



## O Lundu como tema de variações: uma perspectiva de análise melódica sobre as *Variações Landum da Monroi*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Edite Rocha*

*INET-md / Universidade de Aveiro- editerocha@ua.pt*

*Mário Marques Trilha*

*CESEM / Universidade Nova de Lisboa - mariotrilha@gmail.com*

**Resumo:** A produção musical para teclado em Portugal dos séculos XVIII e inícios de XIX (seja para piano forte, cravo, órgão ou outro), caracteriza-se por conter várias obras sobre um tema com variações. Partindo de um estudo de base que enquadra as técnicas da *glosa* e da *variação* como práticas comuns de preenchimento e diversificação essencialmente melódica, este trabalho pretende, a partir de uma perspectiva de análise motívica aplicado à obra *Variações Landum da Monroi* de D. Francisco da Boa Morte, identificar, apresentar e relacionar padrões melódicos subjacentes.

**Palavras-chave:** Variação. Glosa. D. Francisco da Boa Morte. Piano-forte.

**The Lundu as Theme and Variations: A Melodic Analytical Perspective of the *Variações Landum da Monroi***

**Abstract:** The music production for keyboard in Portugal from the eighteenth and early nineteenth (whether for fortepiano, harpsichord, organ or other), is characterized by several works composed in the genre of theme and variations. Based on a study that considers the techniques of diminution and variation as common practices of embellishment and elaboration of the melody, this paper aims to identify, present and relate underlying melodic patterns from the perspective of motivic analysis applied to the work *Variações Landum da Monroi* by D. Francisco da Boa Morte.

**Keywords:** Variation. Diminution. D. Francisco da Boa Morte. Pianoforte.

### 1. Introdução<sup>1</sup>

Baseado num levantamento prévio de várias fontes manuscritas e impressas de música para teclado com variações (ROCHA, 2013) encontradas maioritariamente na Biblioteca Nacional de Portugal, este trabalho integra-se no projeto de pesquisa sobre “A glosa na música para tecla em Portugal (séculos XVI e XVII)” (2010) e que se expandiu para o estudo da técnica análoga extensiva aos séculos XVIII e inícios de XIX, a *variação*<sup>2</sup>. Dentre esse *corpus* musical encontrado de temas com variações, o “Landum da Monroi”, constituído por um tema com 12 variações, cuja cópia manuscrita *P-Ln* MM 504 é atribuída a D. Francisco da Boa Morte (*fl.* 1805-20) foi selecionado como foco específico deste trabalho que visa:

- 1) Analisar a aplicação melódica da utilização da glosa e da variação

- 2) Identificar e apresentar elementos e características comuns nestas duas técnicas, *glosa* e da *variação*;
- 3) Enquadrar o uso destas duas técnicas por D. Francisco da Boa Morte no contexto das obras para tecla do período coevo em Portugal.



Fig. 1: Francisco Boa Morte, Variações do Landum da Monroi, PLn MM 504

## 2. Enquadramento

A autoria desta cópia manuscrita do tema e variações “Landum da Monroi” (P–Ln M.M. 504) é atribuída a D. Francisco da Boa Morte (*fl.* 1805-20) que pertenceu à Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, e que a partir de aproximadamente 1820 foi organista do Mosteiro de S. Vicente de Fora em Lisboa, tendo, provavelmente, colaborado também com o Mosteiro de St<sup>a</sup> Cruz de Coimbra (VIEIRA, 1900:106-107; SÁ, 2008: 326).

Sobre a descrição física deste manuscrito, presumivelmente original do autor, trata-se de uma partitura de 4 folhas (8 páginas), com medidas de 225x302mm, datada de 1805 pela Biblioteca Nacional de Portugal, tendo pertencido ao acervo pessoal de Ernesto Vieira (1848-1915).<sup>3</sup>

Os estudos realizados sobre o Lundu numa perspectiva da sua utilização em Portugal neste período, e particularmente na sua aplicação na música para tecla, têm sido ainda bastante escassos, destacando-se a referência de Vanda de Sá na sua tese de doutoramento, que no capítulo “Melodias de Extensa Disseminação Local” aborda a repercussão do tema do “Lundum da Monroi” em várias versões de variações para piano (SÁ, 2008: 324).

