

Quatro minuets avulsos, e huas poucas de contradanças: recepción y circulación de danzas francesas en el Norte de Portugal a principios del s. XVIII

Xosé Crisanto Gándara

O Villão he português

La localización del *Manuscrito Jácome de Sousa* en el *Arquivo Distrital de Braga*¹, ha venido a iluminar un importante aspecto de las actividades festivas en el Norte de Portugal durante los primeros años del s. XVIII², en tanto que refleja el paso de las compañías de comedias por el eje occidental de la Península, para las que la interpretación de bailes y danzas constituía uno de los elementos principales de sus actuaciones.

Una de las cuestiones básicas para el estudio de esta fuente pasa por reseñar el papel ejercido por las compañías de comedias en la transmisión periférica de las novedades musicales que se producían en los centros principales, fundamentalmente en la corte, donde bailes y danzas jugaron un papel fundamental³. Aunque es posible establecer una diferenciación entre ambos conceptos – principalmente de tipo social –⁴, en la práctica resultan profundamente relacionados, pues es evidente que una de las características principales de los bailes es el elemento coreográfico. En este sentido, P: BRd, M-471 incluye un baile con el significativo título de *Balle de las Danças*⁵, en el que 8 de las 9 *figuras* que componen el reparto, se nombran como *Saltarelo*, *Villano*, *Sarao*, *Serambeque*, *Media dança*, *Capona*, *Morisca* y *Chacona*, es decir, los nombres de algunas de las danzas aristocráticas habituales en España durante el s. XVII⁶. Estos personajes son interpretados por *Damas* y

Galanes, papeles habituales en los bailes dramáticos del s. XVII⁷, y las apariciones de estas *figuras* en el desarrollo dramático de este baile, introducen la interpretación de la música propia de cada una de las danzas que representan, música que se incluye en el manuscrito⁸.

En una de las intervenciones de dos de los personajes del reparto, la *Capona* y el *Vilão*, se produce una interesante disputa en la que ponen de manifiesto el antagonismo existente entre Castilla y Portugal, que quizás tuviese algún tipo de relación con la Guerra de Sucesión española⁹:

“O Vilano canta pello Villam

Vilano c[anta]: *Que daremos ó Villão*
cebolinha e mais pão
q daremos a Capona
q de enveja se corcoma
q daremos a seus brios
sapatetas nos foçinhos
sayba Castela esta ves
q o Villão he portugues”

Pero es el diálogo entre los dos primeros personajes del baile, la *Media dança* y el *Saltarello*, el que proporciona un dato fundamental. En este diálogo, las dos danzas se enorgullecen de su estirpe con los siguientes versos:

“Med[ia dança] f[ala]: Miren si lo conosco
por el dançar y el aspecto
es mi primo, con hermano
tuvimos vn mismo abuelo
naçimos en Portugal
validos en aquel tiempo
q agradava la zampoña
el tamboril y el pandero.

Sa[tarello] f[ala]: Por esso me dezestiman
Solo quieren lo moderno
Canta pella media dança
Mas no importa q soy el primero
de q todos los bayles salieron
Canta la media dança y bayla

Med[ia dança] c[anta] Mas nõ importa sempre meto
lugarsillo entre todo lo nuevo”



Balle de las Danças.

P: BRd, M-471 (con permiso del Arquivo Distrital de Braga).

Estos versos indican que, de alguna manera en el período mencionado estas danzas ya habían caído en desuso ante la presencia de danzas "modernas", y la localización de danzas "nuevas" en diversos manuscritos portugueses relacionados directa o indirectamente con la Corte, representa un modelo de recepción que pudo estar relacionado con acontecimientos cortesanos.

Allaman, Corant, Saraband, Contra dança

El 23 de Junio de 1661, el rey de Inglaterra, Charles II, firma su compromiso de matrimonio con Catarina de Bragança, hermana del rey de Portugal, Pedro II. En este tratado, se garantizaba a la nueva reina y su séquito el libre ejercicio de su religión, así como la posibilidad de establecer su propia capilla privada, en una época de grandes persecuciones a los católicos en Inglaterra¹⁰. Durante su estancia en Inglaterra, Catarina tuvo a su servicio varios músicos de origen portugués¹¹, encargados de proporcionar la música para los servicios litúrgicos de su capilla, entre los que figuraban, además de varios cantores, un *baixão*, un *tangedor de Arpa*, y otro músico llamado *Miguel Ferreira* que con toda probabilidad era violinista¹². Estos músicos regresaron con Catarina a Portugal en 1692, y es posible que alguno de ellos formase parte de la capilla de la catedral de Braga, pues se conservan dos cartas del entonces arzobispo de la ciudad minhota, João de Sousa, datadas en 1697 y 1700, y dirigidas a Manuel Pereira – maestro de capilla con Catarina en Inglaterra, que regresó a Portugal a su vuelta –, en las que el arzobispo comenta diversos asuntos relacionados con Manuel de Magalhães, uno de los *moços de choro* de la reina¹³.

Parece probable que algunos de los músicos portugueses al servicio de Catarina, participasen en eventos de música de danza. De hecho, los cinco músicos que aparecen representados en el famoso cuadro *The Cabal* – que se conserva en Nostell Priory (West Yorkshire), atribuido a John Baptist Medina, y datado en la década de 1660's –, presentan un grupo de instrumentos apto para la interpretación de danzas, y la presencia de un arpa cuya morfología

recuerda la de los instrumentos ibéricos de este período, permite suponer que al menos alguno de ellos fuese portugués¹⁴. En cualquier caso, la existencia de un manuscrito con danzas de uso en la corte inglesa a finales del s. XVII, confirma esta suposiciones, pues incluye una *suite* atribuida a Miguel Ferreira, de la que, lamentablemente, sólo se conserva la parte del primer violín¹⁵.

