

O CANTONEIRO
MUSICAL E POÉTICO

da

Biblioteca Pública Hortênsia

COM PRÓLOGO, TRANSCRIÇÃO E NOTAS

DE

MANUEL JOAQUIM



EDIÇÃO SUBSIDIADA PELO INSTITUTO PARA A ALTA CULTURA

L O I M B R A

M C M X L

1.200.
1.000.

Do Sr.^{mo} Senhor Director do Conservatório, agradeço
com muita gratidão,

Marina refeta de Oliveira refeta

Lisboa, 29 de julho de 1953

O CANCIONEIRO MUSICAL E POÉTICO

DA

BIBLIOTECA PÚBLICA HORTÊNSIA



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE CANARIA
N.º Documento 507614
823331



A PRESENTE EDIÇÃO É DE 500 EXEMPLARES

© 2014 documenta, de la red de bibliotecas digitales creadas por AOPIC. Biblioteca Universitaria, 2014

O CANTONEIRO MUSICAL E POÉTICO

da

Biblioteca Pública Hortênsia

COM PRÓLOGO, TRANSCRIÇÃO E NOTAS

DE

MANUEL JOAQUIM



EDIÇÃO SUBSIDIADA PELO INSTITUTO PARA A ALTA CULTURA

C O I M B R A

M C M X L

DECLARAÇÃO:

A concessão de subsídios por parte do Instituto para a Alta Cultura não envolve juízo de valor sobre a doutrina contida nas publicações subsidiadas nem aprovação da forma por que essa doutrina é exposta.

PRÓLOGO

HÁ cerca de doze anos, na ocasião em que passava revista a vários lotes de livros que estavam por catalogar na Biblioteca Municipal de Elvas, depois de abrir um pequeno volume manuscrito fiquei por mais de quanto tempo a olhar o seu conteúdo. Durante alguns dias vi e tornei a ver o pequeno códice, com música e letra, ao qual faltavam fôlhas no princípio e no fim, e por mais que indagasse, na minha modesta livreria musical, nada encontrei que levasse os meus olhos a deslumbrarem-se perante a descoberta extraordinária que então tinha feito.

O meu conhecimento da música antiga não ia além das descobertas por mim efectuadas na citada Biblioteca e, sob o ponto de vista prático, apenas tinha pôsto em partitura algumas obras do Mestre de Capela da Sé de Elvas, Padre Francisco Martins, o qual, de 1669 em diante se assinou Francisco Martins Freire, e tentado o mesmo trabalho com os *Salmos de Vésperas*, a 4 vozes, de João Lourenço Rebêlo, com os quais deparei em 1921 na Sala Capitular da extinta Catedral elvensê (1).

A minha admiração pelos grandes nomes levava-me a olhar com enlêvo o mutilado exemplar do 1.º *Livro de Missas* de Duarte Lôbo e a maravilhosa cópia dum livro de *Missas* de Palestrina, que Cassianus Lopez Navarro — in *Catholici Regis Sacello* — ofereceu, dedicou e consagrou a D. João v, espécies por mim descobertas que exigiam, para a sua compreensão, a urgência de sérios e aturados estudos.

Imposição de serviço afastou-me de Elvas e só ali voltei, no gôzo de licença, passados quatro anos. Mal cheguei, o meu primeiro cuidado foi saber do manuscrito; já não estava no mesmo lugar, mas com porfiadas buscas apareceu no fim de alguns dias. Lá estava com as suas pequenas fôlhas de texto musical e poético que tanto me intrigavam...

¿Mas que será isto? Interrogava-me voltando fôlhas ora para um lado, ora para outro!

Sem encontrar resposta para a minha curiosidade, entendi que o melhor que tinha a fazer era estudar o códice. Li, antes de mais nada a parte poética que me despertou o mais vivo interêsse, mas quando tentei conhecer o valor da música, fui obrigado a lamentar, com profunda tristeza, a minha ignorância musical!

Disposto a trabalhar, fui tomando nota dos primeiros versos de cada composição, e impus a mim mesmo o dever de me aplicar à leitura da poesia antiga e ao

(1) Colocados em partitura por mim, aguardam editor benemérito. Visto estar por inventariar a polifonia vocal portuguesa, saiba-se: em 1937 encontrei, no Arquivo musical da Sé de Évora, duas colecções dos *Salmos* citados, e em 1939, outra colecção na Igreja de Santa Cruz, de Coimbra.

estudo da notação musical dos séculos xv e xvi, pois uma voz interior me dizia que o documento descoberto tinha relação com tal época.

A-par das minhas obrigações de chefe de banda de música militar, tratei de ler tudo quanto em minhas buscas encontrara de utilidade para o que tinha em mira, até que um dia, na Biblioteca Pública de Viseu, lendo o *Cancioneiro de Évora* que Vitor Eugénio Hardung publicou em 1875, fixei a minha atenção na formosa poesia cujo princípio:

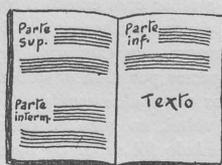
*Perdi a esperança
ficou-me o arejeo
do mal q̃ me veo,*

era comum a uma das notas por mim tomadas e só discordava por pequena diferença ortográfica.

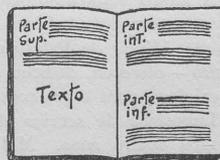
Depois de notar um ponto de contacto com o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, impresso pela primeira vez em 1516 ⁽¹⁾, e relação com o texto musical de João del Enzina para «Romerico tu q̃ vienes» — Cfr. fotogravura n.º 9 — de que falarei em nota relativa à composição N.º 56, resolvi diligenciar obter cópia do manuscrito precioso, no qual já presentia a essência do *Cancioneiro com letra e música*, não só de interêsse nacional mas também de importância peninsular, que vou tentar descrever.

O pequeno volume mede 0,145 × 0,100^{mm}; tem as fôlhas numeradas só dum lado, sempre ao alto da página direita, à semelhança dos livros impressos de polifonia de Duarte Lôbo, Filipe de Magalhães e Frei Manuel Cardoso. Quanto à disposição das partes e da letra, o copista não grafou da mesma maneira tôdas as composições.

Há 31 obras com a disposição



e 28, com a seguinte:



mais duas, com a parte intermediária ao alto da página esquerda e por baixo a parte inferior, e a página direita com a parte superior ao alto seguida do texto, isto é, troca da disposição da segunda gravura. Há finalmente uma obra com a disposição da página esquerda da última gravura, mas na página direita a parte inferior está escrita por cima da parte intermediária.

A numeração que primeiro aparece, demonstra a falta das primeiras 39 fôlhas, no início das quais é de presumir que houvesse um índice. A primeira composição falta uma parte que devia estar escrita no verso da fôlha 39; da fôlha 40 a 104 há sessenta e duas composições completas a três vozes e mais duas incompletas por motivo da falta da fôlha 50.

(1) As futuras citações serão feitas pela ed. da Imp. da Univ. de Coimbra, preparada pelo Dr. A. J. Gonçalves Guimarães.

As curiosas composições encontram-se nas fôlhas que a seguir indico e designo cada uma pelo seu primeiro verso:

- Fl. 40 — *Quedo triste receloso.*
 » 41 — *Quiérese morir Anton.*
 » 42 — *Secaróme los pesares.*
 » 43 — *Todo me cãsa y me pena.*
 » 44 — *De vos y de mi q̄xoso.*
 » 45 — *No andes tan aborrido.*
 » 46 — *No piensẽ q̄ a d'acabar.*
 » 47 — *Perdi a esperãça.*
 » 48 — *Lo q̄ queda es lo seguro.*
 » 49 — *Antonilla es desposada.*
 » 49 v. — *Bendito sea aquel dia.*
 » 51 — *Ado estás alma mia.*
 » 52 — *Pues queixar sé.*
 » 53 — *Despososse tu amiga.*
 » 54 — *Mas deueis a quiẽ os sirue.*
 » 55 — *Nadie se duela de mi.*
 » 56 — *Quiẽ cõ veros pena y muere.*
 » 57 — *Que s̄tis coraçõ mio.*
 » 58 — *Haçme amor el mal q̄ puedes.*
 » 59 — *Porq̄ me não ves loãna.*
 » 60 — *Por vna sola vez.*
 » 61 — *Señora aunq̄ no os miro.*
 » 62 — *Tu gitana q̄ adeuinas.*
 » 63 — *Por amores me perdi.*
 » 64 — *Las tristes lagrimas mias.*
 » 65 — *Perdido polos meus olhos.*
 » 66 — *Cuyãdãos meus taõ cuidados.*
 » 67 — *El q̄ ama no descãsa.*
 » 68 — *Testou minha ventura.*
 » 69 — *La não podeis ser cõtentes.*
 » 70 — *Parti ledo por te ver.*
 » 71 — *Que he o q̄ vejo.*
 » 72 — *De vos, e de mi naceo.*
 » 73 — *Toda noite e todo dia.*
 » 74 — *Con mi dolor y tormẽto.*
 » 75 — *Que diçen allã Paschual.*
 » 76 — *Se do mal q̄ me q̄reis.*
 » 77 — *La q̄ viueis taõ ausentes.*
 » 78 — *Naõ podem meus olhos veruos.*
 » 79 — *Obriga vossa lideça.*
 » 80 — *Señora bem poderey.*
 » 81 — *No veros y dessearuos.*
 » 82 — *La dei fim a meus cuidados.*
 » 83 — *Aũque no me pidais cuẽta.*
 » 84 — *Mil vezes llamo la muerte.*
 » 85 — *Vna amiga tẽgo hermano.*
 » 86 — *Quiẽ te traxo el cauallero.*
 » 87 — *Vamonos Iuan al aldea.*
 » 88 — *La vida y la muerte juntas.*
 » 89 — *No tienen vado mis males.*
 » 90 — *No m'agrauiõ de la pena.*
 » 91 — *Cógoxa del mal presente.*
 » 92 — *Todo plaçer me desplaçe.*
 » 93 — *Ya cantan los gallos.*
 » 94 — *Sempre fiz vossa vótade.*

- Fl. 95 — *Romerico tu q̄ vienes.*
 » 96 — *Passame por Dios barq̄ro.*
 » 97 — *Yo t'acósejo Paschual.*
 » 98 — *Llenos de lagrimas tristes.*
 » 99 — *Oigan todos mi tormēto.*
 » 100 — *Ojuelos graciosos.*
 » 101 — *Mirad q̄ negro amor, y q̄ nonada.*
 » 102 — *A la villa voy.*
 » 103 — *Aquella voluntad q̄ se á rendido.*
 » 104 — *Venid a sospirar al verde prado.*

Até aqui, a música com o texto poético, onde domina a forma do *Vilancete* e da *Cantiga*. Depois de algumas páginas onde mão pouco habituada a escrever, rabiscou — decorridos por certo muitos anos — coizas sem nexo e que nada valem⁽¹⁾, no verso duma fôlha lê-se:

SEGUNDA PARTE

DESTE LIVRO.

Estas quatro palavras foram escritas pelo calígrafo de todo o recheio musical e poético já citado, o qual também arquivou nesta raríssima espécie de *Cancioneirinhos de mão* — «breviários de galanterias» na feliz expressão de Óscar de Pratt⁽²⁾, — tôdas as poesias (desta vez nem uma só nota de música) constituintivas da 2.^a Parte, infelizmente incompleta, que passo a indicar com a nova numeração do original:

- | | | |
|-----------|---|--|
| Romances: | { | Fl. 1 — <i>Sibila está en vna torre.</i> |
| | | » 2 — <i>Por el val de las estacas.</i> |
| | | » 3 v. — <i>Riberas de Duero arriba.</i> |
| | | » 4 v. — <i>Por las riberas de Arlança.</i> |
| | | » 6 — <i>Muerto iaçe don Alonso.</i> |
| | | » 6 v. — <i>Cauallero si a Frâcia his.</i> |
| | | » 7 v. — <i>Aliarda nel Castillo.</i> |
| | | » 8 v. — <i>Moro alcaýde, moro alcaýde.</i> |
| | | » 9 v. — <i>Yó m'estaua reposando.</i> |
| | | » 11 — <i>Los Zimbros van cõtra Mario.</i> |
| | | » 12 — <i>Por aquel postigo viego.</i> |
| | | » 13 — <i>Al pie d'vna clara fuente.</i> |
| | | » 14 v. — <i>Nora buena vengais tio.</i> |
| | | » 15 — <i>Ô borgoña, ô borgoña.</i> |
| | | » 16 v. — <i>Triste está el Rey Menelao.</i> |

Glosas de:

- | | |
|-------------------------------------|---|
| { | Fl. 17 v. — <i>Por el mes era de Mayo.</i> |
| | » 20 — <i>Los q̄ priuais con los Rey's.</i> |
| | » 21 v. — <i>Ardan mis dulces lēbranças.</i> |
| | » 23 — <i>Las tristes lagrimas mias.</i> |
| | » 24 v. — <i>Si lagrimas no pueden ablãdarte.</i> |
| | » 25 — <i>Quiẽ dixo q̄ l'ausencia causa oluido.</i> |
| » 26 — <i>Alço los ojos mirãdo.</i> | |

Principiando por:

- | | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| { | <i>Si de amor libre estuiera.</i> |
| | <i>Oigan todos mi tormento.</i> |
| | <i>Eya cruel desengano.</i> |
| | <i>Si amo el galardón.</i> |
| | <i>Pensando estoy señora.</i> |
| <i>Si de mi pensamiento.</i> | |
| <i>Quando está mi pensamiento.</i> | |

(1) Algumas páginas com música não escaparam aos gatafunhos; as fotografuras n.ºs 1 e 10, fornecem prova desta asserção.

(2) in-Gil Vicente, nota da pág. 113.

Poesias com a epigrafe de *Vilancetes e Cantigas*, nas quais a designação nem sempre corresponde à forma estrófica, falta que também no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Rêsende se pode apontar.

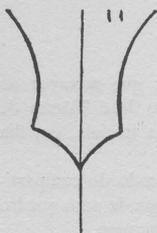
- Fl. 27 v. — *Para q̄ me dan tormento.*
 » 28 — *Todo me cansa y me pena.*
 » 28 v. — *De piedra pueden dezir.*
 » 29 v. — *Por entre casos injustos.*
 » 30 v. — *Muy dulce cosa es miraros.*
 » » — *Pensamientos donde vais?*
 » 32 — *Esta que chamaõ ventura.*
 » 32 v. — *Diçey caualeiro.*
 » 33 — *Donde vem Rodrigo?*
 » 34 v. — *A la villa voy.*
 » 35 — *Yendo, y viniendo.*
 » 36 — *Como no me ha de dar pena.*
 » » — *Como te va di Carillo.*
 » 36 v. — *Lleua vn pastorzico.*

A última página contém apenas os dois primeiros versos da *Volta ao Mote — Lleua vn pastorzico*. O resto não existe.

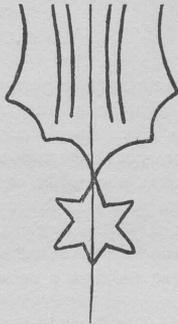
¿Seria esta a última poesia? Impossível responder com os elementos hoje conhecidos.

¿Em que época seria organizado este *Cancioneiro*? Há nêle produções dos séculos xv e xvi, como provo em algumas das notas que fiz relativas à música e à poesia; mas, seriam tôdas as obras recolhidas antes do despontar da época seiscentista?

Tentando estudar o papel, encontrei algumas fôlhas que contêm linhas claras de alto a baixo e também atravessadas; estas, pareceu-me que estavam ora por cima ora por baixo daquelas. Da fôlha 71, copiei este pormenor:

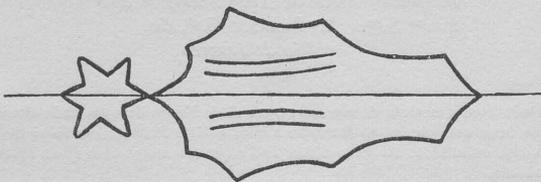


que também se encontra nas fôlhas 77, 80, 84, 94, 96 e 108 da 1.^a Parte, e a fôlhas 10, 17 e 29 da 2.^a, que julgo ter complemento no desenho seguinte:



existente nas fôlhas 59, 70, 73 (foi desta que tirei cópia), 76, 81, 88, 97 e 110 da 1.^a Parte, e 9, 18 e 30 da 2.^a.

Da junção destes elementos resulta esta curiosa marca-de-água:



em parte idêntica às marcas *N.ºs 5926 e 5927* que C. M. Briquet publicou no 2.º vol. da sua obra *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition, vers 1282 jusq' en 1600* (Genebra, 1907).

Com razão o meu amigo Sr. Dr. António Cruz, quando foi 2.º Bibliotecário da Bib. Geral da Univ. de Coimbra, ao mandar-me o decalque das marcas dos números citados, me disse: «A que apresenta maior semelhança, como terá ocasião de ver, é a que tem o *N.º 5927* — e que se applicava em papel fabricado em Salzburgo à volta de 1525. Há uma variante idêntica do fabrico de Pisa de 1533 e ainda uma outra do fabrico de Fabriano, de 1527. Tudo, pois, do séc. xvi. A que tem o *N.º 5926* applicava-se em Siena em 1524 e, com variantes, em Florença, em 1524-32, em Roma, em 1534-42, em Udine, em 1572 e em Fabriano, em 1527 — também tôdas do séc. xvi.»

O estado de conservação é de forma a não oferecer dificuldade para a leitura e pena é que algumas páginas tenham sido desfeadas com gafafunhos talvez da mão, pouco habituada a escrever, a que já me referi.

A circunstância das fôlhas apresentarem vestígios de terem sido lavradas a ouro, à maneira dum exemplar de *Horæ Diurnæ* saído da Tipografia Plantiniana de Antuérpia, em 1704, que possuo, ou seja no estilo que se vê no 3.º vol., a contar de baixo para cima, da *Estampa XL* do primoroso trabalho de Matias Lima — *A encadernação em Portugal*, prova que esta preciosidade teve encadernação do séc. xviii. Das capas requeridas pelas fôlhas lavradas a ouro nada existe, e de papel bem grosseiro, talvez colado a outro papel, fizeram uma bem modesta capa na lombada da qual e na parte superior, escreveram:

ROMANCES.

Ao fundo:

DE

J. J. d'Al.

Como para esclarecimento de pessoas antigas de Elvas, há que recorrer ao benemérito das letras alentejanas, meu erudito amigo Sr. António José Tôrres de Carvalho, interroguei-o a respeito do nome oculto, para mim, nas iniciais, em dia de trabalho na Biblioteca que dirige com a maior devoção (1).

A resposta elucidativa não se fêz esperar. Levando-me ao fundo do compartimento pelo qual se entra para a *Biblioteca Pública Horténsia*, e pegando num quadro de que dou reprodução na página seguinte, diz-me: — Aqui está o homem.

Tal homem é, como se vê, um eclesiástico retratado por pintor desconhecido, que não querendo deixar anónima a pessoa retratada, lhe colocou na mão direita a seguinte legenda:

Ao S.ºr Joaõ Joaq.ºm d' Andrade

G.º de D.ºs m.ºs an.ºs

Conego Preben.ºdo na Sé d' Elvas Cavalrº

Professo Ordẽ de Xp.ºo Secret.ºrio do

Ex.ºmo S.ºr B.º Inquis.ºr G.ºal, &c.

Rio de Janeiro.

(1) Desolado com a noticia da sua morte, em 13 de Março de 1940, nada altero ao que está escrito e de que ficou conhecedor ao fazer-lhe a leitura dêste *Prólogo*, em Julho de 1938, data da minha última visita ao saudável bibliófilo alentejano e querido amigo com quem aprendi a estimar as coisas do passado.

¿Como teria o Cónego João Joaquim de Andrade (1790-1859), que segundo refere o bibliógrafo Inocêncio Francisco da Silva cultivou estreita amizade com José Agostinho de Macedo, adquirido o *Cancioneiro*?

Pela legenda do quadro deduz-se ter vivido no Brasil e bem pode ser que lá tivesse alcançado o curiosíssimo manuscrito. Interessante seria averiguar de que



mãos viria para a sua posse, mas na impossibilidade de o fazer, limito-me a registar que dos seus herdeiros passou para a Biblioteca Municipal onde o encontrei e do qual fiz, devidamente autorizado, um traslado para me abalancar à decifração do que durante bastante tempo para mim foi esfinge impenetrável.



O estudo, principalmente da parte musical, foi emprêsa árdua. Quantos trabalhos para a interpretação das páginas onde os caracteres de notação — imagem

morta da obra artística viva (1) — têm o aspecto mais ou menos complicado que o leitor pode observar na documentação, com poesia e música, adiante publicada!

O desejo, às vezes febril, de fazer reviver esses caracteres mortos sobre o papel, mas que por certo fizeram as delícias dos celebrados serões da Renascença quando animados pelo poder expressivo do canto, emanado das gargantas da fidalguia galante da cõrte e de casas de alta linhagem, esbarrou muitas vezes com o desânimo em vista das dificuldades que surgiam.

Isolado em terra de província, dou graças a Deus por ter encontrado auxílio generoso, e lamento não saber cantar hosana condigno em louvor do *Instituto para a Alta Cultura* o qual, ao ter conhecimento das dificuldades em que me encontrava para estudar um monumento que, embora mutilado, era o único no seu género até hoje aparecido em Portugal, imediatamente me subsidiou para investigar e recolher, nas melhores bibliotecas do país, elementos que em Viseu era completamente impossível encontrar por falta de fontes bibliográficas (2).

As notas relativas à parte poética são, na sua maioria, produto das investigações feitas na Bib. Geral da Univ. de Coimbra, na Bib. Púb. e Arq. Dist. de Évora e na Bib. Nac. de Lisboa; mas quanto à música, das fontes que mais desejei consultar, sòmente vi, na Bib. Nac. de Lisboa, a espécie citada na nota à composição *N.º 7 — No piensê q̃ a d'acabar*.

Baldadmente procurei as obras impressas dos madrigalistas Pedro Alberto Vila, João Brudieu, Mateus Flecha e João Vazquez; dos *vihuelistas*, à parte Luiz Milan e Estêvão Daza, alfa e ómega do brilhante período da *vihuela* (3), as fichas das bibliotecas onde pesquisei, não registam os nomes de Luiz de Narváez, Afonso de Mudarra, Henriques de Valderrábano, Diogo Pisador e Miguel de Fuenllana.

Nas muito preciosas e raríssimas obras destes notáveis artistas, estão arquivadas algumas poesias não recolhidas nos *Cancioneiros* peninsulares e por esta razão impunha-se cuidadoso exame a tóda a bibliografia deste género. Bem poucas vezes terá sido lamentada, tão sentidamente como eu o fiz, a perda da *Livraria de Música* de D. João iv, onde todos estes autores, com excepção de Mudarra, tiveram lugar!

Também não encontrei qualquer *Livro de madrigais* de Reinaldo de Mel (4) que por ter vivido em Portugal dá motivo para investigação na sua obra profana, pois bem pode ser que contenha versos portugueses.

(1) Julião Ribera, *La musica de las Cantigas* (Madrid, 1922) pág. 11, nota 1 da 2.ª coluna. Este substancioso trabalho é o 3.º e último vol. das *Cantigas de Santa Maria* de Afonso o Sábio, editadas pela *Real Academia Española*.

(2) Não encontrei em Viseu as fontes de que carecia, é certo; mas tive a fortuna de encontrar no meu ilustre amigo Sr. Dr. Álvaro Júlio da Costa Pimpão, ao tempo Reitor do Liceu de Alves Martins, quem soube avaliar da minha descoberta e das dificuldades com que lutava para a estudar. A êste distinto Professor e ao Sr. Dr. José Manuel da Costa, antigo Reitor do primeiro estabelecimento cultural de Viseu, considero-os a mola propulsora que me impeliu a estudos com que jamais tinha sonhado, não por falta de vontade ou desejo ardente que sempre tive de saber, mas por falta de meios. Bem hajam pelo seu desinteressado auxilio, é quanto lhes sabe dizer quem tem muito apreço pela palavra *gratidão*.

(3) O *Libro de Mysica de vihuela de mano intitulado El Maestro*, de Luiz Milan, vi-o em reedição na casa do distinto cravista e musicólogo Santiago Kastner e por alguns dias foi pôsto à minha disposição, gentileza que não posso esquecer. Os estudiosos têm um exemplar na Bib. Púb. de Viseu, para onde foi comprado a meu pedido.

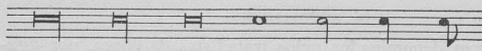
(4) Na Bib. Geral da Univ. de Coimbra, existem as partes de *Alto e Quinto* do madrigal a 5 vozes «Tirrhena mia» deste autor, publicado in-*Symphonia angelica di diversi eccellentissimi musici a IIII. V. et VI voci* (1585).

Convencido de que na investigação da poesia musicada não podia, dentro do país, ir além do estudo do *Cancionero de Palacio*, que é como quem diz, o bem célebre e raro *Cancionero musical de los siglos XV y XVI transcrito y comentado* por Francisco Asenjo Barbieri, do qual a Bib. Nac. de Lisboa tem um exemplar e a Bib. da Faculdade de Letras de Coimbra outro (1), fui tratando de apontar tudo quanto me foi possível e que reconheci de utilidade para a transcrição, e bons elementos colhi nas obras de Mateus de Aranda, António Fernandes, Pedro Talésio, Cerone, Gerbert, Coussemaker, Expert, Pirro e pouco mais.

O *Tractado de canto mēsurable: y contrapūcto* de Mateus de Aranda (Lisboa, 1535), e a *Arte de Musica de Canto Dorgam, e Canto Cham, & Proporçoēs de Musica diuididas harmonicamente* de António Fernandes (Lisboa, 1626), têm ensinamentos que todo o transcritor de música antiga de Portugal não pode nem deve desconhecer (2). Por este motivo, impõe-se a reimpressão destas raridades bibliográfico-musicais, para no futuro haver a luz que tem faltado a todos os que, não sabendo línguas além do português e espanhol, se têm lançado em terra lusitana na interpretação dos caracteres de tempos passados.

«Vai larga distancia entre o ler os caracteres antigos, e o entender sem erro o que nelles se contém» disse Viterbo a pág. xx do seu célebre *Elucidário* (Lisboa, 1798), quanto à interpretação dos termos antigos; é doutrina que serve, às mil maravilhas, para quem deseje revelar a música de antanho, e firmado nela, é que arquivo de seguida as notas resultantes da análise da notação musical empregada no código:

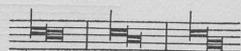
a) FIGURAS BRANCAS E PRETAS; foram empregadas, dentro das normas da escrita vocal de quinhentos, a qual poucas vezes acusa a presença da semicolcheia, a

 (3) aparecendo também a pri-

longa, semilonga, breve, semibreve, mínima, semínima e colcheia,

meira figura com a seguinte grafia  na fl. 93 v.; o emprêgo da colcheia

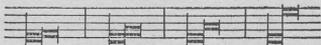
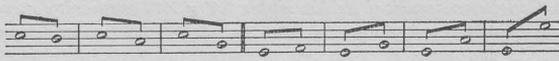
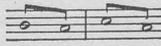
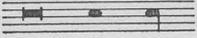
só teve lugar nas fls. 46, 63 v., 64, 94 e 96 v.; com alguma freqüência se

usou das *semibreves ligadas* descendo por 2.^a, 3.^a e 4.^a 

(1) Não utilizei estes exemplares, porque a magnanimidade do meu erudito amigo e consciencioso musicólogo Sr. Mário de Sampaio Ribeiro, foi ao ponto de me enviar para Viseu o exemplar da sua bem fornecida estante musical. A resposta a diversas consultas minhas, sobre fontes bibliográficas, tem sido a maior parte das vezes, esta: remessa imediata da espécie pretendida, sempre com a condição de utilizar até que não seja necessária. Não sei agradecer este gesto de Mecenias, mas registro-o neste lugar para que conste...

(2) Cabe aqui o fervoroso agradecimento aos óptimos e desinteressados serviços que o distinto músico-militar Sr. António Rodrigues Correia me prestou em Évora. Com uma abnegação que espanta na época presente, fêz-me na rica Biblioteca eborense, levantada pelo douto Arcebispo D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, a cópia das obras citadas e ainda de outras muito importantes de que a seu tempo falarei.

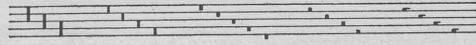
(3) As primeiras quatro figuras foram chamadas *maiores*, e embora veja no *Tractato vulgare de canto figurado* de Francisco Caza, imp. em 1492 e reeditado no séc. presente pelo sábio J. Wolf, as duas de maior valor designadas por *máxima* e *longa*, siga a lição de Aranda na ob. cit., publicada em Portugal.

e subindo por 2.^a, 3.^a, 4.^a e 8.^a  cuja tradução é:  e mais raramente *breves ligadas* subindo por 2.^a  ou subindo e descendo pelo mesmo intervalo  o que é igual a: . Em *notas alfadas*, aparece a *alfa de semibreve* com notas à distância de 2.^a e 3.^a inferior  a qual se interpreta por:  e a *alfa preta de breve*  que por ser empregada na medida ternária ♩ sofreu diminuição e ficou equivalente a  (1). O elemento «Côr» — a *notula nigra* ou *denigrata* dos mensuralistas — como significado de diminuição de $\frac{1}{3}$ ou $\frac{1}{4}$ de valor, está evidente no códice com a presença da 

breve, semibreve e mínima.

Todos estes caracteres eram denominados pelos tratadistas da época, por *figuras de cantar*.

b) PAUSAS; cinco espécies de pausas ou *figuras de calar*, como então se dizia, foram empregadas nos diferentes lugares da pauta que o seguinte exemplo indica:

 (2).
 semilonga, breve, semibreve, mínima e semínima.

Estes sinais, constituíam «chose souvent de meilleure grace» de que Miguel de Menhou, teórico da Escola franco-flamenga, aconselhava o emprêgo, pressentindo com luminosa visão o significado estético do *silêncio*, no seu admirável livro *Nouvelle Instruction Familière en laquelle sont contenues les difficultés de la Musique*, reeditado por Henrique Expert, tendo em vista a edição de Paris, de 1558.

c) PAUTA; em tôdas as composições foi adoptada a de cinco linhas e nela se movem as vozes muito raramente necessitadas de maior âmbito; mas, quando lhes

(1) Na transcrição, interprete-se o sinal  como ligadura expressiva; êle revela as *breves* ou *semibreves ligadas* (*ligaduras quadradas*) e ainda as *notas alfadas* (*ligaduras obliquas*).
 (2) É absolutamente necessário, na transcrição de música antiga, ter em vista que as três primeiras pausas variavam de valor segundo o *modo*, *tempo* ou *prolação* onde se empregavam.

falta, certos fragmentos da parte intermediária do N.º 3, da parte inferior do N.º 46, da parte inferior do N.º 51 (Cfr. fotografia n.º 8) e das partes intermediária e inferior do N.º 53, indicam restos da *pauta de seis linhas*, curioso pormenor que abono com as palavras: «Il rigo di cinque linee, insieme alla sesta momentaneamente aggiunta, bastò ai compositori del 16.º secolo» de Guido Gasperini, em seu instrutivo trabalho *Dell'arte di interpretare la scrittura della musica vocale del cinquecento*, pág. 18.

d) CLAVES; as de *fá*, *dó* e *sol*, que no tempo em que foram empregadas se designavam por *F faut*, *C solfaut* e *G solreut*, estão representadas nas linhas usuais da época presente, com excepção da clave de *sol em 1.ª*; é de notar o emprêgo da clave de *sol em 2.ª*, por uma só vez — característica do séc. xv em que dominavam as claves de *fá* e *dó* — e é extraordinariamente curiosa a aplicação duma clave de *sol em 3.ª linha* (Cfr. fotografia n.º 12).

Nas *notas à transcrição*, menciono as claves em que tôdas as partes foram grafadas, para evidenciar as diferentes formas de escrita e, o que me parece muito importante, para depois da análise da nota final e da clave em que foi lançada a respectiva parte vocal, o erudito da música de quinhentos poder assinalar algumas vezes a influência de velhos modos eclesiásticos, sobre ou sob os quais se realizou a compostura das diversas maneiras de *contraponto em harmonia de três vozes* (1).

e) ACIDENTES; algumas vezes, logo em seguida à clave, está assinado um bemoal em *si*, ora num lugar da pauta, ora em dois (quando está escrito nas claves de *dó em 2.ª* e *fá em 3.ª*) nas três partes do conjunto vocal, mas também há casos em que o acidente só figura em duas, ou em uma das partes. Em qualquer dos casos, tal acidente não representa, como facilmente se pode julgar, a *armação de clave* ou a menos conhecida designação de *clave transposta*. O sentido do referido sinal de alteração está bem claramente definido nesta doutrina: «A primeira cousa que se assina diante da Clave he a Cantoria de Bmol, que se assina com hum B redondo assi b. . .» (2).

É para registar a ausência do bequadro; quanto ao sustenido, aparece uma só vez em todo o códice, com a forma da cruz dupla de Santo André (3).

f) SINAIS DE MEDIDA BINÁRIA; C é o *tempo imperfeito*, também chamado *compassinho*, onde a longa vale oito compassos, a semilonga quatro, a breve dois e a

(1) Servi-me da linguagem quinhentista de Aranda, mas sem esquecer que a palavra *harmonia* não tem o significado musical dos nossos dias; interprete-se como sinónimo de eufonia, isto é, suavidade.

(2) Cfr. António Fernandes, ob. cit., fl. 8 v.

(3) Cfr. fotografia n.º 3, última pauta da parte superior.

Na transcrição, só pertencem ao códice os acidentes colocados ao lado das notas ou em seguida à clave; mas os que neste lugar se apresentam entre parêntesis, assim como os que vão sobre as notas, são da minha responsabilidade, e nisso procedi com a maior cautela, pois é bem sabido existir forte controvérsia na doutrina de alguns transcritores de música antiga relativa aos *acidentes de tradição*, isto é, acidentes que os compositores não escreviam mas que os intérpretes executavam. Depois de consultar e comparar tudo quanto me foi possível da polifonia vocal anterior a 1600, e de notar as reservas que uns opõem às afirmações de outros, resolvi ter quasi sempre em conta as agregações da 5.ª diminuta e ainda a sucessão melódica do mesmo intervalo e sua inversão — 4.ª aumentada. A-par disto, não me deixei arrastar pelo domínio absoluto da *sensível*, mas tive sempre presente o espectro do *diabolus in musica* para fazer cantar as partes o melhor possível.

semibreve um; e entram a cada compasso duas mínimas, quatro semínimas ou oito colcheias (1). As composições escritas neste *tempo* ficam em $\frac{2}{2}$, porque na interpretação do semicírculo há que ter em vista os dois movimentos outrora designados por *dar* e *levantar* (2).

⊕ é o *tempo imperfeito de permeio* no qual a longa vale quatro compassos, a semilonga dois e a breve um; e para cada compasso são indispensáveis duas semibreves, quatro mínimas, oito semínimas ou dezasseis colcheias. Porque os dois *tempos* citados estão em dupla proporção e porque o semicírculo cortado também foi chamado *compasso largo*, fiz a sua interpretação em $\frac{2}{1}$, não devendo o intérprete hesitar na subdivisão dos tempos, imaginando um $\frac{4}{2}$ sempre que uma boa execução, debaixo do aspecto rítmico, o requeira.

g) SINAIS DE MEDIDA TERNÁRIA; quando em seguida aos círculos ou semicírculos, cortados ou não cortados de alto a baixo, aparece o número três, com certa semelhança ao z minúsculo gótico, o citado número indica que tem de se cantar por número ternário. A leitura dos textos em tal medida tem muitas complicações provenientes das *figuras pretas*, da *alteração*, da *perfeição* e das diversas espécies de *pontos* que se usavam antigamente.

No *tempo imperfeito seguido do número três*, como se vê na fotogravura n.º 5, a longa vale oito compassos, a semilonga quatro, a breve dois e a semibreve um, como no *tempo imperfeito*; mas para cada compasso são precisas três mínimas, seis semínimas ou doze colcheias. A fracção $\frac{3}{2}$ é a tradução de $\text{C}\overline{3}$, tendo em vista, ao transcrever os valores, a *perfeição da semibreve*, como era de *uso* na época.

Quando aparece o *tempo imperfeito de permeio seguido do número três* (Cfr. fotogravuras n.ºs 1, 2 e 7), as três figuras de maior duração valem como no *tempo imperfeito de permeio*, isto é: a longa quatro compassos, a semilonga dois e a breve um; e em cada compasso entram três semibreves, seis mínimas, doze semínimas ou vinte e quatro colcheias. Á semelhança da semibreve na medida anterior, em $\text{C}\overline{3}$ é a breve que está sob a influência da *perfeição*, também por *uso*, e traduz-se por $\frac{3}{1}$.

Sempre que o *tempo perfeito de permeio*, designação do círculo cortado de alto a baixo, se apresenta *seguido do número três*, como na fotogravura n.º 10, existe a verdadeira proporção sesquialtera a que no séc. XVI se chamou *tripla, três por um*;

(1) Não faço referência a outras figuras, por ter em vista que a colcheia foi o mais pequeno valor de duração empregado no códice, mas isto leva-me a chamar a atenção para o facto de na mais antiga colecção de música impressa por Octaviano Petrucci, com os caracteres tipográficos em metal de sua invenção, não existir figura de valor inferior à colcheia. Cfr. *Harmonice Musices Odhecaton* (Veneza, 1501), ed. fac-similada do *Bollettino Bibliografico Musicale* de Milão.

(2) Não ignoro que há transcrições com os valores reduzidos a metade, a um quarto e a um oitavo dos valores escritos nos originais. Mas não desconhecendo reedições de música que podem ter alguma comparação com as *Canções* de que trato, previno desde já o leitor de que não fiz qualquer redução ao reconstituir as partituras no género das que quasi todos os autores inutilizavam depois de terem disposto, umas vezes num só livro, outras em tantas quantas as vozes do contraponto, as partes destinadas às futuras audições. A quem estranhe os motivos que levavam os compositores a destruir as partituras, pode-se dizer: as partes dispostas num livro, ou em vários, não permitiam, não permitem, nem permitirão jamais, seja a quem fór, compreender a obra pela leitura simultânea de todas as partes. A partitura primitiva era, sem dúvida alguma, um sigilo profissional do compositor, relativo ao conjunto sonoro que criava.

conhecida esta designação, adivinha-se facilmente a interpretação em $\frac{3}{1}$, mas é indispensável ter em conta que a breve não é perfeita por *uso* mas sim por *Arte*, como ensinou, em pitoresco estilo, o nosso grande teórico António Fernandes (1). Tida em conta esta prescrição, o valor das figuras é como indiquei para o *tempo imperfeito de permeio seguido do número três*.

É ainda para inscrever o cantar por número ternário, apenas com a indicação do algarismo três, como está na fotogravura n.º 12, e que, à semelhança das notações instrumentais do séc. XVI, determina o $\frac{3}{1}$ ou o $\frac{3}{2}$ respectivamente com breves ou semibreves *perfeitas*.

h) LINHA DE DIVISÃO; existe em perto de 50% das peças musicais como significado de separação das frases melódicas e, na maioria dos casos, de cada verso da poesia musicada, mas nunca como *divisão do compasso*. Isto está de acôrdo com a técnica quinhentista, pois é sabido que a *divisão do compasso*, em partes separadas de música vocal, não esteve em uso antes de se iniciar o séc. XVII.

i) DIVISÃO PARCIAL; nas composições constituídas de duas partes, divisão positivamente imposta aos compositores pela forma estrófica de *Vilancete* e da *Cantiga*, aparece a linha dupla ou *divisão parcial*, cortando a pauta de alto a baixo, umas quinze vezes em todo o códice. É no fim da segunda parte, da parte inferior do conjunto vocal, que se encontra com mais frequência esta particularidade de notação, mas não foi empregada mais de nove vezes.

j) PONTOS; o de aumentação é o mais vulgar através do códice, com a significação dos nossos dias; depois, o de *divisão*, nas composições N.ºs 17, 18, 46, 47 e 57 (êste ponto, assim como o de *perfeição*, foram a origem da linha que hoje divide os compassos) e, finalmente, o emprêgo do ponto de *alteração* na composição N.º 57.

Diante da mais leve falta praticada por copista antigo, no que diz respeito aos pontos hoje não usados e até mesmo sob o ponto de aumentação, o transcritor vê-se em palpos de aranha e com muitíssima razão Barbieri escreveu: «Cualquiera que alguna vez se haya ocupado en hacer transcripciones semejantes sabe lo muy engorrosas que son, porque á veces un simple puntillo mal colocado en el original, obliga á escribir tres ó cuatro veces la misma composición» (2).

l) GUIÃO; é o sinal que o leitor pode ver no fim de quasi tôdas as pautas das fotogravuras com grafia musical; deriva do sinal neumático usado na Idade-Média denominado *pressus* e indica a primeira nota da pauta imediata.

m) SUSPENSÃO; aparece em tôdas as composições, mas em mais de metade está sobre as duas figuras de maior valor empregadas na notação do códice, a longa e a semilonga. Devido ao valor arbitrário dêste sinal e à forma como o empreguei na transcrição, os futuros intérpretes devem ter em conta a seguinte regra: *tôda a nota com suspensão, no conjunto vocal ou na parte mais importante, que não seja precedida de nota de maior valor, deve ter uma execução muito longa*.

(1) Cfr. *Arte de Mysica de Canto Dorgam*, a partir do Cap. xxvi, *passim*.

(2) in-*Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (Madrid, 1890) pág. 16.

Há uma excepção à qual me refiro quasi no fim da nota à composição N.º 29 — *Testou minha ventura*.

n) REPETIÇÃO; facilmente reconhecível, só existe na fl. 78 do códice (composição N.º 39 — *Naõ podem meus olhos veruos*) pela seguinte forma , mas

não hesitei em applicá-la na segunda parte das composições cujo texto obedece à forma do *Vilancete* e da *Cantiga*, onde os versos 3 e 4 da *Volta*, ao serem cantados, exigem a sua presença; os restantes versos cantam-se com a música da tríade ou da quadra que vai do princípio à primeira suspensão.

Excepções: em N.º 17, a repetição é para o verso 4 da poesia; em N.º 39, idem, mas repetindo mais uma vez para o verso 5; em N.º 63, tóda a *Volta* se executa na segunda parte. Não levam repetição os N.ºs 1, 58 e 59, por falta de letra.

Para os N.ºs 11 (incompleto), 13, 42, 62 e 64, a forma poética impõe outra espécie de repetição não indicada no códice — o *Da capo*. Indiquei-o pelas iniciais *D. C.*, conforme a prática geral.

A linha dupla oblíqua, com um ponto de cada lado, que se pode ver em seguida à letra e por baixo da segunda pauta da parte superior, nas fotografuras n.ºs 2, 4, 11 e 12, também indica repetição; mas, neste caso, repetição simples ou dupla do último verso do *Mote*; mais raramente, está determinando a repetição dos dois versos que a antecedem.

Neste ponto da análise da semiografia musical do véelho manuscrito, tenho de reconhecer que o fim de qualquer empresa é sempre trabalhoso, e mais trabalhoso ainda quando a pessoa que em tal empresa se mete não tem à mão as fontes de estudo por que anseia.

Convido o benévolo leitor a ver o sinal, em forma de ponto de interrogação, que está colocado sobre a pausa de semínima das três partes vocais da fotografia n.º 3, onde facilmente o referido sinal salta à vista (1).

