

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA**

**A PRÁTICA DA NOTAÇÃO MUSICAL ANTIGA NO BRASIL:
EVIDÊNCIA DA PRESENÇA DA EPISTEME DA SIMILITUDE NO SÉCULO XIX**

ADEILTON BAIRRAL

RIO DE JANEIRO, 2009

**A PRÁTICA DA NOTAÇÃO MUSICAL ANTIGA NO BRASIL:
EVIDÊNCIA DA PRESENÇA DA EPISTEME DA SIMILITUDE NO SÉCULO XIX**

por

ADEILTON BAIRRAL

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Carlos Alberto Figueiredo.

Rio de Janeiro, 2009

Bairral, Adailton.
B163 A prática da notação musical antiga no Brasil : evidência da presença da episteme da similitude no século XIX / Adailton Bairral, 2009. xiv, 296f.

Orientador: Carlos Alberto Figueiredo.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Notação musical antiga. 2. Manuscritos de música – Brasil – História – Séc. XVII-XIX. 3. Música sacra – Igreja Católica – Séc. XVII-XIX. 4. Música – Filosofia. 5. Musicologia. I. Figueiredo, Carlos Alberto. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 780.148



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

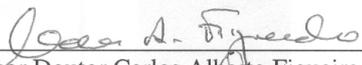
TÍTULO DA TESE

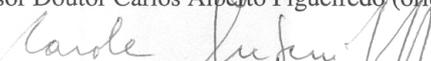
“A PRÁTICA DA NOTAÇÃO MUSICAL ANTIGA NO BRASIL: evidência da presença da episteme da similitude no século XIX.”

por

Adeilton Bairral

BANCA EXAMINADORA


Professor Doutor Carlos Alberto Figueiredo (orientador)


Professora Doutora Carole Gubernikoff


Professor Doutor Eduardo Lakschevitz


Professora Doutora Sara Cohen


Professora Doutora Maya Suemi Lemos

Conceito: Aprovado

AGOSTO DE 2009

Ao
Prof. José Maria Neves
(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo, por ter-me aceito como orientando após uma longa peregrinação por diversas universidades brasileiras e estrangeiras em busca de um orientador, e pelos Seminários de Musicologia em que tivemos a oportunidade de aprofundar os estudos sobre a notação musical, e ainda pelo altruísmo em me convidar a ministrar algumas aulas sobre os assuntos concernentes à disciplina.

À Prof.^a Dr.^a Martha Ulhôa, por ter-me apresentado à nova musicologia em sua disciplina, abrindo-me horizontes, tanto quanto pela preocupação, generosidade e incentivo na questão do acesso aos periódicos da Capes, sem os quais não teria sido possível estabelecer os paradigmas desta tese.

À Prof.^a Dr.^a Carole Gubernikoff, que, por um simples e básico exercício, em aula, de busca de conceituações em dicionários de diferentes edições, levou-me a pesquisar os dicionários de época, que me abriram um novo universo e revelaram complexidades na abordagem da prática da notação antiga no Brasil.

À Prof.^a Dr.^a em História da Música e Musicologia, Maya Suemi Lemos, pelo apoio e a vibração sobre a abordagem em torno da notação musical e as relações epistemológicas com a arqueologia do saber de Michel Foucault.

À Prof.^a Mestre em Arquitetura e Linguagens Contemporâneas, Lídia Quiêto Viana, sobrinha querida e amiga nos momentos difíceis, pelas conversas intermináveis e devaneios, tanto na abordagem da história e nas analogias da tipologia na arquitetura penal quanto sobre a arqueologia do saber de Foucault e do pensamento pós-moderno.

Ao Prof. Mestre em História da Saúde, Érico Muniz, sobrinho querido, pela vibração com o assunto e pela generosidade em discutir a história colonial brasileira e a bibliografia apropriada na área de história.

À doutoranda pela Universidade de Évora, Portugal, Aline Hall, pelas longas conversas sobre as reformas pombalinas e as manifestações musicais portuguesas do período, pela sua amizade e generosidade em ceder e buscar bibliografia e contatos compatíveis com o assunto desta tese.

