Sobre a direcção de polifonia vocal da Renascença

Vasco Negreiros

Com prólogo de
Rodrigo Cardoso Affonso

inet[MD]
instituto de etnomusicologia
centro de estudos em música e dança

uaeditora
universidade de aveiro

Sobre a direcção de polifonia vocal da Renascença

Vasco Negreiros

Com prólogo de
Rodrigo Cardoso Affonso

inet[MD]
instituto de etnomusicologia
centro de estudos em música e dança

uaeditora
universidade
de aveiro

Dedicado aos meus queridos professores

Carlos Alberto Figueiredo e Martin Schmidt

E aos meus alunos, que todos os
dias me inspiram e animam
a seguir por novos caminhos

TÍTULO
Sobre a direcção de polifonia vocal da Renascença

AUTOR
Vasco Negreiros

COLEÇÃO
INET-md/Livros – N.º 1

COORDENADOR DA COLEÇÃO
Alfonso Benetti

CAPA
Design de Álvaro Sousa a partir de: Cardoso, Manuel 1648. *Livro de varios motetes e outras cousas*. Craesbeck: fólio 22 (detalhe). Fotografia do autor

PAGINAÇÃO
Quarto Cultural

EDITORA
UA Editora - Universidade de Aveiro

1.ª edição – setembro 2026

ISBN
978-972-789-976-0

DOI
https://doi.org/10.48528/3e7z-cc46

Os conteúdos apresentados são da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores. © Autores. Esta obra encontra-se sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto/apoio UID/00472: INET-md – Instituto de Etnomusicologia: Centro de Estudos em Música e Dança

Por opção do autor, no presente livro, não foi utilizado o Novo Acordo Ortográfico.

Prólogo

Petrarca, lamentoso diante de um mundo assolado por guerras e pestes, voltou os olhos a um passado idealizado e suspirou por tempos melhores. A Renascença nasceu desse gesto: um sonho sonhado em meio à crise. Mais do que um período histórico delimitado, ela foi — e talvez continue sendo — uma vocação do espírito humano ao renascer. Os intelectuais da Renascença contemplaram a Antiguidade não como arqueólogos neutros, mas como herdeiros apaixonados. Reaprenderam. Descobriram no passado possibilidades para reinventar práticas, ideias e formas de beleza com os meios e informações de que dispunham. "Revocare in lucem", escreveu Leon Battista Alberti: trazer novamente à luz aquilo que parecia perdido.

Também hoje, todo o músico que se encanta pela música renascentista e deseja executá-la percebe a necessidade de adentrar naquele mundo. Inicia uma espécie de peregrinação. Acompanham-no estudiosos, tratadistas antigos, fontes manuscritas, fac-símiles, hipóteses musicológicas. E, no entanto, se há alguns consensos, há também divergências abundantes das quais alguns temas servem de exemplo: nas questões de tempo e ritmo, nas decisões sobre os efectivos vocais e instrumentais, na afinação, na escolha da pronúncia adequada.

Entre ortodoxias estreitas e liberdades descuidadas, nem sempre é simples trafegar por esse emaranhado. Por isso, impressiona a coragem deste livro ao enfrentar questões tão vastas — e mais ainda a clareza com que o faz. Há livros que apenas acumulam informação; outros compartilham experiência. Este oferece algo mais raro: experiência longamente reflectida, decantada por rigor investigativo, erudita nas suas associações e luminosa no seu didactismo.

O problema central que atravessa estas páginas é fascinante: como cantar, hoje, um repertório concebido para um tempo em que a atitude e o saber do cantor eram outros e no qual não existia a figura do maestro tal como a entendemos? E de que maneira o instrumental contemporâneo — gestual, metodológico, analítico — pode não obscurecer, mas lançar luz sobre as características próprias dessa música?

A prática coral actual inevitavelmente dialoga com condições modernas: salas de concerto, estruturas institucionais, hábitos vocais, expectativas estéticas. É natural — e inevitável — que a obra se transforme a cada nova abordagem, a cada presentificação do som no tempo. Nenhuma interpretação é neutra; toda a execução reinscreve a música na experiência viva de um novo contexto, de novos corpos, novas escutas e novas sensibilidades.

Mas é precisamente aí que o conhecimento se torna decisivo. Não para imobilizar a música numa falsa pureza histórica, nem para interditar a imaginação interpretativa, mas para sinalizar limites que preservem o seu conteúdo expressivo e a salvaguardem da gratuidade, do despotismo interpretativo ou da prática desinformada. Podemos falar sobre a música renascentista e reinterpretá-la a partir de nossas próprias lentes; contudo, somente o conhecimento histórico permite que uma época fale com os seus próprios termos.

E talvez essa seja uma das mais belas intuições que percorrem este livro: amplos conhecimentos e reflexão profunda não aparecem como fins em si mesmos, mas como condições para uma relação mais verdadeira com a música. Uma relação na qual não buscamos apenas transformar a obra segundo nossas as vontades e gostos, mas permitir, também, que sejamos transformados por ela.

Vasco Negreiros oferece ao leitor caminhos para o universo estético-sonoro no qual essas obras foram concebidas e instruções para o seu acercamento prático. Para tanto, provoca o intérprete a preparar o texto musical que será utilizado no ensaio. Há nisso uma questão igualmente prática de suprir possíveis lacunas deixadas por edições musicais - nem sempre confiáveis. O autor apresenta instrumentos para decifrar elementos da notação musical renascentista e critérios que orientem o emprego da musica ficta; e consegue condensar informações fundamentais para a compreensão do uso das cláusulas e do modalismo - tema que recebeu diferentes tratamentos e foi objeto de disputas teóricas ao longo do Renascimento.

As reflexões dedicadas aos modos exemplificam particularmente bem a junção entre precisão conceitual e abordagem prática que percorre todo o livro. Definí-los como um "conjunto de expectativas" é uma dentre as muitas formulações felizes deste livro: uma definição simultaneamente técnica e imaginativa, capaz de devolver movimento e vida a conceitos frequentemente endurecidos pela abstração pedagógica.

Outro exemplo notável é o tratamento dado à relação com o texto literário. A polifonia coral renascentista é profundamente vinculada à palavra, a ponto de se poder falar numa única urdidura texto-musical. Considerar o texto no seu contexto original — inclusive nas suas dimensões teológicas, simbólicas e afectivas — torna-se um elemento indispensável da expressão. A música não ilustra simplesmente o texto: ela prolonga-o, comenta-o, encarna-o sonoramente.

A afinação ocupa um lugar central neste trabalho — como central é a sua importância para todo o canto coral. Num campo no qual ainda há relativamente pouca literatura verdadeiramente esclarecedora, o ineditismo, a clareza e a profundidade da abordagem proposta são especialmente bem-vindas. Ao lado de uma reflexão densa sobre os fundamentos da afinação, o livro compartilha métodos e exemplos concretos para o seu emprego na prática coral a cappella; para a combinação de vozes com instrumentos, e até mesmo para o uso do piano no ensaio coral. Soma-se a isso um conjunto valioso de exercícios destinados ao desenvolvimento da sensibilização auditiva e do uso consciente da afinação.

Relatos históricos testemunham cantores dotados de extraordinária sensibilidade auditiva, capazes de adaptar intervalos segundo diferentes finalidades harmónicas — estreitando ou alargando a sua amplitude e distinguindo, com refinamento hoje pouco habitual, até mesmo diferentes espécies de semitons. Mas a sofisticação do canto renascentista não se limitava à afinação. Ela manifestava-se também no domínio da técnica vocal e na própria natureza polifónica dessa música.

Há nesse repertório um equilíbrio constante entre delicadeza e ardor; um gosto pela cor e pelas suas mutações — herança de uma sensibilidade que, desde a Idade Média, associava o esplendor colorístico à realidade supra-sensível. Há modulações dinâmicas moldadas pela textura musical e pela paisagem afectiva do texto; flexibilidade rítmica; atenção à ressonância das vogais; variedade expressiva no tratamento das consoantes. Tudo parece orientado ao deleite e à meditação da beleza, bem como ao chamado das palavras à existência. E toda essa varietas acolhe-se sob um ideal de proporção, onde gratuidades e exageros parecem corroer a essência da composição.

O tecido polifônico, animado pela independência das vozes, exige na sua realização um equilíbrio fundado na adaptação contínua e na acomodação mútua. Seja no equilíbrio dinâmico de passagens homofónicas, seja na hierarquização de motivos musicais que emergem e retornam no fluxo imitativo, tudo depende de uma escuta viva e relacional. Vasco Negreiros reconhece na autonomia do cantor um traço fundamental dessa prática musical e oferece caminhos concretos para o desenvolvimento dessa atitude e competência.

Há, neste livro, ainda aspectos raramente contemplados na literatura de direção coral, talvez pelo carácter fugidio dos fenómenos envolvidos. Um dos mais importantes é o papel da escuta como fundamento da direção: receber e acolher o som antes de pretender moldá-lo. O gesto do director, nesse contexto, não surge como instrumento trivial de controle, mas como promotor de autonomia. A combinação entre escuta e compartilhamento de informação aparece como possibilidade concreta de manejo da complexidade da polifonia coral.

Da mesma forma, as suas propostas para o desenvolvimento de um touché de direcção revelam notável originalidade. Dirigir "o último milissegundo antes de alcançar o contato com o som": eis uma formulação que aproxima imaginação e realidade sonora num espaço de extrema delicadeza artística. São reflexões que ultrapassam a mera técnica e tocam algo essencial da experiência musical.

O espaço de ensaio aparece, assim, como lugar privilegiado dessas descobertas, e o maestro como catalisador desse processo. Observações sobre afinação, timbre e articulação surgem sempre ligadas à experiência concreta do coro: "uma experiência positiva significativa em determinado parâmetro tende a irradiar melhorias para muitos outros níveis do fazer musical". O ensaio não é concebido como simples correção mecânica de falhas, mas como cultivo de experiências sonoras transformadoras. Até mesmo os perigos da caricatura — por exemplo, no tratamento da articulação — são discutidos com discernimento e senso estilístico.

Esse equilíbrio entre rigor histórico e vitalidade musical percorre toda a obra. As decisões do maestro acerca dos parâmetros musicais devem ser, segundo o autor, "tão precisas quanto flexíveis". Há aqui uma busca contínua por um ponto de equilíbrio: entre conhecimento teórico e reação intuitiva; entre fidelidade estilística e invenção expressiva viva. O bom senso não aparece como renúncia à profundidade, mas como uma de suas formas mais elevadas.

E se o livro oferece sugestões pertinentes para grandes questões interpretativas, ele jamais nos poupa das especificidades concretas da prática. Ao discutir, por exemplo, o lugar da agógica em trechos nos quais coincidem cláusulas e o início de uma nova passagem, o autor desce ao detalhe real do fazer musical — precisamente onde tantas reflexões gerais costumam evaporar-se.

O director com quem o autor dialoga — e a quem este ensinamento é oferecido — excede em muito a figura do operador de técnicas. Neste livro, o maestro é alguém: alguém que dispõe de um arcabouço teórico, mas que também se aprofunda, hesita, reconsidera, duvida e, quando necessário, altera a rota das próprias certezas. Alguém que não se relaciona com mecanismos, mas com pessoas; não com vozes abstratas, mas com seres humanos concretos.

Essa talvez seja uma das marcas mais discretas — e mais profundas — desta obra. Vasco Negreiros, a despeito de seu profundo saber em diferentes áreas, não escreve da posição de quem pretende encerrar debates ou distribuir fórmulas infalíveis. Expõe processos, compartilha perplexidades, revela escolhas, revisita convicções. Há coragem intelectual nisso, mas há sobretudo humanidade. E as páginas deixam sentir esse calor raro que só nasce quando pensamento e experiência permanecem ligados à vida real.

Também por isso encontramos, ao longo do livro, saborosas alegorias pedagógicas — como a comparação entre as cláusulas e o matrimónio — capazes de tornar memoráveis conceitos sofisticados sem jamais os banalizar.

O autor não sonega a complexidade das questões, nem impõe soluções como dogmas. Propõe. Reflete diante das fontes e compartilha os caminhos que encontrou na sua larga experiência. O leitor sente-se constantemente acompanhado por alguém que estuda junto, que inquire, testa, reconsidera e ilumina possibilidades. Esta obra não apenas informa, mas convida à participação intelectual e artística. É o tipo de livro em que o leitor termina a leitura quase com a impressão de ter sido coautor dele.

Há ainda o mérito precioso do repertório escolhido. Entre diversos autores, Orlando di Lasso surge como figura exemplar; ao seu lado aparecem compositores portugueses talvez menos conhecidos do grande público, autores de música de extraordinária qualidade, aqui reconduzidos à luz.

Embora seja um livro capaz de servir a qualquer coro, ele jamais soa genérico. Ao contrário: é precisamente na coragem com que o autor narra o próprio percurso, as suas perguntas, descobertas e reformulações, que a obra se torna surpreendentemente íntima. O leitor reconhece, nas situações descritas, os impasses do seu próprio grupo, os limites do seu ensaio, os desejos do seu próprio som. Há nisso um paradoxo feliz. Quanto mais pessoal é a experiência compartilhada, mais universal ela se torna. Talvez por isso este livro pareça, ao final, escrito sob medida para o teu coro.

E talvez "luz" seja mesmo uma das palavras centrais deste livro. Luz como informação decantada que esclarece; como transmissão generosa de conhecimento. Mas também luz como aquilo que cada prática musical inaugura de modo irrepetível: porque todo o coro reunido em torno de um som recria, inevitavelmente, o mundo que busca compreender.

É provável, aliás, que estas últimas linhas sequer sejam lidas, e que o leitor já tenha avançado às páginas seguintes. Com razão. Aos que ainda aqui permanecem, não os detenho mais. Há, adiante, um barco pronto a zarpar. E muitas respostas — assim como novas perguntas — aguardam em margens belíssimas e insuspeitas.

Rodrigo Cardoso Affonso

Índice

Prólogo 5

Índice 10

Introdução 12

1.Conhecimentos preliminares 14

1.1. Paleografia 14
1.2. Afinação e fusão tímbrica 23
1.3. Retórica musical 47
1.4. Modalismo 64
1.5. Cláusulas 72

2.A preparação do maestro 78

2.1. A escolha de fontes e de processos editoriais 78
2.2. A *Musica ficta* 86
2.3. A escolha do efectivo 95
2.4. O trabalho com o texto cantado 99
2.5. Os procedimentos de análise 102
2.6. As escolhas de dinâmica, andamento e articulação 109
2.7. A marcação do material 113
2.8. A preparação do gesto 120
2.9. A conexão com o som do coro 124

3. O trabalho de ensaio 135

3.1. Do texto para a música 135

3.2. Da música para o texto 141

4. A actuação 144

4.1. A relação com o público 144

4.2. Segurança e liberdade 148

5. Bibliografia recomendada 151

Introdução

A escrita deste livro nasce do encontro entre duas actividades profundamente conectadas: a de maestro, com intensa dedicação à polifonia renascentista, e a de Professor de Direcção Coral, não só geral, mas também, especificamente, no âmbito da Música Antiga, por mais de três décadas.

Se a experiência artística me permite avaliar (ouvir!) as consequências finais das minhas crenças e métodos, a prática docente obriga-me a ter que as conseguir partilhar, por palavras ou através da criação de exercícios próprios, o que faz com que sinta grande naturalidade na redacção deste texto, assim como na escolha dos exemplos e das actividades pedagógicas aqui propostas.

Por um lado, devemos admitir que a direcção de Música Antiga, como geralmente a praticamos hoje, pouca relação terá com o que provavelmente haverá sido a realidade de execução dos repertórios que executamos, quando do seu surgimento. Por outro, ainda que reconheçamos que o nosso entendimento da direcção coral, na sua actual perspectiva gestual e de metodologia de ensaio, pouco possa ter a ver com o passado, é muito importante que estejamos inspirados pela mentalidade, pelas normas sociais e, acima de tudo, pelas práticas interpretativas do tempo que fez nascerem as obras sobre as quais nos debruçamos, tomando contacto com as suas características, tanto quanto possível, de acordo com a forma de as entender que se usava em cada sua respectiva época, tentando integrar estes muitos aspectos na nossa direcção, numa amálgama de impressões gerais e de soluções concretas que ajude os cantores a viver com segurança e espontaneidade a singularidade de tudo o que cantam.

Poder-se-ia conjecturar que o tipo de direcção que hoje praticamos não existiu na altura em que uma determinada obra foi composta porque naquele tempo não era ainda necessário, por estar o estilo da composição muito vivo entre os cantores, mas que, hoje, em muitos contextos, é vantajoso, podendo, paradoxalmente, contribuir

para uma aproximação estilística a um ideal que consideramos adequado às características de uma época passada.

Pode parecer um contrassenso, e, em certa medida, não deixa de o ser, mas é um facto que podemos usar o gesto, numa abordagem, do ponto de vista da documentação que conhecemos, muito pouco 'antiga', para ajudar um coro a melhor poder atingir uma prática estilística que nos parece mais próxima da contemporaneidade de execução de um determinado repertório histórico. Em todo o caso, esta é a opção de grande parte dos mais respeitados maestros de Música Antiga da actualidade.

Para ter a certeza de que o livro pode ser bem entendido, também por maestros e alunos de Direcção Coral que não tenham formação específica no campo da Música Antiga, este inclui um capítulo de informações preliminares, de maneira a garantir que os capítulos seguintes possam ser lidos sem que se recorra a constantes notas de rodapé, que tornariam a sua leitura mais cansativa e menos fluente.

O trabalho do maestro começa muito antes do primeiro ensaio, motivo pelo qual grande parte deste livro se dedica à preparação de obras, antes do encontro com os cantores, de maneira que se sinta seguro e motivado.

Quanto ao contacto com o som do coro, são propostas várias actividades de sensibilização, sublinhando a importância das mãos do maestro.

Nos capítulos referentes à metodologia de ensaio dá-se preferência ao que é mais tipicamente necessário num ensaio de polifonia renascentista, ainda que grande parte das propostas aqui difundidas possa ser aplicada na abordagem de muitos outros repertórios.

Daroca, 10 de Agosto de 2025

1.Conhecimentos preliminares

1.1. Paleografia[1]

Tudo o que se possa saber sobre um determinado repertório é bom. Quando se executa, por exemplo, obras que o próprio compositor gravou, pode ser interessantíssimo conhecer essas interpretações, ainda que não se concorde com elas em tudo, até mesmo porque sabemos que nem sempre, mesmo sendo maestro o próprio compositor, consegue gravar a sua composição como gostaria.

Tratando-se de Música Antiga, não existe outro registo da obra que não o escrito, sendo que, no caso de música anterior ao século XIX, pode haver significativas diferenças na forma de grafar que, como intérpretes, devemos ter em conta, mesmo que não sejamos nós a editá-la, pois podem influenciar as nossas decisões interpretativas.

Antes de mais nada, devemos considerar que a música vocal de conjunto anterior ao século XVIII muito raramente era editada em forma de partitura, com simultaneidade vertical de todas as partes. As duas soluções mais frequentes eram: O livro de coro ou livros separados para cada uma das partes.

Os livros de coro, ou livros de facistol[2], tinham nos fólios[3] o conjunto completo de todas partes envolvidas, sendo que a viragem de página, por conseguinte, tinha necessariamente que acontecer exactamente no mesmo momento musical para todas as vozes. A distribuição mais comum das vozes, ainda que haja outras, era esta (*Superius* e *Tenor* à esquerda, *Altus* e *Bassus* à direita):

---

1 Chama-se Paleografia ao estudo da escrita antiga, neste caso, de música.

2 Facistol é o nome da grande estante sobre a qual se coloca o livro, que serve a todos os cantores.

3 Chamava-se fólio ao que hoje consideraríamos página da esquerda + página da direita. Por isso, a numeração dos fólios só aparecia à direita. Hoje em dia, quando nos referimos a edições originais que obedecem a este princípio, dizemos, por exemplo, página 2^{rectus} (para a página ímpar à direita) e página 2^{versus} (para a página par subsequente, à esquerda).

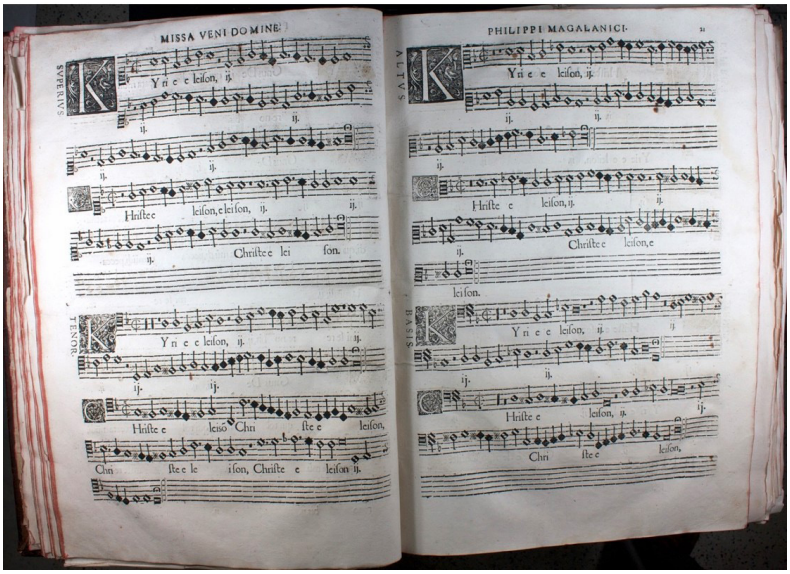


Figura 1: *Kyrie* da Missa *Veni Domine*, de Filipe de Magalhães, *Liber Missarum*, 1636, fólio 31

Os livros de partes, por seu turno, continham a íntegra de cada parte, separadamente: Livro de *Cantus*, Livro de *Altus*, etc. na perspectiva do que hoje se costuma chamar partes cavas, não havendo necessidade de que a paginação fosse igual em todas as vozes:
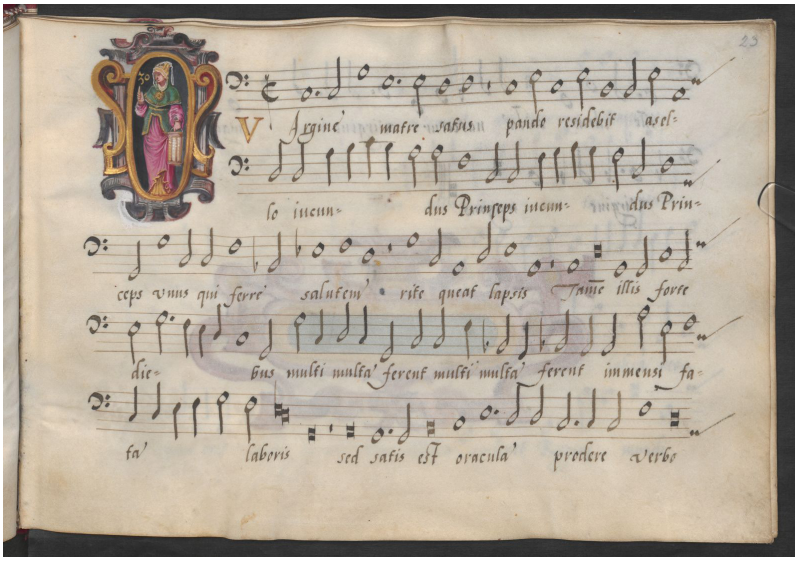


Figura 2: Parte de *Bassus* da *Sibylla Persica*, de Orlando di Lasso, Ms. Hs. 18744 da Biblioteca Nacional de Viena (Áustria)

Muito curioso é o facto de que, nos livros de partes, o que contava para a distribuição das vozes era o seu nome e não, o seu registo vocal. Quando há vozes com o nome *Quintus* (em italiano: *Quinto*) ou *Sextus* (em italiano: *Sesto*)[4], por exemplo, essa designação não implica necessariamente um determinado registo. Numa mesma colecção, como, por exemplo, nas *Cantica Canticorum* de Palestrina, o *Quintus* tanto pode ser um barítono, com clave de Dó na quarta ou na terceira linha, como pode ser um *mezzo-soprano*, com clave de Dó na segunda linha ou clave de sol na 2ª linha. E, no entanto, aparece sempre no mesmo livro!

Havia diversos arranjos de claves, sendo os mais comuns:

Claves normais (em SATB): C1, C3, C4, F4[5]

Chiavette ou claves altas (em SATB): G2, C2, C3, C4 ou F3

Há muitos testemunhos que indicam que as obras em *chiavette* eram transpostas 5ª abaixo (*per bemolle*); quando não havia acidentes na armação de clave, acrescentando-se então um bemol, ou 4ª abaixo (*per natura*), quando havia um bemol na armação de clave, retirando-se o bemol.

No entanto, há situações em que se pode ponderar a hipótese de não transpor de todo – por exemplo, se o poema se referir a anjos (música aguda) ou às profundezas do inferno (música grave), ou de usar qualquer outra transposição mais adequada ao grupo que se tem disponível. O importante é ter motivos claros para realizar excepções à transposição por 4ª ou 5ª, que seriam o procedimento mais frequente.

Há que ter em mente que havia na Europa muitos diapasões distintos em uso, o que torna o assunto de escolha de alturas absolutas para executar música antiga, até mesmo antes de se considerar as características do instrumentário que se tem disponível, bastante complexo.

Caso estejamos a cantar com a participação de instrumentos antigos, é muito importante considerar o conforto ou até a viabilidade das tonalidades que sejam de preferência dos nossos cantores junto aos instrumentistas envolvidos no projecto (ver subcapítulo *A escolha do efectivo*).

Voltando mais propriamente à paleografia, há ainda dois aspectos muito importantes a ter em conta: As *legature* e o *color*.

---

[4] Quando há mais do que 4 vozes, muitas vezes os compositores dão-lhes os nomes simplesmente enumerando-as (quinto, sexto, sétimo, etc.). Estes nomes não implicam nenhum registo vocal específico.

[5] A abreviatura SATB, usada internacionalmente, indica um conjunto composto por *Superius*, *Altus*, *Tenor* e *Bassus*; a abreviatura 'C' está para a clave de Dó, 'F' para clave de fá e 'G' para clave de sol, indicando o número que se segue em que linha está a nota de referência da clave. 'F4', por exemplo, significa: clave de fá na 4ª linha.

As *legature*, que têm relação, sem dúvida, com as nossas actuais ligaduras, consistiam em notas escritas pegadas umas às outras, sendo a mais frequente denominada *cum opposita proprietatis*, com o valor de duas semibreves, havendo, no entanto, *legature* com maior número de notas. Nas páginas 6*versus* e 7*rectus* do seu tratado, com um nome enorme, como é típico na Renascença – *Introduttione facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et in concerto, con regole generali per far fughe differenti sopra il canto fermo, a 2, 3, et 4 voci, et compositioni, proportioni, generi. s. diatonico, cromatico, enarmonico* (Roma, 1553) – Vicente Lusitano apresenta as *legature* mais comuns, dando conta das durações das notas que as compoem. As *cum opposita proprietatis* a que nos referimos acima aparecem em último lugar[6]:

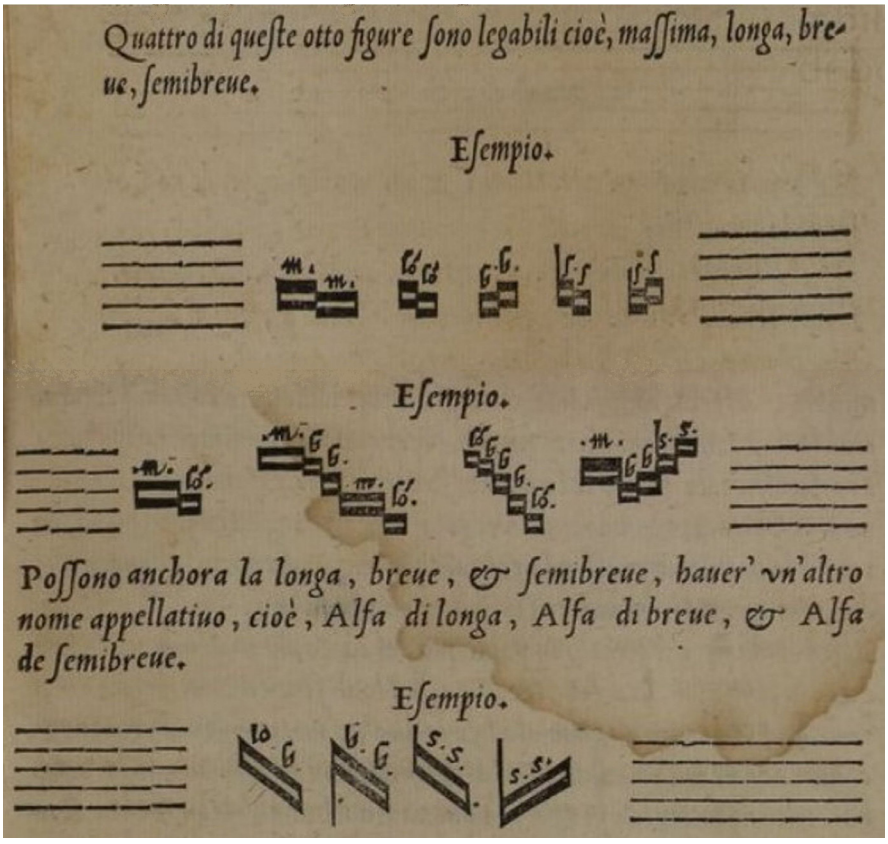


Figura 3: Descrição das *legature* no *tratado Introdutione facilissima* [...] de Vicente Lusitano

[6] As ligature *cum opposita proprietatis* tanto podem aparecer em desenho diagonal, como se vê no livro de Vicente Lusitano, a que na Península Ibérica se chamava *alcamocha*, como com as notas quadradas, pegadas uma à outra, como na capa do presente livro. Na sua explicação, usa as abreviaturas *m.* para a *Massima*, *Lo'* para a *longa*, *b.* para a *breve* e *s.* para a *semibreve*.

Do ponto de vista da execução, devem ser consideradas como uma única nota, ou seja, sem apoio em qualquer outra nota que não a inicial de *legatura*.

Na Renascença, as notas podiam durar três ou duas notas do seu valor imediatamente inferior[7], sem o acréscimo de ponto. Associava-se 'perfeição' ao número 3 e 'imperfeição' ao número 2. Poder-se-ia dizer, nessa perspectiva, que, hoje em dia, o nosso sistema se baseia na 'imperfeição'.

Chamava-se *tempus* à característica da breve: perfeita se contiver três semibreves e imperfeita se só contiver duas. Chamava-se *prolatio* à característica da semibreve: perfeita, se contiver três mínimas e imperfeita, se só contiver duas.

O círculo completo indica que a breve é perfeita (dura 3 semibreves); o meio círculo, que é imperfeita (dura duas semibreves); por seu turno, a presença do ponto no meio do círculo indica que a semibreve é perfeita (dura 3 mínimas), enquanto a ausência de ponto indica que é imperfeita (dura só 2 mínimas).

As combinações possíveis entre estas duas possibilidades em ambos os valores resultam nos seguintes tipos de compasso (indicações de tempo e prolação) mais comuns[8]:

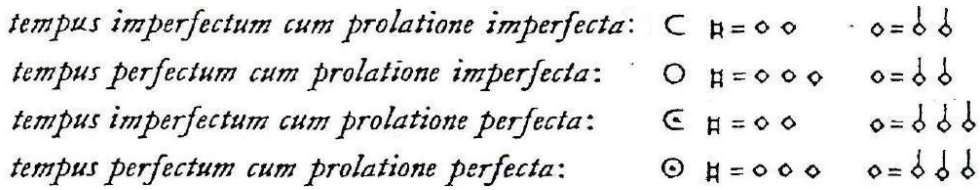


Figura 4: Principais indicações de t*empo* e *prolação*

O *color* consistia numa forma de tornar ternário o que, por determinação do tipo de compasso, era binário, ou vice-versa: tornar binário o que normalmente seria ternário. Em linguagem dos séculos XVI e XVII, tornar imperfeito o perfeito ou perfeito o imperfeito, ou seja: o *color*, que tem esse nome por originariamente ter sido escrito a vermelho, funcionava como um sinal de inversão nas características da nota, quanto ao seu enquadramento em relação à duração ternária ou binária (perfeição ou imperfeição) indicada no tipo de compasso, que, na época, melhor chamaríamos *signo de tempo e prolação*. Abaixo vemos um trecho escrito usando *color*, seguida da sua transcrição moderna:

---

[7] Note-se que se trata de '*quantitas*' e não de '*qualitas*', ou seja, a nota que vale três do valor mais pequeno abaixo, na hierarquia de durações, dura de facto mais do que a que vale duas, não se trata de quiáltera.

[8] Também outros valores podem ser perfeitos ou imperfeitos, mas isso é bem mais raro.

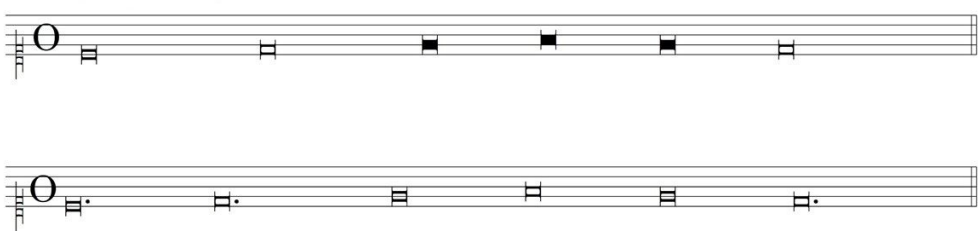


Figura 5: Exemplo de *color*, com transcrição moderna

Nos séculos XV e XVI houve inicialmente uma explosão na exploração de possibilidades de escrita mensural, que tomava o lugar que antes ocupara a escrita modal rítmica[9], combinando diferentes tipos de *tempo* e *prolação* em cada uma das vozes, de que dão testemunhos interessantíssimos, por exemplo, obras de Johannes Ockeghem (1410-1497) ou de Josquin Desprez (1450-55 a 1521), como o *Agnus Dei* da sua Missa sobre a canção *L'homme armé*, em que uma única melodia é cantada simultaneamente com três diferentes tipos de relação entre *Tempo* e *Prolação*, usando também o corte[10], que implica na redução à metade do valor de cada nota e o 3, para indicar uma relação proporcional a que nós hoje em dia chamaríamos quiáltera:

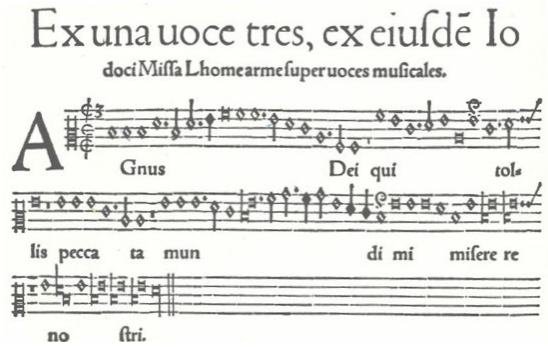


Figura 6: Imagem original do *Agnus Dei* da Missa *L'homme armé*, de Josquin Desprez

[9] A escrita modal rítmica, praticada na Idade Média, baseava-se no uso de padrões rítmicos repetidos, os pés rítmicos, advindos da métrica poética clássica greco-latina.

[10] O 'C' cortado, como o chamamos hoje em dia, abreviatura do compasso 2/2, na sua origem, indicava um compasso com *tempo* e *prolação* imperfeitos, em que todos os valores eram cantados na metade da sua duração, ou seja, no dobro da velocidade. Na Alta Renascença o traço foi perdendo o seu significado, a ponto de William Byrd (1540-1623), compositor católico inglês, ter publicado sucessivamente as suas Missas sem e com o traço no meio círculo 'C', certamente sem que com isso desejasse que passassem a ser cantadas ao dobro do andamento. Em teoria, o 'C' indica um compasso que contém uma semibreve, enquanto o 'C' cortado, que alguns autores, já na Alta Renascença, dizem ser tendencialmente mais rápido (mas certamente não na proporção de dobro!), contêm duas semibreves e é respeitando essa regra que costumamos fazer as transcrições.

Este desafio tem a seguinte resolução (note-se como o texto musical permanece em todas as vozes igual, exceptuando-se a qualidade perfeita ou imperfeita das Breves e das Semibreves e o facto de a voz intermédia cantar partindo da 5ª do modo):
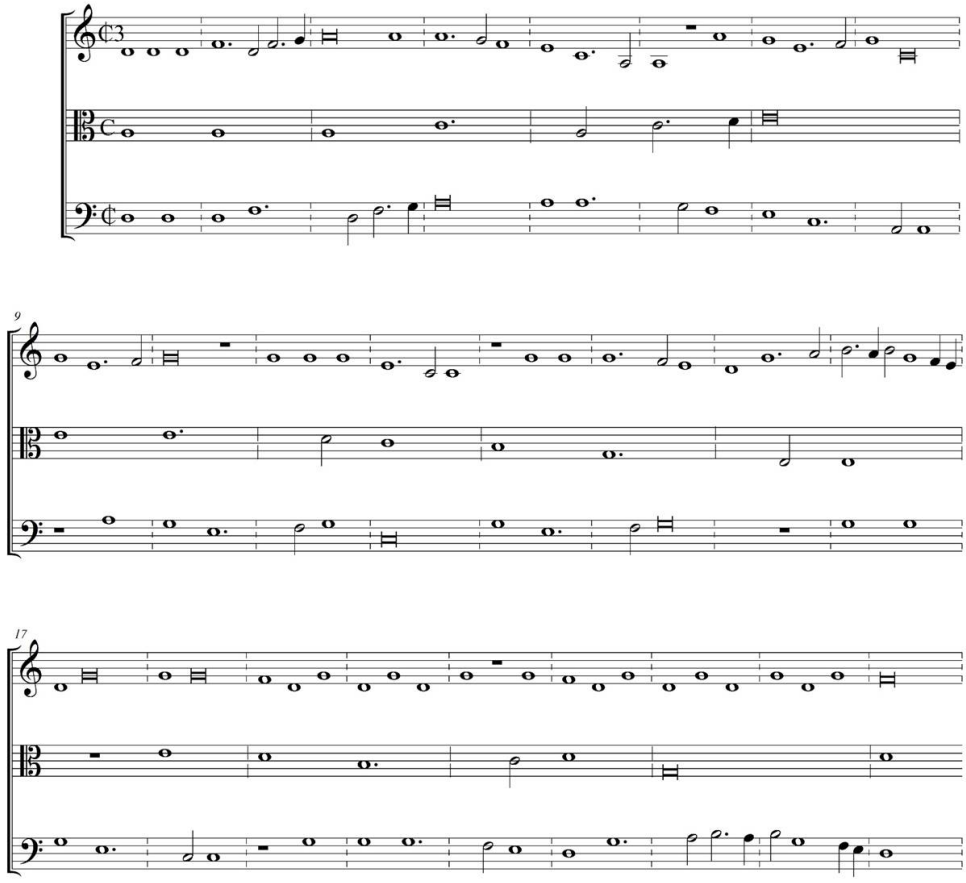


Figura 7: Resolução do *Agnus Dei* da Missa *L'homme armé*, de Josquin des Desprez

No correr do século XVI cada vez menos se explorou este tipo de combinações, sendo mais frequentes desafios no campo dos enigmas, como este que Filipe de Magalhães usou no *Benedictus* da sua Missa *Turbetur cor vestrum*, do seu *Liber Missarum* (1636), em que tanto a inscrição do lado esquerdo (vou, venho e volto [a ir]), como a maneira como se escreve o texto cantado indicam a forma de executar esta melodia[11]:

[11] Na verdade, a escrita do texto cantado tanto retrógrada como invertida é enganosa, pois o que se quer é só a retrogradação, sem inversão, que não funcionaria. Em todos estes casos é preciso verificar



Figura 8: Desafio de Filipe de Magalhães no *Benedictus* da Missa *Turbetur cor vestrum*, do *Liber Missarum*, de 1636

O mais arrojado destes desafios, no repertório português, será provavelmente a frase enigmática que Manuel Cardoso escreveu no segundo *Agnus Dei*, que era frequentemente o número mais usado para esse tipo de fins, da Missa *Tradent enim vos*, do seu *Liber Primus Missarum* (1625):

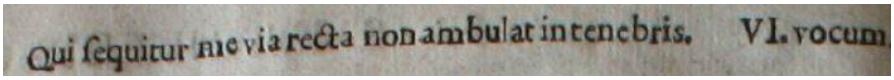


Figura 9: Desafio que Manuel Cardoso cria para o *Agnus Dei* da Missa *Tradent enim vos*, do *Liber Primus Missarum* (1625) [*quem me segue em via recta não anda nas trevas.*]

A indicação 'VI. vocum' indica que se trata de música a seis vozes, no entanto, só aparecem na publicação quatro vozes grafadas:
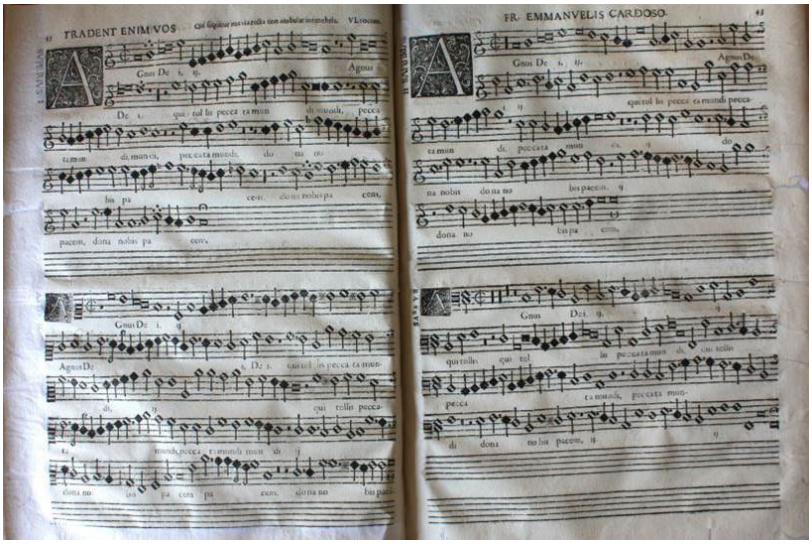


Figura 10: Fólio completo do início do *Agnus Dei* da Missa *Tradent enim vos* de Manuel Cardoso

contrapontisticamente as hipóteses que se coloca.

Como seriam então as duas vozes que não se vê?

O momento em que entram está marcado por um *signum congruentiae* formado por três pontos em triângulo, que aparece duas vezes na parte de *Superius I*, indicando que esta é a voz que se usa para resolver o enigma.

O seu texto diz-nos que *quem me segue em via recta não anda nas trevas*. Mário de Sampaio Ribeiro, musicólogo português que desvendou o enigma, partiu do princípio de que, se uma das duas vozes que faltam era em *via recta*, então a outra seria com a melodia do *Superius I* invertida. Experimentou iniciá-la em cada um dos pontos onde havia *signum congruentiae*. Sim! Acertou! Num deles ficou uma das vozes ocultas resolvida.

Mas e a outra?

Sabia que não tinha os intervalos invertidos e que *não andava nas trevas*. Depois de muito experimentar, descobriu que a expressão indicava, neste caso, que se devia repetir a melodia original do *Superius I* a partir do ponto onde estava o outro *signum congruentiae*, mas a saltar todas as notas escritas a negro, ou seja, sempre que havia semínimas, passava para a próxima nota branca, deixando as notas negras sem serem cantadas. Isto era então 'não andar nas trevas'.

Fica difícil acreditar que os cantores realizavam este tipo de processos, envolvendo inversão, retrogradação ou até saltar certos valores, directamente a partir do livro de coro, sem os resolver em papel.

Não conheço caso mais difícil do que o descrito acima, em toda a polifonia Renascentista da Península Ibérica, no geral, pouco propensa a este tipo de enigmas.

Haveria muitos outros elementos interessantes a ressaltar no que toca a Paleografia, no âmbito da música polifónica, mas todos apontariam na mesma direcção: Na música polifónica dos séculos XV e XVI (e, particularmente em Portugal, também na do século XVII), do ponto de vista da notação, enquanto testemunho de uma mentalidade geral, a independência de cada voz é muito grande e a representação gráfica da concomitância rítmica, quase inexistente[12].

[12] Quem tiver curiosidade a respeito dos exemplos que existem, ainda que poucos, de partituras do século XVI, pode começar por ler: Lowinsky, Edward E. 1960. "Early Scores in Manuscript". *Journal of the American Musicological Society* 13 (1/3), *A Musicological Offering to Otto Kinkeldey upon the Occasion of His 80th Anniversary*. University of California Press: 126-173.

1.2. Afinação e fusão tímbrica

Muito embora as questões de afinação permitam uma abordagem bastante mais concreta e mensurável[13] do que os aspectos referentes à fusão tímbrica, estas são duas faces da mesma moeda, ao ponto de muitas vezes ser impossível determinar quando termina uma e começa outra, do ponto de vista do trabalho prático com ambos os assuntos.

No que toca à afinação, antes de mais nada, é muito importante fazer uma clara distinção entre dois tipos de prioridade que se possa ter na sua abordagem: a prioridade melódica e a prioridade harmónica, expostas nesta tabela:

		Características	**Aplicabilidade**
Prioridades de afinação	Melódica:	Muito subjectiva; tendência para os valores pitagóricos[14]	Música rápida, monodia ou grande realce de uma das partes (rítmico, dinâmico ou tímbrico)
	Harmónica:	Correspondência, entre parceiros, para com a altura de formantes ou até de diferenciais[15]	Música lenta a várias partes, com equilíbrio de intensidades e homogeneidade tímbrica

Na vida real, a distinção entre estas duas prioridades nem sempre é fácil, além de termos que decidir se mantemos a altura absoluta original ao longo da obra, principalmente em pontos de especial importância ao nível estrutural, o que não aconteceria se levássemos em conta a prioridade harmónica de forma estrita. Na medida em que o mundo modal da renascença está tão claramente estruturado através clausulas principais, sobre determinadas notas do modo, e outras menos principais, seria estranho deixar derivar livremente a afinação, o que faria com que estas notas, em cada cláusula importante, acontecessem sobre uma altura distinta.

---

[13] O uso de valores em cent a que se recorre neste subcapítulo, para além de ser necessário como demonstração de como chegamos à ideia de que intervalos de mesmo nome podem ser mais estreitos ou mais largos, permitem-nos ter uma ordem de grandeza na comparação com o sistema de temperamento igual que nos faz distinguir mais intuitivamente entre pequenas e grandes diferenças.

[14] Max Planck (ver bibliografia), ainda que não concorde, refere que J. Steiner defende esta posição no livro Grundzuge einer neuen Musiktheorie [Traços principais de uma nova Teoria da música], Viena, 1891, que não consegui localizar.

[15] As formantes são as notas da série harmónica que melhor se ouve num determinado som. As diferenciais são resultado de um curioso efeito nos nossos ouvidos, sem que existe no espaço físico exterior, que faz com que ouçamos a diferença entre as duas frequências ouvidas, nos intervalos simultâneos.

Mais abaixo, quando da demonstração das alturas propostas para o início do proémio das *Prophetiae Sibyllarum* de Orlando di Lasso, demonstra-se como incrementar correcções que façam voltar à altura original de notas importantes, em momentos particularmente estruturais da obra. Mas antes é melhor tratar as duas prioridades expostas acima de forma separada, avançando passo a passo.

A afinação de prioridade melódica é quase exclusivamente uma questão de gosto, pois põe de parte a relação com as outras vozes envolvidas, o que faz com que tenha referências muito pouco palpáveis. Quer-se alcançar determinados efeitos expressivos e é daí que resultam a abertura ou estreitamento maior ou menor de alguns intervalos, independentemente dos intervalos harmónicos que se possa assim provocar na relação com as outras vozes. É mais adequada, naturalmente, quando uma voz canta sozinha ou também quando tem um destaque tão grande, seja pela intensidade, pela diferença tímbrica ou pelo próprio papel que desempenha – por exemplo, no caso de um solista – que seja ouvida sem uma relação muito intensa com as restantes. Se os movimentos melódicos forem muito rápidos, o ouvinte não terá oportunidade de verificar a afinação relativa a outras vozes, abrindo-se também assim o convite para esta prioridade.

Claro que para tudo há limites, de maneira que se a afinação for tão disparatadamente distinta das alturas que se espera, mesmo em afinação de prioridade melódica, o ouvinte queixar-se-á. Sem embargo, a capacidade de acomodação, ou seja, de aceitação do ouvinte de valores desviantes para cada intervalo realizado, é, em afinação de prioridade melódica, muito maior do que na afinação de prioridade harmónica.