Consta esta *suite* de cuatro danzas nombradas como *Allaman*, *Corant*, *Saraband* y *Contra dança*, por lo que permite suponer que Catarina estuvo en contacto con el repertorio instrumental francés habitual en la corte inglesa¹⁶. Quizás el regreso de Catarina a Portugal, pudo posibilitar el que las danzas "modernas" se conociesen en su país, y así parecen atestiguarlo varios manuscritos de los primeros años del s. XVIII que incluyen danzas *estrangeiras*.

La existencia de tres manuscritos datables en el primer cuarto del s. XVIII, y que incluyen un amplio repertorio de danzas instrumentales, permite suponer una práctica musical cortesana o nobiliar basada en estos géneros¹⁷:

- P: Ln, M-4824, conocido como *Manuscrito Nogueira*, que contiene piezas para violín¹⁸.
- P: La, F.C.R. ms. Ne 1, conocido como *Livro de guitarra do Conde de Redondo*¹⁹.
- P: Cu, MM-97, *Cifras de Viola / Por varios Autores / Recolhidas Pelo Ldo Joseph Carneyro Tavares Lamacense*²⁰.

Estos manuscritos incluyen danzas entre las que figuran piezas de origen francés, como *minuetes* y *contradanças*, además de fantasías y algunos tonos con texto, lo que sugiere su utilización en ámbitos cortesanos o nobiliares. El primero de ellos fue redactado por Pedro Lopes Nogueira, *rabeca* en la Capilla Real de Lisboa alrededor de 1720, y presenta, junto a varias sonatas, fantasías y ejercicios para violín, cuatro danzas, tres de ellas nombradas como *filhotas* y una intitulada *gaita de folle*. El estilo de esta música se asemeja al de Domenico Scarlatti, lo que puede resultar obvio si se tiene en cuenta que la

fecha de trabajo de Lopes Nogueira en la institución señalada, coincide con la estancia en la misma del músico italiano²¹.

El segundo manuscrito, procede de la biblioteca de un noble portugués del s. XVIII, relacionado con la Corte, y también incluye una pieza atribuida a *Escarlate*²². El establecimiento de concordancias para P: La, F.C.R. ms. Ne 1, se hace especialmente complicado, pues sus compiladores no anotaron la figuración rítmica en la parte superior del pentagrama, como era habitual en los manuscritos de la época²³. Sin embargo, la localización de una concordancia para una de las danzas incluidas en esta fuente, con la de otro manuscrito portugués, en este caso escrito en notación mensural, hace que sea posible su transcripción: se trata de la pieza que figura en P: La, F.C.R. ms. Ne 1, p. 40, con el título *Augusto Príncipe*, que también figura con el mismo título en el *Livro de orgão do Mosteiro de Bouro*, sobre el que volveré más adelante²⁴.

Esta concordancia sugiere que la difusión y el trasvase de danzas instrumentales entre ámbitos domésticos o cortesanos, y centros monásticos, era una constante en el barroco portugués, y ciertas coincidencias entre P:Cu, MM-97 y P: BRd, M-964 parecen confirmar esta hipótesis, como la mención a *Peças de Viola Italianas e Francesas*, que figura en el fol. 91r del manuscrito de Coimbra, presente igualmente en el *Livro de orgão do Mosteiro de Bouro*.

El tercer manuscrito, proporciona datos acerca de su origen, pues su compilador, *Joseph Carneyro Tavares*, se identifica como *Licenciado*, lo que indica alguien relacionado de algún modo con la universidad de Coimbra, y que pudo utilizar la música de este manuscrito en su ámbito familiar. Además, al autodenominarse como *Lamacense*, indica su origen en la ciudad de Lamego, sede obispal del Norte de Portugal²⁵.

P:Cu, MM-97 contiene varios datos de interés organológico, lo que invita a reflexionar sobre las posibilidades tímbricas utilizadas para la interpretación de estas piezas. En la sección que ocupa los fols. 99v-103v, figuran danzas escritas para *Varios templos de Viola*, y finaliza con la equivalencia entre el *Alfabeto* de guitarra, y la notación en cifra. Además, relaciona la afinación de

la *viola*²⁶ con el *machinho* – instrumento de cuerda punteada habitual en aquellos años, de tamaño más pequeño que la guitarra o *viola*²⁷ –, de la que se deduce que este instrumento se afinaba en si-mi'-la'-do#''-fa#'''. Esta relación, es indicativa de que el *machinho* también se utilizaría para la interpretación de este repertorio y, de hecho, en P: Ln, M-4284, las únicas tres danzas que manifiestan una tradición portuguesa, son las *filhotas*, en las que significativamente, Pedro Lopes Nogueira indica una *scordatura* para el violín a partir del *machinho*²⁸.

La penúltima sección de P: Cu, MM-97, se da en los fols. 104r-107v, y se denomina como *Cifras de Bandurra de cinco*, lo que constituye una importante prueba de la utilización de este instrumento, quizás en relación con la música emanada de la universidad de Coimbra. Pero es la última sección del manuscrito la que nos depara una agradable sorpresa: se trata de una serie de piezas denominada como *Cifras de Rebeca de quatro. Italianas e Francezas*²⁹. Aparte de que estas piezas constituyen un ejemplo más de música para violín del barroco ibérico, el hecho de que estén escritas en cifra, las hace aún más singulares³⁰. Desafortunadamente, la notación rítmica empleada en esta sección -que no aparece en las otras secciones del manuscrito-, resulta altamente enigmática, y, hasta ahora, los intentos para transcribir estas piezas, han resultado poco satisfactorios. No obstante, es posible deducir el significado de algunos símbolos, como los "arcos-abajo" y "arcos-arriba", así como la altura de los sonidos, por lo que, y a falta de resultados definitivos que permitan una transcripción completa, por el momento es posible concluir que el instrumento de arco utilizado para la interpretación de estas piezas, era una *rebeca* afinada en sol-re'-la'-mi''³¹.

