

A cantata humana na Península Ibérica no primeiro quartel do século XVIII: Estudo do Códice 82 da Coleção Pombalina da Biblioteca Nacional de Portugal

Lucinda Rosário Gerhardt

ESMUC

lucindagerhardt@hotmail.com

Resumo

O Códice *P-Ln* PBA 82 é um livro manuscrito constituído por dezasseis cantatas para voz solista com baixo contínuo da autoria de vários compositores portugueses, espanhóis e catalães. Trata-se de uma das fontes manuscritas mais importantes do repertório de cantatas humanas, peças com tema profano em língua castelhana, que se desenvolveram a partir dos tonos humanos do século XVII, incorporando gradualmente influências das cantatas italianas. O propósito deste artigo consiste na divulgação do estudo do manuscrito, através de algumas considerações sobre os compositores presentes na antologia, o proprietário do manuscrito, a importância do castelhano como língua culta e a recepção do repertório para voz e baixo contínuo na Lisboa do primeiro quartel do século XVIII.

Palavras-chave

Cantatas humanas; Códice *P-Ln* PBA 82; Cantata ibérica; Voz; Baixo contínuo.

Abstract

The codex *P-Ln* PBA 82 is a handwritten book of sixteen cantatas for solo voice and continuo by several Portuguese, Spanish and Catalan composers. It is one of the most important handwritten sources of the repertoire of the so-called *cantatas humanas*, pieces with secular themes in the Spanish language, which developed from the *tonos humanos* of the seventeenth century, gradually incorporating influences from Italian cantatas. This article describes the manuscript and presents information regarding the composers included in the anthology, the owner of the manuscript, the importance of Spanish as a cultured language, and the reception of the manuscript and the repertoire for voice and continuo in Lisbon in the first quarter of the eighteenth century.

Keywords

Cantatas humanas; Codex *P-Ln* PBA 82; Iberian cantata; Voice; Continuo.

O CÓDICE 82 DA COLEÇÃO POMBALINA (adiante Códice PBA 82) faz parte do inventário de documentos antigos e raros da Biblioteca Nacional de Portugal.¹ Trata-se de um livro manuscrito que contém dezasseis cantatas espanholas para voz e baixo contínuo de vários compositores, entre eles os portugueses André da Costa e Francisco José Coutinho (1680-1724), mas também compositores castelhanos e catalães como Sebastián Durón (1660-1716), Antonio Literes (1673-1747), o «Marqués de Cabrera», Jayme de La Té y Sagau (1680-1736) e Pere Rabassa (1683-1767), e ainda três cantatas de autores anónimos. Este manuscrito revela-se uma das fontes mais importantes do repertório da cantata secular em castelhano, por ser uma das poucas antologias manuscritas de cantatas que sobreviveram. Apelidada na época de cantata humana, ou *cantada*, a cantata em castelhano desenvolveu-se a partir do encontro entre as tradições musicais ibéricas, designadamente os tons humanos, género profano por excelência na segunda metade do século XVII em Espanha e Portugal, com os modelos italianos, em especial com a cantata italiana, num período que decorreu desde o final do século XVII até as primeiras décadas do século XVIII.²

As outras fontes conhecidas da cantata humana em castelhano, além de algumas folhas soltas, são as seguintes:

- *GB-CDp* Mackworth 1.14, conservado na Biblioteca Pública de Cardiff,³ com dezoito cantatas;
- *E-Mn* M2618, conservado na Biblioteca Nacional de Madrid,⁴ com dezassete cantatas;
- *F-Pn* M8040, conservado na Biblioteca Nacional de Paris,⁵ com doze cantatas;
- *E-JA* três livros compilados por Juan Manuel de la Puente,⁶ com catorze cantatas.

Quanto a edições impressas, cabe mencionar as cantatas de Té e Sagau (166 cantatas), publicadas em Lisboa entre 1715 e 1726,⁷ as cantatas de Emmanuel de Astorga (doze cantatas), publicadas em

O estudo do Códice *P-Ln* PBA 82 foi o objecto da tese de Mestrado em Interpretação da Música Antiga, que concluí em Julho de 2014, na Universidade Autónoma de Barcelona e Escola Superior de Música da Catalunya.

¹ Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional *P-Ln* PBA82. O manuscrito foi recentemente disponibilizado na Biblioteca Nacional Digital em <<http://purl.pt/25783>>.

² Juan José CARRERAS, «La cantata española», in *Historia de la música española e hispanoamericana*, editado por José Leza (Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2014), vol. IV, pp. 171-91.

³ Juan José CARRERAS, *El manuscrito Mackworth de cantatas españolas* [Música impresa] (Madrid, Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, 2004), p. 15.

⁴ Juan José CARRERAS, «La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: El manuscrito M2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias», *Actas del Congreso Música y Literatura en España 1600-1750* (Valladolid, 1997), pp. 65-126.

⁵ Louis JAMBOU, «Cantatas solísticas de Valls y compositores anónimos. Identidad y ruptura estilística», *Revista de Musicología*, 18 (1995), pp. 291-325.

⁶ Citado por Miguel Angel MARÍN, *Music on the Margin – Urban Musical Life in Eighteenth Century Jaca* (Kassel, Edition Reichenberger, 2002), p. 282, e Juan José CARRERAS, «The Spanish Cantata to 1800», in *Oxford Music Online* <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/04748pg5>> (accedido em Janeiro de 2013), p. 3.

⁷ Gerhard DODERER, «Té y Sagáu's 'Officina da Música' in Lisbon: A Music Printing Enterprise Exported from Spain to Portugal?», *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo e José Carlos Gosálvez Lara (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid - AEDOM 2012), p. 111.