A afinação de prioridade harmónica visa, por seu turno, um bom resultado de conjunto para com as restantes vozes, mesmo que para tal seja preciso vir a realizar intervalos melódicos menos satisfatórios. Quanto mais parecidos forem o timbre e a intensidade das vozes e quanto mais lenta for a música, mais tendência haverá para preferir esta prioridade. O facto de a música ser em dinâmica suave levará também o ouvinte a estar mais atento à qualidade de afinação dos intervalos harmónicos e dos acordes formados, reforçando esta prioridade.

Para compreender bem as questões inerentes à afinação de prioridade harmónica é importante ter algum conhecimento preliminar, principalmente no que toca à série harmónica e às suas consequências práticas no quotidiano musical.

Quando ouvimos um som, principalmente se for longo e estável, não o ouvimos simples, mas sim, composto, ou seja: há de facto um som principal que soa mais

forte, mas há também outros, mais agudos, que se ouve de forma mais suave, conjuntamente com o som principal[16].

Chamamos ao som gerador 'som 1', que é aquele que costumamos designar simplesmente, seguindo-se as denominações 'som 2', 'som 3', etc., que são as notas que ouvimos acrescidas. As notas presentes na série harmónica da voz humana são as seguintes:

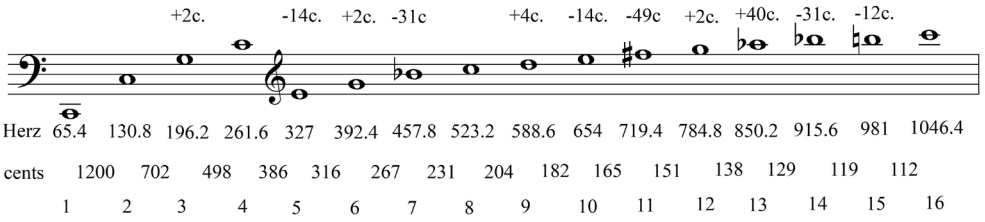


Figura 11: Série harmónica representada com o valor (aproximado) de desvio para com o sistema de temperamento igual acima das notas. Abaixo das notas vê-se as suas alturas em Herz; mais abaixo, o tamanho do intervalo em cents; no pé da imagem, a numeração das notas da série.

Embora na natureza, e até em alguns instrumentos musicais, não seja sempre assim, na voz humana a série harmónica traz-nos as relações matemáticas das frequências nas seguintes proporções: o dobro da frequência resulta na 8ª de um som; o triplo, numa 10ª; o quadruplo, numa dupla 8ª, etc, ou seja: O Dó grave da imagem acima vibra 65.4 vezes por segundo, ou seja, tem 65.4 Hz. A nota seguinte na série harmónica soa ao dobro da velocidade, ou seja, tem 130.8 Hz. (pois 65.4 x 2 = 130.8); a que se segue, ao triplo, ou seja, tem 196.2 Hz (pois 65.4 x 3 = 196.2), a seguinte, ao quadruplo, ou seja, tem 261.6 Hz. (pois 65.4 x 4 = 261.6), e assim sucessivamente.

Ainda que estes cinco sons sejam representados na imagem acima pelas notas Dó-Sol-Dó-Mi-Sol, etc., estas não correspondem exactamente às suas alturas no *sistema de temperamento igual*, a base do nosso actual entendimento teórico das alturas, em que todos os meios tons têm entre si a mesma distância.

Antes de nos continuarmos a aprofundar nestas questões é necessário introduzir o cent, unidade também já usada na imagem acima, por esta facilitar muitíssimo qualquer discussão a respeito de afinação.

O cent, como o próprio nome indica, é uma unidade de conversão de valores absolutos de frequência em valores relativos percentuais, considerando que cada

[16] Uma maneira simples de conseguir isolar a audição de harmónicos consiste em transitar de forma extremamente gradual, numa mesma altura, entre as vogais i-y-i ou o-œ-o (de acordo com o alfabeto fonético internacional).

meio tom do *sistema de temperamento igual* equivale a 100 cents, ou seja: a 100% do seu tamanho expectável.

Se uma altura está, por exemplo, 12 cents acima do seu valor no *sistema de temperamento igual*, isto significa que se encontra 12% acima da posição que teria nesse sistema, ou seja, que já avançou 12% dos 100% de caminho até chegar à nota cromática seguinte, como se a esperaria no *sistema de temperamento igual*.

Se um intervalo está, por exemplo, 30 cents mais estreito do que no *sistema de temperamento igual*, isto significa que só preenche 70% do que se esperaria dele nesse sistema, ou seja: perdeu 30% do seu tamanho, em outras palavras, o intervalo ficou 30%=30c mais estreito do que no *sistema de temperamento igual*.

O uso do cent é magnífico para a apreciação teórica de afinação, reduzindo o aparato aritmético a contas de adição e subtração, mas não reflete a nossa capacidade de aferição auditiva, assunto para o qual é necessário considerar os valores em Herz (número de vibrações por segundo). Se, por exemplo, o desvio de afinação que acontecer entre duas notas for de 8 Hz, numa determinada oitava, a exacta mesma situação resultará na oitava acima num desvio de 16 Hz, com os batimentos[17] ao dobro da velocidade; no entanto, em cents, o desvio será exactamente igual, porque é percentualmente igual. Isto significa que o cent é ideal para tratar abstractamente questões de afinação, mas não para avaliar a nossa capacidade de as reconhecer, que é muito distinta em diferentes oitavas. Através do cent, podemos falar sobre a largura da 3ª menor Mi a Sol, como falamos sobre a de Láb a Dób, com valores iguais, mas só em cents. Em Herz os valores seriam dificílimos de comparar, para quem não fosse um ás da matemática.

Embora praticamente não tenha uso prático exacto na nossa vida musical, o *sistema de temperamento igual* é muito útil para a análise de questões de afinação, devido à neutralidade que o caracteriza, permitindo que sirva de régua, uma referência ideal para comparação entre diferentes sistemas, motivo por que nos servirá sempre como medida de comparação na apreciação de intervalos e acordes que se segue. A partir de agora, deixaremos de escrever 'em comparação com o *sistema de temperamento igual*', na medida em que qualquer indicação em cent pressupõe essa comparação, pois usa esse sistema sempre como régua.

Muita gente pensa que o piano é afinado segundo o *sistema de temperamento igual*, o que não é verdade. O piano, devido à relação que tem entre tensão, resistência e tamanho das cordas, que não podem ficar tão pequenas como proporcionalmente deveriam, no registo agudo, nem tão longas, no registo grave, é afinado com um sistema próprio, em que as oitavas vão alargando em ambas as direcções, como

[17] Os batimentos são um efeito acústico que se dá quando duas notas têm um afastamento microtonal. Acima de 16 batimentos por Segundo, deixamos de os conseguir ouvir separadamente.

demonstra este gráfico (o pontilhado mostra uma aferição exacta realizada num determinado piano, a linha contínua, uma média)[18]:

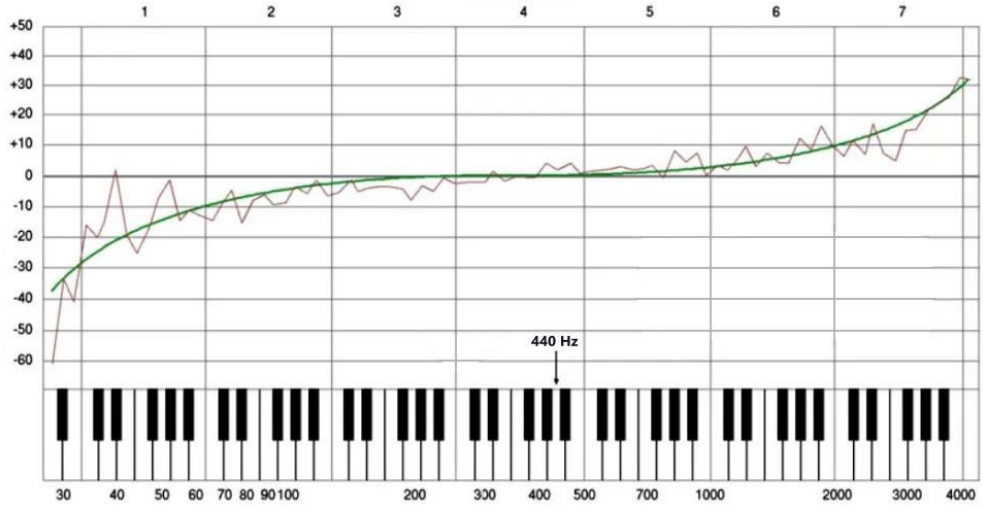


Figura 12: Representação gráfica da afinação do piano

Esta é uma característica interessante do piano, mas há uma ainda mais relevante, quanto ao seu uso em situação de ensaio coral:

As *formantes* do piano não são ouvidas de forma estável, mas sim, a aumentar e diminuir a sua intensidade constantemente[19]. Isso faz com que o ouvido tenha dificuldade em aferir a qualidade de afinação nos intervalos simultâneos (ou intervalos harmónicos) que se realiza neste instrumento.

À primeira vista, isto soa como um defeito, mas, na verdade, acabou por se tornar uma das qualidades que fez com que este instrumento ganhasse a enorme importância que tem na música do Ocidente, pois, na medida em que o nosso ouvido não consegue aferir com precisão as exactas relações de afinação nos intervalos harmónicos que produz, a não ser que o instrumento esteja muito desafinado, imagina-os como puros e falsifica, por assim dizer, a sua audição.

[18] Quem tiver interesse em questões de física acústica referentes ao piano, recomenda-se ler, por exemplo: Blackham, E. Donnel. 1992. "Klaviere". *Die Physik der Musikinstrumente*. Editora Spektrum der Wissenschaft. Heidelberg: 22-31.

[19] É muito fácil verificar este fenómeno. Basta tocar com alguma força uma nota grave ao piano, mantendo a tecla abaixada, e ouvir atentamente como sons mais agudos aumentam e diminuem de intensidade. Estes sons são os harmónicos. A capacidade de manipulação que temos sobre o som do piano é tal, que até aqui conseguimos, com algum treino, 'chamar' a que fique mais intenso cada um desses sons. É de facto impossível, em todas as questões relativas ao ouvido, separar realidade de imaginação, no que se destaca, nesse contexto, a nossa relação com o som do piano.

Há duas pequenas experiências que demonstram claramente esta característica, que se poderia chamar, de 'instrumento camaleão':[20]

Tocando um acorde de Dó Maior – de preferência, sem o Mi como nota mais aguda – pede se ao coro que cante exactamente o Mi que está a ouvir no piano, ou seja, a 3ª do acorde; pede-se ao coro que cante o acorde completo, distribuído pelos naipes. Pede-se só ao naipe que estiver a cantar o Mi, que continue a soar, enquanto se calam o resto do coro e o piano. Toca-se o Mi do piano, agora como nota isolada. Que choque! O Mi do piano é sensivelmente mais alto que o do coro.

Segunda experiência:

Toca-se um acorde de Dó Maior – agora, preferencialmente, com o Mi como nota superior – ao que se segue um acorde de Lá Maior, também com o mesmo Mi como nota superior. Ouvindo ambos os Mis com muita atenção, repara-se que o Mi do Lá Maior soa claramente mais agudo do que o Mi do Dó Maior, embora seja exactamente a mesma tecla.

Como é que isso é possível?

Precisamente porque, quando o piano toca acordes, devido à indefinição das suas formantes, o nosso ouvido/cérebro 'corrige' as alturas de forma a obter acordes de afinação pura. Quando, na primeira experiência se volta a tocar o Mi isolado, sem acorde, já não nos é possível fazer essa correcção, dando-nos conta de como esta nota estava afastada da sua altura pura. Na segunda experiência, é o contraste entre a altura do Mi como 3ª e como 5ª que provoca a nossa estranha sensação de que esteja a mudar de altura.

Thomas Mann, na sua obra *Doktor Faustus* [Doutor Fausto], aborda extraordinariamente o piano, enquanto instrumento camaleão:

> *Es gebe aber ein Instrument, das heißt: ein musikalisches Verwirklichungsmittel, durch das die Musik zwar hörbar, aber auf eine halb unsinnliche, fast abstrakte und darum ihrer geistigen Natur eigentümlich gemäße Weise hörbar werde, und das sei das Klavier, ein Instrument, das ein solches im Sinne der anderen gar nicht sei, da ihm alles Spezialistische abgehe. Es könne zwar, wie jene, solistisch behandelt und zum Mittel des Virtuosentums werden, aber das sei ein Sonderfall und, wenn man es überhaupt genau nehme, ein Mißbrauch. Das Klavier sei, recht gesehen, der direkte und souveräne Repräsentant der Musik selbst in Ihrer Geistigkeit, und darum müsse man es erlernen.*

[20] Este é certamente também um dos motivos por que se usa tanto o piano como instrumento exemplificador, em tantas aulas de música. Quando se toca música medieval ao piano, por exemplo, a não ser que seja muito lentamente, poder-se-ia jurar que as quintas estão sempre puras, quando, na verdade, só em certas 8as se aproximam disso, como demonstra o gráfico acima.

> *Aber Klavierunterricht sollte nicht, oder nicht wesentlich und nicht zuerst und zuletzt, Unterricht in einer speziellen Fertigkeit sein, sondern Unterricht an der «Musik».*[21]

O que é que isto significa, no que toca ao uso do piano em ensaio? Embora, de uma forma geral, seja melhor não usar o piano para ensaiar música renascentista, quando se o faz com acordes, não é assim tão grave, devido à plasticidade de acomodação descrita acima. O uso do piano a tocar notas isoladas ou melodias soltas, isso sim, é péssimo para a afinação, em boa verdade, não só de música renascentista. É chegado o momento de observar mais de perto os intervalos melódicos que se geram quando usamos intervalos puros, ou seja, correspondentes aos seus valores na série harmónica. Por ser mais fácil do que demonstrá-lo em Herz, vamos usar o cent para determinar o tamanho exacto de um intervalo, ou, usando os sinais de + ou de -, para mostrar o seu desvio para com o sistema de temperamento igual.

O intervalo de 5ª que observamos na série harmónica (entre os sons 2 e 3) resulta 2 c. acima da sua altura no sistema de temperamento igual. Na medida em que uma 5ª perfeita compreende 7 intervalos de meio tom, podemos dizer que este intervalo é de 702 c. (700 c. + 2 c. = 702 c.). Podemos igualmente dizer que este intervalo sofre o desvio de + 2 c., se comparado com o seu valor no sistema de temperamento igual. Esta segunda forma de assinalar o desvio, por nos fazer lidar com números mais baixos e por demonstrar mais directamente a dimensão da diferença para com o *sistema de temperamento igual*, será mais usada nas demonstrações que se seguem, sempre arredondando os valores à unidade (sem arredondamento, o tamanho da 5ª, na série harmónica, é de 701,96 c.).

A afinação de prioridade harmónica, como dito no início desta demonstração, consiste fundamentalmente na correspondência entre os intervalos ouvidos e os seus valores na série harmónica, principalmente no que toca aos harmónicos que se ouvir melhor, a que chamamos formantes.

Se a título de exemplo, um baixo cantar um Dó e um contralto, o Sol uma 8ª acima, para que não se ouça batimentos, será necessário que o Sol que canta o contralto

---

[21] Mann, Thomas. (1948) 2012. *Doktor Faustus*. Fischer Taschenbuch Verlag: 95. [Há porém um instrumento, ou melhor: um recurso de realização musical, através do qual a música é ouvida, mas de forma só parcialmente sensorial, quase abstracta, dando som à sua natureza imaterial, e este é o piano, um instrumento que, comparado com os outros, não pode efectivamente ser considerado como tal, uma vez que lhe escapa todo o pendor para a especialidade. Pode, é facto, à semelhança de outros instrumentos, ser usado como solista e constituir-se num meio de expressão de virtuosismo, mas isso será sempre uma excepção ou, se quisermos ser muito rigorosos, um seu uso indevido. O piano é, bem visto, o representante directo e soberano da própria música, na sua natureza imaterial, e por isso é preciso que se o aprenda. Mas a aula de piano não deveria ser – em todo o caso, não fundamentalmente, nem à partida nem no seu fim – aprendizagem de uma determinada habilidade motora, mas sim, aprendizagem de música.]

corresponda perfeitamente à formante Sol (som 3 da série harmónica) que nasce do Dó que está a cantar o baixo:
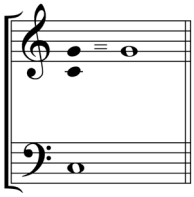


Figura 13: Afinação da 5ª, de acordo com o harmónico correspondente

De mesma forma, se um soprano quiser cantar um Mi duas 8as acima, será necessário que este MI que canta o soprano corresponda perfeitamente à formante Mi (som 5 da série harmónica) que nasce do Dó que está a cantar o baixo:
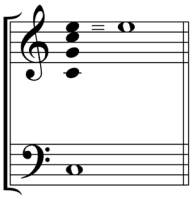


Figura 14: Afinação da 3ª, de acordo com o harmónico correspondente

Na medida em que o nosso sistema musical pratica a correspondência de 8as (único intervalo que queremos puro, ou seja, correspondente ao seu valor na série harmónica, em todos os sistemas de afinação), a explicação acima é válida também em posição fechada:

Sabendo nós como soam os intervalos de 5ª e de 3ª Maior na série harmónica, podemos, por dedução, chegar ao valor da 3ª menor, no acorde perfeito maior, pois 702-386=316.:

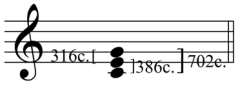


Figura 15: Valores em cent das notas que compõem um acorde perfeito maior

Esta mesma realidade pode ser representada pelo desvio para com o *sistema de temperamento igual*, em vez de recorrermos ao tamanho dos intervalos em cent, como fazemos acima. Sabendo nós que uma 5ª do *sistema de temperamento igual* teria 700c. (7 intervalos de meio tom) e que a 5ª pura, ou seja, o seu valor na série harmónica, é de 702c., podemos representar assim esta 5ª: +2c., pois ela é 2 cents mais larga do que a do *sistema de temperamento igual*. No esquema abaixo, assim

como nos exemplos que se seguem, por nos parecer mais prático, escrevemos sempre o valor de desvio, em vez de escrever os tamanhos absolutos dos intervalos:

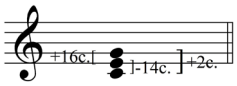


Figura 16: Valores em cent do desvio, em comparação com o sistema de temperamento igual, das notas que compõem um acorde perfeito maior

Ora, se sabemos a altura desejada para a 3ª Maior[22] e para a 3ª menor[23], igualmente sabemos montar um acorde perfeito menor com afinação pura, bastando-nos trocar a posição das duas 3as:
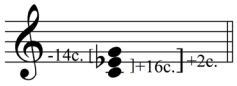


Figura 17: Valores em cent do desvio, em comparação com o sistema de temperamento igual, das notas que compõem um acorde perfeito menor

Embora para situações harmónicas mais complexas seja necessário tomar em consideração o uso de outras referências, que não sempre a inicial, nos contextos mais primários pode-se concluir que, quanto ao seu exacto tamanho, existem diversos tipos de intervalo de igual nome. Vejamos:

O tom inteiro entre o Dó, considerado aqui como sendo o eixo de afinação (Dó = 0c.), e a 2ª Maior acima é largo, perfazendo 204 c., ou seja, +4 c. Isto tanto se dá pelo facto de que a 2ª Maior acima do som 1, na Série Harmónica, resulta de facto numa nota 4 c. mais alta do que a sua correspondente no *sistema de temperamento igual*, como também pela acumulação de duas 5as, obtendo-se o mesmo resultado:

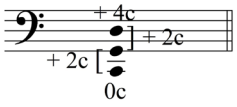


Figura 18: Demonstração do tamanho da 2ª maior pura entre Dó e Ré, tomando Dó como base

[22] A 3ª Maior, por ser composta por 4 meios tons, tem no sistema de temperamento igual 400 cents. Na medida em que na série harmónica tem 386 cents, o valor de desvio da 3ª Maior pura é -14c., pois 400-386=14.

[23] A 3ª menor, por ser composta por 3 meios tons, tem no sistema de temperamento igual 300 cents. Na medida em que na série harmónica tem 316 cents, o valor de desvio da 3ª Maior pura é +16c., pois 316-300=16.

Por seu turno, o tom inteiro entre 2ª Maior acima do Dó, que continuamos a considerar ser o nosso eixo de afinação (Dó = 0c.), e a 3ª Maior acima é estreito, com 182 c., ou seja, -18 c., como se demonstra:

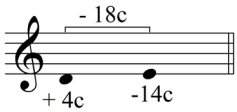


Figura 19: Demonstração do tamanho da 2ª maior pura entre Ré e Mi, tomando Dó como base

Este exercício visa reconhecer e executar a diferença entre tons inteiros largos e estreitos (na voz superior):

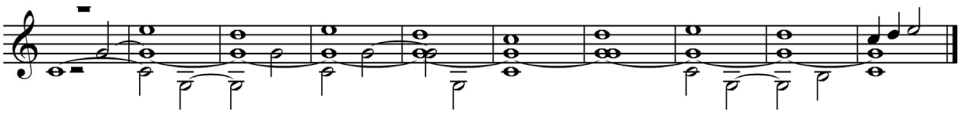


Figura 20: Exercício para diferenciação entre 2ªs maiores largas e estreitas

O meio tom também contempla duas possibilidades:

O meio tom largo é aquele que se dá entre a 3ª Maior e a 4ª perfeita, referentes a um mesmo eixo de afinação (Dó = 0c.):

Ou entre a sensível e a prima, esta última como referência de afinação (Dó = 0c.):

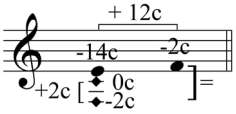


Figura 21: Demonstração do tamanho do meio tom largo, de Mi a Fá

Este mesmo tamanho de meio tom é usado entre a sensível e a prima, esta última como referência de afinação (Dó = 0c.), conforme se verifica no intervalo entre os sons 15 e 16 da série harmónica e de forma mais próxima do nosso quotidiano musical, na observação do intervalo que se concretiza entre um Si que for 3ª Maior pura de um Sol que é 5ª pura de Dó e o próprio Dó[24]:

[24] O mito de que a boa afinação da sensível se dá pondo-a muito próxima da nota de resolução, tão presente na prática e no ensino instrumental, tem a sua origem numa falta de distinção entre prioridade melódica e harmónica. De facto, em afinação segundo o sistema pitagórico (em que as notas resultam da afinação por quintas puras) este intervalo é muito estreito. Assim sendo, é natural que em situações de prioridade melódica se o queira apertado. Em situações de prioridade harmónica, como, por exemplo, num longo acorde da Dominante, esta solução de afinação será francamente má,

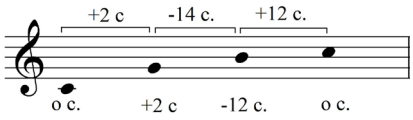


Figura 22: Demonstração do tamanho do meio tom igualmente largo, de Si a Dó

O meio tom estreito é aquele que se dá entre a 3ª menor e a 3ª Maior (ver os seus tamanhos acima, nas descrições dos acordes maiores e menores), referentes a um mesmo eixo de afinação (Dó = 0c.):

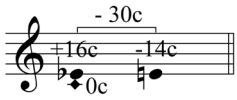


Figura 23: Demonstração do tamanho do meio tom estreito

Por dedução, embora seja perigoso generalizar, até mesmo também porque a escrita pode ser enarmónica, pode-se dizer que, geralmente, meios tons diatónicos (ou seja, entre notas de diferentes nomes) são largos e meios tons cromáticos (entre notas de mesmo nome) são estreitos.

Os valores em cents permitem-nos ter claro que o desvio para com o sistema de temperamento igual na realização de uma 2ª menor estreita é muito mais radical (30c!) do que para a fazer larga (12c). É nessa medida que trabalhar com números pode ser muito interessante quando se aborda questões de afinação. Os números não tornam a compreensão menos intuitiva, mas sim, mais palpável e, por conseguinte, mais intuitiva.

Este outro exercício procura despertar a sensibilidade para os meios tons largos e estreitos:
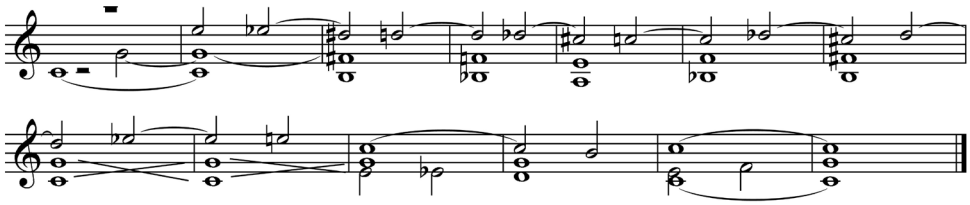


Figura 24: Exercício para diferenciação entre 2as menores largas e estreitas

devendo a sensível ser mais baixa, sendo o intervalo sensível-tónica, por conseguinte, mais largo e não mais estreito do que no sistema de temperamento igual. É uma questão de discernimento entre prioridades, que tem que ser realizado a cada nova situação musical, sem a possibilidade de instituir regras gerais.

É muito interessante pôr os cantores a cantá-lo sem qualquer indicação de tamanho dos intervalos, mas sim, só a veemente recomendação de que tentem formar acordes puros, totalmente livres de batimentos, tanto quando das mudanças de nota da voz superior, como quando das duas inferiores. Se o exercício for realizado com perfeita qualidade de afinação de prioridade harmónica os meios tons até ao compasso 5 e no compasso 9 serão estreitos, com 70 c. (entre 3as Maiores e menores) e os outros serão largos, com 112 c. (entre 9as e 3as menores e entre sensível e tónica).

Não incorramos na ilusão de que este fosse um assunto simples, pois até mesmo sem modular e mantendo-nos numa harmonia muito simples já encontramos dificuldades, principalmente quanto às alturas do Ré e do Mi, sob eixo Dó.

O problema com o Ré consiste na diferença de altura entre um que seja a 5ª perfeita ascendente da 5ª perfeita ascendente de Dó e um Ré que fosse 5ª perfeita descendente de um Lá que, por sua vez, fosse 3ª Maior pura de um Fá que, por seu turno, fosse 5ª perfeita descendente de um Dó (Dó = 0 c.):

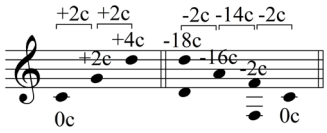


Figura 25: Demonstração de duas alturas distintas para a nota Ré, resultantes de duas diferentes trajectórias de afinação

O problema do 'coma'[25] didímico', que resulta da comparação entre a 3ª Maior pura (som 5 da série harmónica) e sucessão de 5ªas ascendentes (partindo de Dó: Dó-Sol, Sol-Ré, Ré-Lá, Lá-Mi), que tanto afecta, por exemplo, o trabalho de um quarteto de cordas, é menos significante para a música vocal, ainda que também provoque às vezes dificuldades:

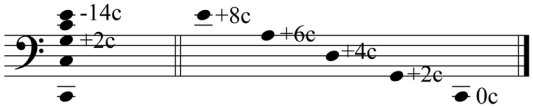


Figura 26: Demonstração do coma didímico (ou coma sintónico)

Já as comas que se dão em acordes aumentados e diminutos, estas afectam pouco o repertório em causa no presente livro, mas muito o do período romântico:

A 7ª aumentada que resulta da acumulação de três 3ªs maiores puras não corresponde à 8ª:

[25] 'Coma' [latim: Comma, grego: κόμμα] significa 'fragmento', 'bocado', tendo origem no verbo 'cortar' ou 'partir' [κόπτω]. Neste caso, indica a diferença entre a altura de uma nota alcançada por uma determinada sucessão de intervalos puros e aquela que resulta de outro trajecto.

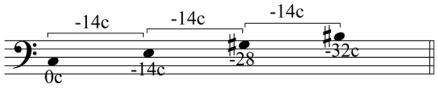


Figura 27: Demonstração da acumulação de três 3as maiores puras

A 9ª diminuta resultante da acumulação de quatro 3as menores puras não corresponde à 8ª:

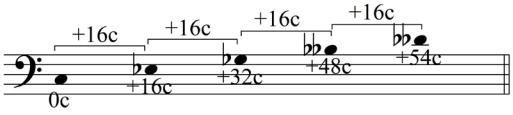


Figura 28: Demonstração da acumulação de quatro 3as menores puras

Também acordes jazzísticos com 7as, 9as, 11as e 13as podem ser cantados considerando aspectos de afinação pura, quando o seu aparecimento pedir afinação de prioridade harmónica, com um resultado excelente. Não é de todo verdade que a afinação pura seja uma questão focada unicamente no âmbito da música antiga.

É muito frequente no meio coral ouvir-se um mal-entendido que é importante esclarecer: a afinação com ênfase no uso de intervalos puros, ou seja, baseados na série harmónica, não se chama, de todo, *afinação mesotónica*. Os sistemas de afinação mesotónica são aqueles que, em contraste com o pitagórico, que privilegia a pureza das 5as, optam pela 3ª Maior como intervalo puro de referência, em detrimento da pureza das 5as, ou seja, são sistemas em que, por definição, as quintas não são puras. Em música vocal da Renascença, sem recurso a instrumentos de contínuo, o mais comum é tentarmos, sempre que haja situações que privilegiam a prioridade harmónica na afinação, ter tanto 3as como também 5as puras, pelo que os sistemas mesotónicos ficam excluídos (devido às 5as apertadas), tanto como os pitagóricos[26] (devido às 3as Maiores demasiado largas e menores, demasiado estreitas).

Segue-se um exemplo de cálculo de desvios para com o *sistema de temperamento igual*, realizado sobre o início do Proémio das *Prophetiae Sibyllarum* de Orlando

[26] O sistema pitagórico era o preferencial na Idade Média, daí ser então a 3ª Maior considerada uma dissonância, em acordes longos ou finais, por soar muito mal neste sistema (demasiado aberta), dando-se preferência à 5ª oca, que soava pura. Este conflito entre pureza de 5as e pureza de 3as, tantas vezes incompatível em instrumentos de afinação fixa, é o que leva, no período barroco, à criação dos sistemas bem temperados, que são aqueles em que se tenta encontrar meios-termos, ora abdicando de uma 5ª pura aqui, ora abdicando de um 3ª pura alí, de maneira a conseguir tocar em todas as tonalidades, todas elas diferentes, no que toca ao exacto tamanho dos intervalos e, por conseguinte, com traços de personalidade muito próprios. Este é o motivo por que os sistemas de afinação bem temperados são muito diferentes do sistema de temperamento igual, uma vez que este faz com que todas as tonalidades soem iguais, no que toca aos intervalos, diferenciando-se unicamente na altura absoluta em que soam.

di Lasso. Note-se como em várias passagens, assinaladas com colchete horizontal, foi necessário fazer intervalos melódicos de correcção.

Na conexão entre os compassos 3 e 4, deu-se preferência à qualidade do salto melódico do Tenor, que realiza a 5ª pura, adaptando-se a ela as restantes vozes. Quanto mais primários são os intervalos, ou seja, quanto mais cedo aparecem na série harmónica, mais tendência há para os querer realizar puros.
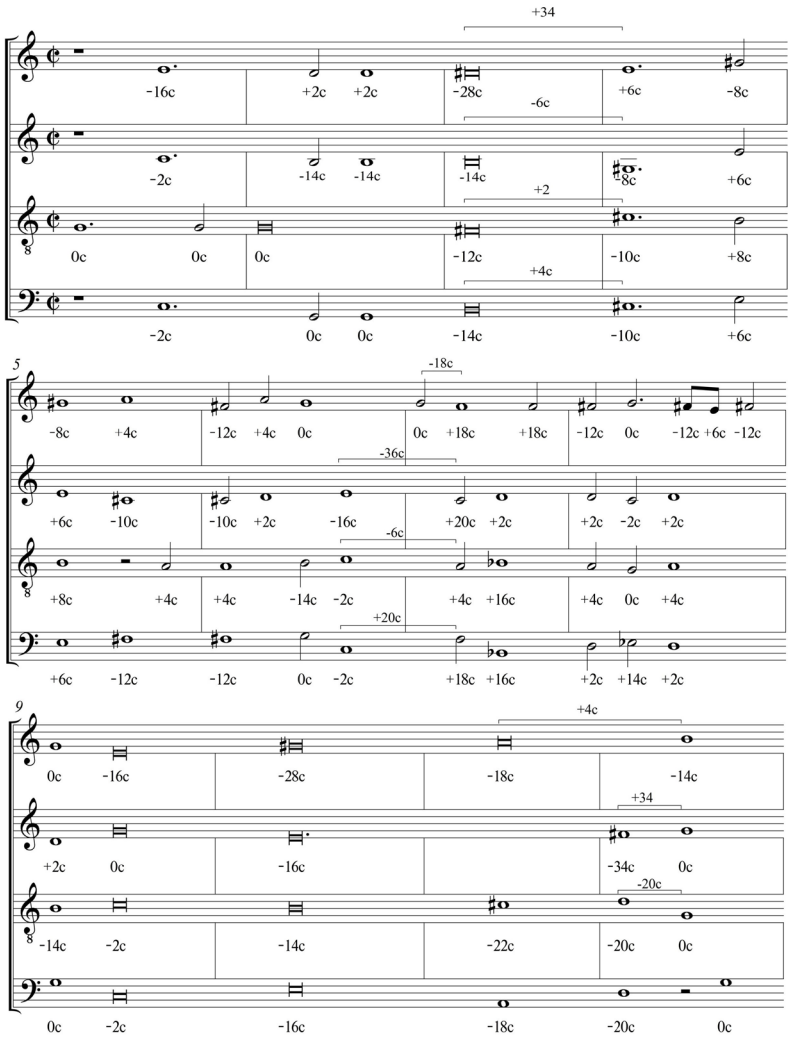


Figura 29: Indicação de valores de desvio para com o *sistema de temperamento igual*, em cents, para o início do *Proœmium* das *Prophetiae Sibyllarum* de Orlando di Lasso

Há quem considere que se deve deixar a afinação ir para onde for, sem forçar o retorno à altura original. Dentro do que são as concepções de época das cláusulas principais de cada modo[27], parece-me que as suas cláusulas principais devem acontecer sobre as mesmas alturas absolutas, sem desvios de afinação.

Uma possibilidade prática interessante, no trabalho prático com os cantores, quando de execução de repertório microtonal, consiste em assinalar na partitura indicações quanto ao tamanho dos intervalos a realizar. No caso deste madrigal de Nicola Vicentino (1511-1577), o mais importante explorador da microtonalidade da Renascença.

Nicola Vicentino parte do princípio de que o tom inteiro é composto por 5 dieses (cinco unidades ou divisões). O seu sistema notacional determina que:

• (escrito acima da nota)	sobe 1 diese;
#	sobe 2 dieses;
b	desce 2 dieses;

Para a edição prática que se segue, foram adoptadas as seguintes ajudas notacionais para determinar o tamanho dos intervalos melódicos:

Para o meio tom:

EE	meio tom de 1 diese
E	meio tom de 2 dieses
L	meio tom de 3 dieses
LL	meio tom de 4 dieses [já corresponde ao tom inteiro (-)]

Para o tom inteiro:

(-)	tom inteiro de 4 dieses [corresponde ao meio tom LL]
[sem indicações notacionais]	tom inteiro de 5 dieses
(+)	tom inteiro de 6 dieses

Outros intervalos com designação do próprio Vicentino:

i (imperfeito)	mais estreito do que o natural
[sem indicações notacionais]	natural (ou puro)
pp (plus quam perfecto)	mais largo do que o natural

[27] Por incrível que pareça, embora as *Prophetiae Sibyllarum* sejam tão cromáticas e arrojadas, seguem planos modais muito claros.
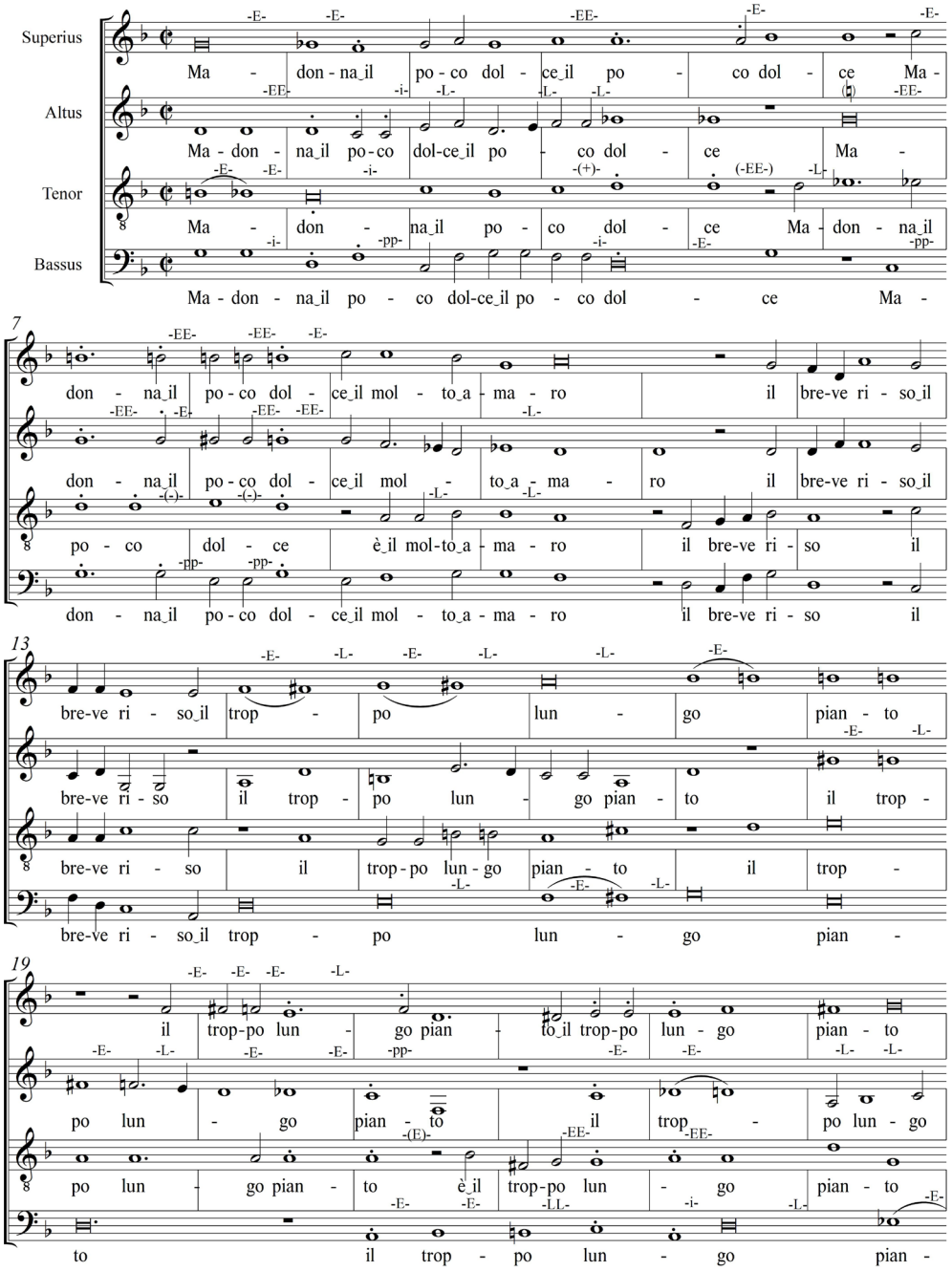


Figura 30: Início do madrigal *Madonna il poco dolce*, que aparece como exemplo de estilo misto (diatónico-cromático-enarmónico) nos fólios 68^{versus} e 69^{rectus} Do *Libro Terzo* da obra *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), de Nicola Vicentino
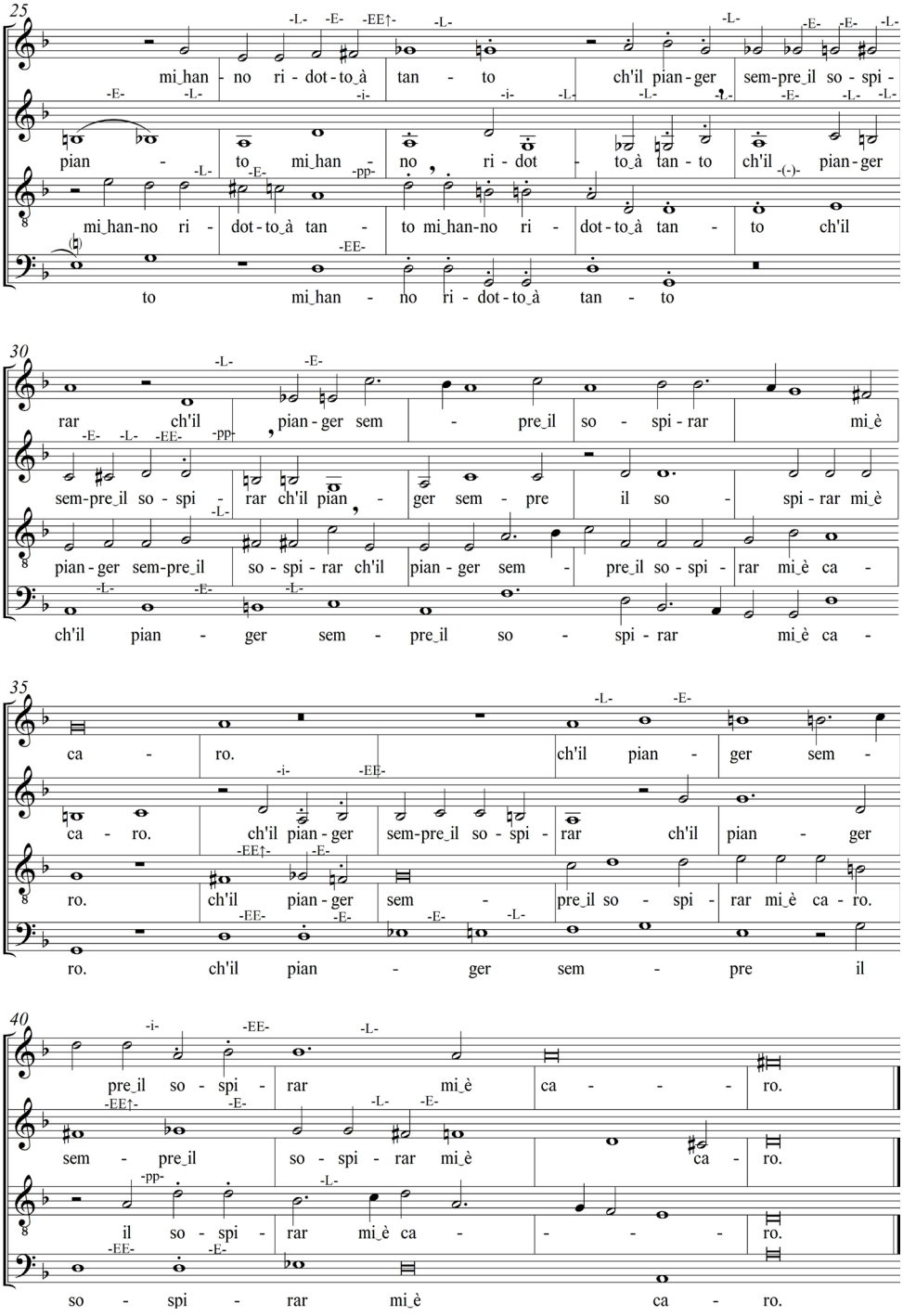


Figura 31: Continuação do madrigal *Madonna il poco dolce*

Esta peça usa o microtonalismo, sem dúvida, como efeito de ênfase retórico. Sem considerar este aspecto a sua interpretação torna-se uma verdadeira tortura; tomando o poema em conta, é uma experiência riquíssima, que só poderá dar certo se antes o grupo praticar muito o subir e descer de intervalos microtonais, um exercício excelente tanto para o ouvido como para as capacidades vocais dos cantores.

Há quem considere que cada nota deva ter uma determinada exacta altura, como se se tratasse de música do período barroco, em que o baixo contínuo dificulta muito a flexibilidade de afinação[28]. Há ainda que defenda que 'o baixo tem sempre razão', ou seja, que podemos montar acordes puros, mas sempre de acordo com um baixo de alturas fixas, que não cedam ao que as outras lhe provoquem, no que toca à exacta altura absoluta, chegando ao ponto de propor que uma nota longa numa outra voz mude de altura durante a sua duração, para que corresponda sempre, com valores puros, à altura do baixo[29].

Parece-me ser mais realista dar às notas que se prolongam nas ligações entre acordes uma certa primazia, ou seja, que se deve deixar que sejam eixos de afinação. No exemplo abaixo verifica-se que as notas prolongadas orientam a altura dos novos acordes. Na medida em que, a cada 5ª ascendente, subimos 2c., ao final estaremos aproximadamente 23,46c. (usando um grau de arredondamento menos extremo) abaixo do Dó inicial:
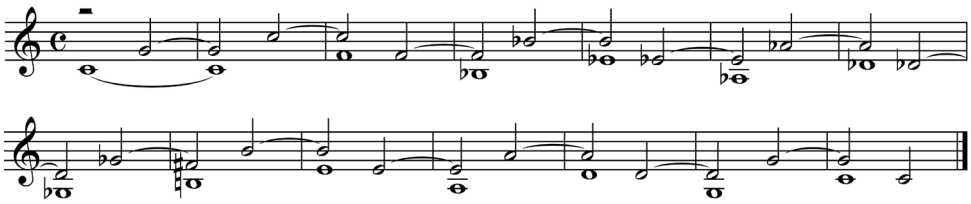


Figura 32: Exercício para a Pureza das 5as que produz um desvio de afinação correspondente ao coma pitagórico

[28] Ainda assim, como salienta Barthold Kuijken no seu extraordinário livro de 2013, para quem se dedique à interpretação de música barroca (*The Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance* – Publications of the Early Music Institute, Indiana University Press), até mesmo com baixo contínuo há situações em que privilegiamos a afinação pura, ainda que não corresponda ao sistema de afinação que esteja a usar o instrumento harmónico que realiza a cifra, sendo que, pela minha experiência, pode este ter mesmo que, em algumas circunstâncias, para evitar conflitos de afinação, ter que deixar alguns acordes incompletos, evitando notas problemáticas. Este tipo de situação dá-se com mais frequência em música de compositores de charneira entre a Renascença e o período Barroco que já recorram ao baixo contínuo, como, por exemplo, Claudio Monteverdi (1567-1643).

[29] Esta posição é defendida, por exemplo, em Alldahl, Per-Gunnar. 2008. *Choral Intonation*. Carl Gehrmans Musikförlag. Stockholm.

Este exercício é excelente para praticar a pureza de 5as, uníssonos e 8as. Mantendo-lhe as vozes extremos, podemos expandi-lo para a afinação de acordes maiores completos, sempre praticando o princípio da referência em eixos de afinação (notas prolongadas entre acordes), subindo os mesmos 23,46c. Chama-se a essa diferença entre a 8ª (som 2 da série harmónica) e o resultado da sucessão de 12 5as puras o coma pitagórico (23.46c.):

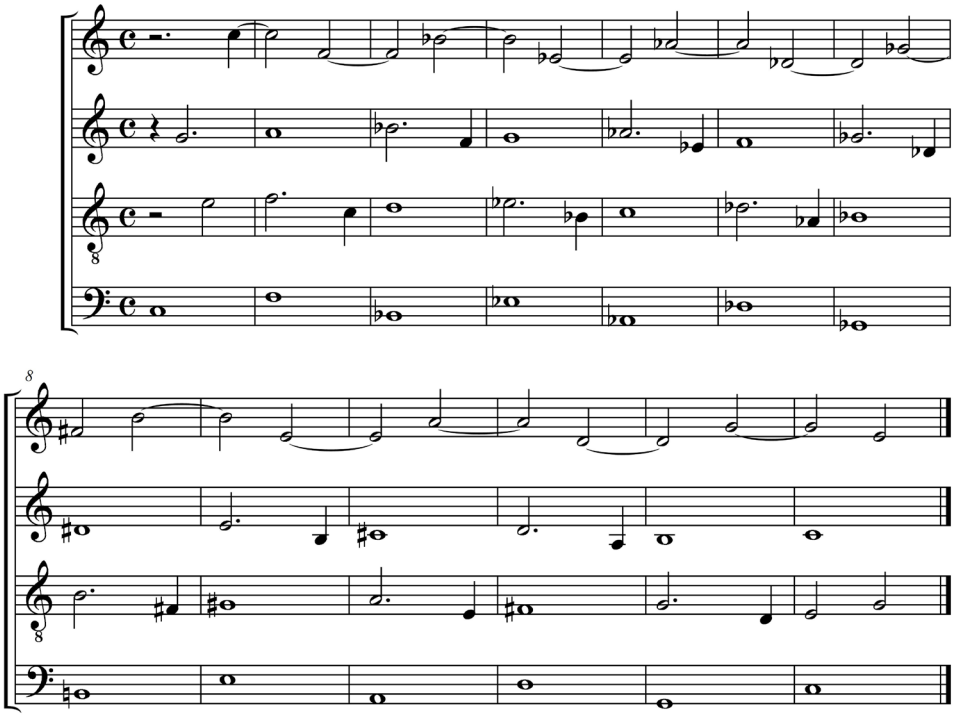


Figura 33: Exercício para a Pureza de acordes perfeitos maiores que produz um desvio de afinação correspondente ao coma pitagórico

Na prática vocal de conjunto, verificamos que há momentos em que de facto nos vemos obrigados, em nome de uma excelente afinação de prioridade harmónica, a mudar a altura de uma nota longa, durante a sua duração, mas isso é sem dúvida uma situação de excepção.