La única pieza *a tre* de P: BRd, M-964, aparece en el fol. 222r, y resulta altamente significativo que en el pie de este folio se incluya la afinación para el *rabecão* y para la *rebeca*. Esta indicación de afinación para los dos instrumentos de arco, es de capital importancia, pues es de las pocas localizadas hasta el momento en la Península Ibérica para este período, y, además, confirma lo ya apuntado en otro lugar sobre el uso de bajos de arco de cinco cuerdas³².

A handwritten musical score on aged paper, consisting of 12 staves. The notation is in a single system, likely for a single melodic instrument. The score begins with a treble clef and a common time signature. The first two staves are marked with the number '262' in the upper left and '222' in the upper right. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The final two staves contain handwritten text in Portuguese: 'tempo de liberdade de Górgos' and 'tempo de liberdade de Górgos'.

Tempo do rabeção.

P: BRd, M-964 - fl. 222 (con permiso del Arquivo Distrital de Braga).

Mientras que en P: P: La, F.C.R. ms. Ne 1, las danzas de origen francés ocupan una gran parte del manuscrito, únicamente dos *Minuets* figuran en P: Cu, MM-97, y precisamente el segundo de ellos en la sección dedicada a la cifra de *rabeca*³³. Quizás la recepción de estas danzas francesas en Portugal, se produjo a partir de repertorios específicos para instrumentos de arco³⁴. En cualquier caso, resulta relevante que el autor de esta parte de P: BRd, M-964, incluyese la afinación de ambos instrumentos precisamente en una pieza *a tre*, e incide en el uso de estos instrumentos para la interpretación de este tipo de repertorio en la Península Ibérica, durante los primeros años del s. XVIII.

Canciones francesas de todos ayres para todos los instrumentos

En los años que transcurren entre finales del s. XVII, y principios del s. XVIII, las cortes europeas manifiestan un gran interés por la danza francesa. Publicaciones como las de Raoul-Auger Feuillet y Pierre Rameau, son traducidas en diversos países, lo que supone una de las vías de diseminación de música de danza de autores cortesanos franceses como Lully o Campra³⁵. La corte española no fue una excepción, y el interés por la danza francesa aparece reforzado por el hecho de que a partir de 1701, es Felipe de Anjou – nieto de Louis XIV, rey de Francia –, el que ocupa el trono español³⁶.

La circulación de danzas francesas por diversos lugares de la Península Ibérica, se explica por la existencia de varias fuentes: por un lado, varios manuscritos y tratados españoles de los primeros años del s. XVIII, incluyen música francesa de danza, escrita en cifra de guitarra, órgano o arpa, así como en notación mensural principalmente para teclado. Por otro, las imprentas de música que empiezan a funcionar en los primeros años del s. XVIII en Madrid y Lisboa, incluyen entre sus ediciones, música de origen francés. La *Officina de Música* del catalán Jayme de la Tê y Sagau, funcionó en la segunda de estas ciudades entre 1706 y 1726, y precisamente una de las obras salidas de sus talleres, fue una colección de *Cinquenta Minuets*, que desafortunadamente no

se han conservado³⁷. José de Torres editó en su imprenta una colección de piezas instrumentales con el título *Canciones francesas de todos Ayres*, edición española de la *Suite de danses pour les violons et hautbois de Philidor l'ainé*, publicado en París en 1699³⁸. Se ha afirmado que este impreso se publicó con el fin de proporcionar un repertorio cortesano “de moda” a los instrumentistas de las catedrales y ciudades de España, y que esta operación resultó infructuosa³⁹. Sin embargo, la localización de algunas concordancias entre varias fuentes bajo el área de influencia de la imprenta de Torres, y diversos manuscritos de la época procedentes del Norte de Portugal, parecen demostrar que las *Canciones francesas* – y de modo bastante plausible los *Cinquenta Minuetes* de Sagau –, obtuvieron el efecto deseado, al menos en esta zona.

En 1946 el musicólogo anglo-portugués, Macario Santiago Kastner, dio a conocer en un artículo publicado en *Anuario Musical*, la existencia de tres manuscritos con música de órgano en dos archivos del Norte de Portugal⁴⁰: el *Livro de obras de Orgão*⁴¹, el *Livro de Cyfra*⁴², y el conocido como *Livro de orgão do Mosteiro de Bouro*, ya mencionado⁴³. A partir de ese momento, se realizaron ediciones de gran parte de la música que contienen, y su estudio y descripción dio lugar a tres tesis doctorales⁴⁴, que se centraron fundamentalmente en la música litúrgica contenida en los tres manuscritos. Sin embargo – y aunque algunas piezas no litúrgicas de P: Pm, MM-42 y P: BRd, M-964, han sido editadas⁴⁵ –, apenas se les ha prestado atención a las obras “profanas”.

Tal y como demostró Doderer, el manuscrito P: BRd, M-964, está formado por varios cuadernos distintos reunidos probablemente a finales del s. XVIII, aunque las marcas de agua del papel utilizado, y las composiciones que contiene, indican que estos cuadernos fueron redactados en el primer cuarto del s. XVIII⁴⁶. Uno de ellos, está formado por los folios 218-221, y presenta una grafía distinta a la de los folios inmediatamente anteriores y posteriores, a pesar de que Doderer no señala en su estudio ninguna diferencia sustancial con éstos. La música copiada en estos folios – escrita, al igual que las otras piezas no litúrgicas del manuscrito, a dos pentagramas en clave de Do en 1.^a o Sol en 1.^a para la voz superior, y Do en 4.^a o Fa en 4.^a para la voz inferior –⁴⁷, comienza con la indicación *Ytalianaz pa. orgão*, en la parte superior del folio 218r, incorporando la indicación *Francezas*, en la mitad del folio 220r, y la indicación *Diquante* en la segunda pieza del folio 221. Sin embargo, parece

bastante probable que se trate de danzas francesas en todos los casos, pues varias concordancias con piezas instrumentales de diversos ballets de Lully, parecen conducir a esta conclusión.