Depois de ter assinalado a sua presença em vinte e quatro composições (2), verifiquei que nos *Vilancetes* se apresenta em três circunstâncias:

a) — no lugar onde se inicia o canto do último verso da tríade. Cfr. N.ºs 1, 3, 9, 15, 16, 18, 19, 20, 44 e 60;

b) — depois de se ter cantado o referido verso e portanto no ponto em que se inicia a repetição do citado verso. Cfr. N.º 10;

(1) De sinal algo semelhante, tenho notícia em *Le Istivtion Harmoniche* de Zarlino, com a designação de *présa*, nome por que vou, daqui em diante, designar o referido sinal. Encontrei-o interpretado como *suspensão*, num fragmento da notação moderna duma *Canção* do famoso Binchois, na *Lamina 1* do artigo *Musica* na *Enciclopedia Espasa*. A fl. xx de *The first book of Songs or Ayres of four parts with Tableture for the Lute* de João Dowland, reproduzida a fl. 101 do *Album Musical* de Jorge Kinsky, deu-me ensejo de verificar que se pode traduzir por *repetição*, o que está de acôrdo com uma interpretação feita por Henrique Expert, no 5.º vol. de *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française*. Depois de ter visto algumas transcrições, de obras impressas por Petrucci no primeiro lustro do séc. xvi, onde tal sinal foi colocado, mas sem nada se dizer da sua significação, ainda averigüei no fim de persistentes buscas em obras de música teórica e prática, que teve emprego frequente na acepção de *cánone*.

(2) Não tenho dúvida em afirmar que a execução destas composições se pode fazer como se tal sinal não exista.

c) — no ponto onde o terceiro verso vai começar a ser repetido, mas depois de ter sido repetido o verso anterior. Cfr. N.º 8.

Pelo que toca às *Cantigas*:

a) — apresenta-se no ponto em que é iniciado o canto destinado ao último verso da quadra. Cfr. N.ºs 2, 4, 5, 23, 30 e 33;

b) — no lugar onde se inicia o canto da segunda metade da quadra, isto é, os versos 3 e 4. Cfr. N.ºs 22, 36 e 40.

Nas produções que abrem por um dístico, a *présa* está destinada ao ponto em que surge o verso 2. Cfr. N.ºs 17 e 39.

Finalmente, na única produção em sextilhas, existe onde se deve começar a cantar o verso 6. Cfr. N.º 13.

Em seguida a muitíssimas conjecturas, fiquei a suspeitar que a *présa* podia ser indicação, na maioria dos casos para um ou mais raramente para dois versos serem cantados, à guisa de refrão ou estribilho, por um câro constituído por pessoas que assistiam aos serões poético-musicais e a quem a poesia e música do *Cancioneiro* eram familiares, isto depois de o fragmento que vai da *présa* à primeira suspensão ter sido cantado pelas três vezes.

Para esta interpretação, é evidente que me coloco no campo da polifonia vocal «a-cappella», tese discutível mesmo depois de musicólogos notáveis terem cruzado armas com energia. É em seu abôno que lanço de seguida a transcrição da prosa de Rodolfo Schwartz, inserta a pág. xii de *Ottaviano Petrucci, Frottole, Buch I und IV*:

«Uma prova indiscutível, de que as *Frottole* eram cantadas a quatro vezes também em círculos burgueses temo-la na vinheta do frontispício das *Canzoni Nove*, Roma, 1510, a qual representa quatro homens cantando ao mesmo tempo dum livro, sem um único indício de execução instrumental» (1).

E manda ver a fotgravura que publico na pág. 22, eloqüente documento (para quem sabe como se dispunham num único livro tôdas as partes vocais duma obra) a favor da música vocal sem qualquer auxilio de instrumentos.

É ainda R. Schwartz que, após a afirmação de que «por vezes o próprio mundo elegante se juntava (aos executantes da *Frottola* se bem interpreto o texto) para canto em conjunto», regista: «Pelo *Decamerone* de Boccaccio e pela prosa de Bembo, sabemos que os refrães eram cantados em conjunto com a «Corona». Mas, talvez a uma só voz? Encontram-se em Petrucci exemplos de refrães a várias vezes» (2).

No que transcrevi e na circunstância da *Frottola* pertencer a um género de música com acolhimento nos *Cancioneiros* peninsulares, e de que aponto boa amostra na composição a 4 vozes:

Dal cielo crudo impio...

(1) Apraz-me agradecer, públicamente, ao meu ilustre amigo Sr. Dr. António Leitão de Figueiredo, não só a tradução de parte da obra de Schwartz, mas ainda o ter satisfeito todos os meus pedidos de materiais para explanar as notas correspondentes às composições N.ºs 14, 25 e 50. A sua estadia na Alemanha, como leitor de português na Universidade de Colónia, foi verdadeiramente providencial para o meu trabalho.

(2) Loc. cit.

a qual constitue o primeiro exemplo «de la más antigua musica» com que o Rei-Artista, D. João IV, documentou a sua *Defensa de la Musica moderna, contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco*, parece-me existir terreno um pouco firme para que a suspeita formulada no campo da polifonia vocal «a-cappella», quanto ao refrão, tenha razão de ser.

Mas, já que me não é possível lançar juízo decisivo, vou encerrar o estudo dos caracteres de notação, contrabalançando estouta suspeita:

Se na época da criação destas *Canções* ainda existia a tradição de que os can-



tares trovadorescos eram iniciados por seu *ritornelo instrumental*, a *présa* podia indicar o fim de tal *ritornelo*. E partindo dêste ponto para o facto de que os instrumentos foram, no estilo vocal acompanhado, o suporte ou amparo das partes vocais (tese a favor da qual existem inúmeras representações pictóricas que é escusado citar, tantas elas são), também a *présa* podia indicar pequeno *ritornelo* de estrofe para estrofe, o qual teria por fim dar descanso aos cantores e variedade à execução, no caso dos cantores disporem de mais texto poético. É certo que, não tendo em conta o N.º 13, em tôdas as composições onde existe a *présa*, não há mais letra além da indispensável para sua execução com repetição da segunda parte e uma ida ao princípio a terminar na primeira suspensão.

¿Mas seria sempre assim?

¿Não saberiam os cantores, de memória, a letra duma ou mais *Volts* que por certo algumas vezes eram a continuação do que as duas laudas de cada obra não puderam conter, devido ao seu reduzido formato?

Sinto-me incapaz de ir mais além, sem a consulta de muitos e vários livros preciosíssimos que só em bibliotecas estrangeiras se podem encontrar. Oxalá que alguém se mêtà à resolução do problema e estabeleça doutrina definitiva. Ardentemente aguardo a hora de aplaudir quem acorra ao meu apêlo.



A distribuição da letra, sob a música, está feita atabalhoadamente, à semelhança do que se fazia nas primeiras edições de música profana vocal do séc. xvi. Acêrea disto, diz R. Schwartz, já mencionado: «Ao que parece, o Mestre (refere-se a Petrucci) preferia dar ao todo um aspecto belo, sem se importar então que notas e letra se correspondessem. Por isso sucede às vezes que por cima dum texto estão notas que lhe não pertencem ao certo» (1).

Nem só em Petrucci se nota descuido na distribuição do texto poético; os seus colegas (Eglin, Attaingnant, Barré, Susato, Phalèse & Bellère, e por certo outros impressores, enfermaram do mesmo mal e é sem dúvida por isso, que os copistas praticaram a mesma falta.

O calígrafo, para copiar bem, tinha por certo a ambição de imitar o trabalho impresso, e se este estava com defeitos é evidente que a cópia se ressentia de defeito análogo.

No códice por mim dissecado, a letra está, com excepção da obra que leva o N.º 6, sempre por baixo da música destinada à voz mais aguda. Nas composições onde há duas partes, a música da primeira ficou acompanhada da letra que lhe corresponde — distico, tríade ou quadra; mas para a segunda parte só se pôs um verso, e as mais das vezes parte dêle e uma abreviatura (a qual interpretei por *et cetera*) a indicar, com certeza, a porção da letra escrita por baixo da última pauta musical de qualquer das duas páginas onde a *Canção* ficou arquivada. Faço notar que abrindo-se o códice em qualquer ponto, é dado observar que a parte do papel não regrada ficou sempre reservada à maioria do texto poético. Das fls. 97, 98, 103 e 104, correspondentes às composições N.ºs 58, 59, 64 e 65, ficou metade em branco não sei se por esquecimento do copista se por desconhecimento do resto da letra.

Nas transcrições em partitura, os executantes vão encontrar a letra posta sob o texto musical com um cuidado muito diferente daquele que foi empregado pelo calígrafo do *Cancioneiro*, no respeitante à distribuição silábica dos textos; mas sempre que tenham de fazer qualquer espécie de repetição, devem lançar a vista à poesia impressa no fim da transcrição, e se o não puderem fazer, impõe-se que decorem os últimos versos antes de se iniciar o canto. Isto não é pedir muito, pois estou bem certo de que os cantores actuais não podem ter faculdades inferiores aos seus colegas de antanho os quais, no preciosíssimo *Cancioneiro*, só encontraram umas vezes o primeiro verso, outras, uma parte dêle, e ainda mais raramente, a palavra inicial da poesia musicada.

(1) Ob. cit. pág. x.



Pelo que toca ao aspecto poético não posso, por falta de conhecimentos, embrenhar-me no estudo profundo dos sistemas de rima e de forma estrófica (1). Por tal motivo, deixo a tarefa aos mais doutos e prossigo, pondo em relêvo os cantares onde palpitam temas bem célebres na história da poesia.

Assim, o *Cuidar*, parte no «processo de subtilezas amatórias e madrigalescas» (2) realizado no ambiente palaciano de 1483-84, tem a sua representação no formoso *Vilancete*:

*Cuydados meus taõ cuidados,
 q̄ farey?
 q̄ nũca vos tais cuidey.*

*Para cuidados naõ mais
 Em todos vos escolhi,
 Fiçestes uos em mi tais
 Que me descuidais de mi.
 Agora q̄ sinto em mi
 O q̄ andei,
 Cuidados meus q̄ farei?
 Que nũca vos tais cuidei.*

e na deliciosa *Cantiga*:

*De vos, e de mĩ naceo,
 Este cuidado a q̄ vim,
 q̄ naõ á bẽ para mĩ,
 Nẽ mal q̄ naõ seja meu.*

*De vos q̄ vendouos vi
 Minha clara perdição
 E de mĩ q̄ escolhi
 A vontade por razão.
 Assi q̄ dambos naceo
 Este cuidado a q̄ vim
 Trabalhos saõ para mim
 Descãso de quẽ mos deu.*

(1) Estou bem convencido que se impõe a tarefa de revisão à medida dos versos, à pontuação e outras deficiências do texto poético que tratei de reproduzir com o maior escrupulo, tendo sempre presente que «uma lição errada, confrontada com outras mais ou menos diferentes e deturpadas, contribue às vezes até para se achar o verdadeiro sentido e o theor original de uma passagem obscura». (Cfr. D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, in-*Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, Halle, 1885, págs. LXVI-LXVII).

(2) in-*Índices do Cancioneiro de Rêsende e das Obras de Gil Vicente*, por Júlio de Castilho e Braamcamp Freire (Lisboa, 1900).

O *Suspirar*, émulo vencido do *Cuidar*, transparece em:

*Señora aũq̃ no os miro,
Sabe dios,
q̃ quãtas vezes suspiro,
Son por vos.*

*Aunq̃ muero por os ver,
Ya no oso de os mirar,
Por no dar que sospechar
A quiẽ lo desseasaber.
Por esto nũca os miro,
Y sabe Dios,
Que quãtas vezes suspiro
Son por vos.*

O *Morrer de amor*, trovar lírico dos nossos mais antigos *Cancioneiros*, e que no séc. xx ainda dá ocasião para o saudável poeta António Feijó ser chamado «o que morreu de amor» (1), foi mencionado por poeta desconhecido na suave cadência do *Mote*:

*Que he o q̃ vejo,
Señora e vos ver,
q̃ me faz morrer
Damor e desejo.*

O apaixonado motivo *Alçar os olhos*, quer seja dedilhado na lira de António Ferreira, Montemor ou Caminha, por D. Diogo de Mendonça, poeta espanhol de 500, que figura no *Cancioneiro* de Luiz Franco, ou por poetas do *códice eborense* ^{CXIV}/₁₋₁₇, nunca iguala o doce cantar feminino:

*Por vna sola vez,
q̃ los mis ojos alcé,
Diçen q̃ yo le maté.*

*Quexase q̃ de mis ojos
Le viene todo este mal,
Y q̃ el mas principal
Es mirarle con antojos.
En le dar enojos,
Madre mia emendarmehe,
No digan q̃ yo le maté.*

(1) Cfr. António Feijó, *o que morreu de amor*, página de memórias escrita e lida pelo embaixador Alberto de Oliveira na sessão da Academia Brasileira, de 28 de Junho de 1917. Foi publicada in-*Poesias Completas*, edição promovida pelos amigos e admiradores de António Feijó, com o concurso da Câmara Municipal de Ponte de Lima.

Aponto a beleza de:

*Diçey caualeiro
Ferido d'Amor,
Quê vos fizera pastor?*

e ainda as *Voltas ao Mote*:

*Donde vem Rodrigo?
De mondar o Trigo.*

utilizado na íntegra por Pedro de Andrade Caminha e, em parte, por Francisco Rodrigues Lôbo, e que o hábil calígrafo ⁽¹⁾ deixou a fls. 32 v. e seguintes da 2.^a *Parte do Cancioneiro*. (Cfr. fotografuras n.^{os} 14, 15 e 16).

Se tão lindos versos fornecem prova de bom gosto do coleccionador do *Cancioneiro*, as composições musicais plenamente demonstram terem sido recolhidas com apurado critério artístico que caminhava de mãos dadas com a sensibilidade requintada dum verdadeiro intelectual da Renascença.

Quem se volte para o passado em busca de poesia musicada, nota sem esforço que já tem sido lamentada, e com muitíssima razão, a falta de música nos mais antigos monumentos da poesia nacional. Ninguém vê nêles uma só nota e quando se deseja avaliar da magia que o som podia fazer criar aos maviosos versos do séc. XIII, torna-se indispensável recorrer à descoberta de Pedro Vindele que revelou ao mundo a existência de parte da música que Martim Codax, trovador-jogral galego-português, escreveu para as suas poesias há muito conhecidas e arquivadas no *Cancioneiro da Vaticana* e no *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (actual *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*).

Se, do *Cancioneiro da Ajuda*, monumento de grande valor para a iconografia da música do nosso país, mas sem notação musical, passarmos dum salto para o séc. XV, época a que pertence quasi tudo que Garcia de Resende publicou com o título de *Cancioneiro Geral*, a escassez dos documentos quasi nos não embarga o passo.

Da música que existiu para algumas poesias da rica colectânea feita pelo moço da escrevaninha de D. João II, até hoje nada se sabe, mas rebuscando através dos textos pode-se inventariar o seguinte:

*Amores, brauos cuydados,
cuydados, brauos amores,
etc.*

(Canc. Geral, I, 113).

era «Cantiga portuguez que cantam todos quatro em fauor do cuydado» do que se deprende ter sido a quatro vozes.

(1) No grande número de manuscritos que tenho compulsado, jamais vi letra igual. Classifico-a no tipo de letra bastarda que o notável mestre de escrever, Francisco Lucas, «escreuia en Madrid Año de M.D.LXX». Cfr. *Escuela de leer letras cursivas antiguas y modernas...*, de André Merino, *Lam. 47*, pág. 370.

*Todas tres vozes por hũa
acordaram contra nym,
etc.*

(Ibid., I, 136).

é o início das «Trovas que fez dom Joam de meneses por letra dũa cõpustura que fez de canto dorgam, que se canta todas tres vozes por hũa soo» o que mostra tratar-se dum *cânone* no estilo da polifonia vocal «a-cappella».

*Alta rraynha senhora,
santiago por nos ora.
etc.*

(Ibid., v, 102).

sabe-se que foi o «Vilãçete q̄ fez Pero de sousa quádo el rrey nosso señoer veo de santiago, que fez o sengular momo em santos, o qual vilançete hyam cantando diante do entremes, & carro em q̄ hya santiago»; julgo que seria cantado a unísono e, se assim sucedeu, estava de harmonia com o *Hino* dos peregrinos de Santiago:

*Regi perennis gloriae
sit canticum lætitiæ,
qui triumphum victoriæ
Iacobo dedit hodie (1)*

do *Códice del Papa Calisto II* existente na Catedral de Santiago de Compostela, o qual talvez «el rrey nosso señoer», sem dũvida *O Venturoso* (2), tivesse ouvido na peregrinação.

Para os *Vilancetes*:

*Coraçam, coraçam triste,
triste coraçam coyçado,
etc.*

(Can. Geral, iv, 153).

*Minha vyda,
poyz esperança nam tem,
etc.*

(Ibid., v, 33o).

e finalmente:

*Que me quieres, Esperança,
aquy me vienes buscar
etc.*

(Ibid., v, 367).

(1) Êste texto foi publicado, com a respectiva música em notação moderna, por J. B. Trend, in-*The Music of Spanish History to 1600* (Exemplo 15, segundo Tafall).

(2) Cfr. Damião de Góis, *Crónica do Serenissimo Senhor Rei D. Manuel*, cap. LXXIII, págs. 85-86, ed. de M.DCC.XLIX.

houve também música própria, porque de Garcia de Rêsende, seu autor, ficou registado quanto aos dois primeiros, que lhe « fez o sso » e pelo que toca ao último, a dama que chamavam Dona Esperança e que foi a inspiradora, recebeu-o « entoado tam bem per ele ».

Não há mais rubricas de textos musicados, mas não é ousado acreditar que outras poesias tenham inspirado os músicos coevos dos poetas.

Citações no género das precedentes, podem ser feitas através da rica bibliografia do teatro nacional quinhentista, mas nada mais se precisa para marcar a penúria dos nossos documentos de poesia musicada; tal penúria, porém, é útil, para ajudar a pôr em evidência as composições que vão ser reveladas, muitas das quais denunciam o tipo da « canção de artificiosa compostura, & de toada mui lamentavel » de que falou o Mestre da língua portuguesa, Duarte Nunes do Leão (1).

Umas, porque têm o texto no idioma nacional, não oferecem dúvidas para o enriquecimento do nosso património artístico. Na mesma ordem de ideas estão algumas escritas em castelhano, que considero nacionais pelo sentimento delas emanado e ainda porque é de ter em conta, que o uso e abuso de trovar em castelhano foi de tal forma desbragado, que levantou o protesto do austero António Ferreira nos célebres versos:

*Floreça, fale, cante, ouçase, e viua
A Portuguesa lingua, e já onde for
Senhora vá de si soberba, e altiua (2).*

Outras são, incontestavelmente, filhas do génio espanhol e três, têm interêsse muito especial. Dos versos iniciais dos *N.ºs*

45 — *Mil vezes llamo la muerte,* }
49 — *La vida y la muerte juntas* } Cfr. fotografuras
59 — *Llenos de lagrimas tristes,* } n.ºs 6, 7 e 11.

deu noticia o douto Barbieri ao inventariar as « Obras indicadas en el Índice original, pero que no existen, por falta de las hojas correspondientes » do *Libro de Cantos da Biblioteca del Real Palacio* de Madrid, que transcreveu e comentou, alcançando com seu labor justo renome na musicologia.

¿Seriam estas obras comuns na letra e na música?

É provável... e ao pensar assim, julgo esta suposição sujeita a mais prós do que contras.

Estou convencido de que as esquecidas produções do códice que hoje tem a cota *N.º 11.973* na *Biblioteca Pública Hortênsia* (3) são, pelo carácter lírico das formas poéticas, na maioria valorizadas por uma música deliciosa, bem próprias dos

*..... seroens de Portugal
Tam fallados no mundo.....,*

(1) in-*Origem da lingua portuguesa*, pág. 140 da edição príncipe.

(2) in-*Carta III a Pero d'Andrade Caminha*, publicada na ed. príncipe de *Poemas Lusitanos*.

(3) Anexa à Biblioteca Municipal de Elvas.

a que se referiu, com saúde, D. Francisco de Portugal, no seu livro *Arte de Galanteria*, para uso das Damas de Palácio (1).

Nas partituras em que se alinham os vèlhos cantares, os músicos eruditos sabem, ao analisá-las, *ouvir interiormente* a beleza resultante dos seus arcaísmos, estou disso bem certo; quanto aos não eruditos e aos leigos, não tenho receio de lhes afirmar que, se lhes fôr dado ouvir audições esmeradas, hão-de ter ocasião de notar que das seculares melodias, de tais partituras, transparece a essência singular duma inspiração

..... *doçe, muy suave,*
per muy alta melodia,
per bemol,

onde ficou gravada, a-miúdo e com refinada singeleza, a

..... *duçura*
per huã contraponto manso,

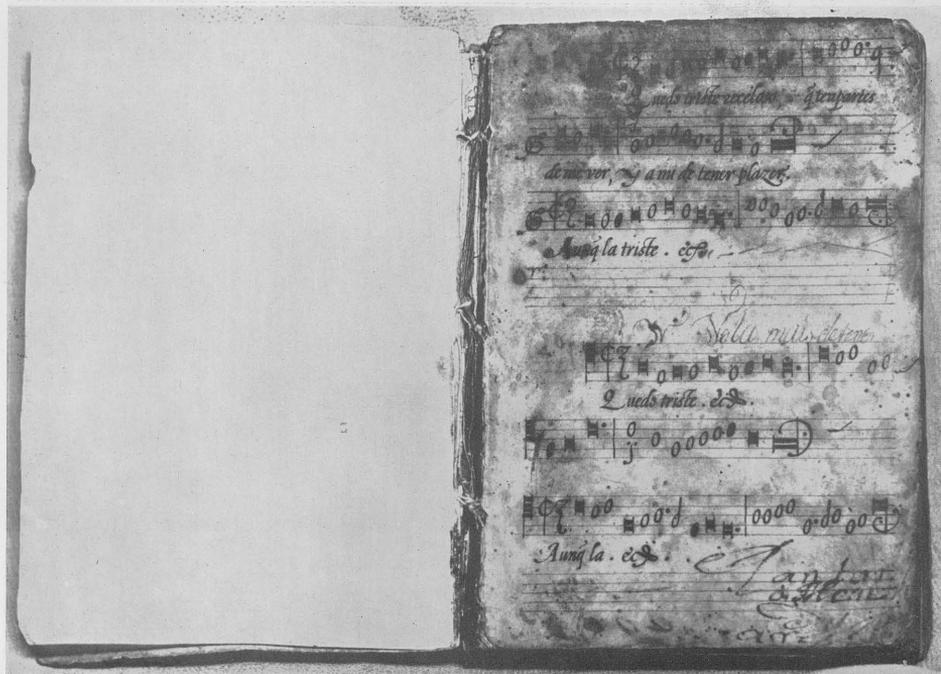
de que falou o notável poeta Duarte de Brito (2), em linguagem reveladora de conhecimento de causa que me não é dado possuir no século em que vivo.

Que os nossos artistas tomem a peito dar-lhes vida com o seu talento, são os mais ardentes desejos de quem, com grande satisfação, lhas apresenta não só para seu regalo espiritual, mas também para deleite daqueles a quem seja dado ouvir as futuras interpretações.

(1) Cfr. ed. príncipe, pág. 84.

(2) in-*Cancioneiro Geral*, I, 337.

DOCUMENTAÇÃO
COM POESIA E MÚSICA



FOTOGRAVURA N.º 1

Perdi a esperança, fize-me bruto, do mal q
me ves
Ia me vi en dias, etc.

Perdi a esperança. etc.

Ia me vi en dias. etc.

Perdi a esperança. etc.

Ia me vi en dias. etc.

Ia me vi en dias,
Que de confiado,
Nas dorra um curulado,
Por mil alegrias,
As minhas porfias,
Agora arreces,
Pels que me ves.

Porq me não ves loãna, pois sabes q me u desejo,
 Crece quãdo não te vejo.
 Crece s'estou na cidade. e.c.

Porq me não ves. e.c.

Crece s'estou na cidade,
 E não me deixa no mato,
 Não sei donde me resguarde,
 E de tudo me recato.
 Não me custa tam barato
 O dia q não te vejo,
 Que não morra de desejo.

58

*Cuidados meus tão cuidados, q' farey: q' nunca vos
tais cuidoy. //*

Para cuidados. e.S.

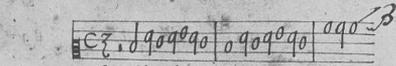
*Para cuidados não mais
Em todos vos escolbi,
Fizestes nos em mi tais
Que me descuidais de mi.
Agora q' sinto em mi
O q' andei,
Cuidados meus q' farei?
Que nunca vos tais cuidei.*

Cuidados. e.S.

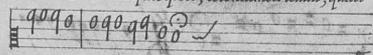
Para cuidados. e.S.

Cuidados. e.S.

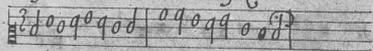
Para cuidados. e.S.



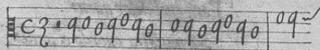
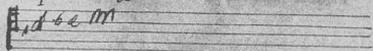
Se do mal q' me q'reis, cōtenta m'co leuais, qu'ais



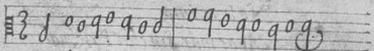
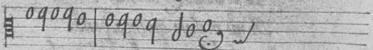
mais forte m'os dais, t'ais mor bem me fazeis. c



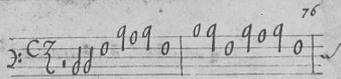
Porq' serdes. e. c. s.



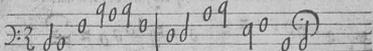
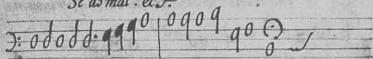
Se do mal. e. c. s.



Porq' serdes. e. c. s.



Se do mal. e. c. s.



Porq' serdes. e. c. s.

Porq' serdes vos seruida
A custa de meu tormêto
He o mor contentamento
Que posso ter nesta vida.
Assi que serdes gozais
Desto mal que me fazeis
Tanto mor bem me fazeis
Quanto mais forte m'os dais.

*Mil veces llamo la muerte, no me responde.
 ni viene, porq más mi vida pene.
 No sé donde está. &c*

*No sé donde está escondida,
 No sé donde está escondida
 No me quiere responder,
 Por no darme aquel placer,
 Que supe de su venida.
 Mucho tarda la partida,
 Largo tiempo se detiene,
 Porq más mi vida pene.*

Mil veces llamo. &c
No sé donde está. &c
Mil veces llamo. &c
No sé donde. &c

La vida y la muerte juntas, barajan cō mi ve-
tura, y ninguna m' asegura.
La vida quiere. c. & s.

La vida quiere q' buva
Pues q' la supe emplear
Y la muerte se m' esquina
A dexarme la gozar.
No quieren detrimenar
Qual sera por mi ventura,
Ni alguna me asegura?

88

La vida y la muerte. c. & s.
La vida quiere q' buva. c. & s.

La vida y la muerte. c. & s.
La vida quiere q' buva. c. & s.

No m'agravéis de la pena, de q' muero, pues

yo mismo me la quero . /

Yo mismo confiento . c. & s.

Yo mismo confiento
De la manera q' digo
Pues q' soy mi enemigo
Y amigo del mal q' sientto .
De mis agravios contento
Soy, pues quiero
Morir ansi como muero . /

No magrauis . c. & s.

Yo mismo . c. & s.

No magrauis . c. & s.

Yo mismo . c. & s.

R omerico tu q' vienes de do mi, seivora oñta, las nuevas
della me dá.
Dame nuevas. & S.

R omerico. & S.
Dame nuevas. & S.

R omerico. & S.
Dame nuevas. & S.

Dame nuevas de mi vida,
Añsi Dios te de plazer,
Porq' me puedas hazer
Alegre con tu venida.
Que después de mi partida
De mal en peor me va,
Las nuevas della me dá.

96

*Pasame por Dios bairro, daquella parte del rio,
duelete del amor mio. /*

Que si pones dilacion. etc.

*Que si pones dilacion
En venir a socorrerme
No podreis despues valorme
Segun crece mi pasion.
No quemas mi perdicion
Pues en tu bondad confio
Duelete del amor mio. /*

Pasame. etc.

Que si pones dilacion. etc.

Melvia... Le Lora

Pasame. etc.

Que si pones dilacion. etc.

Llenos de lagrimas tristes, sienten mis ojos amor,
 y el corazon de dolor. *et cetera*

Llenos de lagrimas. *et cetera*

95
 Llenos de lagrimas. *et cetera*

Ojos tan graciosos, q'os estais riendo del q' estais
 muricndo. / //

Ojos ta Sermosos. &c.

Ojos tan Sermosos
 Dolces de nun.
 No me deis la fin,
 Basten mis enojos.
 Miradme mis ojos,
 Aunq' sea riendo,
 Del qu' estais muricndo. /

100

Ojos tan Sermosos. &c.

Ojos tan Sermosos. &c.

Ojos tan Sermosos. &c.

Ojos tan Sermosos. &c.

Salen de sangre corriendo
Las tristes lagrimas mias.

Y si a salir le ruego,
Porq̄ me fuerca el amor:
Hazen mi mandado luego:
Salen mezcladas con fuego,
Contentas de mi dolor.
Por la causa las namoras,
Con amor muy desigual:
Pes es tan graue el mal,
Que las lagrimas q̄ lloos,
En piedras hazen señal.

Alto en la pena dura
Dolerse de mi passion:

Tenga vuestra hermosura²⁴
Piedad

Por el qual es mejor medio
Tenerme ya por mortal:
Con amor muy natural.
Pues alho en piedras zemedio,
Y en vos nunca por mi mal. /



G L O S A

Pensando estoy señora,
Que blanduras podria yo aplicarte,
Para ablandarte vn ora:
Mas q̄ podria ser parte:
Si lagrimas no pueden ablandarte.

Rir delle, e' vir da vettura,
Porq' em tudo vsas coueza:
Pois negas para tristeza,
E das para pouca dura.

OVTRA.

Dizey caualeres
Feriás de Amor,
Que vos fizera pastor?

Tristeza, e tormento,
Semrazas, e engans,
Forca de meu dans,
Dor e sentimento.
Meu contentamento
Perdidó em amor,
Me e faz ser pastor.

Fezme o meu cuidads
Buscar noua vida,
Que em a ter perdida,
Me ey por gansado.
Surras e cajads
Tenho por melhor,
Que seruir Amor.

OVTRA.

Donde vem Rodrigo,
De mondar o Trigo.

Nas me respodestes
A buá que escreui,
Nas vos mereci
O q' me fizestes.
Sempre estarei prestes,

A ir com Rodrigo,
A mandar o trigo.

Não era que se desculpa,
A q me mandastes:
Mas sei que matastes,
A quem não tem culpa.
Esta se a fruta
Que colhe Rodrigo,
De mandar tal trigo.

Se pudeza crez
Ter de mim lembrança,
Pudeza sofrer
Tamanha tardança.
A desconfiança

54.
Que mostra Rodrigo,
Não lhe vem do trigo.

Veio m'apartar
De que quero muito,
O mal se o moir fruto,
Que posso esperar.
S' a vida durar,
Neste bem que sigo,
Corro gram perigo.

D'ambos são desfeitas
Minhas esperanças:
De ti com tardanças,
De mi com suspeitas.
Quá mal são accitas

Escusas Rodrigo,
De mōdar o trigo.
VILANCETE.
A la villa voy,
De la villa vengo,
Si no son amores,
No sé q̄ me tengo.

A la villa fueron
Mis ojos mirando,
Boluieron llorando,
Por otros que vieron.
Ojos me perdieron,
Dellas me mantengo,
Si no son amores,
No sé que me tengo.

De mi mal extraño²⁵
No ay que se duela,
Si alguē le consuela,
Es con desengaño.
Del nascis mi daño,
Y del me mantengo:
Si no son amores,
No sé que me tengo.

OTRO.

Yendo y viniendo,
Fuime enamorádo:
Coméce riendo,
Acabé llorando.

En tal sin o estrella
Me hizo natura,

TRANSCRIÇÃO EM PARTITURA

DA

1.^A PARTE DO CANCEIONEIRO

(*) Que - do tris - te re - ce - lo - - - so, q̃ te a -
 - par - - tes de me ver, ÿ a mi - de te - - ner pla - zer. Aun - q̃
 la tris - te. &c.
 la tris - te. &c.

Quedo triste receloso,
 q̃ te apartes de me ver,
 ÿ a mi de tener prazer.

Aunq̃ la triste. &c.

(*) Não será demasiado recomendar, a quem pela primeira vez se disponha a executar qual-
 quer das composições, que haverá utilidade em ler:

- I) as alíneas *m* e *n* da análise da notação musical do códice (no *Prólogo*, págs. 19-20)
 relativas à *Suspensão* e à *Repetição*;
- II) a exposição acêrca do *andamento* que vai impressa nas págs. 101-104;
- III) a *nota* a respeito da obra que se deseja executar.

N. B.: — No trabalho de transcrição, nem sempre apresento o valor do ponto de augmentação
 ligado à nota anterior; esta maneira de proceder, foi para evitar desdobramento de valores que a
 letra exigia, como aconteceu em:

- N.º 4 — Compassos 15-16 de tôdas as partes;
 N.º 10 — " 4 e 18 da parte superior;
 N.º 15 — " 27-28 de tôdas as partes;
 N.º 37 — Compasso 20 da parte inferior;
 N.º 57 — " 15 " " inferior.

Quie-re-se mo-rir An-ton, por a-mor's de
 Quie-re-se mo-rir An-ton, por a-mor's de
 Quie-re-se mo-rir An-ton, por a-mor's de

Mi-ra-be-lla, diz q'es mal del co-ra-
 Mi-ra-be-lla, diz q'es mal del co-ra-
 Mi-ra-be-lla, diz q'es mal del co-ra-

-çon, mas en-fin el mal es de-lla. El tiê-po ha-
 -çon, mas en-fin el mal es de-lla. El tiê-po ha-
 -çon, mas en-fin el mal es de-lla. El tiê-po ha-

-ze mu-dan-ças, y An-
 -ze mu-dan-ças, y An-
 -ze mu-dan-ças, y An-

-tô nú-ca nin-gu-na,
 -tô nú-ca nin-gu-na,
 -tô nú-ca nin-gu-na,

Quierese morir Anton,
 Por amores de Mirabella,
 Diz q'es mal del coração,
 Mas enfin el mal es della.

5 El tiêpo haze mudanças,
 Y Antô nũca ninguna,
 Mas segun es la fortuna
 Ansi son las esperanças.
 10 Quiê le mata y con razon
 Bien se ve qu'es Mirabella,
 Quiere encubrir su mal,
 Mas enfin el mal es della.

(*) A seta aplicada na clave de *sol*, previne que se subentendam os sons à oitava inferior; seu emprêgo teve por fim não colocar mais duma linha suplementar sob ou sôbre o pentagrama.

5
Se - ca - ró - me los pe - sa - - - res,
Se - ca - ró - me los pe - - - sa - - - res,
Se - ca - ró - me los pe - - - sa - - - res,

10
los o - jos y el co - - - ra - çon, que no
los o - jos y el co - ra - çon, que no pue - -
los o - jos y el co - - - ra - çon, que no

15
pue - - - do llo - rar non. Al prin - - - ci - - - pio de
- - - do llo - rar non. Al prin - - - ci - - - pio
pue - do llo - rar non. Al prin - - - ci - - - pio

20
mi - - - mal llo - ra - - ua mi per - di - mè - - - to,
de mi mal llo - ra - - ua mi per - di - mè - - - to,
de mi mal llo - ra - - ua mi per - di - - - mè - - - to,

Secaróme los pesares,
Los ojos y el coraçon,
Que no puedo llorar non.

Al principio de mi mal
5 Lloraua mi perdimêto,
Y aora estoy tal,
Que de muerto no me siêto.
Para tener sufrimêto,
Harto tengo de rason,
10 Que no puedo llorar non.

To - do me cá - - sa y me pe - - - na, no sé q̄
 To - do me cá - sa y me pe - - - na, no sé q̄
 To - do me cá - - - sa y me pe - - - na, no sé q̄
 re - me - dio es - - co - ja, q̄ si la vi - da me e - - no - - - ja,
 re - me - dio es - co - - - ja, q̄ si la vi - da me e - no - - - - ja,
 re - me - dio es - co - - - ja, q̄ si la vi - da me e - no - - - ja,
 la muer - - - te tá po - co es bue - - - na. Pe - na - me
 la muer - - - te tá po - co es bue - - - na. Pe - na - me bi -
 la muer - - - te tá po - - - co es bue - na. Pe - na - me
 bi - uir mu - rié - - - do mue - ro de bi - uir pe - ná - - - do,
 - - - uir mu - rié - - - do mue - ro de bi - uir pe - ná - - - - do,
 bi - - - uir - mu - rié - - - do mue - ro de bi - uir pe - ná - - - - do,

Todo me cása y me pena,
 No sé q̄ remedio escoja,
 q̄ si la vida me enoja,
 La muerte tá poco es buena.

- 5 Pename biuir muriédo
 Y muero de biuir penádo,
 En la vida estoy pêsando,
 La muerte voy conociendo.
 Si en la vida siento pena
 10 Siuíédo có tanto amor
 La muerte será peor
 Que a no veros me códena.

De vos y de mi q̄-xo - - so, de vos por - -
 De vos y de mi q̄-xo - - so, de vos por-q̄-
 De vos y de mi q̄-xo - - so, de vos por-q̄

- q̄ sóis es-qui - - - ua, y de mi q̄ nú - - ca bi - -
 - sóis es - - qui - - - ua, y de mi q̄ nú - - ca bi - -
 sóis es - - qui - - - ua, y de mi q̄ nú - - ca bi - -

- ua, si mi mal de - zi - ros o - - - so. Quã-do es-toy de vos au -
 - ua, si mi mal de - - zi - ros o - - - so. Quã-do es-toy de vos au -
 - ua, si mi mal de - zi - - - ros o - - - so. Quã-do es-toy de vos au -

- sen - te ha - - llo en mi - - - grã - - - co - ra - - çon
 - sen - te ha - - llo en mi grã co - - ra - - çon
 - sen - te ha-llo en mi grã - - - co - - ra - - çon

De vos y de mi q̄xoso,
 De vos porq̄ sóis esquiua,
 Y de mi q̄ núca biua,
 Si mi mal deziros oso.

- 5 Quãdo estoy de vos ausente
 Hallo en mi grã coraçon
 Y pienso q̄ estoy presente
 A deziros mi passion.
 Mas vuestro gesto hermoso
- 10 Y presuncion tan altuia
 Me haze q̄ núca biua
 Si mi mal deziros oso.

The musical score consists of four systems of three staves each. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "No an-des tan a-bo- rri - - do, re- go- zi - - ja-te Za - - gal, qu'el biê ver- ná - - tras el mal". The second system continues with: "- te Za - - gal, qu'el biê ver- ná - - tras el mal". The third system continues with: "- ja- te Za - - gal, qu'el biê ver- ná - - tras el mal. Que si te- dás a". The fourth system continues with: "qu'el biê ver- ná - - tras el mal. Que si te- dás a". The fifth system continues with: "qu'el biê ver- ná - - tras el mal. Que si te- dás a". The sixth system continues with: "la pe - - na, se - - gú la ra- zó q̄ tie - - nes,". The seventh system continues with: "la pe - - na, se - - gú la ra- zó q̄ tie- nes,". The eighth system continues with: "la pe - - na, se - - gú la ra- zó q̄ tie - - nes,".

No andes tan aborrido,
 Regozijate Zagal,
 Qu'el biê verná tras el mal.

5 Que si te dás a la pena,
 Segú la razó q̄ tienes,
 Pagarás la culpa agena,
 Con el mayor de tus bienes.

10 No pógas esto en oluido,
 Ni des plazer con tu mal,
 A quien t'ha parado tal.

No pien - - sé q̄ a d'a - - ca - - bar mal

tan fuer - - te, aun - q̄ m'a - ca - - - be la

muer - - - te la muer - te. La muer - te a - - ca - -

- - - ba - - - rá la vi - da q̄ me sos - tie - - ne

No piensē q̄ a d'acabar
 Mal tan fuerte,
 Aunq̄ m'acabe la muerte.

5 La muerte acabará
 La vida q̄ me sostiene
 Mas la causa de do viene,
 Détro en mi alma irá.
 Adóde siempre estará,
 Y tan fuerte,
 10 Que no la acabe la muerte.

Per - di a es - - p'rã - ça, fi - - cou-me hũ re - - ce - - o,

Per - di a es - - p'rã - ça, fi - - cou-me hũ re - - ce - - o,

Per - di a es - - p'rã - ça, fi - - cou-me hũ re - - ce - - o,

do mal q̃ me ve - - o fi - - cou-me hũ re - - ce - - o do mal

do mal q̃ me ve - - o fi - - cou-me hũ re - - ce - - o do mal

do mal q̃ me ve - - o fi - - cou-me hũ re - - ce - - o do mal

q̃ me veo. Já me vi en di - - as, que de con - fia - - do,

q̃ me veo. Já me vi en di - - as, que de con - fia - - do,

q̃ me veo. Já me vi en di - - as, que de con - fia - - do,

Perdi a esperãça,
Ficou-me hũ receo,
Do mal q̃ me veo.

Já me vi en dias,
5 Que de confiado,
Naõ dera um cuýdado,
Por mil alegrias.
As minhas porfias
10 A'gora arreceo,
Polo que me veo.

Lo q̄ que - da es lo se - gu - - - - ro, que
 Lo q̄ que - da es lo se - gu - - - - ro, que
 Lo q̄ que - da es lo se - gu - - - - ro, que

lo q̄ co - mi - - - - go vá, de - - sse - - - an -
 lo q̄ co - mi - - - - go vá, de - sse - an - - - -
 lo q̄ co - mi - - - - go vá, de - sse - - - an -

- doos mo - ri - rá. Mi al - - - - ma que - da
 - doos mo - ri - rá. Mi al - - - - ma que - da
 - doos mo - ri - rá. Mi al - - - - ma que - da

a - - - qui se - - ño - - ra en vues - tra pri - sion,
 a - - - qui se - ño - - ra en vues - tra pri - sion,
 a - - - qui se - - ño - - ra en vues - tra pri - sion,

Lo q̄ queda es lo seguro,
 Que lo q̄ comigo vá,
 Deseandoos morirá.

5 Mi alma queda aquí
 Señora en vuestra prision,
 Partida del coraçon,
 Del dolor con que parti.
 Pues los ojos con que os vi
 Y el coraçon q̄ no os verá,
 10 Deseádoos morirá.

An - to - ni - lla es des - po - sa - da, ha - go - to Juan

An - to - ni - lla es des - po - sa - da, ha - go - to Juan

An - to - ni - lla es des - po - sa - da, ha - go - to Juan

a sa - ber, mia fé no pue - de ser mi - a fé no pue - de ser.

a sa - ber, mia fé no pue - de ser mi - a fé no pue - de ser.

a sa - ber, mia fé no pue - de ser mi - a fé no pue - de ser.

Mi - ra Juan lo te q̄ di - go, que yo vi - de tu An - to - ni - lla,

Mi - ra Juan lo te q̄ di - go, que yo vi - de tu An - to - ni - lla,

Mi - ra Juan lo te q̄ di - go, que yo vi - de tu An - to - ni - lla,

Antonilla es desposada,
Hagoto Juan a saber,
Mía fé no puede ser.

Mira Juan lo te q̄ digo,
Que yo vide tu Antonilla,
Desposarsete domingo,
Có vn zagal de la villa.
No te ponga marauilla,
Que todo se puede hazer,
Iuro a tal no es de crer.

N.º 11 — *Bendito sea aquel dia*

[fl. 49 v.]

Ben - di - to se - a a - quel di - a, q̄ nas - ció mi - p̄ - sa - miē -
 10 - - - - to, mi có - go - xa y mi tor - mē - 15 - - - - to, mis e - no -
 20 - jos mi có - go - xa y mi tor - mē - 25 - - - - to, mis e - no - jos. D.C.

Bendito sea aquel dia,
 q̄ nasció mi p̄samiēto,
 Mi cógoxa y mi tormēto,
 Mis enojos.

5 Benditos sean mis ojos,
 Pues q̄ tan alto miraron,
 Y los vuestros, q̄ causaron
 Mi desseo.

N.º 12 — *Ado estás alma mia*

[fl. 51.]

A - - do es - tás al - ma mi - - - a, que mu - cho de -
 15 - sse - - o ver - - te, an - tes q̄ - - - - v̄ - ga la muer - te. Y pues
 25 es - te bien fa - lle - - ce, 30 no po - drá de - xar - - de ser

Ado estás alma mia,
 Que mucho desseo verte,
 Antes q̄ v̄ga la muerte.

