

**A MÚSICA MÉTRICA E A POÉTICA MUSICAL:
INFLUÊNCIAS DA POÉTICA NOS TRATADOS DE MÚSICA
PORTUGUESES NOS SÉCULOS XVI-XIX**

**METRICAL MUSIC AND MUSICAL POETICS: POETIC INFLUENCES IN
PORTUGUESE MUSIC TREATISES IN THE XVI-XIX CENTURIES**

ANA PAIXÃO

Universidade de Paris 8

CESEM – FSCH – UNL

anampaixao@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0001-9090-8036>

Artigo recebido a 20-05-2016 e aprovado a 06-04-2017

Resumo

Desde o tratado de *Tractado de Cãto Llano* de Mateus de Aranda em 1533 até ao final do século XIX, os tratadistas musicais portugueses procuraram incluir aspetos da poética nas respetivas obras teóricas. Entre outros aspetos, identificaram sequências rítmicas resultantes da utilização do metro, procedimento que António Fernandes designava, em 1626, de «música métrica». Vários outros tratadistas musicais evidenciaram a preocupação em adequar a música ao texto, incitando os compositores a uma «poética musical», isto é, ao conhecimento dos pés poéticos e à adaptação da partitura aos respetivos metros. É o que preconiza, por exemplo, Eugénio de Almeida no seu *Tratado de Melodia* de 1868 com exemplos de pés poéticos transcritos para pauta. Alguns tratadistas sugerem ainda analogias muito diretas entre o poeta e o músico, tal como Jerónimo Cardoso que, no *Dictionarium Latino Lusitanicum* de 1570, define «Musicus, i» da seguinte forma: «Ho musico, ou poeta». Evidenciar-se-ão também pontos de contacto entre poética e música, através de paralelismos, comparações, referências ou apropriação, abordando ainda o conceito de «música poética».

Palavras-chave: intersemiótica, poética e música, tratados musicais portugueses.

Abstract

From the *Tractado de Cãto Llano* [Plain-chant treaty] from Mateus de Aranda in 1533 until the end of the 19th century, Portuguese musical writers sought to include aspects of poetry in their respective theoretical works. Among other aspects, they identified rhythmic sequences resulting from the use of the meter, a procedure that António Fernandes described in 1626 as “metrical music”. Several other musical writers showed a concern to adapt the music to the text, inciting the composers to a “musical poetics”, that is, to the knowledge of the poetic feet and the adaptation of the score to the respective meters. This is what Eugenio de Almeida advocates, for example, in his *Tratado de melodia* [Treatise on Melody] of 1868, with examples of poetic feet transcribed for agenda. Some writers also suggest very direct analogies between the poet and the musician, such as Jerónimo Cardoso who, in the *Dictionarium Latino Lusitanicum* of 1570, defines “Musicus, i” as follows: “The musician, or poet”. There will also be points of contact between poetry and music, through parallels, comparisons, references or appropriation, also addressing the concept of “poetic music”.

Keywords: intersemiotics, poetics and music, Portuguese musical treatises.

As ligações simbióticas entre a poética e a música relevantes já no período arcaico (-750 a -480) culminam numa forma de expressão que será designada no período helenístico como “poesia lírica”, também muitas vezes apelidada de música mélica (gr. μελική)¹. A relação fusional entre música e poesia será particularmente relevante na lírica medieval galaico-portuguesa². Ao longo da Idade Média a relação entre gramática, retórica, música e poesia estreitar-se-á, numa proximidade que decorre da própria organização do **trivium** e do **quadrivium**. O elo surge numa progressão coerente da gramática para a retórica e para a dialética no primeiro grupo, enquanto que a música, por sua vez, figurará no seguinte. A poesia não encontrará um lugar autónomo no sistema por ser considerada um subproduto da gramática e da retórica, associado à música³.

No século XVI emergirá na Alemanha o conceito de *música poética* em obras de teoria musical como o *Rudimenta musices* de Nicolaus Listenius, em 1533⁴. De acordo com este autor, os princípios da música poética fundamentam-se nas técnicas de duas disciplinas basilares do **trivium** – a

¹ cf. Amouretti & Ruzé 1993.

² cf. Ferreira 1986.

³ cf. Scaglione 1972: 5.

⁴ cf. Listenius 1975.

retórica e a gramática. A adoção e adaptação de técnicas retóricas e gramaticais para a produção e teorização musical conhecerão uma grande expansão ao longo desse mesmo século XVI, com autores como Henrich Faber (*Musica poëtica*, 1548)⁵ ou Gallus Dressler (*Musica poëtica*, 1563-64)⁶. No século seguinte, o mesmo conceito será amplamente desenvolvido numa das obras mais emblemáticas em torno deste princípio – *Musica Poëtica* de Joachim Burmeister, publicada em 1606⁷. Os compositores alemães deste período consideravam que compor seria mais do que fazer contraponto e que «[...] o compositor dirige uma mensagem, como o autor de um poema ou de uma oração, ao leitor ou ouvinte. A música amplifica, amplia e interpreta a mensagem transmitida pelo texto verbal»⁸.