Por otro lado, la localización de concordancias para los dos únicos *minuetes* que figuran en el manuscrito, incide en nuevos aspectos sobre la función de estos manuscritos. Estas concordancias se reseñan en la siguiente tabla, en la que el manuscrito E: Mn, M-1360, de Antonio Martín y Coll, sirve para establecer las equivalencias con diversas obras de Lully⁴⁸:

P: BRd, M-964	P: Pm, MM-42	E: Mn, M-1360	Lully
Fol. 218r: 1. ^a pieza		Fol. 240r: "[minuete] 19"	<i>Persée</i>
Fol. 218r: 2. ^a pieza		Fol. 243r: "[minuete] 28"	<i>Acis et Galatée</i>
Fol. 218r: 3. ^a pieza		Fol. 242v: "[minuete] 26"	<i>Acis et Galatée</i>
Fol. 220v: última pieza		Fol. 233v: "[minuete] 4"	<i>Armide</i>
Fol. 221r: última pieza		Fol. 239r: "[minuete] 17"	<i>Phaetón</i>
Fol. 222v: última pieza	Fol. 199r: "Minuet de 1.º tom" Fol. 191v: "Minuet de 5.º tom"	Fol. 209r "Otro [minuete]"	

(Tabla de concordancias)

Se ha adelantado la hipótesis de que la recepción de las piezas francesas en Alcalá de Henares y Toledo, pudiese estar en relación directa con la imprenta de José de Torres, al actuar ésta como foco de diseminación de las mismas⁴⁹. Ahora bien. Mientras que casos como los de las dos ciudades del centro de España, pueden parecer en cierto sentido, más expuestos a la diseminación de estas obras a partir de la actividad editorial madrileña, en el caso de los dos manuscritos portugueses, la recepción de *minuetes* pudo realizarse a través

de otras vías, como la *Officina de Música* de Sagau, las relaciones directas con la corte de Lisboa, o la transmisión a través de las compañías de comedias que actuaban en el Norte de Portugal. En cualquier caso, los monasterios tuvieron una función fundamental en esta transmisión, como demuestra la presencia de las danzas *Francezas* en el *Livro de orgão do Mosteiro de Bouro*, y ciertos datos que apuntan a un contexto similar para el *Livro de Cyfra*.

Desde a Oferenda ate Sanctus e desde a Elevaçam ate o Agnus Dei

En los monasterios benedictinos portugueses, era habitual la interpretación de “músicas lascivas y profanas”, tal y como se deduce de las últimas investigaciones, y esta circunstancia daba lugar a las amonestaciones de rigor por parte de los visitantes encargados de velar por la pureza y castidad de las actividades *intra-muros*⁵⁰. En cuanto a los monasterios de la orden de San Bernardo (cistercienses), no se ha realizado ningún estudio exhaustivo sobre sus prácticas musicales, siendo el trabajo de Doderer, el único que aporta algún dato sobre esta cuestión, al tratar sobre un manuscrito, P: BRd, M-964, que procede de uno de los monasterios de esta orden en Portugal: el de Santa María de Bouro, en las cercanías de Braga.

En cuanto a P: Pm, MM-42, un artículo reciente señala algunos nuevos datos en relación con los compositores y las obras que figuran en el mismo, en el que se concluye que parece bastante probable que este manuscrito fuese redactado en el Norte de Portugal tras la llegada a alguno de los monasterios de esta zona de algún monje español, posiblemente por razones eclesiásticas⁵¹. Este manuscrito refleja una fuerte conexión con Galicia, pues incluye piezas de organistas activos por aquellas fechas en diversas catedrales gallegas⁵². Además, resulta plausible la hipótesis de que se trate de un manuscrito con origen en algún monasterio cisterciense de la zona, pues la parte introductoria del mismo, el *Arte de Sifra*, donde el autor explica el sistema de cifrado utilizado, es una traducción al portugués del texto que figura en un tratado de canto llano publicado en Madrid en 1649, y que, al parecer, es de la autoría

de Thomás Gómez, un monje cisterciense⁵³. Una posible explicación para este hecho, se basa en la circulación de manuscritos o impresos musicales entre los diversos centros de la orden -no sólo en Portugal, sino en toda la Península-, y que estas piezas se copiasen por los músicos de los monasterios en cuestión, donde servirían como ejemplos para su uso. Pero en todo caso, el dato objetivo es la aparición de *minuetes* en P: BRd, M-964 y P: Pm, MM-42, que plantea la cuestión de si estas danzas, independientemente de cuál fuese su vía de recepción en los monasterios, tenían una función concreta dentro de las prácticas litúrgicas.

Por un lado, conviene recordar que ambos manuscritos, fueron escritos con el órgano *in mente*, independientemente de que la interpretación de alguna parte de su repertorio se efectuase con otros recursos instrumentales. Por otro, la liturgia benedictina y cisterciense, no difería en sus aspectos fundamentales en los monasterios portugueses que, en el caso de los que dependían de la Archidiócesis de Braga, se guiaba por el ritual de esta catedral⁵⁴. Partiendo de estas dos premisas, una nueva fuente puede proporcionar una respuesta satisfactoria. Entre 1734 y 1737, el Padre Joseph de Souza, *cappellam e Mestre de Cerimonias* de la Catedral de Miranda do Douro – sufragánea del Arzobispado de Braga –, redacta un extenso libro con el *Cerimonial Mirandense*, dedicado a su obispo Joam Souza Carvalho⁵⁵. Uno de los capítulos, está dedicado a las obligaciones del organista en el servicio litúrgico, en el que tras mencionar que el instrumento es necesario en las iglesias – invocando diversos decretos eclesiásticos –, introduce varios párrafos en los que se lamenta de las novedades en materia musical introducidas en la liturgia de su tiempo⁵⁶:

“...2. Mas tambem achará em eztes Authores o meu leytor Organista, que dentro da Missa e Divinos Officios, deve tocar Muzica sonora e bem ordenada, sem intermissam de consonancias profanas, ou lascivas... E quanta mais grave será a culpa se tocar semelhantes profanidades intra Missarum Himnia et Divina Officia.

