



**S**ONS DO  
CLÁSSICO  
NO 100º ANIVERSÁRIO  
DE MARIA AUGUSTA  
BARBOSA

J. M. Pedrosa Cardoso  
Margarida Lopes de Miranda  
COORDENAÇÃO

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
2012

Rosa Teresa Paião Picado

Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga

## **A MÚSICA NAS *OBRAS MÉTRICAS* DE D. FRANCISCO MANUEL DE MELLO**

### **Introdução**

A Academia dos Generosos era uma reunião dos aristocratas que se dedicavam à cultura. Havia saraus, sob a presidência de um dos fidalgos e faziam-se várias publicações, entre as quais estão as *Obras Métricas* de D. Francisco Manuel de Mello, que presidiu várias vezes à Academia, referindo nos seus textos os serões em que havia música e se declamava poesia diante de uma assistência convidada.

Na Sylva X (pg. 164 da *Viola de Thalia*), D. Francisco convida um amigo, Dom Ruy de Ruiz, para comparecer na sessão da Academia, que começava às seis da tarde, trazendo os seus músicos:

«[...] Traga Vossa Mercé por seus padrinhos  
aquelles quatro anginhos  
Brito, Lima Moraes, Manoel Carvalho:  
que a todos hei de dar muito trabalho,  
segundo os versos cá, vão trabalhosos.  
e os moços são para os cantar golozos. [...]»

Devia ter lugar um desafio entre músicos e poetas:

«[...] que neste dia  
a Muzica se mate c'o a Poësia. [...]»

Este desafio seria em público e D. Francisco deseja que haja uma grande audiência:

144

«[...]Porem se os acha poucos: ou querendo trazer de mais; de mais pode ir trazendo o nosso Dom Fulano, com seu irmão Sicrano. por ser já cousa achada de Fulano, e Sicrano, a camarada.	Traga tambem aquelle seu cunhado, taõ bem perdido, como mal achado; e quantos mais senhores nestas noutes quietas, folgaõ de ouuir o demos dos Poëtas, profiar cós diabos dos Cantores. [...]»
---	---

Numa outra ocasião, referida como 4 de Maio, o autor escreve o *Romance XXVII* para a *Introdução festiua de hũa Academia de Musicos, e Poetas* (Mello 1665, *A Viola De Thalia*).

O público devia acomodar-se:

«[...] faltalhe a alguem tamburete esses rapazes que fazem? por esta duns velhaquetes! Ah senhor Antaõ temudo por sua vida que se chegue	dè lugar, Senhor Trinchante, componhase, Senhor Mestre Meu Padre Antonio da Silva ora asentese, ora asente. [...]»
--	---

Os músicos iriam apresentar-se cantando ou tocando viola de arco:

«[...] qù he da viola de arco vão por ella. [...] [...] Ala aguçar as memorias	alto escumar os falsetes; [...] [...]Cantasse hum Tom, taõ suave, que ninguem mais delle esperte; [...]»
--	--

O autor nomeia os poetas que iriam ter intervenções durante o serão e também a altura em que deverá aparecer a música:

«[...] que Dom Francisco comece. [...] [...] Logo Antaõ que Santo Antaõ, jura que tem medo delle; por medo de Santo Antaõ: quando este Antaõ lhe a parece, Lea hum papel que em ò ouuindo, logo o Auditais arrebente; ou pelo menos estalle; quando muito se aquiete. Logo Musicas; e logo o Virgilio do Oriente: [...] [...] Siga o Correa famoso; que por Correo môr, pede, Apolo para que traga; os versos que o mundo alegrem. Vã tras delle quem diante, pode ír, de todos aquelles, que das bicas de aganipe; as discretas aguas bebem, Fernaõ por quem dis Fernando:

(como Autores nos referem) quando algũa troua lhe ouue, bofa boa: e isto por este. Logo o senhor Dom Francisco de Mello, agora nos melle, cùm soneto enuergonhado, que enuergonhe ao Rey Ioaõ prestes. O Carualho, que de louro, cedo espero que se enxerte com doces sombras de graça este senado refresque: De hum Poeta algarauio, trago a toardas solemnes, que he Bello, e bello poeta há de ser forcozamente; [...] [...] Porem passemos auante, que eu certo sou bom pobrete, e com hum sò victor nauarro me dou por pago, e contente. [...]»

Nesta obra têm lugar os mais diversos assuntos e, é claro, também a sátira. Na *Tabla de los Desconciertos. Satira LXVI* (pág. 256 de *A Tiorba de Polimnia*), o poeta brinca com as várias profissões, entre as quais também está o Músico, sobre o mote:

«Picaros ay que tienen ventura,  
Picaros ay que no tiene[n] ninguna.

(Del Ladron. Del Letrado. Del Soldado. Del Galon. Del Medico. Del Poëta. Del Musico. Del Caçador. Del Mentiroso. Del Loco. Del Presumido. Del Viejo. Del Corredor. Del Porfiado. Del Thaur.)

## Del Musico.

146

Que Micer don Facistol  
Com sus tufos de viznaga,  
por mucha sombra que faga,  
diga siempre que fa sol,  
que no sepa de Bemol,  
si es clave, si es sino, ó que,  
y aun por falsas que haga al re,  
queda cantor de natura,  
Picaros ay que tienen ventura.

Mas que un tal Cimicorcheo  
groege como chicharra,  
sin poder hechar la garra  
a sotana, ni a manteo;  
que no le ayude el meneo  
del compaz, no de la mano,  
que à dado a tanto Cristiano  
tan lindissima fortuna,  
Picaros ay que no tienen ninguna.»

Também o pagamento aos clérigos músicos – que nem sempre devia ser atempado e suficiente – é abordado nesta obra:

### «Mandandose hum Regalo a certo Religioso Musico» Epigrama LXXI (Mello, 1666 *A Viola de Thalia*: 235)

Toda a vida ouui dizer  
que donde o Clerigo canta,  
da hy janta, quando janta;  
sey que o Frade ò mesmo quer.  
Vos que tanto trabalhastes?  
razaõ será que entre tanto,  
poes que não jantais do canto,  
almoceis do que cantastes.»

Da familiaridade com que se refere à música, pode deduzir-se que o autor conhecia bem o vocabulário usado na sua época para tratar este assunto.

## 2. Obras Métricas

Este livro, publicado em 1665 pela Academia dos Generosos de Lisboa e dedicado ao Infante D. Pedro, foi impresso em *Leon de Francia* por *Horacio Boesset e George Remeus* e contém textos em português e em espanhol. Obteve a primeira licença de impressão em 30 de abril de 1665, a segunda, em 2 de maio do mesmo ano e finalmente foi impresso em 4 de maio de 1665.

D. Francisco Manuel de Mello era um Académico deste “clube” de aristocratas<sup>85</sup> e há nesta obra vários textos que usou para abrir as sessões da Academia, enquanto presidente.