Segundo um levantamento realizado por esta autora na sua pesquisa (SÁ, 2008: 326), foi possível identificar cinco versões de variações sobre o tema do Lundu da Monroi



(ver Fig. 2), das quais destacamos neste trabalho, especificamente, a versão de Francisco da Boa Morte (*P–Ln* MM 504).

Ano	Autor	Título	Fonte
[1789-1804]	s.a.	Seis Variações sobre o Lundum da Monroi. Pf, SibM. Thema: Andante Sostenuto e seis Variações	Lisboa: Joaquim Ignacio Milcent P-Ln, M.P. 523V
[1805]	Dom Francisco da Boa Morte	“Variações do Landum da Monroi compostas por D. Francisco da Boamorte. Cónego Victe”. Pf, DóM “Larghetto” Tema e 12 variações.	P-Ln, M.M. 504
1805	Dom Francisco da Boa Morte	“Variações do Landum da Monroi compostas por D. Francisco da Boamorte. Cónego Regular em S. Vicente de Fora. 1805”. Pf, DóM “Larghetto” Tema e 13 variações	P-Ln, M.M. 4473 <sup>4</sup>
[180-]		“Variações do Lundum da Monroi para Piano Forte”. Pf, SolM, tema e 9 variações	P-Ln, M.M. 2290
[180-]		“Landum do Marruà”, SolM, tema e 2 variações. Tudo indica que este ms está incompleto ou cópia não terminada pois as variações são idênticas ao MM 2290.	P-Ln, M.M. 4460

Fig. 2: Variações sobre o tema do Lundum da Monroi (SÁ, 2008: 326)

### 3. O Lundu como tema de variações

A forte projeção da melodia deste lundu, dos quais se conhece alguns manuscritos sobre o mesmo tema, encontra-se diretamente relacionada com o sucesso da dança do Lundu interpretado pela bailarina *Monroy*, como registado em sucessivas cartas de Carl Israel Ruders, na narrativa da sua viagem a Portugal entre 1798-1802.

A farsa não vale a pena mencionar-se, nem o bailado por alguns artistas despedidos do Teatro Italiano, entre os quais Franchi e mademoiselle St. Martin que dançaram também o Lundum, mas quase sem o menor aplauso. [...] Em lugar de Moreau começou Nichilé a dançar o Lundum com a Monroy no Teatro Italiano, sempre com estrondosos aplausos (RUDERS, 2002: 290-291)<sup>5</sup>

As referências historiográficas sobre Monroi, famosa bailarina francesa Marie Antoinette Monroy, eram bastante enfáticas, caracterizando-a como detentora do “maior talento” “vitalidade, rapidez, *aplomb* e graça que surpreendem o espectador” (RUDERS, 2002: 45) “excelente, sobretudo numa certa cena de acontecimentos rápidos e como que precipitados” (RUDERS, 2002: 67) era também reconhecida como “bonita bailarina [...] que, ela sim, pode ser considerada uma verdadeira Graça” (RUDERS, 2002: 71).



Dos vários bailados-pantomimas realizados, Monroy era fortemente admirada e destacava-se por ser enfaticamente aplaudida e constantemente aclamada que, aos olhos de Ruders “Podemos de facto dizer que são Crescentini e as bailarinas Hutin, Monroy e Schira que, com o bailarino Moreau, mantêm vivo o Teatro Italiano” (RUDERS, 2002: 71).

Esta italianização da linguagem musical preponderante em Portugal nessa época, particularmente de influência napolitana e consolidada desde as primeiras décadas do séc. XVIII (TRILHA, 2013), juntamente com a projeção de formas como a modinha e a dança à “Moda do Lundu”, caracterizada pelo ritmo constantemente sincopado e alternância entre as tonalidades maior e menor e cujas formas se tornaram modelos característicos da relação musical luso-brasileira e acessão em termos de diferentes classes sociais (FRYER, 2000: 145), vê-se refletida nas variações de Francisco da Boa Morte. Assim, considerando o sucesso que estes bailados despertaram no público, infere-se que o tema transcrito por D. Francisco da Boa Morte fosse retirado de uma dessas representações, cuja associação à performance da bailarina Monroy poderia ser facilmente identificada.