3. Nestas profanidades intendo eu se incluem os Minuetes e Contradanças que não são accessorios de hũa obra grave, explicome, pode ser Muzica bem recebida nos ouvidos de Deos, principiar o Organista desde a Offerenda ate

Sanctus e desde a Elevaçam ate o Agnus Dei, a tocar quatro Minuetes avulsos e huas poucas de contradanças? A mim parece-me que Não; primeyro; por que os Organistas de mayor nome não costumam tal -nem em-as Cathedrales e Religioins izto se permite; segundo; porq os Minuetes, etc., vierão substituir as vezes de sons antigos e profanos, e destes sómente se destiguem, por serem hūas composiçõens com mais artificio, para q desta sorte sejam mais agradaveis os Bayles, e as comédias, e estam ja hoje tanto metidos a moda que os curiozos nesta nova invençam da Muzica, se entrão em hūa Cathedral, e não ouvem tocar Minuetes, logo dizem mal toca este Organista.

4. Mas toque o Organista mal para estes dançantes, o ponto está em que a Muzica do Orgam seja agradável nos ouvidos de Deos. Veja lá leytor, na segunda liçam em o primeyro dia da Dedaçam da Igreja, se por ventura os Levitas no Templo de Jerusalem tocavam Minuetes e contradanças em os seus Orgaons, ou se acompanhavam os Hymnos de David; e aprenda a tocar com-este Real Profeta, q as consonancias da sua Arpa não erão mais q exorcismos para fazer fugir o Demonio: Eu bem vejo, que nem sempre há Hymnos e Psalmos, q acompanhar com-o Orgam; mas tambem sei que Corelhe, e outros Authores gravissimos compozerão muitas obras para o Orgam, e q estas se podem tocar no tempo vago, e ainda que tem suas gigas e allegros, são permittidos; por serem accesorios de hum grave; e nestes sempre fazem diverso papel as Figuras da Muzica, do que representam em hum Minuete...

5. Assim são as Figuras da Muzica offerecidas a os ouvidos no grave, e allegro de hūa obra ou no Minuete vg. a q chamam da Bulha, etc., porque da primeyra sorte elevão as Creaturas á contemplaçam dos Divinos Misterios, e da segunda, excitam as especies dos preteritos actos inhonestos que houve em-os bayles, ou servem de ensayo, para os q tal vez dahi a pouco se irão exercitar nos profanos theatros do Mundo e em lugar da contemplaçam se aplicar as Divino; occupase em-o profano. Eu não digo q se não toque tal ou qual Minuete, não conhecido do vulgo; sómente advirto, q por Officio se não toquem Minuetes e contradanças vulgares..."

Las informaciones que nos proporciona este texto, constituyen datos de gran interés para conocer el repertorio "moderno" en el Norte de Portugal a

principios del s. XVIII. Por un lado, demuestran que por esta fechas se conocía la música de Corelli (“...*Corelhe...*”), en esta zona, lo que aumenta el número de lugares de recepción de la música del violinista boloñés en la Península Ibérica⁵⁷. Además, hay que añadir el conocimiento de otros músicos activos en Roma por las mismas fechas (“...*outros Authores gravissimos...*”), como Bernardo Pasquini, al que el copista de P: BRd, M-964 atribuye algunas piezas, e incluso menciona la procedencia de las mismas (“...*continuação as peças estrangeiras que vierão de Roma...*”)⁵⁸. También parece clara la relación de estas danzas francesas con las compañías de comedias (“...*para q desta sorte sejam mais agradaveis os Bayles, e as comédias... actos inhonestos que houve em-os bayles...*”), y su función coreográfica (“...*para estes dançantes...*”), lo que refuerza la hipótesis planteada más arriba sobre la transmisión de este repertorio como parte del bagaje de estas compañías. Pero lo que resulta más interesante, es la mención al lugar que ocupaban dentro de la liturgia (“...*desde a Offerenda ate Sanctus e desde a Elevaçam ate o Agnus Dei...*”), algo que induce a ver como algo habitual, la presencia de *Minuetes e contradanças* en manuscritos redactados por músicos catedralicios y monásticos de la Península.

La utilización de *arpas, rabecas, rabecões, violas, machinhos* o *gaitas de folle* para la interpretación de estas danzas en determinados momentos de la liturgia, fue en constante aumento en el Noroeste de la Península Ibérica desde principios del s. XVIII. Pero ésa es otra historia.

Notas

¹ P: BRd, M-471. En mi artículo GÁNDARA, Xosé Crisanto: "Enredos de Amor: violones, fiesta y teatro en el noroeste de la Península Ibérica a finales del s. XVII". En: *Fórum*, publicación del *Conselho Cultural da Universidade do Minho* (Braga), Número 29, jan-jun 2001, pp. 105-185, realicé la descripción, estudio preliminar y contexto de este importante manuscrito. Posteriormente, presenté la comunicación "Enredos de Amor fingidos: o manuscrito M-471 do Arquivo Distrital de Braga". En: *XI Encontro da Associação Portuguesa de Ciências Musicais*, Lisboa, 17-19 de Mayo de 2002, donde incluí nuevos puntos de vista no aportados en el anterior trabajo. Un estudio completo de este manuscrito, junto con sus concordancias y edición, formará parte de mi Tesis Doctoral, en curso de realización en el Departamento de Filoloxía Hispánica de la Universidade da Coruña.

² Sobre la *Fiesta Barroca*, cfr. TORRIONE, Margarita (ed.): *España Festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación, 2000. Para el caso de Braga, cfr. MILHEIRO, M.^a Manuela: *Braga: a cidade e a festa no século XVIII*, Braga, Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 1997.

³ Cfr. GÁNDARA, Xosé Crisanto: *op. cit.*, pp. 146-150. Una publicación reciente, que pone de manifiesto la recepción periférica en las primeras décadas del s. XVIII, de las novedades en materia musical producidas en la corte de Madrid pocos años antes, es MARÍN, Miguel Ángel: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, *passim*.