À Prof.^a Dr.^a em Musicologia, Cristina Fernandes, Universidade de Évora, Portugal, pela generosidade em fazer contatos em Portugal e enviar textos de musicólogos portugueses, que pareciam ser impossíveis de se conseguir.

Ao Prof. Dr. João Berchmans Carvalho (UFPI), pela gentil cessão do acervo fotográfico das obras de Vicente Ferrer de Lyra, pertencente a arquivos maranhenses.

Ao pesquisador e acadêmico (ABM) Flávio Silva, que gentilmente me cedeu uma cópia em CD do texto *Caetano de Mello de Jesus e a teoria da música na Bahia do século XVIII*, da autoria do Prof. José Maria Neves, escrito em 1993.

À bibliotecária e amiga Suzana Martins – que, para esclarecer suas dúvidas, me apresentou os valiosos livros de prece e o acervo dos manuscritos musicais de Jequery (MG), da Divisão de Música da Biblioteca Nacional –, pela revisão em traduções do francês, sua generosidade e incentivo, fazendo questionamentos que me fizeram intuir diversos aspectos abordados nesta tese.

À Coordenadora de Obras Gerais da Fundação Biblioteca Nacional e amiga, Anna Naldi, pela disponibilidade em orientar sobre os procedimentos internos na Fundação Biblioteca Nacional, tendo participação efetiva na objetividade dos levantamentos de dados.

À bibliotecária Rose Mary Amorim, Coordenadora do Acervo Especial da Fundação Biblioteca Nacional, que abriu os caminhos para a realização do Projeto Manuscritos Musicais de Jequery, sobre os quais pude inferir na busca de afirmações em vários pontos desta tese.

À bibliotecária Maria Auxiliadora Correia Neves, pelo incentivo e pela generosidade em colaborar nas buscas e levantamentos na Divisão de Música da Fundação Biblioteca Nacional, bem como pelos questionamentos curiosos e pertinentes durante o Projeto Manuscritos Musicais de Jequery.

À mestranda em sociologia, Diana Dianovsky, pelas profícuas conversas em torno da arqueologia do saber de Foucault.

À revisora, mestranda em Língua Portuguesa, Maria Margarida Simões, pelas inúmeras conversas em torno do conteúdo e suas ligações com a gramática histórica, e do melhor acabamento da linguagem empregada nos textos desta tese.

À historiadora Natana Magalhães de Souza, pelo incentivo e auxílio em encontrar a bibliografia adequada sobre os simbolismos da morte na história cultural brasileira.

Aos colegas do doutorado, Lia Rejane Barcelos e André Guerra Cotta, pelas conversas frutíferas em torno do desenvolvimento do texto.

À amiga querida Regina Celi Rocha, que "emprestou" seu ouvido inúmeras vezes sobre o processo de estruturação, levantamentos, pesquisas e elaboração da tese, me proporcionando a oportunidade de transformar as abordagens teóricas mais complexas em um assunto para leigos em música, epistemologia e metodologia da pesquisa.

À minha irmã Adênia, que participou inúmeras vezes ouvindo as elaborações de raciocínio, revisando o texto, e pelo grande incentivo nas horas de desânimo.

Aos meus alunos de História da Música e Metodologia da Pesquisa dos cursos de graduação e pós-graduação do Conservatório Brasileiro de Música, que com suas dúvidas e curiosidades me fizeram buscar respostas mais abalizadas sobre a notação musical e a estruturação desta tese.

Aos funcionários do PPGM-UniRio, com especial atenção ao Sr. Aristides Filho, pela presteza, dedicação e solicitude na parte administrativa.

"... Logo que se introduzirão em a escripturação as divisões de compasso, abandonou-se essas figuras ou notas de um valor extenso como a maxima, longa e breve; mas como esta ultima nota appareça frequentes vezes em as musicas antigas de Igreja, eu tenho achado util o conserva-la, e a menciono em os meus Princípios de musica; porém na musica moderna a nota de maior valor que existe é a semi-breve..."