### 2.1. Conteúdo de Obras Métricas

*Obras Métricas* é um volume dividido em várias partes:

#### Las Tres Musas

El Harpa de Melpomene, primeira Musa do Melodino. Sonetos.

La citara de Erato, segunda musa do Melodino. Romances.

La Tiorba de Polymnia, terceira musa do Melodino. Metros.

#### El Pantheon

Pantheon a la Inmortalidad del Nombre: Itade. Al Conde Camarero Mayor. Poëma Tragico. Diuidido en dos Soledades.

#### Las Musas Portuguesas

A Tuba de Calíope, Quarta Musa do Melodino. Rimas.

A Çanfonha de Uterpe, Quinta Musa do Melodino. Eglogas e epistolas.

A Viola de Thalia, sexta Musa do Melodino. Obras.

#### El Tercer Coro de las Musas

La Lira de Clío, sétima Musa do Melodino. Epigramas.

La Avena de Tersicore, octava Musa del Melodino. Tonos e Romances.

La fistula de Urania, nouena Musa del Melodino. Asunto.

---

<sup>85</sup> *Generosos* queria dizer nobres.

## 2.2. As Musas e os Instrumentos

148

MUSA	ARTE	INSTRUMENTO	TEXTO
Melpómene	Tragédia	Harpa	Sonetos
Érato	Poesia Amorosa	Cítara	Romances
Polímnia	Hinos religiosos	Tiorba	Metros
Euterpe	Poesia Lírica	Çanfonha	Éclogas e Epístolas
Tália	Comédia	Viola	Obras
Clio	História	Lira	Epigramas
Calíope	Poesia Épica	Tuba	Rimas
Terpsicore	Dança	Avena	Tonos e Romances
Urania	Astronomia	Fistula	Asunto

A cada uma das nove musas corresponde um instrumento: A Melpómene, musa da Tragédia, é atribuída a Harpa e neste capítulo o autor apresenta *Sonetos*; a Érato, musa da Poesia Amorosa, cabe a Cítara, para os *Romances*; a Tiorba pertence a Polímnia, a musa das canções dedicadas aos deuses, nos textos chamados *Metros*; Euterpe, musa da Poesia Lírica, toca Çanfonha e preside ao capítulo das *Éclogas e Epístolas*; a Viola é o instrumento de Tália, musa da Comédia, que introduz as *Obras*; Clio, musa da História, intitula o capítulo dos *Epigramas* e apresenta-se com a Lira; a Poesia Épica, inspirada por Calíope, tem como instrumento a Tuba, num conjunto de textos intitulados *Rimas*; os *Tonos e Romances* são regidos por Terpsícure, a Musa da Dança, que usa uma Avena; finalmente a musa da Astronomia, Urania, que traz a Fistula e inicia o capítulo que contém *Asunto*.

Além dos títulos que encimam as diferentes partes, esta relação entre as Musas e os instrumentos é referida por D. Francisco Manuel na pág. 265 da *Viola de Thalia*:

«Panegírico por Introdução, ao Real certamen que na Academia dos Generosos de Lisboa. Offerece o Conde da Torre, de aluiçaras a Portugal, o dia que se celebra o ditoso nascimento da Serenissima Senhora Infanta. D. Caterina, agora Raynha de Inglaterra que Orou D. Francisco Manuel, em sua Terceira Prezidencia Academica.

[...] Não vedes, não estais ouvindo que nesses armoniosos Coros onde se deue[m] celebrar vossas contendias, donde se haõ de cantar vossas Victorias està soando aquelle milagroso discante de nossas Musas: Escuytai ouui, como tocaõ como cantaõ as perfeições de nosso Asunto Melpomene, na Arpa, Erato na Cítara. Polimnia, na Tiorba: Caliope, na Tuba: Euterpe, na Çamfonha, Talía na Viola. Clío na Lira, Tersicore na Auena. Urania na Fistula. [...]»

Introduzindo o terceiro Coro das Musas aparece uma *Epistola alos leitores* [...], em que um outro autor, que se identifica como *El Candido. Academico Generoso*, elogia o modo como o Poeta invocou estas deidades e as relacionou com os capítulos, ao contrário de outros Poetas, que tomam apenas o nome das Musas, sem se preocuparem com o rigor da atribuição dos géneros a cada uma delas, como se usava na Antiguidade:

**«Epistola alos leitores por un aficionado del Autor, y del Estudio Poetico.**

[...] Pero es tiempo de darte la ultima satisfacion que podrás pedirme: entendiendo que no se há puesto entera correspondencia entre los humores de las Musas y de las Obras: por que segun consta de la antiguedad, y se conoce del Mantuano, Cadaqual de las musas, tiene su ocupacion determinada segun aquel tan sabido Lugar.

Clio gesta canens transactis tempora reddit	Plectra gerens Erato saltapede carmina vultu.
Melpomene, tragico proclamat mœstu boatu	Carmina Calliope libris heroica mandat.
Comica lasciuo gaudet sermone Thalia	Uranie Cœli metus scrutatur & astra
Dulciloquis Calamos Euterpe flutibus vrget	Signa cuncta manu, loquitur. Polyhymma
Terpsicore affectus Citharis mouet imperat	gestu.
auget.	

Es assy; más verás que esta observacion no se halla en ninguno de los Poetas, Vulgares por que como solo se han tomado sus nombres de las

Musas, en significacion lata, de uarios generos de armonia, no se estrecharon a rigurosa sentencia del proprio significado en el nombre de cada Musa. Porque sy debaxo de esse riguroso compáz se obligassen los Poetas a inuocar sus Musas, bien le conoce el inconveniente y desproporcion com que las han solicitado en sus inspiraciones. [...] Vemos todavia que estos doctissimos hombres se han dado por satisfechos llamando algunas de las Musas sin la prolixa especulacion de su conveniencia, no porque la ignorassen, sino porque como este nombre Musa en la rais Griega, quiere decir toda ó qualquier honesta ybuena disciplina; esta significacion basta para que cada Musa pueda ser Inuocada decada Poeta y selepuedan, sin incompetencia adjudicar los Metros, y los Asuntos, conforme em los tres Coros de las tres partes, o tres libros de nuestro Poeta. [...]

Só Calíope, Terpsícore e Urania têm instrumentos de sopro (os instrumentos altos), decerto porque as suas artes exigem som forte – a Poesia Épica, que narra os grandes feitos, terá um instrumento sonoro, como a tuba; a Dança precisa de um instrumento portátil e que se faça ouvir, tanto em casa como ao ar livre, a avena; a Astronomia usa o som penetrante da fístula, talvez em relação com a música das esferas. Todas as outras musas usam instrumentos de cordas, cujo caráter se associa às respectivas áreas de inspiração, sendo de destacar a Viola, que está relacionada com a Comédia, mas também com o canto e a música que eram habituais nas festas de Baco, as Dionisíacas campestres. Esta ligação aparece também no texto de D. Francisco, na *farça O Fidalgo Aprendiz*, quando Dona Brites interroga Dom Gil Cogominho sobre as suas habilidades e, depois de saber que entre elas estão tanger e cantar, lhe pede:

«[...] Br. Entoay por meu prazer  
qualquer cousa.  
G. Sem Guitarra?  
Br. Eylla tomay.