É por isso muito importante praticar a atenção às notas prolongadas entre acordes, também em conexões não diatónicas. Os exercícios que se seguem associam precisamente esse treino à capacidade de permutar entre notas de acordes: não a realizar intervalos abstractos, mas sim, ouvindo sempre a seguinte nota no ambiente acústico, antes de a cantar, de maneira a dar perfeita continuidade à altura que já se ouvia, cantada por outros.

Entre acordes Maiores com parentesco de 3ª (ou seja: uma nota do acorde é a 3ª do próximo ou a 3ª do acorde é uma outra nota do acorde seguinte):

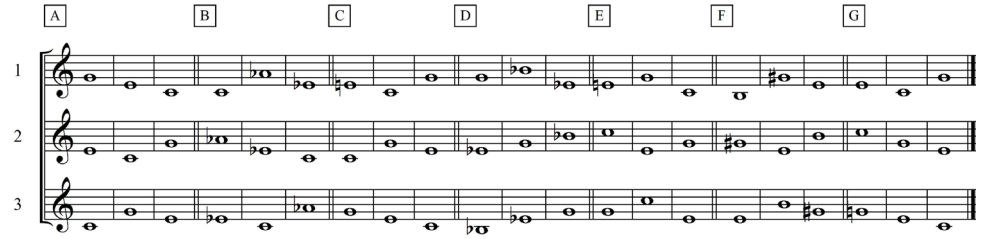


Figura 34: Conexão entre acordes maiores à distância de 3ª, usando notas comuns como eixos de afinação

Antes de realizar o exercício como se vê acima, deve-se manter sozinha a nota em comum, de maneira que os restantes cantores tenham tempo de se reorientar, sem ser através do intervalo melódico, mas sim, a partir da nova situação harmónica, desta forma:

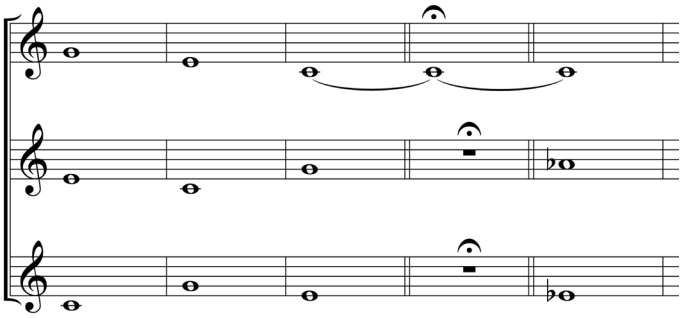


Figura 35: Forma proposta para realizar inicialmente esta série de exercícios

O mesmo pode ser feito só com acordes menores:

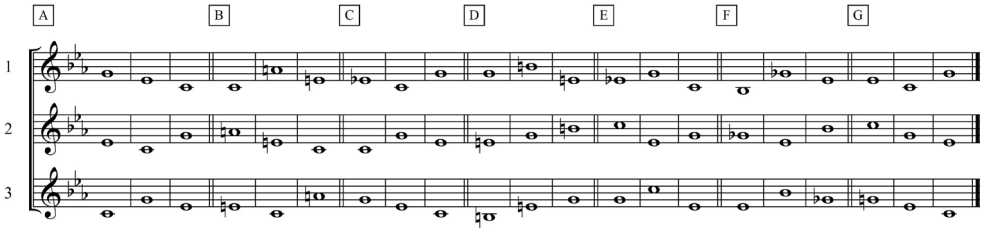


Figura 36: Conexão entre acordes menores à distância de 3ª, usando notas comuns como eixos de afinação

A passar pelos acordes Maior-menor-Maior:

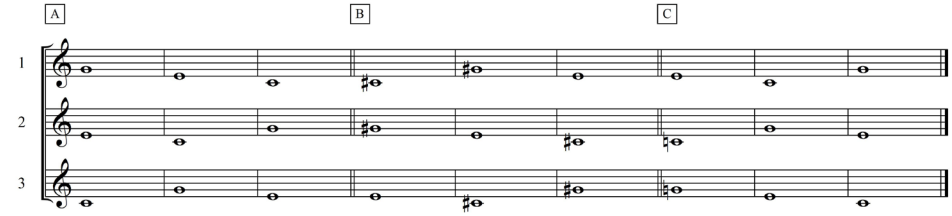


Figura 37: O mesmo, mas passando pelos acordes Maior-menor-Maior

Ou a passar pelos acordes menor-Maior-menor:

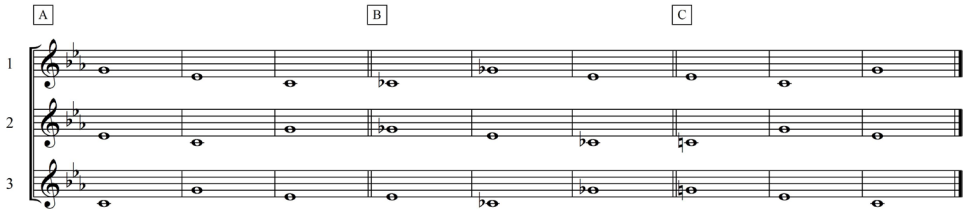


Figura 38: O mesmo, mas passando pelos acordes menor-Maior-menor

Ou ainda, embora seja menos relevante no repertório em que nos focamos, passando pelos acordes diminuto e aumentado, partindo de acorde maior:

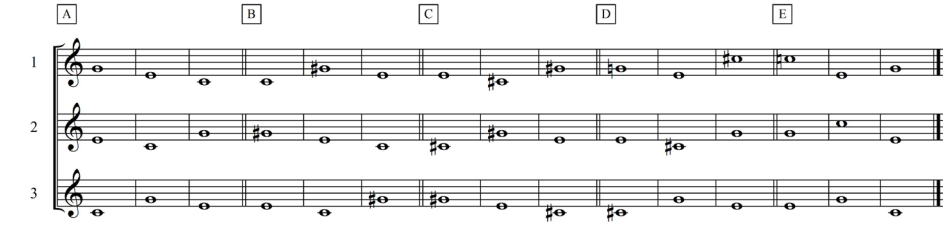


Figura 39: Conexão entre acordes com nota em comum, usando também acordes diminutos e aumentados, partindo de um acorde maior

Ou partindo de acorde menor:

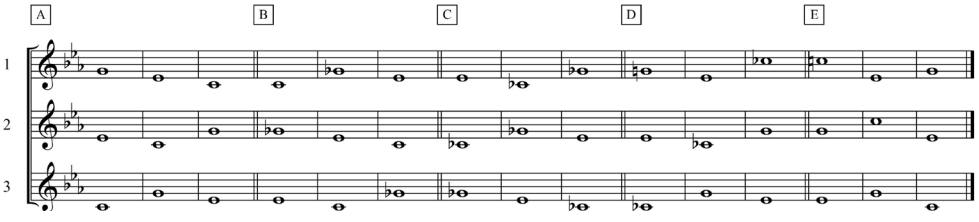


Figura 40: Conexão entre acordes com nota em comum, usando também acordes diminutos e aumentados, partindo de um acorde menor

Ainda que continuemos a abordar estes exercícios no âmbito da afinação, em boa verdade, já são exercícios de integração tímbrica. Para melhorar este seu efeito é interessante que não se trabalhe com a disposição por naipes, mas sim, distribuindo as pessoas vizinhas pelas três vozes, de maneira que ninguém fique ao lado de alguém do mesmo naipe (1-2-3-1-2-3-1-2-3 etc.).

Antes, ou alternadamente, é importante abordar com muita seriedade o uníssono, assim como a manutenção de alturas, independentemente das vogais que se canta, uma questão particularmente importante em polifonia, uma vez que, a não ser nos momentos homorítmicos, nesse repertório se ouve, com muita frequência, simultaneamente, vogais distintas.

O trabalho de uníssono, no que estou a incluir a importantíssima componente da homogeneidade de dinâmica[30], tem muito a ver com acuidade auditiva e com o desenvolvimento de bons hábitos de prática de música vocal de conjunto, mais do que com o alcance de determinados ideais de técnica vocal, principalmente se estes não estiverem relacionados com a unidade tímbrica do grupo. É importante que se aprenda a ouvir e a melhorar o que chamo de 'foco tímbrico', que consiste em ser capaz de discriminar e 'perseguir' na trama polifónica um determinado cantor ou um determinado naipe através das suas características tímbricas.

Há uma maneira muito interessante de desenvolver habilidade nessa esfera – tanto do ponto de vista do processo, para quem o pratica, como da função de controlo do maestro – que consiste em promover a imitação tímbrica, sem qualquer juízo de valor. Por exemplo:

1. Um dos cantores canta um conjunto de poucas notas (máximo 5), todas de igual duração, inventado no momento;
2. O seu vizinho imita-o o melhor que pode em altura, intensidade e, muito decididamente, o timbre, como se estivesse a querer fazer passar pelo outro;
3. Todos os cantores cantam a mesma pequena melodia, tentando alcançar o mesmo objectivo;
4. O mesmo processo se dá a partir da pessoa ao lado e assim, sucessivamente.

Muito interessante também é cada cantor ter oportunidade de iniciar uma nota longa, com uma determinada vogal e intensidade, que logo é imitada pelo vizinho directo, que também a mantém, logo entra o seguinte e assim, sucessivamente, até todo o coro alcançar um perfeito uníssono, tanto de alturas, como de dinâmica e de timbre. A seguir, começa o cantor que está ao seu lado, com outra vogal e timbre, se possível, contrastante para com as características da nota anterior.

[30] Nesta perspectiva, a presença de vozes líderes de cada naipe a cantarem mais forte do que as restantes pode ser desastrosa para o desenvolvimento deste aspecto da prática coral.

Quando o trabalho com vogais isoladas está já muito bem resolvido, pode-se começar a usar vogais distintas simultaneamente, mas não sem antes compreender a natureza do problema.

É muito importante que os cantores se deem conta que de que determinadas vogais, se não fizermos nada em contrário, soam de facto mais baixas de afinação do que outras. Curiosamente, o problema acentua-se quando cantamos notas repetidas com notas distintas[31]. Pode-se conseguir essa consciência fazendo com que o coro cante um tanto displicentemente, do ponto de vista auditivo sequências como a-i-o-u, em notas longas, todas de igual duração, dando-se conta de que, sem uma correcção artificial, que parte do controlo auditivo, as notas em 'i' e em 'u' ficam sem dúvida mais baixas. A seguir, pede-se que seja cantada a mesma sequência de vogais em notas longas, mas agora a corrigir auditivamente as vogais que tenderiam a ficar mais baixas. Quando em polifonia vogais com tendências opostas, no que toca às suas consequências de afinação, podem muito facilmente causar problemas de afinação, principalmente em uníssonos e 8as, onde os ouvintes melhor os reconhecem.

É importante ressaltar, tanto no que toca à afinação como quanto à integração tímbrica, que nenhum maestro é capaz de afinar nem de timbrar um coro. Só os próprios cantores o podem fazer, claro, com decisiva ajuda do maestro, que tem a enorme vantagem de não estar ele próprio a cantar e de se encontrar numa posição privilegiada para conseguir ouvir bem a todos.

Como em tantos outros aspectos de educação coral, é nestes dois importantíssimo que se sublinhe os momentos em que se alcança bons resultados, para que os cantores os possam registar como metas, principalmente no que toca à memória corporal destes momentos positivos.

Reconhecer que algo está mal ou discernir o que está baixo ou alto é, sem sombra de dúvida, um bom primeiro passo, mas não basta dizê-lo, mas sim, encontrar maneira de resolver os problemas através de actividades práticas de sensibilização e refenciação, pois muitas vezes um cantor canta desafinado simplesmente porque não está atento à referência que melhor o poderia ajudar. Embora seja difícil criar regras gerais, na afinação de acordes parados, é seguro que se deve partir dos intervalos mais próximos ao som 1 da série harmónica, afinando mais tarde os demais.

Não haja dúvidas de que os factores psicológicos e motivacionais são essenciais no que toca a estes dois assuntos. O trabalho de afinação e o de fusão tímbrica,

[31] Talvez isso aconteça porque a necessidade de realizar um intervalo melódico nos leve a activar o ouvido de forma mais consciente, enquanto a repetição de nota tende a provocar preguiça auditiva, por falta de desafio.

voltando a ressaltar que se faz difícil distinguir entre um e outro, não podem ser continuados indefinidamente, pois exigem um esforço de concentração imenso e tem que ocorrer numa atmosfera construtiva e positiva, sempre que possível, tomando como alimento factores poéticos relativos às próprias obras que se está a tentar melhorar. O melhor é integrá-los no correr do ensaio, de forma natural e espontânea. Um trabalho demasiado dedicado, como 'um ensaio só para resolver problemas de afinação' dificilmente resultará satisfatório. Um maestro tem que treinar o seu ouvido também para reconhecer quando um determinado tipo de abordagem já não está a dar frutos e é melhor passar a outro, na medida em que a variedade é um dos factores essenciais para conseguirmos manter a nossa atenção fresca e desperta. Há que destacar a importância da energia e do grau de envolvimento dos cantores como elementos essenciais para se alcançar boa fusão tímbrica e boa afinação, assim como o domínio das obras e o empenho pessoal que vêem e sentem no maestro. Por mais que, por motivos de organização, tentemos abordar os assuntos separadamente, a sua influência mútua é constante e inevitável.

1.3. Retórica musical

É bem verdade que a Retórica Musical só foi organizada em enciclopédias, ganhando terminologia própria, na passagem do século XVI para o XVII, impulsionada inicialmente pelas publicações de Johann Burmeister, como fruto da competição entre as igrejas cristãs do Ocidente, no âmbito da Reforma e da Contrarreforma.

No entanto, não só os exemplos musicais que privilegia Burmeister nas suas obras são da alta Renascença (com destaque para Orlando di Lasso), como, de facto, toda a música do século XVI está povoada de figuras de poética retórico-musical, apesar de que estas ainda não estivessem classificadas pelos teóricos, pois, como muito frequentemente acontece, os fenómenos a que os tratadistas se referem costumam pertencer ao passado, mais do que ao presente do momento em que estão a escrever, sendo estes frequentemente até bastante conservadores.

Não há um momento exacto em que nasce a Retórica Musical. Se, em Josquin Desprez (c. 1450-1521), as passagens em que a relação texto-música é evidente são frequentes[32], mas não constituem a regra, na música de Machaut (c. 1300-1377) também podem ser encontradas, mas muito raramente[33].

No repertório da Alta Renascença, por seu turno, a presença de relação poética entre significado do texto e música passa a ser uma constante, ainda que seja difícil comprovar quando a intenção do compositor é premeditada, ou quando estas escolhas se dão a um nível subliminar. Na perspectiva do intérprete, acaba por ser muito pouco relevante saber se estas relações são claramente propositais, na concepção do compositor, ou se surgiram de forma inconsciente, sem que o seu criador se tenha sequer dado conta.

O importante, para um maestro, é que a relação entre texto e música das obras que lhe compete interpretar encontrem razão de ser, sempre que possível, numa perspectiva que faça sentido dentro da forma de pensar e sentir da época em que foram compostas. Em grande parte, é este mapeamento de impressões sobre a relação texto-música uma das melhores maneiras de reter uma obra, de a fazer própria, de ganhar com ela intimidade, e é precisamente isso o que se pretende na aprendizagem de repertório.

Na medida em que os autores do passado, assim como os da actualidade, têm neste assunto dado preferência à análise de obras do centro do continente europeu, passo

[32] O Salmo 92 (Dominus Regnavit) de Josquin Desprez é particularmente rico em demonstrações musicais do significado do texto.

[33] Em *Doulz amis* Machaut parece expressar nos melismas palavras como 'lamento' e 'choro', de uma forma lindíssima, no entanto, tem rasgos de total ausência de relação entre texto e música, como em *Sans cuer / Amis, dolens / Dame, por vous*, em que cada um dos três cantores defende um ponto de vista distinto, com textos diferentes, todos exactamente com a mesma música, em canon. Na *Messe de Nostre Dame*, embora as quatro vozes tenham o mesmo texto, a relação entre o seu significado e a composição musical é, no mínimo, muito estranha ou mesmo inexistente.

a apresentar uma série de exemplos deste tipo de abordagem analítica e das suas consequências interpretativas em repertório português da Renascença.

Portugal não ficou imune à onda de interesse em retórica que inundou a Europa, com mais de 2000 livros publicados entre 1400 e 1700, fruto da convulsão religiosa que eclodiu em todos os movimentos que causaram ou foram consequência da Reforma e da Contra-Reforma[34] sendo evidente que este interesse terá contaminado a actividade de composição, mesmo se os tratados especificamente dedicados à *musica poetica* não fossem conhecidos no país.

Em Portugal, um dos grandes Professores da Retórica Eclesiástica foi Frei Luís de Granada, que viveu mais de 40 anos no país, muito consciente da função essencial da retórica para a arte de Predicar:

> *No sirve mucho haber aprendido los nombres y definicions de las figuras, si no sabemos el uso de ellas, esto es, de que modo y en que cosas principalmente debemos usarlas. Y esto ha de colegirse de los tres principales oficios de un predicator. Porque a el pertenece en primer lugar enseñar a los oyentes, despues deleitarlos, y finalmente inclinarlos* [não serve de muito ter aprendido as definições das figuras se não sabemos o seu uso, ou seja, de que modo e, principalmente, em que situações devemos usá-las. E isso há de se depreender dos três principais ofícios de um pregador. Porque a ele compete, em primeiro lugar, ensinar os ouvintes, depois deleitá-los e finalmente movê-los][35]

Não se priva Frei Luís de Granada de fazer comentários específicos sobre interpretação musical:

> *Componiendo Clamavit Iesu voce magna, hay de subir donde dize Voce magna; [...] donde dize silentio, há de abaxar tanto el canto, que apenas se oyga. [...] tales puntos se deven poner que en todo y por todo sean muy conformes a la letra.* [compondo sobre o texto *Clamavit Iesu* voce magna há que subir [cantar mais *forte*] quando diz *Voce magna* [...] onde diz *silentio* há que abaixar tanto o canto [cantar tão *piano*], que mal se consiga ouvir [...] deve-se compor de tal forma que seja sempre muito conforme à letra]

O interesse indubitável pela música[36] de D. João IV, rei de Portugal entre 1640 e 1656, fê-lo fazer referência directa à relação entre texto e música, mais especificamente, no

---

[34] A emancipação de várias correntes protestantes, sendo a luterana a que mais peso dava à posição da música na liturgia, e o consequente rompimento com o anterior monopólio católico da Igreja Cristã do Ocidente causaram uma situação de concorrência como antes não existira, pois passou na Europa a ser necessário manter e conquistar fiéis, recorrendo para isso, avidamente, a todas as possibilidades da *Ars Rhetorica*.

[35] Granada, Fray Luis de. 1556. *Guia de predicadores*. Lisboa (o original havia sido publicado em latim).

[36] *"[...] il Re si diletta della musica et n'intende tanto che sa comporre di contrappunto et suona franco il basso del violone*. Carta de Averardo Medici a Andrea Cioli, de julho de 1627.

que toca tanto à composição quanto à sua interpretação, concordando plenamente com Frei Luís:

> "[...] *oyendo el compositor cantar un mottete que diga (pongo por caso) Clamavi, começando la voz que entra, en los terminos altos, acõmodandose con la letra, conoce que por amor de la letra entra gritando* [...]" "[...] *donde dize, Sicut dolor meus, Hierusalem &c. Mueve tanto la musica por estar bien acomodada a la letra, que no puede aver persona que oyendo las ditas passiones, y lamentaciones no sienta en los exemplos que se apuntan, un nuevo efecto que haze la musica en lo interior, y exterior, de los oyentes.*" [...] ouvindo um compositor cantar um motete onde se diga (por exemplo) *Clamavi*, começará a voz que entre no extremo [da sua intensidade], acomodando-se ao que diz a letra, reconhecendo que, pelo amor da letra, entra gritando [...]" "[...]onde diz, *Sicut dolor meus, Hierusalem &c.* move tanto a musica por estar bem acomodada à letra, que não pode haver pessoa que ouvindo as ditas paixões, e lamentações não sinta, nos exemplos que se apresenta, um novo efeito que faz a música no interior e no exterior dos ouvintes.]

Considerando ser um problema grave a incompreensão do latim, por grande parte da audiência:

> "[...] *porque en una Iglesia seule aver quinientas, o mas personas, y es cierto muchas vezes entre ellas viente, o treinta que entiendan el Latin que se canta; porque el entender de la letra es una parte muy esencial que move tanto como la musica* [...]" [porque numa Igreja sode haver quinhentas ou mais pessoas e é certo que, muitas vezes, entre elas só vinte ou trinta que entendam o latim que se canta; porque o entender da letra é uma parte muito essencial que move tanto como a música [...][37]

É nessa linha que se referem à importância do texto muitos dos tratadistas da polifonia ibérica, como Francisco de Montanos:

> *Para ser buena compostura há de tener las partes seguientes: buena consonancia, buen aire, diversidad de pasos, imitación bien proporcionada, cada voz que cante bien, pasos sabrosos y la parte mas essencial: hacer lo que la letra pide; alegre o triste, grave o ligera, lejos o cerca, humilde o levantada. De suerte que haga el efecto que la letra pide o pretende para levantar a consideración los animos de los oyentes.* [Para ser boa composição há de ter as seguintes partes: boa consonância, bom estilo, diversidade de intevalos, imitação bem proporcionada, cada voz que cante bem, melodias saborosas e, a parte mas essencial: fazer o que a letra pede; alegre ou triste, grave ou leve, longínqua ou próxima, humilde ou orgulhosa. De sorte que faça o efeito que a letra pede ou pretende para levantar a consideração dos ânimos dos ouvintes][38]

Nas palavras de Bermudo:

---

[37] D. João IV. 1649. *Defensa de la musica moderna* [...]: 29.

[38] Montanos, Francisco de. 1587. *Arte de musica theorica y pratica*. Valladolid.

> *El componedor que acertar quisiere: intienda primero la letra, y haga, que el punto sirva a la letra; y no la letra al punto. Pues el punto se ha de hazer para la letra: y no la letra para el punto.* [o compositor que quiser acertar entenda primeiro a letra e faça com que as notas sirvam à letra, e não que a letra sirva à música][39]

Ainda assim, a musicologia ibérica tende a não considerar o texto como centro da actividade composicional. Samuel Rúbio, entre muitos outros autores que se lhe assemelham, apresenta no seu livro La Polifonia Clásica, que tanto marcou a musicologia ibérica, as dez regras de Zarlino num capítulo que intitula ADAPTATION DEL TEXTO LITERÁRIO AL MUSICAL [Adaptação do texto literário ao musical][40]. O título original do capítulo 33 da Quarta Parte do Istituitione Harmoniche de Gioseffo Zarlino, na verdade, diz precisamente o inverso:

> *Il modo, che si hà da tenere, nel porre le Figure cantabili sotto le Parole* [O modo com que se deve pôr as notas musicais sob as palavras][41]

Não se trata de uma inversão de factores de cunho estilístico, mas sim, de uma alteração de sentido muito significativa.

No campo da interpretação está muito difundida a ideia de que a música Renascentista deve ser interpretada de um modo bastante neutro, despido de arrojo retórico, que mais conviria à música do período Romântico novecentista (!?!). Confrontando-se esta concepção interpretativa com as afirmações que lemos acima e com o inflamado entusiasmo pela *Ars Rhetorica* que imperava nos séculos XVI e XVII, parece tratar-se de um contra-senso.

No entanto, é preciso sublinhar que há igualmente testemunhos contemporâneos a esta música que apontam para uma grande sobriedade e doçura da sua interpretação, como salienta Manuel Cardoso, amigo de D. João IV[42], na introdução ao seu Liber Primus Missarum, de 1625:

> *Desiderio se teneri aiebat D. Augustinus primarum lacrymarum, quas in exordia sua conversionis effuderat, quarum præcipuam causam ajugnat dulcedinem, et jucuis atem musica, quamillis temporibus in Ecclesijs auscultabat. Cùm reminiscor lacrymas meas, in quitille lib. decimum suarum Confessionum, quas fudi ad cantus Ecclesiæ tuæ in primordjs recuperatæ futei meæ; & nunc commoveor.* [Falava S. Agostinho do desejo de conservar as primeiras lágrimas que derramara no princípio da sua conversão, cuja causa ele indicava

[39] Bermudo, Juan. 1555. *Declaración de instrumentos musicales.* Osuna: fol. 134.

[40] *La Polifonia Clasica*. Real Monasterio de El Escorial. El Escorial, 1974: 97-108.

[41] Zarlino, Gioseffo. (1558) 1965. *Le Istitutioni Harmoniche*. Facsimile. New York: Broude Brothers: 340.

[42] "[...] *muitas vezes tenho falado com elle* [Cardoso] *sobre diferentes cousas de musica e oje mandei que se festejasse S. Joaõ com a* missa de V.M. iubilate Deo *para que elle a ouvisse, porque me parece excelente.*" Carta de D. João IV.

> ter sido a doçura e a suavidade da música que então se ouvia nas igrejas. Ainda hoje me comovo, diz ele no livro dez das Confissões, quando evoco as lágrimas que chorei nos primórdios da minha conversão, ouvindo o canto da Tua Igreja.][43]

Ou neste comentário, muito importante no que toca aos cuidados que devemos ter na nossa interpretação deste repertório:

> *Os Conegos daquelle Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra cantavam com tal pauza, clareza, & distinção, que de todos era entendida a letra das missas & do mais officio divino* [...][44]

Ou ainda, por exemplo, neste epitáfio, também de Santa Cruz de Coimbra:

> *Teve a melhor contra baxa que homem humano em esta vida cantou, porque era muito grande, suave, façel em garganta, como se fora um tiple, ou contra alta muito delgada.*

Independentemente da nossa decisão quanto à forma de os sublinhar, mais ou menos acirradamente, através da nossa interpretação, não haja quaisquer dúvidas de que os compositores portugueses procuravam recursos musicais que melhor pudessem servir como expressão musical dos textos para os quais compunham, usando desde meios muito simples, como ritmos dançantes[45] para ilustrar a presença de instrumentos musicais, como, por exemplo, na obra *Versa est in luctum*, de Estêvão Lopes Morago:

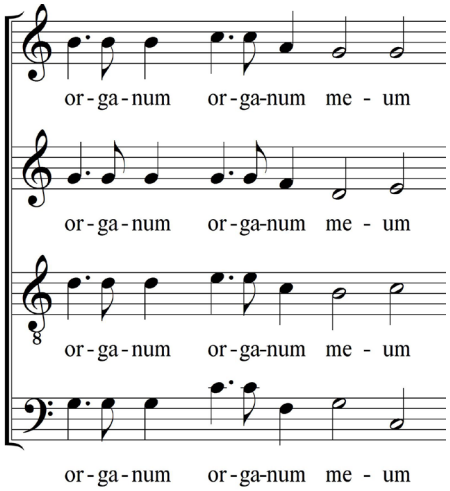


Figura 41: *Versa est in luctum* de Estêvão Lopes Morago, compassos 28-29

[43] Tradução de José Augusto Alegria.

[44] Santa Maria, Nicolau de. 1668. *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do patriarcha S. Agostinho* [...] Officina de Ioam da Costa.

[45] Neste caso, através do pé rítmico dáctilo homérico.

No próximo exemplo, note-se as semínimas em queda de vários Requiem ibéricos, como no de Manuel Cardoso de 1648, em que a queda ainda consegue em várias vozes ser evitada, através de um movimento em direcção contrária:
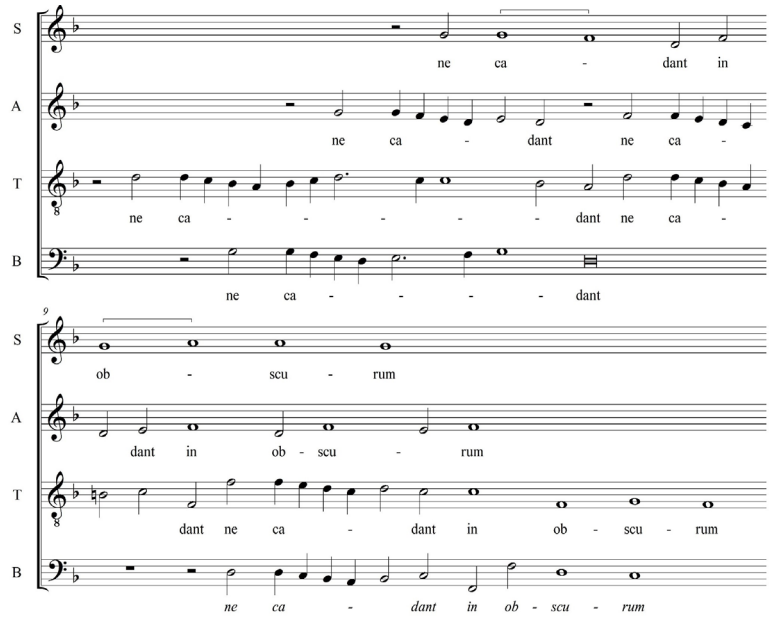


Figura 42: *Offertorium* da *Missa pro defunctis* de Manuel Cardoso do *Livro de varios motetes*, de 1648, compassos 66-79

Tem um efeito extraordinário a voz que Duarte Lobo faz ouvir vinda dos céus, em *Audivi vocem de cælo*, calando todas as outras vozes, enquanto permanece tão somente a superior:

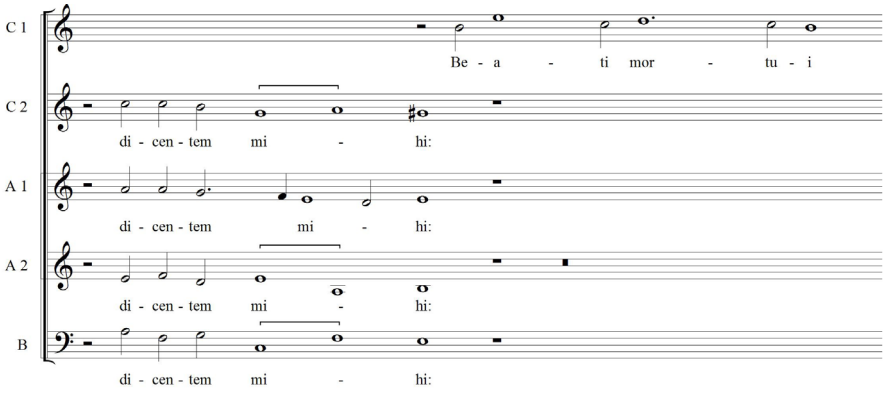


Figura 43: *Audivi Vocem de Cælo*, do *Liber Missarum* de Duarte Lobo (1621), compassos 21-25

No início do *Non mortui* de Manuel Cardoso, caso não conhecêssemos o conteúdo do texto, poderíamos considerar paupérrima a invenção melódica na voz do *Superius primus*:

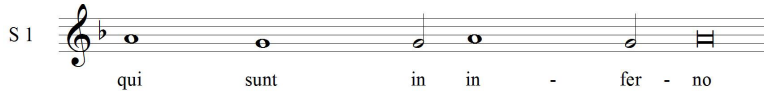


Figura 44: Início do *Superius 1* no motete *Non mortui*, do *Liber Primus Missarum* (1625) de Manuel Cardoso

Sabendo, no entanto, que o texto refere, nesta passagem, os mortos que estão inertes e presos sob o solo, a escolha faz todo o sentido e revela uma sensibilidade poética muito aguçada. De forma semelhante, ouvimos o espírito a se destacar a custo das entranhas, neste mesmo motete, na comissura[46] entre os dois *Superius*:

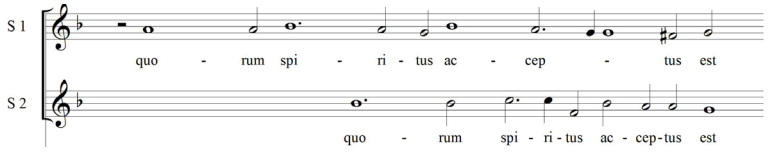


Figura 45: *Superius 1* e *2* do motete *Non mortui*, do *Liber Primus Missarum* (1625) de Manuel Cardoso, compassos 40-48

Assim como o poder de um *noema*[47], para manifestar a intensidade do mal que nos atinge:

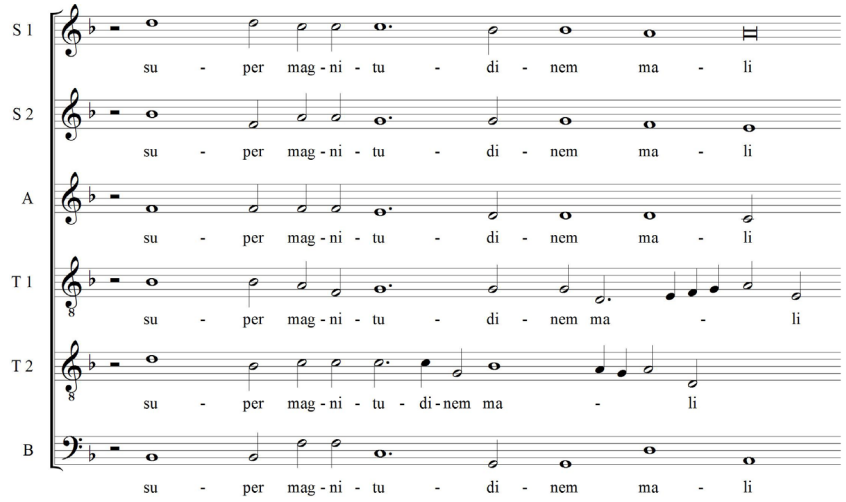


Figura 46: Motete *Non mortui*, do *Liber Primus Missarum* (1625) de Manuel Cardoso, compassos 88-96

[46] Dissonância de passagem, em tempo fraco.

[47] Trecho homorrítmico, cercado de polifonia.

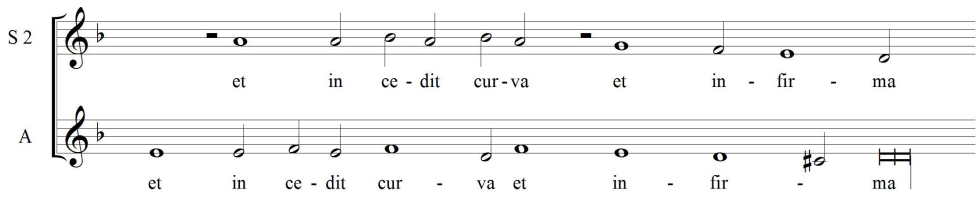


Figura 47: *Superius 2* e *Altus* do motete *Non mortui*, do *Liber Primus Missarum* (1625) de Manuel Cardoso, compassos 95-104

Há passagens em que a forma como os intérpretes podem/devem ou não, e com que intensidade, evidenciar as intenções do compositor está mais susceptível a dúvidas. Até que ponto, por exemplo, ainda neste *Non mortui*, as diferenças de invenção musical para as palavras *et in cedit curva* e *et infirma* se querem sublinhadas pelos intérpretes? Deve a primeira frase aparecer sempre com o motivo repetido com um diminuendo muito acentuado, a cada repetição, como que manifestando a dificuldade em seguir, apesar de curvado pelos dissabores e tristezas, enquanto a segunda frase deve soar em *pianissimo*, sem qualquer nuance de alteração interna de dinâmica ou, pelo contrário, não deve haver qualquer diferenciação interpretativa entre as frases, cantadas em simples continuidade?

Há ainda muitos exemplos de análise de retórica poético-musical, na obra de Manuel Cardoso, que envolvem a observação de um contexto mais abrangente, obrigando-nos a conhecer bem todo o trecho bíblico de onde saíram, sendo que, no caso deste compositor, era sempre a leitura do dia para o qual estava previsto ser cantado o motete em causa[48].

Em *Aquam quam ego dabo*, Manuel Cardoso usa só 17 das 657 palavras da leitura de Novo Testamento (S. Mateus 15: 21-28) prevista para a sexta-feira da terceira semana da Quaresma, captando-lhe, no entanto, a essência mais fundamental[49]:

> In illo tempore : venit Jesus in civitatem Samariæ, quæ dicitur Sichar : juxta prædium, quod dedit Jacob Joseph filio suo. Erat autem ibi fons Jacob. Jesus ergo fatigatus ex itinere, sedebat sic supra fontem. Hora erit quasi sexta. Venit mulier de

[48] Na Renascença, os livros de motetes eram frequentemente preparados de acordo com o correr do ano litúrgico, grosso modo, como se de agendas se tratassem, para facilitar o seu uso.

[49] Há que deixar aqui a ressalva de que muitas vezes os compositores não escolhiam de raiz o trecho bíblico que gostariam de pôr em música, mas sim, que usavam o de antífonas ou outras melodias gregorianas que já existiam na liturgia e que, por isso, eram conhecidas dos intérpretes e dos fiéis. Até mesmo quando não conseguimos localizar, nos livros a que temos acesso, uma peça monódica com o mesmo texto, fica-nos sempre a dúvida se de facto a escolha dos versículos foi mesmo feita pelo compositor. Na Renascença, é mais provável que reflicta uma prática advinda do canto monódico.

Samaria haurire aquam. Dicit ei Jesus : Da mihi bibere. (Discipuli enim ejus abierant in civitatem, ut cibis emerent). Dicit ergo ei mulier illa samaritana : Quomodo tu, Judæus cum sis, bibere a me poscis, quæ sum mulier samaritana ? non enim coutuntur Judæi Samaritanis. Respondit Jesus, et dixit ei : Si scires donum Dei, et quis est, qui dicit tibi : Da mihi bibere : tu forsitam petisses ab eo, et dedisset tibi aquam vivam. Dicit ei mulier : Domine, neque in quo haurias habes, et puteus altus est : unde ergo habes aquam vivam ? Numquid tu major es patre nostro Jacob, qui dedit nobit puteum, et ipsi ex eo bibit, et filii ejus, et pecora ejus ? Respondit Jesus, et dixit ei : Omnis quis bibit ex aqua hac, sitiet iterum : qui autem biberit ex aqua, **[Aquam] quam ego dabo** [ei] **[si quis biberit ex ea] non sitiet in aeternum [dixit Dominus mulieri Samaritanae.]** : sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquæ salientes in vitam æternam. Dicit ad eum mulier : Domine, da mihi hanc aquam, ut non sitiam, neque veniam huc haurire. Dicit ei Jesus : Vade, voca virum tuum, et veni huc. Respondit mulier et dixit : Non habeo virum. Dicit ei Jesus : Bene dixisti, quia non habeo virum : quinque enim virus habuisti, et nunc quem habes, non est tuus vir : hoc vere dixisti. Dicit ei mulier : Domine, video, quia propheta es tu. Patres nostri in monte adoraverunt, et vos dicitis, quia Jerosolymis est locus, ubi adorare oportet. Dicit ei Jesus : Mulier, crede mihi, quia venit hora, quando neque in monte hoc, neque in Jerosolymis adorabitis Patrem. Vos adoratis quod nescitis : nos adoramos quod scimus, quia salus ex Judæis est. Sed venit hora, et nunc est, quando veri adoratores adorabunt Patrem in spiritu et veritate. Nam et Pater tales quærit, qui adorent eum. Spiritus est Deus : et eos, qui adorant eum, in spiritu et veritate, oportet adorare. Dicit ei mulier : Scio quia Messias venit (qui dicitur Christus). Cum ergo venerit ille, nobis annuntiabit omnia. Dicit ei Jesus : Ego sum, qui loquor tecum. Et continuo venerunt discipulis ejus : et mirabantur, quia cum muliere loquebatur. Nemo tamen dixit : Quid quæris, aut quid loqueris cumea ? Reliquit ergo hydriam suam mulier, et abiit in civitatem, et dicit illis hominibus : Venite, et videte hominem, qui dixit mihi omnia Quæcumque feci : numque ipse est Christus ? Exierunt ergo de civitate, et veniebant ad eum. Interea rogabant eum discipuli, dicentes : Rabbi, manduca. Ille autem dicit eis : Ego cibum habeo manducare, quem vos nescitis. Dicebant ergo discipuli invicem : Nemquid aliquis attulit ei manducare ? Dicit eis Jesus : Meus cibus est, ut faciam voluntatem ejus. Nonne vos dicitis, quod adhuc quatuor menses sunt, et messis venit ? Ecce dico vobis : Levate oculos vestros, et videte regiones, quia albæ sunt jam ad messem. Et qui metit, mercedem accipit, et congregat fructum in vitam æternam, ut et qui seminat, simul gaudiat, et qui metit. In hoc enim est verbum verum : quia alius est qui seminat, et alius est qui metit. Ego misi vos metere quod vos non laborastis : alii laboraverunt, et vos in labores eorum introistis. Ex civiate autem illa multi crediderunt in eum samaritanorum, propter verbum mulieris testimonium perhibentis : Quia dixit mihi omnia quæcumque feci. Cum venissent ergo ad illum samaritani, rogaverunt eum, ut tibi maneret. Et mansit ibi duos dies. Et multo plures crediderunt in eum propter sermonem ejus. Et mulieri dicebant : Quia jam non propter tuam loquelam credimus : ipsi enim audivimus, et scimus, quia hic est vere Salvator mundi.

A obra inicia-se assim:

16. AQUAM QUAM EGO DABO

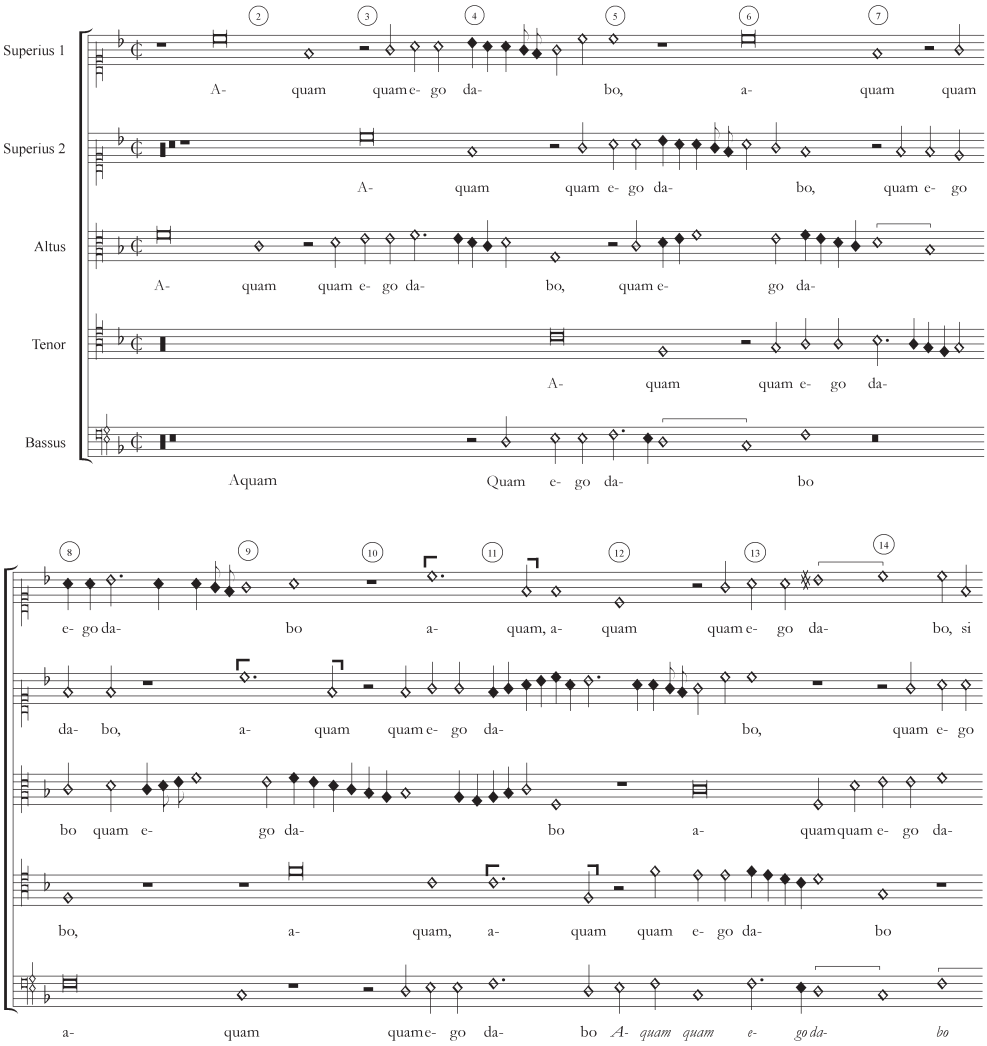


Figura 48: Início do motete *Aquam quam ego dabo*, do *Livro de varios motetes* de Manuel Cardoso (1648)

Não só a palavra 'Aquam' aparece num motivo de notas longas em organização ternária (breve-semibreve), como é encadeada de voz em voz (S1-S2-T-S1), se exceptuarmos a entrada inicial do *Altus*, em perfeita continuidade, dando-se

assim vazão à imagem de que esta água garante saciar a sede eternamente, como se reconhece no esquema abaixo:

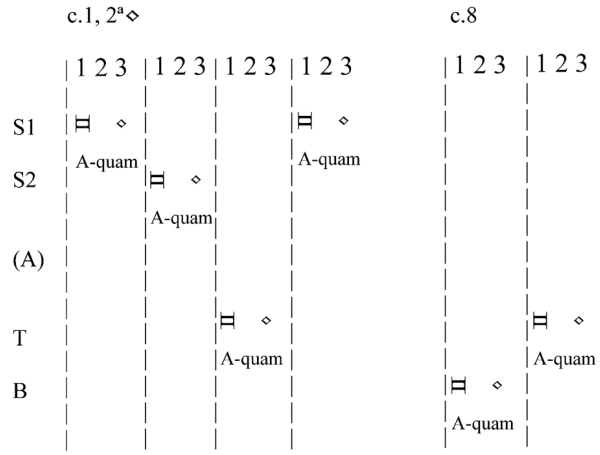


Figura 49: Esquema da presença do motivo 'Aquam' no motete *Aquam quam ego dabo*, do *Livro de varios motetes* (1648) de Manuel Cardoso, exceptuando a entrada inicial do *Altus*

O efeito deste motivo perfeito (ternário) numa música imperfeita (binária) muito contribui para a transmissão da sensação de infinito, associada a esta passagem bíblica.

A música dada ao texto 'quam ego dabo' não só é claramente binária, precisamente para assegurar o contraste e/ou a complemantaridade com o motivo ternário de 'Aquam', como termina as mais das vezes com um gesto ornamental rápido que sinaliza o facto de se tratar da 'água da vida':

Por seu turno, é curiosíssima a escolha de texto de Manuel Cardoso no seu motete *Domine, bonum es nos hic esse*, pois, em vez de se centrar na confirmação celeste de que Jesus é o próprio Filho de Deus, presente nesta leitura (S. Mateus 17: 1-9), prefere abordar questões práticas de alojamento. O texto do motete pode ser assim traduzido: Senhor, é bom que estejamos aqui; se quiseres, fazemos três abrigos, um para ti, um para Moisés e outro para Elias. É como se Cardoso nos quisesse colocar no lugar onde se deram os acontecimentos narrados, em vez de abordar as questões teológicas tão fundamentais da passagem:

> In illo tempore : Assumpsit Jesus Petrum, et Jacobum, et Joannem fratrem ejus, et duxit illus in montem excelsum seorsum : et transfiguratus est ante eos. Et resplenduit facies ejus sicut sol : vestimenta vestimenta autem ejus facta sunt alba sicut nix. Et ecce apparuerunt illis Moyses et Elias cum eo loquentes. Respondens autem Petrus, dixit ad Jesum: **Domine bonum est nos hic esse; si vis, faciamus hic tria tabernacula, tibi unum, Moysi unum et Eliæ unum.** Adhuc eo loquente, ecce nubes

lucida obumbravit eos. Et ecce vox de nube, dicens : Hic est Filius meus dilectus, in quo mihi bene complacui : ipsum audite. Et audientes discipuli, ceciderunt in faciem suam, et timuerunt valde. Et accessit Jesus, et tetigit eos, dixitque eis : Surgite, et nollite timere. Levantes autem oculis suos, neminem viderunt, nisi solum Jesum. Et descendentibus illis de monte, præcepit eis Jesus, dicens : Nemini dixeritis visionem, donec Filius hominis a mortuis resurgat.