5 Y pues este bien fallece,
 No podrá dexar de ser,
 Que me parta, sin te ver,
 Segun que mi daño cresce.

Pues que - - xar sé q̄ no — á d'a - pro - -

- ue - - - char, a mi tor - - mié - - - - to lo

q̄ sié - - - - to, es q̄ su - - frir y ca - - llar,

có - - uie - - - ne a

Pues quejar sé
q̄ no á d'aprouchar,
Á mi torm.^{to}
Lo q̄ siéto,
5 Es q̄ sufrir y callar,
Cóuiene a mi pēsamiéto.

mi pē - sa - mié - - - to.

En pēsallo
De tristeza en que me hallo
Desespero
10 Pues no espero
Galardon en publicallo
Ni en dezir el bien q̄ os quiero.

Si tu viesses,
Y de mi dolor supieses
15 El concierto
Yo soy cierto
Que de veras no quisieras
De tu mano auerme'muerto.

Des-po-so - - sse tu a - mi - ga, Gil pas - tor,

Des-po - so - sse tu a - - - mi - ga, Gil pas - tor,

Des-po-so - - sse tu a - mi - - - ga, Gil pas - tor,

mi fé si por mi do - - - lor mi fé si por mi do -

mi fé si por mi do - - - lor mi fé si por mi do -

mi fé si por mi do - - - lor mi fé si por mi do -

- lor mi fé si por mi do - - - - - lor.

- lor mi fé si por - mi do - - - - - lor. Que sen - tis - - te

- lor mi fé si por mi do - - - - - lor. Que sen - tis - -

Que sen - tis - - te quã - do vis - te al vi - lla - - - - no dar

quã - do vis - - - te al vi - lla - - - - - no dar

- - - te quã - - do vis - te al vi - lla - - - - - no dar -

la ma - - - no?

la ma - - - no?

la ma - - - no?

Despososse tu amiga,
Gil pastor,
Mi fé si por mi dolor.

5 Que sentiste quãdo viste
Al villano dar la mano?
Vn mal triste q me viste
Me trae vano y no sano.
Muý téprano Gil hermano
Burla Amor:

10 Mi fé si, por mi dolor.

Mas de - - - ueis a quiẽ os sir - ue,

Mas de - - ueis mas de - - ueis a quiẽ os - sir-ue,

Mas de - - ueis a quiẽ os sir - ue, sin

sin es-pe-rã - - ça ni - - gu-na, q al q os sir-

sin es-pe-rã - ça es-pe-rã - - ça ni - gu-na, q al q os sir-ue

es-pe-rã - - ça sin es-pe-rã - ça ni - gu-na, q al q os sir - -

-ue có al-gu - - - - -na. Mu - cho de - ueis

có al - - - gu - na al - - - gu - na. Mu - cho de - ueis có

-ue có al - gu - -na. Mu - cho de - ueis có

có ra - - zon a quien por ve - ros no bi -

ra - - zon a quien por ve - ros por ve - ros no - bi -

ra - - zon a quien por ve - ros a - - quien - por ve - ros no

-ue no bi - - - -ue

- - - ue

bi - - - -ue

Mas deueis a quiẽ os sirue,
Sin sperãça nìguna,
q al q os sirue có alguna.

Mucho deueis có razon
A quien por veros no biue
Pero mas a quiẽ os sirue
Sin esperar galardon.
Y si esto haze el coraçon
Sin esperãça ninguna,
Que hiziera con alguna?

Na - die se due - - la de mi, 5

Na - die se due - - - la de mi,

Na - die se due - - la de mi,

pues yo de mi no me due - - lo, ni na - - die 10 2

pues yo de mi no me due - - lo, ni na - die

pues yo de mi no me due - - lo, ni na - die

me de có - - sue - lo có - sue - lo. No m'ay - a na - - 15

me de có - - sue - lo có - sue - lo. No m'ay - a na - -

me de có - sue - lo có - sue - - lo. No m'ay - a na - -

- die pie - - dad pues no la v - - - ue de mi 20

- die pie - dad pues no la v - - - - ue de mi

- die pie - dad pues no la v - - - - ue de mi

Nadie se duela de mi,
 Pues yo de mi no me duelo,
 Ni nadie me de cósuelo.

5 No m'aya nadie piedad
 Pues no la vue de mi
 Quien perdió su libertad
 Razon es q̄ pene ansi.
 Pues yo mismo me perdi
 Sin q̄ vuisse de mi duelo,
 10 No me dé nadie consuelo.

N.º 17— Quié có veros pena ý muere

[fls. 55 v.-56.]

Quié có ve-ros pe-na ý mue - - - re, q̄ ha -

Quié có ve-ros pe-na ý mue - - - re, q̄ ha -

Quié có ve-ros pe-na ý mue - - - re, q̄ ha -

-ra quã - do no os vie-re? Bi - ui - rá tris - te mu - rié - - do,

-ra quã - do no os vie-re? Bi - ui - rá tris-te mu-rié - - - do,

-ra quã - do no os vie-re? Bi - ui - rá tris - te mu - rié - do,

Quié có veros pena ý muere,
q̄ hara quãdo no os viere?

5 Biuirá triste muriêdo,
Dias ý años perdiêdo,
Y la vida consumiêdo
Esso poco que biuiere.

Que sê-tis co-ra-çõ mi-o no de-zis,

Que sê-tis co-ra-çõ mi-o no de-zis,

Que sê-tis co-ra-çõ mi-o no de-zis,

q̄ mal es lo q̄ sen-tis. Que sê-tis-tes

q̄ mal es lo q̄ sen-tis. Que sê-tis-tes

q̄ mal es lo q̄ sen-tis. Que sê-tis-tes

a-quel di-a quã-do a mi se-ñõ-ra vis-tes,

a-quel di-a quã-do a mi se-ñõ-ra vis-tes,

a-quel di-a quã-do a mi se-ñõ-ra vis-tes,

Que sêtis coraçõ mio
No dezis,
q̄ mal es lo q̄ sentis.

5 Que sêtistes aquel dia
Quãdo a mi seño-ra vistes,
Que perdistes alegria,
Y descãso despedistes.
Como a mi nunca boluistes?
No dezis,
10 Que mal es lo q̄ sentis?

Haz-me a - - mor el mal q̄ — pue - - - des, q̄ se -
 Haz-me a - - mor el mal q̄ pue - - - des, q̄ se -
 Haz-me a - - mor el mal q̄ — pue - - - des, q̄ se -

5

10

15

-gú por quié pa-dez - - - co aú los ma - - -
 -gú q̄ se - gú por quié pa - - dez - co aú los ma - - - les
 -gú — por quié pa - - dez - - - co aú los ma - - -

20

-les t'a - gra - dez - - - co. Mi - ra biē q̄ con -
 t'a - - gra - dez - - - co. Mi - ra biē q̄ con -
 -les t'a - gra - dez - - - co. Mi - ra biē q̄ con -

25

30

ra - zon pi - do lo que me có - - - uie - - - ne,
 ra - - zon pi - do lo que me có - - - uie - - - ne,
 ra - - - zon pi - do lo que me có - - - uie - - - ne,

Hazme amor el mal q̄ puedes,
 q̄ segú por quié padezco
 Aú los males t'agradezco.

5 Mira biē q̄ con razon
 Pido lo que me cóuiene,
 Porq̄ quié mi alma tiene,
 Me los dá por galardón.
 No te póga en confusion,
 Que segun por quié padezco,
 10 Aun los males t'agradezco.

Por - q̃ me não ves lo - ã - na, pois sa - bes q̃ meu de -
 Por - q̃ me não ves lo - ã - na, pois sa - bes q̃ meu de -
 Por - q̃ me não ves lo - ã - na, pois sa - bes q̃ meu de -

-se-jo, cre-ce quã - do não te ve - - - - jo. Cre - ce s'es - tou
 -se-jo, cre-ce quã - do não te ve - - - - jo. Cre - ce s'es - tou
 -se-jo, cre-ce quã - do não te ve - - - - jo. Cre - ce s'es - tou

na ci - da - - - - de, e não me dei - xa no ma - - - - to,
 na ci - da - - - - de, e não me dei - xa no ma - - - - to,
 na ci - da - - - - de, e não me dei - xa no ma - - - - to,

Porq̃ me não ves Ioãna,
 Pois sabes q̃ meu desejo,
 Crece quãdo não te vejo.

5 Crece s'estou na cidade,
 e não me deixa no mato,
 Não sei donde me resguarde,
 e de tudo me récato.
 Não me custa tam barato
 O dia q̃ não te vejo,
 10 Que não morra de desejo.

Por v - - - na so - la vez, q̃ los mis
 Por v - - - na so - la vez, q̃ los mis o - -
 Por v - - - na so - - - la vez, q̃ los mis o -

10
 o - jos al - cé, di - - zen q̃ yo le ma - té di - - zen
 - - jos al - cé, di - - zen q̃ yo le ma - té - - di - - zen q̃ yo
 - - jos al - cé, di - - zen q̃ yo le ma - té di - zen

15
 q̃ yo le ma - té le ma - - té. Que - - xa - - se
 le ma - té le ma - - té. Que - - xa - - se q̃ de mis o -
 q̃ yo le ma - té le ma - - té. Que - - xa - - se q̃ de mis o -

20
 q̃ de mis o - - jos le vie - - ne to - do es - te mal,
 - - - - jos le vie - - ne le vie - - ne to - do es - - te mal,
 - - - - jos le vie - - ne to - - - do es - te mal,

Por vna sola vez,
 q̃ los mis ojos alcé,
 Dizen q̃ yo le maté.

5 Quexase q̃ de mis ojos
 Le viene todo este mal,
 Y q̃ el mas principal
 Es mirarle con antojos.
 En le dar enojos,
 Madre mia emendarmehe,
 10 No digan q̃ yo le maté.

The musical score is written for three parts: Soprano, Alto, and Bass. It consists of 45 measures, divided into four systems. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 are indicated above the staves.

Se - ño - - ra aun - q̄ no os mi - ro, sa - be dios,
 Se - ño - - ra aun - q̄ no os mi - ro, sa - be dios,
 Se - ño - - ra aun - q̄ no os mi - ro, sa - be dios,
 q̄ quã - tas ve - zes sus - pi - - - ro, son — por vos
 q̄ quã - tas ve - zes sus - pi - - - ro, son — por vos
 q̄ quã - tas ve - zes sus - pi - - - ro, son — por vos
 son — por vos. Aun - - - q̄ mue - - - - ro por os
 son — por vos. Aun - - - q̄ mue - - - - - - - ro por
 son — por vos. Aun - - - q̄ mue - - - - ro por os
 ver, ya no o - - - so de os mi - - - rar,
 os ver, ya no o - - - so de os mi - - - rar,
 ver, ya no o - - - so de os mi - - - - rar,

Señora aunq̄ no os miro,
 Sabe dios,
 q̄ quãtas vezes suspiro,
 Son por vos.

5 Aunq̄ muero por os ver,
 Ya no oso de os mirar,
 Por no dar que sospechar
 A quiẽ lo dessea saber.
 Por esto nũca os miro,
 10 Y sabe Dios,
 Que quãtas vezes suspiro
 Son por vos.

Tu gi - ta - - na q̄ a - de - - ui - nas, me —

di - gas pues no lo sé si sal - dré des - ta vē - -

- tu - ra, ó si en e - lla mo - ri - - - ré. No me nie - gues

co - sa al - gu - na de quá - tas me an - de ve - - - nir

Tu gitana q̄ adeuinas,
 Me digas pues no lo sé
 Si saldré desta vētura,
 Ó si en ella moriré.

- 5 No me niegues cosa alguna
 De quãtas me ande venir
 Que no temo sino vna
 Y desta no puedo huir.
- 10 Y pues sé que he de morir
 Dime el quãdo por tu fé,
 Que salir desta ventura,
 Ya yo sé que no saldré.

Por a - mo - - res por a - mo - - res me per-di

Por a - mo - res por a - mo - res me per-di

Por a - mo - - res por a - mor's me per - di

se me co-bra - - se al - gú di - a, ou-tra vez me per -

se me co-bra - - - se al - gú di - - a, ou-tra vez me per-de-ri - a me

se me co-bra - - - - se al - gú di - - a, ou-tra vez ou-tra vez me per -

- de - ri - a ou-tra vez me per - de - ri - a. O quá

per-de - ri - a ou-tra vez me per-de-ri - a me per-de - ri - a. O quá

- de - ri - a ou - tra vez ou - tra vez me per - de - ri - a. O quá

per - di - do quá per-di - do me v- uie - - ra, si - - no me v- uie - -

per - di - do quá per-di - do me v- uie - - ra, si - - no me v-

per - di - do quá per - di - do me v - - uie - ra, si - - no si - no me v -

- - - ra per-di - - do,

- uie - - - ra per-di - - do,

- uie - - - ra per - di - - do,

Por amores me perdi
Se me cobrase algú dia,
Outra vez me perderia.

O quá perdido me viera,
Sino me viera perdido,
Porq̃ en mi he conocido
Que no por mi me perdiera.

Mas perdido me quisiera,
Porq̃ cobrandome vn dia
Otra vez me perderia.

5

10

Las tris - tes las tris - - - tes.

Las tris - - tes las tris - - - tes las tris -

la - - gri - mas mi - - - as las tris - tes la - gri - -

Las tris - - - tes las tris - - - tes la - - -

-tes la - - - gri - - mas mi - - as las tris - tes la - - -

- mas mi - - - as, en

- gri - mas mi - - as, en pie - - - dras ha - - - zen se - ñal

- gri - mas mi - - as, en pie - - dras ha - zen se - ñal en

pie - - - dras ha - - - zen se - ñal, y en vos nú - - -

en pie - - - dras ha - zen se - ñal, y en vos -

pie - - - dras ha - zen se - ñal, y en vos

- ca y en vos nú - - - ca por mi mal nú - ca por mi

nú - - - ca y en vos nú - - - ca por mi

nú - ca y en vos nú - ca por mi mal nú - ca por mi

40 mal y en vos nú - - - ca y en
mal y en vos nú - - - ca y en vos
mal y en vos nú - ca y en vos

50 vos nú - - - ca por mi mal.
nú - - - ca por mi mal nú - ca por mi mal.
nú - ca por mi mal nú - - - ca por mi mal. La - -

55 La - - - gri - - mas biê em - ple - -
La - - - gri - mas biê em - ple - a - - das
- - - gri - mas biê em - ple - - - a - - das la - gri - - mas biê em -

60 - a - - - - - das, de mis en - tra - nhas sa - li - - - das,
biê em - ple - a - - das, de mis en - tra - nhas sa - li - - - - - das,
- ple - a - - - - - das, de mis en - tra - nhas sa - li - - - - - das,

65

Las tristes lagrimas mías,
En piedras hazen señal,
Y en vos núca por mi mal.

5 Lagrimas biê empleadas,
De mis entranhas salidas,
Aaunq mal agradecidas
No sin causa derramadas
Llorando penas passadas
En piedras hazé señal
10 Y en vos núca por mi mal.

The musical score is written for three voices (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) in a 3/4 time signature. It consists of 40 measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 indicated above the staves. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are:

Per - di - do po - - - los meus o - - - lhos, naõ te -

Per - di - do po - - - los meus o - - - lhos, naõ te -

Per - di - do po - - - los meus o - - - lhos, naõ te -

-nho vi - da cõ el - - les, nẽ pos - so vi - - uer sã el - - -

-nho vi - da cõ el - les, nẽ pos - so vi - - uer sã el - - -

-nho vi - da cõ el - - les, nẽ pos - so vi - - uer sã el - - -

- les nẽ pos - so vi - uer sã - - - el - - - les. Que me fi - - -

- les nẽ pos - so vi - uer sã - - - el - - - les. Que me fi - - -

- les nẽ pos - so vi - uer sã el - - - - les. Que me fi - - -

- cou por fa - - zer o - lhos meus q̃ naõ fi - - zes - - se,

- cou por fa - zer o - lhos meus q̃ naõ fi - zes - se,

- cou por fa - - zer o - lhos meus q̃ naõ fi - zes - se,

Perdido polos meus olhos,
 Naõ tenho vida cõ elles,
 Nẽ posso viuer sã elles.

5 Que me ficou por fazer
 Olhos meus q̃ naõ fizesse,
 Por vos cõntar, e ver
 Ledos em quanto viuesse.
 Cheos de meu interesse
 10 Naõ tenho vida cõ elles,
 Nem posso viuer sem elles.

The musical score is written for three voices (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) in a 3/4 time signature. It consists of five systems of music, each with three staves. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated above the staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

5
 Cuý-da - - dos meus taõ cui-da - - - dos, q̃ fa -
 Cuý-da - - dos meus taõ cui-da - - - dos, q̃ fa -
 Cuý-da - - dos meus taõ cui-da - - - dos, q̃ fa -

10
 - rey ? q̃ nú - - - ca vos - tais cui - - - dey q̃
 - rey ? q̃ nú - - - ca nú - - - ca vos tais cui - dey q̃ nú -
 - rey ? q̃ nú - - ca nú - - ca vos tais - - - cui - - - dey q̃

20
 nú - - - ca vos tais - - - cui - - - dey. Pa-ra cui-da-
 - ca nú - - ca vos tais - - - cui - - - dey. Pa-ra cui-da-
 nú - ca nú - - ca vos tais - - - cui - - - dey. Pa-ra cui-da-

25
 30
 - dos não mais em to - dos to - - - dos vos es - co - - lhi,
 - dos não mais em to - dos to - - - dos vos es - - co - - lhi,
 - dos não mais em to - dos to - - - dos vos es - co - - lhi,

Cuidados meus taõ cuidados,
 q̃ farey ?
 q̃ núca vos tais cuidey.

5 Para cuidados não mais
 Em todos vos escolhi,
 Fizestes uos em mi tais
 Que me descuidais de mi.
 Agora q̃ sinto em mi
 O q̃ andei,
 10 Cuidados meus q̃ farei ?
 Que núca vos tais cuidei.

El q̄ a - - ma no des - cā - - sa, yō lo sé,
 El q̄ a - - ma no des - cā - - sa, yo lo sé,
 El q̄ a - - ma no des - cā - - sa, yō lo sé,
 des - - del di - - a q̄ os a - - mé yō lo sé, des - - del
 des - - del di - - a q̄ os a - - mé yō lo sé, des - - del
 des - - del di - - a q̄ os a - - mé yō lo sé, des - - del di -
 - di - - a q̄ os a - - mé. Mi co - - ra - - çó
 di - - a q̄ os a - - mé. Mi co - - ra - - çó
 - - a q̄ os a - - mé. Mi co - - ra - - çó
 fa - - ti - ga - - - do es ver - da - - de - ro tes - ti - go
 fa - ti - - ga - - - do es ver - da - - de - ro tes - ti - go
 fa - - ti - - ga - - - do es ver - da - - de - ro tes - ti - go

El q̄ ama no descāsa,
 Yō lo sé,
 Desdel día q̄ os amé.

5 Mi coraçõ fatigado
 Es verdadero testigo
 Que no descāso ni biuo
 Des q̄ amé vuestro cuýdado.
 Por amaros desdichado
 Yo lo sé
 10 Que a mi mismo desamé.

5
Tes - tou mi - nha ven - tu - - - ra, as - si
Tes - tou mi - - - nha ven tu - - - ra, as - si
Tes - tou mi - - nha ven - tu - - - ra, as - si

10
em seu tes - ta - men - - - - to, a vos dei-xou fer - mo -
em seu tes - ta - men - - - - to, a vos dei-xou fer - mo -
em seu tes - ta - men - - - - to, a vos dei-xou fer - mo - - -

15
- su - - - ra, a mí pe - na e tor - mê - - - to. Sa - be D^s
- su - - - ra, a mí pe - na e tor - mê - - - to. Sa - be De - us
- su - - - ra, a mí pe - na e tor - mê - - - to. Sa - be D^s

20
25
30
35
40
q ou - tro des - car - - - go a mí e a si de - - ui - - a
q ou - tro des - car - - - go a mí e a si - - - de - ui - - a
q ou - - - tro des - car - - go a mí e a si - - - de - - ui - - a

Testou minha ventura,
Assi em seu testamento,
A vos deixou fermosura,
A mí pena e tormêto.

- 5 Sabe D^s q outro descargo
A mí e a si deuia
Pois q só por ella trago
A minha alma em agonia.
A meu coração isento
- 10 Em prisão que tanto dura:
A vida có mal, e sem cura,
A mí có tanto tormento.

The musical score consists of three systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The lyrics are written below the staves. The first system covers measures 1-5, the second system covers measures 10-15, and the third system covers measures 20-25. The music is in a 3/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

la não po - deis ser cõ - ten - tes, lê - bran - ças de - ses - pe -
 ra - das, pois vos - sas glo - rias pas - sa - das, mor - rê de ma - les pre -
 - sen - tes. De q̃ ser - ue vi - si - tar - des vm tris - te, q̃ vi - ue tal,
 - sen - tes. De q̃ ser - ue vi - si - tar - des vm tris - te, q̃ vi - ue tal,
 - sen - tes. De q̃ ser - ue vi - si - tar - des vm tris - te, q̃ vi - ue tal,

La não podeis ser cõtentes,
 Lêbranças desesperadas,
 Pois vossas glorias passadas,
 Morrê de males presentes.

5 De q̃ serue visitardes
 Vm triste, q̃ viue tal,
 Que cuida q̃ o seu mal
 Está todo em lhe lembrardes.

10 Fazeiuous de todo ausentes,
 Lembranças desesperadas,
 Deixay, q̃ glorias passadas
 Mouraõ de males presentes.

The musical score is arranged in three systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The lyrics are written below the staves. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 are indicated above the staves. The lyrics are:
 Par-ti le-do por te ver, por la
 mar de mis pe-sa-res, a-llé re-buel-tos los ma-res,
 te-mor he de me per-der te-mor he de me per-der. Y su
 fu-ri-o-so ze-lo an-si re-buel-ue las on-das,

Parti ledo por te ver,
 Por la mar de mis pesares,
 Allé rebueltos los mares,
 Temor he de me perder.

- 5 Y su furioso zelo
 Ansi rebuelue las ondas,
 Que de las partes más hondas
 Muestran arenas al cielo.
 10 Aunq es cierto el perder,
 Liure soy, si tu mandares,
 Que si son altos los mares,
 Muý mas alto es tu poder.

Que he o q̄ ve - - jo, se - - - ño-ra é vos ver,
 Que he o q̄ ve - - jo, se - - - ño-ra é vos ver,
 Que he o q̄ ve - - jo, se - - - ño-ra é vos ver,
 q̄ me faz mor - rer da-mor e de - - se - - - jo
 q̄ me faz mor - rer da-mor e de - - se - - - jo
 q̄ me faz mor - rer da-mor e de - - se - - - jo
 q̄ me faz mor - rer da-mor e de - - se - - - jo
 q̄ me faz mor - rer da-mor e de - - se - - - jo
 Mi-nhas es-pe - - rá - - - ças to-das se au - - sen - - tam,
 Mi-nhas es-pe - - rá - - - ças to-das se au - - sen - - tam,
 Mi-nhas es-pe - - rá - - - ças to-das se au - - sen - - tam,

Que he o q̄ vejo,
 Señora é vos ver,
 q̄ me faz morrer
 Damor e desejo.

5 Minhas esperanças
 Todas se ausentam,
 Assim'atormêtam
 Vossas esquiunças.
 Que vendouos vejo
 10 Mil magoas crecer
 e se vos não vejo
 Não posso viuer.

N.º 33 — De vos, e de mĩ naceo

[fls. 71 v.-72.]

De vos, e de mĩ na - - ceo, es - te cui -
 De vos, e de mĩ na - ceo, es - te cui -
 De vos, e de mĩ na - ceo, es - te cui -
 - da - do a q̄ vim, q̄ naõ á bẽ pa - ra mĩ, nẽ mal
 - da - do a q̄ vim, q̄ naõ á bẽ pa - ra mĩ, nẽ mal
 - da - do a q̄ vim, q̄ naõ á bẽ pa - ra mĩ, nẽ mal
 q̄ naõ se - - ja meu. De vos q̄ ven - do - - uos
 q̄ naõ se - ja meu. De vos q̄ ven - do - uos vi
 q̄ naõ se - ja meu. De vos q̄ ven - do - uos vi
 vi mi - nha cla - - ra per - di - - çaõ per - di - - çaõ
 mi - nha cla - - ra per - di - - çaõ per - di - - çaõ
 mi - nha cla - - ra per - di - - çaõ per - di - - çaõ

De vos, e de mĩ naceo,
 Este cuidado a q̄ vim,
 q̄ naõ á bẽ para mĩ,
 Nẽ mal q̄ naõ seja meu.

- 5 De vos q̄ vendouos vi
 Minha clara perdiçãõ
 e de mĩ q̄ escolhi
 A vontade por razaõ.
- 10 Assi q̄ dambos naceo
 Este cuidado a q̄ vim
 Trabalhos saõ para mim
 Descãso de quê mos deu.

The musical score is arranged in three systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The lyrics are written below the staves. The first system covers measures 1-5, the second system covers measures 6-10, and the third system covers measures 11-20. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat).

5
To - da noite e to - do di-a, cui - do co - mo sou so - gei - to,
To - da noite e to - do di-a, cui - do co - mo sou so - gei - to,
To - da noi-te e to - do di-a, cui - do co - mo sou so - gei - to,

10
q̃ me não se-ja pro-uei - - to, sa-tis - faz a fá-ta - si - a.
q̃ me não se-ja pro-uei - - to, sa-tis - faz a fá-ta - si - a.
q̃ me não se-ja pro-uei - - to, sa-tis - faz a fá-ta - si - a.

15
Co - mi - go mes-mo pas - sã - - do ma - gi - na - ções na - mo - ra - das,
Co - mi - go mes-mo pas - sã - - do ma - gi - na - ções na - mo - ra - das,
Co - mi - go mes-mo pas - sã - - do ma - gi - na - ções na - mo - ra - das,

Toda noite e todo dia,
Cuido como sou sogeito,
q̃ me não seja proueito,
Satisfaz a fátasia.

- 5 Comigo mesmo passado
Maginações namoradas,
Poucas horas descásadas,
As mais delas sospirando.
Porq̃ de tal harmonia
10 E' o Amor cõposto, e feito,
Que do q̃ não traz proueito,
Lãça mão a fantasia.

Con mi do - lor y tor - mē - - - to, sī es - pe - rā -
 Con mi do - lor y tor - mē - - - to, sī es - pe - rā -
 Con mi do - lor y tor - mē - - - to, sī es - pe - rā -
 - ça ni - gu - - - na, que - xa - se mi for - tu - - - na,
 - ça ni - - - gu - - na, que - xa - se mi for - tu - - - na,
 - ça ni - gu - - - na, que - xa - se mi for - tu - - - na,
 de mi lo - co pē - sa - men - - - to. Que - xan - se mis e -
 de mi lo - co pē - sa - - - men - - - to. Que - - xan - se mis
 de mi lo - co pē - sa - - - men - - - to. Que - - xan - se mis
 - no - - - - jos, por - q̄ los voý - em - ple - - - ar,
 e - no - - - - jos, por - q̄ los voý - em - - - ple - - - ar,
 e - no - - - - jos, por - q̄ los voý - em - - - ple - - - ar,

Con mi dolor y tormēto,
 Sī sperāça nīguna,
 Quexase mi fortuna,
 De mi loco pēsamento.

- 5 Quexanse mis enojos,
 Porq̄ los voý emplear,
 Ado ñuca miran ojos,
 Que queden para mirar.
 De mis lagrimas sī cuēto
 10 Soý vna caudal laguna,
 Seso tiene mi fortuna,
 Vano es el pensamiento.

Que di - zen a - llá Pas - - chual de mi lo - - cu - - ra,

Que di - zen a - llá Pas - - chual de mi lo - - cu - - ra,

Que di - zen a - llá Pas - - chual de mi lo - - cu - - ra,

los q̄ sa - ben q̄ mi mal, no tie - ne cu - - ra? Por - q̄ en

los q̄ sa - ben q̄ mi mal, no tie - - ne cu - - ra? Por - q̄ en

los q̄ sa - ben q̄ mi mal, no tie - ne cu - - ra? Por - q̄ en

el do - lor a - ge - - no se mues - - tra cuer - do el sã - - di - - o,

el do - lor a - ge - - no se mues - - tra cuer - do el sã - - di - - o,

el do - lor a - ge - - no se mues - - tra cuer - do el sã - - di - - o,

Que dicen allá Paschual
De mi locura,
Los q̄ saben q̄ mi mal,
No tiene cura?

5 Porq̄ en el dolor ageno
Se muestra cuerdo el sãdio,
Yo no sé dezir del mio
A mi mesmo quanto peno.
Que el dolor quando es mortal

10 No tiene cura,
Mas más sin ella Paschual
Es mi locura.

Se do mal q̄ me q̄reis, cõ - ten - ta - mē - to le -

-uais, quã - to mais for - te mo dais, tâ - to mor bem me fa - zeis.

Por - q̄ ser - des vos ser - ui - da a cus - ta de meu tor - mē - to

Se do mal q̄ me q̄reis,
 Cõtentamêto leuais,
 Quãto mais forte mo dais,
 Tãto mor bem me fazeis.

- 5 Porq̄ serdes vos seruida
 A custa de meu tormêto
 He o mor contentamento
 Que posso ter nesta vida.
 Assim que se vós gozais
 10 Deste mal que me fazeis
 Tanto mor bem me fazeis
 Quanto mais forte mo dais.

Naõ po - dem meus o - lhos ver - - - - -

Naõ po - dem meus o - lhos ver - - - - -

Naõ po - dem meus o - lhos ver - - - - -

5 - uos, cho - - ram per - der-se e per - der - - - - -

5 - uos, cho - - ram per - der-se e per - der - - - - -

5 - uos, cho - - ram per - der-se e per - der - - - - -

10 - uos. Quã - - do nos vos - sos se vi - - - - - aõ,

10 - uos. Quã - - do nos vos - sos se vi - - - - - aõ,

10 - uos. Quã - - do nos vos - sos se vi - - - - - aõ,

Três vezes

Naõ podem meus olhos veruos,
Choram perderse e perduos.

5 Quãdo nos vossos se viaõ,
Algũ descanso sentiaõ,
Cuidando q̃ mereciaõ
Señora poderem veruos,
e agora choram perderuos.

O - - bri - ga vos-sa lí - de - za na mos-tra de seus pri-mo - - res

O - - bri - ga vos-sa lí - de - za na mos-tra de seus pri-mo - - res

O - - bri - ga vos-sa lí - de - za na mos-tra de seus pri-mo - - res

q̄ vi - uo mou-ra da - mo-res, quē vos vio da - ma Baço - ne - - - sa.

q̄ vi - uo mou-ra da - mo-res, quē vos vio da - ma Baço - ne - sa.

q̄ vi - uo mou-ra da - mo-res, quē vos vio da - ma Baço - ne - - - sa.

Nú - ca de mĩ sos-peí - tey que meu mal tá - to va - li - - a

Nú - ca de mĩ sos-peí - tey que meu mal tá - to va - li - - a

Nú - ca de mĩ sos-peí - tey que meu mal tá - to va - li - - a

Obriga vossa lideza
 Na mostra de seus primores
 q̄ viuo moura damores,
 Quē vos vio dama Baçoñesa.

- 5 Núca de mĩ sospeitey
 Que meu mal táto valia
 Mataime ia cada dia
 Que por vida o tomarey,
 Porq̄ de vossa crueza
- 10 Fundirey tátos faoueres
 Que valhaó mais minhas doeres,
 Que o tesouro de Veneza.

Se - ño - ra bem po - - de - rey, per - der a vi - da q̃

Se - ño - ra bem po - de - rey, per - der a vi - da q̃

Se - ño - ra bem po - de - - - rey, per - der a vi - da q̃

vi - uo, mas de ser vos - so ca - ti - uo, nê mor - to me mu - da - - rey.

vi - uo, mas de ser vos - so ca - ti - uo, nê mor - to me mu - da - - rey.

vi - uo, mas de ser vos - so ca - ti - uo, nê mor - to me mu - da - - rey.

To - das as cou - - - sas tem fim e na mor - - - te são i - guais

To - das as cou - sas tem fim e na mor - - - te são i - guais

To - das as cou - sas tem fim e na mor - - te são i - - guais

Señora bem poderey,
 Perder a vida q̃ viuo,
 Mas de ser vosso catiuo,
 Nê morto me mudarey.

5 Todas as cousas tem fim
 e na morte são iguais
 Mas cuidados immortais
 Naceram só para mim.
 A elles me sojiguey
 10 e a vosso poder altiuo
 Tanto q̃ se peno viuo
 Morto mais penas terey.

No ve-ros y de - sse - ar - - - uos, sō ma-les, mor - tal qual -
 No ve-ros y de - sse - ar - - - uos, sō ma-les, mor - tal qual -
 No ve-ros y de - sse - ar - - - uos, sō ma-les, mor - tal qual -

10 - quie - -ra, quiẽ - - mue - re de có - tem - pla - - - ros, mas a la cla -
 - quie - -ra, quiẽ - - mue - re de có - tem - - pla - - - ros, mas a la cla -
 - quie - -ra, quiẽ - - mue - re de có - tem - - pla - - - ros, mas a la cla -

20 - ra mu-rie - - - - ra, se pu - die - ra bien mi - ra - - - - ros.
 - ra mu-rie - - - - ra, se pu - die - ra bien mi - ra - - - - ros. D.C.
 - ra mu-rie - - - - ra, se pu - die - ra bien mi - ra - - - - ros.

No veros y dessearuos,
 Sō males, mortal qualquiera,
 Quiẽ muere de cótemplaros,
 Mas a la clara muriera,
 Se pudiera bien miraros.

5

Que quiẽ de la fátasia
 Trae tan rebuelto el seso,
 Mucho mas lo andaría,
 Se biuiesse naquel vezo
 De miraros cada dia.

10

Ya son mis lamétaciones
 Testigos de mi locura,
 Yo propongo las razones,
 Y despensa la ventura
 Segun sus opiniones.

15

la dei fim a meus cui - da - - - dos, fi -
 la dei fim a meus cui - da - - - dos, fi -
 la dei fim a meus cui - da - - - dos, fi -

10
 -caý em - bo - - - ra es - pe - rá - - - ças, di - as de tris - - tes
 -caý em - bo - - - ra es - pe - rá - - - ças, di - as de tris - tes lê - bran -
 -caý em - bo - - - ra es - pe - rá - - - ças, di - as de tris - - tes

20
 lê - bran - ças, tem - pos mal a - for - tu - na - - - dos. Quã - to
 - - - ças, tem - pos mal a - for - tu - na - - - dos. Quã - to
 lê - bran - ças, tem - pos mal a - for - tu - na - - - dos. Quã - to

30
 pu - de tra - ba - lhey, e na - da me a - pro - uei - - tou,
 pu - de tra - ba - lhey, e na - da me a - pro - uei - - tou,
 pu - de tra - ba - lhey, e na - da me a - pro - uei - - tou,

Ia dei fim a meus cuidados,
 Ficay embora esperanças,
 Dias de tristes lembranças,
 T'pos mal afortunados.

5 Quão pude trabalhey,
 e nada me aproueitou,
 Acabey, e acabou
 O q̃ tanto desejeý.

10 Ficay bens desesperados
 Antre vossas esperanças,
 Dias de tristes lembranças
 e dores acompanhados.

Aú - que no me pi - dais — cuê - - -

Aú - que no me pi - dais no me pi - dais cuê - - -

Aú - que no — me pi - dais no me pi - dais cuê - - -

-ta, em que mi vi - da pa - - - sse, yo —

-ta, em que em que mi vi - - - da pa - - - sse, yo —

-ta, em que mi vi - da pa - - - sse, yo —

se - ño - ra os la da - - - ré. Com - pré ca - ros pen - sa - mien - -

se - ño - ra os la - - - da - - - ré. Com - pré ca - - - ros pen - sa -

se - ño - ra os la da - - - ré. Com - pré ca - - - ros pen - sa -

- - - tos, sem - - bre - - los en vues - tro ol - ui - - - do,

- mien - tos, sem - - bre - - los en vues - - tro ol - - - ui - - - do,

- mien - tos, sem - - bre - - los en vues - - tro ol - - ui - - - do,

Aunque no me pidais cuêta,
Em que mi vida passe,
Yo sñora os la daré.

5 Compré caros pensamientos,
Sembremos en vño oluido,
Lo q̄ delllos he cogido,
Son angustias, y tormétos.
De tal cuêto tales cuentos
10 Siêpre ya más contaré,
Pues mi ventura tal fué.

Mil ve - zes mil ve - zes lla - mo la muer - te,
 Mil ve - zes mil ve - zes lla - mo la muer - te,
 Mil ve - zes mil ve - zes lla - mo la muer - te, no

no me res - pon - de ni vie - ne, por - q̄ más mi
 no me res - pon - de ni vie - ne, por - q̄ más mi
 me res - pon - de ni vie - ne, por - q̄ más mi

vi - da pe - ne mi vi - da pe - ne. No sé don - de es - tá
 vi - da pe - ne vi - da pe - ne. No sé don - de es - tá
 vi - da pe - ne mi vi - da pe - ne. No sé don - de es - tá es -

escó - di - da don - de es - tá es - có - di - da, no me quie - re
 es - có - di - da don - de es - tá es - có - di - da, no
 - có - di - da don - de es - tá es - có - di - da, no

pon - der,
 me quie - re res - pon - der,
 me quie - re res - pon - der,

Mil veces llamo la muerte,
 No me responde ni viene,
 Porq̄ más mi vida pene.

No sé donde está escódi da,
 No me quiere responder,
 Por no darme aquel plazer,
 Que supo de su venida.

Mucho tarda la partida,
 Largo tiempo se detiene,
 Porq̄ más mi vida pene.

V - na a - mi - ga tēgo her - ma - - - no, ga - - lla - na y
 V - na a - mi - ga tē - - - go her - ma - no, ga - - lla - na y
 V - na a - mi - ga tē - go her - ma - - - no, ga - - lla - na y

de gran va - lli - a, ju-ro a diez mas es la mi - a. lu - ro
 de gran va - lli - a, ju-ro a diez mas es la mi - a. lu - ro
 de gran va - lli - a, ju-ro a diez mas es la mi - - a. lu - ro -

- te pa - - ra Saõ Gil _____ que si tu _____ la co - no - cie - sses
 - te pa - - ra Saõ Gil _____ que si tu la co - no - cie - sses
 - te pa - - ra Saõ Gil _____ que si tu la co - no - cie - sses

Vna amiga tēgo hermano,
 Gallana y de gran vallaia,
 Juro a diez mas es la mia.

5 Iurote para Saõ Gil
 Que si tu la conocieesses
 Ahotas q̄ no dixesses
 Auer otra más gentil.
 No puede ser entre mil
 Otra de mas galania.
 10 ¡Jur'á diez! mas es la mia.

Quié te tra-xo el ca- - ua - lle - - ro, por es-
 Quié te tra-xo el ca- ua - - lle - - ro, por es-
 Quié te tra-xo el ca- ua - - lle - - ro, por es- -
 - ta mó - - ta - - ña es- cu - - - - ra? Ay
 - ta mó - - ta - - ña es- cu - - - - ra? Ay
 - ta mó - - ta - - ña es- cu - - - - ra? Ay
 pas - - to - ra, quien? Mi ven - tu - - ra. Par el cuer - - po
 pas - - to - ra, quien? Mi ven - tu - - ra. Par el cuer - - po
 pas - - to - ra, quien? Mi ven - tu - - ra. Par el cuer - - po
 de sa po - - lo que es - toý as - ma - - do de ti:
 de sa po - - lo que es - toý as - ma - - do de ti:
 de sa po - - lo que es - toý as - ma - - do de ti:

Quié te traxo el cauallero,
 Por esta mótaña escura?
 Ay pastora, quien?
 Mi ventura.

- 5 Par el cuerpo de sa polo
 Que estoý asmado de ti:
 Quié t'arribó por aqui
 Tan lacrimoso y tá solo
 10 Yó pensé q' era Bartolo
 Pastor de Estremadura.
 Ay pastora,
 Que mi biuir no procura.

5
Va - - mo-nos Iuan al al - de - - a, y ve-re-mos a Ioa - ni -
Va - - mo-nos Iuan al al - de - - a, y ve-re-mos a Ioa-ni -
Va - - mo-nos Iuan al al - de - - a, y ve-re-mos a Ioa-ni -

10
- lla, q̄ ha - ze gran ma - ra - - ui - lla, a qual - - - - quie -
- lla, q̄ ha - ze gran ma - ra - - ui - - - lla, a qual - - - -
- lla, q̄ ha - ze gran ma - ra - - ui - - - lla, a qual - -

15
- - - - ra q̄ la ve - - a. E - lla es blã - ca, y co - lo - ra - - da
- quie - - - ra q̄ la ve - a. E - lla es blã - ca, y co - lo - ra - - da
- - quie - - - ra q̄ la ve - a. E - lla es blã - ca, y co - lo - ra - - da

25
co - - lo - ra - da, co - - mo la ro - sa, y la le - - che,
co - lo - ra - - da, co - - mo la ro - sa, y la le - che,
co - lo - ra - - da, co - - mo la ro - - sa, y la le - che,

Vamonos Iuan al aldea,
Y veremos a Ioanilla,
q̄ haze gran marauilla,
A qualquiera q̄ la vea.

- 5 Ella es blãca, y colorada,
Como la rosa, y la leche,
No ay quien le perleche
De hermosa y ausada.
- 10 Qual pastor bien se emplea,
Si se pierde por Ioanilla,
Pues haze gran marauilla
A qualquiera q̄ la vea.

La vi-da y la muer-te jun - - tas, ba - - ra.

La vi-da y la muer- - te jun - - tas, ba - - - ra.

La vi-da y la muer-te jun - - tas, ba - - - ra.

- jan có mi vē - tu - ra, y nin - - gu - - na m'a - sse -

- jan có mi vē - tu - ra, y nin - - gu - - - na m'a - sse -

- jan có mi vē - tu - ra, y nin - - - - gu - na m'a - -

- gu - - - ra. La vi - da quie - re q̄ bi - - - - ua pues

- gu - - - ra. La vi - da quie - re q̄ bi - - - - ua pues

- sse - gu - - ra. La vi - da quie - re q̄ bi - - - - ua pues

q̄ la su - pe em - ple - ar pues q̄ la su - - pe em - ple - - - ar

q̄ la su - pe em - ple - - ar pues q̄ la su - - pe em - ple - - - ar

q̄ la su - pe em - ple - - ar pues q̄ la su - - pe em - ple - - - ar

La vida y la muerte juntas,
Barajan có mi vêtura,
Y ninguna m'assegura.

5 La vida quiere q̄ biua
Pues q̄ la supe emplear
Y la muerte se m'esquiua
A dexarme la gozar.
No quieren detriminar
10 Qual será por mi ventura,
Ni alguna me assegura.

5
 No tie - nen va - do mis ma - - les, tris - - -
 No tie - nen va - do mis ma - - les, tris - - -
 No tie - nen va - do mis ma - - les, tris - - -

10
 - te q̄ ha - - - ré, q̄ pa - sa - - - llos no po - - -
 - te q̄ ha - - - ré, q̄ pa - sa - - - llos no po - - -
 - te q̄ ha - - - ré, q̄ pa - sa - - - llos no po - - -

15
 - dré. Cre - ce tá - to la - - - tor - men - ta de mis
 - dré. Cre - ce tá - to la - - - tor - men - ta de mis
 - dré. Cre - ce tá - to la - - - tor - men - ta de mis

20
 tris - - - tes pen - - - sa - mié - - - tos,
 tris - - - - - tes pen - - - sa - - mié - - - - - tos,
 tris - - - - - tes pen - - sa - mié - - - - - tos,

No tienen vado mis males,
 Triste q̄ haré,
 q̄ pasallos no podré.

5 De mis tristes pensamiētos,
 Que có sobra de tormentos
 Mayor mal se m'acrecienta.
 No ay quien tantos males siēta,
 Que haré
 10 Que pasallos no podré.