⁴ Sobre los conceptos de *danza y baile* en España durante este período, cfr. el fundamental estudio de ESSES, Maurice: *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and Early 18th Centuries. Volume I: History and background, Music and Dance*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1992, pp. 345-353.

⁵ P: BRd, M-471, fols. 272r-276v.

⁶ Sobre la presencia de estas danzas en los repertorios de teatro breve del s. XVII, cfr. COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mogigangas, desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, (Madrid, Casa Editorial de Bailly/Bailliére, NBAE, 17, 1911). Reedición en facsímil: Granada, Universidad, Colección *Archivum*, 2 vols., 2000, con estudio preliminar e índices a cargo de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, pp. CCXXXIII-CCLXXIII. Para un estudio de diversas fuentes musicales españolas, que incluyen versiones de algunas de estas danzas, ver ESSES, Maurice: *op. cit.*, pp. 597-753.

⁷ Cfr. GÁNDARA, Xosé Crisanto: *op. cit.*, pp. 112-113.

⁸ P: BRd, M-471, fols. 274r-276v.

⁹ Cfr. GÁNDARA, Xosé Crisanto: *op. cit.*, pp. 119-120, donde demostré que el *Manuscrito Jácome de Sousa*, fue compilado entre 1704 y 1726.

¹⁰ Cfr. LEECH, Peter: "Musicians in the Catholic chapel of Catherine of Braganza, 1662-92". En: *Early Music*, vol. XXIX, Nov. 2001, pp. 570-587.

¹¹ Se conservan varias cartas que mencionan la llegada de monjes cantores procedentes del monasterio da Arrábida a Londres, para formar parte de la capilla de Catarina, y datadas entre 1663 y 1666. Cfr. P: La, ms. 51-X-17.

¹² Cfr. LEECH, Peter: *op. cit.*, p. 575.

¹³ P: La, ms. 51-IX-39, fol. 43r, y ms. 51-IX-40, fol. 48v. Agradezco a Peter Leech el haberme informado de la existencia de estas cartas.

¹⁴ El arpista de la capilla de Catarina de Bragança, era Marcos de Brito. Se ha afirmado que el arpa que figura en *The Cabal*, es un arpa italiana. Cfr. HOLMAN, Peter: "The harp in Stuart England: New light on William Lawes's Harp consorts". En: *Early Music*, vol. XV, 1987, pp. 188-203. Algunas modificaciones con cambios en la identificación de los músicos que figuran en este cuadro, aparecen en *Ibid.*: *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court, 1540-1690*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 280-281. En mi opinión, no se trata de un arpa italiana, y tengo en marcha un estudio sobre esta cuestión. Cfr. GÁNDARA, Xosé Crisanto: "Is the Italian harp at *The Cabal*, really Italian?", en curso de realización.

¹⁵ GB: Och, Mus. 1066, fols. 2v-3r. Agradezco a Peter Leech el haberme puesto en la pista de este manuscrito.

¹⁶ Sobre el repertorio instrumental francés en la corte inglesa, cfr. HOLMAN Peter: *op. cit.*, pp. 290-294.

¹⁷ Se conserva además, otro manuscrito con cifra para guitarra barroca en los archivos de la *Fundação Gulbenkian* de Lisboa. No he podido consultar este manuscrito.

¹⁸ De este texto existe una reproducción en facsímil. NOBES, Pauline (ed.): *Nogueira Manuscript*, Ipswich, Rhapsody Ensemble Editions, 2000. Agradezco a Pauline Nobes, el haberme proporcionado un ejemplar de esta edición.

¹⁹ De este texto existe una reproducción en facsímil. BORGES DE AZEVEDO, João Manuel (ed.): *Uma tablatura para guitarra barroca. "O Livro do Conde de Redondo"*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Lvsitana Mvsica, 1987. Agradezco a Maria de Lourdes Duarte, el haberme proporcionado un ejemplar de esta edición.

²⁰ Agradezco a Paulo Galvão el haberme proporcionado una copia de este manuscrito.

²¹ En relación con la estancia de Scarlatti en Lisboa, cfr. D'ALVARENGA, João Pedro: "Domenico Scarlatti, 1719-1729; o período português". En: *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 7-8, 1997/98, pp. 95-132.

²² P: La, F.C.R. ms. Ne. 1, p. 14. Los folios de este manuscrito están sin numerar, por lo que utilizo la paginación dada por el editor.

²³ Hay algunas excepciones en ambos manuscritos, que no resultan relevantes para el estudio aquí planteado.

²⁴ P: BRd, M-964, fol. 216v La indicación *Augusto Príncipe*, al inicio de esta pieza, fue considerado por KASTNER, Macario Santiago (ed.): *Sette pezzi per arpa dei secoli XVII e XVIII tratti da antichi manoscritti spagnoli e portoghesi*, Milán, Suvini Zerboni, 1972, Prefacio, y por DODERER, Gerhard *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts*, Tutzing, Hans Schneider, 1978, p. 18, como el nombre del autor de la misma. A mi juicio, esta denominación indica el título de la danza.

²⁵ P: MM-97, fol. 1r.

²⁶ Claramente el instrumento habitual en el barroco ibérico, con afinación en La-re-sol-si-mi'.

²⁷ Tal y como figura en el *Regimernto dos Violeiros de Guimarães*, documento datado en

1719. Agradezco al personal de la Câmara Municipal de Guimarães el haberme proporcionado una copia de este documento.

²⁸ P: Ln, M-4824, fols. 102r, 104r y 104v. La editora de este manuscrito, menciona una *scordatura*, en mi opinión equivocada para el violín, a partir de las indicaciones manifestadas por estas tres piezas, al no tomar en consideración la afinación proporcionada para el *machinho* por P: Cu, MM-97, fol. 103v.

²⁹ P: Cu, MM-97, fols. 109r-115v.