Nemo te condemnavi, baseado no episódio descrito em S. João 8: 1- 11, inicia Cardoso com uma música muito activa, com grandes arrojos de tensão intervalar e movimento rápido melismático.
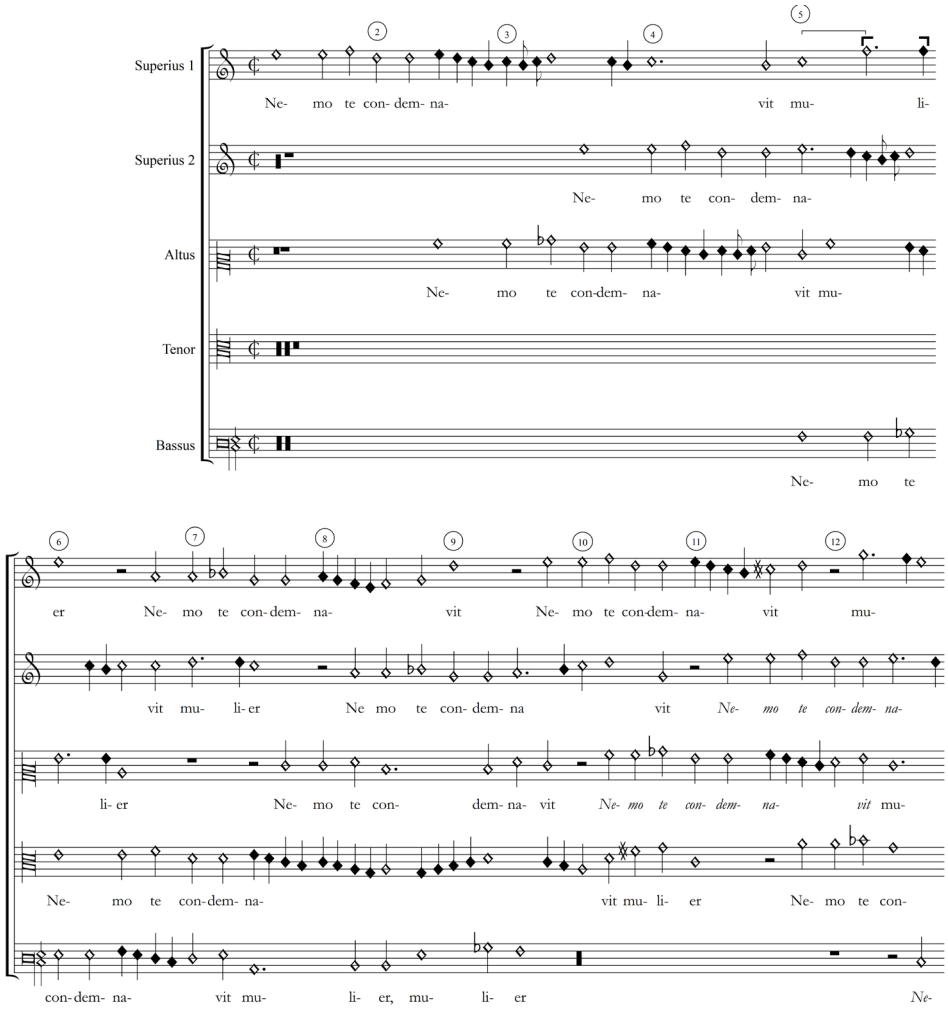


Figura 50: Início do motete *Nemo te condemnavi*, do *Livro de varios motetes* (1648) de Manuel Cardoso

É como se nos estivesse a dar em música aquilo que nos poupa em texto, pois, no trecho da Leitura de Sábado da 3ª Semana da Quaresma escolhido por Cardoso, que conta a história da adúltera prestes a ser lapidada, já toda a fase de intenso perigo está ultrapassada, com Jesus a dizer-lhe que já ninguém a condena, que siga o seu caminho e que não peque mais:

> In illo tempore : perrexit Jesus in montem Oliveti : et diluculo iterum venit in templum, et omnis populus venit ad eum, et sedens docebat eos. Adducunt autem scribæ et farisæi mulierem in adulterio deprehensam : et statuerunt eam in medio, et dixerunt ei : Magister, hæc mulier modo deprehensa est in adulterio. In lege autem Moyses mandavit nobis hujusmodi lapidare. Tu ergo quid dicis ? Hoc autem dicebant tentantes eum, ut possent accusare eum. Jesus autem inclinans se deorsum, digito scribebat in terra. Cum ergo perseverarent interrogantes eum, erexit se, et dixit eis : Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidam mittat. Et iterum se inclinans, scribebat in terra. Audientes autem unus post unum exibant, incipientes a senioribus : et rimansit solus Jesus, et mulier in medio stans. Erigens autem se Jesus, dixit ei : Mulier, ubi sunt qui te accusabant ? **Nemo te condemnavit [mulier]?** [quæ dixit :] **Nemo, Domine.** [Dixit autem Jesus :] **Nec ego te condemnabo : vade, et jam amplius noli peccare.**

Em *Accepit ergo Jesus panis*, sobre S. João 6: 1-15, Cardoso ilustra musicalmente o milagre de multiplicação dos peixes e dos pães, que no texto fica tão somente subentendido:

> In illo tempore : Abiit Jesus trans mare Galilææ , quo est Tiberiades. : et sequebatur eum multitudo magna, quia videbant signa, quæ faciebat super his, qui infirmabantur. Subiit ergo in monte Jesus : et ibi sedebat cum discipulos suis. Erat autem proximum Pascha, dies festus judæorum. Cum sublevasset ergo oculus Jesus, et vidisset quia multitudo maxima venit ad eum, dixit ad Philippum : Unde ememus panis, ut manducent hi? Hoc autem dicebat tentans eum : ipse enim sciebat quid esset facturus. Respondit ei Philippus : Ducentorum denariorum panes non sufficiunt eis, ut unusquique modicum quid accipiat. Dicit ei unus ex discipulis ejus, Andreas frater Simonis Petri : Est puer unus hic, qui habet quinque panes hordeaceos, et duos pisces : sed hæc quid sunt inter tantos? Dixit ergo Jesus : Facite homines discumbere. Erat autem fœnum multum in loco. Discumbueret ergo viri, numero quasi quinque millia. **Accepit ergo Jesus panes: et cum gratias egisset, distribuit discumbentibus: similiter et ex piscibus quantum volebant.** Ut autem impleti sunt, dixit discipulis suis : Colligite quæ superaverunt fragmenta, ne pereant. Collegerunt ergo, et impleverunt doudecim cophinos fragmentorum ex quinque panibus hordeaceis, quæ superfluerunt his, qui manducaverant. Illi ergo homines cum vidissent quod Jesus fecerat signum, dicebant : Quia hic est vere propheta, qui venturus est in mundum. Jesus ergo cum cognovisset, quia venturi essent ut raperent eum, facerent eum regem, fugit iterum in montem ipse solus.

No motete sobre a história da mulher de Canaã (S. Mateus 15: 21-28) de Manuel Cardoso, que se contava quando da leitura dos autos da Santa Inquisição, o compositor faz com que uma frase do texto, que não aparece explicitamente na obra, possa no entanto ser depreendida a partir do silêncio que a ela se segue. O motete acaba no momento mais dramático do pedido da desesperada mulher, quando conta a Jesus que a sua filha está possuída pelo demónio, ao que, inicialmente, Jesus não diz sequer uma palavra (*qui non respondit ei verbum*). Só mais tarde resolve salvar a sua filha. Nos motetes sobre este mesmo episódio de Escolbar e de Lusitano, assim como de muitos outros compositores de tantos outros países (Palestrina, Ceballos, Morales, etc.) leva-se esta história até ao seu final feliz. Só mesmo Cardoso escolhe este ponto para o terminar. É como se o silêncio que se segue ao fim do motete fizesse parte da composição, representando: '*qui non respondit ei verbum*':

> In illo tempore: Et egressus inde Iesus sucessit in partes Tyri et Sidonis. Et **ecce mulier chananæa a finibus illis egressa clamavi, dicens ei : miserere mei, Domine, Fili David : filia mea male a daemonio vexatur.** Qui non respondit ei verbum. Et accendentes discipuli ejus rogabant eum, dicentes : dimitte eam; quia clamat post nos. Ipse autem respondens, ait: non sum missus nisi ad oves, quæ perierunt domus Israël. At illa venit, et adoravit eum, dicens: Domini adjuva me. Qui respondens, ait : Non est bonum sumere panem filiorum, et mittere canibus. At illa dixit : Etiam, Domine: nam et catelli edunt de micis, quæ cadunt de mensa dominorum suorum. Tunc respondens Iesus, ait illi : O mulier, magna est fides tua: fiat tibi sicut vis. Et sanata est filia illius ex illa hora.

Ainda neste mesmo motete, é curioso reconhecer como o seu início dá azo a que imaginemos a longa viagem da mulher para ir ao encontro de Jesus, a atravessar muitas zonas montanhosas, o que fica mais fácil visualizar na edição original, ou numa edição partiturada que tente ao máximo manter as suas características, tomando o exemplo que será aprofundado no subcapítulo *A escolha de fontes e de processos editoriais*:
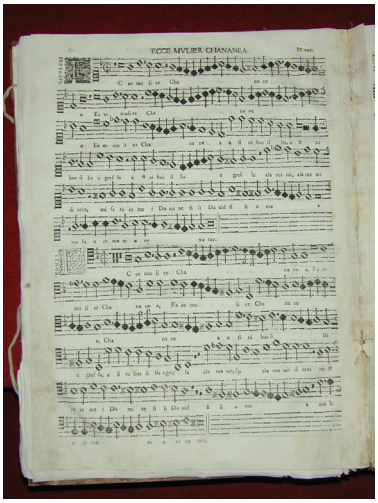


Figura 51: *Superius* e *Tenor* do motete *Ecce mulier Chananea* (folio 28versus), do *Livro de varios motetes* (1648) de Manuel Cardoso
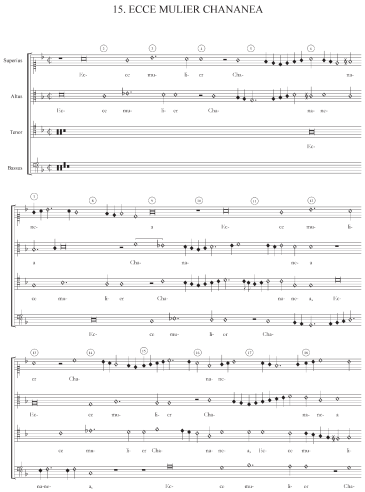


Figura 52: Edição partiturada do motete *Ecce mulier Chananea* de Manuel Cardoso

Há casos de *Augenmusik*[50] (música para os olhos) que, embora sempre muito interessantes, nem sempre são passíveis de um reflexo directo na actividade do intérprete, como, por exemplo, na água branca que se transforma em preta e preta que se transforma em branca de *Aquam quam ego dago*, comentado acima:



Figura 53: Caso de *color* no *Altus* do motete *Aquam quam ego dabo*, do *Livro de varios motetes* (1648) de Manuel Cardoso



Figura 54: Caso de *color* no *Tenor* do motete *Aquam quam ego dabo*, do *Livro de varios motetes* (1648) de Manuel Cardoso

Também ainda na perspectiva da *Augenmusik*, é muito interessante observar o início de todas as vozes no motete *Quid vis qui faciem tibi*, igualmente de Manuel Cardoso, em que as duas semibreves repetidas, isoladas, como olhos sem pupílas, parecem representar o desejo do cego de voltar a ver, de que trata o texto do motete:

[50] Usa-se a expressão alemã *Augenmusik* para nominar recursos notacionais que associam a representação musical gráfica ao conteúdo do texto cantado.



Figura 55: Início do motete *Quid vis* do *Livro de varios motetes* de Manuel Cardoso (1648), folio 21^{versus}, parte de *Superius*



Figura 57: Início do motete *Quid vis* do *Livro de varios motetes* de Manuel Cardoso (1648), folio 22^{rectus}, parte de *Altus 2*



Figura 56: Início do motete *Quid vis* do *Livro de varios motetes* de Manuel Cardoso (1648), folio 22^{rectus}, parte de *Altus 1*



Figura 58: Início do motete *Quid vis* do *Livro de varios motetes* de Manuel Cardoso (1648), folio 21^{versus}, parte de *Tenor*
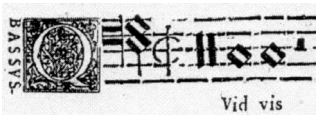


Figura 59: Início do motete *Quid vis* do *Livro de varios motetes* de Manuel Cardoso (1648), folio 21^{versus}, parte de *Bassus*

Até que ponto podemos ou queremos fazer audível este recurso visual?

Será que uma interpretação muito crua destas duas notas, ambas escrupulosamente com a mesma intensidade, ligeiramente separadas, faria juz à ideia do compositor de representar os dois olhos vazios do cego, ou é um atributo do aspecto gráfico que não se quer transposto para a interpretação sonora?

Talvez possa haver um reflexo muito subtil desta ideia na forma como se articula estas duas notas, em todas as vozes, ou talvez baste chamar a atenção dos cantores para este requinte poético de Cardoso para que algo mude, mas só de forma subliminar, evitando descrições técnicas-musicais que levariam provavelmente a um exagero.

Devemos separar, no que toca à *musica poetica* (segundo o uso que foi dado ao termo da segunda metade do século XVI à primeira do século XVII), dois aspectos, tanto de uma forma geral, como quanto ao repertório português:

O primeiro consiste na compreensão dos recursos utilizados pelo compositor, como meios de manifestação poetico-musical do texto. O segundo, na justa medida do seu reflexo prático interpretativo, garantindo que a atenção não se perca do conteúdo, realçando o recurso, o que se constituiria num erro grave do *rector* – ou seja, no nosso caso: do intérprete musical – num delicado jogo de equilíbrio, em

que cada caso é único, sem que possamos chegar a generalizações. Não queremos que os ouvintes reconheçam os recursos que escolhemos para os sublinhar, mas sim, que vivam intensamente os conteúdos.

Em outras palavras: o primeiro passo é compreender, o segundo, é decidir de que forma e em que medida essa compreensão deve influenciar tecnicamente a execução musical, ou só pairar sobre a obra, sem medidas concretas de implementação.

Tanto o primeiro, como o segundo destes passos são tão subjectivos como fascinantes, devendo ser encarados com muito estudo (envolvendo não só as matérias especificamente musicais, como também a Teologia e o Latim, por exemplo) e tempo de amadurecimento, sem precipitações.

1.4. Modalismo

> *Vix aliam musices ullam partem aequae dignam relatu, aeque necessariam, denique aeque iucundam existimamus, atque ea est, quam nunc dicturi sumus, de Modis musicis tractatio. Quippe quae naturae humanae aedeò conuenit, ut aud abs re multis hominibus innata uidiatur, nec modo ad omnem cantum dijudicandum utilissima, sed etiam Poëtarum carmina modulanda, multosque in eximijs authoribus intelligendos locos aptissima. Ideoque omneis studiosos plurimum hortamur, ut hic acriter animum intendant, percepturi fructum, cuius profecto nunquam poeniteat, postquam haec penitus perspecta habuerint.*[51]

Acontece frequentemente os alunos ocidentais ficarem surpreendidos – ao aprender, por exemplo, música clássica[52] hindustânica – com o facto de uma *raga* não ser uma escala, mas sim, um vasto leque de procedimentos melódicos típicos, que se dão, de facto, sobre uma determinada escala, que nesse contexto recebe o nome de *that*, sem, de todo, no entanto, a *raga* se limitar a isso. Não nos deveria espantar tanto, pois é precisamente esse o entendimento que deveríamos ter quanto ao modalismo eclesiástico europeu, também na perspectiva da sua aplicação polifónica nos séculos XVI e XVII, que é a que toca ao presente livro.

Na época que nos interessa, um modo é, por assim dizer, um conjunto de expectativas, que engloba tanto as relações intervalares entre os graus da escala em que se enquadra, como desenhos melódicos típicos e notas para as quais eram atribuídas determinadas funções. No âmbito da polifonia sacra o mais comum foi sem dúvida ater-se ao οκτοηχος (em latim: *octoechos*, nome que se dá ao conjunto de oito modos, sempre um autêntico e um plagal, sobre as notas Ré, Mi, Fa e Sol[53]) do canto chão, não tanto aos 12 modos que preconizou Glareanus no seu ΔΩΔΕΚΑΚΟΡΔΟΝ [*Dodekachordon*] de 1547[54]. Diz Zarlino:

---

[51] Glareanus, Henricus. 1547. ΔΩΔΕΚΑΚΟΡΔΟΝ [*Dodekachordon*]. Basel. [Quase nenhum outro aspecto da música é tão digno de partilha, tão indispensável e, finalmente, tão agradável como o ensino dos modos que passamos a apresentar. são, sem dúvida, tão em harmonia com a natureza humana que parece serem inatos a muitos homens. O seu estudo não é apenas muito útil para julgar cada obra musical, mas também para pôr em música os textos dos poetas e muito adequado para compreender muitas passagens das obras de compositores excecionais. Por esta razão, exortamos todos os estudantes a dedicarem energicamente as suas mentes nele, pois desfrutarão do benefício dos seus esforços, dos quais certamente nunca se arrependerão, após terem examinado minuciosamente estes ensinamentos.]

[52] Os músicos indianos fazem uma severa distinção entre música erudita, a que aqui chamo clássica, e música de entretenimento. As questões que abordo a seguir referem-se só à primeira.

[53] O facto de existir sempre a possibilidade de uso do Si bemol faz com que não haja necessidade de existência do modo de Lá (igual ao modo de Ré com Si bemol), nem do de Si (que seria igual ao de Mi com Si bemol), nem tão pouco do de Dó (igual ao de Fá com Si bemol).

[54] Zarlino, Gioseffo. (1558) 1965. *Le Istitutioni Harmoniche*. Facsimile. New York: Broude Brothers: 376. [Se bem que encontremos muitas formas variadas de tais entoações ou modos, como são algumas a que chamamos patriarcais, e algumas monásticas; todavia em cada igreja não se usa mais que oito

> *"Et benche si trovano molte forme variate de tali Intonationi, o Modi; come sono alcune, che chiamano Patriarchine, & alcune Monastiche; tuttavia in ciascuna Chiesa non se ne usa più que otto; lequali dimandano Regolari; et riducono sotto le Antifone contenute sotto gli Otto primi Modi delli Dodici mostrati; lequali Intonationi cantano (como è manifesto) ne i loro officij."*

Claro que no caso de motetes ou madrigais espirituais o rigor do cumprimento das características de entoações de salmos ou magnificats de cada modo deixa de se fazer ouvir, dando lugar a uma retórica musical mais livre, ainda que sem nunca perder de vista o modo em que o compositor se encontra, como adverte Zarlino:

> *"Ma quando havrà da comporre alter cantilene, come sono Motetti; overo alter cose simili, non debbe seguitare il canto, o Tenore de tali Salmodie: percioche non è obligato a questo: anzi quando ciò facesse, se li potrebbe attribuire a vitio, & che non havesse inventione* [...] *nelli suoi modi debbe spesso far cantare li membri della Diapason, sopra qualle è composto il Modo, che sono la Diapente, & la Diatessaron. Dico li proprij, & non quelli di un'altro Modo, come fanno alcuni* [...]"[55]

Para além das notas que se encontram à distância de 5ª e de 4ª ascendentes da *finalis* do modo [correspondente ao que chamamos *tónica* no sistema tonal] há que tomar em consideração também a *nota de recitação*[56] [que também pode ser chamada *repercussa*, *dominante* ou *tuba*] do modo em causa.

Ainda que haja excepções, os principais modos, nas suas características mais essenciais são os seguintes, de acordo com a sistematização de Bernhard Maier (ver *Recomendações bibliográficas*):

[modos], os quais são os regulares; e reduzidos a partir das antífonas existentes sobre os oito primeiros tons dos doze demonstrados; cujas entoações são cantadas (sabidamente) nos respectivos ofícios.

[55] Zarlino, Gioseffo. (1558) 1965. *Le Istitutioni Harmoniche*. Facsimile. New York: Broude Brothers 376. [Mas quando tiver que compor outras obras, como os motetes ou outras semelhantes, não deve seguir o cantus ou tenor de tais salmodias, porque não é obrigado a isto: assim, se o fizesse, poder-se-ia atribuí-lo a vício, e a que não tivesse capacidade de invenção (...)]; [(...) deve compor sempre sobre as componentes da oitava dos seus modos, sobre os quais está constituído o modo, que são a quinta e a quarta. Digo os próprios, e não os de outro modo, como fazem alguns (...)]

[56] Numa analogia livre, poder-se-ía dizer que a *repercussa* (nota que se usa repetida na elocução do texto) está para o canto chão como o *recitativo* para a ópera, pois um e outro são recursos para fazer o texto andar para a frente.

Final e Repercussa	Âmbito	Arranjo de claves típico	Cláusulas	Correspondência sideral e caracte-rísticas de afecto[57]
Primus Tonus = Protus Authenticus = 4. Species diapason = Modo Dórico[58]				
Final: Ré Repercussa: Lá	de Ré à sua 8ª superior	*per* ♮ *quadro*[59]: C1, C3, C4, F4 *per* β *molle*: G2, C2, C3, F3 ou C4	*principalis*: Ré e Lá; *quasi principalis* ou *minus principalis*: Fá (Mi) *peregrinae* ou *per transito*: Sol, Dó (todas as outras)	Sol Alegre e nobre, muito claro
Secundus Tonus = Protus Plagalis = 1. Species Diapason = Modo Hipodórico				
Final: Ré Repercussa: Fá	de Lá à sua 8ª superior	*per* ♮ *quadro*: C2, C3, C4, F4 *per* β *molle*: C1, C3, C4, F4	*principalis*: Ré, (Fá) e Lá; *quasi principalis* ou *minus principalis*: Fá (Si..) *peregrinae* ou *per transito*: Sol, Dó (todas as outras)	Lua Triste, choroso, melancólico
Tertius Tonus = Deuterus Authenticus = 5. Species Diapason = Modo Frígio				
Final: Mi Repercussa: Dó	de Mi à sua 8ª superior	C1, C3, C4, F4	*principalis: Mi, Lá (Dó) e Si; quasi principalis* ou *minus principalis*: Dó *peregrinae* ou *per transito*: Sol, Si	Marte Cruel, impiedoso e arrebatado

[57] De acordo com o interessantíssimo resumo preparado por Álvaro Zaldívar: Como canta el Gregoriano – apartaciones de la teoria musical española a la doctrina del ethos modal de Canto Llano in Jornadas de Canto Gregoriano, Istittuición Fernando el Católico, Zaragoza, 1996, em que une as observações de Durán, de 1498, às de Nassare, já de 1724. Até que ponto as características de afecto que se usa associar prioritariamente no âmbito da música monódica continuam a ter valor em polifonia é uma questão muito complexa que passa a ser discutida mais abaixo.

[58] As denominações dos modos aparecem aqui na seguinte ordem: Denominação Latina, em que cada novo modo corresponde a um novo numeral ordinal | denominação grega+Latina, em que o nome do modo avança em pares, ou seja: há dois Protus [primeiro], dois Deuterus [segundo], dois Tritus [terceiro] e dois Tetrardus [quarto], sempre um autêntico e outro plagal | denominações de Glareanus, que defendia a divisão em 12 modos | denominação grega (moderna), que não corresponde à nomenclatura grega clássica! Na Renascença, a primeira opção é, de longe, a mais usada.

[59] Estas denominações explicitam se há, ou não, bemol na armação de clave, partindo do príncípio de que, sempre que haja o bemol, o modo estará transposto 4ª acima. Em boa verdade, não é sempre assim, pois às vezes o bemol aparece na armação de clave, não como indicação de uma transposição, mas sim, por motivos práticos, devido à frequência com que esta nota é usada, sem indicar que o modo esteja transposto. É sempre preciso verificar, por exemplo, nas cláusulas, se o modo está de facto transposto uma 4ª acima, ou não.

Quartus Tonus = Deuterus Plagalis = 2. Species Diapason = Modo Hipofrígio

Final: Mi Repercussa: Lá	de Dó à sua 8ª superior	C1, C3, C4, F4	*principalis*: Mi e Lá; *quasi principalis* ou *minus principalis*: Dó, (Sol) *peregrinae* ou *per transito*: Sol, Si	Mercúrio Doçura enganosa, capaz de grandes contrastes de afecto

Quintus Tonus = Tritus Authenticus = 6. Species Diapason = Modo Lídio

Final: Fá Repercussa: Dó	de Fá à sua 8ª superior	Com β [60]: C1, C3, C4, F4	*principalis*: Fá e Dó; *quasi principalis* ou *minus principalis*: Lá *peregrinae* ou *per transito*: Sol, Ré	Júpiter Benévolo, modesto, deleitoso

Sextus Tonus = Tritus plagalis = 3. Species Diapason = Modo Hipolídio

Final: Fá Repercussa: Lá	de Dó à sua 8ª superior	Com β: C1, C3, C4, F4	*principalis*: Fá, Dó, Lá e (Si β); *quasi principalis* ou *minus principalis*: (Si β) *peregrinae* ou *per transito*: Sol, Ré (entre outras)	Venus Lacrimoso, doloroso e terno

Septimus Tonus = Tetrardus Authenticus = 7. Species Diapason = Modo Mixolídio

Final: Sol Repercussa: Ré	de Sol à sua 8ª superior	G2, C2, C3, F3 ou C4	*principalis: Sol, Ré; quasi principalis* ou *minus principalis*: (Dó) *peregrinae* ou *per transito*: Mi, Lá e Fá	Saturno Esforçado e ousado, mas também melancólico

Octavus Tonus = Tetrardus Plagalis = 4. Species Diapason = Modo Hipomixolídio

Final: Sol Repercussa: Dó	de Ré à sua 8ª superior	G2, C2, C3, F3 ou C4	*principalis*: Sol, Dó, (Ré); *quasi principalis* ou *minus principalis*: (Ré) *peregrinae* ou *per transito*: Fá, Lá (Mi)	Céu estrelado Suave, repousado, sossegado e vagaroso

[60] No caso do quinto e do sexto modo a presença do bemol não indica que tenha havido transposição.

Quanto à relação entre o âmbito dos modos autênticos e plagais, há uma regra muito simples que não falha:

> O âmbito de um modo autêntico vai da sua *finalis* à 8ª superior desta nota; o modo plagal de mesma *finalis* terá o âmbito desde a *repercussa* do modo autêntico correspondente até à sua 8ª inferior.

A esta regra há sempre que acrescentar duas ou três notas de tolerância, tanto para baixo como para cima.

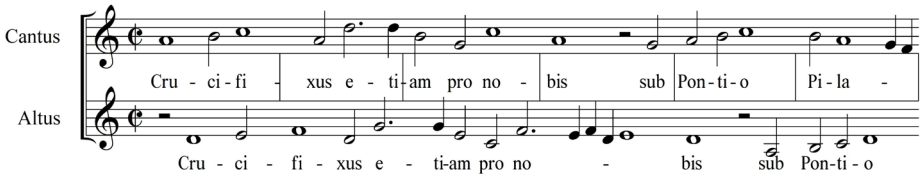
As excepções mais comuns, no que toca às *repercussas*, são: Protus à 4ª (modo de Ré com *repercussa* sobre a nota Sol), Deuterus à 3ª (modo de Mi com *repercussa* sobre a nota Sol) e os vários tipos de *Tonus peregrinus*, que podem inclusive ter mais do que uma *repercussa*.

Enquanto no canto monódico o reconhecimento dos modos é relativamente claro[61], em polifonia, torna-se mais difícil, principalmente quanto à distinção entre modos autênticos e plagais.

Teoricamente, ambas as versões do modo (autêntico e plagal) estão presentes numa obra polifónica, segundo o seguinte arranjo (a 4 vozes):

> Se o *Tenor* estiver no modo autêntico, o *Superius* também estará; *Altus* e *Bassus* estarão no modo plagal de mesma final. Por conseguinte: Se o *Tenor* estiver no modo plagal, o *Superius* também estará; *Altus* e *Bassus* estarão no modo autêntico de mesma final. A atribuição de modo (no que toca à diferenciação entre autêntico e plagal) é feita de acordo com as características do *Tenor*, ou seja: se o tenor estiver no modo autêntico, considerar-se-á que a peça está no modo autêntico; se o *Tenor* estiver porém no modo plagal, dir-se-á que a peça está no modo plagal.

Neste trecho do Credo da *Missa ad imitationem moduli Doulce memoire* de Orlando di Lasso é bastante fácil atribuir um modo:



[61] Embora nos livros de Canto Gregoriano actuais o modo de cada *choral* esteja geralmente explicitado, é preciso contar também com o que diversos teóricos denominaram modos mistos, em que se mistura o autêntico e o plagal, ou ainda os modos co-mistos, em que se mistura modos de diferentes finais, tornando-se a atribuição de modo um pouco mais complexa.
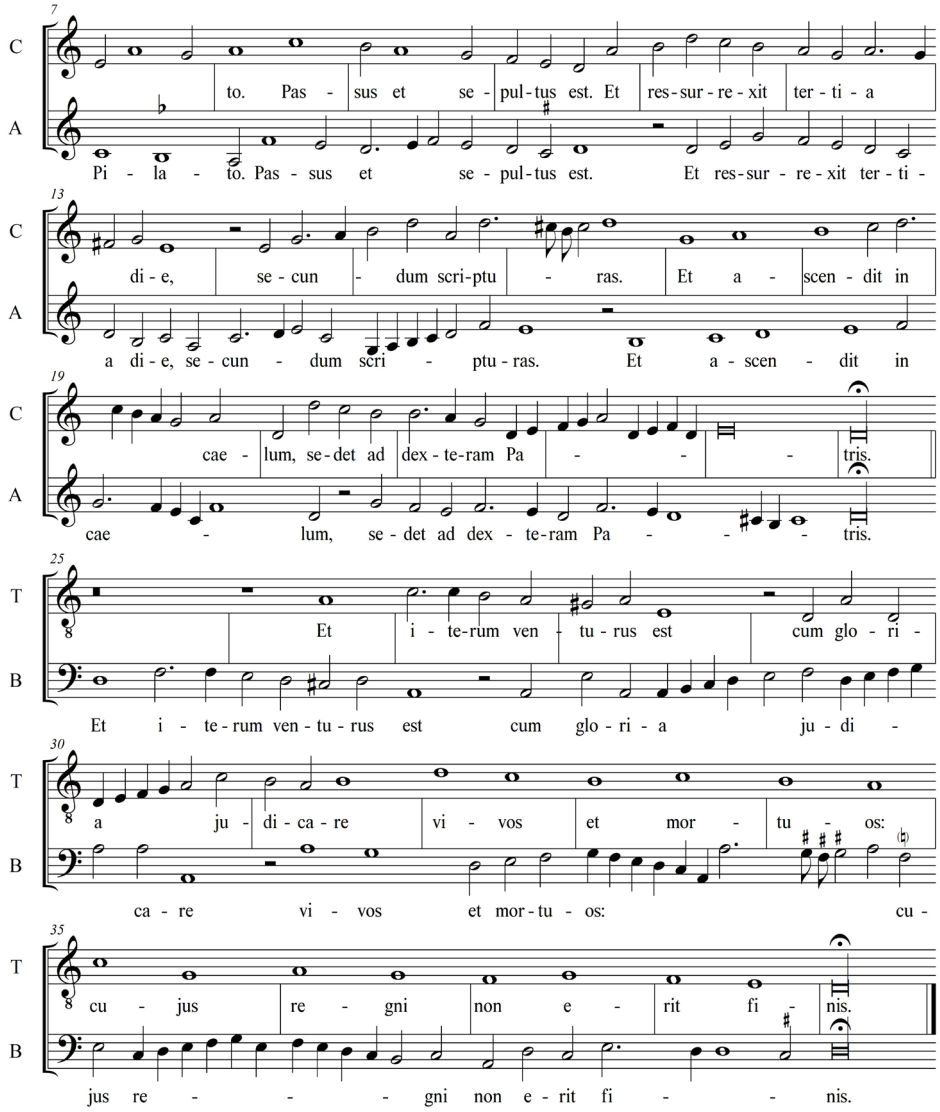


Figura 60: *Crucifixus* do *Credo* da *Missa ad imitationem moduli Doulce memoire* de Orlando di Lasso

Sendo as notas finais, tanto do dueto de *Cantus* e *Altus*, como no de *Tenor* e *Bassus*, em ambos os casos Ré, tudo indica que nos encontremos no 1. ou no 2. tom (ou modo[62]). Os âmbitos são os seguintes (do grave para o agudo):

[62] É mais frequente usar-se a palavra tom (*tonus*) para obras ligadas a fórmulas de recitação, como salmos e Magnificat, e modo (*modus*) para obras mais livres, mas a verdade é que, na Renascença, se reconhece o uso indistinto de ambos os termos, exactamente com o mesmo significado.

Superius: Ré a Ré
Altus: Lá a Sol
Tenor: Ré a Ré
Bassus: Lá a Lá

Tenor e *Superius* têm o âmbito do Autêntico (1º tom), enquanto *Bassus* e *Altus* têm o do plagal (2º tom). A repercussa do modo autêntico (Lá) não encontra muito destaque nas vozes de *Tenor* e *Superius*, mas a do modo plagal (Fá), nos compassos 19-22 do *Altus*, é explorada com alguma insistência.

Na medida em que o *Tenor* está no 1. tom, este trecho, como um todo, está necessariamente no 1. Tom = *Protus Authenticus*, pois o modo do *Tenor* define o modo da obra. Reforça esta ideia o facto de haver no trecho duas cláusulas[63] em Lá, que é *repercussa* do modo autêntico, sendo as restantes na *final* do modo (compasso 8: Cláusula em Lá; compasso 10: Cláusula em Ré; compasso 16: Cláusula em Ré; compasso 24: Cláusula em Ré; compasso 31: Cláusula em Lá; compasso 36: Cláusula em Ré).

Verdade seja dita que é difícil encontrar obras polifónicas em que as características modais estejam perfeitamente em conformidade com os preceitos teóricos, como no exemplo acima. Mais frequente é praticar-se muito mais liberdade em polifonia do que na monodia, principalmente no que toca aos âmbitos, havendo muitos casos em que o uso da nota da *repercussa* não encontra qualquer expressão significativa. Onde o rigor pode ser mais reconhecido é certamente nas obras construídas sobre *cantus firmus* gregorianos (como nos típicos *Requiem* ibéricos) e em obras cujo enquadramento modal é particularmente importante na liturgia, como, por exemplo, nos *Magnificat*, que são quase sempre designados a partir do modo em que foram compostos, contando com muita frequência com citações das respectivas recitações.

Quanto às cláusulas, via de regra, é mais comum o compositor de facto ater-se à sua hierarquia, de maneira que um intérprete moderno deve ter em consideração aquelas que na obra aparecem, de acordo com a importância que têm no respectivo modo. Com o nosso ouvido do século XXI tão habituado a modulações inclusive a tonalidades muito afastadas, podemos facilmente cair na armadilha de perder de vista este aspecto, que é muito importante.

Quanto às características de afecto de cada modo, embora muitas vezes não se consiga estabelecer uma conexão directa, é sempre muito interessante verificar se o compositor as explora tradicionalmente ou se, pelo contrário, usa para um determinado texto um modo que, nas suas características de afecto mais comuns, não parece estar relacionado com a atmosfera que pretende criar. Há, por exemplo,

[63] Ver subcapítulo seguinte.

muitas colecções em que o correr de um determinado texto segue, em motetes seguidos, a sucessão: 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 8. Modo, sem qualquer consideração pelos afectos evidenciados por cada um dos assuntos que aborda cada uma das obras da colecção. Muitas vezes, porém, a relação entre a escolha do modo e o texto posto em música é bastante evidente e intensa.

Voltando ao parágrafo inicial deste capítulo, poder-se-ia conjecturar que, quando trabalhamos com música modal renascentista, deveríamos quase imaginar uma *tambura*[64] de música clássica do subcontinente indiano mantendo-nos presentes, pelo menos, a final e a 5ª do modo em que a peça se encontra, de maneira que sintamos, nas cláusulas mais afastadas, o efeito expressivo que terão causado aos ouvidos de cantores da Renascença, que terão cantado fundamentalmente monodia modal, muito mais do que polifonia, reservada a eventos especiais.

A análise de música destas épocas de acordo com preceitos da música tonal dos séculos XVIII ou XIX pode resultar muito enganadora, valorizando o que não é significativo, em detrimento do que de facto nos interessa prioritariamente nessa música, por estar na raiz do pensamento dos compositores de então, podendo a adequação entre factores levados em conta na observação da obra e a teoria musical do seu tempo fazer melhorar muito a nossa interpretação. Nessa perspectiva, o conhecimento de modalismo e, na medida do possível, a prática de Canto Gregoriano, serão de grande valia para um maestro ou um cantor que se queira aprofundar nesta área.

[64] Instrumento que mantem notas pedal essenciais para a *raga* em que se esteja a cantar ou tocar, durante toda a execução.

1.5. Cláusulas

O bom entendimento das cláusulas, na sua acepção renascentista, é fundamental para a boa compreensão e execução desta música. Muito embora o uso dos termos «cláusula» ou «cadência» fosse nos séculos XVI e XVII muitas vezes permutável, hoje em dia tendemos a usar o termo «cadência» sempre na perspectiva da teoria musical harmónica que vigorou a partir do século XVIII, enquanto o termo «cláusula» fica guardado para procedimentos especiais de fechamento de trechos de texto (musical e literário) praticados em música mais antiga. Ainda que não seja historicamente fundada, por motivos práticos, adotaremos aqui esta diferenciação terminológica.

Antes de mais nada, precisamos ter claro que a palavra cláusula significa fechamento, ainda que seja só de um verso ou de uma unidade ainda mais curta. Assim sendo, onde nada acaba, por definição, não há uma cláusula. Se um determinado movimento melódico, igual ao de uma determinada cláusula, acontece a meio de uma frase, este não constitui uma cláusula. No entanto, nem todos os fins de frase são contemplados com uma cláusula.

A diferenciação mais importante a ter em conta, no que toca à possível confusão entre a cláusula dos séculos XVI e XVII e a actual cadência harmónica, consiste no facto de que uma cláusula é uma ocorrência essencialmente a duas vozes, ainda que nela possam participar outras, ou seja: em polifonia, a título de exemplo, podem estar duas vozes a realizar uma cláusula, enquanto três não participam de todo desta cláusula, seja por estarem em silêncio, seja por irem a meio dos seus desenhos melódicos ou já a cantar o texto seguinte. A cláusula não é necessariamente um evento do total harmónico, ainda que o possa também ser, por exemplo, tipicamente, no final de uma obra[65].

Neste livro, de maneira a não criar confusão, abordaremos as cláusulas sempre segundo a nomenclatura de Zarlino, o teórico mais influente do Século XVI.

A cláusula pode ser assim definida:

Uma cláusula é, num momento de articulação do texto, entre duas vozes, a chegada ao uníssono ou 8ª em movimento contrário de segundas, uma maior e outra menor.

O último momento da cláusula (a que se chama *ultima*) é antecedido por uma 3ª ou 6ª (*penultima*), que, por sua vez, é normalmente antecedida por uma dissonância

[65] Uma maneira jocosa de ver esta questão consiste em considerar as cláusulas como se fossem casamentos. O casamento dá-se entre duas pessoas, sem as quais não pode existir. No entanto, vão ao casamento muitas mais, havendo inclusive intervenientes muito importantes, como o padre, as testemunhas, os padrinhos, os convidados, que podem acorrer em maior ou menor número. Como veremos a seguir, o casal propriamente dito consiste em *cantizans* e *tenorizans*, todo o resto é facultativo.

preparada de 7ª ou 2ª (*antepenultima*). Tome-se como exemplo a cláusula que tem a sua *ultima* na primeira nota do compasso 8 do exemplo que tínhamos no fim do subcapítulo anterior:

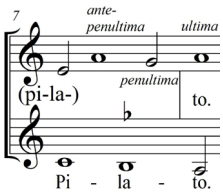


Figura 61: Cláusula do compasso 7 do *Crucifixus do Credo* da *Missa ad imitationem moduli Doulce memoire* de Orlando di Lasso

Há raros casos em que esta dissonância preparada por síncopa na *penúltima* não existe. A estas cláusulas dá-se o nome *simplex*, sendo exemplo desta categoria a do compasso 10 do mesmo exemplo:

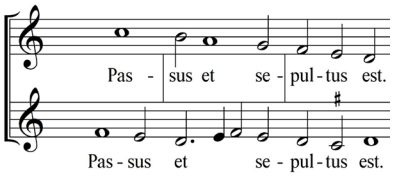


Figura 62: Cláusula do compasso 10 do *Crucifixus* do *Credo* da *Missa ad imitationem moduli Doulce memoire* de Orlando di Lasso

Um caso muito interessante de cláusula, que abrange várias possibilidades, chama-se *clausula fuggita*, tendo esse nome porque uma das vozes envolvidas foge às suas 'obrigações clausulares'[66], ou seja, faz um movimento diferente daquele que se esperaria. O caso mais simples deste tipo de cláusula dá-se quando uma das vozes, em vez de realizar o movimento esperado, faz pausa, como no compasso 16 deste mesmo exemplo:

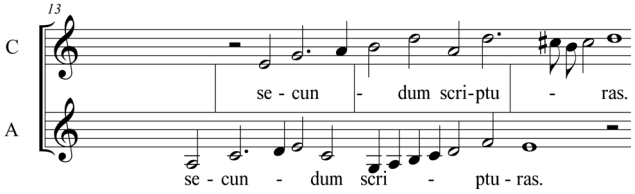


Figura 63: Cláusula do compasso 16 do *Crucifixus* do *Credo* da *Missa ad imitationem moduli Doulce memoire* de Orlando di Lasso

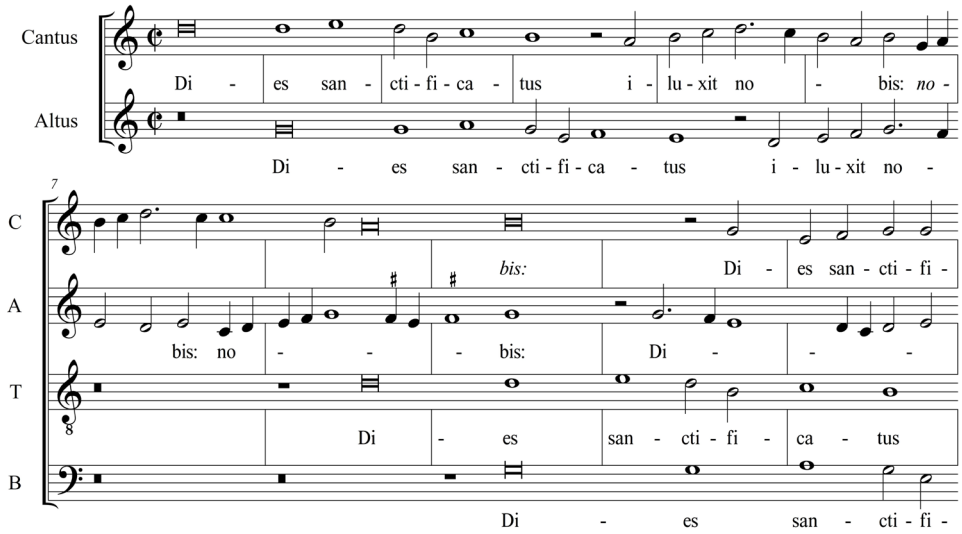
[66] Voltando à nossa alegoria inicial, é como se um dos noivos faltasse ao casamento ou, no último momento, fugisse às suas obrigações conjugais, actuando de uma forma distinta da necessária para consumar o matrimónio.

O movimento melódico ascendente de chegada à nota final chama-se, numa cláusula, movimento *cantizans*. O movimento descendente, *tenorizans*. Assim sendo, podemos dizer que a clausula acima é *fuggita* no *tenorizans*, pois foi esse o movimento esperado que se interrompeu com uma pausa.

Há também exemplos de cláusulas *fuggite* que não se dão por pausa, mas sim, porque um dos movimentos não cumpre o desfecho esperado, seguindo para outra nota. Esta é a origem, entre outras, da que hoje em dia chamamos cadência interrompida.

Quando a voz mais grave é a do movimento *tenorizans*, dizemos que a cláusula é *semiperfecta*; se tiver, para além dos movimentos obrigatórios, um salto de 4ª ou 5ª na voz mais grave que conduza à nota final da cláusula, chamamos a esse movimento *bassiizans* e a cláusula é chamada *perfecta*.

No exemplo que se segue (figura 64) temos uma cláusula *fuggita* no c. 9 (no movimento *tenorizans*, que sobe em lugar de baixar) e uma *semiperfecta* no c. 21. Poder-se-ia ainda especular que a voz do *Bassus* realizaria *fuggita* por pausa no movimento *bassiizans* no c. 17, ainda que este não seja um movimento obrigatório para que haja cláusula:



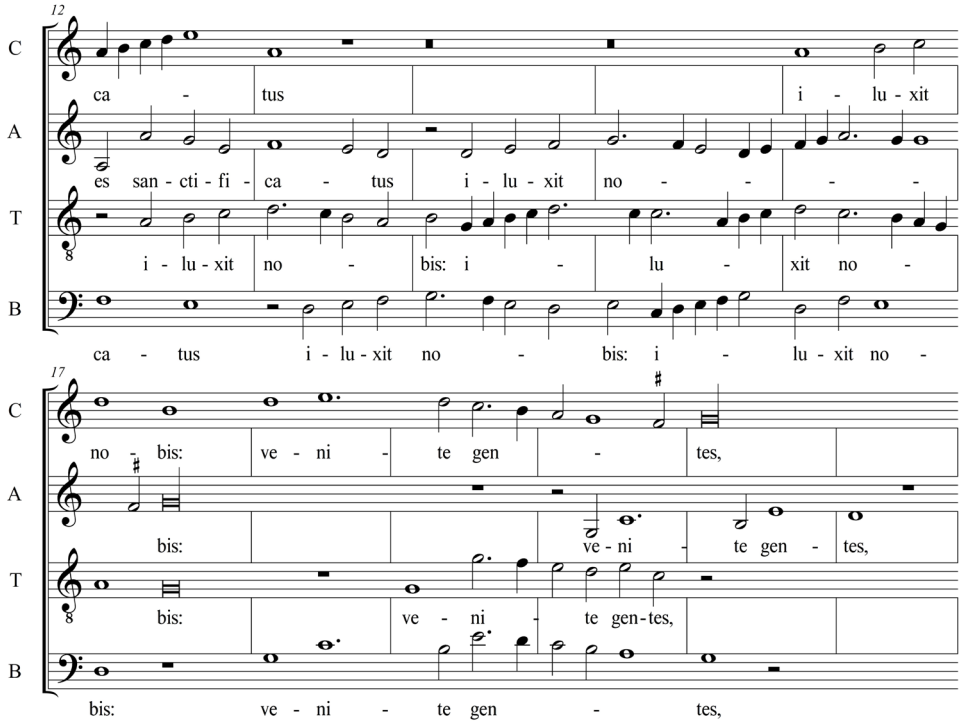


Figura 64: Início do motete *Dies sanctificatus* de Giovanni Pierluigi da Palestrina

Assim como o *bassizans* não é obrigatório, também podem outras vozes participar da cláusula, ou seja, fechar o verso conjuntamente, sem, no entanto, recorrer a nenhum dos gestos próprios do 'casal' (*cantizans* e *tenorizans*) de chegada à nota final da cláusula, mas sim, com movimentos livres. Por exemplo, o *Cantus* participa da cláusula do c. 17 (figura 64), no fim da palavra *nobis*, mas com um movimento que não corresponde aos acima descritos e que nem sequer conclui com a nota final da cláusula. A um movimento outro (sem ser nem *tenorizans*, nem *cantizans*, nem tão pouco *bassiizans*) que participe igualmente do fechamento dá-se o nome de *clausula altizans*[67], este movimento pode realizar qualquer intervalo, incluindo também as 2as, mas, mesmo neste caso, por não ser de chegada à nota final da cláusula, não se chama *cantizans* nem *tenorizans*, mas sim *altizans*.

Muito importante é não confundir o movimento *altizans* com o facto de haver vozes que simplesmente não estão a participar da cláusula. No c. 9, por exemplo, o *Tenor* não realiza *altizans* na clásula entre o *Cantus* (que a realiza *fugitta*) e o *Altus*, mas sim, simplesmente não participa da cláusula.