The musical score is written in three systems, each with three staves (Soprano, Alto, and Bass). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across notes. The score includes measure numbers 5, 10, and 15.

System 1 (Measures 1-4):
 No m'a - gra - - - uio de la pe - na, de
 No m'a - gra - - - uio de la pe - na,
 No m'a - gra - uio de la pe - na, de q̄ mue -

System 2 (Measures 5-8):
 q̄ mue - - - - ro, pues yó mis - mo me
 de q̄ mue - - - ro, pues yó mis - mo me
 - - ro de q̄ mue - ro, pues yó mis - mo me

System 3 (Measures 9-12):
 la quie - - - ro. Yo mis - - - mo con - - sien - -
 la quie - - - ro. Yo mis - - - mo con - sien - to de
 la quie - - - ro. Yo mis - - - mo con - - sien - to

System 4 (Measures 13-16):
 - to de la ma - ne - ra q̄ di - - - go
 la ma - ne - ra q̄ di - - go de la ma - ne - - - ra q̄ di - - - go
 de la ma - ne - - - ra q̄ di - - - go

No m'agrauio de la pena,
 De q̄ muero,
 Pues yó mismo me la quiero.

Yo mismo consiento
 5 De la manera q̄ digo
 Pues q̄ soy mi enemigo
 Y amigo del mal q̄ siento.
 De mis agrauios contento
 Soy, pues quiero
 10 Morir ansi como muero.

Có - go - xa del mal pre - sen - te, me - mo - -
 Có - go - xa del mal pre - sen - te, me - mo - -
 Có - go - xa del mal pre - sen - te,

- - ria del biē pa - ssa - do, me ha - - -
 - - ria del biē pa - ssa - do, me ha - -
 me - mo - - ria del biē pa - ssa - do, me ha - - - zem me

- zem más las - ti - ma - do. La vi - da pa - ssa - da llo - -
 - zem más las - ti - ma - do. La vi - da pa - ssa - da llo - -
 ha - zem más las - ti - ma - do. La vi - da pa - ssa - da llo - ra

- ra por - q̄ del mal q̄ ao - ra sien - - - to
 - ra por - q̄ del mal q̄ ao - ra sien - - - to
 por - q̄ del mal por - q̄ del mal q̄ ao - ra sien - to

Cógoxa del mal presente,
 Memoria del biē pasado,
 Me hazem más lastimado.

- 5 La vida pasada llora
 Por q̄ del mal q̄ aora siento
 Es tan graue su tormento
 Que iamás reposa vn ora.
 Y pues mi mal no mejora
 Bien puedo dezir cuitado
- 10 Qu'en mi vida soy sepultado.

To - do pla - zer me des - - - pla - - -

To - do pla - zer — me des - pla - ze bien

To - - - do pla - zer me des - pla - - -

5
- ze bien y mal — m'es — e - ne - mi - -

y mal — m'es — e - ne - mi - -

- - - ze bien y mal — m'es — e - ne - -

10
- go, quá - - - do mal —

- go, quá - - - do mal —

- mi - go, quá - - - do mal — es - -

15
es - tais co - mi - - - go quá - - - do mal —

es - - - tais co - mi - - - go quá - - - do

- - - - tais co - mi - go quá - - - do mal —

20
quá - do mal es - tais co - mi - - - go. Es en
mal quá - do mal es - tais co - mi - - - go. Es en
quá - - do mal es - tais co - mi - - - go. Es en -

25
mi tan cru - - da gue - - - - rra ver en
mi tan cru - - da gue - - - - rra ver en vos
mi tan cru - - da gue - rra ver en vos

30
vos al - gun des - - - ui - - - - o
al - - gun des - ui - - - - o
al - gun des - - - ui - - - - o

Todo placer me desplaze
 Bien y mal m'es enemigo,
 Quádo mal estais comigo.

5
 Es en mi tan cruda guerra
 Ver en vos algun desuío
 Que ni soy vuestro ni mio
 Ni estoy en cielo ni en tierra.

10
 Todo bien se me destierra,
 Bien y mal m'es enemigo,
 Quádo mal estais comigo.

The musical score is arranged in three systems, each with three staves (Soprano, Alto, and Bass). The lyrics are written below the staves. The first system starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The second system begins with a measure rest and a '10' above the staff. The third system begins with a measure rest and a '15' above the staff. The fourth system begins with a measure rest and a '20' above the staff. The lyrics are: 'Ya can - tan los ga - llos, a - mor mi - o y ve - te, ca - ta ca - ta mi - o y ve - te, ca - ta ca - ta q a - ma - ñe - ce. Ve - te al - ma mi - q a - ma - ñe - ce. Ve - te al - ma mi - q a - ma - ñe - ce. Ve - te al - ma mi - a, más tar - de no es - pe - res, a, más tar - de no es - pe - res, a, más tar - de no es - pe - res,'

Ya cantan los gallos,
Amor mío y vete,
Cata q amañece.

- 5 Vete alma mia,
Más tarde no esperes,
No descubra el día
Los nuestros placeres.
Cata q los gallos,
Segun me parece,
10 Dizen que amañece.

5
Sem - - pre fiz vos -
Sem - pre fiz vos - - - - - sa vó - -
Sem - pre fiz vos - - - - - sa vó - -

10
- sa vó - - ta - de, mas a - go - ra, não sois vos mi - nha se - ño - -
- sa vó - ta - - de, mas a - - go - ra, não sois vos mi - nha se - -
- ta - - - de, mas a - go - ra, não sois vos mi - - nha se - -

15
- - ra. No tem - po q̄ mais fol - - - ga - ua,
- ño - ra. No tem - po q̄ mais fol - - ga - - - -
- ño - - ra. No tem - po q̄ mais fol - - ga - - - -

20
- - ra. No tem - po q̄ mais fol - - - ga - ua,
- ño - ra. No tem - po q̄ mais fol - - ga - - - -
- ño - - ra. No tem - po q̄ mais fol - - ga - - - -

25
- - ra. No tem - po q̄ mais fol - - - ga - ua,
- ño - ra. No tem - po q̄ mais fol - - ga - - - -
- ño - - ra. No tem - po q̄ mais fol - - ga - - - -

30
mór - - - en - - ga - - - - no re - ce - - bi - - - a,
- ua, mór en - ga - - - - - no re - ce - - - bi - - a,
- ua, mór - - - en - - ga - - - - no re - ce - - bi - - - a,

Sempre fiz vossa vótade,
Mas agora,
Não sois vos minha señoira.

5 No tempo q̄ mais folgaua,
Mór engano recebia,
Se com razão me queixaua,
Co contraio me vencia.
Ô quam mal vos conhecia,
Mas agora,
10 Não sois vós minha señoira.

N.º 56—Romerico tu q̄ vienes

[fls. 94 v.-95.]

Ro - me - ri - - co tu ——— q̄ vie - - nes, de dó

Ro - me - ri - co tu ——— q̄ vie - - nes, de dó

Ro - me - ri - - co tu ——— q̄ vie - - nes, de dó

mi se - ño - ra es - - tá, las nue - uas de - - - - - lla

mi se - ño - ra es - - tá, las nue - uas de - - - - -

mi se - ño - ra es - - tá, las nue - uas de - - - - - lla

me dá. ——— Da - me nue - - uas de mi vi - da,

- lla me dá. ——— Da - me nue - uas de mi vi - - - da,

me dá. ——— Da - me nue - - uas de mi vi - da,

an - si Dios te ——— dé ——— pla - - - - - zer,

an - si Dios te ——— dé ——— pla - - - - - zer,

an - si Dios te ——— dé ——— pla - - - - - zer,

Romerico tu q̄ vienes,
 De dó mi señora está,
 Las nueuas della me dá.

5 Dame nueuas de mi vida,
 Ansi Dios te dé plazer,
 Porq̄ me puedas hazer
 Alegre con tu venida.
 Que depues de mi partida
 De mal en peor me va,
 10 Las nueuas della me dá.

Pa - ssa - me por — Dios bar - q̃ - - - ro,

da-que - lla par - te del — ri - o, due - le-te del —

a - mor — mi - - - o. Que si po - nes di - la -

- cion en ve - nir a so - co - - rrer - me

Passame por Dios barq̃ro,
Daquella parte del rio,
Duelete del amor mio.

5 Que si pones dilacion
En venir a socorrerme
No podrás despues valerme
Segun crece mi passion.
No quieras mi perdicion
Pues en tu bondad confio
10 Duelete del amor mio.

Yo t'a - có - - - se - - - jo Pas - - - chual,
 Yo t'a - có - - - se - - - jo Pas - - - chual,
 Yo t'a - có - - - se - - - jo Pas - - - chual,

q̄ no cu - res de tal va - - lle, q̄ yo
 q̄ no cu - - - res de tal va - - - lle, q̄ yo
 q̄ no cu - res de tal va - - lle, q̄ yo

me per - di en bus - - ca - - lle q̄ yo me per - di
 me per - di en bus - - ca - - lle q̄ yo me per - di
 me per - di en bus - - ca - - lle q̄ yo me per - di

en bus - - ca - - lle.
 en bus - - ca - - - lle.
 en bus - - ca - - - lle.

35 40

Yo t'acósejo Paschual,
 q̄ no cures de tal valle,
 q̄ yo me perdi en buscalle.

The musical score is written for three parts: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). It consists of four systems of music, each with a measure number (5, 10, 15, 20, 25, 30) at the beginning of the line. The lyrics are written below the notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and ties. The lyrics are in Spanish and describe a state of suffering and love.

Oi - gan to - - - dos mi tor - mêt - - - -
 Oi - gan to - - - dos mi tor - mêt - - - -
 Oi - gan to - - - dos mi tor - mêt - - - -

5

- to, y quiê li - bre es - - tá d'a - mor, es - - car - - mêt - -
 - to, y quiê li - bre es - tá d'a - mor, es - car - - mêt - -
 - to, y quiê li - bre es - - tá d'a - mor, es - car - - mêt - -

10

- te en mi do - - - - lor. Se - pan to - - - dos co - mo
 - te en mi do - - - - lor. Se - pan to - - - dos co - mo
 - te en mi do - - - - lor. Se - pan to - - - dos co - mo

15

20

pe - - - no, con tor - men - to muý cru - - - - el,
 pe - no, con tor - men - to muý cru - - - - el,
 pe - - - no, con tor - men - - to muý cru - - - - el,

25

30

Oigan todos mi tormêto,
 Y quiê libre está d'amor,
 Escarmête en mi dolor.

5 Sepan todos como peno,
 Con tormento muý cruel,
 Que cuerdo se llama aquel
 Que se mira en mal ageno.
 Aunq̃ parezca bueno
 Lo que promete el Amor,
 10 Escarmente en mi dolor.

N.º 61 — Ojuelos *graciosos*

[fls. 99 v.-100.]

O - - jue - los gra - cio - - sos gra - cio - - - sos, q —

O - - jue - los gra - cio - - sos, q —

O - - jue - - los gra - cio - - sos gra - cio - - sos, q

os es - tais riē - do del q̄ es - tá mu - riē - - do del q̄ es - tá mu - riē -

os es - tais riē - do del q̄ es - tá mu - riē - - do del q̄ es - tá mu - riē -

os es - tais riē - do del q̄ es - tá mu - riē - - do del q̄ es - tá mu - riē -

- - do. O - - jos tan her - - mo - - sos do - - le - os de min,

- - do. O - - jos tan her - - mo - - sos do - - le - os de min,

- - do. O - - jos tan her - - mo - - sos do - - le - os de min,

Ojuelos *graciosos*,
 q̄ os estais riēdo.
 Del q̄ está muriēdo.

Ojos tan *hermosos*
 Doleos de min,
 No me deis la fin,
 Basten mis enojos.
 Miradme mis ojos,
 Aunq̄ sea riendo,
 Del qu'está muriendo.

N.º 62 — *Mirad q̄ negro amor, y q̄ nonada*

[fls. 100 v.-101.]

Mi - rad q̄ ne-gro a - mor, y q̄ no - - na - - - da,

Mi - rad q̄ ne-gro a - mor, y q̄ no - - - na - - da, ni -

Mi - rad q̄ ne-gro a - mor, y q̄ no - - na - - - da, ni -

ni - - ño chí - qui - to, po - bre, y sa - gai - o - - - so, q̄ ya no es

- ño ni - ño chí - qui - - to, po - bre, y sa - - gai - o - - so, q̄

- ño ni - ño chí - qui - to, po - bre, y sa - gai - o - - - so, q̄ ya no es vë - - ce -

vë - - ce - dor q̄ ya no es vë - - ce - dor, ni be - - li - co - - - so.

ya no es vë - - ce - dor no es vë - - ce - dor, ni be - li - - co - - so. D.C.

- dor q̄ ya no es vë - - ce - dor, ni be - - - li - co - - - so.

Mirad q̄ negro amor, y q̄ nonada,
Niño chiquito, pobre, y sagaioso,
q̄ ya no es vécedor, ni belicoso.

5 Rapaz vengado estoy de tus locuras,
Aqui me pagarás el mal q̄ as hecho,
Rabiosa flecha te traspasse el pecho.

El arco y las saetas ha dexado,
Y desto por el mundo va corrido,
Mirad en q̄ paró el señor Cupido.

A la vi - lla voý, de la vi - lla vë-go de la vi-lla de la vi -

A la vi - lla voý, de la vi - lla vë-go de la vi -

A la vi - lla voý, de la vi - lla vë-go de la vi-lla de la vi -

-lla vë-go, si no son a - -mo-res, no sé q me ten - -go si no son

-lla vë-go, si no son a - -mo-res, no sé q me ten - -go si no son

-lla vë-go, si no son a - -mo-res, no sé q me ten - -go si no son

a - -mo -res, no sé q me ten-go. Ten-go mi cui - da-do

a - -mo -res, no sé q me ten-go. Ten-go mi cui - da-do

a - -mo -res, no sé q me ten-go. Ten-go mi cui - da-do

con do-lor cre - ci-do, yes a-bo - rre - ci - do de mi el ga - na-do.

con do-lor cre - ci-do, yes a-bo - rre - ci - do de mi el ga - na-do.

con do-lor cre - ci-do, yes a-bo - rre - ci - do de mi el ga - na-do.

A la villa voý,
De la villa vëgo,
Si no son amores,
No sé q me tengo.

5 Tengo mi cuidado
Con dolor crecido,
Y es aborrecido
De mi el ganado.
Llena de dolores
10 La vida sostengo,
Si no son amores,
No sé que me tengo.

A - que - lla vo - lun - tad q̄ se á ren - di - -

- do, al pu - ro res - plá - - dor d'a - - q̄ - - llos o - -

- jos, por quié to - - do lo al pó - go en ol - ui - - do por

quié to - do lo al pó - go en ol - ui - - do. D. C.

Aquella voluntad q̄ se á rendido,
 Al puro respládor d'aq̄llos ojos,
 Por quié todo lo al pógo en oluido.

The musical score is written for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are indicated above the staves.

Lyrics:

Ve - nid a sos - pi - rar al ver - de pra -
 do al ver - - de pra - - do, co - mi - go Za - ga - le -
 - jos co - mi - go Za - ga - le - - jos y vos pas -
 to - - res, pues mue - ro sin mo - rrir mue - ro sin mo -
 rrir de mal da - mo - res de mal da - mo - - res.

Venid a sospirar al verde prado,
 Comigo Zagalejos y vos pastores,
 Pues muero sin morir de mal damores.

Notas à transcrição

Nenhuma das *Canções* que meti em partitura tem qualquer indicação sôbre o *andamento*, facto explicável por não ser uso, na época em que foram compostas, indicar o movimento à cabeça do trecho como hoje se faz, e porque nenhuma das composições pertence a qualquer género de música puramente instrumental.

Não havendo a mais pequena amostra das primitivas indicações de movimento, que como se sabe eram os nomes das danças — corrente, folia, galharda, gavote, pavana, sarabanda, etc., — tem de se concordar que se levanta na frente do intérprete magno e complicado problema, e tão complicado, que não dei conta de que fôsse tratado por qualquer transcritor de música coetânea da que é objecto dêste trabalho.

A-pesar do melindre do caso, não resisti ao impulso de o tratar em curta dissertação.



Estudando Morphy, na pág. xxxi de *Les Luthistes espagnols du XVI^e Siècle*, vê-se que em Mudarra (1546) o sinal do *tempo imperfeito* significa *de-pressa* e o do *tempo imperfeito de permeio* corresponde a *mais de-pressa*.

¿Mas como ter confiança nisto, se Narváez (1538) dá ao sinal do *tempo imperfeito de permeio* o significado de *vagaroso*? (1)

(1) «... breuemête dire de los tiêpos con que se señalará las obras que ay en este libro / v como an de tañer las proporçiones y del cõpas que an de lleuar en las fantasias y obras cõpuestas: para que conozcan quãdo la musica ha de yr de espacio / o apriessa tañida: que esto sera segun con el tiêpo que se señalare al principio.

¶ Cõpas se llama la distãcia y espacio que ay de vn golpe a otro / Ay dos maneras de cõpas mayor y menor el mayor cõtiene en si dos del menor q̄ se dize cõpasillo: del qual nos seruiremos en este libro porque es mas facil y claro de entender: y a esta causa todo lo q̄ agora se cãta es a cõpasillo que es el valor de vn semibreue o dos minimas / o quatro seminimas / o de ocho corcheas q̄ qualquiera destes numeros hazê vn cõpasillo.

¶ Este compasillo se señalara al principio de cada obra: cõ vno destes dos circulos C C que se llamã tiêpos. El primero denota q̄ el cõpasillo se ha de lleuar algo a priessa para q̄ parezca

Diante desta discordância dos notáveis *vihuelistas*, em obras publicadas a oito anos de distância, e de outras a que não faço referência por dizerem respeito a sinais que não foram empregados no códice, só encontro uma teoria quincentista que se me afigura muito proveitosa.

Diz assim:

«Y para conformidade de las bozes y rectamente cantar todo numero de figuras tenemos tres maneras de cōpas. La primera es de compas vnidad: que es quando passare vn semibreue en vn compas .s. en espacio de vn golpe a otro segun los lactidos del pulso moderado .s. ni de vagar ni de priesa. La segunda es de compas binario: que es quando pasaren dos semibreues en vn compas: el qual es mas largo que el primero al doble. La tercera es de compas ternario: que es quando pasaren tres semibreues en vn compas: el qual es mas largo que el segundo la mitad: y mas quel primero dos vnidades». (Cfr. Mateus de Aranda, *Tractado de canto mēsurable: y contrapūcto*, caderno a, pág. 9).

O Mestre que subiu em 1544 à Cátedra da Universidade para ler a cadeira de música e que na Sé de Coimbra desempenhou o lugar de Mestre de Capela, cargo que também tinha exercido na Sé de Évora, adquiriu os seus conhecimentos de *música prática* em Itália, como remate da sua formação intelectual iniciada com as doutrinas de *música especulativa* que em Alcalá de Henares recebeu do sábio Dr. Pedro Círuelo (¹).

Era incontestavelmente um músico muito douto e o que êle escreveu e há pouco transcrevi, bem se pode tomar como ponto de partida para o fim que tenho em vista — o *andamento*.

Aqueles a quem não seja dado atingir o sentido da obsoleta linguagem de Aranda e tenham de fazer a interpretação das *Canções*, têm de ter presente que os compassos preenchidos por uma semibreve, por duas ou por três, devem ter uma execução com base na indicação metronómica $\text{♩} = 72$, indicação que surge, passados quatro séculos, ao ter em conta que o estado normal do pulso é bater 70 a 72 vezes por minuto. Desta doutrina conclue-se que o compasso de $\frac{2}{2}$ é *mais rápido* do que o de $\frac{2}{1}$, e que o de $\frac{3}{1}$ é *mais vagaroso* do que o de $\frac{2}{1}$; mas as

bien la obra q̄ se tañere. El segūdo dōde estuuiere se lleuara el cōpasillo muy de espacio porq̄ asi lo requiere la obra por la cōsonācia /o disminuciō q̄ tedra».

(Cfr. a reprodução fac-similada do *Prólogo* de *Los seys libros del Delphin de Música*, in-*Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI*. Estudio y transcripción de las ediciones originales por Eduardo M. Torner. Cuad. 1. Narváez — *El Delphin de Música*, Madrid, Centro de Estudios Históricos).

É de notar que a teoria de Narváez tem eco, passadas quasi três gerações, no nosso Padre António Fernandes quando, na fl. 19 v. da *Arte de Mysica de Canto Dorgam*, Lisboa, 1626, diz: «A verdade he que neste Tempo imperfeito de pormeio assi ♩ se não ha de cantar nunca de compassinho, senão de compasso largo (...) & nelle se ha de cantar deuagar & grate, porque nelle entram mais figuras ao compasso, que no de compassinho assi ♩ ».

Mas há mais: João Vaz Barradas Muito Pam e Morato, a pág. 42 das *Flores musicaes*, Lisboa, 1735, alude a certa tradição ao afirmar: «A este Tempo cortado, ou de premeyo, chamão alguns compasso largo, ou compasso ao breve, por ser medida nelle assim a tal figura: e se lhe faz o compasso com vagaroso movimento, para dar lugar a se cantarem as dobradas figuras que nelle vão, conforme se demostra com a virgula decima para baixo, sem embargo que no uso moderno se pratica muy differentemente, porque com a virgula, querem se faça o movimento do Compasso com mayor velocidade».

(¹) É pelo próprio Aranda que se sabe a fonte dos seus conhecimentos musicais. (Cfr. o *Prólogo* do *Tractado de cãto llano*, Lisboa, 1533).

expressões *mais rápido e mais vagaroso* é que não podem ser realmente tomadas, quanto ao tempo, na mesma proporção que as frações indicam. Se tal se fizesse, algumas *Canções* teriam interpretação bem contrária à índole dos seus versos.

Ponho aqui entrave ao ponto de vista, puramente mensuralista, que tomei de Aranda, não só porque entra em jôgo o carácter da letra, mas também porque tenho presente que Francisco de Montanos, por volta de 1587, aconselhava: «Y la parte mas essencial (*para compor bem*) es hazer lo que la letra pide, alegre ó triste, grave ó ligera, lexos ó cerca, humilde ó levantada. De suerte que haga el effecto que la letra pretende para levantar á consideración los ánimos de los oyentes» (1).

É fácil reconhecer que as obras escritas segundo tais indicações e que por consequência tinham um fundo expressivo, não podiam estar sujeitas a movimento determinadamente inflexível e rigidamente isócrono (2).

Este preceito de estética musical foi usado pelos intérpretes de madrigais, como se depreende das recomendações feitas por Jerónimo Frescobaldi no prefácio de suas *Toccate e partite d'intavolatura di cembalo* (lib. 1, Roma, 1614-15), aos futuros executantes de suas obras. Diz-lhes que se não deixem escravizar pela rigidez do compasso e incita-os a que procedam, no instrumento, à maneira dos cantores de madrigais «que modificam o andamento ao sabor de seu sentir e do sentido da letra» (3).

Em 1637, o famoso organista e compositor voltou ao assunto e à sua doutrina deu notável relêvo o grande mestre d'Indy (4).

Estudado o assunto com o desejo ardente de fazer luz em problema tão contingente e depois de meditadas as doutrinas dos Mestres do passado, tirei as ilações seguintes:

a) Dos valores musicais empregados entre duas linhas de divisão (compasso) nasce o *andamento*, que será tanto mais vagaroso quanto maior fôr o número de unidades (semibreves) empregadas. Desta forma, os valores ficam intimamente relacionados com a sua duração;

b) tomada sempre a semibreve como base e supondo a indicação metronómica $\text{♩} = 72$, por analogia ao bater normal da pulsação humana, as *Canções* transcritas em compassos com o denominador 1 têm de ser mais vagarosas do que as de compassos com o denominador 2. A *Canção N.º 63*, em $\frac{6}{4}$, será executada com base nas escritas em $\frac{3}{2}$, visto que é por tais frações que se traduz a proporção de sesquialtera que no séc. XVI se indicava por $\text{C}\frac{3}{2}$ (5);

(1) in-*Tratado de compostura*, inserto em sua *Arte de Música, theórica y práctica*, cuja primeira edição foi publicada por Diogo Fernandez de Cordova y Obiedo, em 1592, mas cuja aprovação e licença têm a data de 1587. Cit. por Rafael Mitjana — *La Musique en Espagne (art religieux et art profane)* — in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. IV, pág. 1973.

(2) Vem dar reforço a esta verdade o louvor dado por Cristóvão Mosquera de Figueroa a Francisco Guerrero, na introdução de *Canciones y Villanescas espirituales* (Veneza, 1589), por fazer «concordar con la música el ritmo y el espíritu de la Poesía, con ligereza, tardanza, rigor, blandura, estruendo, silencio, dulzura, aspereza, alteracion, sosiégo, aplicando al vivo con las figuras del canto la mesma significacion de la letra». (Cfr. *Ensayo*, de Gallardo, t. III, c. 135).

(3) Cfr. Miguel Brenet — *Dictionnaire pratique et historique de la Musique*, Paris, 1926, artigo *Mesure*.

(4) Cfr. *Cours de Composition musicale*, deuxième livre — première partie, pág. 125.

(5) Esta sigla já usada no séc. XV, foi muito empregada no séc. XVII. Mais raramente, a proporção de sesquialtera indicava-se por frações; prova-o a teoria:

☐ «La proporció de tres mínimas en vn cópas. se señala con otros dos numeros que son

c) a duração de cada tempo dum compasso em relação a outro de factura diferente, nem sempre pode ser rigorosamente proporcional às fracções que o indicam; a isso se opõem razões de ordem estética, resultantes da união da música à índole dos textos poéticos. Tal duração deve nascer do resultado analítico das obras no seu conjunto poético-musical. Não se esquecendo a época em que tudo foi criado, e lendo-se e *sentindo-se* a beleza do verso, antes de tentar qualquer ensaio para o canto, se os intérpretes tiverem musicalidade elevada, o *andamento* há-de surgir justo, exacto, quasi por milagre, a auxiliar a nova vida das vetustas *Canções polifónicas* que em boa hora encontrei.



N.º 1 — *Quedo triste receloso*. Na parte superior está o único emprêgo, em todo o *Cancioneiro*, da clave de *sol em 2.ª*; a música que corresponde aos compassos 4 e 15 provém de notas pretas; a parte inferior está em clave de *dó em 4.ª* e tem notas pretas na música correspondente aos compassos 4, 8, 12 e 17 (1). As linhas de divisão dos compassos 6, 10 e 19, figuram no original. A parte da fl. 39 v., que se perdeu, devia ser a parte superior; mas pela distância a que se encontram as duas partes da fl. 40, verifica-se que a parte desaparecida é a parte intermediária, depois da qual seguiria o resto da letra.

N.º 2 — *Quiérese morir Anton*. Claves do agudo para o grave: *dó em 1.ª*, *dó em 3.ª* e *dó em 4.ª*; nestas claves foram também escritas as obras que levam os N.ºs 9, 27, 30, 34 e 64. A breve do compasso 6 da parte superior está, no original, seguida dum ponto que não pude aproveitar; o *dó*, no segundo tempo do compasso 8 da parte intermediária, é pôsto pelo transcritor, visto ter havido falta do copista. As linhas de divisão dos compassos 7, 14, 21 e 34, foram escritas no códice. Embora a música dos compassos 7-13 da parte intermediária permita cantar a palavra *amores* como trissílabo, distribuí-a como sendo dissílabo — *a-mor's*; assim, fica de harmonia com as outras partes que impõem esta divisão silábica.

Na forma de compor do músico anónimo, é interessante notar o particular encanto que resulta da aplicação dos silêncios no fim de cada verso e nas três partes ao mesmo tempo, método empregado na encantadora *Cantiga* — *Que he o q̃ vejo* — e na *Elegia* — *Aquella voluntad q̃ se á rendido* — que levam os N.ºs 32 e 64.

Sobre a quadra da *Cantiga* por que começa esta formosa composição a três

estos. $\frac{3}{2}$. tres a dos que es proporcion sexquialtera / y significa que como yvan dos mínimas al compas vayan tres.

¶ La tercera proporcion se señala cõ estos numeros. $\frac{6}{4}$. seys a quatro que asi mismo es sexquialtera / y se ha de entender que como se lleuauan quatro seminimas en vn compas lleuen seys seminimas ».

(Cfr. Narváez, *El Delphin de Música*, na citada reprodução fac-similada).

(1) Os valores que traduzem as notas pretas vão colocados, na transcrição, entre parêntesis.

vozes, registo que se encontra, com ligeiras variantes, no *Cancionero llamado Villeta de Amor: cõpuesto por Baptista Montidea*, seguida de três *Volts* diferentes da que acompanha o texto musical.

Gallardo, no t. II, c. 458 do *Ensayo*, publicou a quadra:

*Dicen que está malo Anton
De amores de Mirabella;
Dicen que es del coraçõ,
Y es el mal de amores della.*

como fazendo parte das *Coplas y chistes muy graciosos para cantar y tañer al tono de la vihuela*, de Gaspar de la Cintera.

A referida quadra, classificada de *Cantiga velha* e seguida de duas *Volts*, forma a *Cantiga XXIII* das *Poesias inéditas* de P. de Andrade Caminha, publicadas por José Priebsch (Halle, 1898).

Finalmente: na fl. 113 do exemplar de *Las Obras de Gregório Silvestre, poeta famoso*, que vi na Bib. Geral da Univ. de Coimbra, e que segundo nota manuscrita parece ser a edição de Lisboa, de 1592, deparou-se-me a quadra:

*Qviere se morir Anton
de amores de Mirabella,
dizen que es del coraçõ
y el al fin de amores della.*

Está seguida de cinco oitavas sendo tôda a poesia designada por *Cancion*, não havendo uma só palavra reveladora de que a quadra inicial não pertença a Gregório Silvestre, poeta, compositor e organista português (1520-1570). Êste quinhentista só escreveu em castelhano à semelhança de Jorge de Montemor. Sua obra poética raros a consultam e do seu talento de compositor não se conhece qualquer documento em Portugal.

N.º 3—*Secarõme los pesares*. Esta letra encontrei-a, com variantes, a pág. 637 do t. II, do *Cancionero Castellano del siglo XV* ordenado por R. Foulché-Delbosc, tendo entre a tríade e a *Volta*, mais duas *Volts*. Tem à cabeça os dizeres: *Otro villancico de Garci Sanchez de Badajoz*, e é quási igual à que encontrei no *Espejo de enamorados*, raríssima espécie bibliográfica existente na Bib. Nac. de Lisboa (*Reservado, 218 vermelho*). Eis o que extrai da fl. 18:

*Secaron me los pesares
los ojos y el coraçõ
que no puedo llorar non.*

*Los pesares me secaron
el coraçõ y los ojos
mis lagrimas y enojos
ya mi salud acabaron
muerto en vida me dexaron
traspasado de passion
que no puedo llorar non*

Y de estar mortificado
mi coraçon de pesar
ya no esto para llorar
si no para ser llorado
esta es la causa cuytado
esta es la triste ocasion
que no puedo llorar non

Al principio de mi mal
lloraua mi perdimiento
mas agora ya esto tal
que de muerto no lo siento
para tener sentimiento
tanta tengo de raxon
que no puedo llorar non

fin.

Ao *Mote* de Garci Sánchez de Badajoz, fêz o nosso Sá de Miranda uma *Volta* e D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, na primeira parte da *Nota 53* de *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, escreveu:

«**Secaron me los pesares.** Segundo K. Vollmöller (Gröber III, 82 e 85) a cantiga de Garci ou Graci Sanchez de Badajoz não está no Canc. Ger. de 1511, mas sim no Canc. d'Oxford a fl. 33o v. Acha-se ainda no Canc. Ger. de 1557 a fl. 229 v. e n'um *pliego suelto* citado por Salvá (Cat. N.º 27) como tambem no Canc. d'Evora (N.º 16), onde o mote diz: *Sacaron-me los pezares Los ojos por el coraçon* etc. Foi reimpresso modernamente por C. M. (Antologia p. 29). O mesmo mote foi glossado por Fr.º de Port. (Div. y hum. versos p. 61 *Secaron-me los pesares Los ojos del coraçon*).»

Em aditamento às notas: «A glossa de D. Fr.º de Port. que já assignálamos, nos „Div. y hum. versos“ acha-se repetida na Arte de Gal., a p. 79. O mote lá diz, porém: „*Sacaron me los pesares Los ojos y el coraçon*“.»

Posso acrescentar que na fl. 119 dos *Discursos sobre a vida, e morte, de Santa Isabel Rainha de Portugal, & outras varias Rimas*, de Vasco Mousinho de Castelbranco (Lisboa, 1597), há uma *Glosa* de duas oitavas ao citado *Mote*, designado por *Ageno*.

Do verso 4 pode-se dizer que existe em legítima poesia nacional: «No começo de meu mal», primeiro verso da segunda *Volta* da *Cantiga* «Ui ho cabo no começo». Cfr. *Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão — Obras*. Nova edição conforme a de Ferrara preparada e revista por Anselmo Braamcamp Freire e prefaciada por D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Coimbra, 1932) vol. II, pág. [298], 2.ª edição.

Acêrca da música:

A pág. 359 do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri (1) está uma composição de Escobar (é o N.º 133), músico que Barbieri não chegou a identificar. De passagem faço notar no séc. XVI, em Portugal, um André de Escobar, que viveu em Évora como charamela da Sé e depois em Coimbra como mestre dos charamelas da Sé e da

(1) Forma abreviada para designar o *Cancionero musical de los siglos XV y XVI transcrito y comentado* por Francisco Asenjo Barbieri.

Universidade, e ainda Nicolau de Escovar, tangedor de harpa e músico da câmara de D. João III, mencionado na pág. 622 do t. VI das *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, de D. António Caetano de Sousa.

A composição ora publicada é a três vozes como a do *Can. Mus.* — ed. Barbieri; no original dêste *N.º* e do *N.º 15*, do agudo para o grave, as claves de *dó em 2.ª*, *dó em 3.ª* e *fá em 4.ª*; a composição do *Can. Mus.* citado, é igual nas partes extremas, mas a parte intermediária é apresentada pelo transcritor na clave de *dó em 4.ª*. Comparando as partes, nota-se que a minha transcrição tem de comum com a do *Canc. Mus.*, compassos aqui e ali (a parte superior é a que tem maior número) não chegando a apresentar, no conjunto, 50 % de música igual.

Facto importante a notar: na parte superior que transcrevi, as notas *dó* e *sol*, são sempre naturais, mas no *Canc. Mus.* são acompanhadas de sustenidos nos movimentos cadenciais. Escobar empregou, no fim das partes, o tipo de cadência a que me refiro na nota *N.º 44*.

¿Qual das composições é mais antiga?

¿Como explicar tão grandes variantes?

Assalta-me o seguinte pressentimento: houve um músico que, conhecedor do texto musicado, se propôs reproduzi-lo, mas incapaz de o escrever tal qual era, apenas fixou no pentagrama os fragmentos que a sua outiva tinha retido.

N.º 4 — *Todo me cãsa y me pena*. A escrita original a partir do grave para o agudo, é em clave de *fá em 4.ª*, *dó em 4.ª*, e *dó em 3.ª*, sistema empregado para o *N.º 48*. O *sol* do compasso 32, da parte intermediária, figura no código como mínima, sem dúvida por o copista ter pôsto uma cauda na semibreve. O primeiro *mi* do compasso 26 da parte inferior, substitue o *ré* do calígrafo. As linhas de divisão dos compassos 8, 14, 20 e 34, existem no original.

Com o *Y* do verso 6, o metro está comprido; embora haja da minha parte o desejo de manter o texto poético com a maior fidelidade, aqui fiz a supressão da citada letra ao distribuir o texto pelas partes. Foi a exigência da música da parte superior que me levou a proceder assim.

Relativamente à letra da *Cantiga*, anoto:

V. M. de Castelbranco, na ob. cit. na nota anterior tem, a fl. 124, a *Glosa* do *Mote alheio*:

*Todo me cãsa y da pena
no se que remedio escoja
que si la vida me enoja
tan poco la muerte es buena.*

Andrade Caminha encerrou a segunda décima da *Elegia XXI—Penas amorosas*, uma «elegância portuguesa» no dizer de D. Car. Mich. de Vasconcelos, com os dois primeiros versos da quadra. Tomando esta, a que chamou *Cantiga velha*, de companhia com outra a que deu a mesma designação, cujo princípio é: «Donde estás que no te veo?» fêz-lhe uma interessante *Glosa*. Mas a quadra por que se inicia a composição a três vozes, mereceu particular atenção ao rival amoroso de Camões, pois tomou-a como motivo para duas *Volts* (1). As duas produções que

(1) Estas *Volts* foram recolhidas neste *Cancioneiro* (Cfr. *N.º 24* da 2.ª Parte e respectiva nota).

acabo de citar estão na ed. Priebisch; a *Elegia XXI*, nas *Poesias* de Pedro de Andrade Caminha (Lisboa, 1791).

N.º 5 — *De vos y de mi queixoso*. Tema célebre glosado a fl. LXV verso, do *Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina: con otras cosas nueuamente añadidas*, e a fl. 84 v. da ob. cit. de Gregório Silvestre (Cfr. nota N.º 2).

No *Cancioneiro Geral* publicado por Garcia de Rêsende, IV, 171, vem a nona de Rui Lopes que faz parte das *Cousas de folguar*; do seu princípio:

*De vos, & de mym queixoso
o tenor ouuy cantar,*

pode-se concluir que a parte do tenor seria a parte melódica mais importante da obra a que Rui Lopes se referiu, ao dar a sua contribuição ao engraçado episódio *Das pãcadás dos cantores*.

Foulché-Delbosch publicou, na pág. 563 do t. II do *Canc. Cast. del siglo XV* uma décima de Pinar, onde há os versos:

*y vuestra merced despues
cantara con gran reposo
con altas boçes a tres:
De vos y de mi queixoso;*

estas referências já provam a celebridade do texto que vivia apoiado na música, mas a literatura nacional ainda dá azo a mencionar que na tragicomédia *Côrtes de Júpiter*, representada em 1521 nos Paços da Ribeira, Gil Vicente pôs a Lua a dizer:

*cantarlhe ha hum desditoso
de vos y de mi queixoso
de vos porque sois esquiua.*

(*Copilaçam de todas as obras,*
ed. fac-similada fólio CLXVII verso — 2.ª col.).

Até há pouco tempo, em Portugal, creio que só se conhecia a composição a três vozes, com o texto citado, de João Urrede (é o N.º 11 do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri) a qual também foi recolhida a fl. 47 (antiga numeração 11j) do códice 7/1/28 da *Biblioteca Capitular y Colombina* de Sevilha, designado por *Cantinelas bulgares* (1), e que pertenceu a Fernando Colombo, filho do navegador Cristóvão Colombo. O texto de Sevilha difere da transcrição de Barbieri, pela ausência absoluta de sustenidos, irregularidade no emprêgo do bemol em *mi*, e por não oferecer motivo para se mudar a segunda parte para compasso binário.

A minha descoberta revela uma composição a três vozes diferente da de Urrede,

(1) Tenho reprodução fotográfica dêste códice, e bem merecem aqui agradecimento o Sr. Oficial bibliotecário D. Avelino Estelan e o nosso Cônsul em Sevilha, Sr. António de Cértima, pelos cuidados que tiveram, no período da guerra de Espanha, para me fazerem chegar às mãos tão importante documento o qual, com título fictício, é um *Cancioneiro* no mesmo estilo do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri (título de origem: *Libro de Cantos*) e da parte musicada do que descobri com o rótulo: *Romances*.

A letra, classificada de *Cantiga*, encontra-se na pág. 39 do *Cancioneiro de Évora*, de Hardung, que a copiou do *códice* $\frac{CXIV}{1-17}$, fl. 13 v., omitindo o verso 7; o que está no códice eborense, é isto:

*Perdi a esperança
ficoume o aReço
do mal q̄ me veo*

*Já me vj en dias
q̄ de confiado
nã dera hũ cuidado
por mil alegrias
Mas minhas porfias
Ja gora a Reço
pelo mal q̄ me veo*

Êste *Vilancete*, e não *Cantiga*, é lição menos perfeita do que a da fotografia n.º 2.

Nas *Obras de Luiç de Camões*, pelo Visconde de Juromenha, iv, 141, existe o verso «Do mal que me veio» fazendo parte da redondilha que principia — *Vai o bem fugindo*; é comum ao verso 3.

N.º 9 — *Lo q̄ queda es lo seguro*. Do *Espejo de enamorados*, fl. 18:

*Lo que q̄da es lo seguro
que lo que conmigo va
desseando os morira.*

*Mi anima queda aqui
señora en vuestra prision
partida del coraçon
del dolor con que parti
mas los ojos con que os vi
y el cuerpo que nos vera
desseandos morira.*

fin.

São verso de Garcí Sánchez de Badajoz que Foulché-Delbosc arquivou no *Canc. Cast. del siglo XV*, t. II, pág. 638.

Menéndez y Pelayo, na sua *Antologia de Poetas líricos castellanos*, vi, cccxx, tem matéria que interessa a êste assunto; ei-la:

«De Garcí Sánchez hay en el mismo Cancionero (refere-se ao *Canc. Mus.* — ed. Barbieri) tres villancicos, puestos en música por los maestros Escobar y Peñalosa. Uno de ellos, el que comienza:

*Lo que queda es lo seguro;
Que lo que conmigo va
Deseándoos morirá...*

alcanzó mucha celebridad, siendo glosado por D. Pedro Manuel de Urrea en su *Cancionero* (1513); vuelto á lo divino por el bachiller Alonso de Proaza; y asonado por diversos músicos, entre ellos Enriquez de Valderrábano en su *Silva de Sirenas* (1547)».

As composições do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri, com o texto de que estou tratando, são o N.º 145 de Escobar e N.º 146 de autor anónimo; aqui, a parte de *tiple* 2.º é comum, com pequena variante, ao *tiple* de 145. Ambas são a três vezes como a que transcrevi, mas na parte superior da minha transcrição pode-se notar a particularidade muito curiosa de, aqui e ali, dar ares por augmentação da linha melódica que constitue qualquer das partes citadas do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri; a obra de Valderrábano, citada por Menéndez y Pelayo, não a vi, mas supponho que não tem, na parte consagrada ao cantor, qualquer relação com a que publico, visto Barbieri, no comentário do N.º 145, alegar: «la melodía es diferente de la de Escobar y de la del anónimo que va á continuación».

Três linhas de divisão foram postas no códice e recaíram nos compassos 8, 15 e 29 da transcrição. A *présa* só foi escrita na parte intermediária.

N.º 10 — *Antonilla es desposada*. Ponho sob os olhos do leitor, a letra da composição a três vezes do N.º 384 do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri:

Antonilla es desposada;
Hágotelo, Juan, saber. —
¡Jur'á diez, no puede ser! —

No seas tan rebellado,
Que yo la vi desposar;
Y mucho de su cantar
Vi el lugar regocijado;
Y á Toribio el desposado
Vi atestado de placer. —
¡Jur'á diez, no puede ser! —

A los grandes brinquejones
Que daban en el portal,
Nos entramos yo y Pascual
Por medio de los garzones.
Comimos pica-tostones
Y diéronnos á beber. —
¡Jur'á diez, no puede ser!

Barbieri não encontrou estes versos em qualquer publicação, e eu também não sei a quem pertence o texto que ora ponho em público, o qual tem alguma analogia com o que transcrevi para esta nota.

O verso 4, encontrei-o pela seguinte forma: «Mira Iuan lo que te dixé», como princípio do *Villancico a quatro* publicado na fl. 109 da obra de E. Daza que citei na nota N.º 7.

O original por mim transcrito tem as linhas de divisão dos compassos 5, 11 e 19. Os quatro compassos da parte superior que acompanham o verso — *Antonilla es desposada* — são semelhantes no ritmo trocaico (— — — —) com terminação de valor longo de três unidades (— — —) ao princípio da melódica do tenor da composição de Tordesillas que tem o N.º 341 no *Canc. Mus.* — ed. Barbieri;

depois da primeira suspensão, o calígrafo pôs dois *guiões*, mas só o debaixo se apresenta com utilidade.