*Dalhe hũa viola, tange como que quer cantar.*  
G. Pois que não posso al fazer,  
Br. Ay que canta, e não escarra!  
G. Ora eylo vay.

*Canta Dom Gil ò melhor que pode ò que se segue cantando.*

G. Passeuasse Siluana

por hum corredor hum dia [...]

(Mello 1665, *A Viola de Thalia*: 247)

151

Daqui se infere que no séc. XVII era precisa uma guitarra para acompanhar o canto e que este instrumento seria usado tanto pelos nobres – Dom Gil está a aprender a ser fidalgo –, como pelas classes mais baixas – é o instrumento que ele sabe tanger e que imediatamente usa, quando instado a cantar; era também usada no teatro, fazendo a transição entre as cenas, como aparece ainda no *Fidalgo Aprendiz*:

«Entraõ se ambos, tocaõ se as violas e se a caba a Primeira Iornada»

(Mello 1665, *A Viola de Thalia*: 245)

É de notar ainda a terminologia usada no texto: obviamente as designações *guitarra* e *viola* referem-se ao mesmo instrumento; embora *viola* fosse o termo mais comum, também algumas vezes aparecia *guitarra*, o que, aliás, consta também no manuscrito *Cifras de Viola por Vários Autores*, parte do acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra – f. 92r: *Alemanda do laude posta na guitarra*; f. 99v: *Acordio de guitarra a 1ª com a 4ª*; f. 103r: *Como se tempera a guitarra*; esta alternância das designações era muito natural, atendendo a que havia pouco tempo que tinha terminado a dinastia filipina, em que os artistas e os músicos se exprimiam tanto em português como em espanhol e as duas línguas ocasionalmente se fundiriam, como acontece também nesta publicação da Academia dos Generosos.

Não deixa de ser curiosa a associação de uma entidade da Mitologia Clássica, a Musa, com um instrumento barroco – lembrando o costume de vestir as personagens mitológicas da ópera com as roupas que se usavam no tempo dos autores e fazendo-as comportar-se à maneira das pessoas desta mesma época.

Também Polímnia está nesta situação – usa a Tiorba, que, no texto, é associada às lágrimas:

«**Idyllo Lyrico Historial. Desengaño. Sylva. XIX.**

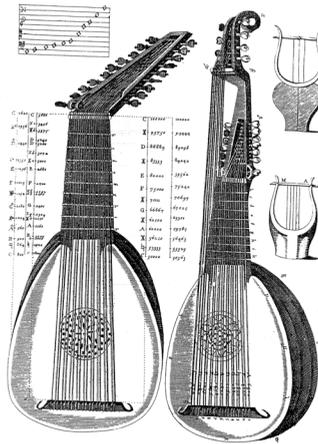
Al lagrimoso son de las querellas,  
 Que en vez de cuerdas, lastimas tocando,  
 Forman al ayre consonancia triste, [...]
 [...] Donde el arroyo ser tiorba quiso, [...]»  
 (Mello 1665, *A Viola de Thalia*: 212)

Opondo-se à tristeza, a alegria: este é um dos instrumentos que o Mestre de Dança pede para acompanhar a lição (em primeiro lugar estão os instrumentos de cordas dedilhadas – o alaúde, a viola ou a harpa – e só depois a percussão – os cascavéis).

«[...]Mestre. Há em casa algum laude?  
 Alfonso. Não há mais que hũ birimbao.  
 M. Violas?  
 A. Sim achareis  
 na botica.  
 M. Arpa?  
 A. De couro.  
 M. Nem hum festro?  
 A. Hum festro agouro.  
 M. Nem sequer dous cascaveis?  
 Gil. Eu andei co à alma nos dentes  
 estoutros dias passados  
 por que diz, que os namorados  
 nunca podem ser contentes.  
 Despedi toda a capella  
 que em desafinando estroje;  
 de sorte que quanto he oje  
 fareis som numa panella. [...]»  
 (Mello 1665, *A Viola de Thalia*: 242)

A Tiorba e o Alaúde eram instrumentos semelhantes e tinham a mesma função: acompanhar a voz ou a dança, ou então tocar a solo, nas mais diversas situações. Mersenne, contemporâneo do autor, descreve-os assim:

«[...] le Luth augmenté d'un nouveau manche [...] qui sert pour donner une plus grande estenduë aux 4. dernieres cordes [...]. L'on apelle ce Luth à deux manches *Tuorbe*, lequel n'a souvent q'une seule corde à chaque rang, encore que celuy-cy ait tous ses rangs doubles, excepté celuy de la chanterelle qui est simple. [...]» (M. Mersenne 1963: 45).



Por seu lado, a Lira, atribuída a Clio, aparece no texto como o instrumento de Apolo, simbolizando o talento para a poesia:

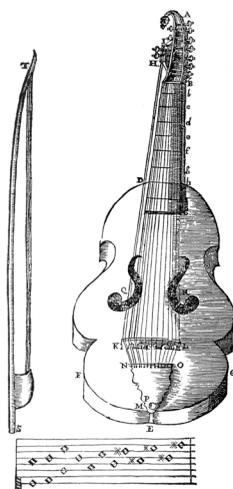
«[...] Que tens câ que pedir Lyras a Apolo [...]»

Noutro poema, D. Jorge da Camara é elogiado como se tivesse recebido a lira diretamente daquele deus:

«[...] a este culto Reytor das Musas noue  
o sempre a gudo Iorge  
da Camara de Apollo gentil home[m]  
Mestre, Cantor, Secretario  
Deulhe de sua maõ propria  
Apollo a temperar a lira douta  
Depois detemperada tocou nella  
e Apollo

ou de corrido  
 ou de obrigado  
 ou jà de tudo  
 por escuzar se note a diferença  
 de aquellas maõs  
 a estoutras  
 deixou lhe a Lira  
 não hejã de Apollo  
 tú cuidas que elle tange  
 As cadencias observa  
 ouue  
 e verás ouuindo  
 quantos melhores toñs na Lira são [...]»