Lisboa em 1726,⁸ e quatro cantatas editadas isoladamente na Imprensa de Música de José de Torres, em Madrid, entre 1708 e 1721.⁹

Apesar do manuscrito ser conhecido dos musicólogos que têm estudado este repertório, entre eles Juan José Carreras, Miguel Angel Marín, Louis Jambou, Gerhard Doderer, Rui Vieira Nery e Cristina Fernandes, e ter sido objecto de uma gravação discográfica parcial,¹⁰ não tinha sido ainda alvo de um estudo sistemático. Com este artigo pretende-se contribuir para um conhecimento mais aprofundado do manuscrito, da sua recepção e transmissão na sua época, dando a conhecer o repertório das cantatas humanas como expressão de um barroco ibérico.

As cantatas e os seus compositores

As dezasseis cantatas do manuscrito apresentam estruturas diversificadas, sintetizadas na Tabela 1 segundo a metodologia de Juan José Carreras, o musicólogo que mais estudou este repertório.¹¹

| Sigla | Título | Compositor | Secções | Observações |
|----------|-----------------------------------|-------------------------|---------------------|--|
| [PBA 1] | <i>Alba Soberana</i> | André da Costa | C-R-A-R-C-R-A-R-F-R | |
| [PBA 2] | <i>Déjame tirano dios</i> | Antonio Literes | I-R-C-E-C-R | = <i>E-Mn</i> 2618, pp. 61-5 |
| [PBA 3] | <i>Ay de mi santos cielos</i> | Sebastián Durón | R-S | |
| [PBA 4] | <i>A fuego y a sangre</i> | Anónimo | I-A-MINUET | |
| [PBA 5] | <i>Ay infeliz memoria</i> | Jayme de la Té y Sagau | C(I)-R-A | |
| [PBA 6] | <i>Este Desasosiego</i> | Francisco José Coutinho | C (I)-R-A | |
| [PBA 7] | <i>Montes gigantes</i> | Marqués de Cabrera | I-R-A | |
| [PBA 8] | <i>A la placible sombra</i> | Sebastián Durón | I-A-R-A-Grave - C | |
| [PBA 9] | <i>Amante Estrella mía</i> | Anónimo | I-A-R-A | |
| [PBA10] | <i>Sosiegen, sosiegen</i> | Sebastián Durón | A-C-E-R-A | = <i>E-Mn</i> 2283 Zarzuela <i>Salir el Amor del Mundo</i> |
| [PBA 11] | <i>L'ausencia me condena</i> | André da Costa | I-C-A-C-A-R-C | |
| [PBA 12] | <i>Después que el pensamiento</i> | Jayme de la Té y Sagau | I-R-Airosa-C | |
| [PBA 13] | <i>Al son de la cadena</i> | Anónimo | I-A-C | |
| [PBA 14] | <i>Monstruo Voraz</i> | Pere Rabassa | R-A-R-A | |
| [PBA 15] | <i>En el profundo valle</i> | Sebastián Durón | I-R-A-R-M-F-Grave | = <i>GB-CDp</i> 1.14 |
| [PBA 16] | <i>Tiorba Cristalina</i> | Jayme de la Té y Sagau | I-C-R-C | = Cantatas humanas a solo, PM 52 |

Tabela 1. Estrutura do Códice PBA 82 (A - Aria, C - Coplas, F - Fuga, E - Estribilho, I - Introdução, M - Minuete, R - Recitado, S - Seguidilhas)

⁸ Karen Shakley LADD, «The Solo Cantatas of Emmanuele d'Astorga» (Ph. D. dissertation, Ohio State University, 1982), p. 33.

⁹ CARRERAS, «La cantata española» (ver nota 2), p. 188.

¹⁰ *Música na corte de D. João V. Cantatas humanas a solo e a duo*, Segréis de Lisboa (CD Movieplay, 1997).

¹¹ CARRERAS, *El manuscrito Mackworth* (ver nota 3), p. 20; «La cantata de cámara» (ver nota 4), p. 70.

Como se verifica a partir da análise da estrutura formal das várias cantatas, está presente em quase todas as obras, em maior ou menor medida, uma mistura de elementos característicos do tono humano e do vilancico (alternância entre coplas e estribilho), e de elementos típicos da cantata italiana (alternância entre recitativo e ária). A estrutura formal não se encontra estandardizada e é evolutiva no sentido da aproximação ao modelo italiano.

Segundo Juan José Carreras, «las primeras cantatas combinaron el modelo italiano con el tradicional binómio estribillo-coplas, cerrando frecuentemente con un lamento: una sección lenta (*Grave*), con melancólico énfasis en los gestos melódicos descendentes, tomada del teatro musical hispano.»¹² No caso do Códice PBA 82, é o que sucede em duas cantatas de Sebastián Durón, *Sosiegen sosiegen* e *En el profundo valle*. A obra *Sosiegen sosiegen* poderia ser apelidada de «falsa» cantata, pois tem a particularidade de ser uma peça extraída de uma peça teatral, a zarzuela *Salir el amor del mundo* que terá sido estreada no Palácio Real em Madrid, em 6 de Novembro de 1696, que o autor adapta enquanto cantada humana.¹³ Neste manuscrito existe ainda outra cantata, presumivelmente incompleta e inédita, denominada *Ay de mi santos cielos*, que apenas tem um recitativo e seguidilhas. A quarta cantata de Durón presente na antologia, *A la placible sombra*, também inédita, caracteriza-se por um baixo contínuo com poucas cifras, frequentes imitações entre a voz solista e o baixo, e apresenta duas pequenas árias da capo. A secção lenta (*Grave*) é o penúltimo andamento da cantata, que termina com umas coplas que o copista apelida de «Airozo».