O extenso pas de deux que Monroy executa com Moreau, assim como o de Hutin e Nichili, são no mesmo grau pantomimas e bailados. Por isso, o público também não se cansa de aplaudir enquanto dura o bailado; nas primeiras representações muitos dos espectadores estavam tão entusiasmados pelo que viram que nem eles próprios nem os outros podiam desfrutar da bela música devidamente (RUDERS, 2002: 73).

#### **4. Uma perspectiva analítica melódica**

O tema das variações da “Monroi” (*P-Ln*, M.M. 504) por D. Francisco da Boa Morte inicia com um “Larghetto” em Dó Maior, mantendo o compasso binário numa estrutura simétrica de 16 compassos (8+8), usando a melodia com acompanhamento do baixo no modelo de *alberti* que se prolonga na 2ª variação.

Como se pode verificar pela tabela seguinte, onde se encontra uma descrição analítica sucinta, em conformidade com a característica do Lundu da alternância entre as tonalidades maior e menor, neste conjunto, a tonalidade só é alterada na 7ª variação para Dó menor e nas variações 10 e 11 para Lá menor voltando a Dó Maior na última secção.

A característica da não alteração do compasso ao longo da obra e uma análise do tipo de diminuição realizada por Francisco da Boa Morte, leva a considerar estas variações no modelo utilizado de *Glosa*, ou seja, há uma incidência no preenchimento melódico intervalar com motivos naturalmente coevos à época do autor, mas numa estrutura bastante semelhante



à utilizada particularmente no séc. XVII (ROCHA, 2011). Contudo, este compositor faz regularmente uma forte distinção entre a primeira e segunda parte de cada variação, tornando a segunda mais elaborada em termos de diversidade motívica.

**“Variações do Landum da Monroi Compostas por D. Fran<sup>o</sup> da Boam.”**  
**P–Ln M.M. 504**

<b>f.1</b>	Larghetto	Dó M	2/4	Tema simétrico 8+8cc. Com indicação de repetição de partes “Baixo alberti”
	1 <sup>a</sup> var.			Glosa de mão direita com repetição de notas, terças alternadas e figuração de sextinas em arpejos quebrados. (Na variação 1 e 2: prosseguimento do mesmo acompanhamento, através do baixo utilizado para o tema)
	2 <sup>a</sup> var.			Glosa de mão direita com duplicação de terceiras em colcheias descendentes com alternância de sextinas em figuração de arpejos quebrados ascendentes
<b>f.1v</b>	3 <sup>a</sup> var.			Glosa contínua de mão direita em figuração de fusas, com elementos cromáticos na 1 <sup>a</sup> parte. 2 <sup>a</sup> parte, introdução de um novo elemento melódico que introduz a oitava dentro da glosa. Alteração do baixo para arpejos quebrados ascendentes
	4 <sup>a</sup> var.			Motivo melódico regular na mão direita em figuração de sextinas numa região média do teclado, com um “acompanhamento” da mão esquerda que alterna entre a região mais grave e aguda em semínimas. Na 2 <sup>a</sup> parte, a apresentação motívica passa para a região mais aguda com acompanhamento de um baixo.
<b>f.2</b>	5 <sup>a</sup> var.			Tema na mão direita em escrita homofónica com oitavas e terças paralelas. Retorno à escrita do baixo em arpejos quebrados idêntico ao baixo da variação 3.
	6 <sup>a</sup> var.			À semelhança da 4 <sup>a</sup> variação, surge o desenvolvimento motívico da figuração regular em sextina, agora no baixo, com apresentação do tema partido na voz superior, mão direita, entre a região aguda e grave, contudo, numa linguagem rítmica e melódica mais elaborado que na var. 4.
<b>f.2v</b>	7 <sup>a</sup> var.	Dó m		Glosa de mão direita e simultânea com a esquerda com acordes quebrados em figuração de sextinas (Variação rasurada)
	8 <sup>a</sup> var.	Dó M		Glosa variada de mão esquerda (maioritariamente em figuração de sextina) com acompanhamento de trilos na direita.
<b>f.3</b>	9 <sup>a</sup> var.			Glosa de mão direita com figuração de fusas. Glosa predominantemente não sequencial, construída maioritariamente por padrões motívicos Retorno à escrita do baixo em arpejos quebrados idêntico ao baixo das variações 3 e 5 com a prolongação da primeira nota de cada compasso como segunda voz.