O *lá* do terceiro tempo do compasso 20 da parte intermediária, substitue um *dó*, do códice, nota inadmissível porque, se para a composição se tomou a parte inferior como base, à maneira de *cantus firmus*, a parte intermediária só pode formar com ela intervalos de terceira, quinta e oitava. Se a parte intermediária é que foi a origem do contraponto, a parte inferior também só pode formar os citados intervalos. É teoria clara da *Conclusion sexta* do *Tractado de canto mēsurable: y contrapūcto* de Aranda (Cfr. caderno c, págs. 8-9).

Os pontos das breves das partes superior e inferior do compasso 4, de tôdas as breves do compasso 10, assim como os das partes superior e intermediária do compasso 18⁽¹⁾, estão a mais no original; tais pontos eram desnecessários na escrita do séc. xvi, em vista das referidas breves serem seguidas de figuras de igual valor.

A *présa* só foi escrita nas duas vezes mais elevadas.

A primeira palavra do verso 3, que na métrica é dissílabo, tem de se cantar ora dissílabo ora monossílabo.

N.º 11 — *Bendito sea aquel día*. No códice falta a fl. 50, onde por certo se escreveram duas partes mais graves do que a da fl. 49 v.; a voz que se salvou, foi originariamente grafada em clave de *dó* em 2.ª e revela estro duma melancolia encantadora. À repetição por extenso dos compassos 11-18, enriquecida com requinte melismático no compasso 22, não se pode negar poder de sedução.

Nada encontrei sôbre esta música, aplicada a uma forma poética não repetida neste *Cancioneiro* e que denota processo da escola do Marquês de Santillana.

Nas *Poesias* de Andrade Caminha, ed. de 1791, vê-se a *Elegia XXI—Penas amorosas*, ser encerrada com os versos:

*Bendito sea aquel día
Que nació mi pensamiento*

os quais são início da poesia musicada de que só resta uma das vozes. A poesia completa encontrei-a no raríssimo *Espejo de enamorados*, já citado; é espécime curioso dos sentimentos antagónicos, bemdizer e maldizer, que merece ser reproduzido por causa da raridade do livro onde se encontra.

Eis o texto completo:

*Bendito sea aquel día
que nascio mi pensamiento
mi congoxa y mi tormento
mis enojos.*

*Benditos sean mis ojos
porque tan alto miraron
y los vuestros que causaran
mi desseo.*

(1) Quando na transcrição não figurem os pontos do códice, a que faço referências, tenha-se em vista o que disse em N. B. da nota marcada com asterisco, por baixo do texto da composição N.º 1.

*Bendito el mal que poseo
mi sufrimiento doblado
mi congoxa e mi cuydado
a tan crescido.*

*Bendito sea el oluido
que tengo d qualquier gloria
sino sola la memoria
de mis males.*

*Bēditas sean mis señales
que de muerto tengo en veros
y la muerte por quereros
se me ofrece.*

*Bendita mi fe que cresce
quando mas males sostiene
y el desmayo que me viene
quando os miro.*

*Bēditos sean los sospiros
que os embio yo jamas
y aquel dolor sin compas
que va conmigo.*

*Todos mis males bēdigo
pues nadie tal bien alcança
no maldigo la esperança
pues no es mia.*

*Maldigo que no querria
los ojos con q̄ os vi primero
y aquel mal tan lastimero
que me heçistes.*

*Maldigo que no supistes
amar ni ser bien querida
sino de ser omicida
de tal suerte.*

*Maldigo triste la muerte
porque no viene a matarme
y de tal pena librarne
que padesco.*

*Maldigo que no meresco
sufrir ya tantos dolores
por seguir vuestros amores
con tal guerra.*

*Maldigo porque no fuyo
de serurte ya señora
por no verte matadora
tan esquiua.*

*Maldigo porque catiua
hiçe yo mi libertad
de tu graue crueldad
con que me hieres.*

*Maldigo quiẽ ã mugeres
pone su fe y esperança
pues al fin el bien que alcança
es ser perdido.*

*Maldigo q̃nto he servido
y quanto seruir pudiera
pues quiẽ biẽ sirue no espera
bien ninguno.*

Fin.

*No çero sete importuno
en maldiçer mis congoxas
pues que vn punto no aforas
tu porfia.*

N.º 12 — *Ado estás alma mia*. Em virtude da falta da fl. 5o, no verso da qual deviam estar as duas partes mais elevadas, apenas resta a parte que publico e que no original está escrita em clave de *dó em 4.ª*; a letra também está incompleta, porque na forma típica do *Vilancete* a tríade deve ser seguida da *Volta* de sete versos.

O *Vilancete XXXVI* de Andrade Caminha, da citada edição de Priebsch, abre da seguinte maneira:

A este Vilancete Velho:

*Adonã estás, alma mia,
Que mucho desseo verte
Antes que venga la muerte?*

As três *Volts* que seguem, nada têm com a letra do códice da Bib. Públia Hortênsia.

N.º 13 — *Pues quexar sé*. Na parte intermediária foi mister acrescentar, na transcrição, a semibreve do compasso 4. Os primeiros cinco compassos têm relação com o início de N.º 317 do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri, obra de J. del Enzina:

Tiple
Tris - te Es - pa - ãa sin...

Contralto

Tenor

Contrab.º

Pondo de parte o sustenido para os *dós*, no contralto, e a parte do tenor com os seus cinco *lás*; colocados os dois *lás* do contrabaixo à oitava superior e notando-se que os bemois da clave não produzem efeito nas notas transcritas, vê-se que a maneira de operar na agregação das partes foi igual.

O verso 2 existe no final da *Égloga VIII* de J. del Ezina, escrito assim: «Que no le ha de aproveitar» e foi empregado sete vezes.

A *Carta escrita de África a um amigo*, da qual o princípio é: «Por usar costume antigo» e publicada no vol. IV de *Obras de Luiz de Camões* (1), por Juro-menha, termina a sua 2.^a e última estrofe com os versos:

*Pues que sufrir e callar
Convieni a mi pensamiento.*

¿Teria o caligrafo escrito *Es* em vez de *Pues*, no princípio do verso 5? Talvez...

É interessante analisar a forma musical em comparação com a maneira de musicar as *Cantigas* e os *Vilancetes*. Nota-se a ausência da divisão parcial, sem dúvida motivada pela forma poética — *Sextilha* — que somente se regista uma vez no *Cancioneiro*.

N.º 14 — *Despososse tu amiga*. É a primeira vez, neste *Cancioneiro*, que posso assinalar a entrada sucessiva das vozes. Tal processo não foi somente utilizado pelo anónimo compositor, no princípio, mas também ao pôr em música a *Volta* do *Vilancete* que alguma relação parece ter com o texto:

— 'Desposó-se tu amiga,
João pastor!'
— 'Ay que si, por mi dolor'.
etc.,

publicado por Hardung, a págs. 46-47 do *Cancioneiro de Évora*.

O princípio desta composição a três vozes apresenta, olhado no seu aspecto de conjunto, semelhança com o N.º 24 — *Por amores me perdi*, e não são isentos do mesmo reparo os N.ºs 119 de Millan e 120 de A.º de Mondejar, do *Can. Mus.* — ed. Barbieri.

Os três versos acima transcritos, foram musicados em vinte e seis compassos por Valderrábano e publicados, sob a música em cifras, no *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valhadolid, 1547), de que Morphy disse conhecer apenas dois exemplares, o da Bib. de Barbieri e o da Bib. Imperial de Viena. Pela fotocópia da fl. xxxiii (lib. 2.º), e pela transcrição de Morphy (2), verifiquei não haver mais texto poético e que a música nada tem com a que ora vem a lume.

N.º 15 — *Mas deveis a quiẽ os sirve*. Com a rubrica *A Éste Vilancete de Badajoz*, o *Vilancete XVIII* de Andrade Caminha, da edição Priebisch, é como segue:

*Más deveis a quien vos sirve
Sin esperanza ninguna,
Que a quien sirve con alguna.*

(1) É sabido que não está provada a autenticidade camoniana desta *Carta*.

(2) Cfr. *Les Luthistes espagnols du XVI^e Siècle*, pág. 148.

Esta tríade é seguida de duas *Volts* diferentes da que foi musicada.

Nada se me deparou que se relacione com a música. A *prêsa* foi escrita unicamente na voz mais aguda; na mais grave, o copista pôs a indicação do *tempo imperfeito de permeio* em vez do *tempo imperfeito*. Em lugar de *sperança* que está sob a música da parte superior do códice, pus *esperança*, ao distribuir a letra pelas vozes; fica assim melhor para a música e para a métrica.

N.º 16 — *Nadie se duela de mi*. Infrutífero todo o trabalho que tive para dizer alguma coisa no domínio da identificação.

A primeira mínima do compasso 9 da parte intermediária, está no original como semibreve.

N.º 17 — *Quiẽ cõ veros pena y muere*. Ao dístico:

*Quien con veros pena y muere
Que hará quando no os viere ?*

chamou Andrade Caminha, *Cantar Vélho* o qual, seguido de três quintilhas, forma a *Cançã XXIV* da edição Priebisch.

A parte superior não tem bemol depois da clave, mas o copista escreveu, após a linha vertical para separar o primeiro verso do segundo, um bemol na quinta linha que serve evidentemente para o *si* do compasso 5 da transcrição.

Na parte intermediária não foi possível, ao meter em partitura as três partes, aproveitar o ponto escrito em seguida à segunda nota do primeiro compasso. Não existindo no original o bemol após a clave, também o não coloquei na transcrição, por nunca aparecer, nesta parte, a nota *si*. Isto leva-me a dizer que os mais antigos exemplos que conheço, de desigualdade no número de acidentes, em seguida à clave, os encontrei na magnífica obra de Coussemaker *L'Art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*, ao analisar composições de Pérotin, o *Grande*. Exemplos dizendo respeito a sustentidos, só os vi neste autor; mas pelo que toca a bemois, o *Fascicule 1* de *Trois Chansonniers Français du XV^e siècle* (Chansonnier de Dijon), o *Odhecaton* de Petrucci, o *Canc. Mus.* — ed. Barbieri, as *Cantinelas bulgares*, da *Bib. Capitular y Colombina* de Sevilha, e por certo muitas outras obras dos séculos xv e xvi, fornecem vários exemplos para a dedução seguinte: quando em qualquer composição que exigia o cantar por bemol, havia uma parte sem a nota que devia ser afectada pelo acidente, julgava-se tal acidente inútil e por esse motivo não se escrevia em seguida à clave, como nas outras partes.

Embora as partes intermediária e inferior, tenham no compasso 9 a indicação do *tempo imperfeito de permeio*, manteve o mesmo compasso do princípio, porque os pontos de divisão colocados quási no fim das partes extremas, entre duas semibreves que estão no meio de duas breves, claramente demonstram a existência da medida ternária.

Não foi grafada a *prêsa* na parte intermediária.

Os antigos cantores das partes extremas talvez cantassem no compasso 9 a primeira palavra do verso 3 como bissílábica — *bi-u'rá*. Preferi não encurtar o verso e fiz o desdobramento, das breves do compasso 11, que vai dentro do parêntesis recto.

Finalmente: a tranquilidade do *contraponto silábico*, denominação de Henrique

Expert para a «simultaneidade do canto e das palavras em tôdas as vozes» (1) é quebrada pelos compassos 10-12 da parte intermediária onde as notas se sucedem como no princípio do *tiple* do N.º 417 do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri.

N.º 18 — *Que sêtis coraçõ mio.* O *Espejo de enamorados* a que me referi nas notas N.ºs 3 e 11, contém na fl. 15 v., uma poesia do «coimendador escriua» do teor seguinte:

*Que sentis coraçõ mio
no deçis
que mal es el que sentis.*

*Que sentiste aquel dia
quando a mi señora vistes
que perdistes alegria
y descanso despedistes
como a mi nunca boluistes
no deçis
donde estays que no venis*

*Ques d vos q̄ e mi nos hallo
coraçõ quien os agena
ques d vos que aunque callo
vuestro mal tambien me pena
quien os ato tal cadena
no deçis
que mal es el que sentis.*

fin.

Na pág. cccxxxiv, do t. vi, da *Ant. de Poetas lir. cast.* de Menéndez y Pelayo, vem a transcrição da poesia do Comendador Escrivá, um valenciano que foi «*Maestre Racional*» do Rei Católico e seu Embaixador na Santa Sé, em 1497, e dela salta à vista (mesmo sem ler) que quási todos os versos começam em forma interrogativa. Tal facto não se dá noutra publicação que vi, o *Cancionero General* editado em Antuérpia, em 1557, onde a interessante produção foi incluída.

A impressão mais antiga do texto, parece ser a mencionada por Salvá, ao descrever o N.º 27 do seu *Catálogo*.

A parte superior foi transposta da clave de *dó em 2.ª* (o copista empregou, por lapso, a clave de *dó em 3.ª* no princípio da *Volta*). Na parte intermediária há uma linha de divisão, a do compasso 7.

As três partes apresentam o emprêgo de pontos de divisão e algumas notas pretas.

Pratiquei, nas partes extremas, o desdobramento das breves para melhor aplicar a letra (Cfr. compasso 16).

(1) Cfr. *A propos de la musique française à l'époque de la renaissance* — in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. III, pág. 1273.

E porque nada sei sobre o autor da música tão profundamente melancólica que até parece digna de ter inspirado os versos de Gil Vicente:

*La musica deve ser
su madre dela tristura.*

(Copiçam, ed. fac. sim.,
fólio cxxx verso — 2.ª col.)

anoto que, no t. iv, do *Ensayo* de Gallardo, está registada sob o N.º 4186, a seguinte raridade livresca:

«*Alto*. Recopilacion de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco, de Juan Vazquez. 1560. (*Al fin.*) Impreso en Sevilla en casa de J. Gutierrez, impresor en Cal de Génova, con licencia del Señor D. Juan de Ovando, provisor de Sevilla».

Segundo a descrição de Gallardo, a fl. 22 v. tem a «Tabla de los Villancicos y Canciones» na qual figura, em nono lugar, o verso: «Qué sentis, corazon mio», o qual impõe uma análise da referida parte de *Alto* e dos cadernos (ou partes) para *triple, tenor, baixo* e 5.ª parte, existentes na Biblioteca do Palácio Medinaceli, de Madrid, para se averiguar que relação há entre a composição a três vozes deste *Cancioneiro* e a de João Vazquez, compositor da escola andalusa que no dizer do eminente Filipe Pedrell «colocado en plena mitad del siglo xvi se adelanta con todo el poder de su genio a épocas recientes» (1).

N.º 19 — *Haçme amor el mal q̄ puedes*. O bemol aplicado ao *si* do compasso 7 da parte superior, existe no código logo depois da linha que separa os dois primeiros versos, isto é, antes da nota *dó*; há mais duas linhas que separam versos: são as que se encontram nos compassos 13 e 26 da transcrição.

Pelo que toca à letra, corri *Ceca* e *Meca* sem resultado.

N.º 20 — *Porq̄ me não ves Ioãna*. É certo que este número não constitue exemplo rigoroso de fabordão, mas a insistência das terceiras e das sextas nas duas partes superiores, demonstra que o autor não menosprezou tal sistema na composição do *Vilancete*.

Só existe uma linha de divisão separando os versos 4-5, e traduzi por sustenido, para os *fás* do compasso 14 da parte superior, o sinal muito semelhante à cruz dupla de Santo André que está assinado na 5.ª linha da última pauta da voz mais aguda (Cfr. fotografura n.º 3). Pode parecer um pouco desconcertante este sustenido, para quem se coloque dentro da época, mas sem dúvida foi escrito em tal lugar para ter influência na nota que vem quasi em seguida.

No referente ao texto poético, encontrei o verso 9 na inspiradíssima composição de João Vazquez — *Duêlete de mí, señora* (2), assim: «El dia que no te veo», mas não posso assinalar a prioridade de tal verso em idiomas diferentes.

(1) Cfr. *Cancionero musical popular español*, t. 3.º, pág. 38.

(2) Publicada pela primeira vez em *Villancicos y Canciones de Juan Vazquez, a tres y a quatro* (Ossuna, 1551). Miguel de Fuenllana, glória de Espanha e músico da câmara do Rei de Portugal D. Sebastião, transcreveu-a para *vihuela* e inseriu-a no seu *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra* (Sevilha, 1554). Em notação moderna, apresentou-a Morphy em *Les Luthistes esp. du XVIe s.*, pág. 208, e Pedrell sob o N.º 70, no t. 3.º do *Canc. mus. pop. español*.

N.º 21 — *Por vna sola vez*. Quanto à forma poética, é a mais formosa produção que tenho lido das que têm em vista o tema *Alçar os olhos*, ao qual já se encontra referência nos N.ºs 175 do *Cancioneiro da Vaticana* e 571 do *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (hoje *Cancioneiro da Bib. Nac. de Lisboa*) no verso: «se os meus olhos vir un pouco alçar», que faz parte da poesia xxiii das *Cantigas d'Amigo dos Trovadores galego-portugueses*, edição de José Joaquim Nunes.

O velho tema encontrei-o, embora com versos diferentes, no *Cancioneiro* de Luiz Franco — Ms. 4413 do *Fundo geral* da Bib. Nac. de Lisboa; no *Cancioneiro de Évora* publicado por Hardung, e no *Cancionero del Excellentissimo Poeta George de Monte Mayor*, o português Jorge de Montemor, famoso autor da *Diana* e «cantor contrabaixo» na capela da Infanta D. Joana (1), filha do Imperador Carlos v, que casou com o Príncipe português D. João e foi mãe de D. Sebastião.

Ainda tomei nota de ter sido utilizado por Gregório Silvestre, e não são estranhas ao tema de que se trata, *as regras de Dom João Furtado de Mendonça* que Andrade Caminha glosou e das quais falarei em nota relativa à *Glosa de Alço los ojos mirado*, que principia por: *Quando está mi pensamiento* (Cfr. nota N.º 22 da 2.ª Parte).

Na obra de João Vazquez mencionada ao fazer a nota N.º 18, existe uma composição cujo princípio é: «Por una vez que mis ojos alcé». Embora dada à estampa em 1560, já tinha sido transcrita, oito anos antes, para canto e *vihuela*; esta transcrição saiu na fl. xii e xii verso (lib. 2.º) do *Libro de música de vihuela* que Diogo Pisador publicou em Salamanca, em 1552. Mandeí reproduzir a referida transcrição na Biblioteca Nacional de Paris e pela fotocópia vejo, a-pesar-de não ter mão de mestre no delicado labor da transcrição de música em cifra, que a parte destinada ao cantor assim como o acompanhamento, nada têm com a obra que ora faço conhecer.

Da fotocópia que tenho presente, extraio a seguinte letra:

*Por vna vez que mis ojos alce
diçẽ que yo le mate
Como al Cauallero no le di herida
diçẽ que yo le mate*

Buelta

Ansi vaya madre virgo ala vigilla

pela qual se vê que só os dois primeiros versos se relacionam com o texto da partitura vocal, objecto desta nota.

N.º 22 — *Señora aunq̃ no os miro*. Nada vi relacionado com a letra ou com a música.

As linhas de divisão dos compassos 9, 13, 21 e 40, existem no original com o significado de separação de versos.

Não se grafou a *présa* na parte intermediária; no compasso 18 desta parte, o

(1) O documento sobre este lugar desempenhado pelo nosso poeta e músico, foi publicado por Narciso Alonso Cortés no seu trabalho *En torno a Montemayor*. Cfr. *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. xi, págs. 192-199.

fá é do transcritor para substituir o *mi* do copista. Despreze-se a ligadura do compasso 11 para 12, ao cantar o verso 10.

N.º 23 — *Tu gitana q̄ adevinas*. Houve emprêgo de notas pretas nas três partes e não foi posta a *prêsa* na parte intermediária.

As linhas de divisão dos compassos 5, 9, 13 e 21, existem nas duas partes mais elevadas do código, mas a parte inferior só tem linhas correspondentes aos compassos 5, 13 e 21

A *Cantiga LXI* de Andrade Caminha, da edição Priebsch, começa com a quadra dêste número, mas escrita e pontuada da seguinte maneira:

*Tu, gitana, que adevinas,
Me dize, que no lo sé:
Si saldré d'esta ventura
O si en ella moriré?*

As duas *Volts* que seguem, nada têm com a letra musicada.

N.º 24 — *Por amores me perdi*. Nenhum provento tirei de tôdas as investigações feitas para identificar êste número.

As duas vozes mais agudas estão no original em clave de *dó em 3.ª*, e a mais grave em clave de *fá* da mesma linha. É forma de escrita comum ao número imediato.

O copista empregou, na parte intermediária, o sinal do *tempo imperfeito* até ao fim da primeira parte, e depois o *tempo imperfeito de permeio*; para a parte inferior empregou sempre a primeira destas indicações, mas eu tive em conta, ao efectuar a transcrição, o *tempo imperfeito de permeio* no qual foi grafada a parte superior.

A pausa de mínima no compasso 14 da parte inferior, ao tentar a transcrição incidiu no início do compasso; afigurou-se-me falta do copista e por isso pus a pausa no lugar do *mi* e esta nota no lugar da pausa.

Não se estranhará que a palavra *amores* seja cantada, na parte inferior, primeiro como trissílabo e depois como dissílabo.

N.º 25 — *Las tristes lagrimas mias*. Não encontrei a letra, tal e qual, em qualquer parte, mas posso fazer as seguintes referências:

A 15.ª estrofe da *Carta escrita de Africa a um amigo*, citada no decorrer da nota N.º 13, termina com os versos:

*Las tristes lagrimas mias
En pedras hazen señal.*

A triade, foi glosada por V. M. de Castelbranco e está publicada na obra que mencionei dêste autor na nota N.º 3. Gregório Silvestre fêz-lhe uma *Glosa ao divino*, da qual deu conta Justo García Soriano em *Una antologia hispanolusitana del siglo XVI* (Cfr. *Boletín de la Real Academia Española*, t. XII, pág. 541) mas não disse estar impressa na edição das suas obras que já citei no fim da nota N.º 2 (1).

(1) O estudo de J. G. Soriano foi reproduzido, em 1928, no 16.º vol. da *Revista de História*. A fonte do trabalho, é o código $\frac{12-26-8}{D \quad 199}$ da *Biblioteca de la Real Academia de la Historia*.

Joaquim Romero de Cepeda e Cristóvão Velázquez de Mondragón, também se serviram da tríade como *Mote* para fazerem *Glosas* (Cfr. Gallardo, t. iv, c. 257 e 993 do *Ensayo*) e ainda encontrei na fl. 400-400 v., do *Ms. 8920* da Bib. Nac. de Lisboa, a *Glosa* de autor anónimo que foi recolhida neste *Cancioneiro* (Cfr. N.º 19 da 2.ª Parte).

Na parte musical houve duas faltas do calígrafo: deixou o *si* existente no compasso 21 da parte intermediária, como semibreve, em lugar de mínima; na parte inferior não escreveu a pausa que se vê no compasso 44 da transcrição.

O desdobramento da mínima do compasso 50 da parte intermediária, justifico-o com o facto desta parte conter, desde o segundo tempo do compasso 39 até 51, a mesma música que na parte superior vai desde o segundo tempo do compasso 27 até 39.

Há uma *Cancion* de Valderrábano, inserida em sua *Silva de Sirenas*, fl. xxv (lib. 2.º), contendo sòmente os três versos:

*Las tristes lagrimas mias
en piedras haçen señal
y en vos nunca por mi mal.*

Pela fotocópia do texto musical e poético que tenho à vista, feita na Bib. Imperial de Viena, afirmo: a *Cancion* de Valderrábano, debaixo do aspecto musical, não tem relação com a obra a que esta nota se refere.

N.º 26 — *Perdido polos meus olhos*. Nas *Poesias inéditas* de Andrade Caminha, publicadas por Priebsch, lê-se a pág. 12:

*A Este Vilancete
de Dom Afonso de Meneses:*

*Perdido polos meus olhos,
Não tenho vida com eles,
Nem posso viver sem eles.*

As duas *Volts* de Caminha são diferentes da que encontrei musicada. ¿Serão os dez versos do *Vilancete* dêste *Cancioneiro*, do citado Dom Afonso de Meneses?

Pela primeira vez, nesta colecção de obras musicais, as três partes foram destinadas às claves de *dó em 1.ª, 2.ª e 3.ª*, processo que se repete no N.º 62.

As linhas de divisão dos compassos 9, 15, 22 e 35, tiveram em princípio a utilidade de separar os versos.

N.º 27 — *Cuydados meus taõ cuidados*. Êste falar de *cuidados*, em sentido interrogativo, não foi único no séc. xvi; mas é, quanto a mim, o mais belo para cotejar com o *Vilancete alheio* aproveitado por Sá de Miranda:

*Que vos farei meu cuidado
Onde vos trarei metido
Que não sejais entendido?*

(Ed. príncipe, fl. 157).

No *Cancioneiro* de Luiz Franco existe, a fl. 98, uma *Glosa de pensandous estou filha* (o sentido cantar à maneira de solau deixado por Bernardim Ribeiro na *Menina e Moça*) onde a segunda décima abre por:

*Lembre a gloria pasada
padeço o mal presente*

versos que é interessante comparar com os dois versos finais da *Cantiga* musicada.

As linhas de divisão dos compassos 5, 9, 13 e 21, existem nas partes extremas; mas para a parte intermediária o copista deixou as correspondentes aos compassos 5, 9 e 21.

A *présa* só foi escrita na parte superior.

O *lá* do terceiro tempo do compasso 8, da parte inferior, é da responsabilidade do transcritor.

N.º 31 — *Parti ledo por te ver*. Investigando no *Ensayo* de Gallardo, topei no t. II, c. 408, notícia de «En el mar de mis pesares», ser variante do segundo verso musicado, e um dos *tonos varios* do Ms. da Bib. Nac. de Madrid, que tem por rótulo — *Algunas poesias de Valentim de Céspedes*.

As partes têm as linhas de divisão que no trabalho transcrito pertencem aos compassos 8, 13, 18, 22 e 32; só por lapso de escrita deve ter passado em claro a linha do compasso 22 na parte superior.

N.º 32 — *Que he o q̃ vejo*. É uma bela poesia, que pode sofrer confronto com as melhores do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Rêsende, bem digna da linda música que a acompanha.

Tôdas as partes têm, por três vezes, notas pretas. A parte inferior tem, antes da pausa de mínima do compasso 9, um bemol assinado em *si*, o qual interpretei como necessário para todos os *sis* que seguem.

Para os compassos 26-28 não pus *speranças*, conforme está por baixo das notas da parte superior; pratiquei a divisão silábica *es-pe-rã-ças*, obrigatória na métrica, com o desdobramento do valor dos compassos 27-28. As ligaduras dos compassos 11 para 12 e 19 para 20, rejeitem-se para cantar o verso 11.

N.º 33 — *De vos, e de mĩ naceo*. Nada se me deparou pela poesia dos séculos xv e xvi que se relacione com esta *Cantiga*, onde me parece haver indício de ter andado a-par das trovas feitas sôbre o *Cuidar*.

Na primitiva notação só existe uma linha, separando os versos 5-6, na parte superior. A *présa* não foi grafada nas duas partes mais graves.

N.º 34 — *Toda noite e todo dia*. Só sei dizer isto: o verso «todaa noyte, & todo dya», foi empregado por D. João de Meneses num *Mote* glosado a D. Leonor Pereira (Cfr. *Canc. Geral*, I, 135, verso 14).

No tocante à música: o ritmo dos compassos 14-17, é o mesmo dos primeiros quatro compassos do N.º 17 e da repetição do N.º 39. Na parte superior, ao começar da segunda parte, o calígrafo não cortou o semicírculo que antecede o número três; escusava de ter pôsto qualquer indicação, como fêz nas outras partes, visto que a sigla da medida ternária, posta no princípio, tem acção até final.

Na parte intermediária, a breve do compasso 17 da transcrição tem, no original, um ponto à frente que não é necessário, em vista da breve ser perfeita.

Na parte inferior excluí um *ré*, semibreve, entre o segundo *ré* e o primeiro *dó*, do compasso 8. Além disso, vendo na mesma parte que a música do compasso 20 dava agregação pouco coerente com a escrita musical quinhentista, modifiquei para o que se vê na partitura; feita esta modificação e olhando ao conjunto, fui levado a uma substituição de valores no compasso 9, certo de tal substituição dar ao aspecto geral verdadeira unidade de contraponto silábico empregado pelo anónimo compositor.

N.º 35 — *Con mi dolor y tormêto*. Impossível falar da letra deste número e dos três que lhe vão seguir.

Como na parte intermediária o copista omitiu a música para os compassos 16-20, proponho para execução futura as notas dos referidos compassos assinaladas por uma chavêta.

A música e a medida do verso 2 exigem *esperança* em vez de *sperança*.

N.º 36 — *Que dizem allá Paschual*. Na parte intermediária, o copista não escreveu, em seguida ao semicírculo cortado, o três semelhante ao τ minúsculo gótico; com tal falta, ficou em seguida à clave a indicação da medida binária em vez da medida ternária.

Para o compasso 15 da parte inferior, o original dá uma semibreve seguida de breve; não concordei, modificando para o que se vê na transcrição.

Para impedir agregações de mau gosto e final que contrastava fortemente com a primeira parte, substituí um *dó* escrito no códice, pelo *fá* que ocupa o primeiro tempo do compasso 19 da parte superior da partitura.

N.º 37 — *Se do mal q̄ me q̄reis*. Há linhas a separar os versos; são as actuais linhas de divisão dos compassos 5, 9, 13 e 21.

Na parte intermediária, o segundo *ré* existe como semibreve no original; falta do copista em não ter pôsto cauda na figura, para dar a mínima que tive de empregar.

Esta composição emparelha, pela sua frescura e beleza, com a que principia por: *Que he o q̄ vejo* (Cfr. N.º 32). Uma e outra estão destinadas a obter êxito imediato, pois que seu efeito é aliciente. Enxergo-as animadas pelo sôpro da musa popular.

N.º 38 — *Ia q̄ viueis taõ ausentes*. Únicamente tenho a mencionar que o original contém quatro linhas a separar versos, as quais se encontram nos compassos 7, 13, 19 e 29 da transcrição.

N.º 39 — *Naõ podem meus olhos veruos*. Êste verso existe na língua castelhana: «No pueden mis ojos veros», como primeiro verso da *Volta* duma *Cancion de frey Yñigo de Mendoça* que vi na pág. 120 do t. 1, do *Canc. Cast. del siglo XV* ordenado por Foulché-Delbosc.

Os compassos 3-4 e 8-9, derivam de notas pretas em tôdas as partes do original que também conserva linha divisória dos versos do dístico.

No compasso 13 da parte intermediária, o *ré* está substituindo um *mi*; com esta emenda, a cadência (outrora chamada *cláusula*) fica de harmonia com agregações semelhantes (Cfr. N.º 22, compassos 46-49, e N.º 59, compassos 35-36).

Os compassos 11-14, têm de ser cantados três vezes; sem qualquer indicação

para assim proceder, fui levado a tal pela forma poética, não repetida neste *Cancioneiro*, que tem o seguinte esquema:

dístico: *a a* quintilha: *b b b a a*

intimamente relacionado com a compostura em contraponto silábico que, em resultado da interpretação indicada, também se presta à análise rítmica de 5 + 5 + 4 compassos (estes 4 executados três vezes) o que dá:

a a, música para o dístico;
b b b a a, música para a quintilha.

N.º 40 — *Obriga vossa lideza*. Nos dois primeiros versos há o perfume de:

*Obriga o primor que tem
Lideza tão extremada*

que faz parte da primeira *Volta*, escrita por Camões, ao *Mote — Menina, não sei dizer* (Cfr. ed. Juromenha, IV, 71).

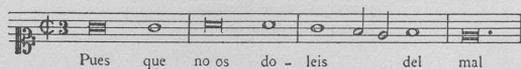
Trabalhei muito para identificar a *dama Bayonesa*, inspiradora da *Cantiga*, mas nada consegui.

O *tesouro de Veneza* foi citado: 1.º nos *Embargos Danrriq̄ da mota pera se não entregar o colar a Vasco abul feitos a rraynha dona Lyanor*, in-*Canc. Geral*; 2.º no *Auto de Rodrigo e Mendo* de Jorge Pinto; 3.º no *Auto do Filodemo* de Camões. Julgo tal referência, ligada ao que hoje se chama *Tesouro de S. Marcos de Veneza*, magnificência sem par com origem na quarta Cruzada que demonstra o amor dos Imperadores bizantinos pelas obras de Arte e ainda pelas reliquias de todo o género.

O calígrafo não deixou a *presa* na parte inferior e apenas empregou, nas três partes, uma linha a dividir pelo meio a quadra da *Cantiga*.

N.º 41 — *Señora bem poderey*. No tocante à letra, não tenho referências a fazer a este número, onde foram empregadas quatro linhas separando versos — as actuais linhas de divisão dos compassos 5, 9, 13 e 21. O *dó* no compasso 16, da parte inferior, é emenda minha ao *ré* do original.

Os primeiros quatro compassos da parte superior podem-se relacionar, quanto ao ritmo, com o *incipit* do *triple* do N.º 112, de autor anónimo, do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri:



N.º 42 — *No veros j' dessearuos*. Sem ter encontrado o mais pequeno elemento a coincidir com qualquer verso, assinalo o género *quintilhas* (sem *Mote*), musicado pela primeira e única vez, por desconhecido compositor que fêz a separação dos versos com as quatro linhas de divisão que ocupam os compassos 6, 11, 17 e 22.

N.º 43 — *Ia dei fim a meus cuidados*. As linhas de divisão dos compassos 8, 15, 20 e 31, em tôdas as partes, provêm do original, mas a parte inferior ainda tem uma linha que pertenceu ao compasso 4. Nada mais posso anotar.

N.º 44— *Aunque no me pidais cuenta*. No *Canc. General*, edição citada na nota N.º 18, a fl. ccxxxij vem, depois dum *Villancico* de Serrano:

Otro Villancico

*Aunque no me pidays cuenta
como mi vida gaste
yo senora os la dare.*

*Compre caros pèsamiētos
sembrellos en vuestro oluido
lo que dellos ha nacido
son angustias y tormentos.
De tal cuenta tales cuentos
siempre jamas contare
pues que mi ventura fue.*

*Con muy cōtinua querella
cogi vn poco desesperança
fue tan breve su tardança
que no pude gozar della.
Mas aunque me vi sin ella
ni por esso no mude
mi fe ni la mudare.*

*Tantas lagrimas gastando
qu'el cuento dellas se pierde
sin deçir que se os acuerde
porque ni como ni quando.
Que si os quiero yr acordãdo
el mal que por vos passe
tarde o nunca acabare.*

Fin.

*La fortuna forçadora
forço mis fuerças forçando
esperando y desseando
la muerte de ora en ora.
Pues ved mi cuenta señora
y vereys que os alcance
lo que pediros no se.*

É, sem dúvida, o texto que deu origem à composição a três vozes onde se nota apreciável contôrno melódico, principalmente na parte superior, compassos 15-18.

Também encontrei no *Canc. Geral*, v, 342:

*Hynda que me não peçays
a conta de minha vida,*

como princípio das trovas onde Garcia de Rêsende dá conta da sua vida a um amigo.

Tanto esta *Canção* polifónica, como as que têm os N.ºs 47, 51, 53, 54 e 57, fornecem um tipo de cadência assaz curioso, pelo movimento de oitava ascendente na parte inferior, isto é, na voz mais grave. A forma desta cadência assentava nas seguintes regras para as composições a três vozes: a parte inferior, saltava à oitava alta da nota que ficava sempre à quinta inferior da parte intermediária; esta, tinha movimento obrigado de segunda descendente; e a parte superior, subia de segunda, ou imediatamente, ou depois de ter feito ouvir uma nota de curto valor, à guisa de ornato, um grau abaixo.

Nas cinco composições designadas pelos números acima impressos, verifica-se que ao movimento de segunda maior descendente, da parte intermediária, se opõe na parte superior o movimento de segunda menor ascendente; por tal motivo é que apliquei o susinado, nos compassos 13 e 21, à nota *dó*.

Há que registar novo emprêgo de claves: do agudo para o grave, as claves de *dó em 2.ª e 4.ª*, e *fá em 4.ª*, modo de escrita comum aos N.ºs 50, 54 e 56.

No verso 2 cante-se *passé* e não *passé*.

É natural que o verso 3 se tivesse cantado com a divisão silábica «Yo ão-ra os la da-ré», mas eu desprezei a síncope na segunda palavra e distribuí: «Yo se-ño-ra os la da-ré».

N.º 45 — *Mil vezes llamo la muerte*. O erudito Barbieri, ao publicar o *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, referiu que o códice da Biblioteca do Real Palácio de Madrid—fonte do seu trabalho apontada por Gregório Cruzada Villaamil—estava com falta de 54 fôlhas, e dando notícia das «obras indicadas en el Índice original, pero que no existen, por falta de las hojas correspondientes», prestou serviço digno de encarecer. É que, pela resenha das págs. 49 a 54 do seu monumental trabalho, sabe-se que a fl. clxxij continha um *Villancico* com o *incipit* «Mil veces llamo la muerte» e pode-se suspeitar que o texto musical e poético fôsse comum ao da fotografura n.º 6, por mim encontrado na Bib. Públia Hortênsia.

Com o princípio, relaciono ainda o verso «mil vezes a morte chamo», o qual se encontra num *Vilancete* de D. Francisco de Portugal, 1.º Conde do Vimioso (Cfr. *Canc. Geral*, II, 275, verso 13).

O último verso da tríade, igual ao último da *Volta*, tem variante em Gil Vicente: «Por mas que la vida pene» princípio do *Vilancete* cantado por três Sereias, no *Triunfo do Inverno* (Cfr. *Copilaçam*, ed. fac. sim., fôlio clxxx — 2.ª col.).

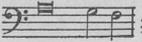
Há no original pequena amostra de notas pretas, correspondente à segunda metade do compasso 3 da parte intermediária; ainda nesta parte: a breve do compasso 12, é redução a metade do valor grafado pelo copista; a pausa de semibreve do compasso 16, é da responsabilidade do transcritor.

O *ré* do compasso 16 da parte inferior está substituindo um *mi*; nesta parte, a escrita  é errônea; devia estar a terceira figura desligada por causa da letra.

A feitura desta *Canção* revela obra de mão de mestre; e a técnica, digna dos mestres flamengos do fim do séc. xv e primeira metade do xvi, foi posta inteligentemente ao serviço da inspiração saudosista peninsular.

N.º 46 — *Vna amiga tẽgo hermano*. Tem de comum com o N.º 375 do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri, a letra e a música; é, por conseguinte, produto musical e poético de João del Enzina.

Eis as variantes da transcrição de Barbieri:

- a) parte superior — compassos 11-12 , 17-19  e no compasso 20, sensível formada pelo transcritor; tôda a parte está em clave de *dó em 2.ª*;
- b) parte intermediária — compasso 12, breve com ponto de augmentação;
- c) parte inferior — abre com ; no compasso 10, a segunda semibreve é um *fá* na linha de clave, e no compasso 17, a última mínima é um *ré* na 3.ª linha.

A composição a três vozes por mim transcrita, apresenta as claves de *dó em 1.ª e 4.ª*, e *fá em 4.ª* (de cima para baixo) disposição única neste *Cancioneiro*, e notas pretas nas três partes.

A figura do compasso 13 da parte superior, falta no original; o mesmo succede com a música do compasso 12 da parte intermediária, e semibreves do compasso 21 desta parte e parte inferior.

Em vista do texto poético deixado pelo calígrafo, não chegar para ir ao princípio e terminar na primeira suspensão, acrescentei-lhe os três versos que vão sublinhados, seguindo o texto do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri, pelo qual se vê ter Enzina ainda escrito mais dezanove *Voltas*.

N.º 47 — *Quiê te traxo el cauallero*. Trata-se da obra de João del Enzina que figura sob o N.º 82 no *Canc. Mus.* — ed. Barbieri, donde transcrevo a triade e a primeira *Volta*:

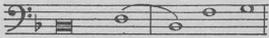
*¿ Quien te trajo, caballero,
Por esta montaña oscura? —
¡ Ay, pastor! que mi ventura. —*

*¡ Jur' al cuerpo de San Polo
Qu'estoy asgado de tí!
¿ Quien t'arribó por aquí
Tan lagrimoso y tan solo?
Yo cuidé qu'eras Bartolo,
Un pastor de Estremadura,
Qu'aprisca en aquella altura. —*

Repare-se no verso 4 «... cuerpo de San Polo», para bem interpretar a deformidade fornecida pelo texto do códice que utilizei.

Variantes na música transcrita por Barbieri:

- a) parte intermediária — compasso 2, ligadura do segundo para o terceiro tempo; compasso 5  à oitava inferior;

b) parte inferior — compasso 2, ligadura do segundo para o terceiro tempo; compassos 4-5  e compasso 14, *dó* à oitava superior da nota anterior.

Ao transcrever a parte intermediária, tive de aplicar o ponto de aumentação do compasso 9. Os valores dos compassos 4-5 das partes extremas, procedem de notas pretas.

A parte superior não oferece qualquer variante, comparada ao texto do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri, mas coisa bem digna de se mencionar é o facto do texto musical, nos seus primeiros catorze compassos, ter raiz numa melodia das *Cantigas* de Afonso o Sábio — a que tem o N.º 242 no volume *La musica de las Cantigas* e que o profundo arabista e musicógrafo Julião Ribera transcreveu do *Codice J. b. 2.* do Escorial. Menciono isto, mas não me cabe a honra da descoberta; tal identificação, feita antes de ter aparecido o cimélio por mim transcrito, deve-se a Edmundo Arménio Correia Lopes que, em 1926, no singular *Cancioneirinho de Fozcoa*, tratou não só da citada identificação, mas ainda demonstrou o parentesco da melodia medieval com melodias cantadas no séc. xx pelo povo transmontano, em Vila Real e Vinhais.

N.º 48 — *Vamonos Iuan al aldea*. Nos compassos 29-30 da parte superior, as notas *lá-sol-sol* substituem *fá-mi-mi*, por concluir que o calígrafo escreveu as notas à terceira inferior.

Na parte intermediária introduzi a semibreve do terceiro tempo do compasso 2; na parte inferior, o *fá* do segundo tempo do compasso 16, está substituindo um *sol*.

Nas duas partes mais graves do original há amostra de notas pretas; e na breve do compasso 6 da parte inferior, houve necessidade dum desdobramento, impôsto mais pelo verso 10 do que pelo verso 2 onde se podia praticar a síncope *v'remos*.

N.º 49 — *La vida y la muerte juntas*. Êste verso está mencionado nas «obras indicadas en el Índice...» a que fiz referência na nota N.º 45. Isto leva a crer que a composição da fotogravura n.º 7 seja igual à que esteve na fl. clxxxiii, uma das 54 fôlhas desaparecidas.

O *mi* do compasso 14 da parte intermediária, substitue um *fá*; o *sol* do compasso inicial da parte inferior, também representa emenda a outro *fá*. Nas partes extremas houve comedido emprêgo de notas pretas.

O copista escreveu ao fundo da fl. 88, um *guião*; por êle se vê que o executante da parte mais grave devia atacar um *dó* à quinta inferior, mas o exame das duas laudas seguintes, onde não existe a palavra *residuum* nem a *mano indicatrice* (1) como era de uso na época, prova que a partê ficou incompleta.

As partes impressas sob a chavêta nos compassos 24-26 da parte inferior são, segundo o meu modo de ver, as que faltam no preciosíssimo cimélio. Ao recons-

(1) Entenda-se tal designativo pelo indicador tipográfico: 

tituir, não tive em vista a leitura baseada no elemento *acorde*, sôbre o qual só com muita prudência se pode falar pelo que respeita à técnica de tôdas as obras dispostas em partitura. Olhei à agregação de três melodias diferentes e pelo que toca ao sabor exquisito das mínimas das duas partes superiores do compasso 24 (lembro para se não esquecer a época em que as *Canções* foram escritas) convém elucidar: estas notas, a-par-de outras do mesmo género nesta composição, e ainda as que figuram por aqui e por ali na parte musical dêste *Cancioneiro*, devem ser incluídas na categoria de «véritables échappées, lesquelles ont une existence recon nue et classées sous le nom de *Notes changées*, procédé étrange qui consiste à remplacer purement et simplement la note naturelle par une autre sans que celle-ci ait aucune raison d'être, sinon la fantaisie du compositeur et le besoin de varier les contours». (Cfr. Luciano Chevallier, *Les théories harmoniques* — in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 2.^a parte, 1.^o vol., pág. 524).