³⁰ Se conservan otras fuentes españolas para violín escritas en cifra: E: Mn, M-2168 es un manuscrito con *cantadas* españolas, que incluye tres folios con 10 piezas en cifra para violín, así como instrucciones para afinar el instrumento a partir de la guitarra de cinco órdenes, que llevan la fecha de 1659, y la mención a la ciudad de Salamanca. Cfr. ESSES, Maurice: *op. cit.*, pp. 331-332. Otro ejemplo, es el manuscrito E: Bc, Mús. 3658, con cifras para violín, mandola y guitarra. Cfr. YAKELEY, M. June: "New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar". En: *Revista de Musicología*, vol. XIX n.º 1-2, 1996, pp. 267-286. También el tratado de MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas y advertencias generales para tañer el violín*, (Madrid, publicación del autor, 1754). Reedición en facsímil: Ginebra, Minkoff, 1981, incluye notación en cifra para este instrumento.

³¹ Similar, por tanto, a la *rabeca* de P: Ln, M-4824.

³² Cfr. GÁNDARA, Xosé Crisanto: "El violón ibérico". En: *Revista de Musicología*, vol. XXII n.º 2, 1999, pp. 123-163. *Ibid.*: "Origins and Development of the Double Bass in Spain". Conferencia leída en el congreso *Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der tiefen Streichinstrumente*, Abadía de Michaelstein, Blankenburg, 17-19 de Noviembre de 2000. En: *Michaelsteiner Konferenzbericht*, No. 65, 2002, (en prensa)

³³ Fols. 98v y 109v.

³⁴ BORGES DE AZEVEDO, João Manuel: *op. cit.*, p. VII, sugiere que la recepción del *Minuete* en la Península Ibérica, se produjo bajo la influencia de la corte austríaca, emparentada con ambas monarquías de la Península. En todo caso, el interés de la corte madrileña por los instrumentos de arco en relación con la danza, es manifiesto durante todo el reinado de Carlos II. Cfr. SANHUESA FONSECA, María: "Carlos II y las 'Danzerías de la Reyna': violines y danza en las postrimerías de la Casa de Austria". En: *Revista de Musicología*, vol. XX n.º 1, 1997, pp. 261-274.

³⁵ FEUILLET, Raoul-Auger: *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse, par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-mêmes toutes sortes de dances*, París, 1700. *Ibid.*: *Recueil de dances contenant un très grand nombre, des meillieures entrées de ballets de ms. écour, tant pour homme que pour femmes, dont la plus grande partie ons été dancées à l'Opéra*, París, 1704. RAMEAU, Pierre: *Abbrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de dances de ville*, París, (s.f.). *Ibid.*: *Le maître à danser. Qui enseigne la manière de faire tous les différens pas de danse dans toute la regularité de l'art, et de conduire les bras à chaque pas*, París, 1725.

³⁶ Sobre la llegada de músicos franceses a España, en el séquito de Felipe de Anjou, cfr. ANTOINE, Michel: *Henry Desmarest (1661-1741)*, París, Éditions A. Et J. Picard, & Cie., 1965, pp. 90-118. Sobre las influencias musicales francesas en la corte española durante esa época, cfr. CARRERAS, Juan José: "L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)". En: LESURE, François (ed.): *Échanges musicaux franco-espagnols: XVIIe-XIXe siècles*, París, Klincksieck, 2000, pp. 61-82. Sobre

la presencia de danzas francesas en diversos tratados y manuscritos españoles del período en cuestión, cfr. RUSSELL, Craig H.: "Imported Influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain". En: CASARES RODICIO, Emilio – FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael – LÓPEZ CALO, José (eds.): *Actas del Congreso 'España en la Música de Occidente'*, Madrid, INAEM, 1987, vol. I, pp. 385-403. También ESSES, Maurice: *op. cit.*, *passim*.

³⁷ Cfr. DODERER, Gerhard: "An unknown repertory: the cantatas of Jayme de la Tê y Sagau". En: BOYD, Malcolm – CARRERAS, Juan José (eds.): *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 80-107. DODERER, Gerhard (ed.): *Jayme de la Tê y Sagau: Cantatas Humanas a Solo. I Parte (1723)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Portugaliae Musica n.º 52, 1999, 2 vols.

³⁸ En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un ejemplar incompleto de las *Canciones francesas...*, con signatura M-4103/6. Existe otro ejemplar en la Biblioteca Nacional de París, con signatura Conservatoire, Résérve 227. El impreso de José de Torres aparece descrito en ANGLÉS, Higinio – SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, vol. III. Impresos: Música práctica*, Barcelona, 1951, pp. 31-33. Por otro lado, un ejemplar de la *Suite de danses...*, de Philidor, se conserva en la Biblioteca Nacional de París, con signatura Vm7 3555. Agradezco al Dr. Louis Jambou su colaboración para la obtención de los dos impresos conservados en París.

³⁹ Cfr. CARRERAS, Juan José: *op. cit.*, p. 81.

⁴⁰ KASTNER, Macario Santiago: "Tres libros desconocidos con música orgánica en las bibliotecas de Oporto y Braga". En: *Anuario Musical*, vol. I, 1946, pp. 143-151.

⁴¹ P: Pm, MM-43.

⁴² P: Pm, MM-42.

⁴³ P: BRd, M-964.

