, siendo construido un gran Teatro de Ópera, la Ópera do Tejo, que quedará completamente destruido en el terremoto de 1755.

²³ Doderer, Gerhard, in “A Música da Sociedade Joanina...”, p. 79

CAPÍTULO II.

EL AUTOR

Como he comentado anteriormente, el autor del manuscrito, o sea, el compilador del manuscrito y quizás el copista y su poseedor, fue Alexandre António de Lima.

Con respecto de este personaje, escribe Diogo Barbosa de Machado (1682-1772), en su *Bibliotheca Lusitana*²⁴, publicada en 1741:

“Alexandre António de Lima nasceu em Lisboa a 21 de Janeiro de 1699 e teve por Pais a Francisco Mendes Barbosa, e Lima, e a D. Josepha Theresa de Moura. Depois de instruido na língua latina, e Humanidades levado do genio, que tinha para a Poesia a cultivou com grande aplauso do seu talento principalmente a Comica, de cuja arte tem publicadas as obras seguintes:

"Novos encantos de amor" representação comica, que se representou na Casa da Mouraria, Lisboa por Pedro Gargareje 1737.8.

O zeloso, e o Avaro pella industria castigados Representação cómica.

Tres Sonetos e huma decima à intempestiva morte da Serenissima Senhora Infanta D. Francisca. Sahio em a obra intitulada Vozes da Pena, e clamores da Saudade, composta a este fúnebre assunto Lisboa sem anno, nem nome do Impressor.”

Inocencio Francisco da Silva, en su *Diccionario Bibliographico Portuguez*²⁵, publicado en 1810, en la entrada referente a Alexandre António de Lima, añade:

“Socio da Academia dos Occultos, e da dos Applicados. Foi natural de Lisboa, e n. a 21 de Janeiro de 1699. Ignoro a data do seu falecimento, constando apenas do que diz Barbosa no tomo IV, que elle ainda vivia em 1759.”

Y describe a continuación el catálogo de las obras literarias del autor.

Y más adelante: *“(…)De umas palavras do Bispo que foi do Pará (...), concluo que Alexandre*

²⁴ MACHADO, Diogo Barbosa de, *Bibliotheca lusitana histórica, critica e cronológica, 1741-1759*, [en línea], Lisboa Occidental, António Isidoro da Fonseca (ed.), Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras [consulta em Janeiro 2013], Disponible a https://bdigital.sib.uc.pt/bduc/Biblioteca_Digital_UCFL/digicult/UCFL-CF-E-9-1_4/globalItems.html, tomo I, pág. 93

²⁵ Silva, Innocencio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Imprensa Nacional, Lisboa 1810, tomo I, pág. 27 y 28

António de Lima succedeu ao infeliz António José da Silva na tarefa de escrever óperas para se representarem no theatro portuguez.” António José da Silva fue un dramaturgo portugués de origen judío que escribió varios libretos de óperas cómicas, representadas en el *Teatro do Bairro Alto* en Lisboa y que fue víctima de la inquisición portuguesa en 1739.

Sabemos que Alexandre fue libretista de varias óperas cómicas. Por lo menos una de ellas “*Novos Encantos de Amor*”, se representó en la Casa da Mouraria en 1737/1738, por Pedro Gargareje.

Alexandre hizo parte de dos Academias literarias, las cuales estaban en moda en la Lisboa del inicio del XVIII, siguiendo la moda de Italia, Francia y España. Una de ellas, la *Academia de los Aplicados*, se creó en 1723. Citando el periódico *Journal de Verdun*²⁶: “*Le 4 du mois d'avril on fit a Lisbonne, dans le faubourg de Olarias, l'ouverture d'une nouvelle académie, dont les membres ont pris le nom d'Académiciens Appliqués*”. La *Academia de los Occultos* fue establecida en octubre de 1747. De acuerdo con el mismo periódico: “*Octobre 1747: Il c'est établie a Lisbonne, sous la protégion du roi du Portugal, une Académie, composée de 24 académiciens. Elle se nommera l'Académie des Occultes (...)*”.²⁷

El nombre de Alexandre Lima no aparece en los códigos que se refieren a la *Academia de los Aplicados*. Su participación debe haber sido menos frecuente. Pero aparece muy a menudo en los códigos referentes a la *Academia de los Occultos* pues fue uno de los 24 académicos fundadores. Su firma está en el acta inaugural de la Academia, como citado *supra*. Esta organizaba conferencias regulares, en que Alexandre participaba como conferenciante y con sus versos²⁸ (véase lámina x).

Muchas obras literarias de nuestro copista han sobrevivido. Existen en la Biblioteca Nacional de Portugal copias manuscritas no autógrafas de los libretos de óperas, pero que datan de 1784, ya posteriores a su muerte.

No conocemos de Alexandre otros vínculos con la música sino sus relaciones con la ópera como libretista, así como también a través de las actividades y manifestaciones musicales

²⁶ MARTINS, António Antero Coimbra, *Notícias do Jornal de Verdun sobre Academias em Portugal no tempo de D. João V*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1960

²⁷ FERREIRA, Maria Natália, *Certames poéticos realizados em Lisboa nos séculos XVII e XVIII*, Tesis maestría: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa 1992

²⁸ Códices del llamado Arquivo Tarouca (A.T. 307 de la B.N.P.) relativos a las actas de la Academia de los Occultos, de que Alexandre Antonio de Lima hizo parte y en que participó

de las academias literarias.

Las academias literarias organizaban a menudo concursos (los llamados *Certames*). Estas competiciones se iniciaban con la ejecución de una pieza musical, y se desarrollaban después en tres momentos: 1º se enunciaba el tema del concurso, y se leía el reglamento; 2º se leían las poesías participantes, y se anunciaban los premios; y 3º se encerraba el concurso. Entre cada discurso o poesía, y para crear un momento de relajación o suspense, la orquesta ejecutaba piezas alegres²⁹.

El hecho que Alexandre haya sido miembro activo de academias literarias y siendo también el compilador del PBA 82 refuerza la tesis de la relación entre este repertorio y las academias. Esto fue defendido por Juan José Carreras: *“Un posible marco para estas cantadas lo constituyen las academias ilustradas de la época.(...) [hay que considerar] tanto las actividades de las academias institucionalizadas como las “fiestas académicas”, que delimitan un nuevo espacio público para el consumo musical, al margen del teatro, del templo, de la plaza y de la cámara privada.”*³⁰

CAPÍTULO III

EDICIÓN DEL TEXTO

1. El castellano como lengua literaria, de teatro y de música

Todas las cantatas del PBA 82 están escritas en castellano. ¿Cómo se explica esto al inicio del siglo XVIII, considerando que la independencia de Portugal había ocurrido ya en 1640?

*“El proceso de castellanización cultural de la corte portuguesa se da ya en el período pre-filipino, y se manifiesta igualmente durante los 60 años de monarquía dual en los que la presencia de compañías de comedias castellanas recorren el país”.*³¹

De 1580 a 1640, el período de la monarquía dual, el castellano fue la lengua oficial en la

²⁹ Ferreira, Maria Natália, *Certames Poéticos ...* p.144

³⁰ Carreras, “La cantata de cámara...” p.86

³¹ VÁSQUEZ CUESTA, Pilar, *A Língua e a Cultura Portuguesa no tempo dos Filipes*, Mário Matos e Lemos, (trad.) Publicações Europa- América, Mem Martins 1988, cit. por GÁNDARA EIROA, Xosé Crisanto, *Estudio y edición filológica y musical del Manuscrito M-471 de la Biblioteca Distrital de Braga*, Tesis Doctoral, Universidad de Coruña, La Coruña 2009 p.106

corte. Durante este período, hay también un gran intercambio de letrados y gente de cultura entre Portugal y España. La influencia de la riquísima tradición teatral castellana del Siglo de Oro va a hacer desaparecer la tradición teatral portuguesa en estos años, incluso en el siglo siguiente, y es un medio muy fuerte para la expansión del castellano, incluso para las clases sociales más bajas. La influencia del romance español también deja sus marcas con los autores portugueses a escribir en la lengua castellana. Tan sólo en la poesía la lengua portuguesa logró mantenerse:

“Em geral, a lírica culta utiliza alternadamente as duas línguas, mas o vernáculo é preferido pelos poetas maneiristas, que mais ou menos seguem a linha de Camões, e a língua estrangeira pelos barrocos, imitadores de Góngora e de Quevedo, pelo que o português predomina nos primeiros tempos da dominação filipina e o castelhano nos últimos, mantendo-se este mesmo depois da restauração da independência, já que – como veremos – tardem a apagar-se as marcas dum processo diglósico.(...)”³²

También en la tradición musical se manifiesta este proceso y la influencia de la lengua y cultura española se extenderá hasta la primera mitad del siglo XVIII. Había muchas comedias castellanas con música representadas en Portugal. Véase como ejemplo que la partitura de las zarzuelas *Acis y Galatea* de Antonio de Literes, estrenada en Madrid en 1708, *Hasta lo insensible adora*, de Sebastián Durón, estrenada en Madrid en 1713 y *El estrago en la fineza o Jupiter y Semele*, de Antonio de Literes, estrenada en 1718, se conservan en la Biblioteca Pública de Évora, en Portugal³³. Sabemos también que *Acis y Galatea* se representó en la corte en Lisboa 22 de Octubre de 1711, por ocasión del cumpleaños del rey D. João V, dedicada por Mariana de Austria y que *Hasta lo insensible adora* se representó en Lisboa en 24 de Agosto de 1723³⁴. El manuscrito M-471 del Archivo Distrital de Braga, estudiado por Xosé Gándara Eiroa³⁵, contiene 42 bailes con notación musical en lengua castellana. Las cantatas humanas en lengua castellana son igualmente un ejemplo de este predominio del castellano todavía durante el siglo XVIII.

Tenemos un testigo de un viajero extranjero, el Barón de Lahontan, quien, en su viaje a

³² Vázquez, Cuesta, *A Língua ...*pág. 93

³³ Carreras, “La cantata de cámara...”, p.79-80

³⁴ CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999 entrada Literes Carrión, Antonio

³⁵ GÁNDARA EIROA, *Estudio y edición* p.106

Portugal en 1694, escribe: “(...)Tous les motets qu'ils chantent dans les églises sont en langue Castellane; aussi bien que leurs pastorales & la plupart de leurs Chansons. Ils Tâchent d'imiter des Espagnoles, autant qu'il leur est possible; même jusqu'au Cérémoniel de leur Cour (...)”³⁶

El castellano mantiene su importancia como lengua de cultura en Portugal durante el siglo XVIII, hasta que sea sustituido por la lengua francesa en la literatura y por el italiano en la música. Es destacable que se utiliza todavía el castellano en sesiones de las academias literarias a mediados del siglo XVIII.

2. Características de los textos

La letra de las cantatas que transcribo está originalmente en castellano y los textos son todos anónimos. No se ha podido localizar la fuente ni el autor de los textos poéticos de las cantatas transcritas en las obras de referencia³⁷.

La calidad literaria de los textos no es extraordinaria, siendo esta una característica general de la cantata europea del XVIII³⁸.

La temática más común de las cantatas humanas es el amor no correspondido.

Tienen plena aplicación las conclusiones de Juan José Carreras a este respecto, hablando del **E-Mn M2618**: “Si atendemos al contenido general de los textos de M 2618, resulta evidente el dominio de la temática amorosa formulada generalmente como queja de un amante masculino (en contraste con la tesitura de soprano de todas las piezas) ante una amada desdeñosa y fría, que suele responder a los tópicos nombres pastorales de ninfas como Filis o Anarda (...). Se distinguen algunas piezas que hacen uso explícito de la ambientación pastoral, simplemente sugerida en el resto del grupo por la onomástica de ninfas y pastores, y denotada en estas cantadas por el empleo de descriptores como “frondoso valle”(…), siguiendo una convención italiana de descripción bucólica (...). ”³⁹

En las cantatas que elegí hay dos que respetan esta regla: la [PBA82 2], *Déjame tirano Dios* y la [PBA82 8], *A la placible sombra*. La [PBA82 2], habla en primera persona del sufrimiento

³⁶ Citado GÁNDARA EIROA, *Estudio y edición...* p. 106, Dialogues de Monsieur le Baron de Lahontan et d'un sauvage dans l'Amerique, Amsterdam, Veuve de Boetemann, 1704

³⁷ AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1994

³⁸ Carreras, “La Cantata de Cámara ...”, p.76

³⁹ Carreras, “La Cantata de Cámara ...”, p.77

de un amante no correspondido o abandonado. La [PBA82 8] es un ejemplo de la utilización de personajes arcádicos con la referencia a la historia de Anfriso y la ninfa Belisarda, de la *Arcadia* de Lope de Vega (1562-1635), y en que son empleados descriptores bucólicos como “A la placible sombra de un álamo gigante”, “la verde alfombra”, “ay, tronco, ay, fuente, ay, risco, ay, bosque”.

La [PBA82 1], “Alba soberana” fue escrita para la ocasión particular de la boda del rey portugués D. João V con D. María Ana de Austria, y así su texto no sigue estas características, pero de todos modos están presentes elementos bucólicos mezclados con la alabanza a la reina como por ejemplo: “Aquella rosa pura despliega su fulgor para que la corona que la ilustra logre el timbre de ser vuestra oblación”. La [PBA82 14], “Monstruo voraz” es una completa excepción a estos temas. Habla con una virulencia desmesurada contra la envidia y concluye la última aria preguntando “Cual es mayor pena, cual es mayor mal, el ser envidiado o el fiero envidiar?”. Enseguida contesta: “No hay que dudar que el ser envidiado es dichoso placer y el ser envidioso infelice pesar”.

En cuanto a concordancias, hay que señalar:

[PBA82 2] - **E-Mn** M2618 – este manuscrito, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, contiene 23 piezas profanas para voz solista y acompañamiento, entre tonos y cantatas, de varios compositores: Antonio de Literes, Juan Hidalgo, Sebastián Durón, Juan de Navas, Antonio Cabezudo, José de Serqueira e José de Torres, todos ellos con relación a los espectáculos teatrales de corte. Se conserva sólo la parte de tiple⁴⁰. Su cantata nº 18, ahí atribuida a Antonio Literes, *Déjame tirano Dios*, me permitió establecer la autoría de [PBA82 2].

Del [PBA82 14] - el BC M1495– este manuscrito es un códice en papel fino, no encuadernado, conservado en la Biblioteca de Catalunya y que contiene varios manuscritos con poesías en castellano del siglo XVII/inicio de XVIII.⁴¹ El texto de esta cantata aparece ahí incompleto, y sin asignación de autoría.

⁴⁰ Carreras, “La Cantata de Cámara ...”, p.70

⁴¹ Durán i Grau, Eulalia, Repertori de Manuscrits Catalans c.1620-1714, vol. I, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona

3. Criterios de edición

Los textos presentados en las transcripciones tienen la ortografía y puntuación modernizadas siempre que el valor fonético no se vea alterado. El criterio de colocación del texto es el de la acentuación tónica de las palabras.

En esta sección he optado por transcribir la versión original del texto cotejada con una versión corregida. Así se ve claramente que el original carece casi por completo de puntuación, la disposición en versos y estrofas, lo que se ha procurado subsanar. Se constata igualmente ortografía a veces equivocada, contaminada por la lengua nativa del copista, que prueba el origen portugués del mismo.

Incluso en la transcripción del original he quitado las repeticiones de texto, excepto cuando está enlazado con algún texto diferente.

En notas a pie de página se indican aclaraciones necesarias a la comprensión del texto.