Sebastián Durón foi director da Real Capilla em Madrid, desde aproximadamente 1691 até 1706, sendo o responsável pela organização dos espectáculos teatrais no Retiro e em Aranjuez durante o reinado de Carlos II (1691-1700). Para além da música sacra, destaca-se a sua produção de música para o teatro, sendo autor de inúmeras zarzuelas: para além de *Salir el amor del mundo*, *El imposible mayor en amor le vence amor* (circa 1703), *Las nuevas armas de amor*, estreada em 1711, entre outras. As partituras destas duas últimas zarzuelas encontram-se na Biblioteca Pública de Évora.¹⁴

O Códice PBA 82 abre com a cantata *Alba soberana*, de André da Costa, acerca do qual pouco se conhece, presumivelmente por ter sido confundido com um outro compositor de mesmo nome, um frade beneditino, compositor e harpista, que morreu em 1685. Diogo Barbosa Machado não lhe faz qualquer referência na sua *Bibliotheca lusitana*, e apenas Ernesto Vieira o menciona, no *Diccionario biographico de musicos portugueses*, assinalando a existência do Códice PBA 82, o qual foi por si consultado. A respeito da cantata, escrita em honra de D. Maria Ana de Áustria por ocasião do seu casamento com o rei D. João V, Ernesto Vieira escreve:

¹² CARRERAS, «La cantata española» (ver nota 2), p. 175.

¹³ CARRERAS, «La cantata española» (ver nota 2), p. 184.

¹⁴ Andrés RUIZ, «Sebastián Durón Picazo», in *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, Fernández de la Cuesta, José López-Calo e María Luz González Peña (Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999), vol. 4, pp. 575-8.

É um interessante e muito raro specimen da nossa musica seiscentista em estylo profano, ainda não influenciado pela quadratura das formas italianas. Divide-se em «arias» e «recitados», terminando por uma «fuga». A melodia une-se intimamente às palavras, reproduzindo o seu sentido e acentuando-lhes a prosodia, sem obedecer à simetria exacta; as frases do canto são cortadas em diálogo com o acompanhamento (um simples baixo com rarissimas cifras), o qual começa sempre por expor um desenho melódico, servindo de modelo, que o canto em seguida imita. Isto nas arias, porque nos recitados torna-se o acompanhamento extremamente singelo. A chamada fuga no final, não passa de um simples diálogo à oitava entre o canto e o acompanhamento.¹⁵

Para além da cantata *Alba soberana*, André da Costa terá composto um vilancico para as matinas da festa de Santa Cecília em 1721, e outro para as matinas da festa de S. Vicente em 1722, e consta como membro da Irmandade de Santa Cecília em 1701.¹⁶ Do mesmo compositor existe ainda outra cantata no Códice PBA 82, *L'ausencia me condena*. Ambas as cantatas se caracterizam, na perspectiva de Rui Vieira Nery, por «árias curtas, baseadas em ritmos vivos de dança, com frequentes imitações canónicas entre a parte vocal e o baixo contínuo, separadas por recitativos declamatórios com uma função de transição harmónica, em ambos os casos com passagens de coloratura ocasionais.»¹⁷

A segunda cantata, *Déjame tirano Dios*, não tem indicação de autoria no manuscrito, mas foi possível atribuí-la a Antonio Literes, uma vez que do manuscrito madrileno *E-Mn M 2618* consta a mesma cantata, com a referência de que este terá sido o autor da música. Nesta fonte apenas se conserva a parte de soprano, pelo que a descoberta desta versão completa da cantata tem um interesse acrescido. A uma introdução com linha de baixo característica de instrumento de corda friccionada (Literes era instrumentista da Real Capilla em Madrid, e o seu instrumento era o *violón*), segue-se uma alternância de recitativos e coplas, terminando a cantata de uma forma algo inesperada, com uma combinação de «airoso» e recitado. Compositor muito celebrado na sua época, Antonio Literes dedicou-se à música teatral, tendo composto inúmeras zarzuelas entre as quais se destacam *Acis y Galatea*, que foi representada na corte em Lisboa, a 22 Outubro de 1711, por ocasião do aniversário de D. João V, e *Hasta lo insensible adora*, que foi representada em Lisboa em 24 de Agosto de 1723.¹⁸

¹⁵ Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses: Historia e bibliographia da musica em Portugal* (Lisboa, Typographia Mattos, Moreira e Pinheiro, 1900), disponível em <http://purl.pt/30781/3/vm-15/vm-15_item3/index.html#/334> (acedido em 11 de Junho de 2019), p. 315.

¹⁶ VIEIRA, *Diccionario biográfico* (ver nota 15), p. 315.

¹⁷ Rui Vieira NERY, «Música na corte de D. João V- Cantatas humanas a solo e a duo», in *Música na corte de D. João V*, Segréis de Lisboa (ver nota 10).

¹⁸ Andrés RUIZ, «Antonio Literes Carrión», in *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (ver nota 14), vol. 6, pp. 927-30.

O outro compositor português presente é Francisco José Coutinho (1680-1724). Segundo Diogo Barbosa Machado (1682-1772) na sua *Bibliotheca lusitana*,¹⁹ Coutinho era um amador aristocrata, que compôs vários hinos, salmos, vilancicos, responsórios e um *Te Deum* a oito vozes, que se estreou na Igreja de São Roque em 31 de Dezembro de 1722. Também lhe foi atribuída uma missa a quatro vozes com «clarins e rabeças», intitulada *Scala Aretina*. A sua cantata *Este desasosiego*, com características semelhantes às de André da Costa, terá sido a única peça de música deste autor que sobreviveu.

Jayme de la Té y Sagau (1680-1736) foi um poeta, compositor e editor catalão, nascido em Barcelona, que se instalou em Lisboa em 1707, «tendo obtido em 1715 um privilégio real que lhe concedeu o direito exclusivo de produzir e comercializar edições musicais durante dez anos. Já na altura da sua chegada a Portugal começara a compor cantatas em honra da Rainha D. Maria Ana (de Áustria), como documentam duas cantatas conservadas, em forma manuscrita, na Biblioteca Nacional de Lisboa [...]»,²⁰ *Ay infeliz memoria*, e *Tiorba cristalina*. Existe ainda uma terceira cantata no manuscrito, até hoje inédita, *Despuès que el pensamiento*.