[67] O facto de cada movimento melódico que acontece numa clausula se chamar igualmente *clausula*, pode facilmente gerar confusão, pois a mesma palavra é usada para o fenómeno conjunto e para o tipo de participação nele de cada uma das vozes envolvidas.

Na maior parte dos exemplos que vimos até agora o movimento ascendente era sempre de 2ª menor, enquanto o descendente era de 2ª Maior. Pode-se dar porém o caso inverso, ou seja: pode o movimento ascendente ser de 2ª Maior e o descendente, de 2ª menor, como no primeiro exemplo deste subcapítulo (figura 61). Neste caso, a cláusula chamar-se-á *clausula in Mi*[68], como no fim desta passagem do mesmo motete de Palestrina, em que o *Bassus* realiza *tenorizans* com intervalo de 2ª menor, o *Altus* assume o *cantizans* com intervalo de 2ª Maior e, tanto o *Tenor* como o *Altus*, realizam *altizans*, pois, embora, por coincidência, cantem intervalos melódicos de 2ª, uma maior e outra menor, estas não são de chegada à nota final da cláusula:

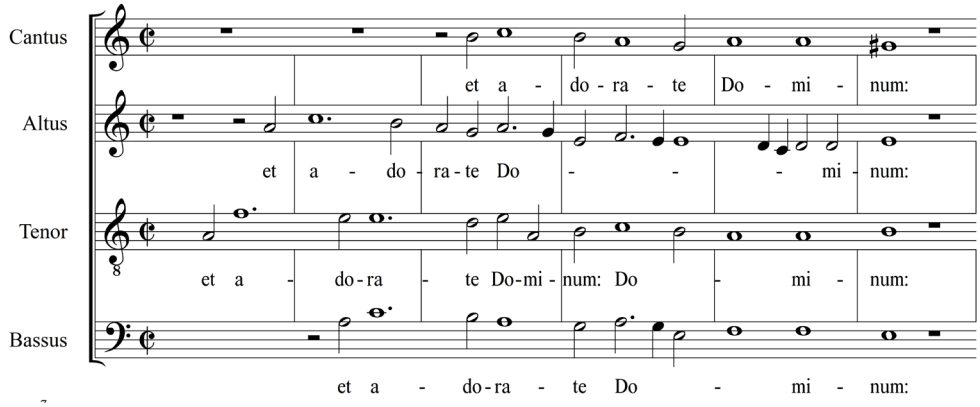


Figura 65: Compassos 31-36 do motete *Dies sanctificatus* de Giovanni Pierluigi da Palestrina

Que consequências é que este conhecimento deve ter para a actividade prática de interpretação de música dos séculos XVI e XVII?

A consciência das cláusulas deve ser um elemento essencial na interpretação de música renascentista, seja no que toca às prioridades de afinação, dando destaque à pureza da chegada ao uníssono ou 8ª, seja no grau de articulação do discurso que se queira alcançar em cada uma. Acima de tudo, cada cantor precisa

[68] Esta clausula tanto se pode dar sobre a nota Mi, como sobre a nota Lá, quando estiver presente um Si bemol, pois a nossa nota Lá era o Mi do hexacorde molle e, por conseguinte, cantado também com o som 'Mi'. Além dos hexacordes *Natura* (de Dó a Lá, cantados ut-re-mi-fa-sol-la), *molle* (de Fá a Ré, cantadas estas notas igualmente com as sílabas ut-re-mi-fa-sol-la), havia também o *durus* ou *quadrus* (de Sol a Mi, cantados também com as sílabas ut-re-mi-fa-sol-la). Chamamos 'bemol' ao B (as notas escritas eram nominadas através de letras), ou seja, ao Si do *hexacorde molle*, que é de facto um Si bemol, e 'bequadro' ao B, ou seja, ao Si do *hexacorde quadrus*, que é um Si natural. Enquanto um dos 'b' se escreve arredondado (mole), o outro 'b' escreve-se quadrado (duro). Originariamente o símbolo de bequadro era um 'b' quadrado, causando o facto de o Si natural até hoje se chamar em alemão 'h', por ser um 'b' escrito quadrado muito parecido com a aparência de um 'h'. Só mais tarde ganhou a sua perna inferior, para evitar confusões.

saber perfeitamente quando realiza uma cláusula, e com quem, sintonizando-se prioritariamente com esse outro naipe.

Nas situações em que todas as vozes participam da cláusula é perfeitamente possível realizar algum tipo de *rallentando*, se se achar por bem.

Quando algumas realizam cláusula, outras não, a situação é mais complexa.

Em muitos casos não será possível de todo realizar agógica que apoie a cláusula, sem prejudicar o fluxo das restantes vozes. Há, porém, casos em que as vozes que não participam da cláusula se encontram em situações musicais em que esse gesto agógico até lhes possa convir, de maneira que um *cedendo* se faz possível, mesmo não sendo a circunstância musical igual para todos. No subcapítulo *Do texto para a música* são abordados exemplos desta prática, difícil, mas não impossível, e muitas vezes bem-vinda.

Não há regras gerais de interpretação de cláusulas, mas, em geral, trazem na *ultima* um relaxamento que pode, sem dúvida, ser sublinhado por *diminuendo* e, como descrito acima, em alguns casos, por alguma dose de diminuição de velocidade. Claro que a atitude variará muito de acordo com o tipo de cláusula e com a situação poética em que esta se der, mas nunca se deverá passar distraidamente por uma!

2. A preparação do maestro

2.1. A escolha de fontes e de processos editoriais

A notação mensural branca vigorou durante quase três séculos com muito poucas alterações: começando no século XV, ainda era usada em Portugal durante todo o século XVII. Esta incrível duração da vigência das mesmas normas notacionais espelha a grande estabilidade de estilo da Alta Renascença, onde começa de facto a ser mais frequente a presença de direcção gestual de ensembles.

O conhecimento da notação original de uma obra, conforme se destacou no subcapítulo Paleografia, é um dado essencial para a apreciação de um estilo. Por outro lado, é muito importante tomar em conta as necessidades do intérprete, de forma a ajudá-lo nesta descoberta. É bom que a notação reflicta as características da música em causa, muito além da simples correcção aritmética, no entanto, se o intérprete só a conseguir ler com extrema dificuldade, não resultará daí uma interpretação fluida e expressiva.

Pode-se abordar este assunto tomando-o precisamente a partir da face oposta, ou seja, ponderando até que ponto a preocupação com a instrução dada ao moderno intérprete pode comprometer a fluência e naturalidade na leitura de um estilo que não contava com grande parte das indicações que usamos hoje em dia[1].

Em suma, o que queremos é um ponto de equilíbrio, no qual não percamos o 'sabor do estilo', nem tão pouco nos sintamos totalmente perdidos em dificuldades. O facto de uma partitura de polifonia vocal da Renascença ter uma aparência distinta de uma de música do século XIX, por exemplo, é um factor positivo, pois contribui para a identidade estilística, que muito pode ser apoiada pela impressão visual. É

[1] A expressão *Ars Perfecta* [Arte Perfeita], tão frequentemente usada na Renascença, já por si implica em material gráfico 'limpo', motivo também por que se faz necessário o uso de *musica ficta*, abordada no próximo subcapítulo.

muito importante que os cantores mudem conscientemente o estilo, quando lidam com repertório variado.

Tomemos um exemplo concreto: o motete *Ecce mulier Chananea*, que Manuel Cardoso inclui na sua última publicação, o *Livro de varios motetes e ovtras covsas*, já de 1648. Esta é a sua expressão gráfica original (início das vozes de *Superius* e *Tenor*):

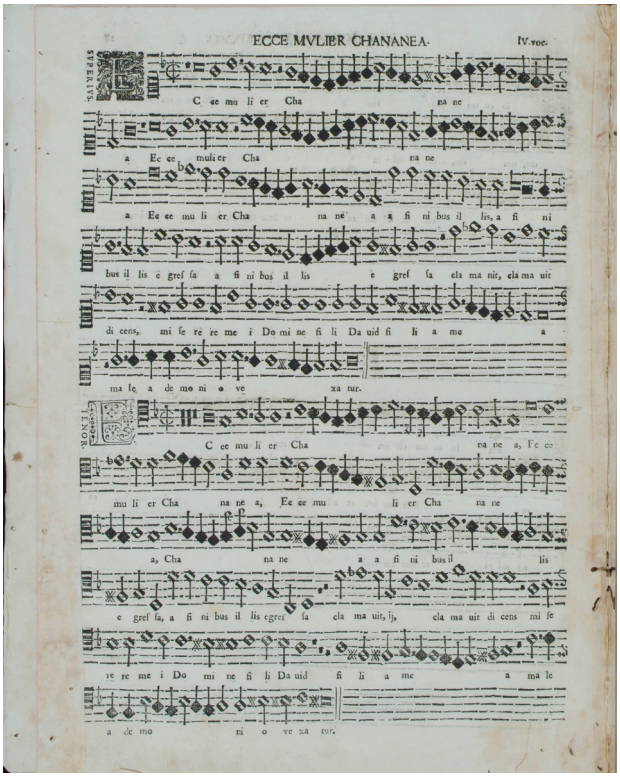


Figura 66: *Superius* e *Tenor* do motete *Ecce mulier Chananea* (folio 21^{versus}), do *Livro de varios motetes* de Manuel Cardoso (1648)

Trata-se de uma edição em livro de coro, como comentámos no capítulo de Paleografia, em que todos os cantores lêem conjuntamente de uma única fonte, não em partitura, mas sim, encontrando o sítio onde está escrita a sua voz.

É difícil ensaiar sem números de compasso e, embora desenvolva muito as habilidades auditivas, custa muito tempo perceber o que se passa na música e corrigir possíveis erros sem o alinhamento gráfico vertical das vozes. Este pode ser feito tentando manter ao máximo as demais características da edição original, evitando inclusive as barras de compasso, escrevendo, no entanto, os seus números, de maneira a ser fácil começar onde se queira, numa situação de ensaio:
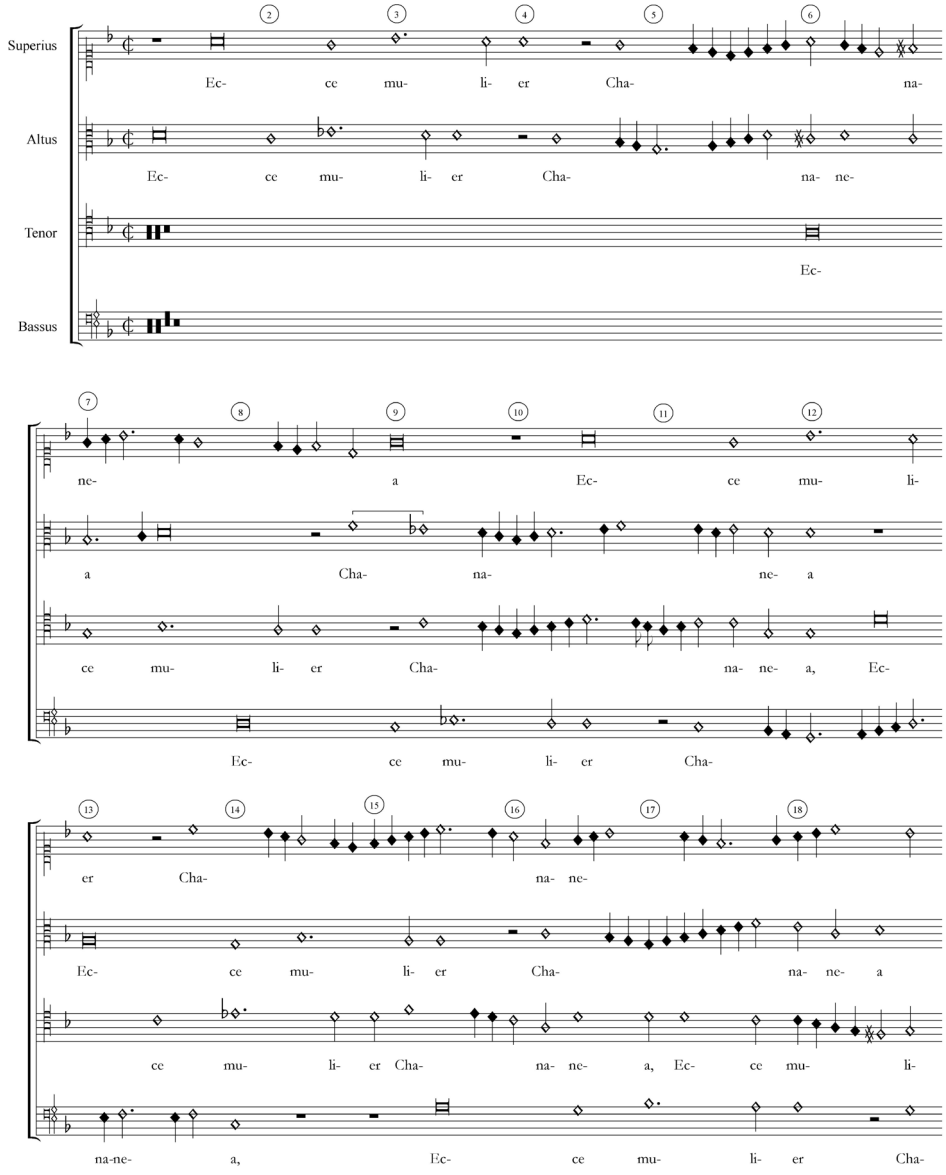


Figura 67: Edição sem barras de compasso e claves originais de *Ecce mulier Chananea*, de Manuel Cardoso

Um passo adiante, no sentido de aproximar a notação dos hábitos de um músico actual, sem, porém, alterar mais do que o necessário a imagem original, consiste em usar os *Mensurstriche* [em alemão: traços de mensuração (singular: *Mensurstrich*)], que demonstram onde acabam e se iniciam compassos, sem que seja necessário

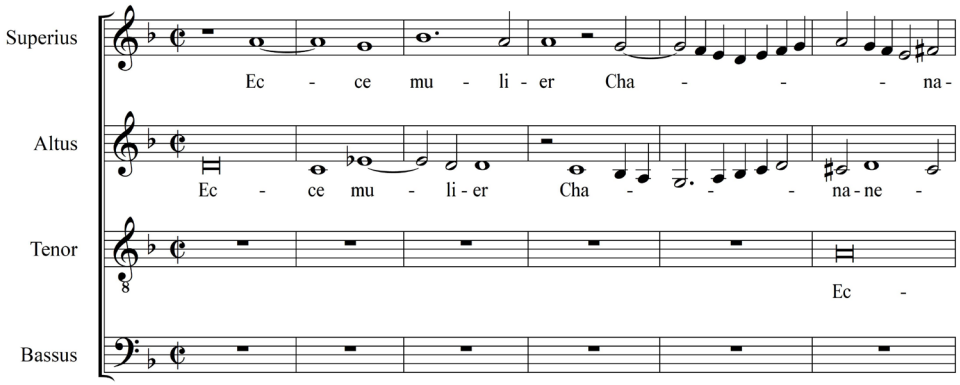
alterar a notação das notas que os atravessam. Este sistema tem o defeito de riscar muito a imagem, num verdadeiro contrasenso: por um lado, impede que a barra de compasso comprometa demasiado a leitura dentro do pentagrama, por outro, fora dele, acentua a importância desta divisão:
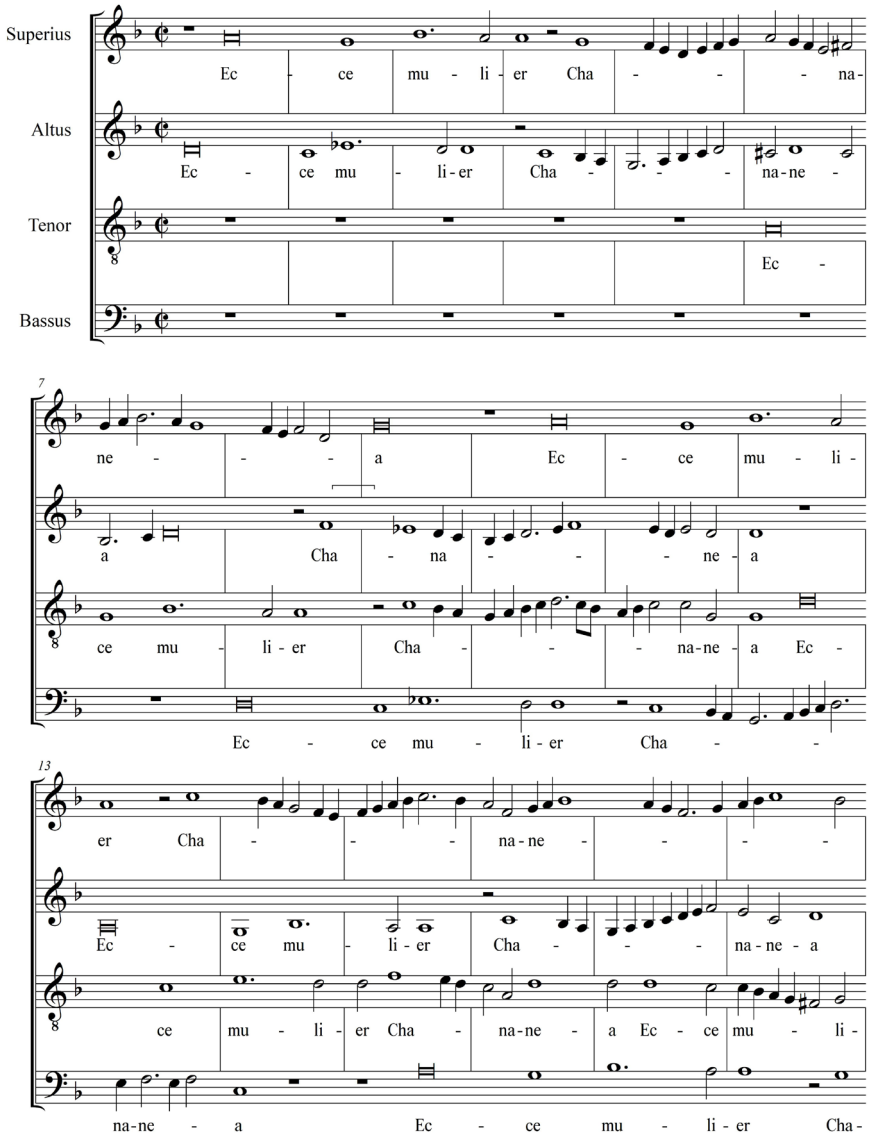


Figura 68: Edição com *Mensurstriche* e claves de sol e fá de *Ecce mulier Chananea*, de Manuel Cardoso

Com o uso de claves de sol e de fá, perde-se a relação entre posição no pentagrama e registo vocal, tão interessante na notação original. Quando lemos em claves originais, o que está escrito a meio do pentagrama, por exemplo, é necessariamente o registo médio do cantor, o que tem linhas suplementares abaixo ou acima, são registos extremos. A cada registo vocal correspondia uma clave. Principalmente na actual notação do contralto em clave de sol, com ou sem transposição de oitava, ou de barítono em clave de fá na quarta linha, esta relação perdeu-se, o que é uma pena, pois torna a relação entre leitura e actitude vocal menos intuitiva e mais vazia de sentido.

O exemplo seguinte (figura 69) afasta-se ainda mais da notação original, pois, não só também abandona o formato das notas e as claves originais, como passa a usar barras de compasso que atravessam o pentagrama, obrigando-nos a partir a duração das notas que atravessam de um compasso a outro, tornando o reconhecimento de motivos e de processos imitativos que se iniciam em diferentes tempos muito menos intuitivo. Além disso, pode levar os cantores a sublinharem os inícios de compassos, o que não se quer neste estilo[2].



[2] Uma prova da pouca importância da distribuição entre 1º e 2º tempo em compassos binários de polifonia renascentista consiste na verificação de que, muitas vezes, em repetições idênticas de trechos musicais, frequentes em fins de motetes, o que estava no 1º tempo passa a estar no 2º, e vice-versa.
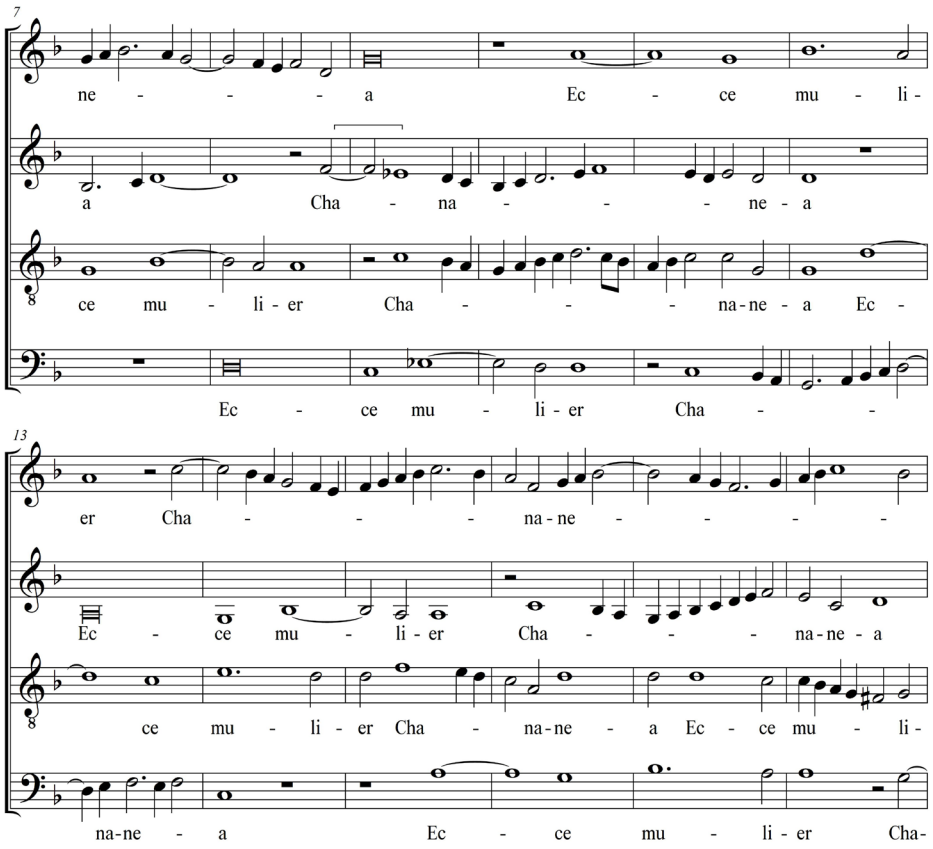


Figura 69: Edição com barras de compasso e claves de sol e fá de *Ecce mulier Chananea*, de Manuel Cardoso

Mais longe ainda da notação original e, na minha opinião, causando um verdadeiro corte com a matriz gráfica do estilo da obra, dá-se a situação quando os valores das notas são alterados (figura 70). Na Renascença as notas a negro são fundamentalmente ornamentais, enquanto as notas vazias são estruturais. Este é um dado importantíssimo para a sensibilidade do intérprete que fica claramente prejudicado (ou, na prática, quase impedido) através deste tipo de redução, pois quando cantamos devemos estar entregues à música enquanto fenómeno sensorial, e não, ocupados a fazer contas:
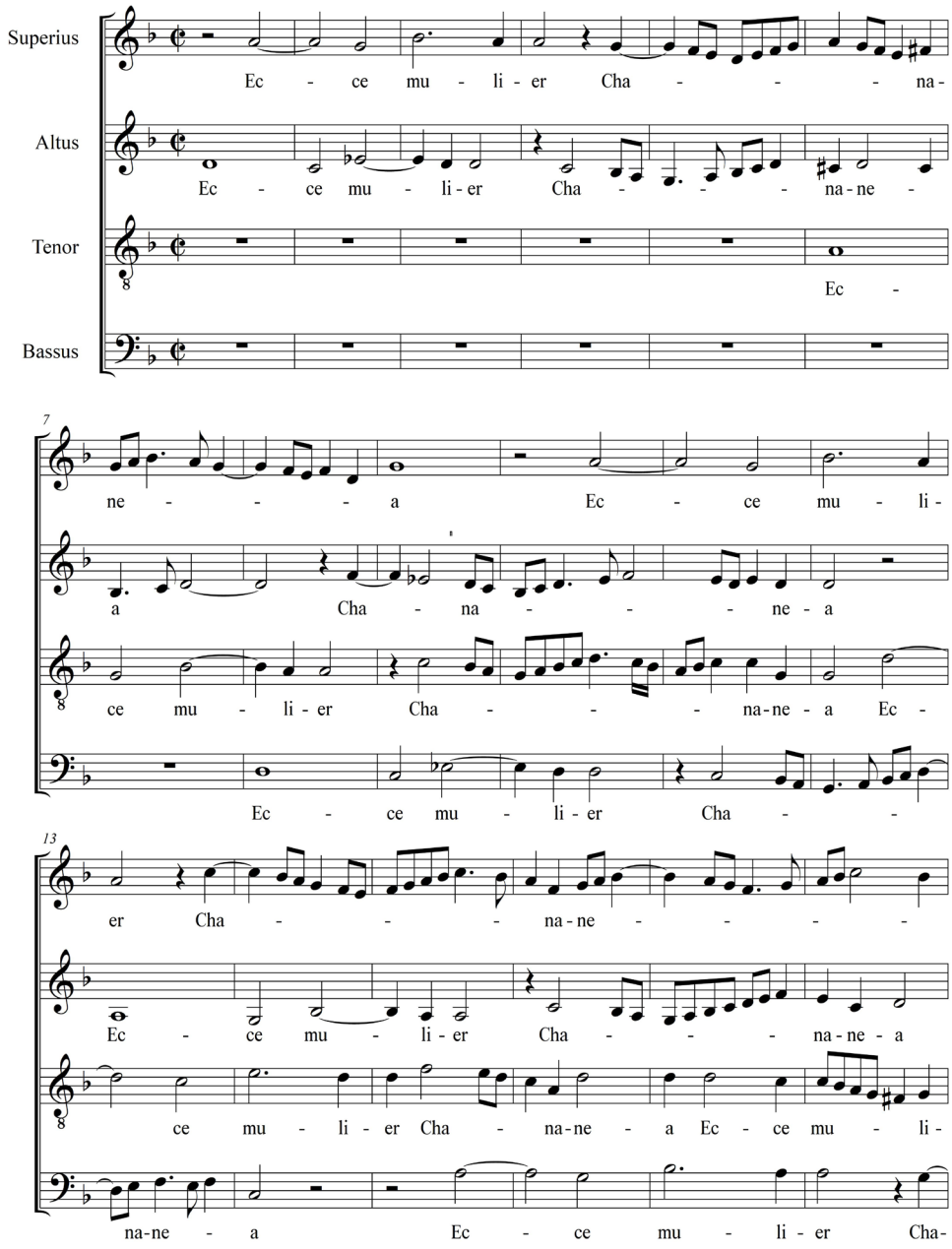


Figura 70: Edição com barras de compasso, claves de sol e fá e redução de valores de *Ecce mulier Chananea*, de Manuel Cardoso

Por motivos diametralmente opostos, não imagino que haja muitos maestros que optem pela primeira ou pela última versão que se apresenta acima. Por qual das intermédias irá optar depende muito tanto das suas próprias capacidades, como das do ensemble com o qual preparará a obra. A título de exemplo, não vale a pena trabalhar com claves originais, ainda que num nível alto de interpretação, se cada cantor só for capaz de ler a sua, sem conseguir acompanhar as partes dos colegas, mesmo que o maestro leia fluentemente em todas as claves.

O ideal, no que toca a Música Antiga, de uma forma geral, é o maestro ser capaz de escrever as suas próprias edições para o seu grupo, não só quando está a fazer uma edição nova a partir das fontes primárias, como também, em alguns casos, quando adapta uma edição moderna ao que lhe parece mais adequado para o seu grupo de cantores, com base na observação da notação original.

Mesmo que a transcrição não seja sua e que confie muito no editor, o maestro deveria sempre fazer um esforço por ver a edição original ou o manuscrito autógrafo, se existir. Hoje em dia consegue-se encontrar na Internet muitas imagens de edições ou manuscritos originais; em outros casos, pode-se escrever para bibliotecas a pedir as suas digitalizações.

Um dos aspectos essenciais a ter em conta é, para além da correcta indicação de propostas editoriais de semitonia (*musica ficta*), que deve aparecer em cima das notas ou em parênteses rectos, é a possibilidade de reconhecer onde a colocação de texto é original e onde é uma solução pensada pelo editor, onde originariamente havia tão somente um sinal de repetição, geralmente escrito assim: *ij*. Devemos tentar seguir ao máximo as indicações do compositor, alterando-as só depois de muito tentar encontrar-lhes o sentido[3]; quanto às propostas do editor, podemos nos sentir muito mais à vontade para proceder a alterações, muitas vezes, em diálogo com os cantores.

Da mesma forma que a Internet pode ser excelente para nos permitir aceder a fontes primárias, alberga uma enorme quantidade de edições péssimas. Caso não seja possível aceder aos originais, o maestro deve procurar usar edições fiáveis, de boas casas editoriais.

Até mesmo quando temos acesso às fontes originais pode ser muito interessante observar a forma como musicólogos especializados editaram a obra, principalmente no que toca à *musica ficta*, abordada no subcapítulo que se segue.

---

[3] Muito comum é sentir-nos obrigados a fazer alterações de colocação de texto em Kyries, em que, ao que parece, os compositores são tendencialmente menos cuidadosos, pensando a música quase como se fora instrumental.

2.2. A *Musica ficta*

Chamamos *musica ficta* às alterações que o intérprete acrescenta ao cantar (sustenidos, bequadros e bemóis), que não estão grafadas na fonte. Nas edições sérias de música antiga, a *musica ficta* é indicada acima da nota que afecta, em contraste com as alterações que o compositor de facto escreveu, que se representa como na prática actual, a anteceder as notas que afectam.

No passado, a responsabilidade sobre estas intervenções cabia, como dito acima, ao intérprete, que tinha que ter suficiente conhecimento de contraponto e estar auditivamente muito atento às restantes vozes para decidir, no momento da execução, que alterações acrescentar. Gradualmente, os compositores foram escrevendo cada vez mais acidentes nas suas partituras, tornando-se rara a necessidade de intervir, habituando-se os cantores a cantar simplesmente o que está escrito, sem acréscimos, o que causou uma menor necessidade de conhecimento e espírito crítico nos intérpretes.

Hoje em dia, o mais comum é as decisões quanto a esse aspecto serem tomadas ora pelo editor da partitura, ora pelo líder do grupo, ou também, com muita frequência, resultarem de um misto entre ambos, ou seja, serem resultado da apreciação crítica do líder do grupo, mediante as escolhas do editor, ora acatando umas, ora rejeitando ou alterando outras, tomando em conta também as propostas dos cantores.

Se um grupo dispuser de muito tempo, pode também tomar todas as decisões de *musica ficta* durante o trabalho de ensaios, sem as ter pensado antecipadamente. O perigo dessa atitude – diga-se de passagem, mais próxima da prática histórica! – é que pode levar a decisões de momento que não foram devidamente ponderadas dentro do total da peça, ou até mesmo em comparação com passagens semelhantes em outras obras do mesmo compositor, pois dificilmente se tem durante um ensaio disponibilidade para esse tipo de investigação.

O ideal é, em alguns casos, poder manter várias possibilidades em aberto, aproveitando o momento de ensaio para as testar. No entanto, parece-me demasiado arriscado, ou mesmo, negligente, que o maestro não se prepare de todo quanto a este assunto, uma vez que a responsabilidade final recairá sempre sobre si, pelo que os cantores esperam que tenha posições claras e fundamentadas, assim como em tantos outros aspectos, também quanto à *musica ficta*. Dizer que um determinado editor decidiu de uma ou de outra forma não pode ser motivo suficiente; um maestro precisa ter a sua própria posição e estar dela convencido.

Há *musica ficta* de dois tipos: *causa necessitatis* [por necessidade] e *causa pulchritudinis* [para embelezamento].

No primeiro caso, a alteração que se acrescenta (sustenido, bequadro ou bemol) resulta de uma necessidade do foro da gramática musical, não sendo opcional, mas sim, imprescindível. São exemplos de *causa necessitatis* o acréscimo de acidentes para evitar oitavas aumentadas ou diminutas, para evitar saltos de trítono, para evitar intervalos aumentados ou diminutos (quando não são um recurso expressivo proposital!) ou para que, no movimento final de chegada ao uníssono ou oitava da nota da cláusula, haja uma voz que realiza um intervalo melódico de meio-tom, enquanto a outra, de tom inteiro. Este último tipo de intervenção pode ser visto em vários dos exemplos do subcapítulo *Cláusulas*.

No Trecho que se segue, da terceira parte do Madrigal *Esperanza tardía* (da extraordinária colecção *Parnaso Español* [...], publicada em 1614), de Pedro Ruimonte, o reflexo de qualquer intérprete experimentado na música desta época será acrescentar bequadros aos Sis bemóis dos compassos 21 e 22 quando do movimento ascendente, para evitar 2as aumentadas, o que, por sua vez, causaria um Si natural (a subir) ao mesmo tempo que um Si bemol (a descer), o que não é propriamente raro acontecer, mas que sujaria um pouco a passagem. A seu favor teria o facto de as restantes vozes praticarem sempre 2as maiores entre as duas sílabas da palavra '*Tícios*'. Que tal reconhecer estas 2as aumentadas como propositais, como absoluta excepção, manifestação musical deste abutre que come a Tício as entranhas, obtendo um resultado musical muito satisfatório?
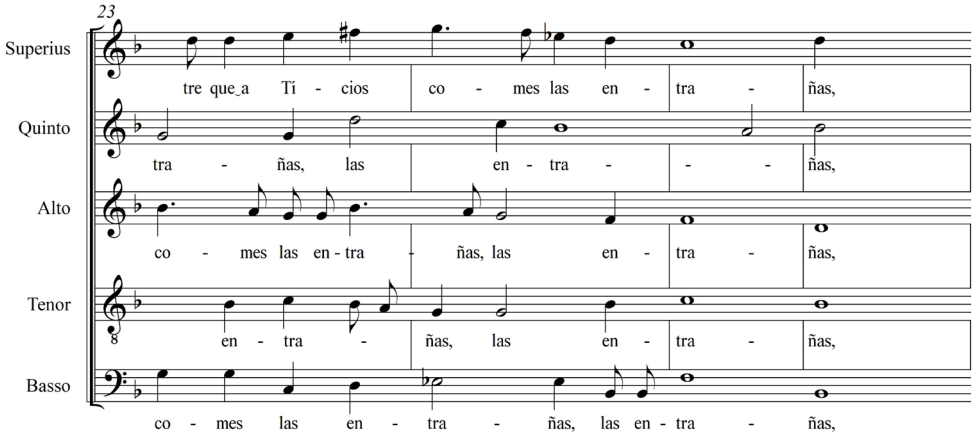
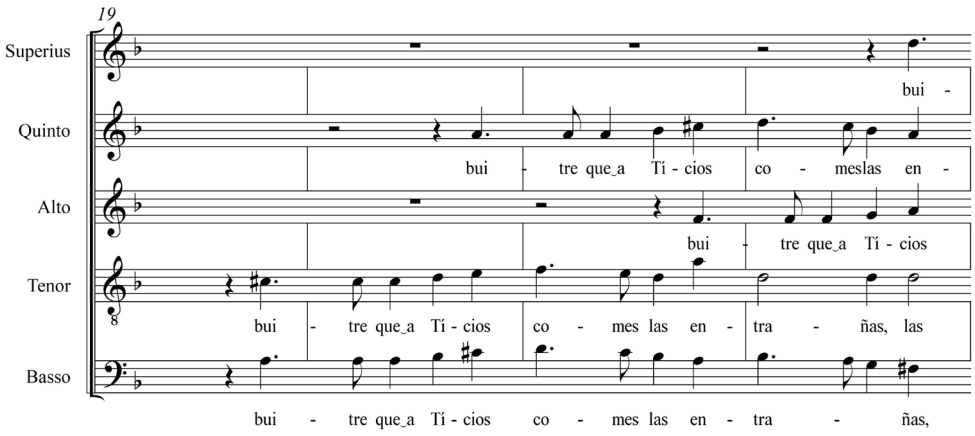




Figura 71: *Esperanza tardía, tercera parte*, compassos 20-26

Há situações em que a 'necessidade' de intervenção não é assim tão clara, pondo-nos, de certa forma, entre estas duas classificações (*necessitatis-pulchritudinis*). A título de exemplo, refira-se que se reconhece por vezes movimentos absolutamente típicos de cláusula que acontecem no meio do discurso (o que é típico de Palestrina, por exemplo), sem fechar nenhum verso. Devemos num caso destes aplicar a *musica ficta* como se de uma verdadeira cláusula se tratasse?

Numa situação de certa forma oposta, se o texto cantado se refere ao pecado, ao desamparo ou à desorientação, será que devemos aplicar a *musica ficta* para que a cláusula final de uma frase destas resulte perfeitamente conclusiva, ou pode a ausência dessa intervenção valorizar o significado do texto?

No caso das *falsas relações*[4], frequentes, por exemplo, na música de Manuel Cardoso, é preciso considerar muito atentamente em que casos se deve alterar uma das notas para a evitar, ou se têm um significado expressivo importante frente ao texto, ou ainda, sejam consequência de uma imitação motívica rígida que não deve ser perturbada pela intervenção de *musica ficta*.

[4] *Falsas relações* são intervalos cromáticos que acontecem entre vozes distintas, podendo causar a sensação de que houve um erro ou, pelo contrário, resultando satisfatoriamente expressivas, no contexto da obra.
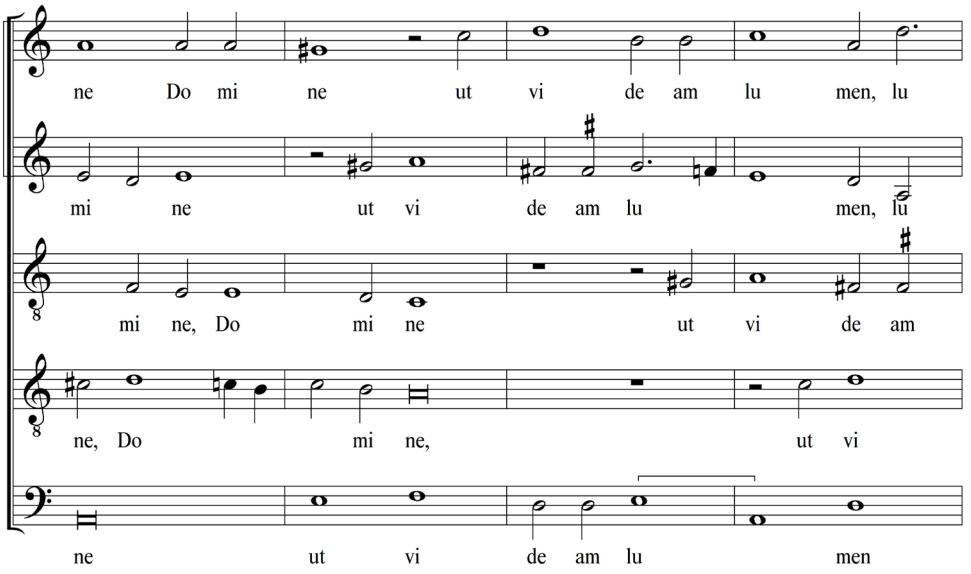


Figura 72: Motete *Quid vis*, de Manuel Cardoso, compassos 23-25

No exemplo acima (figura 72), o rigor da imitação é tão importante, que não faz sentido querer corrigir a presença simultânea de Sol e Sol sustenido (terceiro compasso do trecho), que, além do mais, sublinha o desespero e a insistência do cego, quando roga para que Jesus o cure.

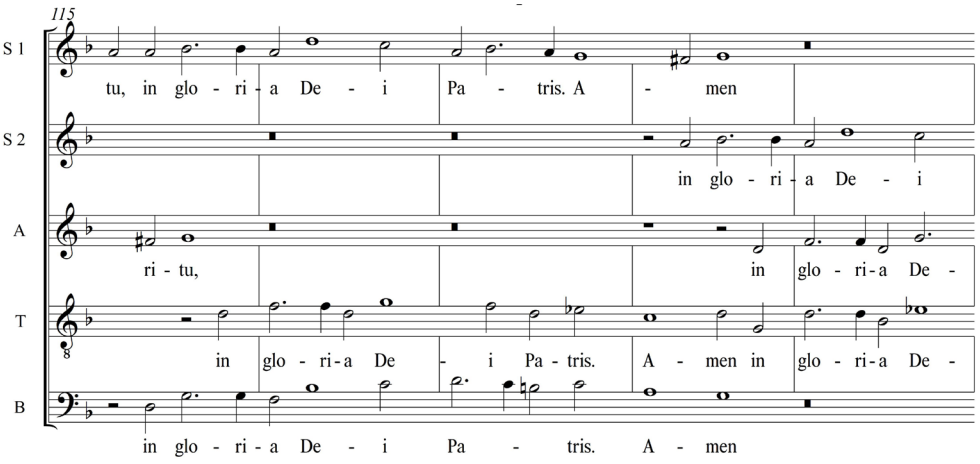


Figura 73: *Gloria* da Missa *Hic est discipulis ille*, de Manuel Cardoso, compassos 115-119

Este último caso é talvez ainda mais extremo (figura 73), já limítrofe, entre a vontade de deixar o motivo intacto – inclusive porque é um motivo importante no

motete de Palestrina que dá origem a esta missa *hic est discipulis ille* de Manuel Cardoso – e a vontade (que pode ser sentida como necessidade) de evitar a 8ª diminuta entre o *Superius* e o *Bassus* (no c. 117). Um factor essencial, em termos de *musica ficta*, é o andamento em que se canta as obras, pois com andamentos mais rápidos muito mais facilmente se aceita como naturais situações como esta, o que, nessa perspectiva, demonstra que não se querem cantadas muito lentas.

É principalmente para este tipo de casos que uma verificação em ensaio pode ser muito interessante, recorrendo o maestro ao diálogo com os cantores como forma de aferir as suas sensibilidades, de maneira a chegar ao resultado que melhor sirva à música, que é sempre aquele que melhor serve aos intérpretes, sem nos esquecermos de que a responsabilidade final será sempre do maestro.

Muito importante a ter em conta, no que toca à música ficta, é a compreensão morfológica e de movimento da música, ou seja, se uma nota se relaciona preferencialmente com o que lhe vem antes ou com o que lhe vem a seguir.

Neste exemplo, retirado da *quarta parte* da *Sestina* de Claudio Monteverdi, a atitude mais imediata seria certamente a de alterar o Fá da voz de *Tenore* do novo trecho, subindo-o para sustenido. Dependendo da forma como for cantado, pode porém ser Fá natural (mesmo soando ao mesmo tempo que um Fá sustenido), se entrar lançado para a frente, enquanto o Ré maior pertence ao passado, melhorando o contraste poético entre estes dois versos, muito importante do ponto de vista dramático:

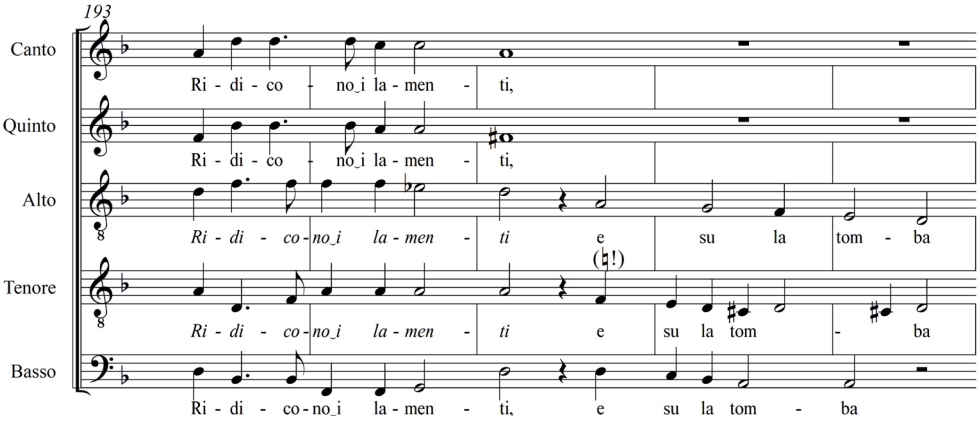


Figura 74: *Sestina* de Claudio Monteverdi, compassos 193-197 da obra, 40-44 da sua *quarta parte*

Esta passagem demonstra como as decisões de *musica ficta* não podem ser tomadas só pelo editor, pois este não tem como saber a interpretação que a música virá a ter. O maestro deve tratar este assunto, ainda que tomando em conta as achegas da musicologia, sempre também como seu.

Voltando à *Esperanza Tardía* de Ruimonte, mas agora na sua quarta e última parte, há um caso particularmente polémico e interessante, que muito bem ilustra a importância de distinguir o papel da nota afectada, ou bem que em continuidade com o que se ouve anteriormente, ou como preparação para o que se segue:
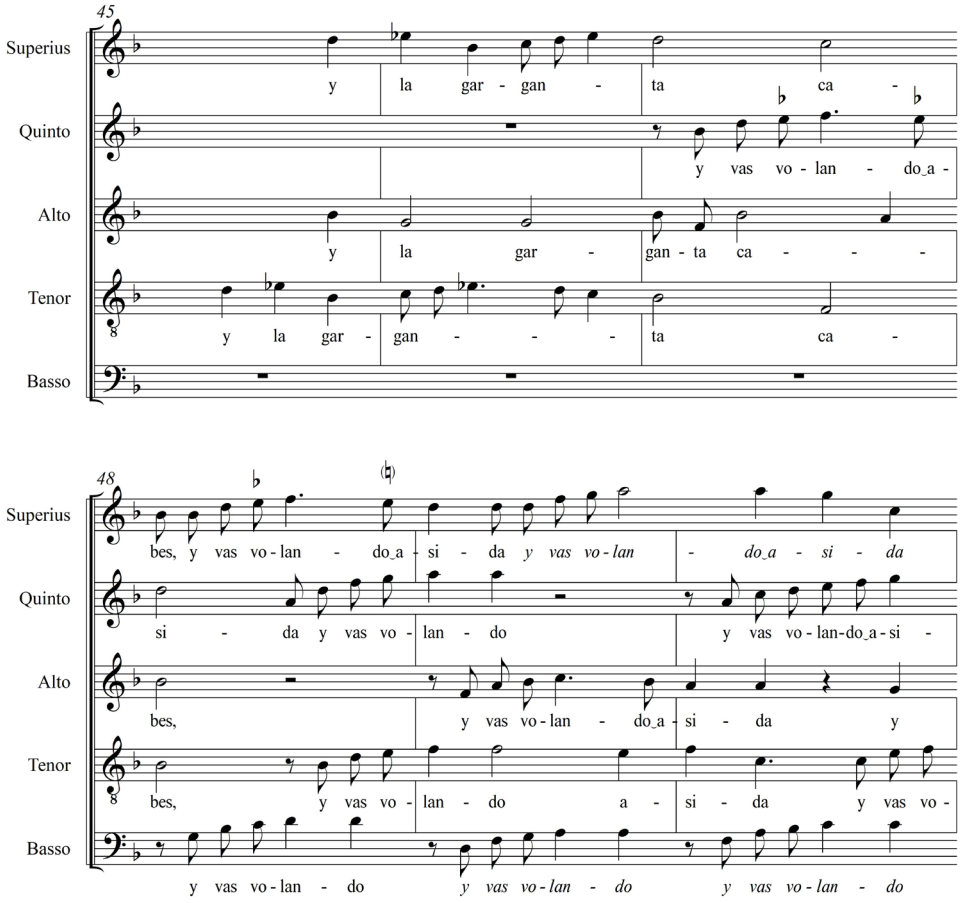


Figura 75: *Esperanza Tardía*, *Cuarta parte*, compassos 46-50.