"... As denominações proprias de cada proporção forão com muita razão abandonadas nas aulas, porque se a musica pratica póde ser explicada de uma maneira mais fácil, ainda que menos fundamental, para assim poder-se obter um muito maior numero de executores do que o dos antigos, que a ensinavão com todas as impertinencias da escolastica, seria ridiculo o embaraçar a comprehensão de uma arte que se faz necessária em todas as classes."

Verbete *Notas*, *Diccionario Musical*, Raphael Coelho Machado, B. L. Garnier Livreiro-Editor, Rio de Janeiro, 1842.

BAIRRAL, Adilson. *A prática da notação musical antiga no Brasil: evidência da presença da episteme da similitude no século XIX*. 2009. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes, Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta tese trata da prática da notação musical antiga no Brasil, demonstrada em manuscritos musicais brasileiros e em publicações e manuscritos portugueses, de música religiosa católica no *stile antico* (canto de órgão), do século XVII ao XIX. Apresenta conceituações da atualidade sobre aspectos da história da notação e sobre a notação musical como área do saber no universo da musicologia. Explica as práticas da notação antiga a partir dos contextos da teoria da música medieval e escolástica, presentes nas obras teóricas luso-brasileiras do século XVII ao XIX. Levanta questionamentos e tem o delineamento de pesquisa exploratória, com deduções e inferências construídas e comprovadas a partir da epistemologia crítica de Karl Popper, da nova história e da arqueologia do saber de Michel Foucault.

Palavras-Chave:

Notação. Notação musical antiga. Manuscritos musicais brasileiros. Música religiosa católica. *Stile antico*. Canto de órgão. Século XVII ao XIX. História da notação. Musicologia. Teoria da música. Medieval. Escolástica. Epistemologia crítica. Karl Popper. Arqueologia do saber. Michel Foucault.

BAIRRAL, Adeilton. *The practice of the ancient musical notation in Brazil: evidence of the presence of the episteme of similitude in the nineteenth century*. 2009. Dissertation, doctoral. (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes, Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This thesis deals with the practice of ancient musical notation in Brazil, demonstrated in Brazilian musical manuscripts and Portuguese manuscripts and publications of music in Catholic religious music in *stile antico* (canto de órgão) from the XVII to the XIX century. It presents current conceptualizations of aspects of the history of musical notation and the rating as an area of knowledge in the musicology universe. It explains the practices of the ancient notation from the contexts of the theory of music and medieval scholasticism, held in Luso-Brazilian theoretical works of the seventeenth century to the nineteenth century. It raises questions and it has the design of exploratory research, with deductions and inferences built and supported by the critical epistemology of Karl Popper, the new history and archeology of knowledge of Michel Foucault.

Keywords:

Notation. Ancient musical notation. Brazilian musical manuscripts. Religious catholic music. *Stile antico*. Song for organ. The XVII to the XIX century. History of musical notation. Musicology. Theory of music. Medieval. Scholasticism. Critical epistemology. Karl Popper. Archeology of knowledge. Michel Foucault.

BAIRRAL, Adeilton. *La pratique de l'ancienne notation musicale au Brésil: la évidence de la présence de l'épistémè de la similitude dans le dix-neuvième siècle*. 2009. Thèse doctoral. (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes, Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMÉ

Cette thèse aborde la pratique de la notation musicale ancienne au Brésil démontrée dans les publications et les manuscrits brésiliens et portugais dans la musique religieuse catholique, en *stile antico* (canto de órgão) du XVII jusqu'au XIX siècle. Affiche en cours de conceptualisation actuel des aspects de l'histoire de La notation et de la notation musicale comme un domaine de connaissance spécifique dans l'univers de la musicologie. Cette thèse explique les pratiques de la notation ancienne à l'égard de la théorie musicale médiévale et scolastique rencontrées dans les oeuvres et traités théoriques luso-brésilienne du XVII jusqu'au XIX siècle. Elle pose des questions et propose des déductions construites et confirmées à partir de l'épistémologie critique de Karl Popper, de la nouvelle histoire et de l'archéologie du savoir de Michel Foucault.