	10 <sup>a</sup> var.	Lá m	Figuração motívica cromática na mão direita (sequencial por grupos de dois compassos) com baixo de figuração regular com terceiras duplicadas alternadas
f.3v	11 <sup>a</sup> var.		Semelhante em termos de escrita ao desenvolvimento motívico da variação anterior
	12 <sup>a</sup> var.	Dó M	Glosa melódica em figuração de sextinas e fusas na segunda parte ( <i>alla bastarda</i> <sup>6</sup> )

Fig. 3: Estrutura analítica melódica das “Variações Landum da Monroi” P–Ln MM 504

## 5. Notas Conclusivas

Em termos de uma perspectiva analítica através das suas funções tonais, verifica-se que esta obra mantém e repete um mesmo eixo cadencial ao longo do tema sobre I-IV-V-I com maior ou menor ênfase nas variantes com sétima. Assim, considerando uma leitura historiográfica sobre a prática do baixo-contínuo em Portugal, que nessa época era caracterizada como extremamente desenvolvida se recorrermos à quantidade de fontes e tratados metodológicos como os *Solfejos* e o auge dessa prática através dos *Partimentos* (TRILHA, 2011), o material harmónico utilizado como base destas variações demonstra ser bastante restrito. Esse facto, acentua assim a necessidade de se conhecer o foco sócio-musical predominante: por um lado demonstrar virtuosidade em termos técnicos e, por outro, assumir, demonstrar e registar a respectiva criatividade motívica sobre um determinado tema, tanto na interpretação, na improvisação, como na composição. Essa questão, já assumida em diversos tratados de *glosa*, ou diminuição, existentes principalmente ao longo do séc. XVI diferem basicamente no seu sujeito: a *glosa* incidia no repertório vocal a ser intavolado<sup>7</sup> e a *variação* num repertório de dança que se expande para uma maior liberdade melódica no uso do material motívico.

Esta trajetória repercute-se num certo declínio da *glosa* como forma de intavolatura para representar uma técnica dentro da variação. Assim, através da análise deste exemplo do “Landum da Monroi”, verifica-se que, na prática, a técnica explícita de *glosa*, numa função linear, se encontra nas variações 1, 2, 3, 7, 8, 9 e 12. Para esta classificação não foi considerada o uso da *glosa* enquanto técnica implícita, dado que a diminuição melódica dentro dos respectivos motivos, se vêm amplamente difundidos ao longo de toda a obra.



Fig. 4: Francisco Boa Morte, “Variações do Landum da Monroi”, *P-Ln MM 504*, var. 12 (*alla bastarda*).

Nesse contexto, foram identificadas nesta obra as seguintes técnicas específicas de *Glosa*: 1) *Glosa* de mão direita, cuja diversidade se vê reflectida tanto na simplicidade rítmica homogênea, como em esquemas rítmicos mais elaborados através do uso de saltos intervalares maiores dentro de uma mesma célula; 2) *Glosa* da mão esquerda; 3) *Glosa* com figurações rítmicas mais curtas, frequentemente em fusas ou semifusas; 4) *Glosa* simultânea, em ambas as mãos e, por fim, 5) *Glosa alla bastarda*, como melodia única que se alterna por ambas as mãos. As restantes variações privilegiam a abertura a uma figuração melódica mais livre associada a padrões rítmicos e melódicos característicos da linguagem musical prevalente.