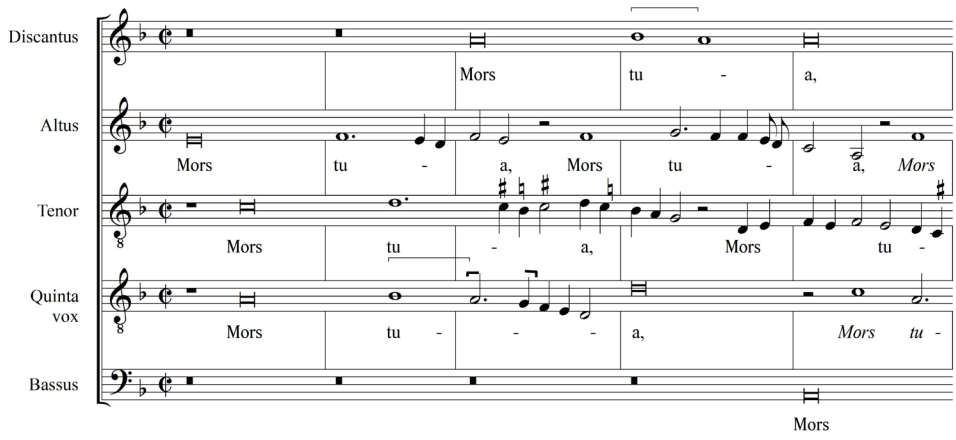
Nenhum outro Mi bemol está indicado, a não ser os dois da voz superior, no compasso 46. No compasso 47 é bastante evidente a necessidade de os acrescentar ao *Quinto*. Na medida em que o *Superius* o imita imediatamente a seguir, o mais previsível seria que o fizesse com a mesma *musica ficta*, no entanto, o eixo tonal da música altera-se claramente a partir daí, transitando do hexacorde mole para o duro (em transposição 4ª acima, ou seja *per bemolle*, em *chiavette*), sendo que o Lá agudo, como nota mais longa e de chegada, igualmente dificultaria a aceitação de Mis bemóis. A situação é particularmente periclitante pois, normalmente, em caso de

haver alterações, usa-se Mi natural preferencialmente para subir e bemol para descer, propondo-se aqui precisamente o contrário. Musicalmente, o resultado é muito satisfatório, ouvindo-se o compasso 48 como *pivot* que conduz de uma passagem mais comedida à única vez nesta *cuarta parte* em que se ouve a nota mais aguda de *Superius* e de *Quinto*:

Se já quanto à *causa necessitatis*, como vimos acima, há situações que envolvem alguma (ou até bastante) subjectividade, a *causa pulchritudinis* leva-nos a decisões extremamente frágeis, no que toca às certezas que se possa querer ter.

Quanto ao grau de subjectividade, há, porém, muita variabilidade: Concluir uma 'cláusula em Mi' (ver subcapítulo *Cláusulas*) com um acorde menor, por exemplo, há-de ser uma situação de excepção que carece de justificação, pois a expectativa é claramente a de que o acorde de resolução seja maior, ainda que para tal haja necessidade de uma intervenção de *musica ficta*. Apesar de esta intervenção se enquadrar no âmbito da *causa pulchritudinis*, há aqui pouca subjectividade em jogo. Na maior parte dos casos, porém, o grau de subjectividade nas decisões é tão grande, que há até situações em que intervir ou não intervir podem ser consideradas decisões finais igualmente plausíveis.

O caso que se segue é particularmente interessante, pois, por mais que nenhuma das intervenções que aqui se propõe seja efectivamente imprescindível (motivo porque não aparecem na edição da obra completa de Orlando di Lasso), a música sem elas soa estranha e não reflecte o conteúdo do texto. Cantada com as intervenções propostas, é maravilhosamente convincente, tanto especificamente para esta passagem, como no âmbito do total do motete, a tal ponto, que estou convencido de que esta era a ideia do compositor:



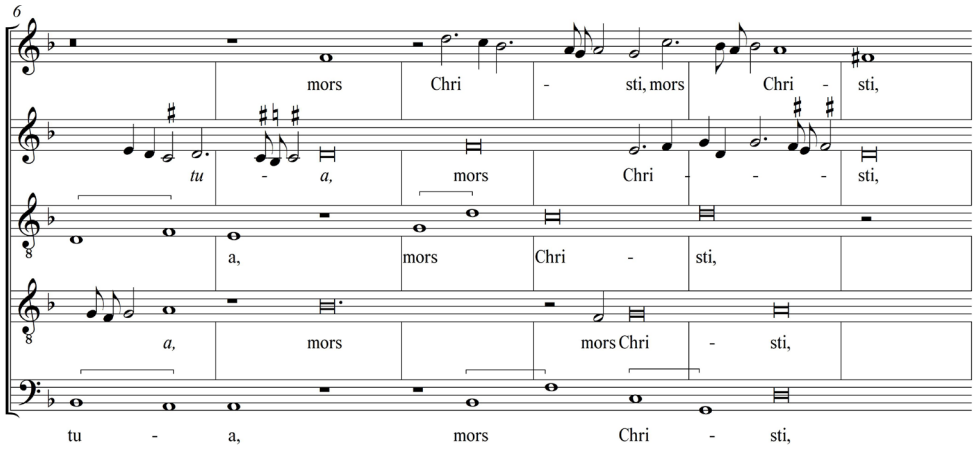


Figura 76: Início do motete *Mors tua, mors Christi* de Orlando di Lasso

O grande problema das escolhas de *musica ficta*, principalmente no tocante à *causa pulchritudinis*, mas não só, é que exige um conhecimento muito abrangente do estilo de um compositor. Se, por exemplo, para um determinado compositor, um acorde aumentado é uma raríssima situação de excepção, para outro, pode ser uma ocorrência perfeitamente frequente e banal. Por outro lado, nenhuma decisão de *musica ficta* deve ser tomada sem levar em conta aspectos pontuais muito específicos, seja no que toca ao resultado que esta intervenção tem na obra em causa – do ponto de vista da homogeneidade estilística, ou, pelo contrário, da necessidade de variedade – seja quanto ao resultado melódico para as vozes envolvidas.

Muito dificilmente se pode considerar que haja regras gerais aplicáveis no que toca à *musica ficta*. Independentemente de considerações teóricas mais ou menos bem fundamentadas, se a alteração que se pretende acrescentar causar uma melodia mais artificial e difícil do que a anterior à intervenção, é bem provável que esta seja uma má ideia.

Importante é começar sempre por tentar não intervir, fazendo-o só quando nos sentirmos impelidos a tal, seja por conhecimento teórico, seja como reacção intuitiva, sendo que, com o tempo, quanto mais confortáveis nos sintamos num estilo, mais a distinção entre estas duas origens se irá esbatendo.

No caso de se estar a usar uma edição que não é nossa, devemos sempre fazer a experiência de verificar se a intervenção é mesmo necessária. Há editores que claramente se excedem nas intervenções de *musica ficta*, aplicando este recurso abusivamente ou, como é natural no ser humano, cometendo erros, que podem igualmente se dar por omissão, pois há editores que, pelo contrário, se abstêm demasiado de intervir.

Uma edição que não distinga graficamente as intervenções de *musica ficta* dos acidentes escritos pelo compositor deve ser imediatamente descartada.

Só mesmo nos casos de obras vocais que foram transcritas em tablatura[5] em data próxima à sua concepção sabemos exactamente que soluções de *ficta* eram pretendidas, naturalmente, por quem fez a transcrição, que pode ser sempre que não tivesse posições representativas ou que estivesse a privilegiar determinados gestos típicos do seu instrumento, menos típicas na prática vocal.

Todas as intervenções de *ficta* que pensarmos fazer têm que ser testadas antes do ensaio de duas formas: tocando o trecho – assim como a obra completa, para compreender como nela se enquadra – num instrumento[6] (geralmente de tecla) que permita executar o total, e cantando as vozes envolvidas.

O assunto da *musica ficta* é tão delicado quanto fascinante. Devemos encará-lo com abertura e espírito de aventura, tanto quanto com cuidado e respeito pelo compositor e pela teoria musical do seu tempo.

Uma decisão tomada há alguns anos atrás pode ser revertida numa próxima interpretação de uma mesma obra. Isso não é uma derrota nem uma vergonha, mas sim, um sinal de que se está a progredir musicalmente, numa relação viva com a invenção expressiva num determinado estilo.

Alguém que diga, quanto à *musica ficta*, que tem sempre certezas absolutas e inabaláveis será provavelmente pouco conhecedor do assunto e detentor de muito pouca experiência prática nesta matéria.

---

[5] Há vários tipos de tablatura, para vihuela, para a família dos alaúdes, para instrumentos de tecla e, o que neste contexto não vem ao caso, também inclusive para alguns instrumentos melódicos. Consiste numa escrita da acção prática a realizar com os dedos (que corda pisar em que traste, que teclas premir, etc.), deixando perfeitamente claro que notas se pretende que sejam ouvidas, sem deixar lugar a *musica ficta*.

[6] Há que ter em consideração que as dissonâncias soam mais duras quando tocadas num só instrumento do que nas vozes, tanto devido às diferenças de timbre entre os naipes, como por motivo da espacialidade, ambos factores que amenizam o seu efeito.

2.3. A escolha do efectivo

Frequentemente, quanto mais nos debruçamos sobre um assunto, mais descobrimos (eventualmente, decepcionados) que não há regras gerais que o rejam.

É, sem dúvida, mais comum encontrarmos registos históricos de pequenas formações a cantar polifonia renascentista, no tempo em que foi criada, no entanto, pontualmente, sabe-se que também houve agrupamentos relativamente grandes a executá-la, caso contrário, não teria Orlando di Lasso, a título de exemplo, uma *cappella* tão numerosa à sua disposição, chegando a actuar, entre cantores e instrumentistas, com 48 músicos[7].

Da mesma forma, sabemos que instrumentistas de sopro (*ministriles*, como se dizia na Península Ibérica) acompanhavam pontualmente a polifonia *colla voce*[8] ou mesmo a assumir sozinhos algumas das vozes. Mais uma vez, não podemos partir do princípio de uma prática generalizada, mas sim, de uma grande variedade de possíveis soluções, de acordo com as características locais de cada igreja, mosteiro ou capela palaciana.

Tanto quanto investigar as características de execução das obras, quando das suas estreias, é importante reconhecer as características de quem as executa agora, de maneira que as soluções adoptadas serão sempre um compromisso entre estes dois pontos de vista: o arqueológico e o pragmático contemporâneo.

Não adianta, a título de exemplo, querer trabalhar com instrumentistas *colla voce* se não se dispõe do necessário tempo de ensaio e habituação de parte a parte. Por vezes, caem maestros na ilusão de que o reforço instrumental fosse, por definição, uma ajuda, sem se darem conta de que custa o seu esforço e tempo conseguir uma homogeneidade/complementaridade tímbrica e musical entre os instrumentos e as vozes que partilham uma mesma parte polifónica.

Nessa perspectiva, a escolha dos instrumentos é importantíssima. Não me parece que tenha qualquer vantagem usar instrumentos que não sejam históricos para apoiar música vocal renascentista – a não ser que se queira quebrar completamente a relação com o estilo –, sendo que a escolha de cada um dependerá não só das formações mais típicas – descritas, por exemplo, por Praetorius[9], já no fim do período que aqui abordamos –, como do ideal tímbrico de que nos queremos aproximar em cada naipe, não numa perspectiva abstracta, mas sim, em concreto, tendo em

---

7 Leuchtmann, Horst. 1976. *Orlando di Lasso – Sein Leben*. Breitkopf und Härtel: 198.

8 Diz-se *colla voce* quando um instrumento duplica uma parte vocal.

9 No livro *Organographia* (1619), segundo tomo da grandiosa obra *Syntagma Musicum*, na medida em que vai apresentando os instrumentos do seu tempo, Michael Praetorius propõe as combinações que lhe parecem favoráveis.

conta os cantores que estão à nossa disposição. Se não há condições de fazer um trabalho sério e dedicado dispondo dos instrumentos, será eventualmente melhor cantar *a cappella*[10].

Não podemos deixar de referir neste ponto que há quem defenda que nos aproximamos mais da prática histórica se cantarmos e tocarmos sem ensaio e sem qualquer discussão de aspectos interpretativos. Se, do ponto de vista puramente documental, devamos reconhecer que o tipo de ensaio voltado para detalhes de interpretação que fazemos hoje em dia não encontra correspondência na prática mais comum dos séculos XVI e XVII, também é preciso ter em conta que nos referimos a duas situações muito distintas: Enquanto na época em que esta música foi composta havia toda uma tradição viva de como a interpretar, muitas vezes, inclusive, por cantores e instrumentistas que partilhavam a vida de forma muito intensa, hoje temos que passar por um processo de descoberta e incorporar estilos que não definem a nossa vida quotidiana, sendo por isso normal que precisemos de um esforço muito maior para alcançar interpretações de qualidade em Música Antiga, do que aquele de que necessitariam os seus contemporâneos.

Na vida real, a maior parte das vezes, não é a obra que procura o ensemble ideal para a executar, mas sim, o ensemble que procura a obra que melhor se adapta às suas características. Tendencialmente, obras com um filigrana muito refinado pedem agrupamentos mais pequenos ou mesmo constituídos por um cantor por cada naipe, enquanto outras mais voltadas para a monumentalidade podem encontrar boas execuções em conjuntos maiores.

Em peças a muitas vozes existe ainda a possibilidade de juntar alguns naipes cantados por um único cantor, com outros naipes, com dois ou até três cantores. A título de exemplo, é possível que seja útil reforçar uma parte de Baixo por mais de um cantor, principalmente se não os temos com as notas graves suficientemente presentes, ou de Contralto, se cantadas por mulheres que tão pouco tenham uma voz verdadeiramente grave, enquanto partes de Tenor ou de Soprano possam bem ser cantadas com um por voz.

Devemos manter-nos abertos à possibilidade de, numa mesma apresentação, executar obras com diferentes cantores, dispensando outros.

É muito comum a maior dificuldade de escolha de cantores e de transposições dar-se quanto às vozes intermédias. Os registos de Contralto e de Tenor são frequentemente idênticos, ou quase, motivo porque, muitas vezes, em conjuntos instrumentais, eram tocados por instrumentos iguais. Num coro em que contemos com Contraltos femininos e Tenores masculinos, o que devemos fazer? Evidentemente, cada caso tem que ser visto singularmente. Importante é que se tente evitar uma

[10] Usa-se essa expressão, hoje em dia, para indicar o canto só com vozes, sem participação instrumental.

quebra tímbrica e/ou energética entre Tenor e Contralto, sendo que, para tal, há sempre que pôr a hipótese de cantar a obra em outra altura, que não a escrita, o que equivaleria a usar outro diapasão, de que na Renascença havia muitos[11].

Quando se adopta transposições é preciso ter cuidado para que não entrem em conflito com a altura em que se canta outras obras do mesmo programa. Se houver participação instrumental, então é preciso verificar como resultam as novas tonalidades nos instrumentos envolvidos, uma vez que os instrumentos históricos são muito limitados neste aspecto[12], sendo também necessário verificar em que diapasão estão disponíveis[13].

Mesmo quando a circunstância nos levar a executar polifonia renascentista com grandes efectivos, devemos nos dedicar a um acentuado empenho no sentido de evitar que o som se torne pesado ou forçado, de maneira que as linhas melódicas de cada uma das vozes soem homogéneas e leves, a trançar-se de forma muito consciente e viva, no que toca à actitude de cada cantor, que não pode/deve isolar-se na sua voz sem participar do total polifónico, que tem que conseguir ouvir confortavelmente[14].

Como o subcapítulo *musica ficta* já sublinhou, os cantores da Renascença tinham grandes habilidades contrapontísticas, a ponto de tomarem decisões da maior importância, que hoje cabem aos compositores. Por maior e menos especializado que seja o coro que execute música deste género, é muito importante que o maestro motive cada um dos cantores para que a ouça atentamente e disfrute da invenção polifónica, muito além da decifração e execução ortograficamente correcta da sua parte. A expressão 'independência de vozes', tantas vezes utilizada no contexto da polifonia renascentista, não nos deve levar a um mal-entendido: não se trata de cantar a própria voz sem atenção às restantes – pelo contrário: a alma do

[11] Especificamente quanto a este assunto, recomenda-se vivamente o livro: Haynes, Bruce. 2002. *A History of Performing Pitch: The Story of 'A'*. Scarecrow Press.

[12] Ao contrário dos instrumentos de sopro modernos, em que se procura ter uma qualidade sonora muito parecida para todas as notas, nos instrumentos antigos há 'notas boas' e 'notas más', com diferenças tímbricas muito acentuadas (o que pode ter um resultado estético interessantíssimo, se usadas as 'más' com parcimónia e no momento certo) e, nos mais antigos, notas quase impraticáveis, de maneira que tonalidades com muitos acidentes podem não ser de todo possíveis ou extremamente desconfortáveis e de mau resultado final.

[13] No momento há uma tendência, no mundo da Música Renascentista, para optar por instrumentos com o Lá a 466 Hz, ou seja, meio tom acima do Lá 440, mas não deixa de ser necessário perguntar a cada músico de que instrumentos dispõe, no caso dos sopros, ou que cordas tem e como pode afinar o seu instrumento, no caso das cordas.

[14] Quanto mais forte cantamos, mais presente temos a nossa própria voz (audição ósseo-lábio-dental de origem interna) e, por conseguinte, menos as restantes vozes (audição aérea de origem externa). Em ensembles muito grandes acresce-se a esse problema o da espacialidade, tornando muito difícil que todos os cantores se ouçam efectivamente bem.

Contraponto reside precisamente na interacção –, mas sim, de saber que todas têm igual importância e identidade própria.

É preciso que cada voz tenha personalidade, cantando os seus desenhos melódicos de forma convincente, para que o seu trançar no total polifónico não soe como elemento de confusão e dissociação, mas sim, como mais um participante num jogo equilibrado e vibrante entre parceiros que se entendem e respeitam, pelo que precisam conseguir ouvir-se muito bem.

Ao contrário do que alguns maestros às vezes parece quererem preconizar, não é uma neutralidade gélida de cada voz o segredo de boa polifonia, mas sim, pelo contrário, é o calor das suas intenções o que melhor permite dar unidade ao total contrapontístico.

2.4. O trabalho com o texto cantado

A dedicação de um maestro ao texto literário cantado deveria ser, quanto à sua importância, no mínimo, semelhante à que investe na aprendizagem do texto musical.

Acima de tudo, no repertório de épocas em que pouco ou nada se recorria a indicações de dinâmica, articulação ou carácter, é, em grande parte, no texto cantado que se encontrará as chaves para a interpretação desta música. A ausência dessas indicações específicas não deve de todo ser entendida como instrução para uma pretensa ausência de nuances na interpretação, mas sim, um sinal de que é preciso encontrar a interpretação por outros meios, no que o texto cantado desempenha um papel essencial.

Assim sendo, não há como sublinhar suficientemente a necessidade de compreender muitíssimo bem o texto poético com que se defrontou o compositor e que, a não ser no caso de obras compostas sobre *cantus firmus*[15], deu origem à obra musical. Compreender o texto não significa unicamente traduzi-lo com plena consciência do significado de cada palavra, mas sim, entender também o contexto de onde foi retirado e o significado que na altura tinha, que pode ter pouca relação com o nosso actual entendimento.

Temos hoje em dia uma relação muito pessoal com religião e espiritualidade, distinta do que se passava nos séculos XVI e XVII. Não só a fé não era então uma opção, mas sim, uma obrigatoriedade – precisando a sua ausência de ser cuidadosamente escondida para não acarretar consequências nefastas –, como a interpretação dos textos sacros nada tinha de pessoal, havendo um *canon* obrigatório da sua hermenêutica, variando de acordo com o contexto cultural do compositor. Por isso, o conhecimento dos comentadores bíblicos da sua esfera, por exemplo, é muito importante para compreender e valorizar devidamente as suas escolhas musicais. Além disso, para melhor a interpretar, é preciso compreender o enquadramento litúrgico para o qual criou cada uma das suas obras, uma vez mais, de acordo com as práticas do seu tempo, que podem divergir sensivelmente das normas litúrgicas actuais.

Do ponto de vista da interpretação, a nossa relação pessoal com os assuntos abordados não tem qualquer relevância.

Até mesmo um conhecimento moderno de Teologia, por incrível que pareça, se não for devidamente balizado, pode vir a ser prejudicial, pois os compositores do passado não conheciam novos estudos bíblicos nem, na mais das vezes, principalmente os católicos, outras versões que não os textos dos livros de missa que lhes

[15] Melodia pré-existente, usada como base de uma composição.

eram facultados ou, na melhor das hipóteses, os da vulgata[16], sem comparação entre fontes nem conhecimento do texto em línguas anteriores.

A título de exemplo, observe-se o início do motete *Quam pulchri sunt gressus tui*, da extraordinária colecção *Cantica Canticorum*[17], de Palestrina:
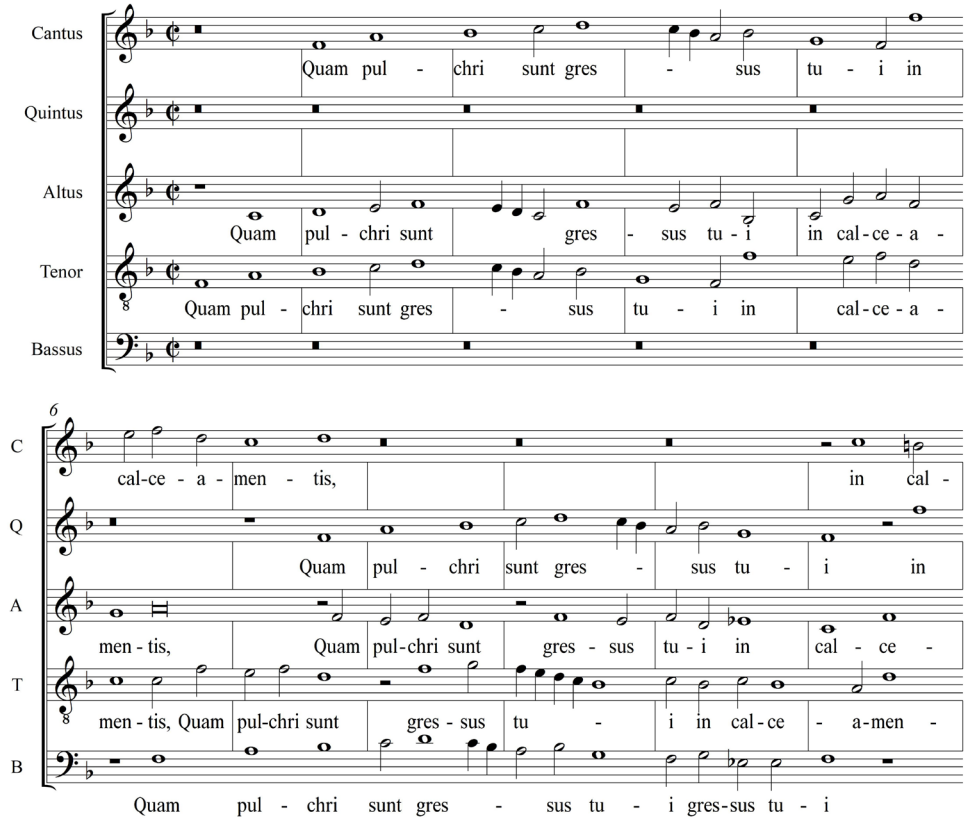


Figura 77: Início do motete *Quam pulchri sunt gressus tui* de Giovanni Pierluigi da Palestrina

16 Nome geral para a Bíblia em latim.

17 Esta colecção de motetes de Giovani-Perluigi da Palestrina, intitulada originariamente: *JOHANNIS PETRALOYSII PRAENESTINI mottetorum quinque vocibus LIBER QUARTUS ex canticis canticorum*, incluindo 29 motetes, todos eles sobre trechos do *Cântico dos Cânticos* do Velho Testamento, constitui-se num caso interessantíssimo, tanto pela sua música, como pelas dúvidas que gerou. Enquanto durante muitos anos se acreditou que Palestrina teria escolhido os trechos como se fora um libretista, ou seja, criando pela colagem uma nova narrativa, como descreve Douglas Dickson ('Palestrina's 'Song of Solomon", *Music & Letters*, Apr., 1937, 18 (2): 150-157), sabe-se hoje que a escolha dos textos obedeceu a preceitos litúgicos para as festas da Ascenção de Maria, como demonstrou Jessie Ann Owens no artigo *Palestrina's "Song" Cycle* (in *Palestrina und seine Zeit – Traditionelle und digitale Forschungsperspektiven*, Carola Finkel (editora). Editora musiconn. Dresden, 2021. Páginas 177-208).

Por motivos relacionados com o estudo da versão original hebraica do texto, a versão da Vulgata que hoje em dia o Vaticano faculta em lugar de '*gressus*' traz a palavra '*pedes*'. Por esse motivo, todas as traduções bíblicas bem informadas que hoje circulam traduzem este início como 'Quão belos são os teus pés'.

Acontece que a palavra '*gressus*', embora em certos contextos também possa significar 'pés', tem um uso muito mais frequente a significar 'passos' ou 'maneira de andar'.

No momento em que estudamos o motete de Palestrina não está em causa o que o texto hebraico original conteria e qual teria sido a sua melhor tradução latina, mas sim, o que Palestrina leu e como o entendeu, pois é praticamente certo que Palestrina não conhecia a versão hebraica nem se dedicava a esse tipo de estudo filológico do Velho Testamento.

Considerando *gressus* de facto como 'passos' ou 'maneira e andar' tem-se um entendimento do início do motete, em todas as vozes, que não adviria da leitura como 'pés'.

Num requinte muito especial, na medida em que os 'passos são belos', assim como se pode dizer que 'belos são os passos', Palestrina põe a música a caminhar nas palavras '*Quam pulchri*' [como são belos] e mostra a beleza em forma de melismas ornamentais em '*gressus tui*' [os teus passos].

Este tipo de constatação pode valorizar muito uma interpretação, não sendo possível sem uma dedicação ao texto que envolve muito mais do que simplesmente 'arranjar uma tradução'.

Em vez de ser um esforço suplementar aborrecido, o atento estudo do texto cantado acaba por ser uma maravilhosa fonte de ideias para o maestro, que, aprendendo mais sobre a época e o entorno cultural dos compositores, sente-se mais confiante nas suas decisões interpretativas.

2.5. Os procedimentos de análise

No que toca à análise de polifonia vocal da Renascença – contando que já se tenha fechado a fase de contextualização da peça na obra e no entorno do compositor – há três principais aspectos a ter em conta:

- A análise do texto;
- O desvendar da forma como os versos se manifestam musicalmente;
- A observação de todas as cláusulas e o reconhecimento do modo em que a peça se encontra.

A análise do texto pode variar bastante. No caso de poesia métrica e rimada é precisamente sobre estes dois aspectos que devemos começar a nossa análise. Há compositores que preferem sistematicamente seguir a organização dos versos como medida para a colocação das suas cláusulas principais, ou seja, deixando que a versificação seja o principal elemento definidor da forma musical, mesmo em casos de cavalgamento[18]. Outros dão preferência ao campo das ideias, independentemente da forma que proponha a versificação[19]. É muito importante reconhecer qual destas duas atitudes foi preferida pelo compositor, pois, ao contrário do que hoje é mais comum pensar – na medida em que a métrica e a rima, de uma forma geral, estão pouco presentes nas nossas vidas – muitas vezes a preferência é dada à divisão que se depreende da versificação, mesmo que esta contrarie a divisão que se faria com base no sentido.

Há ainda casos mais sofisticados, em que o compositor toma em consideração ambos os aspectos, como no início do primeiro madrigal das *Lagrime di S. Pietro*, de Orlando di Lasso, que começa com os seguintes versos:

> *Il magnanimo Pietro che giurato*
> *Havea tra mille lance e mille spade*
> *Al suo caro signor morir al lato*
> [O magnânimo Pedro, que jurado
> Havia, entre mil lanças e mil espadas,
> Morrer ao lado do seu amado Senhor]

Trata-se evidentemente de um cavalgamento pois, embora '*giurato havea*' sejam duas palavras, do ponto de vista gramatical e semântico, inseparáveis, '*giurato*' está no fim do verso, que rimará mais abaixo com '*al lato*'.

---

[18] O cavalgamento (*enjambement* em francês) consiste em seguir com o fim da ideia de um verso pelo verso seguinte, fazendo com que a divisão no campo das ideias não corresponda à divisão da versificação.

[19] Claudio Monteverdi (1567-1643) é, em muitos dos seus madrigais, um caso extremo desta opção.

A solução de Orlando di Lasso é interessantíssima, pois toma em consideração tanto a versificação como o sentido, realizando cláusula de fim de verso na palavra '*giurato*', sem que esta cause de todo uma articulação forte, pois o discurso segue a 7 vozes até ao fim da palavra '*havea*', causando a redução para 4 vozes que se dá no texto '*tra mille lance e mille spade*', agora sim, uma articulação formal musical muito clara, a meio de um verso. Lasso não prescinde de sinalizar o fim de verso, nem tão pouco de manifestar musicalmente a forma como as palavras se agrupam, do ponto de vista dos seus significados.

Este tipo de observação comparativa entre a versificação original e a forma como esta se reflecte na composição é importantíssima na análise de polifonia baseada em poesia.
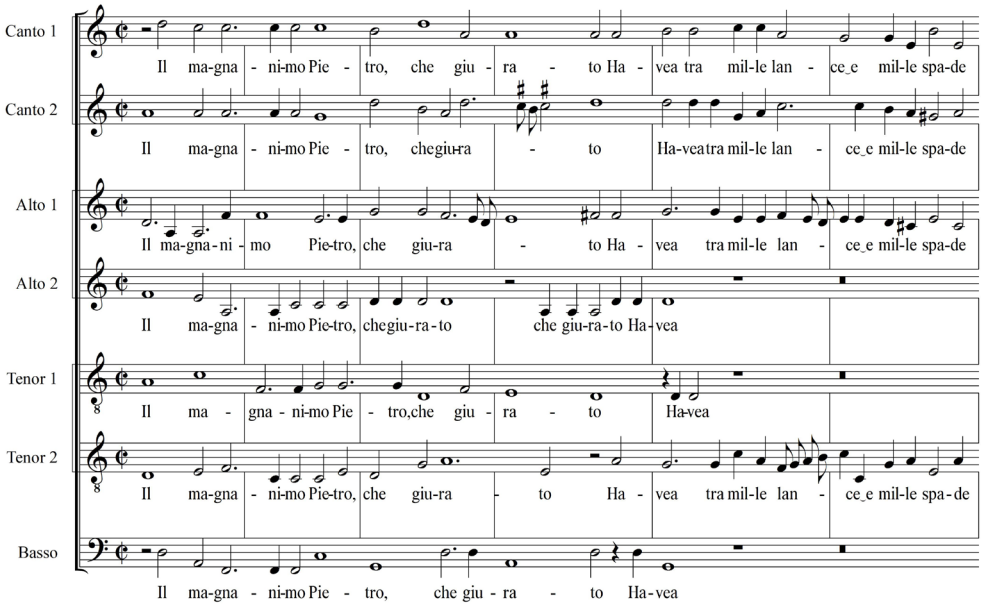


Figura 78: Início do primeiro motete das *Lagrime di S. Pietro* de Orlando di Lasso

No caso de não se tratar de poesia métrica e rimada, como, por exemplo, nas obras sobre trechos bíblicos, é preciso fazer um trabalho semelhante quanto ao reconhecimento da importância, ou não, que o compositor dá à divisão em versículos, quando da definição da pequena forma musical, ou da divisão em frases que se pratica nestes textos no repertório gregoriano, que conhece vários graus de articulação.

Sem dúvida, um dos primeiros passos ao tomar contacto com uma nova obra polifónica consiste em verificar se este mesmo texto existe no repertório monódico e se a versão gregoriana foi tomada em consideração pelo compositor[20].

É também importante verificar se a obra não está baseada noutra sobre este mesmo ou outro texto. Ao contrário do conceito de plágio que conhecemos hoje em dia, na Renascença a citação e até mesmo a imitação eram consideradas uma forma de homenagem muito positiva. Estudar as missas de Manuel Cardoso baseadas em motetes de Palestrina, por exemplo, sem conhecer as obras que as inspiraram seria um desperdício de oportunidade de entender muito melhor os seus motivos e a sua construção.

Tendo sido compreendida a forma como o compositor separou o texto em pequenas unidades, pode-se começar a observar atentamente a maneira como põe música em cada uma delas. Manuel Cardoso tem quase como uma sua assinatura iniciar motetes com imitação por inversão intervalar, outros compositores gostam de usar dois temas musicais diferentes para um mesmo texto, combinando-os contrapontisticamente, há trechos em homorritmia... enfim, há uma infinidade de possibilidades que tem que ser reconhecida para cada unidade musical, que, como vimos acima, nem sempre é constituída por um verso ou um versículo.

O segundo e o terceiro dos três pontos de análise que se destacou acima, evidentemente, são abordados simultaneamente. A análise de todas as cláusulas serve tanto para se reconhecer a melhor forma de cantar cada uma, como também enquanto factor importante na definição do modo em que a peça se encontra (ver subcapítulo *Modalismo*), que pode dar uma indicação interessante também a respeito do seu carácter, ainda que devamos manter-nos abertos para a possibilidade de que o compositor não tenha tomado, de todo, em consideração as típicas características que tradicionalmente se associava a cada modo.

Do ponto de vista prático, o reconhecimento das cláusulas é fundamental para que as vozes que as realizam estejam atentas, de maneira a realizá-las juntas, tanto no que toca à afinação, como a possíveis mínimas oscilações de agógica. Não menos importante é estar atento às que não participam da cláusula, pois não poucas vezes têm que ter em consideração o factor de articulação pelo qual 'passam'.

Evidentemente, se as vozes que não participam da cláusula estiverem a meio de um desenho melismático de semínimas ou até colcheias, por exemplo, não poderão de todo apoiar minimamente uma eventual vontade de ceder ligeiramente no tempo, sentida pelas que a realizam.

---

[20] Há que deixar a ressalva de que os compositores renascentistas não usaram as versões que hoje conhecemos do *Liber Usualis*, do *Gradual triplex*, ou de outras edições modernas de Canto Gregoriano, mas sim, fontes que às vezes sequer conseguimos identificar e/ou localizar.

Em muitos outros casos, porém, podem tê-las em consideração.

Em bons compositores deparamo-nos com a feliz situação de haver vozes em diferentes papéis (por exemplo, algumas a fechar um verso, outras a iniciar o próximo) para as quais um pequeno cedendo é bem-vindo. Nas que realizam a cláusula, este funciona como travão normal de fechamento, um recurso de que já na retórica clássica se fazia uso; naquelas que lançam um novo trecho, serve o tempo um pouco mais lento para ressaltar a sua função de líder, como se fosse um *incipit* ou *intonatio*[21] que antecedesse o *tutti*, fazendo a vez de uma espécie de anunciador do novo trecho.

É precisamente isso o que acontece diversas vezes no Gloria da Missa *Hic est discipulus tuis* do *Liber Primus Missarum* (1625) de Manuel Cardoso, em que diversas cláusulas finais de versos coincidem com o início da primeira exposição do seguinte verso.

[21] 'Início' e 'entoação', em latim. Muitas vezes, em Canto Gregoriano, assim como em polifonia, há um início que se destaca da continuação, cantado por um único solista, definindo-se assim a altura em que a restante congregação continua o *choral* (nome que se dá a qualquer melodia gregoriana) ou a composição polifónica. No exemplo que se segue, antes de começar a polifonia é preciso ouvir um solista a entoar o '*Gloria in excelsis Deo*' gregoriano, que é o *incipit* ou *intonatio* do *Gloria*, dando-lhe continuidade a composição polifónica.
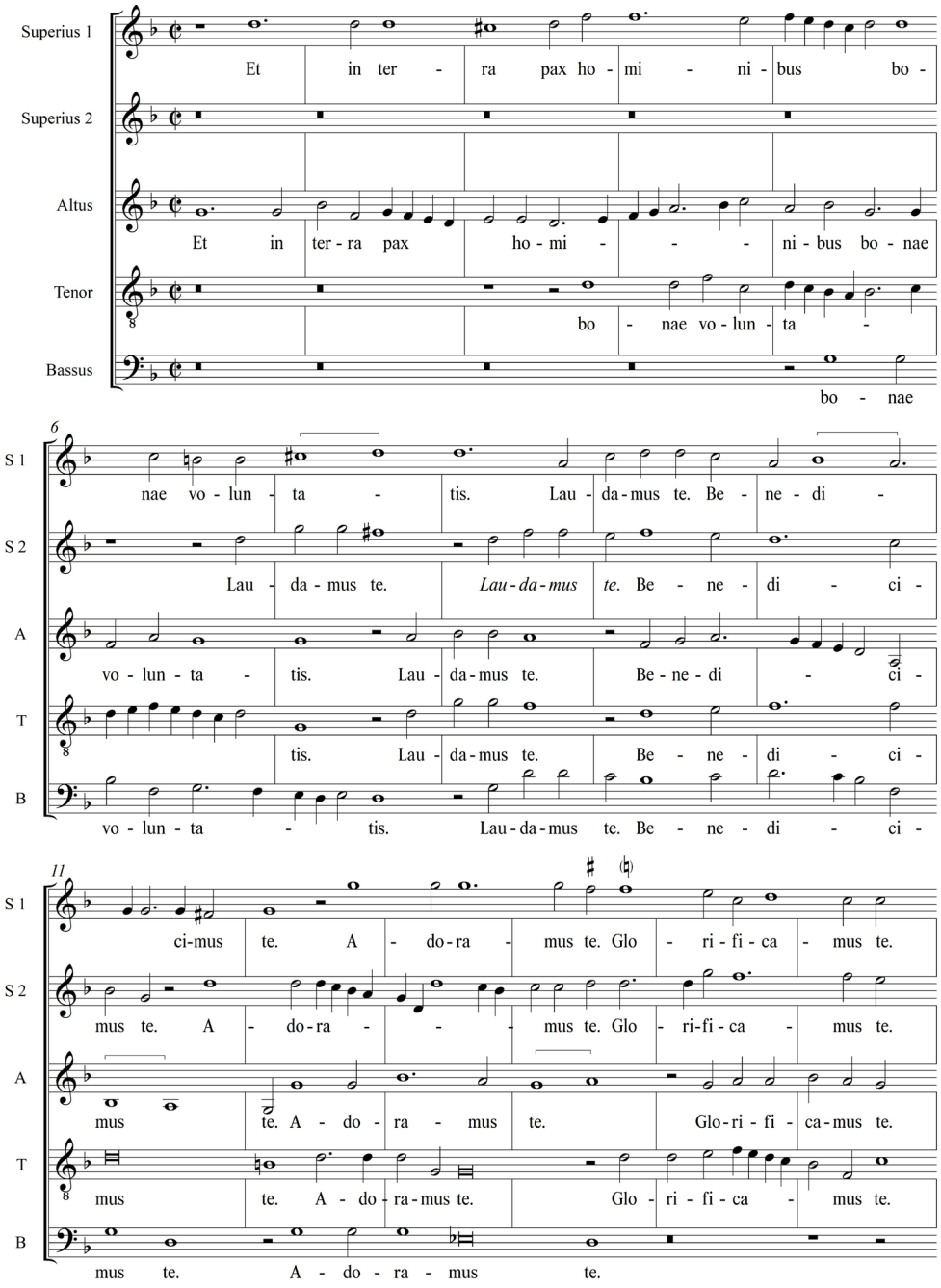


Figura 79: Início do *Gloria* da Missa *Hic est discipulis ille*, de Manuel Cardoso

No compasso 7 do exemplo acima (figura 76) lança o *Superius 2* o novo texto, '*Laudamus te*', ao mesmo tempo em que as restantes vozes fecham '*bonae voluntatis*'. Ao *Superius 2* e às restantes vozes convém um pequeno abrandamento, ainda que por motivos distintos.

Em '*benedicimus te*' acontece o inverso, começam 4 vozes simultaneamente, seguindo-se só o *Superius 1*. Neste caso, não se configura a tal situação do anunciador do novo trecho, de maneira que a atitude que se teve para '*Laudamus te*' já não se justificaria.

No fim do compasso 11, porém, volta a ser o *Superius 2* a lançar novo trecho ('*Adoramus te*'), antes das restantes vozes, que estão nesse momento ainda a fechar o trecho '*Laudamus te*'. Justificar-se-ia, portanto, se se achar por bem, uma solução interpretativa semelhante à que se propõe para o compasso 7, ainda por cima, neste caso, acresce-se a valorização, através do *cedendo*, da resolução *picarda*[22] do *Tenor*, que tão bem sublinha o texto '*Laudamus te*'.

Por seu turno, '*Glorificamus te*' inicia-se sem qualquer intersecção, podendo ser destacada essa entrada da forma que se preferir, sem necessidade de concessões em outras vozes.

Temos que ter em mente que, em liturgia, cada dogma ou cada afirmação é muito importante e vale por si própria, tanto assim que em missas mais tardias passou cada uma destas afirmações a poder corresponder a trechos dedicados de muitas dezenas de compassos, isolando claramente cada um destes clamores, cada qual com o seu carácter, andamento, orquestração... enfim, com a sua identidade própria: *Laudamus te*; *Benedicimus te*; *Glorificamus te*, ao que se segue *Gratias agimus tibi*.

Não podemos encarar todos os textos litúrgicos como se fossem litanias horizontais, desprovidas de relevo, mas sim, dando peso teológico a todas as suas componentes e permitindo que a interpretação, em justa medida, apoie estas divisões entre ideias, sublinhando as suas singularidades.

A unidade de uma obra não é fruto da ausência de personalidade das suas partes, mas sim, da sua boa relação e equilíbrio. O facto de as partes da pequena forma, em polifonia, tantas vezes estarem trançadas dificulta a engenharia destes momentos de articulação entre ideias, tanto poéticas como musicais, que devem ser entendidas, na medida do possível, a tentar assumir as escolhas do compositor, independentemente do que teríamos feito nós próprios.

O bom entendimento da pequena forma é muito importante, mas não se pode deixar de manter claras as proporções: é evidente que um mínimo detalhe de agógica nada tem que ver com um *rallentando* final de obra monumental de grande duração.

[22] Chama-se *picarda* à 3ª que resulta da resolução num acorde Maior, quando, pelo modo em que nos encontramos, se esperaria um menor.

Como em todas as outras questões que envolvem interpretação, também nesta é preciso estar muito atento ao conceito de *proprietas*[23], abdicando de exageros, sendo esta uma das principais funções de um maestro, que tem o privilégio de poder 'ouvir de fora' o que de facto está a soar.

A um músico que não seja versado em repertório da Renascença pode ter chamado a atenção o facto de, em nenhum momento, se ter feito referência neste subcapítulo ao reconhecimento dos acordes envolvidos[24].

De facto, enquanto em obras radicais do Romantismo, como o motete *O Tod, wie bitter bist du* de Max Reger, há passagens em que temos a impressão de que a raiz da criação foi a escolha de acordes, tendo a invenção de cada voz servido para concretizar – de forma correcta, claro – um plano que é, na sua essência, harmónico, na Renascença dá-se fundamentalmente o contrário: O plano é melódico, residindo na qualidade dos desenhos de cada voz e na maneira como estes se trançam com os das restantes vozes. Os acordes resultantes são meramente correctos.

Resumindo muito: Na renascença a melodia é a principal portadora de significados, enquanto os acordes que se formam são um aspecto gramatical, que se quer bem resolvido, mas que não é particularmente relevante.

Como todos os resumos, também este é exagerado e tendencioso, sem conseguir abarcar um repertório tão extenso e variado como o da polifonia vocal renascentista. Principalmente em obras da Alta Renascença em estilo cromático fica evidente que a escolha da progressão harmónica chega a ser o aspecto mais emblemático de determinadas passagens.

Há sem dúvida acordes que se destacam e que são significativos.

O que não se pode de todo fazer é julgar a qualidade de uma peça polifónica pelas progressões harmónicas que as vozes em conjunto produzem, pois não é essa, de todo, a prioridade do compositor e, por conseguinte, não é nesse aspecto que devemos investir prioritariamente, por mais que os maestros tendam a se ater preferencialmente à harmonia, por ser o melhor denominador comum de um tecido complexo.

Este é um dos principais motivos por que a direcção de polifonia renascentista é um assunto tão delicado e difícil, numa época actual em que a formação musical é tão voltada para 'o acorde' e pouco para o Contraponto, no que também se inclui o estudo de linhas melódicas, independentemente do que esteja simultaneamente a acontecer.

---

[23] A busca da justa medida, nem demais, nem de menos.

[24] O que muitas vezes se chama análise harmónica, não passa de uma inventariação de acordes. Analisar implica estabelecer relações.

2.6. As escolhas de dinâmica, andamento e articulação

As decisões de um maestro devem ser tão assertivas como flexíveis, por mais que, à primeira vista, estas duas características possam parecer incompatíveis.

O maestro deve ser assertivo, no sentido em que tem que saber muito bem o que deseja num determinado momento, comunicando-o de forma clara e controlando bem se a realização está a conseguir alcançar o que se deseja em cada determinada passagem. Pode ser que prefira seguir para outro trabalho, deixando algum inacabado, mas sempre com plena consciência disso e deixando os cantores bem informados sobre o actual estágio. Esta forma muito precisa de comunicar não tem nada a ver com agressividade. Normalmente, a agressividade é resultado precisamente do contrário, ou seja, é fruto de má comunicação e de frustrações acumuladas.

O maestro deve ser flexível, na medida em que pode sempre reverter decisões que antes tomara, seja porque, entretanto, já ganhou uma nova ideia a respeito da obra, seja por sugestão ou queixa dos cantores, quando a ideia inicial se revelou pouco funcional ou até insatisfatória. A capacidade de mudar de ideias é, para um maestro, uma qualidade. Importante é que estas mudanças aconteçam e sejam comunicadas nos momentos certos e que se as justifique de forma convincente, podendo até esta flexibilidade e abertura ter a vantagem de transmitir ao grupo a sensação de se estar a construir a interpretação em conjunto, o que, não só é bom do ponto de vista motivacional, como não deixa de ser a pura verdade, uma vez que é com base no que ouve que o maestro pensa nos próximos passos a dar e revê as suas ideias interpretativas. Para reflectir, é sempre bom um maestro ter algum tempo de paz após os ensaios.

O que às vezes acontece na prática, e é muito curioso, é, num momento inicial, ser favorável dar muitas instruções e muito precisas quanto a estes parâmetros; com a vivência da obra os cantores vão incorporando a singularidade da sua expressão poética, podendo aos poucos prescindir de descrições técnicas musicais que, de facto, não correspondem muito bem às necessidades desta música, tornando-se obsoletas, apesar de, numa primeira aproximação à peça, terem sido úteis.

A título de exemplo, conto o que aconteceu com o início do motete *Domine Deus, fortissime*, de Orlando di Lasso:
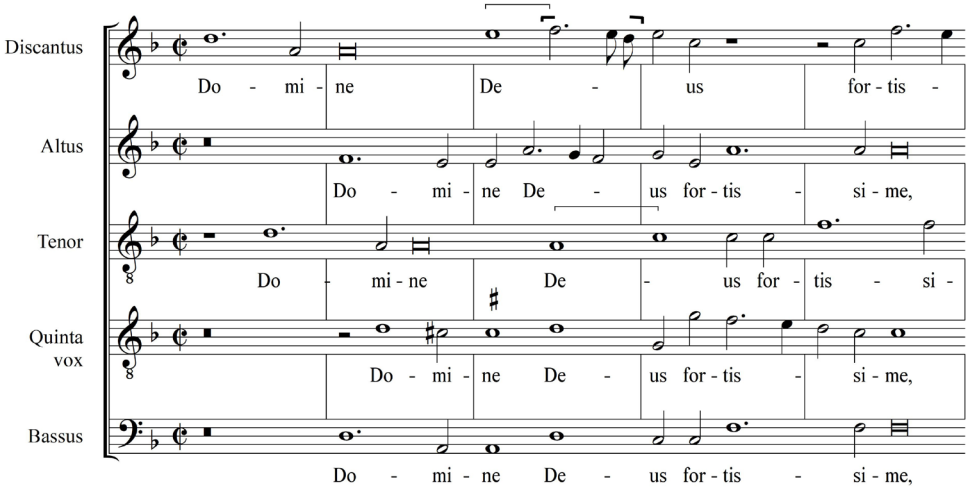


Figura 80: Início do motete *Domine Deus, fortissime* de Orlando di Lasso

Diante deste texto e desta música pareceu-me evidente pedir aos cantores que escrevessem ***f*** nas suas partituras. Os cantores, obedientes e atentos, cantaram este início em dinâmica *forte*. Eu ouvi com atenção e disse-lhes: «soa muito musculado. Não me parece que seja a este tipo de força que este texto se refere. Imaginem a força antes como intensidade de luz. Cantem este início muito luminoso (em lugar de musculoso)»... e o trecho resultou, no meu julgamento, lindíssimo, não só quanto à dinâmica, como também ao timbre, afinação, etc., pois uma experiência positiva significativa vivenciada num determinado parâmetro tende a levar a muitas outras melhoras, a todos os níveis. Quando o grupo incorpora uma obra na sua matriz poética, tudo passa a fazer sentido e a soar muito melhor.

Não é que a indicação de *forte* para o início do motete estivesse errada e estou convencido de que, num primeiro momento, principalmente antes de os cantores terem ouvido o trecho pela primeira vez, foi perfeitamente correcta. No entanto, é preciso continuar a procurar o que se deseja, dando novas indicações, de acordo com o crescimento que o grupo alcança na relação com a composição.