Foi processo em uso desde Adão de la Halle até fim da Renascença.

Finalmente: os versos 2 e 9 reclamaram para o terceiro tempo do compasso 8 da parte intermediária, uma semibreve em troca da pausa grafada no códice.

N.^o 50 — *No tienen vado mis males*. «Conheço este vilancete do *Espejo de enamorados*», disse a insigne romanista D. Car. Mich. de Vasconcelos, nas suas *Nótulas sobre Cantares e Vilhancicos peninsulares e a respeito de Juan del Enxina* — in *Revista de Filologia Española*, v, 343. Guiado por tão preclara autoridade, da fl. 15-15 v. do citado *Espejo de enamorados*, trasladei:

*No tienē vado mis males
que hare
que passallos no podre*

*Crece tanto la tormenta
de mis tristes pensamientos
que con sobra de tormentos
mayor mal se me acrecienta
no ay quien mis males sienta
que hare
que passallos no podre.*

*Van tan alto mis amores
que ningun remedio veo
no se atreue mi desseo
a passar tales dolores
yo cercado de temores
que hare
que passallos no podre.*

Fin.

Há exactidão com o texto existente no *Canc. General* (Antuérpia, 1557).

Mais: em *Cincuenta e cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero*

de Uppsala. Ahora de nuevo publicadas, acompañadas de notas y comentarios por D. Rafael Mitjana (Uppsala, 1909), publicou-se na pág. 14:

No tienen uado mis males
Que harè?
Que passar no los podrè.

Es imposible passallos
Males que no tienen medio,
Pues para tener remedio,
El remedio es no curallos.
Mi descanso es desseallos
Porque sè,
Que passar no los podrè.

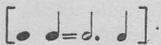
(Juan del Enzina).

Esta poesia, extraída de *Villancicos/De diuersos Autores, a dos/y a três, y à quatro/y à cinco bozes...*, Venetiis, Apud Hieronimum Scotum. MDLVI— espécie descoberta por Mitjana na Biblioteca da Universidade de Uppsala— mereceu ao erudito historiador da música de Espanha, o seguinte comentário: «No *Cancionero General* de Fernando del Castillo (Valência, 1511) encontra-se uma poesia anónima que começa com o mesmo mote e estribilho. Consta de duas estrofes diferentes da transcrita e apresenta a variante de dizer no último verso: “Que passallos no podrè,». Sob o número 107 do *Cancionero de Barbieri* figura de novo, posta em música a 4 vozes por João del Enzina; é de notar que a parte de Tiple da referida composição começa exactamente do mesmo modo que a primeira das duas vozes da nossa, mas esta semelhança não passa dos primeiros compassos (lá-lá = sol-lá = fá-ré, etc.), o que permite supor que é possível tratar-se dum primeiro esbôço do mesmo autor».

No tocante à música, tenho a dizer: é a partitura N.º 107 do *Canc. Mus.*— ed. Barbieri, mas sem a parte do contralto; cotejando, notam-se as seguintes variantes em Barbieri:

a) parte superior, em clave de dó em 1.ª — *sol sostenido* nos compassos 20-21 e talvez por isso, alteração ascendente, por conta do transcritor, nos *sóis* que encerram os compassos 6 e 18;

b) na parte inferior, a segunda metade do compasso 4 está preenchida por duas mínimas: *sol-sol*.

O emprêgo das notas pretas, menos vulgar em medida binária do que em ternária, fêz-se nesta obra pela penúltima vez, nas mesmas circunstâncias do N.º 45, isto é, semibreve e mínima .

N.º 51—*No m'agrauio de la pena*. Em vão indaguei da letra e da música. Com respeito à parte inferior, anoto: o *fá* do compasso 7 substitue um *sol*; na segunda metade do compasso 17, as notas *ré-mi* substituem *si-dó*, e o *fá* do compasso 18, está em vez dum *ré*.

N.º 52 — *Côgoxa del mal presente*. Vi o verso 2, na fl. 9 v. do *Espejo de enamorados*, onde está uma *Glosa*, feita por Soria, ao *Romance — Durandarte, Durandarte*, que principia:

*Dolor del tiempo perdido
memoria del bien pasado;*

na quadra de autor anónimo que constitue o N.º 271 do *Canc. Mus.* — ed Barbieri:

*Aunque la pena d'ausente
Me fatiga en tanto grado,
Memoria del bien pasado
Da consuelo al mal presente.*

E na fl. 71 v. de *Los Siete libros de La Diana* de Montemor (ed. de 1602, em Valência), ainda se encontra:

*Memoria del bien pasado
en medio del mal presente*

com a designação de *Villancico pastoril antigo*. Isto demonstra que falar de *lembranças, glórias e bens passados*, paralelamente a *males presentes*, constituiu lugar comum na poesia quinhentista.

No presente *Cancioneiro*, esta alusão não é única (Cfr. N.º 30) e no *Canc. Geral*, III, 149, é digna de assinalar em pensamento idêntico, a *Cantiga* dum desconhecido *Ferreira*, glosada pelo assaz conhecido *poeta do Neiva*:

*Côgoxas, tristes cuydados,
pensamientos desyguales,
llorando presentes males,
macuerdan hyenes passados.*

*Mudanças, que no pensse,
ny tu pensar las deurias,
me haçen ver que vere
muy cedo el fin de mis dias.
Anssy que los olvidados
mys seruiçios desyguales,
llorando presentes males,
macuerdan bienes passados.*

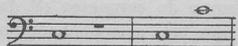
O *dó* que está no primeiro tempo do compasso 18 da parte intermediária, figura no original como *ré*, sem dúvida por lapso do copista.

O elemento «*Côr*» na semibreve e mínima, à semelhança dos N.ºs 45 e 50, fêz aqui seu termo.

No começo da segunda parte da composição, a voz mais aguda tem por baixo o verso 8, e a voz intermediária apenas as primeiras quatro palavras do mesmo verso; é disparate que só se pode atribuir a uma distração do copista.

N.º 53 — *Todo prazer me despraze*. Do agudo para o grave, foram empregadas as claves de *dó em 1.ª, 2.ª e 4.ª*, processo adoptado para o N.º 65.

A parte inferior do original, fornece para os compassos-10-11, isto:



; modifiquei para o que se vê na transcrição, por motivo

que as imitações explicam. A pausa do compasso 17 está em vez duma pausa de semibreve; o *dó* na segunda parte do primeiro tempo, do compasso 19, substitue discordante *si bemol*, e no compasso 20, o *fá* ao bater do segundo tempo, rectifica o *sol* erradamente escrito pelo copista.

A idea que dá origem às imitações a que aludí, não é estranha, nas suas primeiras seis notas transpostas à segunda maior superior, ao princípio da parte de canto de *Corien espadas, afiladas lenguas malas*, que Morphy transcreveu da *Silva de Sirenas* de Valderrábano (Cfr. in-*Les Luthistes esp. du XVI.º s.*, pág. 169, o *Soneto à manera de ensalada contrahecho al de Cepeda*).

N.º 54 — *Ya cantan los gallos*. Eis a diferença dos versos que acompanham a música a quatro vezes do compositor Vilches, registada sob o N.º 413 no *Canc. Mus.* — ed. Barbieri.

*Ya cantan los gallos,
Buen amor, y vete,
Cata que amanece.*

*Que canten los gallos,
Yo ¿ como me iria
Pues tengo en mis brazos
La que mas queria?
Antes moreria
Que de aquí me fuese,
Aunque amaneciese.*

Faço notar que esta *Volta* constitue bem ajustada resposta de enamorado à *Volta* «Vete alma mia» ora publicada com música a três vezes, e ainda o caso interessantíssimo do *Mote* e as duas *Volts*, terem perfeito reflexo nos lindos versos:

— *Cantan os galos pró dia:
ergue-te, meu bem, e vai-te.*
— *Como m'ei d'ir, queridíña,
como m'ei d'ir e deixar-te?*

que o Prof. Rodrigues Lapa classificou de «adorável alborada galega» ao tratar do género de poesia chamado *alba* (Cfr. *Das origens da poesia lirica em Portugal na Idade-Média*, pág. 135).

Barbieri notou no *Cancionero* de Fray Ambrósio Montesino, impresso em Toledo por 1508, um *Villancico á lo divino*, que devia ser cantado com a melodia do tenor da composição de Vilches (N.º 413 acima citado). Ora este tenor está quasi integralmente reproduzido, como parte intermediária, na composição por mim transcrita, mas à quarta justa inferior.

O *triple* da transcrição de Barbieri tem por remate quatro compassos que trans-

portados, também ao mesmo intervalo, dão os compassos conclusivos 11-13 da parte superior da partitura por mim transcrita.

A nota da segunda suspensão da parte intermediária, lê-se *ré* na escrita original, erro que emendei para *dó*. O *si* do segundo tempo do compasso 18 da parte inferior, não foi possível utilizá-lo com o ponto de que está acompanhado no código.

Voltando à letra: topei com o verso inicial no N.º 85 do *Romancero de Barcelona* (pág. 161 do t. xxix de *Revue hispanique*) e registo que o escudeiro Aires Rosado, da farsa *Quem tem farelos*, cantava:

*Cantan los gallos
yo no me duermo
ni tengo sueño*

(Coplacam, ed. fac. sim.,
fólio cxciii verso—2.ª col.)

mas não se sabe qual a melodia utilizada por Gil Vicente em semelhante passo.

N.º 55 — *Sempre fix vossa vótade*. Quási no fim da *Primeira Égloga* de Bernardino Ribeiro, Pérsio diz: «No tẽpo q̄ eu mais penaua» — Cfr. pág. [170], vol. II, da edição citada na nota N.º 3. É certo que êste verso termina em sentido antónimo do verso 4, mas julguei útil a referência.

É a única composição escrita nas claves de *dó* em 2.ª e 4.ª, e *fá* em 3.ª. Não fiz caso da indicação do *tempo imperfeito de permeio*, da parte superior do original, e transcrevi com a indicação das outras partes.

Comparando os compassos 15-18 com 16-19 da composição imediata e com 12-14 do N.º 49, e ainda os compassos 11-14 do N.º 10 com 29-32 do N.º 19, e 8-12 do N.º 19 com 20-24 do N.º 27, infere-se que, ou havia fórmulas certas e sabidas na compostura ou então não existia, da parte do compositor, muito respeito pela obra de outrem...

N.º 56 — *Romerico tu q̄ vienes*. A música é de João del Enzina e foi publicada, pela primeira vez, no *Canc. Mus.* — ed. Barbieri (é o N.º 240) para *tiple, tenor, e contr.[atenor?]*, mas grafada no *tempo imperfeito de permeio*. Lançou mão dela Rafael Mitjana, para o seu trabalho *La Musique en Espagne* publicado na *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, e Filipe Pedrell transcreveu-a com transposição à quarta justa superior, no t. 3.º do *Canc. mus. pop. español*, elucidando que em 1501 (*sem dúvida houve gralha: é 1561*) era citada no *Cortesano* de Luiz Milan, o famoso *rihuelista* que esteve em Portugal e a quem D. João III deu pensão de sete mil cruzados.

O *sol* do compasso 23 da parte superior, parte onde Julião Ribera viu uma «versión un poco amplificada» do tema melódico de *Tres morillas me enamoran* (Cfr. *La musica de las Cantigas*, pág. 90, e *tiple* do N.º 17 do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri) assim como o *sol* do compasso 10 da parte intermediária, encontram-se sob a influência de sustenido na transcrição de Barbieri, a qual apresenta pequenas variantes na parte intermediária que acabo de citar.

No compasso 24 das partes extremas pratiquei o desdobramento das semibreves para a palavra *vida*; mas na repetição, a palavra *hazer* do verso 6 não o exige.

Notem-se agora as variantes na letra disposta por baixo da música do mencionado N.º 240:

*Romerico, tú que vienes
de donde mi vida está
las nuevas della me da.*

*Dame nuevas de mi vida
¡asi Dios te dé placer!
si tú me quieres hacer
alegre con tu venida.
que despues de mi partida
de mal en peor me va
las nuevas della me da.*

Barbieri, na parte consagrada à poesia, publicou mais cinco *Volts*, e apontando algumas variantes, não sòmente diz que o texto se encontra impresso como anónimo em um *pliego suelto* de letra gótica intitulado *Glosa del romance de Don Tristan*, que Gallardo publicou no seu *Ensayo*, como ainda fornece indicação de Böhl de Faber o ter reproduzido na sua *Floresta*, e Durán em seu *Cancionero y Romancero*.

Posso acrescentar que a tríade e três *Volts*, existem entre as *Coplas y canciones de arte menor* contidas no *Tesoro de los Romanceros y Cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros, recogidos y ordenados*, por Eugénio de Ochoa, pág. 291, sob a indicação: *LVII. — (Anónimo)*.

«Ansi Dios te dé alegría», variante do verso 5, faz parte do *Vilancete pastoril* — *Porque no miras Giraldo*, de Camões (Cfr. ed. Juromenha, iv, 87-88).

N.º 57 — *Passame por Dios barq̃ro*. Mais outra obra comum ao *Canc. Mus.* — ed. Barbieri na música e na letra. Desta, diz Barbieri que Gallardo a copiou para o seu *Ensayo*, t. 1, c. 819, dum *pliego suelto*, com o título citado na nota anterior, que existiu na Biblioteca de Campo-Alange. As doze *Volts* publicadas por Gallardo são diferentes das do códice utilizado por Barbieri, o qual só tem seis.

Salvá, anotou no seu *Catálogo*, ao descrever o N.º 32, que viu um *pliego suelto*, s. 1. n. a., e com letra gótica, que attribue a Rodrigo de Reinosa, com o seguinte título: *Coplas de vnos tres pastores Martin e Miguel e Antó cõ otras de Alegre fuy. e otras de paseme por dios barq̃ro*.

A mim, não me repugna acreditar que a toada desta composição tenha vindo à mente de Vicente Espinel, bom cultor de música, ao descrever «Pasé de la otra parte del río» na *Vida de Marcos de Obregon* (Cfr. t. 1, pág. 239, da edição *Clasicos Castellanos*).

O nosso Andrade Caminha, acrescentou

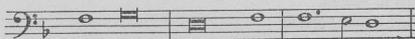
A Este Vilancete velho:

*Passesme por Dios, barquero,
D'essotras partes del río,
Duelete del dolor mio!*

duas *Volts* em castelhano que constituem o *Vilancete XXV* da edição Priebsch.

Da música de Escobar, compositor já citado nas notas N.º 3 e 9, há que notar: Barbieri apresenta a transcrição, com o N.º 217, no *tempo imperfecto de permeio seguido do número três*, mas o manuscrito de que me servi tem o círculo cortado seguido do mesmo algarismo (Cfr. fotografia n.º 10).

A transcrição de Barbieri é para *triple, tenor e contr.[atenor?]* e tem, em tôdas as partes, um bemol depois da clave, sistema por mim adoptado na transcrição visto não me conformar com os *sis naturais* que se me depararam, salvo os *sis* do compasso 21 da parte intermediária, e nisto estou de acôrdo com Barbieri que para elles propôs bequadro. Os compassos 8-10 do *contr.[atenor?]*



constituem variante digna de nota.

Foi esta a única obra onde tive de manejar o ponto de *alteração* e por isso explico que as breves do compasso 21 da parte superior e dos compassos 4 e 17 da parte intermediária, resultaram das semibreves que têm o dôbro do valor por estarem sob a influência da *alteração*, influência que existe quando em medida ternária três figuras menores se encontram entre duas figuras maiores. Sendo a *alteração* indicada por um ponto colocado na frente da primeira das três figuras menores, a reprodução em fotografia deste número demonstra que tal alteração foi omitida pelo copista quasi no fim da parte superior e eu tive de adivinhá-la.

A escrita em claves de *dó em 1.ª e 4.ª*, e *fá em 3.ª*, de cima para baixo, teve aqui seu único emprêgo.

Foram empregadas duas notas pretas na parte intermediária.

O desdobramento praticado nas duas partes superiores, no compasso 18, só é útil para na repetição se cantar o final do verso 6.

N.º 58 — *Yo t'acõsejo Paschual*. Não encontrei elementos para completar o texto poético. A música dos compassos 29-41, submetida a repetição e seguida de nova execução dos compassos 1-28, dá para uma *Volta* de 7 versos e mesmo de 8; neste caso, o texto seria à maneira da forma não muito vulgar, triade e oitava, a que pertence o N.º 27 — *Cuydados meus taõ cuidados*.

As partes superior e intermediária, têm as linhas de divisão que se encontram nos compassos 8 e 15, e a parte inferior, as linhas dos compassos 8 e 36. A semibreve do compasso 35 da parte superior, é modificação da breve dada pelo texto.

N.º 59 — *Llenos de lagrimas tristes*. É mais uma obra que devia figurar entre as 54 fôlhas desaparecidas do original utilizado por Barbieri (Cfr. o que escrevi nas notas N.ºs 45 e 49) o qual disse:

*Llenos de lágrimas tristes
Tengo mis ojos, amor.
Y el corazón de dolor*

é de autor anónimo e foi publicada no *Cancionero de Enamorados*, recopilado por João de Linares e impresso em Barcelona por 1573. Acrescento: dos três versos que vão a acompanhar a música, dá notícia Gallardo no *Ensayo*, t. iv, c. 1417, ao mencionar obras de Rodrigo de Reinosa; e por «Lleno de lágrimas tristes», era designado um *Villancico* da obra *Chiste nuevo cõ seys Romances / y siete Villancicos viejos* etc., de Francisco Argüello, que Salvá registou no seu *Catálogo*, sob N.º 4.

Nesta composição musical há uma circunstância muito interessante: é o facto das três vozes terem sido escritas na clave de *dó em 2.^o* e moverem-se, nas suas cantorias independentes, dentro da extensão duma oitava justa (*lá₄₆* a *lá₅₈* da escala geral dos sons) com excepção da que está ao fundo da chavêta, a qual necessitou de mais uma segunda maior para o grave.

O *dó* no segundo tempo do compasso 6 da parte intermediária é da mão do transcritor, e o primeiro *mi* do compasso 27, da mesma parte, substitue o *dó* fornecido pelo texto.

Cotejando a parte inferior da fotogravura n.^o 11 com a transcrição, pode-se avaliar do trabalho que tive para meter as três partes em partitura, concluindo que o copista repetiu os compassos 11-14 e primeira metade do 15, e omitiu a música assinalada com uma chavêta nos compassos 31-32, isto é, a repetição dos compassos 29-30. No compasso 4 desta parte, o ponto de augmentação substitue uma mínima, por me parecer mais natural, e no compasso 9 realizei o desdobramento da semibreve em duas mínimas.

N.^o 60 — *Oigan todos mi tormêto*. Reproduzo do N.^o 241 do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri, a seguinte letra:

*Oyan todos mi tormento,
Y quien libre stá de amor
Escarmiente en mi dolor.*

*Sepan que ando ya perdido
De amores de una señora,
Y quiere que muera agora
Sin haberlo merecido.
Pues por habella servido
De tan cruda muerte amor,
Escarmiente en mi dolor.*

Esta poesia é seguida de mais sete versos, os quais nada têm com o texto do cimélio que me propus estudar, e foi musicada a quatro vozes por A.^o de Mondejar — talvez Afonso de Mondéjar, Capelão e cantor da Capela da Rainha Católica pelos anos de 1502 a 1505 — e por Gabriel, que Barbieri identificou com Gabriel Mena, músico e poeta também conhecido por *Gabriel o Músico*, o qual, no dizer de D. Car. Mich. de Vasconcelos, foi «um dos músicos mais afamados dos Reis Católicos e poeta do *Cancionero General*».

Salvá, no N.^o 12 do seu *Catálogo*, indica que em 1535 foi impressa, em Medina del Campo, certa obra de Luiz del Castillo, onde foi inserida uma *Glosa de la canción*: «*Oyan todos mi tormento*». Devo ainda dizer, que a *Glosa de Los 5 priuiais con los Reys*, N.^o 17 da 2.^a Parte deste *Cancioneiro*, é iniciada pelo verso por que abre esta nota.

As três partes formando a composição musical que ora vem à publicidade, não têm nada com a composição de Mondéjar; mas não se pode dizer o mesmo em relação à composição de Gabriel, N.^o 242 do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri, desde que se submetta a exame bem atento a parte mais aguda das duas composições.

A minha transcrição não tem a *presa* na parte superior devido a não existir no original.

N.º 61 — *Ojuelos graciosos*. Traduzida a primeira palavra, êste verso aparece em *O pastor peregrino* de Rodrigues Lôbo:

*Olhos graciosos
de tão boa estrea
Não nos ha na villa
como nesta aldeia.*

(Obras Políticas e Pastoris,
t. III, pág. 22, ed. de 1774).

Quando principiei a transcrição musical perante o transunto por mim feito do códice, notei que as notas da parte superior, notada em clave de *sol em 2.ª*, produziam erros grosseiros com as outras partes notadas em claves de *dó em 3.ª e 4.ª*; isto levou-me a analisar o original e, comparando a clave da referida parte com a clave de *sol* da fl. 40, verifiquei, com certo espanto, que a clave de *sol* estava escrita sobre a 3.ª linha! (Cfr. fotogravura n.º 12).

Porfiei na busca de tal clave, correspondente em leitura à clave de *dó em 1.ª*; do resultado, as minhas nótulas indicam que foi empregada por Diogo Pisador, no *Romance — Passeava se el rey moro* (Cfr. a reprodução fac-similada do texto impresso em casa do autor, em 1552, in-*Les Luthistes esp. du XVI.º e XVII.º siècles* da Universidade Real de Uppsala, publicado em 1911 por Rafael Mitjana); na parte de *discantvs* de *Gaudete, gaudete Christus est natus*, 24.ª composição de *Piae Cantiones* de Teodorico Pedro Rwtha, livro de cânticos impresso, pela primeira vez, em 1582 (Cfr. reprodução fac-similada do citado *Gaudete*, na descrição do N.º 189 do *Catalogue des Imprimés de Musique des XVI.º et XVII.º siècles* da Universidade Real de Uppsala, publicado em 1911 por Rafael Mitjana); e no *Benedictus Sancti Jacobi* do *Códice del Papa Calisto II*, da Catedral de Santiago de Compostela, códice que é do séc. XII (Cfr. Frederico Olmeda — *Memo-ria de un viaje á Santiago de Galicia ó exâmen critico musical del Códice del Papa Calisto II, perteneciente al archivo de la Catedral de Santiago de Compos-tela*, pág. 8 — imp. em Burgos, no ano de 1895).

O desdobramento que deixei no compasso 22, em tôdas as partes, é impôsto pela palavra *enijos* do verso 7.

N.º 62 — *Mirad q̄ negro amor, y q̄ nonada*. Ignoro se o texto poético, de forma diferente das produções anteriores, está completo ou se é apenas fragmento de obra que não conseguí encontrar.

O *ré* com suspensão do compasso 24 da parte inferior, não existe no original.

N.º 63 — *A la villa voy*. Andrade Caminha, o poeta português mais vezes citado neste trabalho (1), designou a quadra:

*A la villa voy,
De la villa vengo,
Si no son amores
No sé que me tengo*

(1) No artigo *Caminha e a música*, publicado por Sousa Viterbo na *Mala da Europa* de 17-12-1894, lê-se: «Caminha, se não cultivou a música como o seu amigo e eminente lírico

por *Cantiga alhea* e fêz-lhe duas *Volts*, produção que forma a *Cantiga LXXXI das Poesias inéditas*, da ed. Priebisch. Na 2.^a Parte dêste *Cancioneiro*, o N.º 32 prova ter havido mais um poeta anónimo que escreveu duas *Volts* tomando a citada quadra por *Mote*.

A semibreve com ponto de augmentação do compasso 12, da parte superior, está no códice como mínima, em vez de breve preta como nas outras partes. Na parte inferior substituí dois *fás* pelos dois *mis* do compasso 4, e para a primeira mínima do compasso 9, não foi possível utilizar o ponto de augmentação escrito pelo copista.

No princípio da segunda parte desta composição, as três partes têm, em vez do primeiro verso da *Volta* que segue à quadra, o verso «A la villa fueron» da primeira das *Volts* carinhosamente recolhidas na 2.^a Parte há poucacinho mencionada. Visto nada faltar à *Volta* musicada, que está escrita no espaço sem pautas, destinado à maioria do texto poético, é evidente que o copista se enganou; mas este engano é indício, na minha maneira de ver, da composição ter sido cantada não só com a *Volta* escrita no lugar consagrado à poesia e à música, mas também com as *Volts* que figuram na parte só consagrada à poesia.

N.º 64—*Aquella voluntad q̄ se á rendido*. O terceto companheiro da música dêste número é o primeiro duma *Elegia* de D. Manuel de Portugal, a quem Sá de Miranda dedicou a *Égloga—Encantamento* — e que mereceu de Camões os versos:

*Tereis glória immortal,
Senhor Dom Manoel de Portugal.*

(Ode VII, ed. Juromenha, II, 275).

Esta *Elegia* vem mencionada no livro de D. Car. Mich. de Vasconcelos, *O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*; a pág. 124, a douda escritora disse encontrar-se no *Cancioneiro* de Luiz Franco, repartida em duas parcelas, com o princípio na fl. 135 v. e o fim na fl. 67. Eu encontrei-a de fl. 107 a 113 v. do códice $\frac{\text{CXIV}}{2-2}$ da Bib. Púb. e Arq. Dist. de Évora e, porque a julgo inédita, aqui a transcrevo (1):

Jorge de Montemor, tinha uma predilecção especial por esta arte; era, como se diria hoje, um amador distinto». Em abôno de tal gôsto musical, Sousa Viterbo publicou os *Epitáfios* dos músicos Francisco Mendes, Rodrigo Velho e Luiz de Vitória, os *Vilancetes* dirigidos às cantoras Maria de Parma e Catarina da Costa, e ainda uma *Oitava* «à sr.^a Leonor da Costa, mandando-lhe umas trovas para cantar». Em vão se perguntará: com que música?

D. Car. Mich. de Vasconcelos, in-*Romances Velhos em Portugal*, pág. 36 da 2.^a ed., classifica-o de «músico apaixonado» e remete o leitor para o seu trabalho *Pedro de Andrade Caminha*, Paris, 1901. Tive esta obra sob os olhos, mas não a soube ler por estar impressa em alemão. ¿Que surpresa haverá nela para os musicólogos portugueses que nunca mencionaram Caminha como músico?

(1) O texto, fotografado em más condições, ofereceu dificuldades de leitura; as palavras que não pude ler, vão em tipo romano dentro dum parêntesis recto e pertencem ao *Cancioneiro* de Luiz Franco.

A quem tenha surpresa com a falta de pontuação, lembro que tratei de fazer reprodução fiel da escrita do códice eborense.

VERSOS DE DOM MANOEL

PORTUGAL

*Aquella voluntad q̄ se ha rendido
al puro resplandor daquellos oÿos
por quien todo lo al pongo en oluido*

5 *Te offerecere los últimos despoios
q̄ en taó estrecho passo y espantoso
la uida no podra con sus enojos*

*Solia tu semblante peligroso
llegarme al morir tan dulcemente
que el mas biuo tormento era repoÿo*

10 *Aora contemplando ausente
no alla do respire el alma mÿa
uencida de tan crudo accidente*

15 *El soberuio dolor con mano fria
lo intimo del pecho y mas sensible
do te tengo trastornar noche y dia*

*Mas como no le sea a el posible
dalli un punto apartar essa figura
a los oÿos me tÿo inuisible*

20 *Traspuÿo como sol tu hermoÿura
por esos oriÿontes apartados
dexome tu ausencia con noche escura*

*Por alla amaneces los poblados
los montes alegrando y los sotos
las aues y las gentes y ganados*

25 *Por te uer correran los mas remotos
Pastores y los otros conueÿinos
acolmadas las manos de sus uotos*

30 *Por ti se moueran los uerdes pinos
y los robles antiguos la montaña
los rios bolueran de sus caminos*

*Que sy la dulce bos fuerça tamaña
notro tiempo alcanço de amor mouida
q̄ hara tu hermosura tan estraña*

35 *Pues toda la q̄ el cielo repartida
en tantas partes tiene abreuiada
a tÿ sola por el fue concedida*

*La frente q̄ del sol es coronada
los oÿos que en color uencen el cielo
con graçia q̄ los mueue desusada*

40 *Aquella proporcion del claro y'elo
con q̄ el hermoso gesto es fabricado
en que amor reposa de su buelo*

45 *Con tan suaue estilo declarado
tu misma hermosura asi se tiene
q̄ pensarla loar nos es uedado*

*Sentirla solamente nos conuiene
pues conuiene callar lo q̄ padesco
que tan claro en tus oÿos te contiene*

50 *Aora no los uiendo desfallesco
sintiendo acrecentar si los miraua
aque'l fiero dolor de q̄ peresco.*

*Y aun q̄ el graue mal me inficionaua
por esos claros oÿos lo biuia
y de mi misma muerte no me artaua*

55 *Breue era la ora en q̄ te uia
la uida me era breue p.^a uerte,
deseaua un contino y' nueuo dia*

60 *Contra mÿ coniuados dotra suerte
los ados por mÿ daño lo hordenaron
mas graue y' peligroso q̄ la muerte*

*Con el duro exercicio te lleuaron
la (proa?) el dulce rio diuidiendo
los uientos contra mÿ tambie' soplaron*

65 *El curco mas uelox al leño asiendo
por de mÿ te apartar aun mas presto
quedando y'o tendido aqui muriendo*

*Mas tu desto oliudada en q̄ me as puesto
de las nimphas agrestes conduçida
a lo intimo del monte y' mas repuesto*

70 *Tratando aora embeuecida
los sieruos seguiras q̄ descuidados
em si recibiran tu cruda herida*

75 *y' de la aguda punta trespasados
tras ellos a ti misma fatigando
por los ualles incultos y' apartados*

Que fuente allaras q̄ en llegando
no reciba en s̄y tu gesto hermoso
tan biuo al natural te lo mostrando

80 O s̄y aquel duro pecho desdeñoso
el agua tiernamente lo ablandase
pues el fuego no puede furiozo

¿ tu misma hermosura te llegase
tan cerca del calor en q̄ me inflamo
q̄ amor tu uoluntad esperimentase

85 La nieue de tu seno a la llama
deretida haria dulce fuente
al q̄ a ti solo teme ¿ solo ama

90 Correria regando el pecho ardiente
¿ acordada la bos con el sonido
cantaria de t̄y suauemente

Mas no de aquel tormento q̄ he sentido
el estraño temor ¿ el sobresalto
de morir a las manos de tu oluido

95 No cantaria aquel estraño salto
que me ¿yo emprender m̄y suerte dura
llegada de la cumbre a lo mas alto

Aquella esperança q̄ en la hondura
del miserable estado es derocada
haziendola caer de tanta altura

100 Cantaria la mano delicada
poderosa de alcarla en un momento
cantaria la uida sosegada

105 Sin temer el furor del rezió uiento
de ira de infortunio i muerte ltheno
ni del mar espantoso el mouimiento

estarias en un ualle umbroso [ameno]
tus cabellos de oro esmaltando
de las flores cogidas en tu seno

110 Nel medio del heruor del sol tratãdo
el agoa con tus manos estarias
¿o quanto mas te uiese mas te amãdo

Nel cantar de las aues oirias
sobre todas a t̄y daren el uiento
¿ su dulce linguaie entenderias

- 115 *Entre sȳ repitiendo el suauē cāto
hasta q̄ bien pasada ȳa la siesta
pisando deste suelo el uerde māto*
- Dexaras lo sombrío y la floresta
por la fresca ribera alli uezina
a que el suelto ganado no molesta*
- 120 *Boluiendose la maquina diuina
en la lustrosa tes del agoa clara
ueras el sol con ella q̄ se inclina*
- Dexando su manada a ellas chara
las naiadas salíran del hondo frio
de sus dones a tȳ ninguna auara*
- 125 *Ado se bolueran cō (ruego?) i brio
despues de bien mirado lo q̄ suena
de ti por la hondura de su rio*
- 130 *La fuente de q̄ mana en ancha uena
siempre corra abundosa y librem.^{te}
pues tu nombre por el asi resuena*
- Y siempre primavera este prezente
asistiendo contino a su fresca
las flores ȳ la hierua le sustente*
- 135 *Hañiendose la noche ȳa escura
el monte exercicio de tȳ amado
emprenderas boluiendo a la espesura*
- El arco fidilicissimo colgado
daquel hermoso cuello q̄ sustenta
lo que tanto de mȳ es deseado*
- 140 *Quan hermosa iras ȳ quan contenta
a preseguir el iauali furioso
quan amorosa iras a aquella afrenta*
- 145 *Por no serte el camino trabajoso
delante la asperesa ire rompiendo
contino en te agradar estudioso*
- Sus cabellos de prata esparziendo
la luna por el monte ȳa erguida (1)
templada claridad nos offreciendo*
- 150

(1) monte ȳa erguida, é emenda feita no código a: aire desparziada.

- Nel dudoso silencio sera oida
el aue tenebrosa q̄ guimiendo
en su noturna quexa es detenida*
- 155 *Con breues interualos diuidiendo
aquella senzilles del llaño uerso
a tierna soledad (nos?) commouiendo*
- llegando por la uia a lo sūmerso
y mas hondo del monte alli guiada
subiras sin temor de caso aduerso*
- 160 *En la enzina de antes señalada
que toda la ueras de su madura
y sabrosa bollota rodeada*
- 165 *Sentada estaras en la anchura
de su antigo tronco acomodado
con my proprio cochillo y por natura*
- yo solo de te uer aficionado
estare de la luna al rajo blando
en un ramo de aquellos reclinado*
- 170 *De ty lo mas q̄ unano contemplando
enbeuecido todo en my descurso
hasta q̄ lo interrumpa todo en llegando*
- Con receloso y trocado curso
el puercio antigo cautelozo en uano
de la ultima herida sin recurso*
- 175 *Daquella aguda flecha con tu mano
nel arco y en su cuerpo enbeuida
pasandole el serdoso escudo y sano*
- 180 *El triste q̄ por ser intertenida
su suerte busca el ceuo odioso
lo dexa con dolor y con la uida*
- Mas la soberuia testa al colmilloso
quitada clauaras con buen deseo
yo en te aiudar no peresoso*
- 185 *En la enzina erguiendo aquel tropheo
a la casta Diana selebrada
pues q̄ propicia para ty la ueo*
- Quedara p.^a siempre reseruada
la robusta frondosa y uerde enzina
de todos los pastores uenerada*

190 *Y viendo que la luz se auejina
a tu alegre morada bolueremos
q̄ asi reposar el animo inclina*

*Nel antro cauernoço entraremos
ȳ la aliaua del cuello te quitando
195 la cuerda de tu arco afloxaremos*

*Tu el cuerpo trabaiaado reclinado
en un cuero estraño de color manchada
estaras luengamente repoçando*

200 *Qual Diosa de caça fatigada
sus oÿos entrego al duro sueño
que tan hermoça fue se recostada*

*Y o blando sonare el [hueco leño]
q̄ casi no sera de tÿ oido
con q̄ llamar tu nombre al monte [enseño]*

205 *Quantas uestes el echo ha repetido
tu nombre q̄ llamado ȳo tenia
nel pecho nela boca nel oÿdo*

*flerida con bos clara respondia
ȳ flerida llamaua tiernamente
210 el triste coraçon q̄ parecia*

*Con la agoa fria de la dulçe fuente
que la cauerna tiene alla en su seno
do blanda lluuia murmurar se [siente]*

215 *Despertando en aquel lugar ameno
refrescaras la nieue de tu gesto
que de biua color de rosa es lleno*

*Alli el blanco leche uendra presto
la misma ora para tÿ mugindo
ȳ todo lo q̄ no fuere compuesto*

220 *La fruta q̄ nel monte aure cogido
ȳ la que ha coltiuado docta mano
en las plantas q̄ ia tiene enxerido*

225 *Vendra lo mas sabroso ȳ lo mas sano
que dispierte al gusto la buesa
con alegre siruicio humilde ȳ llano*

*Daxaremos del monte la aspereza
a tiempos con el ocio la ablandando
pues suele variar naturalesa*

- 230 *A el mar nos iremos y'a trocando
la frequentada casa trabajosa
por exercicio deleitoso y' blando*
- En la estendida prai'a deleitosa
escoieras la concha amarilla
y' la de oro mezclada con la rosa*
- 235 *La umida arena de la orilla
sera de nuestros pies luego estampada
mas la honda uendra luego a cobrilla*
- 240 *Veras sacar la red q̄ rodeada
trae gran parte de los prisioneros
q̄ el abundoso mar le tiene dada*
- Algunos en bolar ueras ligeros
por huir de los lacos peligrosos
y' rendidos los otros mas groceros*
- 245 *A la tierra los traen temerosos
de aogarse en nuestro aire puro
como nos de su hondura recelosos*
- Ó ado miserable cruel y' duro
ado en libertad unos sospiran
los otros el morir tienen seguro*
- 250 *De la arena odiosa se retiran
a el humedo seno de la antigua
patria los tristes por q̄ ya sospiran*
- 255 *Huyendo de la mano inimiga
unos se saluan y' otros son asidos
q̄ no les aprouecha su fatiga*
- Sin cuento alli ueras los conocidos
y' otra infinita muchedumbre
cuios nombres y'a mas fueron oy'dos*
- 260 *Dexada la marina a la cumbre
y'remos de la serra deleitosa
y' amena en su estraña pesadumbre*
- De las antiguas peñas cui'a hermosa
uista asi el animo recrea
que lo aparta de toda otra cosa*
- 265 *Por ellas descuidada se pasea
la y'edra y' asi ama su duresa
que con ella se abraça y' se recrea*

- 270 *Benigna se mostro naturalesa
allí en la templança quando llueue
y quando el sol impide su bellesa*
- El agua de cristal y fresca nieue
por rochas y por ualles deramada
con que yamas el calor se atreue*
- 275 *Las uarias peñas de color nublada
cuia sombra realcando la uerdura
hase ser de mal lexos deuisada*
- Naquella interpuesta espesura ⁽¹⁾
que en la sierra ueras a cada parte
de arboles q̄ planto allí natura*
- 280 *Con istudio parece ingenio, y arte
que compuso consigo compitiendo
lugares en que puedas recrearte*
- 285 *A unas peñas yremos q̄ en las uiendo
a tratallas prouocan el sentido
do perpetuas aguas uan corriendo*
- En llegando oiremos el bramido
del solitario cieruo cuidadoso
en su fiero deseo enbeuecido*
- 290 *A q̄ amor la bos mueue querelloso
por la tu fugitiua compañera
el misero animal hecho seloso*
- Si herirlo quereras la delantera
presto sera tomada pues q̄ uiene
oluido de si por la carrera*
- 295 *Verloas q̄ de lado se detiene
com por recebir muerte piadosa
y librarse del mal q̄ asi lo tiene*
- 300 *Pues de aquella pasion muere selosa
a la qual no yguala cosa alguna
mas q̄ la misma hierua uenenosa*
- Mui heruiente q̄ el sol dentro en su cuna
do alla se reclina y se lleuanta
mas brauo q̄ la mar en su fortuna*

(1) *espesura*, depois de terem riscado *hermosura*.

- 305 *De quien temblando el animo en quanta
pena se uea solo aquel lo sabe
que por ella sospira gime y canta*
- Mas no queriendo ser molesta y graue
A aquel que siendo bruto se lamienta
remedio le aplicando mas suaue*
- 310 *Del uerte dexara y como sienta
uenir el emboscado ynimigo
sus pies lo librarian daquella afrenta*
- 315 *Mas no de la q̄ en sy lleua consigo
y a las peñas que alli ueras delante
yras a reposar en su abrigo*
- Do ueremos el mar dende lleuante
hasta do apaga el sol su lus amada
por que a otros la encienda y la lleuante*
- 320 *De alli sera la tierra deuisada
y el espantoso mar q̄ la rodea
en forma de samponha toda elada*
- Por la qual lleuantada gran pelea
todo echo esquadron brauo espumoso
porq̄ la terra soiusgada sea*
- 325 *Las fuerças rodeando furioso
ya mas oluida la espantosa gerra
contra el Monte constante y animoso*
- 330 *En llegando sus ases a la tierra
con tal impito hiere y rigor
que las rocas altissimas atierra*
- Su furia ablandara el resplandor
de tu nueua hermosura a q̄ hobecece
la hermosissima madre del amor*
- 335 *Ver la as que en gran concha te aparece
de color de rubi y en iugo unidos
delphinis q̄ de amor alla enternece*
- De sus cabellos doró uan asidos
los monstruos marinos y enlasados
los q̄ son en el mar obedecidos*
- 340 *El q̄ todos los rige ya dexados
los umidos asientos (ua rendido?)
las nymphas y los uientos a sus lados*

- 345 *Ella con su tridente lo ha regido
con que gouierna aquel q̄ de su fuego
toda la agoa del mar no ha defendido*
- Apos Neptuno thetis uendra luego
Nereo eolo ȳ el uieio oceano
con sus hijos humildes a su ruego*
- 350 *Las nimphas con los uientos mano a mano
seguiendo aquel triumpho glorioso
auído en el mar como nel llano*
- Alegre estaras en tu reposo
mirando todo esto embeuecida
mostrando mas en uer tu gesto hermoso*
- 355 *De mý sera en el reconocida
aquella suiecion tan uoluntaria
con q̄ riges mi alma ȳ mý uida*
- 360 *Tus oýos me daran licion tan uaria
q̄ en ellos uere todo lo uisible
ȳ aun lo en q̄ nuestro ser desuaria*
- De lo alto diuino e inuisible
dentro en ellos uere tan claro indicio
q̄ lo estraño sera allí criible (1)*
- 365 *Y siendo de agradarte alli mý officio
de todo lo restante no aure cura
sintiendo q̄ te aplase mý seruicio*
- Desuelece la noche luenga escura
el que todo lo quiere ȳ todo manda
q̄ invidia no aure a su uentura*
- 370 *Ni al q̄ de un polo al otro se desmanda
a la baxa codicia submetido
ȳ del mundo rodea la otra banda*
- 375 *No quieras pues faltar al q̄ rendido
espera de tu mano la sentencia
en duros sobre saltos consumido*
- Dexa exprementar ȳ a tu clemencia
a mý q̄ con dolor fiero ȳ estraño
tantas ueses prouaste la paciencia*

(1) *criible*, foi-lhe riscado o prefixo *in*.

*¿ si tan grande amor se buelue en daño
ya oluido por ty es condenado
uerse ha en my un caso tan estraño
¿ no pueda ya mas ser oluido*

finis

A execução integral destes 382 versos, exige que os 30 compassos de música se cantem 127 vezes!! Não sei se o gôsto da época suportava tal execução; o que sei, é que tamanha disparidade só encontra paralelo na celebérrima poesia de Jorge Manrique, *Recuerde el alma dormida*, a qual tem uma extensão (480 versos) que briga com os 23 compassos musicais de Luiz Venegas de Hinestrosa ou com os 38 da composição de Afonso de Mudarra.

Em pesquisas de teoria sôbre repetições de música com letra diferente, dei conta que Ronsard, o grande génio da poesia francesa, irmanado na desgraça da surdez com Beethoven, explicava em referência à música para as vinte e quatro triades da *Ode à Michel de l'Hospital*, o seguinte: «Au reste saches, lecteur, que tous les strophes et antistrophes de l'ode à monsieur de l'Hospital se chantent sur la musique du premier strophe *Errant par les champs*. Et les épodes de l'ode mesmes sur la musique du premier épode *En qui répondit le ciel*». (Cfr. Teodoro Gérold—*Monodie et Lied*—in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 2.^a parte, 5.^o vol., pág. 2813).