⁴⁴ P: Pm, MM-43 fue el objeto de la tesis de SPEER, Klaus: *A Portuguese Manuscript of Keyboard Music from the Late Seventeenth Century*, Phil. Diss., University of Indiana, 1956, y una gran parte de las piezas de este manuscrito, aparece editada en *Ibid.*: *Livro de obras de orgão de Fr. Roque da Côceição*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Portugaliae Musica n.º 11, 1967 (2ª ed. 1998). El ms. P: Pm, MM-42, fue estudiado en la tesis doctoral de HUDSON, Barton: *A Portuguese Source of Seventeenth-Century Iberian Organ Music*, Phil. Diss., Massachusetts, Ann Arbor, 1961, en la que transcribe todas las piezas contenidas en el manuscrito. En cuanto a P: BRd, M-964, fue editado en parte por DODERER, Gerhard: *Obras selectas para orgão. Ms. 964 da Biblioteca Pública de Braga*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Portugaliae Musica n.º 25, 1974 (2ª ed. 1998). Además, la tesis de este autor, en la que se realiza un estudio exhaustivo del manuscrito, también está publicada. DODERER, Gerhard: *Orgelmusik und Orgelbau...*, *op. cit.*

⁴⁵ Cfr. KASTNER, Macario Santiago (ed.): *Silva Ibérica de Música para Tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*, vol. I, Mainz, Schott, 1954, que incluye dos *Xácaras* presentes en P: Pm, MM-42. *Ibid.*: *Sette pezzi...*, *op. cit.*, incluye tres piezas presentes en P: BRd, M-964. DODERER, Gerhard: *Otto pezzi per strumenti a tastiera di compositori della scuola di Bernardo Pasquini*, Milán, Suvini Zerboni, 1973, edición con diversas piezas no litúrgicas de P: BRd, M-964.

⁴⁶ Cfr. DODERER, Gerhard: *Orgelmusik und Orgelbau...*, *op. cit.*, pp. 15-18.

⁴⁷ En el folio 222r, aparece una pieza *a tre*, sobre la que volveré más adelante.

⁴⁸ Las concordancias entre E: Mn, M-1360, y las obras de Lully, figuran en RUSSELL, Craig H.: *op. cit.*, pp. 394-395, así como JAMBOU, Louis: "Les 'violines' et le violon dans la facture et la littérature de l'orgue espagnol du XVIIIe siècle". En: PENESCO, Anne (ed.): *Du Baroque à l'époque contemporaine. Aspects des instruments à archet*, París, Éditions Champion, 1993, pp. 53-72. *Ibid.*: "Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll. De Cabezón y Lully a Martín y Coll". En: *Nassarre*, vol. XVII, 1-2, 2001, pp. 305-329.

⁴⁹ Cfr. JAMBOU, Louis: "Transmisión, evolución...", *op. cit.*, pp. 320-324. El mismo autor, opina que para el caso de Toledo pudo darse una situación similar, cuyo "testigo" sería, en este caso, el tratado de arpa de Fernández de Huete. Cfr. JAMBOU, Louis: "Arpistas en la Catedral de Toledo durante la segunda mitad del siglo XVII. Del testamento de Diego Fernández de Huete a su música: *Zien Láminas de Bronze poco mas o menos*". En: *Revista de Musicología*, vol. XXIII n.º 2, 2000, pp. 565-577.

⁵⁰ Cfr. LESSA, Elisa: *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (Séculos XVII a XIX): Centros de Ensino e Prática Musical*, Lisboa, Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998, *passim*. Agradezco a la Dra. Elisa Lessa el haberme proporcionado un ejemplar de su Tesis Doctoral.

⁵¹ Cfr. UTTENTHAL, Lars Otto: "Nuevos descubrimientos en el ms. 1577 de la Biblioteca Municipal de Oporto". En: *Nassarre*, vol. XIV, 1, 1998, pp. 173-211. Esta misma razón ya había sido apuntada por KASTNER, Macario Santiago: "Tres manuscritos...", *op. cit.*, p. 147.

⁵² Se trata de José de Urroz, Juan Correa y Andrés Cuevas, organistas en las catedrales de Santiago, Tui, Ourense y Mondoñedo, en diversos períodos entre 1704 y 1740. Cfr. TRILLO, Joam – VILLANUEVA, Carlos: *La Música en la Catedral de Tui*, A Coruña, Diputación, 1987, pp. 411-418. CAL PARDO; Enrique: *La música de la Catedral de Mondoñedo*, Lugo, Alvarellos, 1996, pp. 302-329. DURO PEÑA, Emilio: *La Música en la Catedral de Orense*, Ourense, Caixa Ourense, 1996, pp. 284-286.

⁵³ El tratado es el *Arte de canto llano, órgano, y cifra*, Madrid, 1649, del que se conserva una copia en E: Mn, R-26582. La concordancia entre este texto y P: Pm, MM-42, fue establecida por ESSES, Maurice: *op. cit.*, p. 266. La atribución del *Arte de canto llano...*, al monje cisterciense Thomás Gómez, figura en HOWELL, Almonte: "The elusive *Reformación del canto llano* of Thomas Gómez". En: *Anuario Musical*, vol. XXX, 1975, pp. 59-65.

⁵⁴ Cfr. DODERER, Gerhard: *Orgelmusik und Orgelbau...*, *op. cit.*, p. 109, donde se indica que el ceremonial de la orden benedictina, y el del monasterio cisterciense de Santa María de Bouro, se regían por el mismo ritual. La documentación concerniente a las obligaciones del organista en el *Ceremonial da Congregação dos Monges negros da ordem do patriarca S. Bento do Reyno de Portugal* (Coimbra, 1647), y el *Regimento do Coro da Sé de Braga* (P: BRd, Ms. 726), aparecen transcritos en las pp. 222-228 del estudio de Doderer.

⁵⁵ P:BRd, Colección dos manuscritos, vol. 754. Agradezco a la Dra. M^ª da Assunção Jácome de Vasconcelos, directora del *Arquivo Distrital de Braga*, el haber puesto en mi conocimiento la existencia de esta fuente.

⁵⁶ *Ibidem*, fols. 460-462.

⁵⁷ El fundamental artículo de RUSSELL, Craig: "An investigation into Arcangelo Corelli's influence on eighteenth-century Spain". En: *Current Musicology*, vol. 34 n.º 1, 1982, pp. 42-52, fue el primero en mencionar las distintas fuentes con música corelliana en España. Para una relación de las fuentes aparecidas desde entonces, cfr. MARÍN, Miguel Ángel: *op. cit.*, pp. 265-267.

⁵⁸ P: BRd, M-964, fol. 224r.