Consigno también las diferencias existentes en las concordancias conocidas en **negrita** en la versión corregida, y en el caso de *Monstruo Voraz*, la transcribo integralmente al final.

4. Texto de las cantatas

<i>Versión Original</i>	Transcripción
[PBA 1] <i>Cantata So</i> ALVA SOBERANA <i>Alba soberana q con luz sutil haziendo mas felis al Sol del Luso venis aeternizar Vuestro Carmin! Vuestros areboles desplendor gentil Propisios me desculpan los asentos q Ilustre aurora os quieren aplaudir Sacro y alagueno vuestro albor filis adimita el rendimt^o Venturozo de quen p^a brillar busca el servir</i> <i>Venid. Luzid. Reid. Q oy p^a el obzequio de Vuestros reflexos mi vos es clarin</i>	[PBA 1] Cantata so[lo] ALBA SOBERANA [Introducción] Alba soberana que, con luz sutil, haciendo más feliz al sol del [l]uso venís a eternizar vuestro carmín. Vuestros arreboles de esplendor gentil propicios me disculpan los acentos que ilustre aurora os quieren aplaudir. Sacro y halagüeño vuestro albor feliz [¿Filis?] admita el rendimiento venturoso de quien, para brillar, busca el servir. Venid, lucid, reíd que, hoy, para el obsequio de vuestros reflejos, mi voz es clarín.

<p><i>Recitado</i> <i>Mas si Vuestras ardientes Luzes bellas son</i> <i>divino blazon de las estr^{as}</i> <i>Como podera de un Ruiseñor el ancia</i> <i>moviendo el pico</i> <i>herir la consonancia</i></p> <p><i>Aria</i> <i>Aunq se alentados a Vuestros ardores se ven</i> <i>sus asentos</i> <i>sabrán animados trinar sus primores</i> <i>Rasgando los ayres la esfera los vientos</i> <i>y entonces</i> <i>atentos Vuestros fulgores</i> <i>veran q enlevados dispendan sagrados al</i> <i>orbe favores al sielo milagros prodigios</i> <i>portentos</i></p> <p><i>Recitado</i> <i>y porq reine en todo el ymispherio</i> <i>quien tiene de las almas el imperio</i> <i>a Vuestra lus dedica su disvelo quien vive en</i> <i>agoa en tiera en aire en sielo</i></p> <p><i>Coplas</i></p> <p><i>Aquella fuente Clara despeña su Candor</i> <i>a que aziendo filisi su destino</i> <i>Seia cada murmurio una cansion</i></p> <p><i>Aquella roza pura dispiega su fulgor p^a q la</i> <i>Corona q La ilustra</i> <i>Logre el timbre de ser Vuestra oblación</i></p> <p><i>Aquel jilgero acorde su arpada dulce vos</i> <i>al ver q a este orizonte</i> <i>amanecistes de su asiento convierte en</i></p>	<p>Recitado Mas, si vuestras ardientes luces bellas son divino blasón de las estrellas, ¿cómo podrá de un ruiseñor el ansia, moviendo el pico, herir la consonancia?</p> <p>Aria Aunque se alentados a vuestros ardores se ven sus acentos, sabrán animados trinar sus primores, rasgando los aires, la esfera, los vientos; y, entonces, atentos a vuestros fulgores, verán que elevados dispensan sagrados al orbe favores, al cielo milagros, prodigios, portentos.</p> <p>Recitado Y porque reine en todo el hemisferio quien tiene de las almas el imperio, a vuestra luz dedica su desvelo quien vive en agua en tierra en aire en cielo.</p> <p>[Coplas] [1^a] Aquella fuente clara despeña su candor a que haciendo feliz su destino, sea cada murmullo una canción. [2^a] Aquella rosa pura despliega su fulgor para que la corona que la ilustra logre el timbre de ser vuestra oblación. [3^a] Aquel jilguero acorde su arpada dulce voz al ver que a este horizonte</p>
---	---

<p><i>suspension</i></p> <p><i>Aquella estrella ardiente aviva su esplendor no por si giralsol copiando a Venus por si un raio retrato</i></p> <p><i>Entoadas as coplas dice</i></p> <p><i>y asi se rinden a vuestro ardor la estrella el ave la fuente y Flor</i></p> <p><i>Recitado</i> <i>pero si al solen Vuestros tiernos maios le agotais y eisedeis los bellos rayos q mucho q os saluden dulcemte el gilgero la estrella la Roza y fuente pues os mira el respeto q os adora si aguila en alemania en lizia aurora</i></p> <p><i>Aria</i> <i>I coando para bien delisia q os venera nuestras dichas os ven Al solio q os espera Ven Himineo ven Tus alagos preven y en cariñoza gloria Corona de vitoria una sien i otra sien Ven imineo ven</i></p> <p><i>Risit^o</i> <i>Ven porque reconosca en tus carisias gustos plazer recreos i dilisias y p^a q se aliente el fiel deseo en ven himineo ven</i></p> <p><i>Fuga</i> <i>Ven y alagueño en gozos deshecho infunde en su pecho suave el arpon i aun coando su sueño las auras la inspiren afables respiren carisias de amor i en delfico ardor</i></p>	<p>amanecisteis de su aliento convierte en suspensió [4^a]</p> <p>Aquella estrella ardiente aviva su esplendor no por si giralsol copiando a Venus por si un rayo retrató</p> <p>Y así se rinden a vuestro ardor la estrella, el ave, la fuente y flor</p> <p>Recitado Pero si al sol en vuestros tiernos mayos le agotáis y excedéis los bellos rayos, qué mucho que os saluden dulcemente el jilguero, la estrella, rosa y fuente, pues os mira el respeto que os adora, si águila en Alemania en Licia⁴² aurora.</p> <p>Aria Y cuando para bien, de Licia [¿delicia?] que os venera, nuestras dichas os ven al solio que os espera, ven, Himeneo⁴³, ven. Tus halagos prevén y en cariñosa gloria corona de vi[c]toria una sien y otra sien ven, Himeneo, ven.</p> <p>Recitado Ven, porque reconozca en tus caricias, gustos, placer, recreos y delicias y para que se aliente el fiel deseo ven, Himeneo, ven.</p> <p>Fuga Ven, y halagüeño en gozos deshecho, infunde en su pecho suave el arpón. Y aún cuando su sueño</p>
--	---

⁴² Licia: región de la antigua Asia Menor, hoy Antalya (situada al sur de Turquía)

⁴³ Himeneo: Dios griego del matrimonio

<p><i>suas llamas enbidien eternas y bellas las estrellas la luna i el sol</i></p> <p><i>Recitado</i> <i>I pues mariana es Reina de ermozura amor ripita el eco amor</i></p> <p>[PBA 2] Dexame tirano Dios <i>Solo com recitado que dis</i></p> <p><i>Tiple solo Intro</i></p> <p><i>Dexame tirano Dios, Que viva con la esquivés pues no se puede morir quien se a muerto ya una ves Dexame amor, dexame Que yo estoy con mi mal mui bien</i></p> <p><i>Recitado</i> <i>Pero, que hes hesto?</i> <i>Que ira, que pena, que colera fiera</i> <i>Me induze a q viva</i> <i>me obliga a que muera</i> <i>Y pues por más piedoza tiranía</i> <i>me aconseja a q muera el alma mia</i> <i>diga el dolor amado</i> <i>del bien apetisido.</i></p> <p><i>Coplas</i> <i>pues me oferece la muerte</i> <i>de amante de Marsia</i> <i>el infiel adorado atractivo</i> <i>pensamiento q intentas si miras</i> <i>que no ay más poder que no aver un arbitrio</i></p>	<p>las auras la inspiren, afables respiren caricias de amor y en delfico ardor sus llamas envidien, eternas y bellas, las estrellas la luna y el sol.</p> <p><i>Recitado</i> Y pues Mariana es reina de hermosura amor repita el eco: amor, amor.</p> <p>[PBA 2] Déjame, tirano Dios Solo con recitado que dice</p> <p>Tiple solo. Introducción</p> <p>Déjame, tirano Dios, que viva con la esquivéz, pues no se puede morir quien se ha muerto ya una vez. Déjame, amor, déjame, que yo estoy con mi mal muy bien.</p> <p><i>Recitado</i> Pero, ¿qué es esto, qué ira, qué pena, qué cólera fiera me induce a que viva, me obliga a que muera? Y, pues, por más piadosa tiranía me aconseja a que muera el alma mía, diga el dolor amado del bien apetecido.</p> <p>Coplas [1ª] Pues me ofrece la muerte de amante de Marcia el infiel adorado atractivo. Pensamiento, ¿qué intentas, si miras que no hay más poder que no haber un arbitrio?</p> <p>[2ª]</p>
--	--