Comentando esta passagem e a música de Cláudio Goudimel, para a citada *Ode*, T. Gérold escreveu: «Il est difficile d'admettre que l'ode entière ait été chantée; pour des pièces aussi longues, on se sera contenté d'une ou de deux triades».

Sou de opinião que se aproveite isto quanto à obra de D. Manuel de Portugal, e se remate com a quadra (versos 379-382) visto na música dos compassos 23-30 se poder aplicar, com a maior naturalidade, o último verso da *Elegia*.

N.^o 65 — *Venid a sospirar al verde prado*. É a última poesia musicada da 1.^a Parte do precioso livro de mão guardado em Elvas.

Na parte superior, introduzi a pausa do compasso 13; os valores dos compassos 14-18 foram repetidos e riscados com a mesma tinta, o que prova engano do copista; o dó, no compasso 22, com ligadura para o compasso imediato, existe no códice como mínima em vez de semibreve.

Na parte intermediária, não teve utilidade a semibreve do original entre o *lá* que encerra o compasso 22 e a nota do mesmo nome inicial do compasso seguinte.

Na parte inferior o copista não grafou a *présa*, mas em tôdas as partes deixou uma linha a separar os dois primeiros versos; é na transcrição, a linha de divisão pertencente ao compasso 14.

Da letra, só posso dizer que é texto diferente de tudo quanto vi sôbre o conhecido tema *mal de amores*.

2.^a PARTE DO CANCIONEIRO

ROMANCES.

[fl. 1]

X.^o 1.

- Sibila está en vna torre
 La más alta de Toledo,
 Tan hermosa a marauilla,
 Qu'el Amor por ella es ciego.
 5 Pusose entre dós almenas,
 Por ver riberas de Tejo,
 Y por ver los prados verdes,
 Como van de flores llenos.
 Por vn derecho camino
 10 Vio venir vn cauallero,
 Armado de ricas armas,
 A guisa de buen guerrero:
 En vn cauallo morzillo,
 Que bolaua más qu'el viento:
 15 Vna lança con dós hierros,
 Vna adarga ante pecho. [fl. 1 v.]
 Siete prisioneros trae
 Aberrojados con hierro.
 En su alcance le viene
 20 Vn apuesto cauallero,
 Este es Rogel el moço,
 Muý diestro, aunq̃ mancebo:
 A grandes bozes diziendo,
 En vn cauallo ligero:
 25 Espera perro Christiano,
 Espera Christiano perro,
 Que estes catiuos que lleuas,
 Mi padre es el delantero:
 Essotros son mis hermanos,
 30 Y yo soy el menor dellos.
 Diogo Ozorio q̃ lo oyera,
 Bueluese pecho con pecho,
 A los primeros encuentros [fl. 2]
 Las lanças bolaron luego.
 35 Echan mano a las espadas
 Con esfuerço, y gran denuedo,
 Mas antes de poco espacio
 El moro cayera muerto.

40 Buelue riendas al cauallo,
Metió su presa en Toledo:
Delante su dama Sibila
Presentó sus prisioneros.

ROMANÇE.II.

X.º 2.

Por el val de las estacas
Passa el Cid al medio día,
En su cauallo Babieca:
Que gruessa lança traya
5 Dauale el sol en las armas,
O quan bien que parecia. [fl. 2 v.]
A mano derecha dexa
Castillo de Costantina.
Por en medio de la plaça
10 Su seña lleua tendida.
Des qu'esto supiera el moro,
A recibir lo salia,
Con trezientos caualleros,
La flor de la moreria.
15 Bien seas venido ô el Cid
Buena sea tu venida:
Si vienes buscar muger,
Darte é vna hermana mia.
Si vienes tornarte moro,
20 Grādes mercedes te haria.
Si vienes a ganar sueldo
Doblado te lo daria.
No vengo buscar muger,
25 Que dona Ximena es biua. [fl. 3]
Ni vëgo tornarme moro,
Que tu fé exalçaria.
Ni tan poco a ganar sueldo,
Que no lo gané en mi vida.
Mas vengo a buscar las pareas,
30 Que deues al rey de Castilla.
Yó no deuo nadie al Rey,
Antes el a mi deuia.
Paguesme las pareas Moro,
Sea luego en este dia:
35 Que si no me las pagares,
Muy caro te costaria:
Que te correré las tierras
Desde Cordoua a Seuilla.
Y te tallaré los panes,
40 Las bestias los pascerian. [fl. 3 v.]
Y te prēderé por la barua,
Lleuarté preso a Castilla.

No te enojas tu buen Cid
 Que burlando lo dezia
 45 Que si pareas deuo al rey
 Dobladas te las daria.

ROMANÇE.III.

X.º 3.

Riberas de Duero arriba
 Caualgan los Samoranos,
 Que segun las gentes dizen,
 Padre y hijo son entr'ambos.
 5 Palauras de gran soberuia
 Entre si yuan hablando,
 Que se matarian con tres,
 Y no huýrian a quatro,
 Y si cinco le saliessen,
 10 No les dexarian el campo:
 Con tanto q̄ no fuessen primos,
 Ni menos fuessen hermanos,
 Ni viniessen el Cid entrellos,
 Ni Bermud el su criado,
 15 Ni alguno de los doze,
 Ni otro su paniguado.
 Oýdo lo han siete hermanos,
 Que los estan aguardando,
 Todos siete salen juntos,
 20 Al correr de sus caualllos,
 Las adargas ante pecho,
 Las lanças van blandeando.
 Vierades en poco espacio
 Don Ordoñez matar quatro:
 25 Don Hernádo mató dos,
 El vno huyó del campo.
 Aquí habla el padre al hijo,
 Hijo mio estás llagado?
 Esso os pregunto señor,
 30 Que yó estoy muy bueno, y sano.
 Siempre tuiuste hijo
 Sieres flaco a cauallo:
 Que yo q̄ soy de los sassiéta,
 A los pies tengo quatro:
 35 Tu que hazes veinte ocho
 De tres vno te á escapado.

[fl. 4]

[fl. 4 v.]

ROM.III.

X.º 4.

Por las riberas de Arlança,
 El gran Bernardo cauлга,

Hijo del conde Saldaña,
Que del Carpio se llamaua.
5 En vn cauallo venia,
Que más qu'el viento bolaua.
Vna lança con dós hierros:
Ante pecho vna adarga.
Toda la ciudad de Burgos,
10 Con intencion lo miraua.
Miraualo el Rey Alfonso,
Quan hermoso caualgaua.
Des q̄ el Rey venir lo vido,
Con tal gracia qual mostraua:
15 Pescudando quien seria,
Contra los suyos hablaua.
Vno de dós caualleros,
Es este q̄ aca somaua:
O' es Bernardo d'el Carpio,
20 O es Murcia de Granada.
Desque Bernardo vido el rey,
Nel cauallo se parára
Hincó la lança en tierra
Desta manera hablaua
25 Bastardo me llaman Rey
Siendo hijo de tu hermana
Quien quiera q̄ tal dixiere
Es de condicion villana
Que mi padre no fue traydor
30 En casar con tu hermana
Que la mereció mejor
Que ninguno en todo España.
A's lo metido en hierros
A ella en ordem santa
35 Mal lo pudieras hazer
Si no fuera por tal maña
Castellanos y Leoneses
Morirán en la demanda
Esse Rey de Saragoça
40 Nos embiará su compañia.
Y si la verdad venciere,
Yó seré señor d'España.
Y se mal me socediere,
Muerto, biuirá mi fama.

[A. 5]

[A. 5 v.]

[A. 6]

ROM.V.

X.º 5.

Muerto iaze don Alonso,
Que daguilar se llamaua,
Junto la sierra vermeja,
E nel condado de Cabra.

Mas amores de Gaíferos
No los puedo Oluidar.

ROM. VII.

℣.º 7.

Aliarda nel Castillo
Está, con el moro Galuane,
Mas herido, q̄ contento,
Aunq̄ no lo osa mostrar.
5 Jugando está a las cartas,
Por más descanso tomar:
Cadauez q̄ el moro pierde,
Dá a Aliarda vna ciudad. [fl. 8]
Cada vez q̄ Aliarda pierde,
10 La mano le dá a besar.
De puro contento el moro,
Adormecido se ha.
Alçó los ojos Aliarda,
Que los á de vn bel mirar,
15 Por vnas breñas arriba
Romeros vira asomar,
Descalcos de pie, y pierna,
Las vñas corriendo sãgre.
Siete libreles consigo,
20 Para la çaça tomare.
Arriba canes arriba,
Que mala rabia os mate,
Que oy tomareis la çaça,
Mañana comereis la carne.
25 Que voy en busca d'Aliarda,
Si la pudiesse hallar.
Desposado fuy con ella,
Dentro del vientre de mi madre.
Aliarda q̄ esto oÿera,
30 Empeçara de gritar.
A las armas moriscote,
Si las ás en voluntad:
Los Franceses son entrados,
Los q̄ en romeria van.

ROM. VIII.

℣.º 8.

Moro alcaÿde, moro alcaÿde,
El de la billida barua,
Mandaos prender el Rey,
Por la perdida de Alfama.
5 Y cortaros la cabeça,
Y ponella en el alçaoua. [fl. 9]

.i 5 8.

- Por poner a mal recaudo
 Vna villa tan honrada.
 Puedelo hazer el Rey,
 10 No le tengo culpa en nada.
 Que yó me era ido en Róda,
 A bodas de vna mi hermana.
 Que si el perdió su villa,
 Yó perdi mi honra y fama.
 15 Catiuaróme vna hija,
 Que era lumbre de mi cara:
 Cien mil dobras doy por ella,
 No me las tienen en nada.
 Y por mas me magoar,
 20 Quierenla hazer Christiana.
 Y vanle poner por nombre,
 Doña Maria dalhambra. [fl. 9 v.]
 Casarla an con vn cauallero,
 Que sea señor de salua:
 25 Esse marqués d'Ayamonte,
 Que mucho la desseaua.

ROMIX.

X.º 9.

- Yó m'estaua reposando,
 Dormiendo como solia:
 Recordé triste llorando,
 Con gran pena q̄ sentia.
 5 Llauantéme muy sin tiento
 De la cama en q̄ dormia,
 Cercado de pensamiento,
 Que valerme no podia.
 Mi passion era tan fuerte,
 10 Que de mi yó no sabia. [fl. 10]
 Comigo estaua la muerte,
 Por tenerme compañía.
 Lo q̄ más me fatigaua,
 No era porque moria:
 15 Mas era porque dexaua
 De servir, a quien seruia.
 Seruia yó vna señora,
 Que más q̄ a mi la querria:
 Y ella fue la causadora,
 20 De mi mal sin mejoría.
 La media noche passada,
 Ya que era cerca del día,
 Salime de mi posada,
 Por ver si descansaria:
 25 Fuime para dó moraua,
 Aquella que más querria:

Porque yó triste penaua:
 Mas ella no lo sabia. [fl. 10 v.]
 Andando todo turbado,
 30 Con las ansias q̄ tenia:
 Vi venir a mi cuidado,
 Dando bozes, y dezía.
 Si dormis linda señora,
 Recordad por cortesia:
 35 Pues q̄ fuistes causadora,
 De la desventura mia,
 Remediad mi gran tristura.
 Satisfazed mi porfia.
 Porque si falta ventura,
 40 Del todo me perdería.
 Y con mis ojos llorosos
 Vn triste llanto hazía,
 Con sospiros congoxosos.
 Y nadie no parecía.
 45 En estas cuytas estando,
 Como vi q̄ esclarecía,
 A mi casa sospirando,
 Me bolui como solía. [fl. 11]

ROM. X.

℞.º 10.

Los Zimbros van cótra Mario,
 Guerra le quieren hazer:
 Lleuan mugeres, y hijos,
 Que pensauan de vencer.
 5 Los viejos ýuan con ellos,
 Con carros con el comer:
 Tres huestes lleuan lós Zíbro,
 Tres huestes de gran poder:
 Para darles por tres partes,
 10 Que no se puedan valer.
 Mario desque aquesto supo,
 Empeçose a rehazer. [fl. 11 v.]
 Mandó llamar sus soldados,
 Todos sin mas detener.
 15 Desq̄ iuntos fueron todos,
 Platica les fue a hazer.
 Vos mis famosos soldados,
 Vos querais valentes ser:
 Que aquí vienen los Zíbro,
 20 Para auernos de vencer.
 Con estas hablas, ý otras,
 Nel campo se van a poner.
 A los primeros encuentros,
 Mario empeçó a vencer.

- 25 Muertos quedauan los Zíbro,
 Y sus mugeres tambien:
 Y algunas que quedaron,
 Mario les mandó dizer:
 Qu'el le perdonaria, [fl. 12]
- 30 Se se dauan al vencer.
 Allí hablo vna dellas,
 Vna varonil muger:
 Vos mugeres de los Zíbro,
 Ved lo q̄ quereis hazer:
- 35 Onde auéis sido señoras,
 Esclauas no queráis ser.
 Allí todas se han ahorcado,
 A los carros del comer.
 Las q̄ no tenian sogas,
- 40 Con los cabellos tambien.

ROM. XI.

X.º II.

- Por aquel postigo viejo,
 Que nūca fuera serrado,
 Vi venir pendon vermejo,
 Con treziētos de cauallo. [fl. 12 v.]
- 5 En medio de los treziētos,
 Viene vn monumēto armado:
 Y dentro del monumento,
 Viene vn cuerpo sepultado.
 Hernādarias ha por nombre,
- 10 Hijo d'Arias gonsalo:
 Cauallero q̄ en la guerra,
 Fue siempre muy esforçado.
 Cien donzellas lo llorauan,
 Todas ciento hijas dalgo:
- 15 Todas eran sus parientas,
 En tercero y quarto grado:
 Vnas le llamauan primo,
 Otras le llaman hermano,
 Otras le llamauan padre,
- 20 Otras le llaman cunhado.
 Y la q̄ mas lo lloraua,
 Era Vrraca hernādes. [fl. 13]
- Ò tambiē q̄ la consuela,
 Aquel viejo Arias gonsalo.
- 25 Callede hija callede,
 Que no es para llorallo:
 Que si vn hijo me han muerto,
 Aun acá me quedan quatro.
 No murió en vicios malos,
- 30 Ni a las tablas jugando,

Mas murió sobre Samora,
Nuestra honra resguardádo.

ROM. XII.

X.^o 12.

Al pie d'vna clara fuente,
Que en cima la sierra estaua,
Vide estar vn hombre muerto,
Ensangrentada la cara.
5 De ricas armas armado,
Todas de verus de plata:
La loriga gruessa, y fuerte,
Por muchas partes falcada.
Los ojos verdes hermosos,
10 Y la narís afilada,
La barua tenia rossa,
Que aun entonces le apútaua.
El cabello tenia crespo,
O quanta gracia le daua.
15 Quatro caualleros muertos,
Que al redor del estauan.
Quando yo triste le vi,
Toda me quedé turbada:
Las entrañas mas q̄ nieue:
20 Alli cab'el me assentára.
Estauale assi mirando,
Con ansia de la mi alma:
Por saber su proprio nóbre,
Tambien por saber su fama.
25 Y yó en aquesto estando,
Que a todas partes miraua:
Oy vna boz del cielo,
Sin saber quien la embiaua:
Y con boz muy dolorida,
30 Desta manera hablaua.
Que quíeres saber señora,
Qu'es lo q̄ dessea tu alma?
Qu'este cauallero muerto,
Es el Principe de Acaya:
35 Tu hermano de padre y madre,
Que más qu'a si te amaua.

[fl. 13 v.]

[fl. 14]

ROM. XIII.

[fl. 14 v.]

X.^o 13.

Nora buena vengais tio
Hermano de la mi madre:
Y a donde le dexastes,
El buen viejo de mi padre?
5 En las huertas del buen Cid

.162.

Lo mató el moro Aluésaide.
 Otro tanto me hiziera,
 Si no por mi caualgare.
 Por Dios os ruego mi tio,
 10 Por Dios os quiero rogare,
 Vuestras armas, y cauallo
 Vos me las queráis prestare:
 Que la muerte de mi padre,
 Yó la entiendo de vengare.

ROM. XIII.

[A. 15]

X.º 14.

De don Bernaldino de aya
 a la Corte. el qual fue hallado
 quando murió, debaxo de la
 almohada de su cama

Ô borgoña, ô borgoña,
 Por mi mal fuiste engendada:
 Siete años te seruí,
 Sin de ti alcançar nada:
 5 Si no es verme sin hazienda,
 Porq̄ la tengo empenada:
 Y en libros de mercaderes,
 La persona traspasada.
 No me hizieron mercedes,
 10 Nūca me dieron posada:
 Con hazella y dall'a muchos
 Por venir en la jornada.
 No porq̄ vine en aquesta,
 Ni menos en la passada:
 15 Ni me pesa por dexarte,
 Que tu seruicio me enfada:
 Que tienes más cerimonias,
 Que tuuo la ley cansada.
 Quatro higas al baston,
 20 Y siete a la llaue dorada.
 Todos se llaman priuados,
 Y los más no pueden nada.
 Los vnos tienen bureo,
 Los otros tienen entrada:
 25 Y en consulta, y en mercedes,
 No mas q̄ el rey de Granada.
 Pesame de mis amigos,
 Qu'es mi fina camarada:
 Ninguna vi de mas gusto,
 30 Ni la hallé mas honrada.
 Amigos, los mis amigos,
 Lo postrero q̄ os rogaua,

[A. 15 v.]

[A. 16]

Es, q̄ quádo me partiere
 De aquesta vida cansada,
 35 Que no os espante el descurso,
 De mi persona vltrajada.
 Digais a el rey de mi parte,
 (Si dier Sanctojo entrada)
 Qu'es cosa muy mal hecha,
 40 Muy terrible, y mal mirada:
 Hazer cō los pocos mucho,
 Y con los muchos nonada.

ROM. XV.

[fl. 16 v.]

X.º 15.

Triste está el Rey Menelao,
 Triste cō mucho cuidado,
 Por lo q̄ el Troyano hizo,
 Paris el enamorado:
 5 Que robó la linda Elena,
 De su templo consagrado:
 Y lleuarase la a Troya,
 Y cō ella se ha casado.
 Sabiendolo Agamenon,
 10 Va a consolar su hermano.
 Menelao q̄ le viera,
 Lleuantose de su estrado,
 Rompiédo sus vestiduras,
 Y las sus baruas messando.
 15 Por el palacio adelante
 Con gran passion va llorádo. [fl. 17]
 Qu'és de ti la reyna Elena,
 Haziendo terrible llanto.
 Lleuaróte los Troyanos,
 20 A mi pesar, sin mi grado.
 Meior me vuiera a mi sido
 Nascido no auer, ni estado,
 Y no ser Rey en el mundo,
 Para verme tan dañado.
 25 Yo juro a los nuestros dioses,
 Que siempre biua enojado:
 Hasta que derribe a Troya,
 Y deguelle al rey Priamo.
 Y con este juramento
 30 Algo quedó consolado.
 Y lo mismo Agamenon
 Juró tambié de guardallo. [fl. 17 v.]
 Tambien lo juró Vlisses,
 Que con ellos se ha hallado:
 35 Y promete de buscar
 Achilles, el esforçado,

40 Que sin el no se podia
 Vengar el yerro passado.
 Y despachan messageros,
 Y mucha gente han juntado,
 Y con muchos reyes griegos
 Para Troya an embarcado.



GLOSA

X.º 16.

de Garcisanchez sobre el Ro
 mance de. Por el mes
 era de Mayo.

Si de amor libre estuuiera, [fl. 18]
 No sintiera mi prision.
 Y si fuera donde os viera,
 Fuera gloria mi passion.
 5 Lo que más me desespera,
 Mas de todo mi dolor,
 Quando siento mas desmayo,
 Por el mes era de Mayo,
 Quãdo haze la calor.

10 El ñ tiene lastimado
 El coraçon de pesar,
 E nel tiempo aparejado
 Para más plazer tomar,
 Biue mas desesperado.

15 Tal estoÿ en llamas d'amor,
 Biuo como Salamãdria, [fl. 18 v.]
 Quãdo canta la callandria,
 Y responde el ruyseñor.

20 Y de verme así catiuo,
 En todo sin libertad,
 Es la vida ñ yo biuo,
 Menos de mi voluntad,
 Que la pena ñ yo recibo.
 Qu'en pesares, y dolores,
 25 Veo mis dias gastados:
 Quando los enamorados,
 Van a seruir a su amor.

30 E nel tiempo ñ las flores,
 Cubren los campos suaues,
 D'extrañas lindas colores:
 Y comiēçan ya las aues [fl. 19]

.1 6 5.

A cantar por los alcores:
 Todos biuen sin passion.
 Todos andan sin cuidado.
 35 Si no yô triste cuytado,
 Que biuo en esta prision.

En la qual la luz no veo,
 No vendo os a vos señora:
 Y sin veros, no la creo:
 40 Ni la noche sola vn'ora
 No la duermo, de desseo.
 Y de aquesta ocasion
 Tal estoy, señora mia,
 Que no sé quando es de dia,
 45 Ni quãdo las noches son. [fl. 19 v.]

Ni sé de mi q̄ hazer,
 Ni el Amor no me socorre,
 Quien podrá al peso tener,
 El cuerpo en aquesta torre,
 50 El alma en vuestro poder.
 Destas penas la menor,
 Fuera impossible, sufrilla:
 Si no fuera vna auezilla,
 Que me cantaua el albor.

Esta es la breue esperança,
 Qu'en vos señora he tenido:
 Que ya por mi mala andãça
 La quitó vuestro oluido.
 Y muerto en vña lãbrança,
 60 Ya no espero redencion,
 Qu'en su muerte desespero:
 Matomela vn ballestero,
 Dele Dios mal galardon.

[fl. 20]

GLOSÇA.

N.º 17.

Oigan todos mi tormento,
 Tengan fé, y lealtad,
 No hagan más mouimiento,
 Que lidiar con la verdad:
 5 Y en ella hazer assiento.
 Mirad lo q̄ hecho teneis,
 Caminad por buena via,
 Tened cuenta en lo q̄ hazeis,
 Los q̄ priuais con los Reys,
 10 Notad bien la historia mia. [fl. 20 v.]

Los q̄ sin nadie nascistes,
 Sin nadie auéis de boluer :
 No os hagais poco tristes,
 Que auéis cuenta de tener,
 15 Del mucho q̄ poseistes.
 Ni por arte q̄ ensanche,
 Sintan en vos demasia :
 Ni para mal tengais maña,
 Catad q̄ a la fin s'engaña
 20 El hombre, qu'en hombres fia.

Que en esta vida presente
 Nadie se deue fiar :
 Saluo nel omnipotente,
 Qu'el puede remediar
 25 El mal de toda la gente.
 Porq̄ en contar mi vida,
 El coraçon se me quema :
 Contola como perdida,
 Nasci desnudo, y crieme
 30 En estrecha, y pobre vida.

[fl. 21r]

Crieme con saludad :
 Teniendo el pensamiêto
 En muy más altenidad,
 De lo q̄ me daua el cuento,
 35 De mi poca mocedad.
 Aunq̄ poco tenia,
 Nadie me hazia fambre ;
 O trabajo me mouia.
 Però la mi noble sangre
 40 Bien no me lo prometia.

[fl. 21v]



X.º 18.

Ardan mis dulces lēbranças,
 Como yo ardo por ellas :
 Perdidas las esperanças,
 Pierdasse el plazer tras ellas.

GLOSA.

5 Eya cruel desengaño
 Da fin a tan gran tormento :
 No te plaze el mal q̄ siento.
 Duelete de tanto daño
 Trabajoso pensamiento.
 10 Pierdasse todo el reposo,
 Amor haga sus mudanças,

Del muera triste, y quexoso:
Y en fuego tan amoroso
Ardan mis dulces lembranças.

[fl. 22]

15 Pues q̄ solo me quedáron,
Por sentir dolor mas fiero:
Vayanse q̄ no las quiero,
Que menos penas sobraron,
Segun el mal de q̄ muero.
20 Que lembranças em q̄ siento
Solo dolor con tenellas,
Para q̄ es holgar con ellas:
Ardan en fuego amoroso,
Como yo ardo por ellas.

25 No biuan, pues yo no biuo:
Su plazer en vano sea:
Mas triste de quiẽ dessea,
Que si Amor le fuera esquiuo,
Que puede querer q̄ vea?
30 Que yo con amor y fé,
Tras muy firmes cõfianças,
Largo tiempo caminé.
Mas quando bolui, hallé
Perdidas las esperanças.

[fl. 22 v.]

35 Luego de conseios vanos
No quise hazer fundamẽto:
Recogime al pensamiento:
Y puesto en sus crudas manos,
De muerto yá no me siento.
40 Que esperanças solo aqui
Me dauan vida e tenellas:
Vayanse aora de mi,
Que ya que las yo perdí,
Pierdasse el plazer tras ellas.

[fl. 23]



N.º 19.

Las tristes lagrimas mias
En piedras hazen señal:
En vos núca por mi mal.

GLOSA.

5 Si amo el galardón
Por mi culpa le detiene,
Va muy lexos de razon,

.168.

Que no puede el coraçon
 Sufrir, el mal q̄ sustiene.
 El qual estoy padeciendo,
 10 Velando noches y días,
 Y quando el remedio pretêdo,
 Salen de sangre corriendo
 Las tristes lagrimas mias. [fl. 23 v.]

Y si a salir le ruego,
 15 Porq̄ me fuerca el amor :
 Hazen mi mandado luego :
 Salen mescladas con fuego,
 Contentas de mi dolor.
 Por la causa las namoro,
 20 Con amor muy desigual :
 Però es tan graue el mal,
 Que las lagrimas q̄ lloro,
 En piedras hazen señal.

Allo en la peña dura
 25 Dolerse de mi passion :
 Tenga vuestra hermosura
 Piedad [fl. 24]

Por el qual es mejor medio
 30 Tenerme ya por mortal :
 Con amor muy natural.
 Pues alho en piedras remedio,
 Y en vos nūca por mi mal.



GLOSCA

N.º 20.

Pensando estoý señora,
 Que blanduras podria ÿo aplicarte,
 Para ablandarte vn'ora :
 Mas q̄ podrá ser parte ?
 5 Si lagrimas no pueden ablādarte.

Pues si estas, con ser tantas, [fl. 24 v.]
 Ya mas te ablādas, ātes cō mi llāto
 Mas dura te lleuātas ;
 Sí a ti mi boz lleuanto.
 10 Cruel pastora q̄ hará mi canto ?

O ninfa de diamāte,
 Mas dura, y bella, quiē podrá cātarte ?
 Como quieres q̄ cante

15 Con suauidad, y arte,
Pues nūca cosa mia vi agradarte.

Lo mas q̄ estoý sintiendo,
Que aora mi cātár cōuerte ē llanto,
Es ver que estás queriēdo
20 Que coraçon aura q̄ sufra tāto. [fl. 25]

Peró dexando aquesto,
Que puedo yo cātarte mi Dionisa?
A que tengas el gesto?
25 Que canto aura de guisa,
Que végas a tomar en burla, y risa.

No cosas graciosas,
Ya de ti entēdido tengo, quāto
A ti son enojosas.
30 Mejor rirás, si canto
Vn mal q̄ al mūdo admira, y causa espāto.

GLOSa.

X.º 21.

Si de mi pensamiento
Se juzgan los cōcetos del sentido,
No amó con fundamento,
Ni fue fauorecido,
5 Quiē dixo q̄ l'ausencia causa oluido. [fl. 25 v.]

Si no tiene memoria,
Y d'el original lleua traslado:
No espere alcançar gloria,
Y ya por descuydado,
10 Merece ser de todos oluido.

Aunq̄ en su luz ausente
Ferido, afligido, y apassionado,
Contino está presente,
Y biue trasformado,
15 El verdadero y firme enamorado.

No mira los caminos,
Ni la pumbrosa flecha de Cupido,
Ni estrellas, ni los sinos. [fl. 26]
20 Porq̄ aquel q̄ fue rendido,
Está, quando está ausēte, mas perdido.



N.º 22.

Alço los ojos mirádo,
Y tan largo espacio veo,
De mi bien a mi desseo,
Que los abaxo llorando.

GLOSCA.

- 5 Quando está mi pensamiento
Mas ocupado en pensar
En mi descontentamiento:
Apenas llego a esperar
Remedio a mi sentimiento.
- 10 Su grauedad recelando, [fl. 26 v.]
No viendo vn medio, cõ que
Vaya algun bien esperando:
Por ver si alguno veré,
Alço los oios mirando.
- 15 Veo vna sola esperança,
Y quiça vana, y fingida:
Mas mengua la confiança,
Que dure tanto mi vida,
Que passe tanta mudança.
- 20 Que vagaroso desseo
Es este que voy siguiendo?
Que espero del, o que creo?
Que vello, estoý ya fingiendo,
Y tan largo espacio veo.
- 25 Este mi bien desseado, [fl. 27]
Apenas lo ve el sentido,
Y aunq̃ despues alcançado,
Ya no sera poseido,
Tanto, quanto fue esperado.
- 30 Por trabajoso rodeo
Se me promete el remedio,
Y aun lo dudo, quãdo veo
Tan largos tiempos en medio,
De mi bien a mi desseo.
- 35 La vista q̃ de ver cansa
Mi bien tan lexos, y incierto,
Llorar q̃ a vezes descansa,
Toma por remedio cierto,

Mas ni esto a mi mal amansa.
40 Y assi cásados mirando,
Lo q̄ a ciegas ven mis ojos,
Se les van representando
Ant'el bien tantos enojos,
Que los abaxo llorando.

[fl. 27 v.]



VILANÇETES.

ℵ.º 23.

Para q̄ me dan tormento,
Aprouechando tan poco,
Perdido, mas no tan loco,
Que descubra lo q̄ siento.
5 El alma de miedos llena,
Toma por buena disculpa,
Sufrir antes tanta pena,
Que caer en tanta culpa.
Puede crecer el tormento,
10 Que aun quãto sufro es poco,
Y sufriré como loco,
Pues que como loco siento.

[fl. 28]

OTRO.

ℵ.º 24.

Todo me cansa y me pena,
No sé q̄ remedio escoia,
Que si la vida me enoia,
La muerte tan pocó es buena.
5 No ay cosa q̄ no pene,
Ni bien ni mal me segura:
El bien porq̄ ya no viene,
Y el mal porq̄ tanto dura.
El remedio desta pena
10 Espero qu'el tiempo escoia:
Mas la esperança me enoia,
Porqu'es de recelos llena.
El tiempo passa boládo,
No se como ya no llega,
15 Triste, assi me voy cásando,
Tras vna esperança ciega.
Vida de cuidados llena,
A q̄ todo cansa, y enoia:
Que reposo aura q̄ escoia,
20 Si la muerte no le es buena?

[fl. 28 v.]

OTRO.

N.º 25.

De piedra pueden dezir,
 Que son nuestros coraçones:
 El mio en sufrir passiones,
 El vuestro en no las sentir.

5 Si me quexare en mi daño,
 De mi q̄ lo sufro y callo:
 Si de vos q̄ d'año en año,
 Me traéis sin remediallo.
 Sé q̄ es vano mi sufrir,
 10 Sé q̄ me hazeis sinrazones,
 No sentís proprias passiones,
 Otras no podeís sentir.

[fl. 29]

Flacas esperanças siento
 De remediar mi tristeza:
 15 Viendo q̄ mi sufrimiêto
 No ablanda vuestra dureza.
 Dañame, tâto sufrir,
 No me aprouechan razones:
 Porq̄ a quiê biue en passiones,
 20 Todo le ayuda a morir.

OTRO.

[fl. 29 v.]

N.º 26.

Por entre casos injustos
 Me an traído mis engaños,
 Donde los daños son daños,
 Y los gustos no son gustos.

5 Y alli me an dexado estar,
 Donde estoy, qual nadie esté,
 Solo arrimado a mi fé,
 En la qual me hé de saluar.
 No piensen casos injustos,
 10 Ni ausencia de muchos años,
 Hazer q̄ mis grâdes daños,
 No sean mis propios gustos.

Peró que cierta certeza
 Condenar mi gran paciencia:
 15 Los q̄ les falta esperiencia,
 En los casos de firmeza.
 Que si gustassen los gustos,
 Qu'el firme gusta en sus daños,
 Valdrian por desengaños,
 20 Para los casos injustos.

[fl. 30]

Grandes daños no se aliuian
 Con incertas esperanças:
 Y sospechas, y mudanças
 Todos los gustos intibian.
 25 Perseguido de desgustos,
 Vi al cabo de mil años,
 Que mis verdaderos daños
 Eran mis fingidos gustos.

OTRO.

[fl. 30 v.]

X.^o 27.

Muy dulce cosa es miraros,
 Mas el que biuir dessea,
 Guardese q̄ no os vea.
 Porq̄ veros, y biuir,
 5 No puede ser todo iunto:
 Que está en el mismo punto
 Dessearos, y morir.
 Por esto cumpre huir,
 Al que la vida dessea,
 10 De se ver adonde os vea.

OTRO.

X.^o 28.

Pensamientos donde vais?
 Catad q̄ os despeñareis:
 Pues ventura no teneis,
 Para que os auenturais?
 5 Como podré sustentaros
 Sin ventura, ni esperãça?
 Contra mi desconfiança,
 Que anda ya tras derribaros.
 Parece me que direis,
 10 Couardemente hablaís,
 Pues q̄ no nos ayudais,
 Menos nos aconsejeis.

[fl. 31]

Pensamiento confiado,
 Para mi tan trabajoso,
 15 Vos me teneis por medroso,
 Yo a vos por desesperado.
 No sé donde parareis,
 Pero sé q̄ os desmandais,
 Y q̄ lo que procurais,
 20 Aun vos no lo alcançareis.

[fl. 31 v.]

Bien os tienen pensamiêto
 Por liuiano, y atreuido:
 Pues tan presto aueis subido,
 Do os podrá lleuar el viêto.
 25 Pues veamos q̄ hareis,
 Quando alla arriba os veais:
 Sin ventura en q̄ os tengais,
 Ni esperâca en que os feis.

Si sufrís aconsejaros
 30 Pensamientos altaneros,
 Pretended entreteneros,
 Y no de desengañaros.
 Porq̄ si os desengañais
 E nel altura que os veis,
 35 Muy gran cayda dareis,
 Por mas liuianos q̄ seais.

[fl. 32]

CANÇÃO.

N.º 29.

Esta que chamaõ ventura,
 Esperalla, he gram baixeza:
 Pois senaõ vem, dá tristeza,
 Se vem, pouco tempo dura.

5 O sol iagora não arde,
 Qu'inda pouco antes ardéra:
 Corre o tempo, e chega tarde
 O que com elle s'espera.
 Rir delle, e rir da vêtura,
 10 Porq̄ em tudo vsaõ crueza:
 Pois negaõ para tristeza,
 e dão para pouca dura.

[fl. 32 v.]

OUTRA.

N.º 30.

Dizey caualeiro
 Ferido d'Amor,
 Quê vos fizera pastor?

5 Tristeza, e tormento,
 Semrazão, e engano,
 Força de meu dano,
 Dor e sentimento.
 Meu contentamento
 Perdido em amor,
 10 Me faz ser pastor.

.175.

Fezme o meu cuidado
 Buscar noua vida,
 Que em a ter perdida,
 Me ey por ganhado.
 15 Surraõ e cajado
 Tenho por melhor,
 Que servir Amor.

[fl. 33]

OUTRA.

N.º 31.

Donde vem Rodrigo?
 De mondar o Trigo.

 Naõ me respõdestes
 A hũa que escreui,
 5 Naõ vos mereci
 O q̄ me fizestes.
 Sempre estarei prestes,
 A ir com Rodrigo,
 A mondar o trigo.

 10 Naõ ey que he desculpa,
 A q̄ me mandastes:
 Mas sei que matastes,
 A quem naõ tem culpa.
 Esta he a fruita
 15 Que colhe Rodrigo,
 De mondar tal trigo.

[fl. 33 v.]

Se pudera crer
 Ter de mim lembrança,
 Pudera sofrer
 20 Tamanha tardança.
 A desconfiança
 Que mostra Rodrigo,
 Naõ lhe vem do trigo.

[fl. 34]

Veio m'apartar
 25 De quẽ quero muito,
 O mal he o mór fruito,
 Que posso esperar.
 S'a vida durar,
 Neste bem que sigo,
 30 Corro gram perigo.

D'ambos saõ desfeitas
 Minhas esperanças:
 De ti com tardanças,
 De mi com sospeitas.

35 Quã mal saõ aceitas
Escusas Rodrigo,
De môdar o trigo. [fl. 34 v.]

VILANCETE.

X.º 32. A la villa voý,
De la villa vengo,
Si no son amores,
No sé q̄ me tengo.

5 A la villa fueron
Mis ojos mirando,
Boluieron llorando,
Por otros que vieron.
10 Ojos me perdieron,
Dellos me mantengo,
Si no son amores,
No sé que me tengo.

De mi mal estraño [fl. 35]
No ay quié se duela,
15 Si algué le consuela,
Es con desengaño.
Del nasció mi daño,
Y d'el me mantengo:
Si no son amores,
20 No sé que me tengo.

OTRO.

X.º 33. Yendo, y viniendo,
Fuime enamorádo:
Comêcé riendo,
Acabé llorando.

5 En tal sin'o estrella
Me hizo natura,
Que vida segura [fl. 35 v.]
No pienso tenella.
Pues hermos'os viêdo,
10 Ando sospirando,
Comencé riendo,
Acabé llorando.

Quería no amar,
Si no quiero, muero:
15 Assi qu'el no quiero

Me suele alegrar.
Con si, y no queriendo
Fuy siempre lidiando,
Comencé riendo
Acabé llorando.

20

OTRO.

X.º 34.

Como no me ha de dar pena
Zagales, vna zagala,
Que ni tiene cosa mala,
Ni le falta cosa buena.

[*f. 36*]

5 Esta zagala siquiera,
Porquie biuo, peno, y muero:
Ya qu'ella a mi no me quiera,
Sepan el mucho q̄ le quiero.
Porqu'es tan alta su gloria,
10 Quieres ver lo q̄ se suena?
Que ni tiene cosa mala,
Ni le falta cosa buena.

OTRO.

X.º 35.

Como te va di Carillo,
Con tu hermosa zagala?
Muy mal así Dios me vala.

[*f. 36 v.*]

5 Como te va q̄ te veo
Triste, flaco, y amarillo?
Vame de suerte Carillo
Que mi muerte ya desseo.
Solo en llorar me recreo
Porq̄ mi cruel zagala
10 Lo quiere, así dios me vala.

OTRO.

X.º 36.

Lleua vn pastorzico
Cubierto el cuidado
De muy enamorado.

5 Vasse este pastor
A ver su pastora,

Notas às poesias da 2.^a Parte do Cancioneiro

N.^o 1 — No verso inicial creio haver referência à Infanta Sybilla, Sibila ou Sevilla que, segundo D. Car. Mich. de Vasconcelos, foi «donzela de sangue real ou quási real»; afirmação in-*Rom. Velhos em Portugal*, pág. 99 da 2.^a ed., a qual tenho sempre em vista para citações futuras.

16 — A *Carta escrita de África* que principia: «Mandaste-me pedir novas», publicada por Juromenha no vol. iv de *Obras de Luiç de Camões*, e por Barata no *Cancioneiro geral* (1902) como sendo de Manuel Pereira do Sem (D. Car. Mich. em *ML. Pra de sem*, leu *Manuel Pereira de Santarem*) include na 4.^a estrofe o verso: «Una adarga ate pechos».

21 — *Rogel el moço*, não é nomeado no *Romance de Sevilla* que o eminente Mestre Menéndez y Pelayo arquivou na *Antologia de Poetas líricos castellanos*, t. viii, N.^o 128. Em seu lugar: «un perro moro moreno».

31 — Em vez de Diogo Ozorio, é citado «Peranzules» na citada *Antologia*.

N.^o 2 — É versão diferente, mas não menos interessante, das publicadas nos tomos viii e xi da *Antologia* de M. y Pelayo, exaltando a figura do Cid pela proeza de pedir o tributo ao mouro Abdalla.

24 — É aqui declarado o nome da mulher do Cid (nome completo: D. Ximena Gomez) facto que se não dá nas versões da *Antologia*.

N.^o 3 — Versos 1-4: a fl. 56 v. do *Auto de Rodrigo e Mendo* de Jorge Pinto, *Rodrigo* diz:

*Cantarey se nisso estriba
riberas de Duero arriba
caualgan los Samoranos;*

pouco depois termina a sua arenga:

*è segun dizem las gentes
la miseria son entrambos.*

14 — Bermud, não existe nas versões do t. viii da *Antologia* que venho citando e continuarei a citar.

21 — Cfr. verso 16 do N.^o 1 e 8 do N.^o 4.

Sôbre o emprêgo de versos dêste *Romance*, por Camões e Jorge Ferreira de Vasconcelos, admire-se a lição da inesquecível Mestra D. Carolina, in-*Rom. Velhos em Portugal*, págs. 44-45.

N.º 4—No *Cancioneiro de Évora*, publicado por Hardung, sob o N.º 74 está o *Romança de Bernaldo del Carpio*:

*A cabalo ya Bernaldo
por la ribera de Alarca,
etc.*

Nêle se celebra o mesmo assunto recolhido no códice elvense, o qual apresenta também grandes variantes em confronto com o que M. y Pelayo deixou no t. VIII, N.º 12, da *Antologia*.

37—Em lugar de *Castellanos*, as versões que vi têm *montañeses*. *Castellanos y Leoneses*, é o verso inicial do *Romança*, de autor anónimo, sôbre o Conde de Castela Fernão González, que faz parte do *Tesoro de los Rom. y Canc. Españoles* (pág. 119) de Eugénio de Ochoa.

N.º 5—Na fl. 46 v. do *códice* $\frac{\text{CXIV}}{1-17}$ da Bib. Púb. e Arq. Dist. de Évora, deparou-se-me um *Romança* que abre por: «Muerto iaze Durandarte», também formado com 24 versos, mas diferente no assunto. Foi utilizado por Hardung no *Cancioneiro de Évora* (N.º 72).

Com princípio idêntico, encontrei: «Muerto yace el rey don Sancho» e «Muerto yace ese buen Cid», mas dissemelhantes no resto.

N.º 6—É versão diferente do texto inserido no t. VIII, N.º 155, da *Antologia* de M. y Pelayo, e do que Menéndez Pidal publicou, por 1910, em *El Romancero Español*. O texto editado por baixo da música de autor anónimo, do N.º 323 do *Canc. Mus.*—ed. Barbieri, tem como 3.º e 4.º versos:

*Caballeros, si á Francia is,
por Gaiferos preguntad*

e nas repetições da música com outra letra, ocorrem os versos 3-4 e 11-12, com ligeira variante.

1-4—Os versos:

*Cavallero si a Francia ides
Por Gayferos preguntad;
Y decilâe a su esposa
se l'enbia d'encomêdar,*

existem com música a 4 vezes, de autor anónimo, a fl. 32 do Ms. 13230 da Biblioteca Medinaceli, que J. B. Trend descreveu sob a rubrica *Tonos Castellanos (A)*, no seu *Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinaceli, Madrid*, publicado in-*Revue hispanique*, t. LXXI, págs. 489-554. Éste trabalho é de 1927, mas J. B. Trend, apaixonado investigador da antiga música espanhola, já em 1926 tinha publicado a transcrição da música no *Exemplo 49* do seu livro *The Music of Spanish History to 1600*.

19—*Sansoña*; creio tratar-se de *Sansueña* (hoje Saragoça) mencionada nos versos:

*Haciendo su mesma casa
otra torre de Sansueña,
lloraua la bella Alcinda
hecha nueva Melisandra.*

Cfr. em *Divinos, e Hymanos versos*, de D. Francisco de Portugal, o *Romance VIII*, e ainda o *Romance XVI*, onde aparece outra vez citado o mesmo lugar.

Em *Rom. Velhos em Portugal*, págs. 91-94, sua autora tratou do célebre *Romance* dos amores de Dom Gaifeiros e Melisendra, do qual o admirável estro de Manuel de Falla fêz reviver a essência em *El Retablo de Maese Pedro*.