Chego ao ponto de dizer que a poesia é o principal alimento dos cantores, mas sem prescindir da ressalva de que há que saber o momento certo para cada alimento poético. Se um maestro passar o ensaio todo a transmitir uma imagem poética atrás da outra, fará com que percam o valor. Os cantores precisam de abertura para as receber, há muitos momentos em que estão metidos de tal forma com problemas de engenharia (intervalos certos, rítmo correcto, boa articulação e pronúncia do texto) que não têm disponibilidade para vôos mais livres.

Também pontos de *staccato* ou ligaduras podem ajudar como recordatório de uma determinada atitude a ter em conta para determinada passagem, porém estes têm

de ser, num dado momento, habitados por uma ideia maior, caso contrário, podem contribuir para uma caricatura ou uma colectânea de efeitos especiais que em nada contribuirá para a boa interpretação de uma obra.

Também o posicionamento das consoantes finais de palavras, assim como a junção ou separação entre elas, têm que ser decididas pelo maestro. No entanto, só praticadas em contexto encontram a naturalidade necessária, podendo bem se dar o caso de a instrução escrita se tornar desnecessária e até estorvante.

Como se referiu no subcapítulo a respeito de retórica musical, não queremos que os nossos ouvintes reconheçam os recursos e detalhes interpretativos que combinámos, mas sim, que sintam um total orgânico, para o qual sabemos nós que as indicações terão contribuído.

Quanto ao andamento, o mais comum na polifonia renascentista é rondar a semibreve (original, claro!) os 56-60 MM. Como não havia metrónomo até Johann Mälzel, amigo de Beethoven, o ter aprimorado e popularizado[25], sabemos desses valores aproximados só através de comparações com os batimentos cardíacos ou com os passos a caminhar, a que fazem referência vários teóricos do Renascimento. Claro que pode haver obras que se canta mais lentas ou mais rápidas do que isso, por motivos de carácter ou da própria forma como estão escritas, mas raramente os valores se afastam muito desta referência[26]. Este assunto é, na verdade, tão interessante, que merecia um livro dedicado exclusivamente a ele. Em todo o caso, o bom senso do director terá sempre de participar da escolha dos andamentos, evitando, certamente, música que soe demasiado acelerada ou mesmo impossível de cantar, ou frases que não se consiga cantar sem respirar a meio, com excepção, claro, de grandes melismas, onde isso pode acontecer.

Quanto às indicações de carácter que o maestro imagina e partilha com o coro, é muito importante não ser perentório. Indicações como *triste* ou *alegre* podem facilmente contribuir para uma gratuidade na interpretação que não permitirá que a obra se apresente na sua unicidade. Também aqui pode haver uma instrução inicial mais simplória, que se torne mais específica num próximo passo.

O maestro deve preparar palavras-chave, sem dúvida, de maneira que não lhe tenham que ocorrer sob pressão, com todos os cantores à espera, mas, de forma alguma, as deve atirar no ensaio porque assim o planeou. Cada imagem ou palavra

[25] Consta que Mälzel não terá propriamente inventado o metrónomo, mas sim, aperfeiçoado uma ideia do relojoeiro Dietrich Nikolaus Winkel, de Amsterdão.

[26] Há (poucas) peças escritas originariamente em valores curtos – chamadas *chromaticas* por alguns autores do passado, por terem tantas notas negras – que, evidentemente, não podem obedecer a esta referência, mas sim, à sua metade.

de carácter que se partilha com o coro depende tanto da sua qualidade intrínseca, como do momento em que é introduzida.

Com a experiência, começam cada vez mais a surgir ao maestro ideias durante os ensaios, às vezes até bem melhores do que as planeadas, mas isso dificilmente acontecerá se não tivermos investido num estudo profundo das obras que estivermos a ensaiar.

2.7. A marcação do material

Uma questão difícil de resolver, na continuidade do que vinha sendo abordado no subcapítulo anterior, consiste na opção por marcar o material com indicações modernas de interpretação – por forma a tornar mais eficiente e menos dispendiosa, no que toca ao tempo, a prática de ensaio – ou por deixar o material virgem, sem qualquer indicação suplementar, havendo ainda algumas medidas intermédias a explorar.

O facto de, na Renascença, rarissimamente se encontrar escritas indicações de dinâmica, agógica ou articulação não significa que, necessariamente, tudo se cantasse igual, sem qualquer diferenciação. Significa sim, que, por um lado, a expressão do texto, tanto no tocante à prosódia como aos significados, orientava vários destes parâmetros, assim como práticas interpretativas instauradas, que não careciam de instrução escrita.

É pouco provável que um maestro adopte uma das duas soluções radicais: não usar nunca indicações que não se praticavam na altura da composição da obra (como ***p*** ou ***f***, por exemplo) ou marcar a partitura como se fosse uma obra do Alto Romantismo, com inúmeras e constantes intervenções gráficas suplementares.

Em grupos de um nível de autonomia e literacia alto, há possibilidades de interferir na interpretação de uma forma menos invasiva, deixando que cada intérprete escreva, ele próprio, na partitura, só o que considerar necessário, deixando de lado o que lhe for óbvio, poupando-se assim poluição visual, pois, de facto, se somos expostos a informação irrelevante, tendemos a nos tornar menos atentos, também para a que seria relevante.

Uma destas possibilidades consiste em escrever tabelas, nas quais se localiza as ideias interpretativas do maestro, preferencialmente, a partir do texto, pois é daí que nascem as do compositor e porque nesta música o texto costuma ser melhor marcador do que os números de compasso, no que toca a indicações de interpretação:

Tradução	Texto original	Indicação	Comentário
	1. Il magnanimo Pietro		
O magnânimo Pedro, que havia jurado	Il magnanimo Pietro, che giurato Hav**ea**	*f*	som grande, sem esforço
entre mil lanças e mil espadas	tra mille lance_e mille spade	*mf*	activo e aventureiro
do seu amado Senhor	Al s**uo** caro Signor	*p*	dulcíssimo
morrer	morir		dramático
ao lado	a lato	*f*	quase heróico
no que se deu conta	Poi che s'accorse,	*mf*	com surpresa
vencido pela cobardia,	vinto da viltade,	*p*	fraco, dando ênfase ao desajuste da música ternária do cantus 1 e do tenor 2

Figura 81: Tabela de indicações de interpretação para o início das *Lagrime di S. Pietro* de Orlando di Lasso

Outra possibilidade, mais sofisticada, consiste em escrever partes individuais muito marcadas para cada voz, para que os cantores, quando voltem a cantar a partir da partitura, as tenham interiorizado e/ou as escrevam aí, caso necessário. Este sistema tem duas vantagens: individualizar muito as vozes, o que é um facto, no mínimo, gráfico, na música em causa, e confiar ao cantor grande responsabilidade individual, promovendo a sua autonomia.

Na passagem *Qui quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra* [como uma flor que nasce e é cortada, e foge como a sombra] da Quinta lição das suas primeiras *Sacrae Cantione ex Iob* é extraordinário como Lasso põe o texto em música, com muita organização ternária escondida e movimentos melismáticos absolutamente fascinantes a expressar o conflito de emoções que esta passagem sugere:
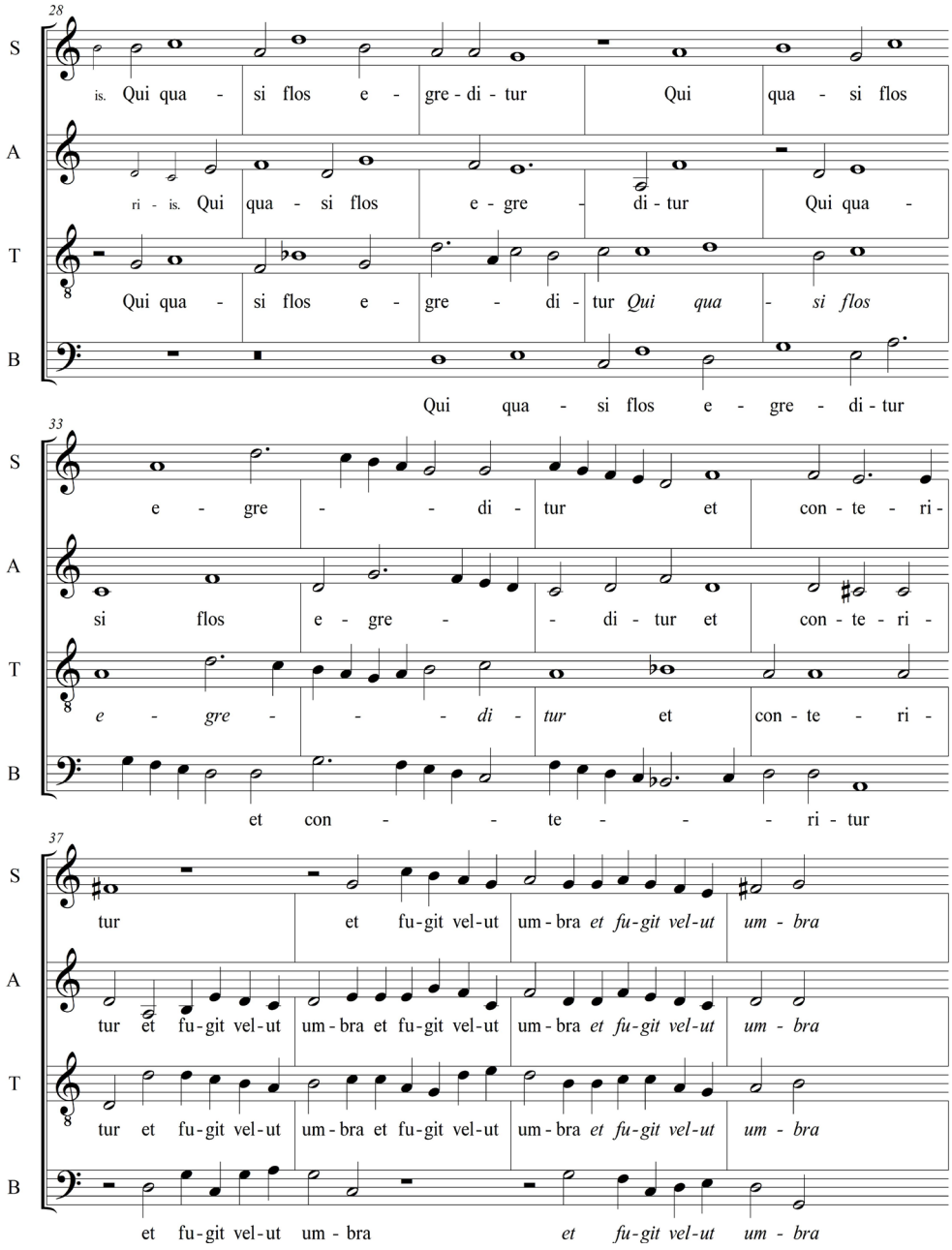


Figura 82: *Lectio V* das *Lectiones ex Propheta Iob* (*Officium defunctorum*) de Orlando di Lasso

As partes originais, escritas pela mão do compositor, não contêm quaisquer indicações de carácter, dinâmica, agógica, fraseado ou articulação, nem para esta, nem para qualquer outra passagem:
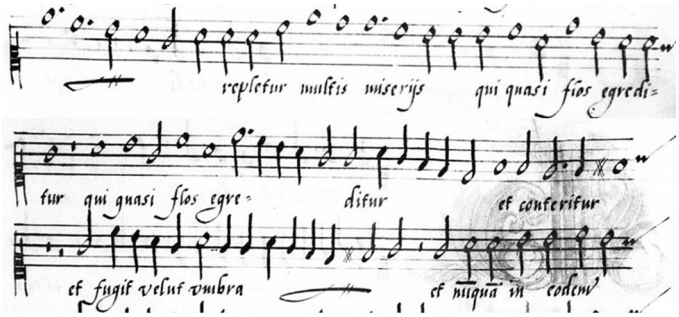


Figura 83: Trecho da *Lectio V* das *Lectiones ex Propheta Iob* (*Officium defunctorum*) de Orlando di Lasso, parte de *Superius*
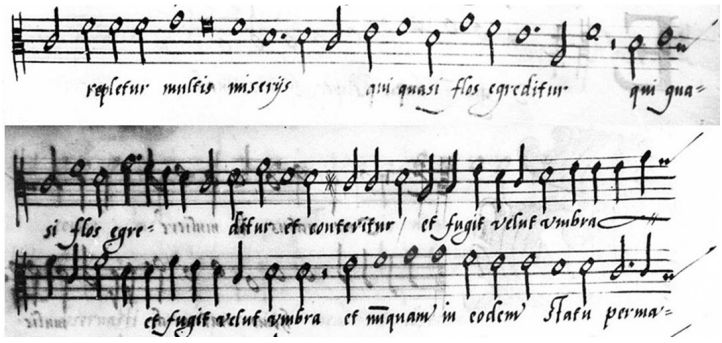


Figura 84: Trecho da *Lectio V* das *Lectiones ex Propheta Iob* (*Officium defunctorum*) de Orlando di Lasso, parte de *Altus*
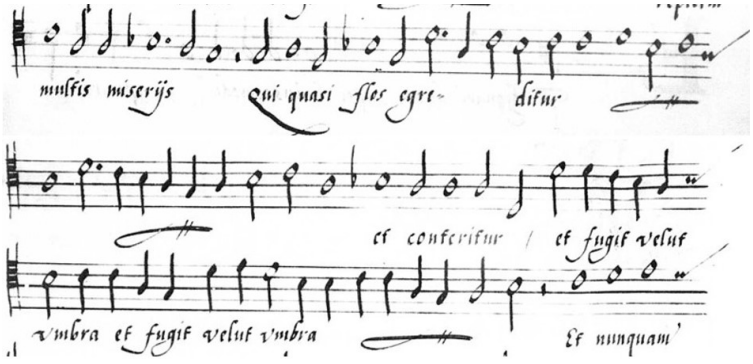


Figura 85: Trecho da *Lectio V* das *Lectiones ex Propheta Iob* (*Officium defunctorum*) de Orlando di Lasso, parte de *Tenor*
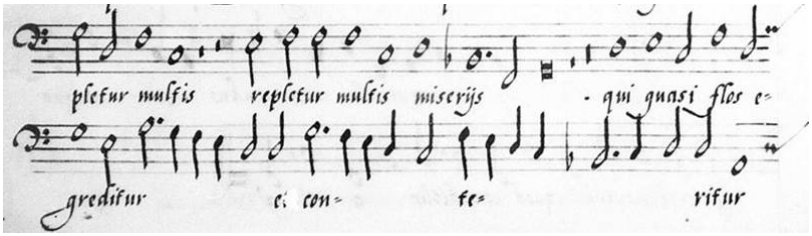


Figura 86: Trecho da *Lectio* V das *Lectiones ex Propheta Iob* (*Officium defunctorum*) de Orlando di Lasso, parte de *Bassus*

O maestro pode, num caso destes, entregar aos cantores as suas partes marcadas conforme considere ser a melhor interpretação de cada uma das vozes, passando para a partitura geral, conforme entenda, cada cantor, as indicações que lhe pareçam necessárias:

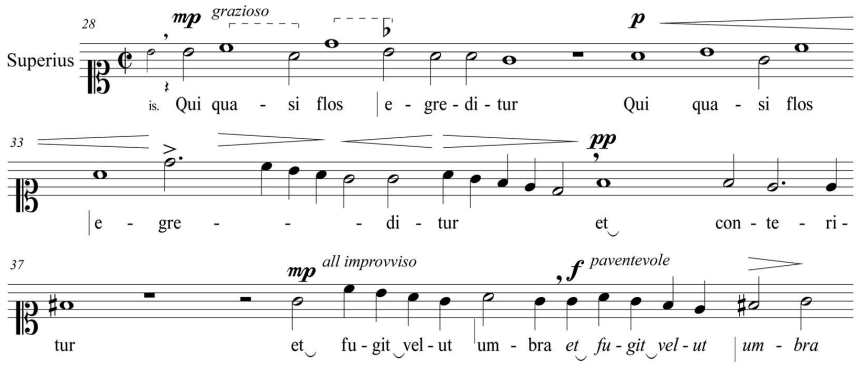


Figura 87: Trecho anotado da *Lectio V* das *Lectiones ex Propheta Iob* (*Officium defunctorum*) de Orlando di Lasso, compassos 28–41, parte de *Superius*
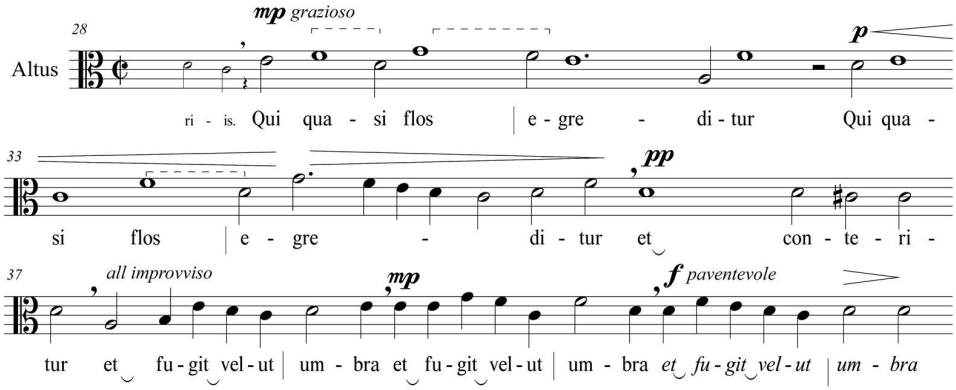


Figura 88: Trecho anotado da *Lectio V* das *Lectiones ex Propheta Iob* (*Officium defunctorum*) de Orlando di Lasso, compassos 28–41, parte de *Altus*

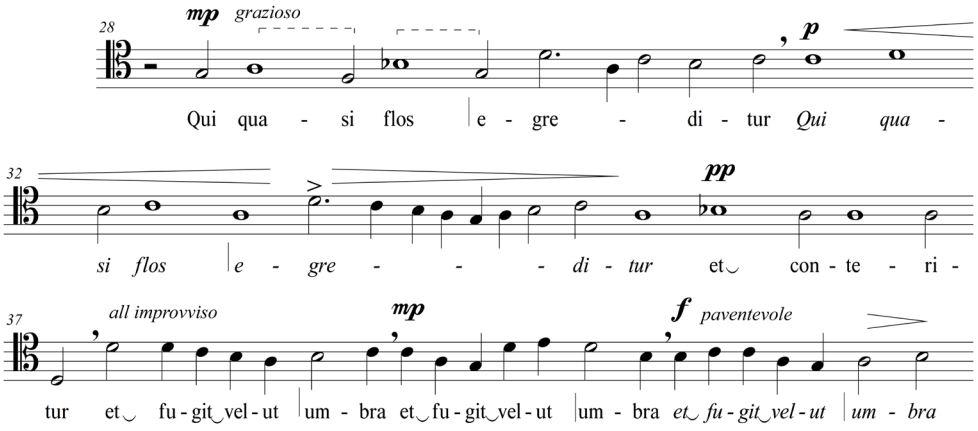


Figura 89: Trecho anotado da *Lectio V* das *Lectiones ex Propheta Iob* (*Officium defunctorum*) de Orlando di Lasso, compassos 28–41, parte de *Tenor*

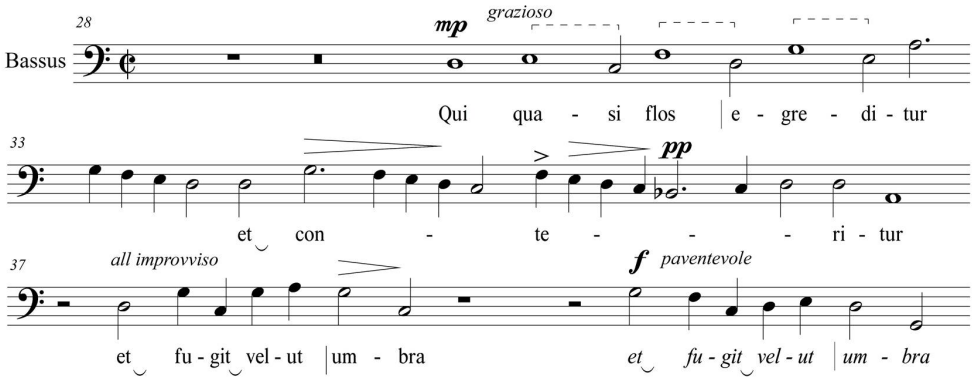


Figura 90: Trecho anotado da *Lectio V* das *Lectiones ex Propheta Iob* (*Officium defunctorum*) de Orlando di Lasso, compassos 28–41, parte de *Bassus*

Estas alternativas giram à volta de um mesmo objectivo: permitir ao maestro deixar muito claros os seus objectivos, gastando pouco tempo de ensaio, sem no entanto 'sujar' a partitura mais do que o necessário.

Ainda que não seja para partilhar com os cantores, este tipo de anotação extensiva das partes pode, num dado momento, ser um exercício interessante para um maestro, obrigando-o a tomar muitas decisões. O importante não é que estas decisões vigorem para sempre, mas sim, o conhecimento da obra que se deriva do esforço para as ter tomado.

Claro que alguém se pode perguntar: não poderia o maestro promover a realização de todas estas ideias recorrendo unicamente ao gesto?

No caso da passagem acima, a resposta é simples: não, não é possível.

Há situações em que as trajectórias individuais de cada voz são tão independentes que não há maneira de o maestro instalá-las todas através do gesto, quando cantado o total polifónico. O que o maestro pode e deve, e que tem efeitos surpreendentemente positivos, é ter a expectativa de que aconteçam enquanto dirige.

É extraordinário como a simples atitude de querer ouvir algo, ou até mesmo o simples facto de se estar a controlar se o algo acontece, já o promove imensamente, desde que o grupo esteja possuído de um sentido de missão muito forte, com os cantores muito autónomos e fortemente conectados com o maestro e com a obra, e o líder esteja com uma atitude potencialmente positiva, ou seja, que espere que aconteça o que sente como bom.

Paradoxalmente, embora a função de maestro envolva em grande parte o trabalho de um 'fiscal', não pode ser esta a sua atitude, mas sim, a de um treinador que tem a certeza de que o atleta realizará o salto com êxito, a tal ponto que este, quando o vê, não tem dúvidas de que é capaz e se sente muito motivado a demonstrá-lo.

2.8. A preparação do gesto

Quanto a este assunto, não podemos perder de vista o que foi discutido até a este ponto:

- Que a direcção gestual, como a entendemos hoje, não existia na Renascença;
- Que os cantores eram então muito mais autónomos[27] do que em geral são hoje;
- Que as linhas individuais de cada voz, neste repertório, têm traços próprios, raramente simultâneos em todas;
- Que a forma não se articula em todas as vozes ao mesmo tempo, mas sim, que comumente uma ou mais vozes podem estar ainda numa passagem, enquanto outras já iniciaram a seguinte.

Quanto ao primeiro destes quatro pontos, vale acentuar que havia marcação gestual sim, mas, pelo que se sabe, só do *tactus*[28]. Até que ponto não poderia haver outro tipo de apoio gestual ou expressão corporal associada à liderança de um grupo polifónico, fica difícil saber com certeza. Como dito na *Introdução*, parece-nos que, hoje em dia, devemos aproveitar outros recursos, mesmo que não correspondam a uma prática histórica, na medida em que temos necessidades muito distintas daquelas que os cantores dos séculos XVI e XVII terão experimentado, no entanto, não nos devemos esquecer que uma das nossas funções principais será sempre manter a clareza de marcação do *tactus*.

A direcção deve, neste repertório e, em boa verdade, também em qualquer outro, estimular nos cantores a autonomia e o sentido de responsabilidade.

Quando se trabalha com cantores que dispõem de conhecimento teórico sobre polifonia renascentista, deve-se, enquanto maestro, partilhar parte do processo decisório, de maneira que todos se sintam igualmente participantes na construção da interpretação.

Quando se está diante de um grupo que não tem conhecimentos sobre estas matérias, é interessante ressaltar detalhes interessantes que permitam aos cantores ir descobrindo a singularidade e o requinte do estilo em que estejam a ser introduzidos, também de maneira que o identifiquem como algo especial, que

---

[27] Cantar polifonia era uma actividade de elite, reservada aos melhores cantores, também no que toca ao conhecimento teórico, e, muitas vezes, paga inclusive com benesses especiais, no caso da vida monástica, ou com bons salários. Um menino cantor de polifonia, numa catedral importante, podia inclusive ser um factor importante no sustento da sua família. A polifonia não era, de todo, cantada pela assembleia, mas sim, por profissionais.

[28] O *tactus*, dito muito resumidamente, era o que hoje chamamos a 'pulsação', que, a maior parte das vezes, era batido à semibreve (ver subcapítulo *Paleografia*).

precisa de atitudes específicas, distintas das que são necessárias a cantar música de outras épocas.

É muito importante salientar junto aos cantores o que se passa em outras vozes, sempre que estes têm que ter em consideração necessidades que não ficam evidentes na própria linha.

Se cada voz tem os seus pontos de apoio e inflexão localizados em momentos distintos, como pode o maestro apoiar as características de uns sem estar a prejudicar outros que tenham gestos musicais, precisamente ao mesmo tempo, muitos distintos?

Esta é uma questão muito importante.

Em polifonia, o maestro tem que ser fundamentalmente ouvinte, instruindo mui subtilmente, a não ser, claro, que se trate de um *noema*[29], em que todos partilhem exactamente do mesmo gesto, ou de outro tipo de atitude geral não diferenciada.

É mais esperar positivamente que aconteça e estabelecer contacto com o naipe do qual temos uma determinada expectativa do que empurrá-lo para que faça o que pretendemos.

Caso agíssemos de forma invasiva, a instruir ostensivamente o que desejamos que faça um determinado naipe, estaríamos a prejudicar os outros naipes, que não estejam a partilhar da mesma música, pois, via de regra, quer-se, do ponto de vista contrapontístico, uma certa dose de complementaridade entre as vozes, ou até de algum contraste. Por exemplo: se uma apresenta figurações muito rápidas, é provável que outra cante valores longos, como no motete *Aquam quam ego dabo*, de Manuel Cardoso, comentado no subcapítulo *Retórica musical*, em que o conceito de 'vida eterna', em valores longos, soa simultaneamente à imagem da 'água da vida', em valores rápidos.

Claro que um maestro tem prioridades, mas não as pode aplicar de forma radical nem dissociada das verdadeiras necessidades do grupo que dirige. Na situação acima, por exemplo, um maestro que ficasse só 'a voar' nas notas longas, prejudicaria os cantores dos valores curtos e ornamentais; por seu turno, um que se contaminasse pelos valores curtos e saltitantes da 'água da vida', prejudicaria quem canta os valores longos.

Qual é então a melhor maneira de estudar o gesto?

Como é a melhor maneira de aplicar esse estudo?

[29] Em polifonia, chama-se *noema* à escrita homorrítmica de todas as vozes.

Antes de mais nada, o estudo do gesto só deve acontecer após um bom estudo da música. Em hipótese alguma as entradas, por exemplo, devem ser estudadas como uma coreografia que se decora.

É muito importante que o maestro saiba com muita certeza quem entra quando e daí resulte o gesto; não que o gesto o faça lembrar de como é a música!

Isto porque o mais importante é que o som esteja na cabeça do maestro, não que guarde na memória um automatismo motor. Por muitos motivos, neste repertório, devemos entender o gesto como um apoio, um acompanhamento, uma segurança, não como um acto gerador de uma actividade.

Todo o esforço é pouco para fazer com que os membros do coro se tornem autónomos e disfrutem da engrenagem polifónica, só assim este repertório alcança um nível interessante. Caso um coro tenha naipes que não conseguem sentir onde é o momento de entrar – confirmado pelo maestro, claro – então talvez seja melhor recorrer a repertório menos complexo, de que poderá certamente disfrutar mais e melhor.

Voltando à primeira das duas questões que se deixou no ar, diria que sempre que há situações envolvendo simultaneidade de momentos musicais contrastantes o maestro deve, no seu estudo individual, primeiro abordá-los separadamente. No exemplo a que nos referimos acima, deve estudar só as notas longas de '*Aquam*', até conhecer perfeitamente a arquitectura destas intervenções, em todas as vozes; de seguida estuda só '*quam ego dabo*', igualmente até conhecer perfeitamente o mapa de entradas, não só ritmicamente, como também no que toca às alturas. Tendo feito estes dois trabalhos, tenta integrar ambos, mais na imaginação do que no gesto, pois este tem que estar aberto a ambos simultaneamente.

Aqui entra a resposta à segunda pergunta: A aplicação do estudo discriminado de todos os momentos musicais, às vezes até contrastantes, que se manifestam simultaneamente, consiste em apoiar privilegiadamente, ainda que não de forma extrema, aquele que esteja a precisar mais da ajuda do maestro. Neste caso, se, por exemplo, as notas longas de '*aquam*' estivessem a ser cantadas pior do que as figurações rítmicas de '*quam ego dabo*', ainda que sem prejudicar o outro partido, o maestro deveria tender a apoiar os motivos de notas longas; se se desse a situação inversa, apoiaria preferencialmente os movimentos rápidos, mas nunca ao ponto de prejudicar quem canta as notas longas.

Trata-se, sem dúvida, de um equilíbrio muito delicado. Para que dê certo é imprescindível o maestro ter muita confiança nos seus cantores, devendo investir muito no sentido de a alimentar, reconhecendo todos os seus pequenos progressos.

Há também situações em que a conjunção de todas as vozes provoca tensões e resoluções, no campo da harmonia, que são de facto simultâneas para todos. Nesses

casos, claro que o maestro se pode sentir à vontade para as apoiar de forma mais expansiva com o seu gesto, mas sempre mais na expectativa de que os cantores o façam, do que a impeli-los a fazê-lo, voltando à questão da autonomia, fundamental para este repertório.

Soa completamente diferente um cantor cantar o que sabe que é para cantar num determinado momento do que fazê-lo porque recebe uma ordem para começar o trecho, sem estar integrado no que se passa à sua volta.

Se, por um lado, do ponto de vista da exigência que isso traz consigo, o grau de autonomia dos cantores necessário para realizar boa polifonia se pode constituir num problema, há que reconhecer o valor pedagógico enorme que esta música tem, motivo por que é considerada por muitos maestros a melhor escola para coralistas, seja em que estilo for que continuem a sua vida musical.

2.9. A conexão com o som do coro

O maestro deve, simultaneamente, receber e dar[30].

'Receber' no sentido em que é o responsável pelo acompanhamento de tudo o que está a acontecer, de maneira a poder corrigir ou confirmar elogiosamente a forma como se está a cantar; 'dar', na medida em que o seu gesto mostra a forma como deseja que a música seja cantada.

Poder-se-ia pensar que estes dois fluxos – de entrada e de saída, ou seja, o controlar e o instruir –aconteceriam em momentos distintos ou por meios separados, por exemplo, com o ouvido a controlar e o gesto a instruir.

Por mais paradoxal que possa parecer a quem nunca dirigiu ou tenha muito pouca experiência neste campo, não é assim que se dá a realidade, pois é preciso que o nosso ser, em tudo o que o compõe, esteja de tal forma imerso nas duas tarefas, que ambas se tornem uma única, e não, uma alternância 'para dentro x para fora', isto é, que consigamos sentir a existência de um canal aberto entre as nossas ideias+imaginação e o som real, que permita que as duas direcções coexistam em simultaneidade e não se excluam mutuamente.

Tanto a postura do maestro como o próprio gesto têm que incorporar a predisposição para ouvir. Isto dá-se por dois tipos de empatia: a sensação corporal do maestro como se também estivesse a cantar e a partilha do alimento poético. A palavra 'partilha', neste contexto, implica tanto dar como receber, pois tanto o maestro alimenta o coro, pela interiorização e identidade que desenvolveu com a obra que dirige, como o coro alimenta o maestro com a forma como canta, abrindo-lhe novos horizontes, que podem incluir possibilidades em que não tinha pensado durante a fase de preparação individual.

Sem querer cair na tentação de nos agarrarmos gratuitamente a conceitos que mais parecem versos de cantata barroca[31], diria que é nosso objectivo alcançar e manter vivo um gesto que ouve.

Quando conseguimos conceber dar e receber unidos num único fluxo, não só sentimos que há plenitude na nossa função de maestros, como o grupo ganha uma impressão de construção colectiva que pode ser extremamente positiva. A

[30] Dizemos normalmente 'dar e receber', com as palavras nesta ordem, pois, em geral, dar é considerado mais generoso do que receber. Curiosamente, dentro do que costuma ser a mentalidade dos maestros, receber (ouvir) costuma custar mais do que dar (instruir), pelo que exige maior generosidade. Daí a ordem 'receber e dar'.

[31] Na poesia barroca é frequente encontrar antíteses e outros radicalismos retóricos como 'sussurrar gritos' ou 'gritar sussurros', às vezes, não tanto pelo significado que estas expressões possam ter, mas sim, pelo efeito interessante que trazem ao leitor/ouvinte.

dicotomia 'o maestro manda, o coro obedece' não é favorável a um som convicto e seguro, levando facilmente a interpretações mais próximas do robótico do que de uma expressão convincente.

Principalmente no que toca a repertório polifónico, em que só por momentos curtos há simultaneidade de acções para todo o coro, é fundamental que cada cantor, num forte sentido de unidade com o seu naipe, sinta responsabilidade própria no que faz. Não basta, de todo, a cega obediência.

Como conseguir sentir esta receptividade durante a direcção, como se tivéssemos mãos que ouvem?

Poder-se-ia dizer, não erradamente, que o segredo reside na respiração. Um maestro que respire bem e que respire com o coro e um coro que respire com o maestro conseguem estabelecer a conexão necessária para que possam fazer música juntos. Por mais que esta divisa, enquanto objectivo, seja correcta, é preciso aprofundá-la com mais detalhe. Para efeito de simplificação e tentando despir o discurso de demasiadas repetições, peço que os próximos parágrafos sejam lidos partindo do princípio de que uma respiração fluente e profunda está por traz de cada ideia específica que se vai partilhando.

Antes de seguir com exercícios voltados para outros aspectos, elevando o conceito da importância da respiração a um ápice, não seria errado afirmar que a direcção géstica do maestro consiste fundamentalmente em tornar (mais) pública a sua respiração. Isto implica a ideia de que a respiração é a origem de todo e qualquer gesto, e este é um preceito a nunca perder de vista.

Tomemos o assunto do contacto entre o maestro e o som do coro de uma forma mais prosaica, mas sem nunca perder de vista a respiração que a tudo ilumina e dá vida:

Consideremos uma divisão simples do nosso corpo, como aprendemos na escola primária, em cabeça, tronco e membros, adaptada para os nossos fins da seguinte forma: Cabeça, braços-mãos-dedos e postura do restante corpo.

Começando inversamente a descrição de funções de cada uma destas partes, diria que a 'postura do restante corpo' está para a Direcção como o instrumento musical para o instrumentista, sendo fundamentalmente um meio para expressar continuidade e qualidade postural, no que toca a necessidades específicas da actividade vocal, independente de quaisquer outros factores.

A título de comparação ilustrativa, diria que um violoncelo (o instrumento) é igual a tocar uma passagem em *pianissimo* ou em *fortissimo*, tristíssima ou divertidíssima; a música muda, o instrumento permanece, disponível para o que for necessário.

A postura do maestro deve ser como o tronco de uma saudável árvore, tão flexível (em nada empedernido) quanto estável. A postura demonstra as qualidades que se fazem necessárias para cantar, por um lado, com abertura (a dose correcta de alongamento) e a tensão energética adequada, sem qualquer tipo de crispação, por outro, sem oscilações ou perdas de equilíbrio que prejudiquem o sentido de estabilidade e continuidade.

Os braços-mãos-dedos são o meio de comunicação com o mundo exterior, tanto para enviar impulsos, como para os receber. É muito importante que não haja tensões nem nos ombros nem nos cotovelos, de maneira que possamos sentir um fluxo energético que nos vá até à ponta dos dedos, que, por sua vez, possam ser sentidos tanto como emissores, como também como receptores, como se tivéssemos pequenos microfones na ponta dos dedos.

A cabeça deve estar disponível para observar, como se fosse o repórter que nos recolhe informações e impressões sobre o que está a decorrer.

Naturalmente, há momentos em que a nossa prioridade é demonstrar solidariedade para com os cantores, em lugar de os instruir ou controlar. Não obstante, há uma perigosa tendência para nos envolvermos demasiado, com a cabeça, na actividade de instrução, que deveria estar centrada nos nossos membros superiores, conduzida à ponta dos dedos.

Articular o texto junto com os cantores pode, para o maestro, funcionar como instrumento que fomenta a coesão. Tem, no entanto, três principais inconvenientes:

- Em polifonia, apoiar o texto de uma das vozes com a boca prejudica a articulação do texto por outras, que se encontram deslocadas, ou seja, a cantar outros fonemas, que não aqueles que o maestro sublinha;
- O articular do texto, pelo maestro, retira sentido de responsabilidade aos cantores, que se sentem menos autónomos e que não estão a ser ouvidos com atenção (aspecto muito importante, pois a qualidade de como cantamos tem estreita relação com a qualidade com que achamos que estamos a ser ouvidos!);
- Articular o texto dificulta muito a acuidade do controlo auditivo, por parte do maestro.

Quanto a este último ponto, podemos realizar uma pequena experiência:

Tentar articular com a boca uma palavra, por exemplo 'martelo', sem a ouvir interiormente, com o nosso timbre. É humanamente impossível, pois para articular a palavra com a nossa boca temos que imaginar o seu som. Isso faz com que, quando movemos a boca, ouçamos, na melhor das hipóteses, uma mancha que inclui a nossa voz e o que de facto o coro está a cantar. Quanto mais intensa for a intenção da palavra, mais presente estará na nossa imaginação o seu som, quando

a articulamos em silêncio, prejudicando muito o nosso julgamento a respeito do que está de facto a soar no coro, a todos os níveis, incluindo o rítmico, pois fica muito difícil ouvir distintamente uma entrada que não seja aquela que estamos a produzir com os gestos da nossa face e vestíbulo vocal.

Também quanto a carácter e a tantos outros aspectos da partilha entre maestro e coro, é importante que, por mais que seja natural que a expressão facial do maestro reflicta as emoções e estados psicológicos associados à obra, deixe sempre espaço para a recepção, ou seja, que a face e os próprios pensamentos que estão na causa da sua expressão facial não se sobreponham a uma saudável curiosidade sobre a forma como o coro está a cantar. Ao fim ao cabo, o que o público ouvirá será o coro, não a imaginação e as vontades do maestro.

Esta é uma questão delicada, pois tão pouco se quer um maestro inexpressivo. É muito importante que transmita emoções, certamente, mas sem que nunca se 'embriague' com elas, mantendo a distância que lhe permita ser um bom ouvinte do coro. Do contrário, pode-se chegar ao extremo de sentir uma ligação tão forte e exclusiva com a obra, que o som real do coro só 'atrapalhe', ficando o maestro desconectado da realidade.

Estendendo esta discussão para além do aspecto específico da expressão facial, é de todo importante que o maestro esteja 'com o coro', 'emanando a obra', isto é, concentrado na percepção do que está de facto a acontecer acusticamente, enquanto tem a obra perfeitamente interiorizada, de maneira a transmitir a interpretação que idealizou, de forma espontânea e natural, sem exageros e, por conseguinte, sem gerar aberrações.

Procurando uma situação externa à música que torne esta posição mais clara, suponhamos que estamos a fazer um cavalo de plasticina. Para tal, é bom que conheçamos bem a anatomia de um cavalo, podendo ser necessário, antes de começarmos a nossa tarefa, ir observar cavalos, pessoalmente ou através de imagens. No entanto, enquanto estamos a moldar a plasticina, a concentração deve estar no que estamos a criar. Os nossos pensamentos serão do tipo: 'isto está a ficar mais parecido com uma vaca do que com um cavalo, tenho que lhe diminuir a barriga, alongar o dorso e o tamanho das patas', ou seja, a nossa concentração e olhar estão focados no contacto entre os nossos dedos e o material, observando o que está a resultar da nossa acção. Ninguém imagina que estaríamos a moldar a plasticina sem a olhar nem observar tactilmente (o que está intrinsecamente ligado à direcção, como veremos a seguir), enquanto temos o olhar fixo na fotografia de um cavalo. Se assim fizermos – a não ser que sejamos artesãos experientíssimos, à procura de experiências radicais – o resultado será provavelmente desastroso.

A par com a fixação na obra e a ausência no som real que está a soar, a que nos referimos na alegoria acima, o exagero é frequentemente outro grande inimigo

da qualidade de trabalho de um maestro. Se um grupo se habitua a que o maestro peça ***fff*** para que cante em ***mf*** ou peça ***ppp*** para que o coro soe em ***p***, dificilmente conseguirá alcançar interpretações de qualidade, pois o coro terá já uma espécie de filtro instalado, reduzindo todas as suas instruções, impossibilitando por isso tanto o trabalho de detalhe como o controle da justa medida em que se queira realizar as nuances.

Em música polifónica da Renascença raramente se lida com expressões exacerbadas, mas sim, muito mais com cuidados refinados, ajustados ao milímetro.

A sensibilização das mãos constitui uma componente essencial no desenvolvimento de uma boa técnica de direcção em qualquer estilo, mas ainda mais na música da Renascença, dada a autonomia que se quer que os naipes mantenham, sem o maestro perturbar o coro com instruções demasiado invasivas, mas antes subtis, para cada voz, não prejudicando as restantes, como temos salientado.

A direcção da energia até à ponta das mãos pode inclusive resolver problemas que se tenha com acções ou tensões parasitas. As instruções dadas por professores de Direcção do tipo negativo como 'não uses a flexão dos joelhos para marcar a pulsação!' ou 'não tenciones os ombros!' estarão certamente muitas vezes correctas, mas, frequentemente, não surtem o efeito desejado, pois ao aluno de pouco adianta saber o que não fazer, se não souber para onde e como conduzir essa energia que está a ser levada para onde é prejudicial.

O bom uso das mãos, para além desta activação de uma missão positiva, em lugar de um conjunto de proibições – o que, pedagogicamente, é favorável –, na medida em que as mãos são uma extremidade do nosso corpo, contribui decisivamente para evitar tensões parasitas em todo o caminho até lá e mais além, em direcção ao coro.

Os exercícios que se propõe a seguir visam activar as mãos como meio de comunicação entre a fantasia do maestro e a realidade sonora do coro. Não se trata de investir na conexão entre as pessoas envolvidas, através de habilidades de sociabilização, mas sim, de uma conexão que derive da música, por mais que esse outro aspecto também fosse digno de menção, mas não no âmbito do assunto que se aborda neste momento.

Antes de mais nada, temos que descobrir o poder das nossas mãos. Não é necessário ter convicções exotéricas para que dele nos dêmos conta. Basta pô-las muito próximas mas sem contacto táctil e ir afastando-as uma da outra gradualmente, deixando que se voltem a aproximar, voltando a afastar e aproximar várias vezes. Qualquer pessoa que tenha na sua vida um uso concentrado e delicado das mãos, como qualquer músico, reconhecerá uma força de atracção muito forte enquanto

estão próximas; com o afastamento, esta força vai-se esbatendo, até deixarmos de a sentir.

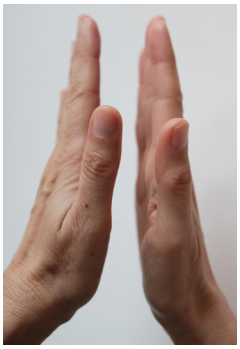


Figura 91: As mãos a sentirem-se atraídas, palma ante palma

Depois de praticar esta sensibilização pondo uma mão defronte da outra, podemos experimentar fazê-lo junto a uma parece, ou a outra estrutura vertical lisa. Sem tocar na parede, vamos como que rastreando a sua superfície, com a mão muito próxima, mas sem nunca a tocar, como num tactear à distância, saboreando o reflexo do calor da mão que nos chega da parede.

Com vista a preparar os passos seguintes desta actividade, é importante estabelecer como regra que ambas as mãos estejam sempre em movimento e que esse movimento seja sempre suave, sem gestos abruptos. Não há qualquer necessidade de que os dois braços actuem em similaridade, podendo perfeitamente, num dado momento, estar um mais acima, outro mais abaixo. Muito importante, para o bom êxito desta fase do exercício, é não estar com o corpo nem demasiado perto, nem demasiado longe da parede. É crucial que durante esta fase se sinta o reflexo do calor da mão na parede, alimentando esta percepção e gozando dela, como forma de activar a sensibilidade da palma das mãos.



Figura 92: Com as mãos muito próximas da parede, sem a tocarem

O passo seguinte consiste em transferir a sensibilidade táctil para a ponta dos dedos, afastando-se da parede e imaginando estar a tactear o espaço em redor, como se a ponta dos dedos fosse capaz, à distância, de reconhecer a textura e a temperatura das superfícies que imaginariamente percorre. Pode-se também recorrer à imagem inversa, explorando a fantasia de que se estaria e percorrer a arquitectura do local em que nos encontramos com focos de luz muito estreitos e exactos (como os de raios laser) que estariam a iluminar os pontos em que passamos com as nossas sondas, ou seja, com a direcção que decorre de uma imaginária continuação da ponta dos nossos dedos.



Figura 93: A sentir a conexão através da ponta dos dedos

Desnecessário dizer que, em todas estas fases, é muito importante ter atenção para que se evite tensões desnecessárias, que facilmente se manifestam, principalmente nos ombros e pescoço.

A seguir, volta-se à fase inicial, tanto com as palmas das mãos muito próximas, como também tentando viver a mesma experiência 'magnética' com a ponta dos dedos de ambas as mãos, em confrontação:



Figura 94: As mãos a sentirem-se atraídas, pela ponta dos dedos

Para seguir esta cadeia de exercícios de sensibilização das mãos é preciso duas pessoas, pois a actividade continua em pares.

Frente a frente, repete-se a experiência que se realizou próximo à parede, com a mão esquerda de um próxima à direita do seu par e vice-versa, sem se tocarem. Determina-se qual das duas pessoas é o líder. Este 'líder' vai mover as suas mãos segundo as regras que cumpriu junto à parede (manter ambas em movimento, sem gestos bruscos), enquanto o outro seguirá os seus movimentos, como se de uma marionete se tratasse.

Enquanto utopia, a pessoa que segue deve sentir como guia o calor da mão do líder, mais do que só ir atrás a partir da impressão visual. Sendo realista, o calor da mão do parceiro, ainda que somado ao reflexo do calor da própria mão, não seria suficiente para conseguir seguir os movimentos do líder, sendo imprescindível recorrer também à visão. Ainda assim, há que reforçar a força dos outros meios, menos presentes no nosso dia-a-dia, que é muito visual.

É importante que o líder tome em consideração as limitações articulares do seguidor, sem nunca fazer movimentos que provoquem um ângulo do pulso do seguidor que não seja possível realizar.



Figura 95: Exercício de condução em pares, usando as palmas das mãos, sem contacto directo

Num dado momento, troca no par a pessoa que é líder, mantendo-se todas as regras que já vigoravam. Mais uma vez, é muito importante controlar se, principalmente

no que toca a quem está a seguir os gestos do líder, não se estão a criar crispações parasitas e que a sensibilidade da mão continua muito activa.

Uma demonstração interessante do poder maléfico das crispações consiste em pedir que contraiam propositadamente o cotovelo, num momento em que estejam a sentir de forma excelente o calor e o poder comunicacional das mãos. Imediatamente a energia que se sentia acabará, bloqueada pela tensão. Esta experiência pode eventualmente contribuir para que os próprios participantes do exercício descubram que estão a ter contrações desnecessárias, conseguindo relaxar os pontos problemáticos.

Pedindo aos participantes que dêem um pequeno passo atrás, recomenda-se que continuem a seguir os mesmos princípios, mas agora com a conexão realizada com a ponta dos dedos, não mais com as palmas das mãos. Muito importante é certificarem-se de que todos os dedos estão a participar, sem que nenhum esteja desnecessariamente tenso. Quer-se uma mão desperta, mas não tensa. Vai-se alternando, em cada par, a pessoa que é líder e a que segue.



Figura 96: Exercício de condução em pares, usando a ponta dos dedos

Quando já se sentir uma certa familiaridade com a situação, propõe-se um novo desafio: Não haver líder nem seguidor, deixando que o movimento 'aconteça', sem o forçar nem oferecer resistência, como se um terceiro ente o estivesse a determinar.