<p><i>Engañado pertendes amante seguir su llorado emposible divino Hay de ti pues q ves, infelice, que amar es ofensa i no amar es dilito.</i></p> <p><i>Que heide azer, si coando reconosco peligro en vivir, mas me aserco al peligro Ay amor quien tuviera una vida capas de lograr esta muerte en q vivo Y pues ja tus ojos dan en q ha de ser mirame morir una i otra vez</i></p> <p><i>Coplas</i></p> <p><i>Ai q me mata una ingrata, Ai q me ofende una infiel Ai vida mia, ay, que heide hazer, se me da en mirar sin poderme ver. Ai vida mia ai q heide hazer com unos ojos que matan sin querer Ai q me dan con un que se yo Ai que me dan con un no se que Ai vida mia, ai, que heide hazer se me da en mirar sin poderme ver.</i></p> <p><i>Ai q el alma me atraviesan sin poderme defender Ai vida mia ai que heide hazer, pues me trata mal sin mirarme bien Ay vida mía, ai, que heide hazer con unos ojos que matan sin querer Ai que me dan con un que se yo Ay que me dan con un no se que Ai vida mia, ay, que heide hazer</i></p>	<p>Engañado pretendes amante seguir su llorado imposible divino. ¡Ay de ti, pues que ves infeliz que amar es ofensa y no amar es delito!</p> <p>[3ª] ¿Qué he de hacer si cuando reconozco peligro en vivir, más me acerco al peligro? ¡Ay, amor, quién tuviera una vida capaz de lograr esta muerte en que vivo. Y, pues ya tus ojos dan en qué ha de ser; mírame morir una y otra vez.</p> <p>Coplas [1ª] ¡Ay, que me mata una ingrata! ¡Ay, que me ofende una infiel! ¡Ay, vida mía! ¡Ay!, ¿qué he de hacer si me da en mirar, sin poderme ver? ¡Ay, vida mía! ¡Ay!, ¿qué he de hacer con unos ojos que dicen que⁴⁴ matan sin querer? ¡Ay, que me dan con un qué sé yo! ¡Ay, que me dan con un no sé qué! ¡Ay, vida mía! ¡Ay!, ¿qué he de hacer si me da en mirar, sin poderme ver?</p> <p>[2ª] ¡Ay, que el alma me atraviesan, sin poderme defender! ¡Ay, vida mía! ¡Ay!, ¿qué he de hacer pues me trata mal sin mirarme bien?⁴⁵ ¡Ay, vida mía! ¡Ay!, ¿qué he de hacer con unos ojos que dicen que matan sin querer? ¡Ay, que me dan con un qué sé yo! ¡Ay, que me dan con un no sé qué! ¡Ay, vida mía! ¡Ay!, ¿qué he de hacer pues me trata mal sin mirarme bien?⁴⁶</p>
---	---

⁴⁴

⁴⁵ E-Mn M 2618 “si me miran bien”

⁴⁶ E-Mn M 2618 “si me da en mirar, sin poderme ver”

<p><i>pues me trata mal sin mirarme bien.</i></p> <p><i>Ai que un bolver de cabeza, me mata segunda ves Ai, vida mía, ai, que heide hazer Morire pues va la vencida a tres Ai vida mia ai que heide hazer con unos ojos que matan sin querer Ai que me dan con un que se yo! Ay que me dan con un no se que! Ai vida mia ay que heide hazer Morire pues va la vencida a tres</i></p> <p><i>Recitº</i> <i>Qué digo, y puedo amar a una infiel huir hes mejor, mas como podre si esbolisiozos sus ojos hermosos diziendome ze, ze, ze Oyes amor digo ze, ze, ze Ze quieres morir Buelveme mírame buelveme a ver</i></p> <p>[PBA 8] A la plazible sombra</p> <p><i>A la plazible sombra de un álamo gigante sobre la verde alfombra q matizo del sol la luz flamante hasin cantava Anfriso a las arenas quexas amargas de sus dulces penas</i></p> <p><i>Aria airoso Ven muerte q solo el morir Venser puede mi triste pezar Mas bien sé que no quieres venir Porque sabes que me has de aliviar</i></p> <p><i>Recitado Ay Belizarda amada Ay suerte empia ay</i></p>	<p>3ª</p> <p>¡Ay, que un volver de cabeza me mata segunda vez! ¡Ay, vida mía! ¡Ay!, ¿qué he de hacer? Moriré, pues va la vencida a tres. ¡Ay, vida mía! ¡Ay!, ¿qué he de hacer con unos ojos que dicen que matan sin querer? ¡Ay, que me dan con un qué sé yo! ¡Ay, que me dan con un no sé qué! ¡Ay, vida mía! ¡Ay!, ¿qué he de hacer? Moriré, pues va la vencida a tres⁴⁷.</p> <p>Recitado ¿Qué digo? ¿Y puedo amar a una infiel? Huir es mejor. Mas, ¿cómo podré, si son bulliciosos sus ojos hermosos⁴⁸ diciéndome: ce, ce, ce. Oye, Amor, digo ce, ce, ce. Si quieres morir, mírame, vuélveme a ver.</p> <p>[PBA 8] A la placible sombra</p> <p>A la placible sombra de un álamo gigante, sobre la verde alfombra que matizó del sol la luz flamante, así cantaba Anfriso a las arenas quejas amargas de sus dulces penas.</p> <p>Aria airoso Ven, muerte, que solo el morir vencer puede mi triste pesar, mas, bien sé que no quieres venir porque sabes que me has de aliviar.</p> <p>Recitado ¡Ay, Belisarda amada,</p>
--	---

⁴⁷ E-Mn M 2618 "si me da en mirar, sin poderme ver"

⁴⁸ E-Mn M 2618 "si están bullendo sus ojos hermosos"

<p><i>dulcissimo bien de la alma mia que afable fuera amor en su biolencia de donde ay voluntad no ubiera auzensia</i></p> <p><i>Aria airozo Donde te allare imagen divina que yo ydolatre mas presto sospecho hallarte mi gloria si es templo mi pecho altar mi memoria el idolo tu la ofrenda mi fee</i></p> <p><i>Grave devagar</i></p> <p><i>Ose el sentir Ose el morir Ose el penar De quien quiere vivir solo de amar</i></p> <p><i>3 Coplas</i></p> <p><i>Vivir de amar intento Q un corazón lyal en solo lo q adora viviendo alienta si adorando esta</i></p> <p><i>la tristeza que miras no es por tu impiadad Sino es porque me añada merito para el bien sintiendo el mal</i></p> <p><i>Ay tronco ay fuente ay risco ay bosque ay selva ay mar si alla mi dueño fuere pintal de su rigor no su crueldad.</i></p>	<p>ay, suerte impía, ay, dulcísimo bien del alma mía, que afable fuera amor en su violencia, si donde hay voluntad no hubiera ausencia!</p> <p>Aria airoso ¿Dónde te hallaré, imagen divina, que yo idolatré? Mas, presto sospecho hallarte mi gloria, si es templo mi pecho altar mi memoria, el ídolo tú, la ofrenda mi fe.</p> <p>Grave Osé el sentir, osé el morir, osé el penar de quien quiere vivir solo de amar</p> <p>[Coplas] [1ª] Vivir de amar intento que un corazón leal, en solo lo que adora, viviendo alienta, si adorando está. [2ª] La tristeza que miras no es por tu impiedad, sino es porque me añada mérito para el bien, sintiendo el mal. [3ª] ¡Ay, tronco, ay, fuente, ay, risco, ay, bosque, ay, selva, ay, mar!, si allá mi dueño fuere [¿puntal?] de su rigor, no su crueldad.</p>
---	---