O último autor presente na compilação de que possuímos dados biográficos²¹ é Pere Rabassa, um compositor e teórico catalão, nascido em Barcelona. Compositor reputado na sua época, exerceu as funções Mestre de Capela na Sé de Valência (1714-28) e na Sé de Sevilha (1728-67). Escreveu um tratado de composição, *Guía para los principiantes*, que juntamente com o *Mapa armónico*, de Francesc Valls, constitui a fonte mais importante para o conhecimento da música barroca espanhola.²² Compositor de música sacra por excelência, a cantata *Monstruo voraz* é uma das poucas cantatas profanas que lhe é conhecida, e é, de todas as cantatas presentes nesta antologia, aquela que adota mais fielmente a estrutura típica da cantata italiana. O baixo contínuo caracteriza-se por uma realização harmónica mais complexa e a estrutura rítmica das árias é mais virtuosística.

O texto em língua castelhana, como refere Gerhard Doderer, no que diz respeito às obras de Té y Sagau, mas que se pode generalizar relativamente às restantes cantatas: «evoca muitas vezes o ambiente pastoril com personagens mitológicas e alegóricas, estando sempre presente o sofrimento e o tormento amoroso originados pela crueldade da figura amada que provoca assim a infelicidade do

¹⁹ Diogo Barbosa MACHADO, *Bibliotheca lusitana historica, critica e cronologica, 1741-1759* (Lisboa Occidental, Officina de António Isidoro da Fonseca, 1741), tomo IV, p. 134, disponível em <<https://archive.org/details/bibliothecalusit01barbuoft/page/134>> (acedido em 11 de Junho de 2019).

²⁰ Gerhard DODERER, «Jayme de la Té y Sagáu e as suas cantatas de câmara», *Recerca Musicològica*, 19 (2009), pp. 126-33.

²¹ Não foi possível encontrar nenhuma informação relativamente ao Marquês de Cabrera, a que é atribuída no manuscrito a autoria da cantata *Montes gigantes*.

²² Francesc BONASTRE, «Pere Rabassa», in *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (ver nota 14), vol. 9, pp. 1-2

poeta.»²³ Exceção assinalável nesta antologia é a cantata *Monstruo voraz*, de Pere Rabassa, que tem como tema a inveja, concluindo a última ária com a pergunta: «Cual es mayor pena, cual es mayor mal, el ser envidiado o el fiero envidiar?», a que responde que «No hay que dudar que el ser envidiado es dichoso placer y el ser envidioso infelice pesar.»

O manuscrito

O Códice PBA 82 está em mau estado de conservação devido à humidade. Denota ter sido muito usado, uma vez que as partes mais danificadas se situam na zona de mudança de página. Encadernado em pergaminho, oferece um formato vertical de 26 cm x 19 cm, uniforme para quase todos os fólhos. O códice compreende 79 fólhos numerados, em papel grosso, que se podem dividir em cinco cadernos, os quais foram posteriormente cosidos. Apenas o quinto caderno apresenta uma filigrana genovesa muito difundida, colectada por Jean de la Rue.²⁴ A escrita do manuscrito é em tinta de sépia, incluindo os pentagramas, de um padrão fino. O manuscrito é decorado a cores (verde, vermelho e castanho), com motivos decorativos bucólicos (por exemplo, pássaros e flores), em algumas páginas. A capa é decorada em tons de verde, com o título de *Cantata soberana* em vermelho. A encadernação do manuscrito foi feita de tal forma que, nos fólhos verso está a parte do canto com os textos aplicados à linha de canto (a que o copista chama «Cantata So», «Tiple So», etc.), e nos fólhos rectos, a parte do contínuo (a que o copista chama «Acompto»). Cada uma dessas partes tem uma mão diferente:



Figura 1. Exemplo de escrita musical, Códice PBA 82, pp. 20-1

²³ DODERER, «Jayme de la Té y Sagáu» (ver nota 20), p. 131.

²⁴ Jean de la RUE, «Watermarks and Musicology», *Acta Musicologica*, 33 (1961), reproduzido em *The Journal of Musicology*, 18 (2001), p. 338, (exemplo 14c), cit. in CARRERAS, *El manuscrito Mackworth* (ver nota 3), p. 39.

A mão responsável pela cópia da parte do canto é muito cuidadosa, a da parte do contínuo menos. A caligrafia da parte do canto parece ser da mesma pessoa que escreveu os títulos, bem como as primeiras palavras das secções na parte do contínuo. A existência de decorações nas próprias notas de música, a indicação pouco clara dos compassos de pausa, bem como a ocorrência frequente de erros de cópia, levam a crer que a cópia do manuscrito tenha sido feita por músicos amadores.

Quanto ao texto, a mão é a mesma em todo o códice. Parece seguro dizer que o copista é português, o que é demonstrado pela existência frequente de erros de ortografia no castelhano. A título de exemplo, na cantata *Alba soberana*, de André da Costa: «quen» (em vez de quien), «Piedoza» (em vez de piadosa), «Heide» (em vez de he de) «raio» (em vez de rayo), «maio» (em vez de mayo). É plausível que o autor do manuscrito seja o copista da parte de texto, dadas as semelhanças da sua assinatura com a caligrafia no manuscrito.



Figura 2. Exemplo de escrita, Códice PBA 82, p. 133



Figura 3. Assinatura do manuscrito Códice PBA 82, p. 2

O copista e/ou proprietário do manuscrito

No verso da capa do códice está escrito: «Livro de rusitados de Alexandre Ant^o de Lima». Conhecemos assim o autor presumível das cópias das cantatas, ou pelo menos, o proprietário do manuscrito. Sobre este personagem, escreve Diogo Barbosa Machado, na sua *Bibliotheca lusitana*, publicada em 1741:

Alexandre António de Lima. Naceo em Lisboa a 21. de Janeiro de 1699. e teve por Pays a Francifco Mendes Barbofã, e Lima, e a D. Jozepha Thereza de Moura. Depois de infruido na lingua latina, e

Humanidades levado do genio, que tinha para a Poefia a cultivou com grande applaudo do feu talento principalmente a Comica, de cuja arte tem publicado as obras feguintes:

Novos encantos de Amor representaçaõ comica, que fe representou na Cafá da Mouraria. Lisboa por Pedro Gargareje 1737. 8.