N.º 7— A idea geral parece existir no *Romance*:

*Moriana en un castillo
juega con el moro Galvan,*

citado por D. Car. Mich. de Vasconcelos na substanciosa obra mencionada na nota anterior. A douta romanista, no *Índice alfabético dos romances citados*, na obra apontada, mencionou: «Arriba, canes, arriba, que rabia mala os mate» e «A las armas, Moriscote», três versos empregados no *Romance* ora publicado (Cfr. versos 21, 22 e 31).

Uma das nótulas que tomei, infelizmente sem citar obra, diz-me haver um *Romance de Galiarda*.

¿Teria o copista omitido o *G*, resultando *Aliarda*?

31—É verso empregado na 16.ª estrofe da *Carta* que citei em nota ao verso 16 do primeiro destes *Romances*, e princípio dum *Romance velho* do qual D. Carolina deu excelente lição, não deixando de se referir aos textos musicados por Pisador e Fuenllana.

31-34—A transcrição da música de «A las armas moriscote» para canto e *vihuela*, de Pisador, por Morphy deixada a pág. 181 de *Les Luthistes esp. du XVI^e s.*, é acompanhada do texto:

*A las armas moriscote
Si las has en voluntad,
Que si te entran los franceses
Los que en romeria van*

sendo o último verso repetido com música diferente.

Da composição de Fuenllana, também para canto e *vihuela*, sôbre o mesmo assunto, há transcrição na ob. cit. de Morphy, a pág. 197, valorizada pela reprodução fac-similada do original, dada a pág. xli. Neste documento lê-se: *Romãce viejo de bernal*; a esta indicação segue-se a música em cifra, com o texto:

*A las armas moriscote
si las has de voluntad:
los Franceses son entrados
los q̄ en romeria van
entrã por fuẽte rabia
salen por sant Sebastian.*

As partes de canto nas composições de Pisador e Fuenllana, têm de comum as primeiras cinco notas, circunstância pela qual deduzo terem os dois *vihuelistas* conhecido a música de Bernal, compositor que não posso dizer, ao certo, quem seja.

Segundo a minha maneira de sentir, a obra de Pisador, de que hodiernamente fêz edição discográfica *L'Anthologie sonore*, é superior à de Fuenllana por melhor traduzir o sentido bélico da letra.

N.º 8 — Oferece muitas variantes no confronto com o *Romance fronteiriço* «De cómo el rey de Granada mandó prender al alcaide que perdió la plaza de Alhama, conquistada por el marqués de Cádiz» que tem o N.º 84 no t. VIII da *Antología* de M. y Pelayo, e com o *Romance II de la pérdida de Alhama* inserido no *Tesoro de los Rom. y Canc. Españoles* (pág. 370) por E. de Ochoa.

1-2 — Citados no *Auto da Ave-Maria* de António Prestes, pág. 55 da 2.ª ed., mas em vez de «billida barua» está «barba vellida».

N.º 9 — É de João del Enzina. Feita a comparação com o texto que vi no *Ensayo* de Gallardo, t. IV, c. 797 (também existe no t. II, c. 884) verifiquei estar completo, mas com grande diferença na ortografia e na pontuação.

33-40 — Estes oito versos devem estar metidos entre aspas, pois que figuram assim na cit. ob. de Gallardo, e também no *Canc. Mus.* — ed. Barbieri onde o texto, musicado por Enzina, foi completado por Barbieri com auxílio do *Cancionero* do imortal poeta e músico fundador do teatro espanhol.

N.º 10 — Nada encontrei relativo a este *Romance* sobre os Cimbros os quais, com a sua invasão na Itália, deram motivo a uma das maiores glórias do cônsul Caio Mário.

N.º 11 — Acompanha, com ligeiras variantes, tôda a ideia do «Romance de Fernan D'Arias, hijo de Arias Gonzalo» que encontrei no t. VIII, N.º 50, da *Antología* de M. y Pelayo, onde faltam os versos 11, 12 e 26. Na versão de E. de Ochoa, pág. 158 do *Tesoro de los Rom. y Canc. Españoles*, também os versos 11-12 não existem.

1-4 — É notável a lição de D. Car. Mich. de Vasconcelos a respeito destes versos nas *Cartas de África* «camonianas ou pseudo-camonianas». Cfr. *Rom. Velhos em Portugal*, pág. 48, onde também foi citado o emprêgo do primeiro verso, na *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

N.º 12 — Sômente encontrei no *Ensayo* de Gallardo, t. I, c. 992:

*Al pié de una clara fuente
De cristal y fina plata,*

e

*Al pié de una clara fuente
Que riega un pradillo verde.*

Além do verso inicial, tudo é discrepante.

5 — Cfr. com o verso 11 «Armado de ricas armas» do primeiro destes *Romances*.

N.º 13 — Com o princípio deste curto *Romance*, pode-se comparar: «Nora buena vengais a la villa», «Nora buena vengais a la aldea» e «Nora buena vengais a la tierra» dum *Vilancico* do natal de 1645, cuja letra foi revelada por Rodrigues Lapa in-*Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, pág. 193.

Segundo J. B. Trend, in-*Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinaceli, Madrid*, no Ms. 13231 — *Tonos Castellanos (B)*, a composição a 3 vozes «La zagala mas hermosa» de autor anónimo, contém uma *Volta* começando: «Norabuena vengais, Abril» a-propósito da qual Trend manda conferir verso idêntico in-*La Santa Juana* de Tirso de Molina, e ainda: «Norabuena vengais al mundo» in-*Pastores de Belen* de Lope de Vega; «Norabuena Casilda venga» in-*Santa Casilda* do mesmo autor;

finalmente: «Norabuena quedas, Menga» in-*Auto pastoril castelhano* de Gil Vicente, apontando de seguida as composições N.ºs 369-370 do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri.

N.º 14 — Talvez perante a versão principiando: «Oh Belerma, oh Belerma por mi mal fuiste engendrada» é que D. Car. Mich. de Vasconcelos terá escrito: «De *contrahechuras*, como a de Bernardino de Ayala, *O Borgoña, o Borgoña*, não me ocupo agora» (Cfr. *Rom. Velhos em Portugal*, fim da nota 6, da pág. 106). Nada mais encontrei nas obras que pude consultar da notável Senhora.

N.º 15 — O sentido dos versos 1-2 não anda muito desviado de:

*Triste estaba el rey David
Triste y con gran pasion,*

princípio do *Romance* musicado por Mudarra e dado à estampa em 1546, ano da publicação de *Tres libros de música en cifras para vihuela*.

Por 1567, havia um *Romance* com referência a Tróia; citou-o Jorge Ferreira de Vasconcelos, ao escrever: «Cantavam a violas darco, e doçayna duas donzelas muy concertadamente ho seguinte Romance; que eram os cantos que então mais se usavam.

ROMANCE

*Diante os muros de Troya
muy ufano passeava,
etc.*

Em quanto as donzelas assi cantavam com muyta melodia e graça... in-*Memorial das Proezas da segunda Távola Redonda*, pág. 215, da 2.ª ed. (1867).

N.º 16 — Acompanha verso a verso, com ligeira troca de palavras e grande diferença na pontuação, o texto apresentado por Foulché-Delbosc, in-*Canc. Cast. del siglo XV*, t. II, pág. 652.

Os versos 8-9, 26-27, 35-36, 44-45, 53-54 e 62-63, existem com grandes variantes no texto do N.º 69 do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri, composição a 4 vozes, de autor anónimo, talvez utilizada no Teatro Vicentino.

Para conhecimento da origem, redacções, variantes, etc., Cfr. D. Car. Mich. de Vasconcelos — *Rom. Velhos em Portugal*, págs. 155-157.

N.º 17 — É *Glosa* dos oito primeiros versos do XIII *Romance* sobre Don Álvaro de Luna, recolhido por E. de Ochoa, a pág. 231 do *Tesoro de los Rom. y Canc. Españoles*. Nesta obra, o texto oferece variantes com o publicado por Gallardo (*Ensayo*, t. III, c. 1161-1162) donde reproduzo os versos que serviram para a *Glosa*:

*Los que privais con los reyes
Notad bien la historia mia:
Mirad que a la fin se engaña
El hombre que en hombres fia.
Naci desnudo, y crieme
En estrecha y pobre vida;
Mas mi noble y alta sangre
Por mostrar do descendia.*

1 — Começa por êste verso, linda composição a 3 vozes da 1.^a Parte dêste *Cancioneiro* (Cfr. nota N.^o 60).

9-10 e 19-20 — Empregados por D. Francisco de Portugal na carta a um amigo, mas da seguinte maneira:

*Los que priuais con amor
mirad bien la historia mia;
catad que a la fin se engaña
el hombre que en muger fia.*

(Prisões e solturas duma alma, pág. 42).

N.^o 18 — Teófilo Braga, in-*Poetas palacianos*, ao referir que a afeição pela poesia da parte de D. Joana, irmã de D. Afonso v, fôra causa duma lenda de seus amores com João Rodriguez del Padrón diz, a pág. 105, ter Padrón ainda cantado:

*Ardan mis tristes membraças
Como yo ardi por ellas,
Pues perdí la esperança
Pierda-se el placer com ellas.
.....*

Uma centúria depois, a *Cantiga velha*:

*Arçan mis dulces lembranças
Como yo ardo por ellas,
Perdidas las esperanças
Pierdase el plaçer tras ellas,*

foi citada pelo quinhentista Andrade Caminha, e para ela escreveu uma *Volta* (Cfr. *Cantiga LXVII* da ed. Priebisch).

Além da *Glosa* ora publicada, há outra que principia pelo verso 1 e acaba com o verso 4.

¿Serão iguais?

Pode averiguá-lo quem consultar o códice $\frac{12-26-8}{D \quad 199}$ da *Biblioteca de la Real Academia de la Historia*, estudado por Justo García Soriano já citado em nota N.^o 25 da 1.^a Parte.

39 — Semelhante a «Que de muerto no me siêto», verso 7 do texto musicado que designei com o N.^o 3.

N.^o 19 — Remeto o leitor para a 1.^a Parte, nota N.^o 25, onde se verifica a popularidade da tríade tomada como *Mote*.

27-28 — No original falta parte do verso 27 e todo o verso 28, mas o calígrafo deixou espaço em branco para se poder completar o texto que talvez não tivesse sido compreendido ao efectuar a cópia (Cfr. fotografia n.^o 13).

Graças a ter encontrado esta *Glosa*, na fl. 400-400 v., do *Ms. 8920* da Bib. Nac. de Lisboa, após uma *Elegia* de Francisco de Andrade, pode-se preencher a falta do copista. O texto da Bib. Nac., além da falta dum verso, não está igual à versão do códice elvense, e, por êsse motivo, dou a sua reprodução com acrescentamento do v. 17 (tipo romano metido em parêntesis recto) e ponho sublinhado o que é útil para preencher a falta dos versos 27-28:

.184.

ŒMOTÉ

*Las tristes lagrimas mias
En pedras hazen señal
y en uos nunca por mi mal*

GLOSeA

5 *Si Amor El galardón
por mi Culpa le detiene
ua muy lexos de Razón
q̄ no puede El Coraçón
sofrir El mal q̄ sostiene
10 El qual estoy padeçiendo
uellando noches y dias
y quando el Remedio pretiendo
salen de sangre Corriendo
las tristes lagrimas mias*

15 *Y si al salir las Ruego
quando me fuerça El Amor
hazèn mi mandado luego
[Salen mezcladas con fuego,]
contentas con mi dolor
20 por la Cauza las adoro
Con Amor mui natural
pero es tan graue El mal
q̄ las lagrimas q̄ lhoro
En pedras hazen señal*

25 *Alho mi sana pena (pudura?)
dolores de mi passion
mas Con uestra hermozura
piedad mi coraçón
no la ue por mi uentura
30 por el qual es mejor medio
tenerme ya por mortal
con dolor muy desigual
pues alho En piedra Remedio
y En uos nunca por mi mal*

N.º 20 — Em *Estudios Camonianos. II: O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, de D. Car. Mich. de Vasconcelos, a pág. 75, está mencionado o v. 5, com o qual é designada uma *Elegia* do nosso poeta e músico Jorge de Montemor.

Os seis versos que poeta desconhecido glosou, encontrei-os em *Los Siete libros de La Diana* (ed. de Valência, 1602). A fl. 169 v., lê-se: «... y los pastores començaron luego a cantar desta manera.

Syluano. Sireno.

*Si lagrimas no pueden ablandarte
cruel pastora, que hara mi canto,
pues nunca cosa mia vi agradarte!
Que coraçón aura que sufra tanto
q̄ vengas a tomar en burla y risa
yn mal q̄ al mudo admira y causa espãto!»*

Depois de alguns tercetos, seguidos de diálogo em quintilhas e oitavas, há novamente tercetos com uma quadra por conclusão; isto parece não respeitar a forma da *Elegia*, mas seguir a maneira da *Égloga*.

N.º 21 — Nas quatro quintilhas está glosado o primeiro quarteto do célebre soneto de Boscan «Quien dize que l'ausencia causa oluido» que vi a fl. 91 v. de *Las Obras de Boscan, y algunas de Garcilasso de la Vega*, ed. de 1597.

Há outra *Glosa*, mas é aos primeiros oito versos; escreveu-a Andrade Caminha (Cfr. *Poesias*, pág. 224, ed. de 1791).

O verso 5 pode ser citado: 1.º) Camões — *Carta I (de Ceuta)*, in-*Lírica de Camões* (pág. 368 e LVII no Apêndice) ed. crítica de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira; 2.º) Rodrigues Lóbo — *Primavera*, in-*Obras Políticas e Pastorais*, t. II, pág. 120, ed. de 1774; 3.º) no *Romance pastoril n.º XV*, dado a pág. 191 do *Tesoro del Parnaso Español*, de Manuel Josef Quintana.

Finalmente: seja-me permitido ainda mencionar que o *Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinaceli, Madrid*, de J. B. Trend, dá conta do único exemplar conhecido e completo de *Villancicos i Canciones de Iuan Vazquez a tres y a quatro*, Ossuna, MDLI, onde está uma composição a 3 vozes (soprano, tenor e baixo), inspirada no texto de Boscan. O erudito catalogador e comentador da notável colecção musical do Duque de Medinaceli não fez, para esta composição a 3 vozes, a citação do autor da poesia, um dos mais insignes poetas do *Siglo de Oro*.

N.º 22 — O *Mote* e respectiva *Glosa*, formam a *Glosa XIII* das *Poesias inéditas*, ed. Priebsch. Aos quatro versos glosados chamou Andrade Caminha: *Regras de Dom João Furtado de Mendonça*. Na ed. Priebsch notam-se, em confronto com este texto, divergências na ortografia e na pontuação, e no v. 23 tem *nello* por *vello*.

O *Mote*, com as seguintes variantes:

*Alce mis ojos mirando
y tan grande espacio veo,
de mi bien a mi desseo
que los abaxe llorando,*

foi glosado pelo notável autor da *Diana*, iniciando a *Glosa* por: «Pensar que acaso mire». Cfr. *Cancionero del Excellentissimo Poeta George de Monte Mayor* (Salamanca, 1579), ao qual já me referi no decorrer da nota da formosa composição N.º 21 da 1.ª Parte.

N.º 23 — Por motivo de existirem os versos 1-4 nas *Redondilhas* de Camões, disse Juromenha, IV, 448: «É mote antigo que muitos glosaram, e entre outros, Montemaior, como se póde ver nas suas poesias em castelhano».

No códice $\frac{\text{CXIV}}{2-2}$ da Bib. Púb. e Arq. Dist. de Évora, a fl. 61 v. há, «a esta cantiga», uma *Volta* de Dom Simão da Silveira, e a fl. 78 v. outra de Jorge da Silva; uma e outra foram publicadas por A. F. Barata no *Cancioneiro geral*.

O referido *Mote* está ao cimo da *Cantiga XIX* da ed. Priebsch, tantas vezes citada. Andrade Caminha acrescentou-lhe duas *Volts*, a primeira das quais é comum à do códice elvense; por esta razão, copiei da ed. Priebsch a segunda *Volta* e publico-a nesta nota para completar o texto do original de que me servi.

Ei-la:

*Mas la fuerça del dolor
Temo que me dé osadia
Para mostrar un amor
Que ha vencido el alma mía.
Mucho puede un gran tormento,
Y este no puede tan poco
Que no me haga como a loco
Dezir todo lo que siento.*

N.º 24—Os versos 1-4, com uma *Volta* diferente das impressas na pág. 172, saídas do estro de Andrade Caminha, foram musicados por autor anónimo; como já lhes fiz referência ao escrever a nota da composição N.º 4 da 1.ª Parte, para lá remeto o leitor e acrescento, para elucidação da origem do *Mote*, que D. Car. Mich. de Vasconcelos, ao tratar do cantar lírico do fim do séc. xv, «Tiempo bueno, tiempo bueno» in-*Rom. Velhos em Portugal*, a pág. 162, nota 1, disse: «Tenho em conta de variante da copla final de *Tiempo bueno* o *Mote alheio*:

*Todo me cansa y da pena;
no sé que remedio escoja,
que si la vida me enoja,
tampoco la muerte es buena».*

N.º 25—Todo o texto existe na *Cantiga LXIV* do poeta Andrade Caminha, ed. Priebsch. Para o *Mote*, aqui designado por *Cantiga velha*, escreveu o mesmo vate mais duas *Volts*—*Cantiga XCIII* da cit. ed.—mas a *Cantiga* já não foi chamada *velha*, mas sim *alheia*, facto para motivo de confusão na destriça da origem popular ou palaciana.

1-4—Encontram-se no *Tesoro de los Rom. y Canc. Españoles* de E. de Ochoa (pág. 248) N.º XXVII das *Coplas y canciones de arte menor*.

N.º 26—«E o grãde Duque de Sessa, dizê ã fez este mote», escreveu Miguel Leitão de Andrada em *Miscelânea do Sítio de N. S.ª da Luz*, Diálogo xviii, pág. 570 da ed. príncipe, ao citar os versos 1-4 d'este N.º, os quais abrem a *Glosa XVII* de Andrade Caminha (ed. Priebsch) e a *Glosa & mote a certo preposito* que li a pág. 197 de *Poesia vária*, vol. com a cota 4-1-12-307, da Bib. Geral da Univ. de Coimbra. Êste livro, com falta de frontispício, foi de João Pedro Ribeiro e tem uma nota a elucidar que seu autor foi Baltasar Estaço. Creio tratar-se do livro *Sonetos, Canções, Églogas e outras rimas* (Coimbra, 1604).

N.º 27—Dos seis números sujeitos à rubrica *Vilancetes*, só êste pertence a tal género; os N.ºs 23, 24, 25, 26 e 28, têm a forma da *Cantiga* e nesta categoria devem ser considerados os N.ºs 32, 33 e 34, a-pesar das indicações: *Vilancete, Otro, Otro*. Ignoro o porquê desta confusão não só neste como noutros *Cancioneiros*, mas ainda em poesias de alguns autores quinhentistas.

Nada encontrei que tenha relação com os dez versos.

N.º 28—Versos 1-4: formam a *Cantiga alheia* que serviu de *Mote* para a *Glosa XVI* de Andrade Caminha, da ed. Priebsch.

Encontram-se também no Diálogo VIII, da *Miscelânea* de M. Leitão de Andrada, e com a *Glosa* iniciada por «Bolued a mirar la cuenta», na fl. 25 v. do Ms. 1080 da Bib. Geral da Univ. de Coimbra, que tem a indicação: «A jornada de Africa de elRey D. Sebastian» — Cfr. *Catálogo de Manuscritos, códices N.º 822 a 1080*, pág. 212 — e ainda em *Várias Rimas ao Bom Jesus* de Diogo Bernardes, pág. 179, ed. de 1770.

Embora o verso 1 tenha ares de «pensamento ve do vas», *incipit* da composição a 4 vezes da fl. 63 (numeração moderna da antiga fl. lxxj) de *Cantinelas bulgares da Bib. Capitular y Colombina* de Sevilha, e do N.º 99 do *Canc. Mus.* — ed. Barbieri, o resto em tudo é diferente.

N.º 29 — É a *Cantiga XLV* de Andrade Caminha, da ed. Priebsch, com discordância na pontuação e na ortografia.

N.º 30 — Exala, sem dúvida, o perfume da poesia quinhentista.

4 — Cfr. «Tristeza, pena e tormento» verso 172 da *Égloga I* de Bernardim Ribeiro, ed. de Marques Braga.

15 — Não foi somente maneira de dizer, no campo da poesia; na prosa de João de Barros, ocorre: «e o surrão e cajado de David, levantado em cetro real». Cfr. *Panegírico da Infanta D. Maria*, pág. 176 de *Panegíricos*, ed. *Clássicos Sá da Costa*.

N.º 31 — Com o primeiro verso, começam as *Cantigas das serranas* na *Égloga dos vaqueiros* de Rodrigues Lôbo.

Do *Mote*, classificado de *Cantiga velha*, lançou mão Andrade Caminha. A produção deste poeta (o *Vilancete LVIII* da ed. Priebsch) mantém para o dístico *a a*, seis *Volts* com o esquema *b c c b b a a*.

O mais formoso Vilancete (não *Cantiga* como indica a palavra *Ovtra*, designação também errônea para o N.º 30) da 2.ª Parte do *Cancioneiro*, tem quatro *Volts* obedecendo ao mesmo sistema no centro das quais outra *Volta* dá a variante *b c b c c a a*. Éste pormenor, aliado a uma medida rítmica mais espontânea do que no *Vilancete LVIII*, corta a regularidade do verso, mas não deixa de originar maior musicalidade ao conjunto e colocar a poesia deste *Cancioneiro* em lugar de primazia.

N.º 32 — Em vista do que disse na nota da composição N.º 63, remeto para lá o leitor que também deve ver o texto impresso ao fundo da partitura vocal.

N.º 33 — No *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra* de Fuenllana, o *Villancico* «No sé que me bulle» — transcrito por Pedrell e publicado sob N.º 76 no t. 3.º do *Canc. mus. pop. español* — tem uma *Copla* que principia: «Yéndome y viniéndome» a qual, pela semelhança com o verso inicial, me levou a cotejar o texto publicado por Salvá, na descrição do N.º 2515 do seu *Catálogo*, mas nada mais notei de interêsse.

1-4 — Não obstante as variantes, não se dirá que não é comum ao *Mote*:

Yéndome y uniendo
Me fui namorando
Una vez riendo
Y otra vez llorando

da *Canção VI de Cincuenta e cuatro canciones españolas del siglo XVI*, publicadas por Rafael Mitjana para fazer reviver a letra de outras tantas obras musicais de altíssimo valor escritas para duas, três, quatro e cinco vozes, que foram impressas em 1556 (Cfr. referência, em nota N.º 50 da 1.ª Parte).

A música destas *Canções*, embora gravada na Alemanha, não chegou a publicar-se em vida do notabilíssimo musicólogo e diplomata, mas esperava-se, há meia dúzia de anos, a sua revelação por parte do notável pianista e musicólogo valenciano Leopoldo Querol.

Ignoro se tal idea já teve realização.

N.º 34—Nada sei dizer acêrca desta *Cantiga*, e o mesmo acontece para tudo quanto vai até ao fim da última lauda do esquecido livrinho de mão que alvoroçou minha curiosidade no afortunado instante em que, inesperadamente, minhas mãos o tocaram e minha vista o contemplou.

Índice das poesias musicadas e das Notas à transcrição

(1.ª PARTE DO CANCIONEIRO)

A	Págs.	M	Págs.
Ado estás alma mia	45/114	Mas deueis a quiẽ os sirue . . .	48/115
A la villa voÿ	98/138	Mil vezes llamo la muerte . . .	79/127
Antonilla es desposada	44/111	Mirad q̄ negro amor, y q̄ nonada .	97/138
Aquella voluntad q̄ se á rendido .	99/139		
Aúque no me pidais cuẽta	78/126	N	
		Nadie se duela de mi	49/116
B		Naõ podem meus olhos veruos .	73/124
Bendito sea aquel dia	45/112	No andes tan aborrido	40/109
		No m'agrauio de la pena	85/131
C		No piensẽ q̄ a d'acabar	41/109
Cõgoxa del mal presente	86/132	No tienen vado mis males	84/130
Con mi dolor y tormẽto	69/124	No veros y dessearuos	76/125
Cuýdados meus taõ cuidados . . .	61/121		
		O	
D		Obriga vossa lfeza	74/125
De vos, e de mĩ naceo	67/123	Oigan todos mi tormẽto	93/137
De vos y de mi q̄xoso	39/108	Ojuelos graciosos	96/138
Despososse tu amiga	47/115		
		P	
E		Parti ledo por te ver	65/123
El q̄ ama no descãsa	62/122	Passame por Dios barq̄ro	92/135
		Perdi a esperãça	42/109
H		Perdido polos meus olhos	60/121
Hazme amor el mal q̄ puedes . . .	52/118	Por amores me perdi	57/120
		Porq̄ me naõ ves loãna	53/118
I		Por vna sola vez	54/119
Ia deĩ fim a meus cuidados	77/125	Pues quexar sé	46/114
Ia naõ podeis ser cõtentes	64/122		
Ia q̄ viueis taõ ausentes	72/124	Q	
		Que dizen allã Pascual	70/124
L		Que he o q̄ vejo	66/123
Las tristes lagrimas mias	58/120	Que sãtis coraçõ mio	51/117
La vida y la muerte juntas	83/129	Quedo triste receloso	35/104
Lo q̄ queda es lo seguro	43/110	Quiẽ cõ veros pena y muere . . .	50/116
Llenos de lagrimas tristes	94/136	Quiẽ te traxo el caullero	81/128
		Quiere se morir Anton	36/104

R	Págs.
Romerico tu q̄ vienes	91/134

S	Págs.
Secaróme los pesares	37/105
Se do mal q̄ me q̄reis	71/124
Sempre fiz vossa vótade	90/134
Señora aunq̄ no os miro	55/110
Señora bem poderey	75/125

T	Págs.
Testou minha ventura	63/122
Toda noite e todo dia	68/123

Págs.	
Todo me cása y me pena	38/107
Todo plazer me desplaze	87/133
Tu gitana q̄ adeuinas	56/120

V—U

Vamonos Iuan al aldea	82/129
Venid a sospirar al verde prado	100/150
Vna amiga tēgo hermano	80/127

Y

Ya cantan los gallos	89/133
Yo t'acõsejo Paschual	93/136

Índice dos Romances, Glosas, Vilancetes e Cantigas sem música, e das Notas às poesias

(2.ª PARTE DO CANCIONEIRO)

a) *ROMANCES*:

A	Págs.	P	Págs.
Al pie d'vna clara fuente	162/182	Por aquel postigo viejo	161/182
Aliarda nel Castillo	158/181	Por el val de las estacas	154/179
		Por las riberas de Arlança	155/180
C		R	
Cauallero si a Frácia his	157/180	Riberas de Duero arriba	155/179
L		S	
Los Zimbros van cõtra Mario	160/182	Sibila está en vna torre.	153/179
M		T	
Moro alcayde, moro alcayde	158/182	Triste está el Rey Menelao	164/183
Muerto iaze don Alonso	156/180	Y	
N		Yõ m'estaua reposando	159/182
Nora buena vengais tio	162/182		
O			
Õ bargoña, ó bargoña	163/183		

b) *GLOSAS DE*:

A	Págs.	P	Págs.
Alço los ojos mirádo	171/186	Por el mes era de Mayo	165/183
Ardan mis dulces lebranças	167/184	Q	
		Quiẽ dixo q' l'ausencia causa oluido	170/186
L		S	
Las tristes lagrimas mias	168/184	Si lagrimas no pueden ablãdarte.	169/185
Los q' priuais con los Reys	166/183		

c) *VILCANTICETES E COANTIGAS:*

A	Págs.	L	Págs.
A la villa voy	177/188	Lleua vn pastorzico	178
C		M	
Como no me ha de dar pena . .	178/189	Muy dulce cosa es miraros . . .	174/187
Como te va di Carillo	178	P	
D		Para q̄ me dan tormento	172/186
De piedra pueden dezir	173/187	Pensamientos donde vais? . . .	174/187
Dizey caualeiro	175/188	Por entre caños injustos	173/187
Donde vem Rodrigo?	176/188	T	
E		Todo me cansa y me pena . . .	172/187
Esta que chamao ventura	175/188	Y	
		Yendo, y viniendo	177/188

Índice onomástico

OS NOMES EM ITÁLICO SÃO DADOS, NA MAIOR PARTE DAS VEZES,
PELO TEXTO DA 2.^A PARTE DO CÓDICE.

(OS ALGARISMOS ELEVADOS INDICAM QUANTAS VEZES CADA NOME SE ENCONTRA NA PÁGINA CITADA)

A

Abdalla, 179.
Abul (Vasco), 125.
Achiles, 164.
Afonso o Sábio, 14 e 129.
Afonso v (D.), 184.
Agamenon, 164².
Alicinda, 180.
Aliarda (ou Galiarda?), 158⁶ e 181.
Aluésaide, 163.
Andrada (Miguel Leitão de), 187 e 188.
Andrade (Francisco de), 184.
Andrade (João Joaquim de), 12 e 13.
Andrade Caminha (Pedro de), 25, 26, 105, 107, 108, 112, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 135, 138³, 139², 184, 186³, 187⁴ e 188².
Aranda (Mateus de), 15³, 17, 102³, 103 e 112.
Argüello (Francisco), 136.
Arias gonsalo, 161² e 182.
Attaingnant, 23.
Ayala (Bernardino de) ou Don Bernaldino de aya, 163 e 183.

B

Badajoz (Garcí ou Graci Sánchez de) ou *Garcisanchez*, 105, 106², 110² e 165.
Baptista Montidea, 105.
Barata (A. F.), 179 e 186.
Barbieri (Francisco Asenjo), 15, 19, 28, 106³, 107, 108³, 110, 111⁶, 114, 115, 116, 117, 125, 127², 128⁴, 129, 131³, 132, 133³, 134³, 135⁴, 136⁴, 137³, 180, 182², 183² e 188.
Barré 23.
Barros (João de), 188.
Beethoven, 150.

Bellère, 23. Vid. Phalèse & Bellère.
Bembo, 21.
Bermud, 155 e 179.
Bernal, 181².
Bernardes (Diogo), 122 e 188.
Bernardo del Carpio ou Gran Bernardo, 155, 156³ e 180².
Binchois, 20.
Boccaccio, 21.
Bühl de Faber, 135.
Boscan, 122² e 186³.
Braamcamp Freire (Anselmo), 24 e 106.
Braga (Teófilo), 184.
Brenet (Miguel), 103.
Briquet (C. M.), 12.
Brito (Duarte de), 29.
Brudieu (João), 14.

C

Cádiz (Marquês de), 182.
Caio Mário, 182. Vid. *Mario*.
Calisto II (Papa), 27 e 138².
Camões (Luiz de), 107, 110, 115, 122, 125², 135, 139, 172² e 186³.
Campo-Alange, 135.
Cardoso (Frei Manuel), 8.
Carlos v (Imperador), 119.
Castelbranco (Vasco Mousinho de), 106, 107 e 120.
Castilho (Júlio de), 24.
Castillo (Fernando del), 131.
Castillo (Luiz del), 137.
Caza (Francisco), 15.
Cepeda (Joaquim Romero de), 121 e 133.
Cerone, 15.

Cértima (António de), 108.
 Céspedes (Valentim de), 123.
 Chevaillier (Luciano), 130.
Cid, 154², 155², 162, 179² e 180.
 Cintera (Gaspar de la), 105.
 Ciruelo (Pedro), 102.
 Codax (Martim), 26.
 Colombo (Cristóvão), 108.
 Colombo (Fernando), 108.
Conde Saldaña, 156.
 Cordova y Obiedo (Diogo Fernandez de), 103.
 Correia (António Rodrigues), 15.
 Cortés (Narciso Alonso), 119.
 Costa (Catarina da), 139.
 Costa (José Manuel da), 14.
 Costa (Leonor da), 139.
 Costa Pimpão (Álvaro Júlio da), 14.
 Coussemaker, 15 e 116.
 Cruz (António), 12.
 Cyrilo Franco, 22.

D

David, 188.
 Daza (Estêvão), 14, 109 e 111.
 Dias (Epifânio), 122.
Diogo Otorio, 153 e 179.
Don Alonso daguilar, 156 e 157.
 — *Bernaldino de aya*, 163. Vid. Ayala.
 — *Hernãõ*, 155.
 — *Ordoñez*, 155.
 — *Roldan*, 157.
 Don Tristan, 135.
Doña Maria dalhambra, 159.
Dona Ximena ou D. Ximena Gomez, 154 e 179.
 Dowland (João), 20.
 Durán, 135.
 Durandarte, 132² e 180.

E

Enzina (João del), 8, 108, 114, 115, 127, 128², 130, 131², 134 e 182².
 Escobar, 106, 107, 110, 111² e 136.
 Escobar (André de), 106.
 Escovar (Nicolau de), 107.
 Escrivá (Comendador), 117².
 Esperança (Dona), 28.
 Espinel (Vicente), 135.
 Estaço (Baltasar), 187.
 Estelan (D. Avelino), 108.
 Expert (Henrique), 15, 16, 20, 116-117.

F

Falcão (Cristóvão), 106.
 Falla (Manuel de), 181.
 Feijó (António), 25³.
 Fernan D'Arias ou *Hernãdarias*, 161 e 182.
 Fernandes (António), 15², 17, 19 e 102.

Ferreira (António), 25 e 28.
 Ferreyra, 132.
 Figueiredo (António Leitão de), 21.
 Figueroa (Cristóvão Mosquera de), 103.
 Flecha (Mateus), 14.
 Foulché-Delbosc (R.) 105, 108, 110, 124 e 183.
 Franco (Luiz), 119, 123 e 139².
 Frescobaldi (Jerónimo), 103.
 Fuenllana (Miguel de), 14, 118, 122², 181⁴ e 188.

G

Gabriel, Gabriel o Músico, ou Gabriel Mena, 137⁴.
Gaiferos, Gayferos ou Dom Gaifeiros, 157, 158, 180² e 181.
 Galiarda, 181. Vid. *Aliarda*.
 Gallardo, 103, 105, 118², 121, 135³, 136, 182³ e 183.
Galvane ou Galvan, 158 e 181.
 Garcilasso de la Vega, 122 e 186.
Garcisanchez, 165. Vid. Badajoz.
 Gasperini (Guido), 17.
 Gerbert, 15.
 Gerold (Teodoro), 150².
 Gil Vicente, 108, 109, 118, 127, 134 e 183.
 Góis (Damião de), 27.
 Gomez (D. Ximena), 179. Vid. *Dona Ximena*.
 Gonçalves Guimaráis (A. J.), 8.
 González (Fernão), 180.
 Goudimel (Cláudio), 150.
Gran Bernardo, 155. Vid. *Bernardo del Carpio*.
 Grüber, 106.
 Guerrero (Francisco), 103.
 Gutierrez (J.), 118.

H

Halle (Adão de la), 130.
 Hardung (Vitor Eugénio), 8, 110, 115, 119 e 180².
Hernãdarias, 161. Vid. Fernan D'Arias.

I

Indy (D'), 103.

J

Joana (D.) irmã de D. Afonso v, 184.
 Joana (Infanta D.) filha do Imperador Carlos v, 119.
 João II (D.), 26.
 João III (D.), 107 e 134.
 João IV (D.), 14 e 22.
 João V (D.), 7.
 João (Príncipe português D.), 119.
 Juromenha (Visconde de), 110, 115, 125, 135, 139, 179 e 186.

K

Kastner (Santiago), 14.
Kinsky (Jorge), 20.

L

Leão (Duarte Nunes do), 28.
Leonor (Rainha D.), 125.
Linares (João de), 136.
Lobo (Duarte), 7 e 8.
Lope de Vega, 182.
Lopes (Edmundo Arménio Correia), 129.
Lopes (Rui), 108² e 109.
Lopes Vieira (Afonso), 186.
Lucas (Francisco), 26.
Luna (D. Álvaro de), 183.

M

Macedo (José Agostinho de), 13.
Magalhães (Filipe de), 8.
Manrique (Jorge), 150.
Manuel (D.), 27.
Maria (Infanta D.), 188.
Mario ou Caio Mário, 160³, 161 e 182.
Marques Braga, 188.
Marqués d'Ayamonte, 159.
Martins (Francisco) ou Martins Freire, 7².
Matias Lima, 12.
Medinaceli (Duque de), 186.
Mel (Reinaldo de), 14.
Melisandra ou Melisendra, 180 e 181.
Mena (Gabriel), 137. Vid. Gabriel.
Mendes (Francisco), 139.
Mendoça (Yñigo de), 124.
Mendonça (D. Diogo de), 25.
Mendonça (D. João Furtado de), 119 e 186.
Menehou (Miguel de), 16.
Menéndez y Pelayo, 110, 111, 117, 179², 180² e 182².
Meneses (D. Afonso de), 121².
Meneses (D. João de), 27 e 123.
Merino (André), 26.
Michaëlis de Vasconcelos (D. Carolina), 24, 106², 107, 130, 137, 139², 179³, 181², 182, 183², 185 e 187.
Millan (Luiz), 14² e 134.
Millan, 115.
Mitjana (Rafael), 103, 131², 134, 138 e 189.
Molina (Tirso de), 182.
Mondéjar (A° de), 115 e 137³.
Mondragón (Cristóvão Velázquez de), 121.
Montanos (Francisco de), 103.
Montemor (Jorge de), Montemaior ou George do Monte Mayor, 25, 105, 119², 132, 139, 185 e 186².
Montesino (Ambrósio), 133.
Morato (João Vaz Barradas Muito Pam e), 102.

Moriana, 181.

Morphy (Don Guilherme), 101, 109, 115², 118, 133, 138 e 181².
Mota (Anrique da), 125.
Mudarra (Afonso de), 14², 101, 150 e 183.
Murcia de Granada, 156.

N

Narváez (Luiz de), 14, 101, 102 e 104.
Navarro (Cassianus Lopez), 7.
Nunes (José Joaquim), 119.

O

Ochoa (Eugénio de), 135, 180, 182², 183 e 187.
Eglin, 23.
Oliveira (Alberto de), 25.
Oliueros, 157.
Olmeda (Frederico), 138.
Ovando (D. Juan de), 118.

P

Padrón (João Rodriguez del), 184².
Palestrina, 7.
Paris, 164.
Parma (Maria de), 139.
Pedrell (Filipe), 118², 134 e 188.
Peñalosa, 110.
Peranzules, 179.
Pereira (D. Leonor), 123.
Pereira do Sem (Manuel) ou Pereira de Santarem, 179.
Pérotin, o *Grande*, 116.
Petrucci (Octaviano), 18, 20, 21², 23² e 116.
Phalèse & Bellère, 23.
Pidal (Menéndez), 180.
Pinar, 108 e 109.
Pinto (Jorge), 125 e 179.
Pirro, 15.
Pisador (Diogo), 14, 119, 138 e 1814.
Portugal (D. Francisco de), 1.º Conde do Vímioso, 122 e 127.
Portugal (D. Francisco de), 29, 106², 181 e 184.
Portugal (D. Manuel de), 139², 140 e 150.
Pratt (Óscar de), 10.
Prestes (António), 182.
Pribsch (José), 105, 108, 114, 115, 116, 120, 121, 135, 139, 184, 186⁴, 187³ e 188².
Príncipe de Acaya, 162.
Proaza (Alonso de), 111.

Q

Querol (Leopoldo), 189.
Quintana (Manuel Josef), 186.

R

- Rebêlo (João Lourenço), 7.
 Reinosa (Rodrigo de), 135 e 136.
 Rêsende (Garcia de), 8, 11, 26, 28, 108, 123 e 126.
Rey Alfonso, 156.
 — David, 183.
 — *de Castilla*, 154.
 — *de Granada*, 163 e 182.
 — *de Saragoça*, 156.
 — Don Sancho, 180.
 — *Menelao*, 164².
 — *Priamo*, 164.
Reyna Elena ou *linda Elena*, 164².
 Ribeiro (Bernardim), 106, 122, 123, 134 e 188.
 Ribeiro (João Pedro), 187.
 Ribeiro (Padre Pedro), 139 e 185.
 Ribera (Julião), 14, 129 e 134.
 Rodrigues (José Maria), 186.
 Rodrigues Lapa, 133 e 182.
 Rodrigues Lôbo (Francisco), 26, 122, 138, 186 e 188.
Rogel el moço, 153 e 179.
 Ronsard, 150.
 Rosado (Aires), 134.
 Rwtha (Teodorico Pedro), 138.

S

- Sá da Costa, 188.
 Sá de Miranda (Francisco de), 24, 106², 121 e 139.
 Salvá, 106, 117, 122, 135, 136, 137 e 188.
 Sampayo Ribeiro (Mário de), 15.
Sanctojo, 164.
 Santiago, 27³.
 Santillana (Marquês de), 112.
 Santo André, 17 e 118.
 Schwartz (Rodolfo), 21³ e 23.
 Scotum (Hieronimum), 131.
 Sebastião (D.), 118, 119 e 188.
 Serrano, 126.
 Sessa (Grande Duque de), 187.
Sibila, Sybilla ou Sevilla (Infanta), 153, 154 e 179.

- Silva (Inocência Francisco da), 13.
 Silva (Jorge da), 186.
 Silveira (D. Simão da), 186.
 Silvestre (Gregório), 105², 108, 119 e 120.
 Soria, 132.
 Soriano (Justo Garcia), 120² e 184.
 Sousa (D. António Caetano de), 107.
 Sousa (Pero de), 27.
 Sousa Viterbo, 138 e 139.
 Susato, 23.

T

- Tafall, 27.
 Talésio (Pedro), 15.
 Tordesillas, 111.
 Torner (Eduardo M.), 102.
 Tôrres de Carvalho (António José), 12.
 Trend (J. B.), 27, 180², 182² e 186.

V - U

- Valderrábano (Henriques de), 14, 111², 115, 121² e 133.
 Vasconcelos (Jorge Ferreira de), 179, 182 e 183.
 Vazquez (João), 14, 118⁴, 119 e 186.
 Velho (Rodrigo), 139.
 Venegas de Hínestrosa (Luiz), 150.
 Vila (Pedro Alberto), 14.
 Vilas-Boas (D. Frei Manuel do Cenáculo), 15.
 Vilches, 133².
 Villamil (Gregório Cruzada), 127.
 Vindel (Pedro), 26.
 Viterbo, 15.
 Vitória (Luiz de), 139.
 Vollmüller (K.), 106.
Vlisses, 164.
Vrraca hernãdes, 161.
 Urrea (D. Pedro Manuel de), 111.
 Urrede (João), 108².

W

- Wolf (J.), 15.

Z

- Zarlino, 20.

Índice Geral

	Págs.
Declaração	5
Prólogo.	7
Documentação com poesia e música (Fotogravuras n.ºs 1 a 16)	31
Transcrição em partitura da 1.ª Parte do Cancioneiro	33
Notas à transcrição	101
2.ª Parte do Cancioneiro	151
Notas às poesias da 2.ª Parte do Cancioneiro	179
Índice das poesias musicadas e das Notas à transcrição (1.ª Parte do Cancioneiro)	193
Índice dos Romances, Glosas, Vilancetes e Cantigas sem música, e das Notas às poesias (2.ª Parte do Cancioneiro)	195
Índice onomástico.	197

DE 15 DE MAIO A 30 DE AGÓSTO DE 1940 — ANO DO DUPLO CENTENÁRIO — FOI IMPRESSO ÊSTE CENTENÁRIO MUSICAL E POÉTICO NA TIPOGRAFIA DA ATLÂNTIDA, DA CIDADE DE COIMBRA, SOB A DIRECÇÃO DE JOSÉ ABRANTES MACHADO. AS FOTOGRAVURAS SÃO DE MARQUES ABREU; A PARTE MUSICAL FOI DESENHADA POR CARLOS GOMES CRISTO E GRAVADA NA OFICINA DE ZINCOGRAVURA DA CASA BERTRAND (IRMÃOS), L.P.A.