A proximidade na relação entre a gramática, a retórica e a poética com a música não se limita à teoria alemã. Encontramo-la igualmente nos quadros teórico-musicais italianos, franceses ou flamengos que, embora nem sempre apresentem a designação música poética, adotam e adaptam terminologia ou técnicas da poesia para o domínio musical, sobretudo ao longo do período barroco. A conceção da música como *ars dicendi* surge nas discussões musicais a partir de meados de 1500⁹. Os escritos da Camerata Bardi ou a controvérsia entre Artusi e Monteverdi acerca da primazia do texto são bons exemplos desse facto, embora a noção de música poética não

⁵ cf. Faber 1980.

⁶ cf. Dressler 2001.

⁷ cf. Burmeister 1993. Outros textos abordam a questão da *musica poetica* ao longo do século XVII alemão. Citamos apenas as mais significativas: *Synopsis musicae novae*, de Johannes Lippius, em 1612; *Musices poeticae*, de Johannes Nucius, em 1613; *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius, em 1614-15; *Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher, em 1650 ou *Tractatus de Compositionis augmentatus* de Christoph Bernhard, em 1660. No século seguinte, e ainda no espaço alemão, podem mencionar-se exemplos como *Musikalisches Lexicon* de Johann Gottfried Walther, em 1732, ou *Der Volkommene Cappelmeister* de Johann Mattheson, em 1739, obras que mantêm com as anteriores uma verdadeira relação de influência em torno deste conceito de *musica poetica*.

⁸ Palisca 2006: 51.

⁹ Exemplos desse facto são as seguintes obras: *Le Istitutione Harmoniche* de Gioseffo Zarlino, de 1558, *Elementa musicalia* de Jacobus Faber Stapulensis, de 1500, *Compendium musicae* de René Descartes, de 1618, *Traité de l'harmonie universelle* de Marin Mersenne, de 1627, ou *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer la flûte traversière* de Jean Joachim Quantz, de 1752.

seja explicitamente mencionada nas obras destes últimos autores nem nas de Giulio Caccini, Girolamo Mei, Vincenzo Galilei ou do conde Bardi¹⁰.

A relação de complementaridade entre música e poesia assumirá um destaque particular nas obras portuguesas de poética e de retórica¹¹, mas também de música, a partir de 1500. No entanto, as obras de teoria musical portuguesas aqui analisadas, escritas entre os séculos XVI e XIX, não apresentam transposições tão claras do sistema da poética ou da retórica para os quadros teóricos da música como a *Musica Poëtica* de Burmeister¹². Aliás esta ausência é também constatada por G. Valle¹³ e A. Zaldívar¹⁴ na teoria musical espanhola dos séculos XVI e XVII.

As relações que se estabelecem entre a música e a poética nas *Artes* musicais¹⁵ portuguesas entre os séculos XVI e XIX traduzem-se fundamentalmente em paralelismos ou referências e integrações ou apropriações. Relativamente ao primeiro ponto – paralelismos ou referências –, as obras de teoria musical destacam a origem comum da poética e da música e a necessidade de adequação do texto musical ao poema. A citação de autores da poética assume ainda um papel de relevo na grande maioria destas *Artes*. O segundo modo de relacionamento concretiza-se pela partilha ou adaptação de terminologia ou pela inserção de textos poéticos nas *Artes* musicais. Os autores abordam, por vezes, alguns destes pontos em conjunto, não havendo uma separação estanque entre os mesmos.

¹⁰ cf. Palisca 1989 ou Galilei 2003.

¹¹ cf. Paixão 2009.

¹² cf. Burmeister 1606.

¹³ Valle 1988: 96.

¹⁴ Zaldívar 1993: 47.

¹⁵ O termo *Arte* engloba aqui, de modo genérico, não só as obras que apresentam reflexões acerca da literatura e da música, mas também obras com carácter fundamentalmente expositivo, onde se identificam e/ou enumeram princípios e noções. A designação *Arte* é aqui utilizada na esteira de Aristóteles e de Cícero. Na *Ética a Nicómaco*, Aristóteles afirma que, de um modo genérico, a **ars** consiste num «sistema de regras extraídas da experiência, mas depois pensadas logicamente, que nos ensinam a maneira de realizar uma ação tendente ao seu aperfeiçoamento e repetível à vontade, ação que não se torna parte do curso natural do acontecer e que não queremos deixar ao capricho do acaso» (2006: 6,4). Como salienta Henrich Lausberg, a *Arte (ars)* é “a preparação do caminho” que medeia entre o que pratica a arte e a obra realizada (cf. 1966: 65). O **artifex** recorre assim à **ars** como mediação para a criação do seu **opus**. As obras de carácter teórico e especulativo que constituem o nosso **corpus** afirmam-se como espaços de regulamentação e normatização de um código mediador da **poiesis**, e será nesta perspetiva que aplicaremos a designação *Arte de Escrita* a estas obras.