O zelofo, e o Avaro pella indufria castigados Representaçãõ comica.

Tres Sonetos, e huma decima à intempeftiva morte da Sereniffima Senhora Infanta D. Francifca.

Sahio em a obra intitulada *Vozes da pena, e clamores da Saudade*, compofita a este funebre affunto Lisboa fem anno, nem nome do Impressor.²⁵

No volume IV da Bibliotheca Lusitana, completa a lista das obras do autor.²⁶

Innocencio Francisco da Silva, no seu *Diccionario bibliographico portuguez*,²⁷ publicado em 1810, na entrada referente a Alexandre António de Lima, acrescenta: «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.» Descreve em seguida o catálogo das obras literárias do autor. E, mais tarde, acrescenta «[...] De umas palavras do Bispo que foi do Pará [...], concluo que Alexandre António de Lima succedeu ao infeliz António José da Silva na tarefa de escrever operas para se representarem no theatro portuguez.» António José da Silva (1705-39), insigne dramaturgo e libretista de óperas cómicas, representadas no Teatro do Bairro Alto em Lisboa, foi vítima da Inquisição portuguesa em 1739. Esta informação é corroborada por Teophilo Braga, na sua *História do Theatro Portuguez*:

Sob a influencia da Opera italiana, a eschola dramática de Antonio José [da Silva] foi continuada por Alexandre Antonio de Lima, e Rocha e Saldanha; ambos estes escriptores conservaram a designação de Opera para a Comedia, talvez por empregarem as Arias, Minuetes e Modinhas. [...] Alexandre de Lima [...] succedeu a António José, não com a mesma originalidade e graça, mas traduzindo Operas italianas e introduzindo-lhe o gracioso da baixa comedia. A sua Opera, *Adolonimo em Sydonia*, «que se representou na Casa do Theatro publico do Bairro Alto, e Mouraria de Lisboa, em 1740», é uma imitação da Opera de Apostolo Zeno, mestre de Metastasio, intitulada *Alessandro in Sidonia*. A Opera *Ninfa Siringa, ou os amores de Pan e Syringa*, «que se representou pelo Carnaval no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, anno de 1741», é a que se julga original de Alexandre de Lima [...]. A Opera *Adriano em Syria*, representada no Bairro Alto, é uma traducção de Metastasio; a de *Filinto perseguido e Exaltado*, é vertida da Opera *Siroe in Seleucia*, também de Metastasio [...]. Os *Encantos*

²⁵ MACHADO, *Bibliotheca lusitana* (ver nota 19), tomo I, p. 93.

²⁶ MACHADO, *Bibliotheca lusitana* (ver nota 19), tomo IV, p. 7.

²⁷ Innocencio Francisco da SILVA, *Diccionario bibliographico portuguez* (Lisboa, Imprensa Nacional, 1810), vol. 1, pp. 27-8.

de *Circe*, representados no Theatro da Mouraria, a *Semiramis em Babylonia*, representada no Bairro Alto em 1741, e os *Encantos de Merlin* representados na Mouraria também em 1741, são ora óperas italianas traduzidas em prosa, reduzindo a musica às simples *modinhas* e ao chiste do Gracioso, ou então um pretexto para as tramoias inventadas pelos machinistas italianos chamados para os Theatros de Lisboa depois da paz do Utrecht.²⁸

David Cranmer assinala a existência de quatro textos de Alexandre António de Lima no repertório das comédias representadas ou impressas antes de 1742, dois dos quais foram publicados no *Theatro comico portuguez*, de Francisco Luiz Ameno, em 1744.²⁹ Refere ainda uma cópia manuscrita no espólio de Ameno, de *O zeloso e o avaro pela indústria castigados*, «[...] designada por ‘comedia jocoza’, apesar de incluir um coro, onze árias, uma ária com coro e um dueto». Na Biblioteca Nacional de Portugal, existem cópias manuscritas não autógrafas dos libretos das óperas de Alexandre de Lima, mas datam de 1784, já após a sua morte. Segundo Manuel Carlos de Brito, não sobreviveu nenhuma música deste repertório.³⁰

No que respeita às academias literárias, as mesmas estiveram em voga na Lisboa do início do século XVIII, seguindo a moda de Itália, França e Espanha. A *Academia dos applicados* foi criada em 1723 e a propósito da sua abertura o periódico *Journal de Verdun* escreveu:³¹ «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.» Em Outubro de 1747 foi ainda fundada a *Academia dos occultos*. De acordo com o mesmo jornal «Il c’est établie a Lisbonne, sous la protéccion du roi du Portugal, une Académie, composée de 24 académiciens. Elle se nommera l’Académie des Occultes [...]»³² O nome de Alexandre Lima não aparece nos códices que se referem à *Academia dos applicados*, mas aparece muitas vezes nos códices referindo-se à *Academia dos occultos*, porque foi um dos vinte e quatro académicos fundadores. A sua assinatura consta na acta inaugural da academia, a qual organizava conferências regulares, em que Alexandre Lima participava como conferencista e com os seus versos.³³

²⁸ Theophilo BRAGA, *Historia do theatro portuguez. A baixa comédia e a opera, seculo XVIII* (Porto, Imprensa Portugueza Editora, 1871), pp. 191-4, cit. in Manuel Carlos de BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century* (Cambridge, Cambridge University Press 1989), p. 21.

²⁹ David CRANMER, *Peças de um mosaico: Temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil* (Lisboa, CESEM - Edições Colibri, 2018), pp. 82-6.

³⁰ BRITO, *Opera in Portugal* (ver nota 28), p. 21.