<p>[PBA 14] Solo resit⁹ que dis Monstruo voras Del Maestro Rabaza de Barcelona</p> <p><i>Recitado</i></p> <p><i>Monstruo voras sañado</i> <i>fiero altivo</i> <i>escandalo nosivo</i> <i>cuia furia sangrienta</i> <i>de ajenas perfecciones se alimenta</i> <i>quien heres di tirano</i> <i>quien eres q inhumano</i> <i>con barbara violencia</i> <i>solo sabes llebarte la inosensia;</i> <i>mas quien oposito al bien con el el bien lidia</i> <i>que monstruo puede ser sino la envidia.</i></p> <p><i>Aria</i> <i>Yo ya he conosido traidor fementido</i> <i>tu aleve Crueldad</i> <i>No no ay q temerte</i> <i>pues en conoserete,</i> <i>consiste el triunfar.</i></p> <p><i>Recitado</i> <i>Que mas vengansa quiero que averte</i> <i>conocido,</i> <i>monstruo fiero</i> <i>pensastes o negra sombra</i> <i>com tu vana ozadia</i> <i>obscurecer la luz del claro dia</i> <i>No no, que tus horrores</i> <i>hazen que luzan mas sus resplandores</i> <i>veras que fue tu anello</i> <i>tirar flexas vibras contra el sielo</i> <i>apezar de tus iras triunfara la verdad</i> <i>de la mentira</i> <i>mas o invidia severa algo tienes de justa</i> <i>aunq tan fiero pues despedazar con cruel</i> <i>fatiga</i> <i>el corazon del pecho que te abriga.</i></p>	<p>[PBA 14] Solo recitado que dice Monstruo voraz Del Maestro Rabassa de Barcelona</p> <p><i>Recitado</i></p> <p><i>Monstruo voraz,</i> <i>sañado, fiero, altivo,</i> <i>escándalo nocivo</i> <i>cuya furia sangrienta</i> <i>de ajenas perfecciones [se] alimenta.</i> <i>¿Quién eres, di, tirano,</i> <i>quién eres que, inhumano,</i> <i>con bárbara violencia</i> <i>solo sabes llevarte la inocencia?</i> <i>Mas, ¿quién opuesto al bien con el bien lidia,</i> <i>qué monstruo puede ser sino la envidia?</i></p> <p><i>Aria</i> <i>Ya he conocido,</i> <i>traidor fementido⁴⁹,</i> <i>tu aleve crueldad.</i> <i>No hay que temerte,</i> <i>pues, en conocerte,</i> <i>consiste el triunfar.</i></p> <p><i>Recitado</i> <i>¿Qué más venganza quiero</i> <i>que haberte conocido,</i> <i>monstruo fiero?</i> <i>¿Pensaste, oh, negra sombra,</i> <i>con tu vana osadía</i> <i>oscurecer la luz del claro día?</i> <i>No, que tus horrores</i> <i>hacen que luzcan más</i> <i>sus resplandores.</i> <i>Verás que fue tu anhelo</i> <i>tirar flechas [víboras] contra el cielo.</i> <i>A pesar de tus iras</i> <i>triunfará la verdad de la mentira.</i> <i>Mas, oh, envidia severa</i> <i>algo tienes de justa</i> <i>aunque tan fiero</i></p>
--	--

⁴⁹ Engañoso, falso

<p>Aria <i>Coal hes maior pena, quaal es maior mal El ser enbidiado o el fiero enbidiar</i></p> <p><i>No no hay que dudar que el ser enbidiado es dichozo plazer y el ser envidiozo ynfelice pezar</i></p> <p>Concordancia Solo recitado que dis Monstruo voras Del Maestro Rabaza de Barcelona BC M 1495</p> <p><i>“Villancico Recitativo. Monstruo voraz y sañudo fiero altivo escandaloo nocivo cuya furia sangrienta de ajenas perfecciones se alimenta quien eres di tirano quien heres, que hinumano con barbara violencia solo sabes leberte la inocencia; mas quien apuesto al bien contra el bien l' dia que monstruo puede ser sino la embidia. Ya ya he conocido, mayor femencido? Sua leve crueldad pues en conocerte, conciste el triunfar. Fin”</i></p>	<p>pues despedazas con cruel fatiga el corazón del pecho que te abriga.</p> <p>Aria ¿Cuál es mayor pena, cuás es mayor mal, el ser envidiado o el fiero envidiar? No, no hay que dudar que el ser envidiado es dichoso plazer y el ser envidioso infeliz pesar.</p>
---	--

CAPITULO IV

EDICIÓN MUSICAL

1. Análisis de las cantatas

De las cantatas elegidas para transcripción, todas integran elementos tradicionales del villancico (alternancia de coplas y estribillos) con elementos característicos de la cantata italiana (alternancia recitativo-aria), excepto la cantata *Monstruo Voraz*, en que apenas se alternan recitativos y arias (para el análisis formal véase la tabla en p.).

La designación de las cantatas dada por el copista varía: [PBA82 1] *cantata So*, [PBA82 2] *solo com recitado que dis*, [PBA82 8] *Cantata sola humana*, [PBA82 14] *Solo recitado que dis*. Son todas para voz de soprano y continuo. Las claves utilizadas son Do en primera para la voz y Fa en cuarta para el continuo, con escritura de algunos pasajes en clave de Do en cuarta en el acompañamiento [PBA82 14]. El cifrado del continuo no está completo, y tiene frecuentes errores, lo que corrobora la conclusión de que el copista era un músico aficionado.

Las arias presentes adoptan la convención de *aria da capo* y tienen un estilo melódico simple y silábico. Los compases utilizados son el 3/4, 4/4, 12/8 y C3. En este último, el manuscrito utiliza ennegrecimientos y barras de compás espaciadas irregularmente. Los recitados están siempre notados en compás de 4/4. Hay pocas indicaciones de tiempo: *Aria alegre*, *Aria airoso*, *grave devagar*⁵⁰ [PBA82 8].

En cuanto a las tonalidades utilizadas, son Fa mayor en las cantatas [PBA82 1 y 8], e re menor en las [PBA82 2 y 14].

2. Criterios de Edición

Las indicaciones de tiempo y encabezamientos de sección son los del manuscrito, así como las indicaciones de compás y sus barras correspondientes. Los signos de repetición están señalados con doble puntillo y doble barra. En las arias da capo, indico igualmente entre corchetes las indicaciones *da capo* y *Fine*.

En cuanto a las claves utilizadas, he optado por notar la voz en clave de sol en segunda, y mantener el acompañamiento en clave de Fa en cuarta (y Do en cuarta cuando ocurre). Los compases de proporción menor C3 o C3/2 se han transcrito manteniendo los valores originales en la cantata *Alba Soberana*, y con reducción en el Grave de la cantata *A la placible sombra*.

Las alteraciones accidentales son las que constan en el original con la excepción de utilización de becuadros en vez de sostenidos para anular notas con bemoles. Las accidentales valen para todo el compás, si no hay indicación en contrario.

⁵⁰ Devagar= de espacio en portugués

Los cifrados son los que están en el original. Solamente se han corregido cuando se encontraban desplazados. El cifrado está colocado debajo de la parte del bajo y no se realiza el acompañamiento ni se completan los cifrados. **La única excepción es en la cantata *Monstruo Voraz*, en que consideré indispensable para la comprensión del bajo añadir algunos cifrados, que están indicados entre corchetes.**

En el aparato crítico se anotan las enmiendas hechas cuando no se trate de errores obvios del copista, a los cuales no hago referencia. Cito el compás o compases (c. o cc.) por el número correspondiente en la transcripción. Consigno también las diferencias con las concordancias conocidas.