1. Paralelismos ou referências

1.1. Origem comum da poesia e da música

Nas *Artes* de música portuguesas é possível encontrar alusões a uma origem comum da poética e da música. A música encontra-se ligada à poesia desde a sua origem, e a presença de terminologia poética ou as alusões à poesia lírica nas obras musicais são muito frequentes. Por exemplo, António Fernandes explicita da seguinte forma a origem da «Musica metrica»:

Assi que nam das letras, mas do som da voz vem a nascer a Musica Metrica: porque acompanhandoa com o som dos artificiais instrumentos se forma o Metro, como antigamente o faziam os Poetas Lyricos, que ao som da Lyra ou da Cytara cantavam os seus versos: donde igualmente os Poetas & os seus versos cantados vinham a chamarse Lyricos; & porque assi do principio andavam pouco & pouco buscando acompanhar os versos com harmonia ao som da Lyra, ou da Cythara, he opiniam de muitos que os dittos acharam as leys ou regras dos versos os quais se chamam Metricos¹⁶.

Além da definição de «música métrica», ou seja, da musicalidade que decorre do verso e simultaneamente do verso que se adapta à música, António Fernandes expõe ainda quais os pés passíveis de serem encontrados na referida «música métrica»:

Musica Metrica, a qual semelhantemente se a queremos declarar, nam he outra cousa que a harmonia que nasce do verso pella cantidade das syllabas; a composçam das quais constitue diversos pés, como sam **o Pitrichio, o Iambo, o Spondeu, o Trocheu, o Tribracho, o Anapesto, o Dactilo, o Proseumatico, & outros** que na Poesia se acham, os quais segundo seu determinado assento no verso postos harmonicamente entre sy produze ao ouvido grandissima deleitaçam¹⁷.

Ignacio Solano salienta a equivalência entre poetas e músicos, facto que o tratadista justifica recorrendo a uma inusitada progressão de noções:

Os antigos Philarmonicos chamavão Musicos aos Poetas, o que bem considerado, as Rimas, e Poezia não são outra cousa do que versos; os versos, cadencias, ou clausulas; as clausulas, consonancias; as consonancias, números

¹⁶ Fernandes 1626: 3, 3v.

¹⁷ Ibidem.

sonoros; os numeros sonoros, harmonia; e a harmonia, Musica; no que por este caminho collocavão o Poeta na classe do Musico, e fazião que tambem o Musico entrasse na de Poeta¹⁸.

1.2. Adequação do texto musical ao poema

Para além da origem partilhada, as *Artes* musicais do período analisado evidenciam ainda uma grande preocupação com a adequação entre textos poéticos e musicais em obras que reúnem as duas artes. Desde o século XVI é possível encontrar exemplos desse facto. O *Tractado de Cãto Llano* de Mateus de Aranda apresenta a esse propósito as seguintes reflexões:

Y no es bien dezir q pella letra munchas vezes se yerra cõtra el canto: pues para la letra se hizo el canto: y q por el cãto munchas vezes se yerra contra la letra y contra el accẽto¹⁹.

Os princípios de construção musical devem assim reger-se pela «letra» e respeitar a prosódia da mesma. O respeito pelo final das frases é também salientado noutra tratado do mesmo autor, datado de 1535:

Y estas dichas clausulas octava o quinena que se formaren con los finales de los modos seran las principales hasta las quales no se han de formar otras si no fuere por reposo de letra²⁰.

As reflexões em torno da primazia da palavra sobre o texto musical feitas por Aranda sublinham não só uma preocupação eclesiástica de valorização do texto sagrado sobre a música, mas ao mesmo tempo recuperam uma das temáticas mais problematizadas nas obras de teoria musical ao longo dos séculos XVI e XVII. Com a redescoberta das obras de autores clássicos, nomeadamente dos textos platónicos a partir de 1416²¹, são vários os autores musicais renascentistas que insistem neste ponto, nomeadamente Girolamo

¹⁸ Solano 1780: 13, 14.

¹⁹ Aranda 1962 [1533]: 75, 76.

²⁰ Aranda 1978 [1535]: 57.

²¹ cf. Marsilio Ficino [Platão] 1959.

Mei²², Giulio Caccini²³, Vincenzo Galilei²⁴, Giosefo Zarlino²⁵, reunidos em torno de Giovanni Bardi²⁶. A Camerata Bardi irá precisamente seguir «a máxima de Platão segundo a qual o texto poético deve governar a música numa canção»²⁷. Giovanni Bardi salienta precisamente o seguinte:

O pouco alimento que podemos dar à música por agora é ter o cuidado de não estragar o verso, não imitar os músicos de hoje que, não tendo cuidado no seu trabalho com o tema estragam um verso, quebrando-o em vários pontos de um modo que as palavras não são compreendidas²⁸.