³¹ António Antero Coimbra MARTINS, *Notícias do Jornal de Verdun sobre academias em Portugal no tempo de D. João V* (Lisboa, Livraria Bertrand, 1960), p. 13.

³² MARTINS, *Notícias do Jornal de Verdun* (ver nota 31), p. 19.

³³ Códices do denominado Arquivo Tarouca (com a referência A.T. 307 da B.N.P.) relativos às actas da Academia dos occultos, de que Alexandre António de Lima fez parte.

Recepção do manuscrito e do repertório na sua época

Tudo indica que o Códice PBA 82 deverá ter servido para o uso pessoal do seu copista, ou da sua família e amigos. Esta conclusão baseia-se na existência da indicação de autoria (ou propriedade) no verso da capa, na decoração do livro e da notação musical, e nos sinais de muito uso que o manuscrito apresenta. É evidente que esta não é uma cópia destinada ao uso comercial ou a ser oferecida.

Existem várias fontes da época que retratam o papel do repertório de câmara para voz e contínuo na sociedade. Em primeiro lugar, as crónicas da nunciatura papal em Lisboa enviadas à Cúria, em Roma,³⁴ entre 1708 e 1750, dão uma imagem muito precisa da vida cultural da corte (com excepção dos anos 1728-32, em que as relações diplomáticas entre Lisboa e a Santa Sé foram interrompidas). Destas crónicas se retira, designadamente, o costume real de celebrar os aniversários e os onomásticos com um concerto nos aposentos da rainha, com a apresentação de comédias ou cantatas.

Por outro lado, nas cartas enviadas para a sua família em Espanha, a princesa D. Mariana Vitória de Bourbon, que chegou à corte portuguesa em 1729, refere que as aulas particulares de canto nos seus aposentos eram o seu único entretenimento.³⁵ Nelas consta a única referência directa a um compositor de cantatas: «toute les apres diner la Rayne touje le clavesin et je chante les cantatas du Baron dastorga».³⁶ Emmanuele d'Astorga foi um compositor italiano (1680-?), nativo da Sicília, mas de ascendência espanhola, que deixou mais de 170 cantatas profanas, tendo sido publicado em Lisboa, em 1726, um livro de doze cantatas humanas, com textos em italiano e espanhol.³⁷ O artigo de Giuseppina Raggi, publicado na primeira parte deste dossier temático, apresenta novas fontes relativas à vida musical da corte, contribuindo para uma visão mais clara do papel de D. Maria Ana de Áustria na definição das novas dinâmicas artísticas em Portugal na primeira metade do século XVIII.³⁸

No que diz respeito aos periódicos, há a assinalar um jornal impresso intitulado *Gazeta de Lisboa*, que foi publicado entre 1715-26 e 1728-50.³⁹ Existiam também jornais manuscritos que circulavam, as denominadas «gazetas», que exibem inúmeras referências a eventos sociais nos quais a música

³⁴ Gerhard DODERER e Cremilde Rosado FERNANDES, «A música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3 (1993), pp. 69-146.

³⁵ Caetano BEIRÃO, *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família em Espanha* (Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936), p. 5.

³⁶ BEIRÃO, *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória* (ver nota 35), fragmento da carta n.º LXV de 12 de Outubro de 1730, p. 75.

³⁷ LADD, «The Solo Cantatas» (ver nota 8), p. 33.

³⁸ Giuseppina RAGGI, «Trasformare la cultura di Corte: La regina Maria Anna de Asburgo e l'introduzione della opera italiana en Portugallo», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 5/1 (2018), pp.17-38.

³⁹ Ana Catarina Teixeira MACHADO, «Representações musicais em Lisboa no século XVIII e XIX na *Gazeta de Lisboa*» (Tese de mestrado Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017), disponível em <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/109321/2/234063.pdf>> (acedido em 17 de Junho de 2019).

desempenhava um papel de destaque.⁴⁰ Entre 1729 e 1740 foi posto em circulação um jornal intitulado *Diário*, pelo quarto Conde da Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses, em colaboração com Luis Montês Matoso e Rodrigo Xavier Pereira de Faria. A partir de 1740 e até 1750, este foi substituído por um jornal igualmente manuscrito chamado *Folheto de Lisboa*. Esses jornais circulavam semanal ou quinzenalmente, recebendo contribuições de correspondentes em diversas localidades e destinando-se a uma rede de leitores em todo o país. Estas gazetas manuscritas contêm um elevado número de notícias sobre a vida no palácio real, nas casas nobres e nos teatros da cidade, que referem inúmeras festas privadas onde as senhoras da nobreza cantavam e dançavam. Era comum dentro da família real e em famílias nobres que as senhoras tivessem aulas de música, particularmente de canto. As cantatas para voz e contínuo seriam repertório adequado para esses ambientes.

O facto de Alexandre Lima ter sido libretista de óperas cómicas e membro de duas academias literárias, abre mais dois campos de possibilidades relativamente à recepção das cantatas humanas no seu tempo, para além do meio cortesão. As academias literárias organizavam frequentemente competições (os chamados «certames»). Essas competições começavam com a execução de uma peça musical e dividiam-se, em seguida, em três momentos: primeiro o anúncio do tema do concurso e leitura do regulamento; depois a leitura dos poemas participantes e o anúncio dos prémios; e por fim o encerramento do concurso. Entre cada discurso ou poesia, ou para criar um momento de repouso ou expectativa, a orquestra tocava peças alegres.⁴¹ É perfeitamente plausível que as cantatas humanas tenham sido utilizadas para eventos musicais no âmbito das academias literárias em que Alexandre Lima participou. Este não seria um caso isolado. O compositor catalão Francesc Valls (1665-1747), professor de Pere Rabassa, foi membro da *Academia de los Desconfiados de Barcelona* entre 1700 e 1705, na qual participou com «tonos e com peças estróficas en el antiguo estilo.»⁴² Está igualmente documentada a sua participação numa sessão pública da *Academia literaria de Barcelona* (fundada em 1729 sob o patrocínio da nobreza catalã), realizada em 16 de Abril de 1731, em que interveio uma orquestra, dirigida pelo próprio Valls, «que interpretó una serie de coros, recitados y arias sobre versos del conde de Savallá [...]»⁴³ Desta forma, a tese da relação entre o repertório das cantatas humanas e as academias, defendida por Juan José Carreras, vai ganhando contornos cada vez mais nítidos.