Neste âmbito, esta obra permite ser adicionada ao conjunto selecionado de obras fruto do projeto de pesquisa e cuja componente analítica tradicional, que privilegia essencialmente os parâmetros funcionais de harmonia, não consegue abarcar e preencher a dimensão da criatividade motívico-rítmica que caracteriza obras sobre temas e variações no repertório deste período para tecla em Portugal. Torna-se assim, necessário assumir uma análise mais contextual em termos de compreensão das técnicas prevalentes no pensamento do improvisador, do intérprete e do compositor e a aplicação de modelos de construção motívico-analítico.

## Referências

FRYER, Peter. *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. London: Pluto Press, 2000.

ROCHA, Edite. *Manuel Rodrigues Coelho “Flores de Música.” Problemas de Interpretação*, 327pp. Tese de Doutoramento, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.



ROCHA, Edite. *Flores de Música de Manuel Rodrigues Coelho*. Biblioteca Municipal de Elvas, *Prémio de Investigação Histórica "D. Manuel I"*. Elvas: Câmara Municipal de Elvas, 2012.

*P-Ln* M.M. 504. Disponível em: <http://purl.pt/24081>. Acesso em: 28 mar. 2014.

RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal, 1798-1802*. Vol. 2, *Portugal e os estrangeiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

SÁ, Vanda de. *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*, Departamento de Música, Universidade de Évora, Évora, 2008.

TRILHA, Mário Marques. *Teoria e prática do baixo contínuo em Portugal, 1735-1820*, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

TRILHA, Mário Marques; ROCHA, Edite. A Música Didáctica Setecentista na Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13, n.2, pp.123-135, 2013.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Bibliographico de Musicos Portuguezes: História e Bibliographia da Musica em Portugal*. 2 vols. Vol. 1. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

---

<sup>1</sup> Este trabalho integra-se nos projetos de pesquisa financiados pelo Estado Português através da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT Portugal): SFRH / BPD / 63612 / 2009, realizado no Instituto de Etnomusicologia e Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) e Universidade de Aveiro e SFRH/BPD/79961/2011, realizado na Universidade Nova de Lisboa (FCSH) e CESEM. *Um agradecimento especial a Cliff Korman, pela gentileza em rever o resumo em inglês deste trabalho.*

<sup>2</sup> A *glosa* é a designação ibérica para a técnica da diminuição entre intervalos determinados de uma linha melódica, que foi amplamente utilizada e exemplificada em vários tratados, particularmente ao longo do séc. XVI em Itália, técnica esta utilizada principalmente na adaptação de obras vocais para interpretação instrumental, designada como *intavolatura*.

<sup>3</sup> <http://purl.pt/24081>

<sup>4</sup> Não foi ainda possível aceder ao manuscrito *P-Ln*, M.M. 4473 para fazer um estudo comparativo e verificar se se trata de uma cópia do manuscrito *P-Ln* M.M. 504 ou se são outras variações sobre o mesmo tema ou distinto.

<sup>5</sup> Carta de 3 de Agosto de 1802.

<sup>6</sup> A técnica *alla bastarda* consistia na diminuição melódica alternada pelas várias vozes intabuladas, e não mais restritas a uma só melodia ou voz selecionada ou às várias que poderiam ser glosadas em simultâneo. Concretamente, a técnica “*alla Bastarda*” permitia alternar melodicamente as diminuições entre as várias vozes como se fossem uma mesma voz. Na prática da *intavolatura* esta técnica foi identificada e explicada no tratado de Francesco Rognoni Taeggio, *Selva de varii passaggi secondo l'vso Moderno, per cantare, & suonare con ogni sorte de Stromenti* (1620, Milão) e composto na sequência do Livro *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire* (Veneza, 1592) publicado pelo seu pai, Riccardo Rognoni e considerado como um dos vários tratados italianos de referência (XXXX, 2010).

<sup>7</sup> Prática comum na origem do repertório para tecla, harpa e *vihuela*, que consistia na adaptação de obras vocais para interpretação instrumental, designada como *intavolatura*, e que esteve na origem de várias tipos de notação, como a notação em cifra.