Nas obras nacionais podemos encontrar reflexões acerca da dependência dos textos musicais à palavra na *Arte de Canto Chão* de Pedro Talésio, onde se destaca que:

O Mestre que ensinar, poderá declarar o modo de accentuar a letra, no allevantamento, mediação, & final dos Versos²⁹.

A prática pedagógica musical passa assim pelo bom conhecimento do texto poético a ser cantado, tornando-se indispensável que o intérprete o analise e o conheça. (Vários outros autores sublinham a necessidade de adaptação não apenas ao texto poético, mas também ao eclesiástico³⁰). Em *Exame Instrutivo*, Francisco Ignacio Solano evidencia que o compositor deve ter em conta os acentos das palavras quando elabora o seu texto musical e enuncia o seguinte:

Perg XII. Por que se encomenda ao Compositor que attenda muito ao Syllabar da Letra, proporcionando a Musica, de sorte, que corresponda aos Accentos breves, e longos?

²² Mei 1989: 45-90.

²³ cf. Caccini 1993.

²⁴ cf. Galilei 2003.

²⁵ cf. Zarlino 1562.

²⁶ Bardi 1989: 90-131.

²⁷ Palisca 1989: 3.

²⁸ Bardi 1989: 111.

²⁹ Talésio 1618: 62.

³⁰ É o caso, por exemplo, de: António Fernandes, *Arte de Musica de canto dorgam* de 1626, e de Manuel Nunes da Silva, *Arte Minima* de 1685, entre outros.

Resp. Para que não faça barbarismos, pronunciando largas aquellas palavras que de sua natureza são breves, ou as breves, fazendo-as longas, do que recebe muito pezar o bom Grammatico, o Sabio Poeta, e o perfeito Musico³¹.

Rafael Machado apresenta, de modo bastante pormenorizado, *aspectos essenciais de poética*, explicando-os aos jovens compositores. Dedicava uma secção à «Phraseologia ou pontuação musical»³², onde cria uma analogia entre as cadências ou pontuação harmónica e a pontuação gramatical. Estabelece ainda uma comparação entre a criação poética e musical:

A facilidade de crear bellas e cadentes melodias he um dom da natureza em tudo semelhante ao estro dos poetas; a maior parte das vezes os versos são produzidos promptamente com a sua competente medição, o que também acontece aos músicos dotados de estro musical; quasi sempre os melhores versos e os melhores pensamentos melódicos são assim creados³³.

Rafael Coelho Machado aborda ainda elementos de poética e apresenta «erros de prosódia»³⁴ na escrita melódica, indicando em seguida as melhores formas de corrigir esses erros.

Também Ernesto Vieira faz alusão à poesia lírica, salientando que:

Tem este epitheto o genero de poesia que os gregos cantavam acompanhando-se com a lyra, como eram os hymnos, odes, canções, etc. Por analogia se chama drama lyrico a opera, e theatro lyrico aquelle em que se cantam operas³⁵.

Este autor refere-se ainda aos pés da poesia grega como o «Choreu», o «Dactylo» ou o «Jambo»³⁶, mencionando o ritmo musical a que equivalem e evidenciando a ligação e correspondência entre textos poéticos e musicais desde a Antiguidade Clássica.

³¹ Solano 1780: 227.

³² Machado 1851: 95.

³³ id.: 97.

³⁴ id.: 115-118.

³⁵ Vieira 1899: 320.

³⁶ id.: 141, 197, 305.

1.3. Citação de autores relacionados com a poética / com poesia.

Além da relação entre discursos poéticos e musicais, as Artes de música portuguesas apresentam como referências autores de poética, facto que reforça os pontos de contacto entre as duas artes. Na *Arte de Canto Chão* de Pedro Talésio, de entre «Os nomes dos Theoricos, & Praticos, que o Autor allega nesta Arte» surgem «Horatio Poeta» ou «Virgilio Poeta»³⁷. João Frovo cita, no «Discurso Primeiro» da sua obra, autores como «Ouvidio» ou «Homero»³⁸. Manuel Nunes da Silva refere-se a Camões e Horácio³⁹. Na obra de Manuel de Moraes Pedroso menciona-se Horácio⁴⁰. Nas *Noções de Musica*, obra datada de 1882, cita-se Almeida Garrett, António Feliciano de Castilho e Ovídio⁴¹.