Aqui a ambiguidade é maior. A Lira de Apollo seria com certeza o instrumento grego; mas, nesta época, também se chamava Lira um outro instrumento, que se tocava com arco, e se usava para acompanhar a voz; Mersenne apresenta-a assim:



«La figure de la Lyre est fort peu differente de celle de la Viole [...] son manche, & la touche du manche est beaucoup plus large, d'autant qu'elle est couverte de quinze cordes, dont les 6 premieres ne font

que trois rangs, & si l'on veut doubler chaque rang, comme l'on fait sur le Luth, l'on aura 22 cordes. L'on met les deux plus grosses hors du manche [...]; & le petit manche [...] est adiousté pour les bandes. Il n'est pas besoin d'auertir que l'on peu adiouter un second manche semblable au second des Tuorbes, pour y mettre tant de basses que l'on voudra [...] Or le son de la Lyre est fort languissant & propre pour exciter à la devotion, & pour faire rentrer l'esprit dans soy-mesme; l'on en use pour accompagner la voix et les recits. [...] il n'y a peut estre nul instrument qui represente si bien la Musique d'Orphée & de l'antiquité [...]» (M. Mersenne 1963: 204).

A Cítara, instrumento de Erato, é também referida nos *Tercetos* do capítulo *A Tiorba de Polimnia* (Mello 1665: 171)

«[...] Quisiera ver la cythara templada  
 A su voz, y sus cuerdas tan subidas,  
 Que os cantasse una Iacara pintada.  
 Pero en vano, que a cuerdas tan perdidas,  
 Que en clausuras sirvieron suficientes  
 Al canto de la emienda de otras vidas  
 No se entonan los metros diferentes; [...].»

O instrumento servia para acompanhar o canto e a dança – note-se que o autor deseja poder cantar uma *Iacara pintada*. A *Iacara*, segundo a definição de Raphael Bluteau,

«he um tom em quartetos, que de ordinario se canta nas Loas, ou cantigas compridas, em que se narraõ sucessoss» (R. Bluteau 1712-1728: s. u. iacara).

Teria, assim, alguma relação com os romances desta época, que, certamente, teriam alguma parte instrumental; *pintada* poderia ser uma referência aos negros, que viviam em Portugal, cuja linguagem era muitas vezes retratada nestas obras.

### 3. Tonos

156

No Capítulo *La Avena de Tersicore*, D. Francisco Manuel escreve Tonos e Romances. Em todos os Tonos é indicado o compositor da música, bem como a intenção do texto.

#### «La Avena de Tersicore, octava Musa del Melodino, Tonos y Romances.

Escriviöse de Buenas Pascoas e la Mag<sup>d</sup> de la Reyna de Inglaterra; para que se cantasse en su Camara, y fué la musica del Maestro Miguel de Herrera. Tono I.

Para cantarse a la mesma Serenissima Reyna, despues de un saráo real, en que dançaron los Reyes; puesto en musica, del proprio Maestro. Tono II.

El Retrato de una Damas hecho de los Naypes; com musica del P.M.F. Felipe de la M. de D. Tono III.

La linda Francesa: puesto en Musica por el P.M.F. Felipe de la M. de D. Tono IV

Lutos e Lagrimas de la divina Licis: puesto en Musica por el P.M.F. Luis de Cristo. Tono V.

Lutos hermosos: puesto en Musica por el proprio Maestro. Tono VI.

Desengaños ultimos amorosos: puesto en Musica por el Maestro Gaspar de los Reyes. Tono VII.

Despedida sin esperança. Puesto en Musica por el Maestro Antonio Marques. Tono VIII.

Años y Amores vida. puesto en Musica por el P.M.F. Felipe de la M. de D. Tono IX.

La Travessura atapada: puesto en Musica por el P.M.F. Felipe de la M. de D. Tono IX.

Saüdades desesperadas. Puesto en musica, por el Maestro Antonio Marques. Tono X.

Iustificacion de temores. Puesto in musica por el P.M.F. Luis de Cristo. Tono XI.

La terrible Hermosura. Puesto in musica por el mesmo Maestro. Tono XII.

Ruyna argumentosa. Puesto en musica por el P.M.F. Felipe de la M. de D. Tono XIII.

Corte en la Aldea Enceladilla real alas Damas de Palacio. Puesta en musica por el P.M.F. Felipe de la M. de D. Tono XIV.

La Primavera. Puesto en musica por el Insigne Maestro real. Iuan Suares Rebelo. Tono XV.

Dama de Cabos negros. Puesto en musica por el Maestro Gaspar de los Reyes. Tono XVI.

Novela des dicha da Puesto en musica por el P.M.F. Felipe de la M. de D. Tono XVII.

Dama que se perdió entre la muchedumbre. Puesto en musica del Maestro Gaspar de los Reyes. Tono XVIII.

Belleça no conocida Puesto en musica por el P.M.F. Felipe de la M. de D. Tono XIX

Celebrando la raridad de unos ojos. Puesto en musica por el Maestro Esteval de Faria. Tono XX.

La bella Madrina. Puesto en musica por el Maestro Marcos Suares. Tono XXI.

Haviendo llegado dos Damas a su Porteria para subir a Palacio, se hallava dormido el portero: a quien llamarõ en vano; y por celebrar esta accion, se escribió este Tono. Puesto en musica por el Maestro Marcos Suarez. Tono XXII.

Pidieronende las coplas que se siguen para cõtinuar un Tono, que a la primera copla se hairá hecho, el P.M.F. Pelipe de la M. de D. Tono XXIII.

Dama en noche de luminarias. Puesto en musica por el Maestro Felipe de la Cruz. Tono XXIV.

Iacarilla de devocion, en la fiesta de San Francisco: puesta en musica por el Maestro Marcos Suares. Tono XXV.

En Fiesta de Natividad, de la Virgen, compuesto por el P.M.F. Antonio de I. Tono XXVI.»

### 3.1. Ocasião para que foram escritos

Os Tonos versam temas muito diferentes. Em alguns casos, é indicada a ocasião para que foram escritos; em dois deles, a intenção é profana: para desejar Boa Páscoa a D. Catarina, Rainha de Inglaterra, ou para lhe cantar depois de uma festa; outros dois servem para festejar acontecimentos religiosos: para a festa de S. Francisco, ou do Nascimento da Virgem, estando assim mais próximos da forma Vilancico. Todos os outros referem temas característicos da lírica da época, sem nenhuma outra indicação: o amor, a despedida, a saudade, etc. Esta temática confirma a distinção que no séc. xvii se fazia entre *Tonos* ou *Tonos Humanos* e *Vilancicos*, em que estes últimos passaram a representar somente textos religiosos, enquanto aos Tonos cabia o texto profano (R. Bessa 2001: 24).