Este exercício pode ser levado até um grande afastamento, sempre a dar novos pequenos passos atrás. Importante é ter a vontade de que o contacto seja de facto dedo por dedo (polegar com polegar, até dedo mínimo com dedo mínimo). Retomando a ideia das luzes laser, o 'fio da marionete' deve seguir recto da ponta do dedo de uma pessoa à ponta do dedo correspondente da outra. Por isso, não pode o líder, nem tão pouco quando o par está a ser guiado pelo imaginário 'ente terceiro', dirigir-se a ponta dos dedos numa direcção que não seja alcançável pela ponta dos dedos do parceiro.

Após estas experiências, com a sensibilização da mão já certamente mais avançada, tanto no que toca à recepção como à emissão, podemos incluir nos exercícios também as componentes de conteúdo e partilha:

Marca-se o modelo de compasso quaternário usando um único ponto[32], com a palma da mão para cima, usando ambas as mãos em simetria, pondo confortavelmente um objecto pequeno, mas com algum peso, como, por exemplo, um diapasão, em cada uma das mãos. Imagina-se que este peso é o conteúdo da obra, na maneira como o maestro a concebe. É muito importante que as mãos não estejam tensas, ainda que despertas.

Num dado momento, tira-se o diapasão, pedindo a quem esteja a marcar o compasso que continue a imaginar nas palmas das mãos o peso que lhe foi retirado. É interessante verificar como a imaginação é mais forte do que a realidade, pois a imaginação é infinita e flexível à nossa vontade, enquanto a realidade nos é dada, sem que a possamos moldar livremente. Fechar os olhos pode ajudar a imaginar o peso com mais intensidade, tanto quanto possível, numa impressão quase táctil.

Retomando o trabalho que se realizou em par, procura-se marcar o compasso quaternário sem nunca perder o contacto com o grupo, através da ponta dos dedos, que tentamos sentir muito quente[33].

Como última variante, voltamos a pôr os objectos na palma das mãos, a marcar o compasso quaternário, mas agora, não só a carregar o peso dos objectos, mas

[32] Há quem chame a este modelo de compasso 'modelo holandês'. Consiste em bater todos os tempos num mesmo ponto: o primeiro dos quatro tempos resvalando ligeiramente para longe do centro do corpo, o segundo para dentro, o terceiro para fora, subindo o gesto no quarto tempo, após ter voltado ao mesmo ponto.

[33] A sensação de calor na ponta dos dedos é um óptimo indicativo de uma mão desperta e activa para a comunicação, em qualquer situação em que sinta que se está a perder esta qualidades pode-se a tentar recuperar.

também a mostrá-los a quem está à nossa frente, ou seja, juntando a componente de transporte de um conteúdo com o aspecto da comunicação com o grupo, em outras palavras, incluindo a sua partilha. Assim como no momento em que tínhamos os objectos simplesmente pousados sobre a palma das mãos, retiramo-los, mantendo-os muito presentes na nossa imaginação.

Após ter praticado estas três maneiras de marcar o compasso quaternário[34], passa-se a alterná-las compasso a compasso: um a portar o objecto imaginário (prioridade no conteúdo), o compasso seguinte com a ponta dos dedos muito activa (prioridade no contacto), o próximo unindo ambas as prioridades (partilha de um conteúdo), sendo este último o mais próximo da realidade de direcção, pois nunca se está a viver um conteúdo sem o partilhar, nem a comunicar sem ter o que partilhar.

Muito importante, em todos estes exercícios, é haver momentos em que se baixa os braços e se relaxa. Não é possível estar continuamente concentrado. Ao retomar o contacto, seja com o par ou com todos os presentes, é interessante primeiro subir os braços sem qualquer energia comunicacional, como se fossem objectos inanimados. Só então se conecta para a frente, como uma locomotiva que toma contacto com as catenárias aéreas e recebe a primeira electricidade (em dias de chuva até pode fazer uma grande faísca!). São artifícios para conseguir sentir a essencial diferença entre estar e não estar conectado.

Por fim, fica uma última alegoria relativa à direcção e ao papel que nela têm as mãos:

Imaginem que está uma laranja sobre a mesa e que movem a vossa mão para a agarrar. A direcção, de coro ou de orquestra, é como tornar eterno o último milissegundo antes de chegar à laranja. Para a nossa mente e espírito é como se já a tivéssemos nas mãos, apesar de ainda não a termos tocado. Sentimos-lhe a textura, a temperatura, enfim... temo-la perfeitamente presente, embora ainda seja só um fruto da nossa expectativa.

A direcção consiste em manter uma relação entre imaginação e realidade difícil de explicar. Daí poder ser sentida, em alguns momentos, como uma experiência quase transcendental.

[34] Uma maneira tola e vazia de descrever este exercício consistiria em dizer que se marca o compasso quaternário uma vez com a palma da mão virada para cima, uma vez com a palma da mão para baixo e uma terceira vez, com posição intermédia (a posição neutra que corresponde à da mão a pender em repouso, antes de levantar os braços). Pensado assim, o exercício não tem nenhum valor.

3. O trabalho de ensaio

3.1. Do texto para a música

Variatio delectat[1].

Eis um início emblemático para abordar o assunto da metodologia de ensaio.

A repetição de procedimentos enfada e causa desatenção, de maneira que dizer que a maneira certa de ensaiar uma nova obra é sempre esta ou aquela é uma posição, já de raiz, talhada ao fracasso.

Assim sendo, todas as possibilidades a que aqui se faz menção devem ser usadas, ora começando por uma, ora por outra, ora descobrindo-lhes melhores alternativas, especificamente voltadas para o repertório que se quer montar e para o grupo que se tem à frente, mediante a especificidade da sua singularidade.

Por ser mais comum, na abordagem inicial a uma obra, começar-se pela música, ainda sem texto, só mais tarde trazendo-o ao ensaio, e como forma de contrariar uma tendência, quiçá já um tanto viciada, começo por entrar pela outra 'porta', propondo um trabalho que aborde inicialmente o texto, só mais tarde integrando o texto musical no texto literário já estudado.

O facto de, uma vez por outra, se começar a abordagem de uma nova obra pelo seu texto, quanto mais não seja, provoca nos cantores uma consciência da sua importância, sublinhando as qualidades de actor/declamador, tão significativas nos séculos XVI e XVII. Há de facto, entre cantores e até também maestros, ideias pré-concebidas a respeito desta época da História, no que toca a assuntos

[1] A esta máxima latina, que pode ser traduzida como 'a variedade deleita (ou agrada)', costuma-se atribuir a autoria de Εὐριπίδης [Eurípedes] (c. 480 a.C. a 406 a.C), que em Ὀρέστης [*Orestes*] (234) a tem assim 'μεταβολὴ πάντων γλυκύ:', que, por sua vez, pode ser traduzido literalmente como 'a mudança em todas as coisas é doce', mas é provável que seja um dito com origem ainda muito mais antiga.

que acabam por influenciar a interpretação musical do seu repertório, muito equivocadas, pressupondo uma sociedade hirta e bem comportada[2].

Orlando di Lasso, por exemplo, além de ser um músico extraordinário, era um requisitado actor de *Commedia dell'Arte*[3]; as suas cartas revelam um gosto imparável pelos jogos de palavras e pelo humor, chegando a misturar na mesma cinco línguas diferentes[4].

Numa carta de 2 de Abril de 1574 Lasso conta estar empenhado na contratação de um actor[5] cuja especialidade era representar uma peça com três personagens, atrás de uma porta, de uma cama (provavelmente, com um grande docel) ou de uma cortina, ou seja, sem ser visto. Lasso diz que a sua actuação *ci fa quasi pisciar de ridere* [«faz-te mijar a rir» (tradução literal, peço desculpas!)] e que o seu patrão, se contratar este actor, irá até rir e chorar ao mesmo tempo.

Parece-me muito interessante ver como o facto de se retirar o aspecto visual de uma representação é considerado um factor de atractividade desta e que um mesmo actor saber diferenciar muito bem diferentes vozes (personagens) é tão valorizado.

---

2 Para conhecer melhor a componente caótica, violenta e grosseira da sociedade católica do século XVI, recomendo muitíssimo o livro *Cesare Borgia: Sohn des Papstes, Stratege der Macht, Fürst der Renaissance*, de Uwe Neumahr, publicado em 2008, de maneira a esbater uma concepção idealizada deste período da história da Europa, em que tudo é equilíbrio e perfeição, que muita gente alimenta, mas que muito pouco corresponde à verdade histórica.

3 A *Commedia dell' Arte* consistia em teatro improvisado com personagens estereotipados. Nas frias noites bávaras, Lasso, alguns outros cantores, os seus patrões e eventuais convidados combinavam uma determinada trama, sem escrever quaisquer falas. Quando se sentiam prontos, começavam a peça improvisada, divertindo-se muitíssimo.

4 Na sua carta ao Príncipe Wilhelm, filho do seu patrão, de 2 de Abril de 1574, por exemplo, Lasso começa em francês, com frases e expressões em latim, alemão, espanhol (ainda que muito italianizado) e até dialecto veneziano; a partir de um certo ponto, adopta o italiano, que leva até ao seu fim. Um dos objectivos dessas mudanças de línguas é poder fazer trocadilhos ou gerar duplos sentidos divertidos. Por exemplo, usa a palavra veneziana *buso* (em italiano seria *buco*), que significa buraco, depois do *omnj* latino, para que se possa entender a frase como «conto-te tudo» [*omnibus*] ou «conto-te a respeito de todos os buracos por que temos passado», uma vez que está em viagem. Mistura o espanhol com o francês para que tanto se possa ler «os burros, por sorte, têm-se portado bem» como, igualmente, «os burros têm conseguido carregar as mercadorias que temos connosco». Praticamente não há carta sua que não mostre este tipo de virtuosismo linguístico. Leuchtmann, Horst. 1974. *Orlando di Lasso – Briefe*. Breitkopf & Härtel: 70-71.

5 Orlando di Lasso fez duas enormes viagens cujo objectivo era contratar artistas para a corte em que Servia, não só músicos, como também actores e malabaristas, com uma ênfase muito grande nestes últimos, que, ao que parece, eram uma componente muito importante no entretenimento cortez.

Por muitíssimas fontes sabemos que era muito mais frequente do que hoje, em que o acesso à informação e ao entretenimento é tão fácil, saber textos de memória e declamá-los em público, o que certamente contribuía para uma presença muito mais forte da componente poética da linguagem na vida de cada um, e, por conseguinte, também na sua actuação enquanto cantor, sabendo valorizar muito mais a palavra, também no contexto da prática polifónica.

Começar a abordagem de uma peça pelo texto só faz sentido se este for intensamente explorado na sua componente expressiva. Fazer uma 'leitura de sílabas', unicamente com o fim de clarificar aspectos de pronúncia, seria evidentemente um péssimo início, pois a forma como se começa a aproximação a uma obra é muito importante para a relação que os cantores com ela irão estabelecer e manter. Se o início é aborrecido e inexpressivo, é bem possível que estes atributos fiquem colados à peça.

A neutralidade é um mito. Se ensinamos um texto de forma robótica, estaremos a fixar um padrão estético que pode custar muito a ser corrigido! É melhor começar logo por investir na direcção correcta, claro que ainda sem o grau de exigência que mais tarde se virá a ter.

A oferta do maestro deve estar já num nível muito alto (excelente declamação), para que sirva de modelo, quase como 'cenas dos próximos episódios' na trajectória dos cantores. No entanto, o maestro deve permitir que os cantores façam o seu caminho gradualmente, sempre apontados no sentido correcto, mas, naturalmente, com as expectativas adequadas a cada fase de aprendizagem.

Na minha opinião, o primeiro passo de um maestro, na preparação de uma obra, é a memorização do seu texto, praticada enquanto declamação expressiva. Não basta ao maestro pronunciar o texto correctamente, é preciso que o interprete como um actor/declamador e que, enquanto o declama, se consiga ir lembrando das passagens musicais que o compositor inventou para sublinhar essas palavras.

A qualidade desta memorização e da prática de declamação favorecerão, por um lado, o trabalho com o texto, frente aos cantores, por outro, fornecerão um fio condutor pela obra a fora, como excelente instrumento para garantir uma óptima consciência da sua forma, que inclui as suas subtilezas expressivas a partir da sua origem, que é o texto poético. Reproduz-se assim, de certa maneira, o trajecto do próprio compositor, que também partiu do texto para a música.

Do ponto de vista prático, o texto pode ser praticado de várias formas:

Caso seja conveniente usar também suportes visuais[6], uma possibilidade interessante de tradução, principalmente em textos latinos[7], consiste em assinalar com a mesma cor as palavras que se correspondem, entre o original e a sua tradução:



Figura 97: Tradução usando cores para estabelecer a correspondência, palavra a palavra

Tendo como base um documento como este, pode-se praticar com os cantores a tentativa de manter interrelacionadas palavras que se completam semântica e gramaticalmente, mesmo que se encontrem distantes.

Outra possibilidade consiste em escrever o poema na língua para a qual se traduz, mas mantendo a posição original das palavras, chegando, no caso do texto acima, a um resultado tão estranho, que já não tem qualquer utilidade.

A verdade é que para cada texto há soluções mais adequadas, sendo que a preferencial para um pode-se revelar totalmente inconcebível para outro.

Em língua italiana, por exemplo, a posição das palavras costuma ser tão semelhante à que usamos em português, que uma tabela como a que se vê acima, usando cores, seria provavelmente perfeitamente desnecessária.

Seguem-se alguns exemplos práticos de exercícios para a apreensão expressiva do texto, em situação de ensaio:

---

[6] Há entre maestros os que defendem veementemente as vantagens de trabalhar só de ouvido, sem papel, na fase de introdução inicial à obra. Também aqui me parece que se deve permanecer flexível, recorrendo a esta ideia pontualmente, mas não necessariamente.

[7] O latim, ao contrário de tantas outras línguas, tem uma característica extraordinária para a invenção poética, mas que também pode causar muita dificuldade ao tradutor ou ao declamador: em latim não há qualquer posição obrigatória das palavras numa frase. A título de exemplo, a frase 'eu desejo um copo de água fresca' estaria em latim igualmente correcta como 'eu água um copo fresca quero' ou 'fresca eu um copo quero água' ou usando qualquer outra ordem destas palavras. Evidentemente, isto só é possível porque, em latim, as declinações estabelecem desde logo muito mais claramente a função que cada palavra tem numa oração do que em muitas outras línguas. Quanto mais erudito é o texto latino, mais afastados podem estar os atributos das palavras a que se referem, podendo chegar a distâncias enormes, numa demonstração de virtuosismo ou quase malabarismo, tornando a compreensão difícil, até mesmo para um latinista.

Repetição de cada frase, após ouvir o maestro

Nesta vertente de trabalho é muito importante que o maestro mantenha um ritmo claro, eventualmente até mesmo com alguma quadratura, de maneira que os cantores se sintam como num mantra, ou seja, que não fique a 'desligar e ligar os motores' constantemente, um erro muito comum entre maestros principiantes. Havendo palavras que representam maior dificuldade, pode o maestro fazer repeti-las mais vezes e isoladamente, de forma que se tornem perfeitamente seguras. Muito importante é tentar identificar onde provavelmente residirão as possíveis falhas dos cantores, antes de começar o trabalho conjunto, pensando antecipadamente em estratégias para as colmatar.

Declamação completa, todos juntos

Quando já todas as palavras e frases estão aprendidas e encontram uma expressão adequada, pode-se declamar o poema completo, primeiramente, todos ao mesmo tempo, com o maestro, eventualmente, a ajudar com o gesto.

Declamação com inícios deslocados

Por forma a testar a segurança individual de cada um, pode-se fazer a declamação completa do poema, não simultaneamente, mas sim, com cada cantor a começar quando quiser, sem tomar em consideração a pertença a naipes. O resultado será, naturalmente, um grande caos, o que igualmente contribuirá para testar a assertividade de cada um, levando a sua expressão individual avante, apesar de estar sozinho na sua declamação. Já a partir daqui é uma ajuda preciosa se ao declamar se recorra também a gestos, por forma a apoiar a expressão do texto[8].

Declamação dirigida a outro cantor, tentando convencê-lo

Esta forma de praticar o texto tem a enorme vantagem de explorar muito intensamente a vontade de partilha, que é parte fundamental do objectivo que se deseja alcançar, quando a obra for apresentada a público ouvinte. É importante que o cantor que estiver a ouvir o colega o ouça com atenção, pois, entre seres humanos, a qualidade da recepção define, em grande parte, a qualidade da emissão[9].

---

[8] Só a partir do século XVII se encontra muita documentação a respeito da géstica teatral, de declamação e do canto, principalmente em fontes francesas, no entanto, esta tradição não terá certamente surgido do nada, sendo fruto de uma trajectória de amadurecimento do gesto e da postura como meios de apoio à expressão da palavra, que terá tido origens muito anteriores. Para este assunto, recomendo vivamente o livro de 2007 *Peindre et dire les passions: La gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles*, de Nicolle Rouillé, Editions Allain Piazzola.

[9] Como forma de demonstração deste princípio, é interessante fazer a experiência de pôr duas pessoas em contacto, uma como ouvinte, a outra a contar-lhe algo. Numa das vezes o ouvinte está atento; na outra, está a olhar para outros lados, ocupado com outros afazeres. A qualidade da narrativa de quem estiver a contar será nestes dois cenários muito diferente!

Declamação usando unicamente gestos

Invertendo a experiência que Lasso descreve na sua carta de 2 de Abril de 1574, para acentuar a relação intrínseca com o texto, é muito interessante declamá-lo tão somente em gestos, sem som. O problema deste exercício, que pode ter resultados excelentes, é que dificilmente pode ser levado a cabo sem que o texto esteja decorado.

Declamação em naipes, de acordo com o rítmo escrito da obra

Antes ainda de introduzir as alturas, pode-se experimentar declamar o texto com o rítmo escrito da obra, sempre que não seja muito melismática[10], caso contrário, esta abordagem fará pouco sentido.

Estes são só alguns exemplos da abordagem inicial de uma obra, partindo do seu texto, antes mesmo de conhecer as suas alturas e durações.

Normalmente, dizemos que há a música e que há o texto (ou letra). Esta divisão está errada, pois o texto também já é música, principalmente no que toca às soluções rítmicas que provoca/gera e às imagens sonoras que sugere.

Independentemente de se concretizar no início ou a meio da abordagem de uma obra, a experiência profunda de vivência do texto poético, conseguida através de exercícios práticos, pode sem dúvida contribuir muito para alcançar interpretações mais seguras e convincentes.

Muitos maestros caem na armadilha de pensar que, se contarem aos cantores o que se passa com o texto isso será suficiente para que apliquem esta instrução poética na execução da obra, mas, assim como quanto a todos os outros desafios que enfrentamos em ensaio, também quanto ao texto cantado a instrução escrita ou falada não traz frutos se não for vivenciada, de forma prática, por cada um dos intérpretes. Por este motivo, é muito importante que pensemos em exercícios, não só para aprimorar o ritmo, as alturas, a afinação, o timbre, o equilíbrio de dinâmica, etc., mas também no que toca à expressão poética do texto, que não se quer lido, mas sim, declamado enquanto se canta.

[10] Chama-se *melisma* ao uso de várias notas para uma mesma sílaba. O contrário de melismático é silábico, que designa a música em que para cada sílaba há um novo *ataque* [início] rítmico, ou seja, a cada nova nota.

3.2. Da música para o texto

Da mesma forma que isolar o texto pode permitir um aprofundamento maior nesta vertente, retirar o texto cantado pode permitir uma atenção maior em detalhes do campo das durações e das alturas, no que se destacam os trabalhos de precisão rítmica e de afinação.

Não nos devemos porém nunca esquecer de que as imagens que o texto nos sugere são às vezes mais eficazes para lograr boa afinação e integração tímbrica do que qualquer conselho técnico, de maneira que a divisão entre este subcapítulo e o anterior, na prática, não se dá desta forma cabal, na medida em que estamos em ensaio sempre a saltar entre ambas as estratégias, ora sublinhando o texto, ora deixando-o por um momento à espera.

Mesmo quando estamos a cantar sem o texto, é necessário que entendamos a divisão da pequena forma da obra com base nele, ou seja, não começamos no compasso 27, por exemplo, mas sim, no *'audivi...'*, sem fins de textos anteriores que estejam a decorrer simultaneamente, valendo o mesmo para a finalização de trechos, também sempre com base no texto, sem o início do verso seguinte, se não o quisermos abordar, mesmo que haja uma zona de intersecção. Isto deve-se ao facto de que esta música é feita de muitas micro-composições, uma para cada verso (ou outra unidade de texto que o compositor tenha preferido), que se apresentam trançadas umas nas outras, mas que, na sua apreciação e preparação, é melhor poder abordar separadamente[11].

Para conhecer muito bem as relações intervalares e a forma como dissonâncias se preparam e resolvem, pode ser utilíssimo recorrer a pôr todos os cantores e naipes a cantar numa mesma sílaba[12]. A escolha da sílaba a usar é da maior importância, sendo importante ter em consideração diversos aspectos.

Antes de mais nada, é importante que se escolha consoantes e vogais que tenham, na língua materna dos cantores, versões muito homogéneas. Uma consoante que não exista na língua dos cantores e que lhes seja muito difícil produzir pode levar a soluções muito distintas, por diversos integrantes do grupo, o que desvirtuaria totalmente o objectivo de usar sílabas. Da mesma forma, uma vogal que encontre

[11] Para cantores que não estejam habituados a cantar polifonia pode parecer estranho estarem às vezes, por exemplo, a cantar *forte*, enquanto outro naipe ainda está a finalizar um trecho em *piano*. A melhor maneira de explicar interpretação neste estilo é sempre recorrendo à forma que nos ensina o texto literário, como o entendeu o compositor.

[12] Em Portugal usa-se a expressão 'cantar com vocábulos', com sentido de 'cantar com uma sílaba' (por exemplo 'nu'). Este uso da palavra 'vocábulo' neste contexto parece-me perfeitamente absurda, pois um vocábulo implica um significado, ou seja, precisamente o contrário daquilo que se verifica no uso de sílabas.

entre os cantores diversas variações regionais ou negligência na sua exacta forma, não servirá para criar a homogeneidade que se deseja.

Há que ter em conta o registo e a intensidade da passagem que se está a ensaiar. Normalmente, prefere-se 'u', 'i' e 'ü' em piano, por favorecerem muito o controle de afinação. No entanto, se a passagem for aguda, forte e explosiva, será melhor tender para vogais abertas, podendo-se recorrer a um 'y' no início da sílaba, como em 'ya' ou com uma consoante inicial explosiva, que ajude a activar o sistema respiratório.

Para cada situação musical haverá sílabas mais adequadas e outras, menos. Dando dois exemplos contrastantes: para uma passagem muito rítmica pode a sílaba 'Pomm', com uma vogal muito curta e um 'm' prolongado, ser bastante adequada; por seu turno, para um *legato* muito suave podem um 'ru' (com golpe simples no 'r') ou um 'lu' ser mais adequados.

A consoante inicial permite um melhor controlo da componente rítmica, mas também se pode cantar só em vogais ou em consoantes sonoras, caso essa não seja a prioridade. Aliás, no trabalho com sílabas é importante variar, pois o facto de não estarmos a usar texto provoca uma ausência de variedade que se pode tornar cansativa para os cantores, tanto a nível vocal, como psicológico.

Caso a prioridade for muito claramente a qualidade rítmica, pode-se trabalhar inclusive só com consoantes iniciais, tendo então que prescindir das alturas. Tem um efeito muito interessante, também por gerar um *pianissimo* bastante especial, quanto ao ambiente criado, cantar o ritmo só com 'p', sem nenhuma vogal[13], como se cada ataque fosse a mini explosão de uma bolhinha de sabão.

O facto de não se estar a cantar com alturas faz com que a concentração do grupo esteja inteiramente voltada para a exactidão rítmica. Também se pode tratar questões rítmicas com percussão corporal, mas o uso da voz tem a vantagem de que este trabalho assim se aproxima mais do seu objectivo final.

Há passos intermédios possíveis entre os exercícios sem texto cantado e a versão normal da obra.

Pode-se, por exemplo, se o objectivo for um *legato* extremo, cantar um trecho só com as suas vogais originais, ignorando as consoantes. Ao contrário, se a prioridade for a exactidão das explosões rítmicas, pode-se usar todas as consoantes originais, sem vogais, neste caso, claro, tendo que prescindir das alturas.

Poder-se-ia ainda cantar as consoantes originais, mas sempre com a mesma vogal, o que já permitiria o uso de alturas, mas isto, provavelmente, levaria o exercício a um grau de dificuldade excessivo.

[13] Quando se diz aos cantores para articularem o 'p' sem vogal a tendência é para que usem uma vogal neutra. É preciso insistir no facto de que se quer a consoante absolutamente sem vogal.

Um exercício deve ser sempre facilitador, ou seja, nunca deve ser mais complicado ou difícil de realizar do que a passagem que se pretende preparar. Na formação de maestros é natural que, no momento em que descobrem a possibilidade de criação de exercícios próprios para o repertório que ensaiam, haja algum deslumbramento, levando eventualmente ao exagero.

A aplicação de um determinado exercício dever-se-ia dar só mediante necessidade. O maestro deve ter o exercício pronto, para a hipótese de que lhe seja útil no trabalho de ensaio, mas não aplica-lo só porque estava planeado.

Não se pode considerar que o que foi feito com sílabas estará automaticamente resolvido quando se aplicar o texto cantado. Tanto no que toca à afinação, como à fusão tímbrica (sua irmã gémea[14]) e ao ritmo, o uso das consoantes e vogais originais vai trazer novos problemas que não estavam presentes enquanto se trabalhava com todo o grupo a cantar na mesma sílaba, acima de tudo porque, em polifonia, constantemente coincidem vogais e consoantes distintas. Torna-se necessário, portanto, que as passagens que foram abordadas em sílaba única voltem a ser praticadas quando da aplicação do texto original.

Tudo o que se faz com um coro não só prepara a obra com que este se está a debruçar num dado momento, como contribui para a sua formação geral, tendo consequências positivas sobre obras futuras. Nessa medida, o trabalho sem texto pode ser muito interessante, por permitir uma visão mais paradigmática de certos fenómenos musicais, por parecer, por ausência de enquadramento poético, menos conectados com as especificidades da obra que no momento se estuda.

Para conhecer o idioma típico de um compositor ou de uma determinada obra, na perspectiva tão somente da escolha de alturas, nas perspectivas tanto horizontal como vertical, pode-se entoar a obra *da capo al fine* em andamento lento, usando uma sílaba confortável em dinâmica suave, permitindo uma visão geral interessante, por não estarem os cantores demasiado ocupados com a pronúncia e o significado do texto.

Este é, naturalmente, um momento inicial de contacto com a obra, que, quando volta a receber o seu texto, ganha muitíssimo em complexidade, mas também em organicidade, pois só com o texto é possível que a obra faça sentido, na sua concepção original.

[14] Ver subcapítulo *Afinação e fusão tímbrica*.

4. A actuação

4.1. A relação com o público

É interessante tomar distância do nosso quotidiano para voltar a encará-lo com o olhar renovado. Isso pode acontecer através de uma interrupção da nossa actividade, forçada ou proposital, ou através do contacto intenso com outra cultura, que se reja por valores distintos dos nossos. O autor deste livro teve a sorte de poder passar um ano sabático a estudar música clássica hindustânica na Índia. Dentre muitas outras impressões que esta experiência lhe trouxe, uma das mais interessantes foi tocante à maneira como viu nesse outro contexto ser entendida a prática performativa.

Na visão tradicional da música clássica hindustânica não se considera de todo o que a filosofia europeia denomina estética, ou seja, a percepção da beleza ou do acto artístico. A música não é feita para os seres humanos, mas sim, para o cosmos ou para entes religiosos, naturais ou sobrenaturais. Os artistas são considerados filtros de energia cósmica, não são criadores singulares individuais, nem, muito menos, operários do entretenimento, como há agora quem entre nós goste de dizer. Aliás, não é necessário que haja público. A preocupação com o público é inclusive mal vista entre artistas desta esfera.

Um artista clássico hindustânico faz a sua viagem espiritual-musical em palco, como a faz sozinho em casa ou na natureza. As longas improvisações neste estilo são como uma 'afinação' com a *raga* em que se seguirá a composição: o artista não tardará mais em notas que acha que está a cantar ou tocar melhor (atitude que seria típica de um artista europeu da actualidade), mas sim, naquelas em que estiver com mais dificuldade, de maneira a conseguir resolver o que não estiver bem. O facto de nós estarmos a ouvir o seu processo de 'entrada na *raga*' não lhe interessa nem deve interessar, pois o seu compromisso não é connosco, mas sim, com uma verdade maior em que acredita e se vê imerso enquanto faz música e, caso não esteja a tocar sozinho, com os seus companheiros músicos.

Outra realidade que contrasta tremendamente com a europeia, com uma origem semelhante à que se comenta acima, consiste no facto de não existir, na música clássica hindustânica, qualquer diferença entre a situação de aula e a de concerto, obedecendo ambas aos mesmos rituais. Da mesma forma que numa aula se canta ou toca com os olhos fechados, numa entrega total e profunda, tomado pela *raga*, com o professor também imerso no ambiente que se instala – que em hipótese alguma romperia com um comentário técnico seco ou uma piada –, em concerto improvisa-se frequentemente com as abreviaturas dos nomes das notas e afina-se o instrumento durante obras, tosse-se, bebe-se água, enfim, tudo o que for necessário, como se não houvesse público, que, por seu turno, pode eventualmente estar a dormir, sem qualquer constrangimento, nos concertos que se dão pela noite a dentro, para que se ouça as *ragas* que se destinam à madrugada.

Será que nos séculos XVI e XVII a percepção da função do artista que cantava polifonia era a mesma que temos hoje?

Não terá o século XIX trazido a semente do que hoje nos parece tão evidente, no que toca à apreciação do objecto artístico?

Por um lado, a polifonia sacra, principalmente a católica[1], tinha como objectivo a conexão com um mundo transcendental, pelo que os intérpretes se veriam, desde logo, dedicados mais a Deus do que aos seus ouvintes. Por outro, a polifonia palaciana era muitas vezes praticada num ambiente de grande elitismo, em que a experiência musical entre pares talvez fosse o mais importante, ainda que assistida e prestigiada, não poucas vezes, por patrocinadores com vasto conhecimento musical.

Na introdução que Orlando di Lasso escreve para a sua publicação de obras para a Semana Santa de 1585, por exemplo, apresenta o compositor precisamente estas duas componentes: o canto de polifonia como meio para oferecer descanso aos monges de Neubeuern (em que se praticava música em alto nível) dos assuntos mais graves/sérios a que se dedicavam e o papel da música como instrumento preferencial no louvor a Deus, sem que haja qualquer referência a quem a ouça, sem a estar a cantar:

> *neminem ego certè noui, rei Musicæ tam addictum, atque est Paternitatis Vestræ Reuerentia. Neque enim ipsa solùm in ea arte excellit, et Musicis concentibus oblectatur, sed diligentiam etiam adhibet, vt qui eius curæ creditus est optimorum et omni scientiarum genere præstanstißimorum Monachorum coetus, cùm à studijs grauioribus relaxare animum aliqua ex parte permittitur, Musicæ vel exercendæ vel addiscendæ tempus impendat, quod studium illud non modò aures suauiter demulceat et vitæ humanæ toedia*

[1] A Música Sacra protestante, de uma forma geral, por diversos motivos teológicos mas também pelo facto de ser cantada, em grande parte, em vernáculo (língua local), estava mais vocacionada para mover a assembleia e menos ambicionada em representar o mundo celeste, uma das principais funções da Música Sacra Católica.

> *soletur, atque emolliat, sed fractas etiam diuturna vel lectione vel commentatione, aut rerum diuinarum contemplatione animi vires restituat, et ad labores denuò alacriùs suscipiendos instauret, vt taceam (quod Reuerentiam quoque Paternitatem Vestram spectare non est dubium) nullum esse aliud diuinas laudes in choro maiore siue decore siue deuotine concelebrandas (non minimam monasticæ curæ partem) sit magis idoneum, ne dicam necessarium.*[2]

Claro que a satisfação do nosso público nos é cara, porém não acredito que nos devamos fixar nela, mas sim, alcança-la, se assim o destino quiser, através da honestidade dos nossos actos, seja na preparação das obras, seja nos nossos ensaios e concertos, mais voltados para a obra e uns para os outros do que para o público.[3]

Caso nos estejamos a ouvir bem e a fazer música de uma forma que satisfaz as nossas exigências e ambições, o público não só ouvirá o bom resultado que produzimos, como sentirá a boa energia que irradiamos. Quem, em primeiro lugar, tentar satisfazer o público, corre o perigo de não se concentrar no mais importante, que é a paz e o sentido de missão de quem canta.

No caso da Música Antiga, em que, por definição, todos os compositores já faleceram, cumpre-nos representá-los no nosso tempo da melhor forma que nos for possível, como se fossemos os seus advogados, tomando em consideração não só o texto musical que sobreviveu, como as características de interpretação do seu tempo, filtradas pelas características dos ensembles que temos à disposição.

Não devemos cantar polifonia em espaços onde os membros do coro não se ouçam bem. Em concertos voltados para esta música, esta é uma regra que vale sempre.

Na medida do possível, tanto no caso da polifonia sacra como da polifonia profana, devemos procurar, tanto quanto possível, espaços para actuar que tenham alguma

---

[2] Certamente não conheci ninguém tão dedicado à música como Vossa Reverência Paterna [o Abade do Mosteiro de Neubeuern: Johann Benedikt]. Pois Vossa Reverência não só se destaca nesta arte e se deleita com as harmonias musicais, como também demonstra preocupação em que a comunidade de excelentes monges confiada aos seus cuidados, notável em todo o tipo de conhecimento, quando lhes é permitido, em certa medida, relaxar as mentes dos estudos mais sérios, se dedique à prática ou à aprendizagem da música. Este estudo não só acalma os ouvidos com doçura, consola e suaviza os aspectos desagradáveis da vida humana, como também restaura a força da mente, debilitada pela leitura ou discussão diária, ou pela contemplação das coisas divinas, e revigora-a, para que o trabalho possa ser retomado com mais energia. Sem mencionar (algo que Vossa Reverência Paterna também percebe) que não há nada mais adequado, para não dizer necessário, para a celebração dos louvores divinos em coro nem com maior glória e devoção (parte essencial da responsabilidade monástica) [do que a música].

[3] Nessa medida, sempre que, do ponto de vista acústico, for a melhor opção, não devemos sentir qualquer constrangimento em cantar numa posição em que não somos vistos pelo público ou em círculo fechado, com parte dos cantores com as costas para a audiência, se esta for musicalmente a melhor escolha.

correspondência com os ambientes para os quais estas obras foram concebidas, a não ser que se trate de programas mistos ou de contrastes propositais, como, por exemplo, na justaposição de polifonia renascentista com arte contemporânea, que pode resultar muito satisfatória.

Evidentemente, não há nenhuma necessidade de que um cantor seja crente para cantar polifonia sacra, nem que defenda a superioridade da aristocracia para cantar polifonia profana palaciana, mas é sempre bom tentar encontrar ambientes que propiciem algum grau de reconstituição daqueles que originariamente ouviram esta música, em programas inteiramente dedicados a ela.

Uma possibilidade muito interessante consiste em falar com o público, sendo muito bom que o maestro o faça, pois isso apoia no público uma sensação de intimidade com o grupo que o aproxima mais do estilo ouvido. De preferência, os comentários do maestro devem contribuir para uma maior familiaridade do público com o estilo e com as circunstâncias sociais em que as obras nasceram, podendo recorrer a cartas, à literatura e, se houver possibilidade de projecção, ao cruzamento com artes visuais do mesmo período e área cultural e geográfica.

Fazer Música Antiga é sempre, de alguma forma, praticar museologia. Deve-se a fazer com convicção e empenho, cientes da nossa responsabilidade, o que não nos impede de a usar em programas, por exemplo, que a cruzem com outros tipos de música. Tudo pode ser bom, ou mesmo excelente, se feito com conhecimento e seriedade.

A ideia, muito errada, que às vezes se reconhece na prática coral, de que pequenas peças polifónicas da Renascença são fáceis e não precisam de maior dedicação, pelo facto de terem poucas ou nenhumas indicações escritas, é uma perfeita aberração, causadora de preconceitos do público quanto a este repertório. O facto de nestas peças não haver indicações só faz com que sejam mais trabalhosas, mas também, para os maestros que pensam as suas interpretações, desafios interessantíssimos e, para o público, renovadas surpresas.

4.2. Segurança e liberdade

Muitas pessoas que não pertencem ao meio musical pensam no maestro fundamentalmente como um chefe, a quem compete dar ordens e ser obedecido. Outras, principalmente no meio coral amador, vêem no maestro um animador social e, quando muito, um dinamizador cultural.

A verdade é que cada maestro tem características próprias que motivam as suas acções, de maneira que não se pode traçar uma descrição que pudesse servir a todos, nem tão pouco instituir um modelo ideal. Há maestros cuja principal valência reside em cantarem muito bem, outros são excelentes pianistas, outros são organizadores extraordinários ou grandes captadores de patrocínios, há ainda, principalmente no campo da Música Antiga, os que se destacam pelo conhecimento de Musicologia, de latim, de liturgia histórica, das pronúncias reconstituídas[4]... enfim, a lista de possibilidades é infinita, não havendo ninguém que consiga dominar de igual forma todas estas especialidades.

Naturalmente, no caso da Polifonia dos séculos XVI e XVII, um maestro que não tenha qualquer interesse em História, nem tão pouco em Contraponto, dificilmente conseguirá progredir muito. É fundamental para o estudo desta música compreender a importância e o grau de individualidade que tem cada voz, assim como conhecer um pouco as práticas do seu tempo, que se caracterizam por recorrer a cantores altamente especializados e bem treinados.

Um grupo menos experiente pode, naturalmente, cantar também polifonia, desde que reconheça o tempo de ensaio necessário para a levar a bom termo, que será muito provavelmente superior ao de uma peça homorrítmica da actualidade. A polifonia só funciona se cada voz for cantada com muita convicção e autonomia. Na medida em que o maestro não consegue apoiar simultaneamente quatro ou mais eventos simultâneos, os naipes têm mesmo que estar muito seguros das suas linhas melódicas, da interpretação que lhes cabe e da interacção que têm uns com os outros, não no sentido de saber os nomes técnicos contrapontísticos do que acontece, mas sim, no de terem expectativas auditivas do que acontece na peça.

Enquanto uma obra contemporânea, desde logo, através de acordes complexos ou mesmo *clusters*, traz consigo um interesse muito grande, independentemente dos detalhes da sua execução, numa peça polifónica da Renascença soam tão somente acordes maiores e menores (muito raramente aumentados ou diminutos).

---

[4] Chama-se pronúncias reconstituídas àquelas que se crê terem sido ouvidas em séculos passados. No campo da Música Antiga, este é um campo de investigação muito importante, uma vez que também a pronúncia histórica contribui para uma interpretação mais próxima da forma como o compositor concebeu cada sua obra. Quanto a esta questão, como leitura inicial, recomenda-se o livro de Timothy J. McGee (editor), presente capítulo *Bibliografia recomendada*.

Estes são acordes que só funcionam com excelente qualidade de afinação, pois a sua simplicidade faz com que o ouvinte possa aferir esse aspecto com grande perspicácia e consequente cruel juízo.

Claro que um maestro deve transmitir segurança aos cantores, mas também incutir responsabilidade, tanto num coro de nível mais baixo, como num mais avançado.

Um dos maiores inimigos do maestro é a ansiedade. Há maestros que a conhecem tanto dos ensaios como dos concertos, outros, só dos concertos. Pior que a ansiedade, só mesmo a negligência e o desprezo pelo trabalho, que é também uma forma de desrespeito pelos cantores e pelo público.

Uma das melhores formas de combater a ansiedade, no caso da direcção coral, consiste em investir na confiança nos cantores. Claro que essa confiança tem que ser justificada. Por isso, os maestros devem em ensaio, sempre que possível, deixar o coro cantar sem direcção e, claro, sem apoio de piano, para que os cantores ganhem confiança em si próprios e desenvolvam uma auto-estima baseada na sua capacidade de assumir as suas incumbências com consciência e sentido de integração no total da obra. Um maestro que invista na dependência dos cantores estará a criar problemas para si próprio e a travar o desenvolvimento do coro. Quanto mais autónomo e seguro canta um coro, mais disponibilidade tem para reagir às nuances que lhe propõe o maestro.

Com os anos, um maestro consegue começar a reconhecer, até mesmo corporalmente, a chegada de sintomas de ansiedade, podendo aprender a travar esse processo antes que lhe bloqueie o trabalho de ensaio ou lhe prejudique um concerto.

A polifonia vocal da Renascença pode ser uma tremenda fonte de ansiedade, pois é de facto muito difícil aprender tantas vozes e tantos eventos simultâneos, com desfasamentos tão variados. Por outro lado, pode nos ensinar a ouvir o que os naipes nos têm para cantar, passeando a nossa atenção entre uns e outros, conscientes de que é impossível estar igualmente atento a todos, mas mantendo-nos presentes no fluxo geral da obra.

O maestro deste repertório tem que garantir a continuidade e a boa articulação entre as partes morfológicas, incluindo a pequena forma, assim como o bom equilíbrio entre naipes, respeitando a diversidade que se dá em cada linha melódica, ora censurando o que não lhe parece bem, instruindo a forma como resultaria melhor[5], ora elogiando o que corre bem, ora acolhendo ideias que lhe vêm dos cantores.

[5] Um aspecto fundamental de metodologia de ensaio, independentemente do estilo musical, consiste em o maestro dizer o que deve ser alterado na forma como se cantou um determinado trecho, em lugar de dizer o que se quer, sem relação com o que foi feito. A indicação 'mais X' ou 'menos Y' é fácil de seguir, enquanto a indicação 'quero Z' pode gerar muitos mal-entendidos, uma vez que alguns cantores se sentirão injustiçados, podendo passar a não ligar para o que o maestro diz, dizendo a si

O ideal é conseguir alcançar um perfeito equilíbrio entre segurança e liberdade, tanto no que toca à relação com os cantores, como na relação com as suas próprias decisões. Por um lado, é importante saber com que contar, tendo a sensação de que a interpretação de uma determinada obra 'está pronta', por outro, seria uma pena se o maestro viesse a considerar que 'está fechada', pois um elemento fundamental de qualidade artística depende de um certo grau de abertura à imprevisibilidade.

É bom que um maestro tenha ideias durante um concerto e sinta a liberdade de as experimentar, motivado pelo ambiente único de cada récita, pois essa permeabilidade faz com que o objecto artístico soe mais vivo e emocionante, mas terá que o fazer de uma forma segura, sem fragilizar o grupo, na perfeita justa medida que o momento e o grupo recomendar como sendo segura.

Sim, é difícil... mas, acima de tudo, é fascinante poder reviver estas obras, este tesouro no qual se constitui a polifonia vocal da Renascença.

O presente livro pretende ser só uma eventual porta de entrada para este mundo. O trabalho com os coros trará certamente novas ideias interpretativas e de metodologia de ensaio, não só nestes estilos, como em outros, pois 'música é música'. Também a leitura de livros sobre Direcção[6] e Musicologia, não necessariamente focados na polifonia, ajudará a abrir horizontes.

O seguinte capítulo propõe uma série de títulos voltados especificamente para a música da época sobre a qual nos debruçamos.

próprios 'o que é que ele quer? eu já fiz Z!'; outros, que até poderiam ter já cantado como o maestro queria, podem partir para um exagero, por excesso de zelo.

[6] Para uma visão abrangente de Direcção Coral, não posso deixar de recomendar a obra enorme e completíssima, escrita em 2024 por Anne Kohler, Klaus Brecht e Jan Schumacher, cada um destes maestros responsável por uma das três secções: *Dirigieren, Proben, Singen – Das Chorleitungsbuch*. Carus Verlag.

5. Bibliografia recomendada

Seria possível preencher 30 ou mais páginas com bibliografia ou, numa atitude radicalmente contrária, escolher dois ou três títulos inevitáveis para quem queira começar a mergulhar na Musicologia Histórica, no que diz respeito à polifonia vocal renascentista.

A lista que segue abaixo procura um meio-termo.

Por um lado, inclui as duas principais fontes primárias que vale a pena adquirir e ler com atenção, se o nosso interesse for muito elevado: Zarlino e Praetorius. Por outro, traz alguns livros bastante gerais que podem ser interessantes para quem quiser fazer uma primeira abordagem a estas matérias, no que se incluem o de Anne Smith, o de Dietrich Bartel, o de Hans Gehard e o de Ruth I. DeFord.

Uma das principais fontes de ideias interpretativas, para os maestros, advém da leitura de livros monográficos sobre compositores e as suas obras. Deixo, como excelente exemplo de uma leitura tão agradável como informativa e inspiradora, a recomendação do livro de Annie Cœurdevey sobre Orlando di Lasso.

As outras fontes bibliográficas listadas abaixo abordam temas muito variados, podendo interessar mais a uns que a outros leitores, tentando dar uma imagem da pluralidade de assuntos que dizem respeito a esta época da História da Música:

Apel, Willi. 1989. *Die Notation der Polyphonen Musik*. Breitkopf & Härtel.

Bartel, Dietrich. 1997. *Musica Poetica*. University of Nebraska Press.

Bossuyt, Ignace. 1985. *Die Kunst der Polyphonie: Die flämische Musik von Guillaume Dufay bis Orlando di Lasso*. Atlantis Musikbuch-Verlag.

Christensen, Thomas (coord.). 2001. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press.

Cœurdevey, Annie. 2003. *Roland de Lassus*. Éditions Fayard.

DeFord, Ruth I. 2015. *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music*. Cambridge University Press.

Eggebrecht, Hans Heinrich. 1985. *Heinrich Schütz: Musicus Poeticus*. Heinrichshofen's Verlag.

Engelke, Ulrike. 1991. *Musik und Sprache: Interpretation der Musik des Frühbarocks nach überlieferten Regeln*. Zimmerman.

Gebhard, Hans. 1998. *Praktische Anleitung für die Aufführung der Vokalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Edition Peters.

Geller, Doris. 1997. *Praktische Intonationslehre mit Übungsteil für Instrumentalisten und Sänger*. Bärenreiter.

Harper, John. 2001. *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century*. Clarendon Press.

Hortschansky, Klaus (coord.). 1989. *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance*. Bärenreiter.

Jacobs, Charles. 1964. *Tempo Notation in Renaissance Spain*. Institute of Medieval Music.

Judd, Cristle Collins. 2002. *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*. Cambridge University Press.

——— (coord.). 1998. *Tonal Structures in Early Music*. Garland, 1998.

Kelly, Thomas Forrest (coord.). 1992. *Plainsong in the Age of Polyphony* (col. *Cambridge Studies in Performance Practice*, 2). Cambridge University Press.

Lausberg, Heinrich. 1990. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Franz Steiner Verlag.

McGee, Timothy J. (coord.). 2004. *Singing Early Music: The Pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance* (col. *Music: Scholarship and Performance*). Indiana University Press.

Meier, Bernhard. 1974. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie: Nach den Quellen dargestellt*. Oosthoek, Scheltema & Holkema.

——— . «Rhetorical Aspects of the Renaissance Modes». 1990. *Journal of the Royal Musical Association* 115 (2): 182–190.

Nagel, William. 1970. *Geschichte des christlischen Gottesdienstes*. Walter de Gruyter & Co.

Negreiros, Vasco. 2002. *Introdução às Figuras da Retórica Poético-Musical*. Universidade de Aveiro.

Nohl, Paul-Gerhard. 1996. *Lateinische Kirchenmusiktexte: Geschichte, Übersetzung, Kommentar*. Bärenreiter.

Poos, Heinrich (coord.). 1983. *Chormusik und Analyse*. Schott.

Potter, John (coord.). 2001. *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge University Press.

Praetorius, Michael. (1619) 1958. *Syntagma Musicum* (edição facsimilada da edição de Wolfenbütte). Bärenreiter.

Riemann, Hugo. 1907. *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts: Die Musica Ficta; Eine Ehrenrettung*. Beyer & Mann.

Rubio, Samuel. *La polifonía clásica*. 1956. Real Monasterio de El Escorial.

Schönherr, Christoph. 1998. *Sinn-erfülltes Musizieren: Chancen und Grenzen seiner Vermittlung in Probensituationen*. Bosse Verlag.

Sherman, D. Bernhard. 1997. *Inside Early Music: Conversations with Performers*. Oxford University Press.

Smith, Anne. 2011. *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*. Oxford University Press.

Tomatis, Alfred. 1987. *L'Oreille et la Voix: On chante avec son oreille*. Robert Laffont.

Zarlino, Gioseffo. (1558) 1965. *Le Istitutioni Harmoniche*. Facsimile. New York: Broude Brothers.



inet MD
instituto de etnomusicologia
centro de estudos em música e dança

uaeditora
universidade
de aveiro

fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

REPÚBLICA PORTUGUESA