2. Integração ou Apropriação

2.1. Partilha ou adaptação de terminologia;

A integração ou apropriação de princípios, técnicas e de vocabulário especificamente da poética surge como uma prática corrente nas Artes musicais. Efetivamente os teóricos musicais recorrem a vocabulário e a um conjunto de procedimentos do âmbito da poética, mas também da retórica, que permitem delinear quadros de organização do discurso musical baseados nos destas disciplinas e colmatar falhas vocabulares ou conceptuais. Como Brian Vickers bem salienta, a referida integração ou apropriação terminológica, embora já se encontrasse presente na teoria musical medieval, com termos sobretudo retóricos como «tropo, *clausula*, *punctum*, *color*», foi bastante alargada durante o Renascimento ao integrar, por exemplo, «tema, motivo, frase, métrica, ritmo, período, exposição, episódio, acento, articulação, figura, estilo»⁴², termos que se mantêm até aos dias de hoje, tal como Tom Beghin e Sander Goldberg sublinham⁴³.

³⁷ Talésio 1618: X, XI.

³⁸ Frovo 1662: 2, 78.

³⁹ Silva 1685: 11 e 16 do «Tratado das explanações».

⁴⁰ Pedroso 1751: Licença do Santo Ofício.

⁴¹ Anónimo 1882: 3, 4.

⁴² Vickers 1997: 361.

⁴³ Tom Beghin e Sander Goldberg sublinham que o recurso à retórica e às duas disciplinas suas correlatas desde o trivium – gramática e poética – continua a ser prática

Gaspar de Sottomaior identifica na sua *Instrucção sobre a Musica e Estudo de Piano* uma «poética musical» que define do seguinte modo:

A poetica musical comprehende em o nome de composição, um complexo de conhecimentos technicos, de processos e regras determinadas pelo gosto e experiencia, que constituem a arte de escrever a musica, e que foi necessario descrever progressivamente para facilidade do estudo⁴⁴.

Esta «poética musical» não é mais do que um conjunto de técnicas de composição, do que uma *poiesis*. Sottomaior recorre a esta noção, que prefere à de composição, apropriando-se de terminologia da poética para a música.

Eugénio d’Almeida aprofunda as relações entre a música e a poética ao salientar que o texto musical é composto de «pés melódicos» que têm «grande analogia com os pés poéticos»⁴⁵. O autor apresenta em seguida uma «Tabella dos pés melódicos simples e variados nos compassos mais uzados», exemplificando o uso do «Trochêo», do «Jandbo», do «Dactylo», do «Amphibraco» e do «Anapesto»⁴⁶.

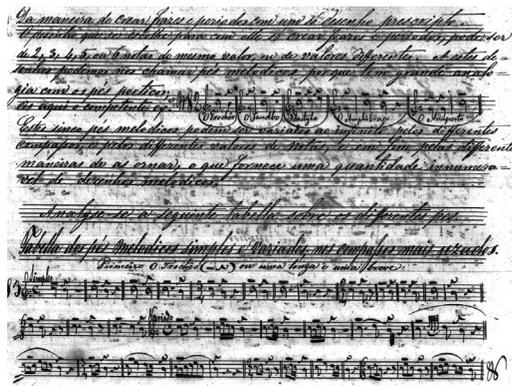


Fig. 1 – «Tabella dos pés melódicos simples e variados nos compassos mais uzados»⁴⁷.

corrente nos estudos musicológicos contemporâneos, visando o mesmo fim: «Desde há cerca de quinze anos, chamar a um momento musical excecional “retórico” provocava um Aha-Erlebnis por entre os musicólogos e foi largamente questionado quais os fatores que tornavam exatamente um tal momento “retórico”. Quando os métodos de análise tradicional falham, a retórica está presente para colmatar a falha» (2007: 327).

⁴⁴ Sottomaior 1859: 23.

⁴⁵ Almeida 1868: 70.

⁴⁶ id.: 70, 71.

⁴⁷ Almeida 1868: 70

A analogia entre os pés métricos e ritmos musicais já tinha sido amplamente explorada no Renascimento por autores como Pietro d'Albano, no seu *Expositio problematum Aristotelis*⁴⁸.

Rodrigo Ferreira da Costa estabelece igualmente uma analogia entre pés poéticos e cadências ao sublinhar que «se parecem ainda as cadencias com os *pés* do verso, os quaes differem entre si, conforme são dissyllabos, trissyllabos ou tetrassyllabos, e compostos de syllabas longas ou breves diversamente dispostas»⁴⁹.

Hygino da Silva, por sua vez, é o autor de obras musicais que mais recorre à terminologia e preceitos gramaticais que considera indispensáveis para criação de uma métrica musical. Logo no Prólogo do *Breve Tratado de Musicographia*, o autor destaca que a «Orthographia musical» é «um segredo possuido tamsómente pelos habeis compositores»⁵⁰ e vai ainda mais longe no seu paralelismo entre música e poética quando relata o seguinte:

É a musica a linguagem dos sons, com os quaes nós exprimimos os nossos affectos: assim considerada, ella tem uma grammatica que nos ensina o som das letras, a combinação destas formando syllabas e palavras, sua natureza, e finalmente a concordancia da oração melodica; **poesia no que diz respeito á parte métrica**, e oratória no que pertence á composição⁵¹.