### 3.2. Estrutura

TONO	OCASIÃO / TÍTULO	Nº ESTROFES	ESTRIBILHO	COPLAS
I.	Páscoa – para a Rainha de Inglaterra	8 - 4 versos		
II.	Depois de um Sarau Real – para a Rainha de Inglaterra	7- 4 versos	5 -2 versos	
III.	Retrato de uma dama	7 - 4 versos	1 - 10 versos	
IV.	La linda Francesa	6 - 4 versos	1 - 6 versos	
V.	Lutos e lágrimas de la divina Licis	8 - 4 versos	1 - 3 versos	
VI.	Lutos hermosos	8 - 4 versos		

TONO	OCASIÃO / TÍTULO	Nº ESTROFES	ESTRIBILHO	COPLAS
VII.	Desengãos ultimos amorosos	6 - 4 versos	1 - 3 versos	
VIII.	Despedida sin esperança	6 - 4 versos	1 - 4 versos	
IX.	Años e Amores vida	6 - 4 versos	1- 7 versos	
IX.	La travessura Atapada	8 - 4 versos		2 - 7 versos
X.	Saüdades desesperadas	9 - 4 versos	1 - 6 versos	
XI.	Iustificacion de temores	8 - 4 versos	1 - 4 versos + 4 yó	
XII.	La terrible hermosura	6 - 4 versos	3 estrofes:1. 2 versos; 2. 6 versos; 3. 2 versos	
XIII.	Ruyna argumentosa	19 - 4 versos	1 - 2 versos	
XIV.	Corte en la Aldea Encelladilla real alas Damas de Palacio	9 estrofes: 1- 5 versos; 2 a 8. - 2 versos; 9. - 3 versos		7 Coplas: 1 para cada Dama. I a VI: 1. - 4 versos; 2. - 3 versos; VII: 4 v.; 3 v.;4 v.; 3 v. Coplas 1.6 versos; 2. 2 versos; 3. 6 versos; 4. 5 versos
XV.	La Primavera	23 estrofes: 1 a 6. - 4 versos; 7. - 7 versos; 8. - 2 versos, 9. - 4 versos; 10. - 3 versos; 11 a 13. - 2 versos; 14 a 17. - 4 versos; 18. - 7 versos; 19 a 23. - 4 versos		5 estrofes: 1 e 2 - 4 versos; 3 e 4 - 2 versos; 5. 3 versos
XVI.	Dama de Cabos Negros	9 - 4 versos	1 - 5 versos	
XVII.	Nouela desdicha	8 - 4 versos	1 - 4 versos	
XVIII.	Dama que se perdió entre la muchedumbre	7 - 4 versos	1 - 4 versos	
XIX.	Belleça no conocida	6 - 4 versos	1 - 5 versos	
XX.	Celebrando la raridad de unos ojos	8 - 4 versos	1 - 4 versos	
XXI.	La bella Madrina	7 - 4 versos	1. 6 versos; 2. 5 versos	
XXII.	Duas damas chegaram e o porteiro estava a dormir	6- 4 versos	1 - 3 versos	1. 4 versos; 2. 6 versos; 3. = estribilho (3 versos)
XXIII.	Para continuar um Tono	8 - 4 versos	1 - 4 versos	

TONO	O CASIÃO / TÍTULO	Nº ESTROFES	ESTRIBILHO	COPLAS
XXIV.	Dama en noche de luminarias	6 - 4 versos	1 - 6 versos	
XXV.	Iacarilla de devocion – festa de S. Francisco	14 - 4 versos	1 - 5 versos	
XXVI.	Festa do Nascimento da Virgem	9 - 4 versos		4 versos 6 versos

Na sua maioria, os textos compõem-se de estrofes com quatro versos, embora graficamente se encontrem separadas apenas pela deslocação para a esquerda do primeiro verso de cada uma, que também é o único que começa com letra maiúscula. Em vinte e um Tonos há um estribilho, cujo número de versos é variável e apenas em três casos tem mais do que uma estrofe. Em quatro Tonos há Coplas, sem haver Estribilho; no Tono XIV, as Coplas dividem-se em seis textos de várias estrofes, cada uma com seu título celebrando uma Dama, a que se seguem novas Coplas; o Tono XXII apresenta um Estribilho e Coplas, sendo a última estrofe das Coplas igual aos três versos do Estribilho.

### 3.3. Rimas

TONO	RIMA
I	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; 8...a...a
II	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a Estribilho: ww/yy/xx xx xx
III	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a Estribilho: ww zw yx yz xz
IV	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; Estribilho: w zz w yy
V	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; 8...a...a; Estribilho: www
VI	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; 8...a...a;
VII	1...a...a; 2...b...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; Estribilho: wzw
VIII	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; Estribilho: wzzz
IX (1)	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; Estribilho: wzzwyyw
IX (2)	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; 8...a...a; Coplas: 1.wzzwyy; 2.txtxyy

<b>TONO</b>	<b>RIMA</b>
X	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; 8...a...a; 9...a...a; Estrilho: wzwzyy
XI	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; Estrilho: wzwzww
XII	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; Estrilho: 1.ww; 2.zxxzww; 3.ww
XIII	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; 8...a...a; 9...a...a; 10...a...a; 11...a...a; 12...a...a; 13...a...a; 14...a...a; 15...a...a; 16...a...a; 17...a...a; 18...a...a; 19...a...a; Estrilho: ww
XIV	1.aabb; 2. cc; 3. dd; 4. ee; 5. ff; 6. gg; 7. hh; 8. ii; 9. jjj Coplas (En celebracion de las Damas que se hallaron em esta jornada com sus propios nombres) Sra. D. Antonia da Sylva: 1...k...k; 2. lml Sra. D. Maria de Lencastre: 1...k...k; 2. CDC Sra. D. Vicencia de Castro: 1...k...k; 2. opo Sra. D. Mariana Iosefa de Mendoça: 1...k...k; 2. nqn Sra. D. Maria de Portugal: 1...k...k; 2. rsr Sra. D. Elvira de Vilhena: 1...k...k; 2. tut Sra. D. Francisca de Vilhena: 1...k...k; 2. uvu; 3...xx...x; 4. ABA Coplas: 1. www; 2. zz; 3. MKKMKz; 4. zzzKK
XV	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7.bbccdde; 8.ee; 9. fgfg; 10.hii; 11. hh; 12.hi; 13.hh; 14...j...j; 15...j...j; 16...j...j; 17...j...j; 18. kkjllmm; 19...n...n; 20...n...n; 21...n...n; 22...n...n; 23...n...n Coplas: 1. AAAB; 2. CDDC; 3. CC; 4. EE; 5. EFF
XVI	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; 8...a...a; 9...a...a; Estrilho: bcccb
XVII	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; 8...a...a Estrilho: wwzz
XVIII	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; Estrilho: wywy
XIX	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; Estrilho: wzwzw
XX	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; 8...a...a; Estrilho:...a...a
XXI	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; Estrilho: 1. wwazzaa; 2 yyaaa
XXII	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; Estrilho: wxw Coplas: 1. zyyz; 2. kttkw; 3. wxw (= estrilho)
XXIII	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; 8...a...a; Estrilho:...b...b
XXIV	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; Estrilho: wxyxyx
XXV	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; 8...a...a; 9...a...a; 10...a...a; 11...a...a; 12...a...a; 13...a...a; 14...a...a; Estrilho: wxxww
XXVI	1...a...a; 2...a...a; 3...a...a; 4...a...a; 5...a...a; 6...a...a; 7...a...a; 8...a...a; 9...a...a; Coplas: 1. wxxw; 2. xyyxy

Em quase todos os textos é utilizada a rima assonante (que coincide só nas vogais) no segundo e quarto versos das estrofes; no Estribilho e nas Coplas, o autor usa rima consoante, estabelecendo assim formalmente uma diferença entre o texto das estrofes e o das Coplas, ou do Estribilho, que provavelmente apareceria também na música que se cantava.