3. APARATO CRÍTICO

Abreviaturas empleadas: c./cc.= compás/compases, ac. =acompañamiento, v.= voz

[PBA82 1] *Alba soberana*, André da Costa

c.31 ac. consigno las pausas del original.

c.32 ac. y v. Las blancas no tienen puntillo, y añadí las pausas

cc.60 a 63 he optado por utilizar un compás de 6/4 en vez del 3/4 notado por el copista

cc. 114 a 118 1º tiempo: fue necesario reconstruir ac. porque el original está tachado

cc. 130 a 142 ac. fue necesario reconstruir parcialmente ac. porque el original está tachado y escrito debajo

c. 147 v. corregí la negra de fa para sol, de acuerdo con la secuencia melódica que precede

c.205, 208, 211 v. he utilizado negra con puntillo y corchea en vez de la blanca del original

[PBA82 2] *Déjame tirano Dios*

Concordancia = **E-Mn** M 2618, p. 61-65

c. 7 ac. blanca corregida para sib

c.26 v. corregido de acuerdo a M 2618 - blanca con puntillo con ligadura para el tiempo siguiente en vez de negra con puntillo en PBA82 2

c. 29 v. corregido de acuerdo a M2618 - blanca con puntillo. Este c. no existe en PBA en la v. pero sí en el ac.

c.31 a 32 1º tiempo, 33 a 34, 35 a 36 v. corregido de acuerdo a M2618 – ligaduras para el primer tiempo del c. siguiente (sin ligaduras en PBA)

c. 52 v. blanca en PBA, negra en M 2618

c.69 v. primer tiempo, dos corcheas en PBA, negra en M 2618

Coplas cc.74 a 155, indicación de compás C3 en M 2618, 3/2 en PBA

c.76 v. corregido de acuerdo a M2618 - Este c. no existe en PBA en la v. pero sí en el ac.

c.126 v. corregido de acuerdo a M2618 - Este c. no existe en PBA en la v. pero sí en el ac.

c. 146 v. M2618 tiene dos compás demás pero sin correspondencia con el ac. de PBA

[PBA82 8] *A la placible sombra*

c.9 ac. la primera corchea fue corregida para re

c. 35 v. corregida para re

c.38 la blanca corregida para do y la negra para re, como en el c.43

c.56 2ª negra corregida para re, como en el c.64

c. 55 y 63 el bemol está colocado en la corchea re por equívoco del copista, pertenece a la corchea mi

c.68 v. última corchea corregida para si becuadro

c.77 ac. 1ª corchea corregida para re

c.91 a 102 Indicación de compás 3. He optado por transcribir en compás 9/4, con las notas ennegrecidas indicadas entre corchetes

[PBA82 14] *Monstruo voraz*

c.25 a 27 ac. varias cifras estaban desplazadas en el original:

c. 25 corrijo el 76 del cifrado para cuando la v. tiene mi, coloco 6 en el fa del tresillo, así sale un giro la-sib-la en voces internas que va paralelo al bajo, lo que el compositor ha hecho en el c.23, así que lo imitamos en el continuo.

c. 26 ac. el 6 está en la segunda negra. Añado un 7 en el tercer tiempo

c.27 ac. el 6 está en el segundo tiempo. Añado un 7 en el tresillo del tercer tiempo, que pasa a 6 cuando la v. pasa a sol

c.29 Añadi un 7 en el tresillo del tercer tiempo

c.31 a 32 ac. varias cifras estaban desplazadas en el original:

c. 31 ac. primera negra: 4 3, segunda negra: añadido 6, tercera negra: 4 3, cuarta negra: añadido 6

c.32 ac. primera negra: 4 3; segunda negra: nada; tresillo: 6 7

c. 45 (último tiempo) a c.52 ac. fue necesario reconstruir porque el original estaba equivocado, y faltaban compases, así que me basé en el material melódico antecedente para esta sección. De las correcciones en papeles sueltos en el manuscrito nada hacia sentido.

c. 49 v. segundo tiempo añadido un sol corchea con puntillo. El original no tenía ni pausa ni nota

c.70 ac. cuarto tiempo añadido un becuadro

c. 71 a 72 el original está equivocado y no logré encontrar una solución satisfactoria para cuadrar la v. con el ac.

c. 101 ac. dos últimas semicorcheas corregidas para la si

c. 102 ac. cuarto tiempo

c. 113 v. primero tiempo cambio la negra por dos corcheas por la colocación del texto; corrijo el b de la corchea mi

c. 113 ac. cuarto tiempo, primera semicorchea fue corregida para la

c. 114 v. segundo tiempo: corrijo el b de las corcheas mi

4. INCIPIT DE LAS CANTATAS

1. COSTA, ANDRÉ DA

Título: *Cantata So[la] Alba Soberana*

Instr: V + Continuo

Alba soberana/q con lus sutil

2. LITERES, ANTONIO

Título: *Solo com recitado que dis Dexam tirano Dios*

Instr: V + Continuo

Dexame tirano Dios/Viva con la esquivez

3. DURÓN, SEBASTIAN

Título: *Recitado que dis Ai de mi santos sielos*

Instr: V + Continuo

Ai de mi santos sielos/quien tan altivas

4. ANÓNIMO

Título: *Recitado que dis A fuego y a sangre mi infelice suerte. Humano*

Instr: V + Continuo

A fuego y a sangre mi infelice suerte

5. SAGAU, D. Jayme de La Té y Sagau

Título: *Cantata Sola que dis Ay infelis memoria*

Instr: V + Continuo

Ay infelis memoria, dor muito apeticido

6. COUTINHO, Francisco José

Título: *Recitado que dis Este Dezasosiego*

Instr: V + Continuo

Este Dezasosiego en que anda el corazon

7. MARQUÉS DE CABRERA

Título: *Cantata Humana com recitado que dis Montes gigantes*

Instr: V + Continuo

Montes gigantes, claros luzeros

8.DURÓN, SEBASTIAN

Título: *Cantata Sola Umana A la plazible sombra*

Instr: V + Continuo

A la plazible sombra de un álamo gigante

9.ANÓNIMO.

Título: *Recitado que dis D' Amante Estrella Mia*

Instr: V + Continuo

D' Amante Estrella Mia que entendida

10.DURÓN, SEBASTIAN

Título: *Cantata Humana de tiple que dis Sosiegen, sosiegen*

Instr: V + Continuo

Sosiegen sosiegen, descansen descansen

11. COSTA, ANDRÉ DA

Título: *Cantata So[la] que dis L'ausencia me condena*

Instr: V + Continuo

La ausencia me condena por culpas de infilis

12.SAGAU, D. Jayme de Latte y

Título: *Cantata humana que dis Despues que el pençamiento*

Instr: V + Continuo

Despues que el pençamiento que siento sanar(?)

13. ANÓNIMO.

Título: *Solo recitado que dis Al son de la cadena*

Instr: V + Continuo

Al son de la cadena que injustamente arastra

14. RABASSA, PERE

Título: *Solo recitado que dis Monstruo voras, sañudo, fiero, altivo*

Instr: V + Continuo

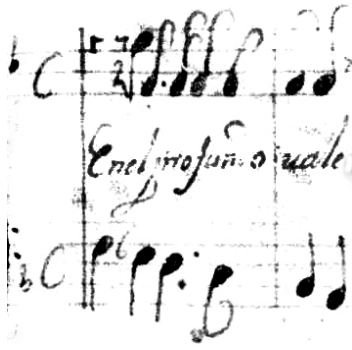
Monstruo voras, sañudo, fiero, altivo

15. DURÓN, SEBASTIAN

Título: *Cantata Umana En el profundo valle*

Instr: V + Continuo

En el profundo valle donde las agoas



16. SAGAU, D. Jayme de La Té y Sagau

Título: *Cantata Humana a Solo Tiorba Cristalina*

Instr: V + Continuo

Tiorba Cristalina

CAPITULO V

CONCLUSIONES

¿Cuál es el significado y implicaciones del PBA 82 en el repertorio de la cantata de cámara en castellano de finales del siglo XVII y inicios del XVIII? ¿Qué aportaciones trae el estudio hecho en este trabajo en términos del conocimiento del manuscrito, la recepción del repertorio, su transmisión y divulgación, para añadir a los estudios que han sido hechos hasta ahora?