Hygino da Silva adopta para o vocabulário musical expressões e técnicas provenientes de modo muito explícito da gramática⁵², mas também da oratória e da poética. O autor funde estes domínios ao criar uma «grammatica» musical, onde o som corresponde à letra, a combinação destas forma palavras e a junção destas últimas dá origem a orações melódicas.

⁴⁸ Albano 1475, p. XI, Pr. 6.

⁴⁹ Costa 1820: 124.

⁵⁰ Silva 1854: 7.

⁵¹ id.: 7, 8.

⁵² O paralelismo estabelecido por Hygino da Silva não é novo. Podemos encontrá-lo, por exemplo, no *Musica Enchiriadis* («Como as letras do alfabeto são as partes elementares e indivisíveis da voz articulada, com as quais são compostas as sílabas, que por sua vez compõem os verbos e substantivos com os quais se forma o texto de um discurso, assim as notas são os elementos primeiros da voz cantada» (in Gallo 1991: 3), ou no *De Musica de Johannes* de Grocheo («Como o gramático que dispõe das poucas letras do alfabeto mediante as suas diversas combinações e colocações para realizar qualquer frase [...] assim o músico que dispõe de três figuras pode compor qualquer canto mensurado» (id.:128).

A elaboração de uma composição musical corresponde, deste modo, à escrita de um poema.

2.2. Inserção de textos poéticos nas Artes musicais

Nas *Artes* musicais portuguesas há ainda a destacar a presença de textos literários que podem ser de dois tipos: de louvor ao tratado musical e expressamente compostos para esse fim, ou citações literárias relacionadas com a temática musical.

Em *Arte de Canto Chão* de Pedro Talésio figuram quatro poemas em latim e um soneto em português de louvor à obra e ao autor⁵³. Ao Padre Manuel Rodrigues Coelho foram escritos três sonetos em língua portuguesa, um epigrama em latim e uma canção em espanhol. Os referidos textos louvam a obra e sobretudo as capacidades de escrita de Rodrigues Coelho já que, *Flores de música* consiste essencialmente numa obra de música “prática” incluindo as composições do autor enquadradas por um prefácio de carácter reflexivo⁵⁴.

Em *Difesa della Musica Moderna* encontra-se um «Elogium» em latim escrito a D. João IV, assim como um soneto em italiano e outro em espanhol⁵⁵. Ao Pe. Manuel Nunes da Silva é escrito um epigrama de louvor ao autor: «In laudem Auctoris juxta opusculi inscriptionem»⁵⁶. No *Theatro Ecclesiastico* de Frei Domingos do Rosário surge um poema «In authoris laudem», dois sonetos «Em aplauzo do author», dois sonetos de louvor à obra e umas décimas com o mesmo fim⁵⁷. A *Nova Instrução Musical* de Francisco Ignacio Solano⁵⁸ é o tratado musical que comporta mais textos laudatórios à obra e ao seu autor. Além de dois epigramas em latim e dois sonetos em português, são apresentadas cartas de louvor de eminentes nomes da música do seu tempo.

Como citações literárias relacionadas com a temática musical encontramos o tratado anónimo *Noções de Musica*, onde se cita a obra *Da Educação* de Garrett e um poema de Castilho das *Excavações poéticas*⁵⁹.

⁵³ cf. Talésio 1618.

⁵⁴ cf. Coelho 1620.

⁵⁵ cf. João IV 1654.

⁵⁶ cf. Silva 1685: a4v.

⁵⁷ cf. Rosário 1743: preâmbulo.

⁵⁸ cf. Solano 1780.

⁵⁹ Anónimo 1882: 3.

Conclusão

A teoria musical portuguesa, à semelhança da espanhola, francesa ou italiana, não aborda conceitos como o de *musica poetica*, marca distintiva da teoria musical alemã a partir de seiscentos. O florescimento de noções como a referida assenta num vasto e sólido conhecimento dos princípios e noções da poética, e sobretudo da retórica, e das suas respetivas aplicações à música. Ora, em Portugal, a retórica apenas se autonomizou como disciplina independente da gramática e da lógica a partir da década de 1530, de forma tardia quando comparada com a presença da mesma disciplina nos currículos alemães⁶⁰. A poética, por seu turno, à semelhança do que aconteceu nos restantes países europeus que abordámos, não chegou a alcançar essa autonomia, surgindo a par da gramática, da retórica ou posteriormente dos estudos de língua ou de literatura.