### 3.4. Métrica

TONOS	ESTROFES	ESTRIBILHO (Nº DE SÍLABAS)	COPLAS (Nº DE SÍLABAS)
I	8 x 4 -7 sílabas		
II	7 x 4 -7 sílabas	8 / 6 / 7 / 7 / 7 / 7 / 4 / 4 / 4 / 4	
III	7 x 4 -7 sílabas	6 / 4 / 6 / 4 / 5 / 6 / 4 / 6 / 5 / 5	
IV	6 x 4 -7 sílabas	4 / 7 / 7 / 8 / 8	
V	8 x 4 -7 sílabas	6 / 7 / 4	
VI	8 x 4 -7 sílabas		
VII	6 x 4 -7 sílabas	6 / 6 / 6	
VIII	7 x 4 -7 sílabas	7 / 7 / 1 / 1 - eco da última sílaba do verso anterior	
IX [1]	6 x 4 -7 sílabas	7 / 7 / 7 / 7 / 6 / 4 / 6	
IX [2]	8 x 4 -7 sílabas		2 x 7 - 7 sílabas
X	9 x 4 -6 sílabas	6 / 6 / 6 / 6 / 4 / 10	
XI	7 x 4 -7 sílabas	5 / 1 / 5 / 1 / 5 / 1 / 7 / 1	
XII	6 x 4 -7 sílabas	8 / 7 / 8 / 7 / 7 / 7 / 7 / 7 / 8 / 7 - 2 primeiros versos iguais aos 2 últimos	
XIII	20 x 4 -7 sílabas	6 / 8 / 1	
XIV	1.(10/8/6/8 síl.); 2. (6/8 síl.); 3. (6/8 síl.); 4. (6/6 síl.); 5. (5/7 síl.); 6. (6/7 síl.); 7. (6/7 síl.); 8. (7/8 síl.); 9. (7/3/7 síl.).		1.4 x 7 sílabas; 2. 4 / 7 / 4 1.4 x 7 sílabas; 2. 4 / 6 / 4 1.4 x 7 sílabas; 2. 4 / 6 / 4 1.4 x 7 sílabas; 2. 4 / 7 / 4 1.4 x 7 sílabas; 2. 4 / 6 / 4 1.4 x 7 sílabas; 2. 4 / 6 / 4 1.4 x 7 sílabas; 2. 4 / 6 / 4; 3. 7 / 4 / 5 / 4; 4. 4 / 7 / 4 <u>Coplas</u> 1. 6 x 7 sílabas; 2. 6/3; 3. 6 x 7 sílabas; 4. 6/3 (= 2.) 7/6/8;

TONOS	ESTROFES	ESTRIBILHO (Nº DE SÍLABAS)	COPLAS (Nº DE SÍLABAS)
	6 x 4 -7 sílabas; 7.9 / 7 / 7 / 7 / 7 / 5 / 5; 8. 9 / 3; 9.4x 7 sílabas; 10. 4 / 5 / 7; 11. a 13. 4 / 5; 14. a 17.- 4x7 sílabas; 18. 7 / 7 / 4 / 6 / 5 / 8 / 9 ; 19. a 22. 4x7 sílabas; 23. 9 / 10 / 8/10		1. a 2. - 4x7 sílabas; 3. 6 / 7; 4. 5 / 6; 5. 5 / 7 / 7
XVI	9 x 4-7 sílabas;	10 / 4 / 4 / 7 / 7	
XVII	8 x 4 -7 sílabas;	6 / 7 / 7 / 10	
XVIII	7 x 4 -7 sílabas;	7 / 7 / 6 / 4	
XIX	6 x 4 -7 sílabas;	8 / 7 / 4 / 12	
XX	8 x 4 -7 sílabas;	4 x 7 sílabas;	
XXI	7 x 4 -7 sílabas;	4 / 6 / 7 / 7 / 7 / 3 / 7 / 7 / 8 / 7 / 3 / 7	
XXII	6 x 4 -7 sílabas;	7 / 6 / 4	1.4 x 7 sílabas; 2.6 x 7 sílabas; 3. 7 / 6 / 4
XXIII	8 x 4 -7 sílabas;	6 / 4 / 6 / 4	
XXIV	6 x 4 -7 sílabas;	6 / 4 / 6 / 4 / 6 / 4	
XXV	14 x 4 -7 sílabas;	5 x 7 sílabas;	
XXVI	10 x 4 -7 sílabas;	1. 4 x 7 sílabas; 2. 7 / 7 / 2 / 2 / 7 / 7	

Na maioria dos casos as estrofes são compostas com quatro versos de sete sílabas, que muitas vezes têm acento na quarta e na sétima. Só os Tonos VI, IX [-2] XIV e XV não têm estribilho. Destes, o VI é o único que não tem Coplas e o XIV tem mais quatro estrofes de Coplas a seguir às primeiras, que são sete, cada uma com duas estrofes que têm sempre a mesma estrutura métrica, à exceção da última, que se apresenta com quatro estrofes, mas mantém a estrutura anterior nas duas primeiras.

No Tono VIII, os dois últimos versos do estribilho são o eco da última sílaba do verso anterior. No XII, os dois primeiros versos e os dois últimos do estribilho são iguais. Também no estribilho do Tono XXI há dois pares de versos iguais e, no XXII, são os três versos que concluem as Coplas que repetem o estribilho.

Estes textos entroncam assim nas formas conhecidas dos Vilancicos, com um desenho musical para as estrofes e outro para as Coplas ou o Estribilho, algumas vezes com a repetição do último verso do estribilho nas Coplas – A B.

### 3.5. Autores da Música

Todos os compositores referidos são músicos importantes no seu tempo, o que mostra quão frutuoso devia ser o trabalho da Academia dos Generosos, que possibilitava o contacto entre os vários expoentes da cultura da época.

AUTORES	TONOS
Miguel de Herrera	I; II
P.M.F. Felipe / Pelipe de la M. de D.	III; IV; IX / IX; XIII; XIV; XVII; XIX; XXIII
P.M.F. Luis de Cristo	V; VI; XI; XII
Gaspar de los Reyos/ Reyes	VII; XVI; XVIII
Antonio Marques	VIII; X
Iuan Suares Rebelo	XV
Esteval de Faria	XX
Marcos Suares / Suarez	XXI; XXII; XXV
Felipe de la Cruz	XXIV
P.M.F Antonio de I.	XXVI

Entre todos só João Soares Rebelo, o Rebelinho, é distinguido como *Insigne Maestro Real* e «dizia delle o serenissimo El Rey D. João o 4º que tendo noticia dos talentos de tantos e tão grandes professores de musica, não tinha achado outro que igualasse ao de Rebello» (J. Mazza 1944/45: 31).