⁴⁰ João Luís LISBOA, Tiago C.P. dos Reis MIRANDA e Fernanda OLIVAL, *Gazetas Manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*, Coleção Biblioteca, Fontes e Inventários (Évora, Edições Colibri - CHC-UNL - CIDEHUS.UE, 2005), vol. 1, p. 10.

⁴¹ Maria Natália FERREIRA, «Certames poéticos realizados em Lisboa nos séculos XVII e XVIII» (Tese de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1992), p. 144.

⁴² CARRERAS, «La cantata española» (ver nota 2), p. 184.

⁴³ CARRERAS, «La cantata española» (ver nota 2), p. 185.

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.⁴⁴

Datação do manuscrito

No que respeita à datação do manuscrito, e considerando que o mesmo não refere nenhuma data, os estudiosos que até agora escreveram sobre o documento consideram que terá sido compilado por volta de 1708.⁴⁵ Esta conclusão é fundamentada no facto de a primeira cantata, *Alba soberana*, de André da Costa, ter sido dedicada a D. Maria Ana de Áustria por ocasião do seu casamento com o rei D. João V, que teve lugar em 1708. Apesar da ausência de qualquer referência bibliográfica desse facto, nem qualquer dedicatória formal, o texto da cantata, com as referências aos reis e a Himeneu, o deus grego das cerimónias matrimoniais, permite essa conclusão. O casamento foi oficialmente realizado em Julho de 1708, em Viena, e D. Maria Ana de Áustria chega a Lisboa em 27 de Outubro de 1708. As cerimónias oficiais de casamento em Lisboa aconteceram nos dias 15, 17 e 21 de Novembro do mesmo ano, sendo estas datas as prováveis para a execução da cantata. De qualquer forma, o facto de a peça ter sido tocada nesta ocasião não permite concluir que a data da compilação no Códice PBA 82 seja a mesma.

Por outro lado, a hipótese de Alexandre António de Lima ser o presumível copista do Códice PBA 82, leva a questionar a datação do manuscrito, uma vez que este terá nascido em 1699. Para esclarecer esta questão, torna-se necessário considerar as três concordâncias conhecidas do Códice PBA 82 nos manuscritos coevos (veja-se a Tabela 1). No manuscrito madrileno *E-Mn M 2618* encontramos a cantata *Déjame tirano Dios*, de Antonio Literes. A data indicada pelos estudiosos deste manuscrito para a sua compilação é 1730.⁴⁶ Como já referido supra, pensa-se que a zarzuela *Salir el amor del mundo* com texto de José de Cañizares, da qual faz parte a ária *Sosiegen, sosiegen* de Sebastián Durón, terá sido estreada no Palácio Real em Madrid, em 6 de Novembro de 1696. A última concordância conhecida é a cantata *En el profundo valle*, de Sebastián Durón, que nos aparece compilada no manuscrito Mackworth, que foi criado e copiado por volta de 1715.

A influência do teatro e da música em castelhano é mantida nas três primeiras décadas do século XVIII, quando a influência da ópera e da música italiana em geral se começa a sobrepôr. A partir de 1717, começaram a chegar a Lisboa músicos italianos, para formar parte da Capela Real, e também

⁴⁴ CARRERAS, «La cantata de cámara» (ver nota 4), p. 86.

⁴⁵ CARRERAS, *El manuscrito Mackworth* (ver nota 3), p. 39; MARÍN, *Music on the Margin* (ver nota 6), p. 281.

⁴⁶ CARRERAS, «The Spanish Cantata» (ver nota 6), p. 2.

como professores, dos quais se destaca Domenico Scarlatti, que chegou a Lisboa em 1719. A influência da música italiana intensifica-se, como é bem documentado nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa. No entanto, em 11 de Dezembro de 1725 foi celebrado o aniversário de D. Maria Bárbara de Bragança «con una ben intesa Commedia composta in lingua spagnola.»⁴⁷

Considerando todos estes dados, podemos situar a datação do manuscrito entre 1708 como *terminus post quem*, sendo que a compilação terá sido feita seguramente mais tarde, em data que não é possível precisar. Os primeiros quatro cadernos do Códice PBA 82 terão sido compilados inicialmente, pois neles não há flutuações na caligrafia dos copistas. O quinto caderno, com um papel e caligrafia diferentes, terá sido adicionado mais tarde.

O castelhano como língua literária, teatral e musical

Todas as cantatas no Códice PBA 82 são escritas em espanhol, o que poderá causar estranheza, considerando que a Restauração tinha já ocorrido em 1640. Segundo Pilar Vasquez Cuesta, o processo de aculturação da corte portuguesa à língua e cultura espanholas dá-se já no período pré-filipino, e manifesta-se igualmente durante os sessenta anos de monarquia dual, nos quais companhias de teatro castelhanas percorrem o país.⁴⁸

De 1580 a 1640, o período da monarquia dupla, o castelhano foi a língua oficial na corte. Durante estes anos, há também uma grande circulação de intelectuais entre Portugal e Espanha. A influência da rica tradição teatral espanhola da Idade de Ouro vai fazer desaparecer a tradição teatral portuguesa nestes anos, e foi um meio muito poderoso para a expansão do castelhano, mesmo para as classes sociais mais baixas. Do mesmo modo, o romance espanhol tem uma crescente aceitação, havendo autores portugueses a escrever em língua castelhana. Só na poesia a língua portuguesa se conseguiu manter:

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.⁴⁹

⁴⁷ DODERER - FERNANDES, «A música da Sociedade Joanina» (ver nota 34), p. 104.