As *Artes* musicais portuguesas, e também as obras de música prática onde surge alguma reflexão teórica, mostram-se, contudo, atentas à poética e às relações entre esta e a música. Como podemos verificar pelos exemplos apresentados, os lugares partilhados entre poética e música que surgem nas *Artes* musicais portuguesas são extremamente diversificados. Essa pluralidade de lugares comporta aspetos que não são abordados de forma estanque.

⁶⁰ Com a reforma dos estudos e a abertura de escolas públicas no Mosteiro de Santa Cruz, a mudança da universidade para Coimbra, a instituição de novos centros de saber humanístico nos colégios da Costa em Guimarães e de S. Paulo em Braga (cf. Pinto de Castro 1973: 16-17; Sá, 1964: 46-47 e Pereira 2004: 203). Uma justificação semelhante pode ser encontrada para a ausência deste conceito na teoria musical espanhola, já que a retórica apenas figura como disciplina autónoma em instituições de ensino espanholas, nomeadamente universitárias, a partir do século xv com o aparecimento de um professor de retórica na Universidade de Salamanca (cf. Faulhaber 1972: 31).

ARTES MUSICAIS

Paralelismos ou referências



Integração ou apropriação



Fig. 2 – Formas de relacionamento entre a música e a poética nos tratados portugueses.

Como constatámos, desde o *Tractado de Cãto Llano* de Mateus de Aranda em 1533 até ao final do século XIX, os autores portugueses de *Artes* musicais incluíram aspetos da poética nas respetivas obras teóricas. Estes lugares de cruzamento entre ambas revelam-se ainda assim circunscritos, já que das 141 obras publicadas entre os séculos XVI e XIX, apenas 14 estabelecem paralelismos, fazem referências, integram ou apropriam-se

de elementos da poética. Os lugares partilhados entre ambas são, contudo, significativos, já que mostram um conhecimento relevante de princípios e técnicas. Através da utilização de expressões como as de «música métrica»⁶¹ ou «poética musical»⁶², os tratadistas sublinham que as *Artes* musicais portuguesas estiveram à escuta da poética e como os princípios desta última se converteram em espaços partilhados pela música.

Bibliografia

- Albano, P. (1475), *Expositio problematum Aristotelis: cum textu ejusdem*. Mantua: Paulus de Butzbach.
- Almeida, E. (1868), *Tratado de Melodia coordenado das regras dadas por Antonio Reicha*. Manuscrito.
- Amouretti, M.-C. & Ruzé, F. (1993), *O Mundo Grego Antigo*. Trad. M.S. Pereira. Lisboa: Dom Quixote.
- Anónimo (1882), *Noções de Musica*. Propaganda de instrução para portugueses e brasileiros. Bibliotheca do povo e das escolas. Lisboa: David Corazzi Editor.
- Aranda, M. (1962) [1533], *Tractado de Cãto Llano*. Edição facsimilada com Introdução e Notas do Cónego Dr. José Augusto Alegria. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
- Arando, M. (1978) [1535], *Tractado de Canto Mensurable*. Edição facsimilada. Com Introdução e Notas do Cónego José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aristóteles (2006), *Ética a Nicómaco*. Tradução do grego de António Castro Caiiro. Lisboa: Quetzal Editores.
- Bardi, G. (1989), «Discurso mandato a Giulio Caccini detto romano sopra la musica e 'I cantar bene'» in Claude Palisca, *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. Music Theory Translation Series. New Haven, CT: Yale University Press.
- Burmeister, J. (1993), *Musical Poetics*. Translated, with Introduction and Notes by Benito V. Rivera. Claude Palisca (org.). New Haven and London: Yale University Press.
- Caccini, G. (1993), *Préfaces aux Nuove Musiche parues à Florence en 1602 et en 1614*. Présentation et notes de Joël Heuillon. Paris: Cahier GKC. N° 30.

⁶¹ Fernandes 1626: 3.

⁶² Sottomaioir 1859: 23.