Primero: hay que subrayar la importancia del PBA 82 en este repertorio. Dentro de las pocas fuentes de que tenemos conocimiento, este manuscrito contiene la versión para voz y continuo de dieciséis cantatas, casi todas inéditas. No obstante, hay que reconocer que algunas de las cantatas no están completas, y que su transcripción moderna es dificultada por la frecuencia de errores de copia, y por el hecho que la parte de la voz y del acompañamiento estén en hojas separadas, muchas veces con una deficiente indicación de compases de pausa.

Segundo: la conclusión a la que llegué sobre el poseedor del libro y su probable copista tiene implicaciones a varios niveles: por un lado, la fecha de datación del manuscrito, hasta ahora fijada en 1708 por la referencia histórica de la cantata *Alba Soberana*. Por otro lado, el hecho que el copista sea un aficionado y melómano y no un músico profesional hace reflexionar sobre el papel de los músicos aficionados ya en el inicio del siglo XVIII: una persona con conocimientos musicales básicos, quien comete errores pero que logra hacer la copia de partituras que presumiblemente le llegaron en pliegos sueltos. El hecho que la mano que copió el acompañamiento sea diferente hace pensar que fue el continuista, también él músico aficionado, quien hizo su copia. Y el hecho que el manuscrito tenga señal de mucho uso testimonia la vitalidad de esta práctica. También parece relevante el hecho que el compilador sea alguien de la sociedad civil y no relacionado con la iglesia, ya que en la época los conocimientos musicales eran más comunes en el medio eclesiástico, y que fuera un libretista de óperas.

La relación del propietario del libro con las academias literarias, tan en moda en Italia, Francia, España y Portugal en el siglo XVIII establece un vínculo más fuerte entre la música y las actividades de las academias, siendo posible especular sobre el hecho que este repertorio pudiera tener ahí uno de sus lugares de representación. Pero parece indiscutible que el ambiente privilegiado para la ejecución de las cantatas profanas sea el ambiente cortesano y en las casas de nobleza. De la búsqueda que hice en las fuentes de la época resulta documentada una práctica musical intensa, que tenía en las cantatas su repertorio ideal.

Este fenómeno de popularidad de la cantata en la Península Ibérica no está aislado, formando parte de un movimiento europeo de popularidad de la cantata barroca italiana, cuya influencia en el repertorio peninsular es progresiva. Como ya he dicho, el modelo de la

cantata italiana se mezcla con las fuertes tradiciones del tono y del villancico, produciendo este híbrido que es la cantata barroca en castellano, bien documentada en PBA 82.

El PBA 82 es también testigo de la circulación del repertorio profano en toda la Península Ibérica. Durante la monarquía dual (1580-1640) y durante el siglo que siguió, hubo una gran circulación de músicos en toda la Península. Además, las compañías itinerantes de comedias castellanas tuvieron un papel muy importante en la divulgación del repertorio. Incluso si las piezas presentes en el PBA 82 no son de música hecha para el teatro, con la excepción del [PBA82 10], eso no impide que estas cantatas se hayan divulgado a través de los músicos que participaban en estas compañías. Aunque no se conozcan papeles sueltos con las cantatas del PBA 82, es muy probable que nuestros copistas los hayan utilizado para hacer la compilación. La transmisión por papeles sueltos sigue la tradición castellana de copia de música sacra⁵¹.

Por último, una referencia a la elección de compositores de la antología: de las cantatas cuya autoría es conocida, además de dos compositores portugueses (2 cantatas de André da Costa y una de Francisco José Coutinho) y de Jayme de la Té y Sagau, un catalán residente en Lisboa (3 cantatas), tenemos cuatro cantatas (o fragmentos de cantatas u otras piezas) de Sebastián Durón, una cantata de Antonio de Literes y una cantata de Pedro Rabassa. Durón y Literes eran compositores de música para el teatro, y como di noticia, sus obras fueron representadas en Portugal. Pero las obras objeto del PBA 82 de estos dos compositores no son obras escénicas, con la excepción de [PBA 82 10] *Sosiegen Sosiegen*. Ya la presencia de la cantata [PBA 82 14] *Monstruo Voraz* es más sorprendente, ya que Pedro Rabassa fue nombrado en 1728 maestro de capilla de la Seo de Sevilla⁵². Pero existe la posibilidad de que la cantata haya llegado a conocimiento de nuestros copistas a través de Jayme de la Té y Sagau. Por último señalar la ausencia de José de Torres en esta antología.

⁵¹ Marín, Miguel Ángel, *Music on the Margin...*, p. 283

⁵² Casares Rodicio, Emilio (dir) *Dicionário de Música Española y Hispanoamericana*, entrada: Rabassa, Pere

CAPÍTULO VI

Fuentes y Bibliografía

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001

ATHAÍDE, Tristão da Cunha, *Portugal, Lisboa e a Corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V – Memórias Históricas do 1º Conde de Povolide*, Coleção Fundação Cidade de Lisboa, Chaves Ferreira Publicações SA, Lisboa 1990

BARON, John H. (ed.), *Spanish Art Song in the second half of the Seventeenth Century* [Música impresa], Col. Recent Researches in the music of the Baroque Era, A-R Editions, Madison 1985

BAEHR, Rudolf, *Manual de Versificación Española*, Wagner, K. y López Estrada, F. (traducción), Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid 4ª reimpresión 1989

BLECUA, José Manuel, *Poesía de la Edad de Oro vol. II Barroco*, Castalia, Madrid 1984

BEIRÃO, Caetano, *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família em Espanha*, vol I - (1721-1748), Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa 1936

BOYD, Malcom, Carreras, Juan J. (eds.) *La Música en España en el siglo XVIII*, Edición española de José Máximo Leza, Cambridge University Press, Madrid 2000

BRAZÃO, Eduardo, *Diário de D. Francisco Xavier de Menezes, 4º Conde da Ericeira 1731-1733*, Coimbra Editora, Coimbra 1943

BRITO, Manuel Carlos, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1989

BRITO, Manuel Carlos, *Estudos de História da Música em Portugal*, "Coleção Imprensa Universitária", nº 78, Editorial Estampa, Lisboa 1989

BRITO, Manuel Carlos, CYMBRON, Luísa, *História da Música em Portugal*, Universidade Aberta, Lisboa, 1992

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, *Arded, Corazón, arded -Tonos Humanos del Barroco en la Península Ibérica*, [Música Impresa], vol. I, Las Edades del Hombre, Valladolid, 1997

CALDWELL, John, *Editing Early Music*, Oxford University Press, Oxford 1995, 2a edición 2001

CARRERAS, Juan José, *El Manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas* [Música impresa], Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, Madrid, 2004

CARRERAS, Juan José, "La cantata de cámara española a principios del siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias", en *Actas del Congreso Música y Literatura en España 1600-1750*, Valladolid, 1997, pp.65-126.

CARRERAS, Juan José, "The Spanish cantata to 1800", en Oxford Music online, [en línea], [consulta en enero 2013] disponible en <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/04748pg5>

CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999

COMISSÃO Organizadora das Comemorações do Bicentenário do Marquês de Pombal (ED.), *Marquês de Pombal – Catálogo Bibliográfico e Iconográfico*, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa 1982 **p 17**

DODERER, Gerhardt, FERNANDES, Cremilde Rosado, "A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)", in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Associação Portuguesa de Artes Musicais, Lisboa, 1993, vol.3, p.69, ISBN 972-8076/17-7.