Foi grande amigo do Rei e foi a ele que este dedicou a sua *Defensa de la musica moderna*. Foi músico da capela Real de Vila Viçosa com seu irmão Marcos Soares, que também se distinguiu como Mestre desta Capela e mais tarde da Capela Real.

Frei António de Jesus foi lente na Universidade de Coimbra e estudou com Duarte Lobo. Muitas das obras que compôs constam do catálogo da Livraria de D. João IV (E. Vieira 1900: 498).

Frei Filipe da Madre de Deus viveu em Espanha e, depois da Restauração, voltou para Portugal, desempenhando o cargo de Mestre da música da Real Câmara no reinado de D. Afonso VI (E. Vieira, 1900: 57). Em sua substituição, por se ter ausentado do país, foi nomeado António Marques Lésbio, que, em fins de 1679, foi encarregado de ensinar os moços do coro da Capela Real; mais tarde, este compositor foi também bibliotecário da Real Livraria de Música e, por nomeação de 1698, Mestre da Capela Real (E. Vieira, 1900: 28).

Gaspar dos Reis foi professor de música, Mestre da Igreja de S. Julião de Lisboa e na Catedral de Braga, cidade onde faleceu.

Frei Felipe da Cruz pertencia à Ordem de Santiago; foi Mestre de Música na Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Capelão da Capela Real de Filipe IV e Mestre da Capela Real de D. João IV (J. Mazza, 1944/45: 22).

Frei António de Jesus foi Mestre de música da Universidade de Coimbra (T. Braga, 1895: 835).

#### 4. Outros textos que podiam ser musicados

Nesta obra, nem só os Tonos aparecem como tendo sido «postos em música». A *Epístola V*, na pág. 97 da *Fistula de Urania* é dedicada a «Francisco Correa de la Cerda, Maestro de Su Alteza». São também referidas as *Letrillas*, as *Comédias em Música*, os *Romances*, os *Vilancicos*, os *Madrigais* e as *Cançonetas*.

##### 4.1. Letrillas

Há vários textos chamados *Letrilla*; em cinco delas está escrito *Para cantarse*; uma outra chama-se *De los Reyes* e é um diálogo, com dois interve-nientes, sobre o episódio bíblico dos Reis Magos, em que a festa é associada aos instrumentos de sopro:

###### «De los Reyes. Letrilla LVIII

1. [...]Alon, alon, alon,  
las cornetas le hacen son,  
las trompas festividades. [...]

[...]1. Llama tu con el clarin,  
que toca, y llama el albor.

2. Tóca tu, que lo tocas mejor,  
y tienes màs retintin. [...]

(Mello, 1665 *A Tiorba de Polimnia*: 249)

Na sua maioria, são poemas longos; começam com uma estrofe de quatro versos, que vai depois servir de estribilho; as outras estrofes variam entre os cinco e os dez versos; todas as *Letrillas* usam a redondilha maior e a rima consoante, seguindo um esquema perfeitamente regular para todas as estrofes do mesmo texto.

A forma musical provavelmente coincidiria com a forma do texto, isto é, música para o estribilho e música diferente para as estrofes, o que apontaria para uma forma de rondó: ABACAD, etc.

#### 4.2. Comédia em música

O Romance IX da *Avena de Tersicore*, tem como tema o mitológico Juízo de Páris e, no título, o autor indica que precedia uma loa para cantar:

«El Iuicio de Paris, preuenido a la loa cantada de una real Comedia.  
*Romance IX.*»

O texto desenvolve-se em três partes, cada uma com sete estrofes de quatro versos, ditas respetivamente por Juno, Palas e Vénus; a seguir, há uma conclusão dita por Páris, que tem uma só estrofe de seis versos. Dada a referência do título, pode pôr-se a hipótese de este Romance ser também cantado por quatro solistas, como parte de uma representação maior.

Também na *Fistula de Urania* há alguns textos, que deveriam ser apresentados cantando, ou, pelo menos, teriam a música como suporte. Assim, na página 92 deste capítulo, D. Francisco escreve um *Prologo Heroyco, para una Comedia en Musica, ó Drama Cantado.*, que serviria para uma pequena representação cantada, tão característica da época barroca, com artefactos de palco e personagens mitológicas, como pode ler-se nas instruções:

«Baxará desde el ayre en una nube, un gallardo, Pastor que represente la figura de Páris»

«Coro de las Ninfas, prevenido a la Musica del Iuicio de Paris»

No entanto, não há nada que estabeleça a ligação entre este texto e o Romance IX, referido acima.

166

### 4.3. Romances

Na *Citara de Erato* há oito Romances, escritos em quadras, de redondilha maior, que têm no título a indicação de que deviam cantar-se:

*«Para musica. Romance I.*  
*Idilio Musico. Romance XVI.*  
*Idilio Musico. Noche de S. Juan. Romance XX:*  
*Al Nacimiento para cantarse. Romance XXVI.*  
*Para cantarse al uso. Romance XXXIII.*  
*Para cantarse al uso. Romance XXXIV.*  
*Para cantarse. Romance XXXV.*  
*Musica a una ausente. Romance XLVII.»*

De um modo geral, são textos longos, que variam entre as doze e as quarenta e cinco estrofes, usando a rima assonante entre o segundo e o quarto versos, exceto nos casos em que há uma, ou várias estrofes que funcionam como estribilho, cuja rima é consoante, e que por vezes têm versos com um número diferente e irregular de sílabas. O *Romance. XXVI: Al Nacimiento, para cantarse*, apresenta mesmo a divisão entre as estrofes e o Estribilho: Em primeiro lugar, há dez estrofes de quatro versos de redondilha maior, com a habitual rima assonante entre o segundo e o quarto versos; no estribilho, a forma muda: nos primeiros cinco versos, a rima é consoante – aabba; nos oito versos seguintes a rima continua a ser consonante, emparelhada e já aparecem dois versos em redondilha menor, característica que vai manter-se até ao fim, embora a rima passe a ser assonante; há depois uma repetição dos primeiros versos do estribilho. Esta forma parece apontar para uma diferença na estrutura da música que se cantava e que, por hipótese, podia ser AB, em que B teria três partes: cdc.