- Coelho, M. (1620), *Flores de Musica pera o instrumento de Tecla, & Harpa*. Lisboa: Na officina de Pedro Craesbeeck.
- Costa, R. (1820), *Principios de Musica ou exposição methodica das doutrinas da sua Composição e execução*. 2 vol. Lisboa: Na Typografia da Academia Real das Sciencias.
- Dressler, G. (2001), *Praecepta Musicae Poëticae*. Edité et traduit par Olivier Trachier & Simone Chevalier. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Paris: Minerve.
- Faber, H. (1980), *Compendiolum musicae pro incipientibus*. Nuremberg: Paul Kauffmann, 1594; reimpressão, Bologna: Forni.
- Faulhaber, C. (1972), *Latin rhetorical theory in thirteenth and fourteenth century Castile*. Berkeley: University of California Press.
- Fernandes, A. (1626), *Arte de Musica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica divididas harmonicamente*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.
- Ferreira, M. (1986), *O Som de Martin Codax — Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ficino, M. (1959), [Platão] *Opera Omnia*. 2 vols. Basle: Henricpetrina, 1576; reimpressione, Turim: Erasmo.
- Frovo, J. (1662), *Discursos sobre a perfeiçam do Diathesaron, & louvores do numero quaternario em que elle se contem*. Lisboa: Na Officina de Antonio Craesbeeck de Mello.
- Galilei, V. (2003), *Dialogue on Ancient and Modern Music*. Translated with introduction and annotations by Claude V. Palisca. Music Theory Translation Series. New Haven, CT: Yale University Press.
- Gallo, A. (1991), *La Polifonia nel Medioevo*. Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia. Torino: E.D.T.
- Hygino da Silva (1854), *Breve Tratado de Musicographia*. Aprovado e adoptado pela Escola de Musica do Conservatorio Real de Lisboa em Sessão de 11 de Março de 1854, para ensino das Classes da Aula de Rudimentos. Lisboa: Typographia de G. M. Martins.
- João IV (1654), *Difesa della Musica Moderna contro la falsa opinione del Vescovo Cirillo Franco*, Tradotta di spagnolo in Italiano, Venetia.
- Lausberg, H. (1966), *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versión española de José Pérez Riesgo. Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- Listenius, N. (1975), *Music*. Trasl. by Albert Seay. Colorado Springs: Colorado College Music Press.

- Machado, R. (1851), *Breve Tratado d'Harmonia contendo o Contra-Ponto ou regras da composição musical e o baixo cifrado ou acompanhamento d'Orgão aprovado pela Escola de Musica do Conservatorio Real de Lisboa (em sessão de 7 de Julho de 1851) e dedicado à mocidade dilettante*. Lisboa: Sasseti & C^a ou Ziegler.
- Mei, G. (1898), «A Carta [para Vincenzo Galilei] de 8 de Maio de 1572» in Claude Palisca, *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. Music Theory Translation Series. New Haven, CT: Yale University Press.
- Paixão, A. (2009), *Retórica e técnicas de escrita literária e musical em Portugal, séculos XVI-XIX*. Tese de doutoramento apresentada à FLUL da Universidade de Lisboa e à Univ. Sophia Antipolis – Nice.
- Palisca, C. (1989), *The Florentine Camerata : Documentary Studies and Translations*. Music Theory Translation Series. New Haven, CT: Yale University Press.
- Palisca, C. (2006), *Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*. Chicago: University of Illinois Press.
- Pedroso, M. (1751), *Compendio Musico ou Arte Abreviada*. Porto: Na Officina Episcopal do Capitao Manoel Pedroso Coimbra.
- Pereira, B. (2004), «A edição conimbricense da *Rhetorica* de Joachim Ringelberg», *Península*, revista de Estudos Ibéricos, n.º 1: 201-213.
- Pinto de Castro, A. (1973), *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Rosário, D. (1743), *Theatro Ecclesiastico. Em que se acham muitos documentos de canto chão para qualquer pessoa, dedicada ao Culto Divino nos Officios do Coro, e Altar*. Lisboa: Officina Joaquiunianna da Musica de D. Bernardo Fernandez Gayo.
- Sá, A. (1964), *Oração proferida no Estudo Geral de Lisboa*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
- Scaglione, A. (1972), *The Classical theory of Composition from its origins to the present. A historial survey*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Silva, M. (1685), *Arte Minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa sciencia da Musica*. Lisboa: Na Officina de Joam Galram.
- Solano, F. (1780), *Dissertação sobre o Carácter, Qualidades, e Antiguidades da Música, em obsequio do admiravel mysterio da Immaculada Conceição de Maria Santissima Nossa Senhora*. Lisboa: Regia Officina Typografica.
- Sottomaior, G. (1859), *Instrucção sobre a Musica e Estudo de Piano*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

- Talésio, P. (1618), *Arte de Canto Chão, com huma breve Instrucção pera os Sacerdotes, Diaconos, Sudiaconos, & moços do Coro, conforme ao uso Romano*. Coimbra: Na Impressão de Diogo Gomez de Loureyro.
- Valle, J.-V. G. (1988), «Relación Música y Lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 43: 95-109.
- Vickers, B. (1997), *In Defense of rhetoric*. Oxford: Clarendon Press.
- Vieira, E. (1899), *Diccionario Musical*. Ornado com gravuras e exemplos de música. 2ª Edição. Lisboa: Lambertini.
- Zaldivar, A. (1993), «La Teoría musical de Domingo Marcos Duran y la retórica de Francisco Sánchez de las Brozas. Dos aportacionaes fundamentales para la comprensión del arte sonoro español del Renacimiento» in *El Patrimonio musical de Extremadura*. Cáceres: Ediciones de la Coria.
- Zarlino, G. (1562), *Le Istitutioni Harmoniche*. Reimpressão da edição de 1558. Veneza: Apresso Francesco Senese.