DODERER, Gerhard, "Aspectos Novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V (1719-1727)", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1, 1991, Associação Portuguesa de Artes Musicais, Lisboa, pp. 147-174

Doderer, Gerhard, FERNANDES, Cremilde R., "A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)", in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Associação Portuguesa de Artes Musicais, 1993, vol.3, Lisboa, p.69-146

DODERER, Gerhard (ed.), *Jayme de la Té y Ságau, Cantatas Humanas a Solo, I e II Parte*, Col. Portugaliae Musica, Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1999

DODERER, Gerhard, "Té y Sagau's "Oficina da Música " in Lisbon: A music Printing Enterprise Exported from Spain to Portugal?", in *Imprenta y edición musical en España* (ss. XVIII-XX), p. 111, Lolo, Begoña y Gosálvez, José Carlos, eds., Universidad Autónoma de Madrid : AEDOM, Madrid 2012

EZQUERRO ESTEBÁN, Antonio (ed.), *Música de la Catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya - Compositors de la Cort en els temps dels darrers Àustries i els primers Borbons*, [Música Impresa], Biblioteca de Catalunya, Barcelona 2009

FERREIRA, João Palma, *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*, Biblioteca Nacional de Portugal Lisboa 1982

FERREIRA, Maria Natália, *Certames poéticos realizados em Lisboa nos séculos XVII e XVIII*, Tesis maestría: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa 1992

FERREIRA , Teresa Andrade Duarte, "Guia das Coleções de Manuscritos da Divisão de Reservados", en *Revista da Biblioteca Nacional* , Série 2, vol III, Lisboa, 1988 pp. 95-129

GÁNDARA EIROA, Xosé Crisanto, *Estudio y edición filológica y musical del Manuscrito M-471 de la Biblioteca Distrital de Braga*, Tesis Doctoral, Universidad de Coruña, 2009

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (ed.), *Acis y Galatea, Zarzuela en dos jornadas*, [Música Impresa], Música Hispana, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2002

JAMBOU, Louis, "Cantatas Solísticas de Valls y Compositores anónimos – Identidad y ruptura estilística", in *Revista de Musicologia*, XVIII, Sociedad Española de Musicologia, 1995, pp. 291-325

JASCHINSKI, Andreas (ed.) *MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopaedie der Musik*, Baerenreiter

JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano, *Todo es Amor – Manojuelo poético-musical de Barcelona (Biblioteca de Catalunya)*, [Música Impresa], Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2013

LADD, Karen Shakley, *The solo cantatas of Emanuele de Astorga*, Tesis doctoral: Ohio State University, 1982

LAMBEA, Mariano, *Incipit de Poesia Española Musicada, ca. 1465- ca. 1710*, Sociedad Española de Musicologia, Madrid 2000

LISBOA, João Luís, Miranda, Tiago C.P. dos Reis, Olival, Fernanda, *Gazetas Manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*, vol. I e II, Edições Colibri, CHC-UNL e CIDEHUS.UE, Coleção Biblioteca, Fontes e Inventários, Évora 2005

LOLO, Begoña, "La Imprenta de Música de José de Torres: un modelo de desarrollo político y cultural en el siglo XVIII", en *Imprenta y edición musical en España* (ss. XVIII-XX), Lolo, Begoña y Gosálvez, José Carlos, eds., Universidad Autónoma de Madrid: AEDOM, Madrid, 2012, p. 65

MACHADO, Diogo Barbosa de, *Bibliotheca lusitana histórica, critica e cronológica, 1741-1759*, [en línea], Lisboa Occidental, António Isidoro da Fonseca (ed.), Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras [consulta em Janeiro 2013], Disponible a https://bdigital.sib.uc.pt/bduc/Biblioteca_Digital_UCFL/digicult/UCFL-CF-E-9-1_4/globalItems.html

MARÍN, MIGUEL ANGEL, *Music on the margin. Urban Musical life in XVIII'th Century Jaca*, Edition Reichenberger, Kassel 2002

MARTÍN MORENO, Antonio, *Salir el Amor del Mundo - Zarzuela en dos jornadas, Texto de José de Cañizares, música de Sebastian Durón*, [Música Impresa], Sociedad Española de Musicologia, Málaga, 1979

MARTINS, António Antero Coimbra, *Notícias do Jornal de Verdun sobre Academias em Portugal no tempo de D. João V*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1960

MARTINS, António de Oliveira, *História de Portugal*, 21ª Ed., Guimarães Editores, Guimarães 2004

MATIAS, Elze Maria Henry Vonk, *As academias literárias portuguesas dos séculos XVII e XVIII*, Tesis doctoral: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa 1988

Mitjana, Rafael, *História de la Música en España* (Arte Religioso y Arte Profano), Madrid 1993, Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), Traducción de Lurdes Perez Gonzalez

MONFORT, Jacqueline, “Quelques notes sur l’histoire du théâtre portugais (1729-1750)”, *Separata da Revista Arquivos do Centro Cultural Português em Paris- IV*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1972

MONIZ, José António, *Inventário da Secção XIII, Manuscriptos – Collecção Pombalina*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1889

Murata, Margaret, “Image And Eloquence: Secular Song”, in *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*, Tim Carter and John Butt (ed), Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 378

NERY, Rui Vieira, Ferreira de Castro, Paulo, *História da Música*, “ Sínteses da Cultura Portuguesa”, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1991

NERY, Rui Vieira, “Spain, Portugal and Latin America”, en *A History of Baroque Music*, cap. 12, ed. George J. Buelow, Indiana University Press, Bloomington 2004, pp. 385-395

QUEROL Gavaldá, Miguel, *Cantatas y Canciones para voz solista y instrumentos (1640-1760)*, [Musica impressa], *Música Barroca Española*, vol. V, Instituto Español de Musicología, Barcelona 1973

QUEROL Gavaldá, Miguel, *Canciones a solo y duos del Siglo XVII*, [Musica impressa], *Música Barroca Española*, vol. IV, Institución Mila i Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona 1988

RIPOLLÈS, Vicens, *El villancico i la cantata del segle XVIII a Valencia*, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1935

ROBLEDO ESTAIRE, Luis, y otros , *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, in *Patrimonio Musical español*, Madrid 2000, Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto

ROBLEDO ESTAIRE, Luis, *Tonos a lo Divino y lo humano en el Madrid barroco*, Madrid 2004, Editorial Alpuerto

SASPORTES, José, *História da Dança em Portugal*, Lisboa, 1970, Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vol V , 2ª ed., Editorial Verbo, Lisboa 1990

Silva, Innocencio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Imprensa Nacional, Lisboa 1810

SILVA, Maria Beatriz Nizza, *D. João V*, Colecção Reis de Portugal, Roberto Carneiro (dir.), Círculo de Leitores, Rio de Mouro 2006,

SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1994

STEIN, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods – Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford Monographs on Music, New York, Oxford University Press 1993, reprinted in 2002

TORRENTE, Álvaro, Rodríguez, Pablo, "The Guerra Manuscript (c. 1680) and the rise of solo song in Spain", *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 123, nº 2, pp. 147-189, [Consulta en diciembre 2013], <http://www.jstor.org/stable/766414>

VÁSQUEZ CUESTA, Pilar, *A Língua e a Cultura Portuguesa no tempo dos Filipes, Mário Matos e Lemos*, (trad.) *Publicações Europa- América, Mem Martins 1988*

VIEIRA, Ernesto, *Diccionario Biografico de Musicos Portuguezes - Historia e Bibliographia da Música em Portugal*, [en línea], Typographia Mattos, Moreira e Pinheiro, Lisboa, 1900, Collección de Harvard University, [consulta en enero 2013], Disponible en Openlibrary.org (<http://archive.org/stream/diccionariobiogooveigoog>)