⁴⁸ Pilar VÁSQUEZ CUESTA, *A língua e a cultura portuguesa no tempo dos Filipes* (Mem Martins, Publicações Europa-América, 1988), cit. in Xosé GÁNDARA EIROA, «Estudio y edición filológica y musical del manuscrito M-471 de la Biblioteca Distrital de Braga» (Tesis doctoral, Universidad de Coruña, 2009), p. 106.

⁴⁹ VÁSQUEZ CUESTA, *A língua e a cultura portuguesa* (ver nota 48), p. 93.

Temos o testemunho de um viajante estrangeiro, o Barão de Lahontan, que, na sua passagem por Portugal em 1694, escreve que «[...]Tous les motets qu'ils chantent dans les Eglises, sont en langue Castellane; auffi bien que leurs Patorales, & la plûpart de leurs Chanfons. Ils tâchent d'imiter les manières des Efpagnols, autant qu'il leur eft poffible; même jufqu'au Cérémoniel de leur Cour [...]».⁵⁰

Na primeira metade do século XVIII, a língua castelhana continuava a ser utilizada nos meios eruditos e na corte. Nas academias literárias, designadamente na *Academia dos occultos*, o castelhano ainda é utilizado, o que se pode comprovar pela consulta das citadas actas do Arquivo Tarouca, em que muitas das obras nelas plasmadas são em espanhol.⁵¹ Também na tradição musical este fenómeno se manifesta. Há notícia de muitas comédias castelhanas com música representadas em Portugal e, como já referido supra, as partituras das zarzuelas *Acis y Galatea*, de Antonio de Literes, estreada em Madrid em 1708, *Hasta lo insensible adora* de Sebastián Durón, estreada em Madrid em 1713 e *El estrago en la fineza o Jupiter y Semele*, de Antonio de Literes, estreada em 1718, estão conservadas na Biblioteca Pública de Évora.⁵² O manuscrito M-471 do Arquivo Distrital de Braga, estudado por Xosé Gándara Eiroa,⁵³ contém quarenta e duas danças com notação musical, em língua castelhana. As cantatas humanas em espanhol são também um exemplo da permanência do castelhano como língua culta em Portugal durante o século XVIII.

Conclusão

A existência do Códice PBA 82 coloca vários pontos interessantes de reflexão para a compreensão da música profana ibérica deste período. O facto de o copista não ser um músico profissional faz-nos reflectir sobre o papel dos músicos amadores na época, sendo a vitalidade dessa prática testemunhada pelos sinais de muito uso que o manuscrito apresenta. Também parece relevante que o compilador seja alguém que não se encontrava ligado a nenhuma instituição eclesiástica.

Por outro lado, a relação do copista ou proprietário do livro com as academias literárias, tão em voga em Itália e também em França, Espanha e Portugal no século XVIII, estabelece um vínculo mais forte entre a música e as actividades das academias, reforçando a tese de que o repertório das cantatas profanas poderia ter nelas um dos seus palcos, para além dos meios nobiliárquicos. A presença na antologia da cantata *Alba soberana*, dedicada a D. Maria Ana de Áustria, atesta ainda a circulação de repertórios entre os diferentes contextos de recepção do repertório.

⁵⁰ Louis Armand de LAHONTAN, *Dialogues de Monsieur le Baron de Lahontan et d'un sauvage dans l'Amerique* (Amsterdam, Veuve de Boeteman, 1704) <https://archive.org/details/McGillLibrary-rbnc_lc_dialogues-lahontan-et-sauvage_lande00499B-17311/page/n155> (acedido em 11 de Junho de 2019).

⁵¹ Códices do denominado Arquivo Tarouca (ver nota 33).

⁵² CARRERAS, «La cantata de cámara» (ver nota 4), pp. 79-80.

⁵³ GÁNDARA EIROA, «Estudio y edición filológica» (ver nota 47), p. 106.

A popularidade da cantata profana na Península Ibérica não é um fenómeno isolado, faz parte de um movimento europeu de imitação da cantata barroca italiana. A cantata humana é um excelente exemplo da transferência cultural que ocorreu na apropriação dos modelos italianos pelos compositores peninsulares, pois cada cantata revela de uma forma única e não estandardizada esse encontro de culturas.

O Códice PBA 82 é também testemunha da circulação do repertório profano em toda a Península Ibérica. Durante a monarquia dual, mas também durante o século seguinte, houve uma grande circulação de músicos dos dois países em toda a península. Além disso, as companhias itinerantes de comédias espanholas desempenharam seguramente um papel muito importante na disseminação do repertório. Mesmo que as peças presentes no Códice PBA 82 não sejam de música feita para o teatro, com excepção de *Sosiegen, sosiegen*, de Sebastián Durón, tal não impede que essas cantatas tenham sido divulgadas através dos músicos que participaram nessas companhias. Não podemos afastar igualmente a possibilidade de que a circulação do repertório se tenha feito através de *papeles sueltos*, seguindo a tradição castelhana de copiar música sacra. Ainda que sejam poucos os *papeles sueltos* conhecidos com cantatas humanas, é possível que os copistas os tenham usado para fazer as compilações que nos chegaram até hoje.⁵⁴

Lucinda Rosário Gerhardt é licenciada em canto pela Escola Superior de Música de Lisboa. Terminou o mestrado em Interpretação de Música Antiga na Escola Superior de Música da Catalunya, em Barcelona, em parceria com a Universidade Autónoma de Barcelona em 2014, tendo apresentado a sua tese final sobre a música vocal ibérica de início do século XVIII. Apresentou uma comunicação no VI Encontro de Investigação em Música, na Universidade de Aveiro, em 2016. É membro do Grupo Vocal Olisipo e do Coro Gulbenkian.

Recebido em | *Received* 04/01/2018

Aceite em | *Accepted* 23/03/2019

⁵⁴ MARÍN, *Music on the Margin* (ver nota 6), pp. 283-4.