Também na *Avena de Tersicore* há treze Romances, cuja medida é sobretudo a redondilha maior – há apenas duas exceções: o *Romance II*, que alterna

um verso de seis sílabas com outro de quatro; e o *Romance XIII*, em que há nove sílabas no primeiro verso e onze no segundo de cada estrofe. Ao contrário dos anteriores, não têm uma indicação expressa de que fossem musicados; há, no entanto, alguns títulos que podem levar a essa conclusão:

*«Trauessura a la moda Iacarilla de la muerte de un Iaque. Romance V.  
El Juicio de Paris, preuenido a la loa cantada de una real Comedia.  
Romance IX.  
El Retrato de la bellissima Anarda que ês el setimo del autor, que se  
ballará en estas Musas. Romance X.  
Celebrando al nombre, la hermosura, y la musica de una Dama.  
Romance XII.»*

A extensão destes textos varia entre as onze e as trinta e seis estrofes de quatro versos. Em todos os casos, a rima utilizada é assonante, entre o segundo e o quarto versos da estrofe. Estão, assim, em conformidade com a forma dos Romances referidos anteriormente, cuja função era relatar um acontecimento, que algumas vezes era de temática religiosa. Dada a regularidade da estrutura do texto, a forma musical podia ser a simples repetição da música da primeira estrofe, ou então, haver música diferente para cada uma das estrofes, utilizando recursos variados, como por exemplo, cantores solistas, coros e instrumentos, o que poderia ser provável, pela importância e o interesse de que se revestiam estas peças no final do séc. XVII.

#### 4.4. Vilancicos

Os três vilancicos apresentados nesta obra destinam-se à representação do Natal e do Nascimento da Virgem: *Al Nacimiento. Villancico XXI; Para la Fiesta de Navidad. Villancico XXII; A la Natiuidad de la Virgen. Villancico XXIII*. Têm, portanto, temática religiosa, como era hábito no século XVII.

O primeiro texto começa com um diálogo entre pastores, que a seguir falam em coro, referindo o ato de tocar, o que pode levar à suposição de que se trataria de um coro acompanhado de instrumentos:

«[...] Toquen, toquen a olores  
 Tañan, tañan a flores,  
 Repiquen a albores. [...]»

Este coro é seguido de Coplas, em estrofes de quatro versos com sete sílabas, que são ditas alternadamente pelos dois primeiros intervenientes e, depois, por um estribilho, que continua a ser em diálogo; finalmente dizem todos o mesmo texto que tinha formado o primeiro diálogo.

O esquema rimático é o seguinte:

I	abbcccd
Todos	eeffgh
Coplas	ijji
Estribilho	klklm
Todos	Igual a I

Admitindo uma hipotética correspondência entre o texto e a música, este tipo de estrutura parece apontar para a forma musical ABCDA', ao estilo italiano, em que poderia haver um duo, depois um coro, de novo um duo, que cantaria também o estribilho e finalmente um coro, semelhante ao da estrofe I e com o mesmo texto – D. Francisco nem o escreve na totalidade:

«Ay, ay, ay; Zagalejos.  
 Que ay? que ay? que ay?  
 Ay que viene el Mayo, &c.»

O *Vilancico XXII* tem uma estrutura completamente diferente: há uma pequena introdução de dez versos seguida por quatro estrofes de nove versos heptassilábicos, que constituem as coplas, cujo último verso forma um refrão, que já estava contido no texto anterior: [...] *quien quisiere*. [...]

A estrutura do último dos três textos também tem uma introdução, mas só com oito versos. À semelhança do anterior as Coplas têm quatro estrofes de nove versos com sete sílabas, sendo o último o refrão: [...] *Sy tu pradillo* [...], que também aparecia nos versos introdutórios.

Estes dois vilancicos adotam o mesmo tipo de estrutura rimática, como pode ver-se no quadro seguinte:

	VILANCICO XXII	VILANCICO XXIII
Introdução	abbaaccddc	abbabccd
Coplas	effeegg hi	effeegg hi
	jkkjll hi	jkkjll hi
	mnnmmoo hi	mnnmmoo hi
	pqqpprr hi	pqqpprr hi

Ainda por hipótese, a estrutura musical destes dois vilancicos poderia ser ABC, isto é, música para a introdução, música diferente para as coplas e ainda outro desenho musical para os dois últimos versos de cada copla.

Parece assim que estes textos se coadunam perfeitamente com as formas já identificadas de vilancicos que se usavam na época.

### Madrigais e cançonetas

Ainda na *Fistula da Urania* (pág. 119) há três Madrigais (X, XI, XII), com os títulos *Auzencia*, *La Bienvenida* e *Huyda* que o autor escreve, «para Musica al modo Italiano». São textos curtos; os dois primeiros estão escritos em decassílabos, com estrofes de quatro versos e refrão; o terceiro Madrigal (XII – *Huyda*) não tem refrão e compõe-se de quatro estrofes de quatro versos undecassilábicos.

A rima tem estrutura semelhante em todos:

X – abab // cc      XI – abab // c      XII – abab

Aos Madrigais seguem-se três *Cancionetas Balatas*, *al Modo Italiano*, com os títulos *El Aurorà*, *Amor Fingido*, *buelto verdadero*, *El Alua y Filis*, respetivamente as *Cancionetas XIII*, *XIV* e *XV*. Todas se apresentam em estrofes de quatro versos, alternando com dois, estão escritas em heptassílabos e usam a rima: abab // cc.

A temática é profana: o amor, a ausência, a aurora.

Tanto os madrigais como as cançonetas têm uma construção semelhante, usando o mesmo esquema para as rimas e um curto refrão no fim de cada estrofe, embora as cançonetas sejam textos mais longos (madrigais – 3 a 4 estrofes; cançonetas – 5 a 7). Esta estrutura, embora nesta época seja mais desenvolvida, parece ter relação com o vilancico primitivo, com a forma apontada por Rui Bessa (2001: 22).

«[Pode] definir-se o vilancico primitivo como uma canção formada de pequenos textos poéticos (vilancetes), de frases curtas e de carácter estri-tamente popular e profano, musicado com melodias muito simples que o povo cantava nas ocasiões festivas e no seu quotidiano.»

Tendo em consideração que o título indica expressamente *al Modo Italiano*, pode pôr-se a hipótese de que a música para estes textos, seguindo o modelo dos vilancicos antigos, ou seja, música igual para as estrofes e diferente para o refrão, fosse executada por diferentes cantores, alternando com partes instrumentais.

### **Bibliografia sumária**

- D. Francisco Manuel de Mello (1665), *Obras Métricas*. Leon de Francia, Horacio Boessat e George Remeus.
- E. Vieira (1900), *Diccionario Biographico de Musicos Portugueses: História e Bibliographia da Musica em Portugal*. Lisboa.
- J. Mazza, (1944/1945), *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses: extraído da Revista 'Ocidente'*.
- M. Mersenne (1963), *Harmonie Universelle*. Paris, 1636. Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- R. Bessa (2001), *O Vilancico: um género musical de Santa Cruz de Coimbra*. Universidade de Coimbra, Dissertação de Mestrado.
- R. Bluteau (1712-1728), *Vocabulário Português e Latino*. Coimbra. <http://www.ieb.usp.br/online/dicionarios/bluteau>. Consultado em 11 de outubro de 2011: 19.25
- T. Braga (1895), *História da Universidade de Coimbra nas suas relações com a Instrução Pública Portuguesa*. Tomo II: 1555 a 1700. Lisboa.