Mots-clés:

Notation. Notation musicale ancienne. Manuscrits musicaux brésiliens. *Stile antico*. Canto de órgão. Du XVII jusqu'au XIX siècle. L'histoire de La notation. Musicologie. Théorie musicale. Medieval. Scolastique. Epistémologie critique. Karl Popper. Archéologie du savoir. Michel Foucault.

SUMÁRIO

	Páginas
LISTA DE FIGURAS	xii
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - PARÂMETROS PARA A COMPREENSÃO DA NOTAÇÃO MUSICAL	18
1.1 Fontes sobre a investigação da notação musical	23
1.1.1 Fontes primárias através da conceituação em dicionários terminológico-musicais dos séculos XVIII e XIX	24
1.1.1.1 <i>Dictionnaire de musique</i> (1768)– Jean-Jacques Rousseau	29
1.1.1.2 <i>Encyclopédie Methodique</i> (1818) – Framery, Ginguené, Momigny	34
1.1.1.3 <i>Diccionario Musical</i> (1842) – Raphael Coelho Machado	36
1.1.1.4 <i>Dictionnaire liturgique, historique et thèorique de plainchant et de musique d'Eglise</i> (1853)- Joseph Louis D'Ortigue	40
1.1.1.5 <i>Dictionary of musical terms</i> (1876) – John Stainer	49
1.1.1.6 <i>Diccionario Musical</i> (1899) – Ernesto Vieira	52
1.1.2 Manuscritos, edição e publicação	58
1.1.2.1 Edição e publicação em Portugal	69
1.1.2.2 Manuscritos, edição e publicação no Brasil	73
CAPÍTULO 2 - A NOTAÇÃO MUSICAL ANTIGA NO BRASIL: COMPREENSÃO E ABORDAGEM HISTÓRICA	75
2.1 O <i>estilo antigo</i> e a notação antiga	77
2.2 Aspectos gerais da notação musical	84
2.2.1 Aspectos gerais da história da notação	92
2.3 Exemplificações no repertório de música portuguesa	105
2.4 Exemplificações no repertório de música brasileira	110
CAPÍTULO 3 - O SABER TEÓRICO-MUSICAL – OS ANTECEDENTES DA PRÁTICA DA NOTAÇÃO MUSICAL ANTIGA	114
3.1 Os paradigmas do pensamento medieval em torno da música	115
3.1.1 Os tratados de Santo Agostinho e Boécio que influenciaram os teóricos medievais	118
3.2 O ensino da música na Idade Média	120
3.2.1 Divisões e subdivisões no conhecimento da música	122
3.2.2 As disciplinas da música e seus conteúdos	125
3.2.2.1 A simbologia dos números	127
3.2.2.2 A música ou harmonia das esferas – a música celestial	129
3.3 A Escolástica e as universidades	137
3.3.1 A compreensão da música no período áureo da Escolástica	140
3.3.2 A Escolástica do ponto de vista educacional e histórico-político	148
3.4 O pensamento racional – novos paradigmas para a teoria da música	152
3.4.1 O humanismo renascentista	153
3.4.2 As rupturas do racionalismo	156
3.4.3 O século das luzes	161

3.5 O ensino da música em Portugal e no Brasil	165
3.5.1 O ensino da música pelos mestres de capela e organistas	165
3.5.2 A <i>Ratio Studiorum</i> e o ensino da música nas escolas jesuíticas	178
3.6 Tratados e manuais teóricos luso-brasileiros	182
3.6.1 Análise arqueológica dos enunciados	182
3.6.2 Enunciados das obras de teoria musical dos séculos XVII e XVIII	186
3.6.2.1 A teoria musical na segunda metade do século XVIII	202
3.6.3 Enunciados das obras de teoria musical no início do século XIX	207
3.6.4 As primeiras obras teóricas impressas no Brasil	212
3.6.5 Enunciados das obras de teoria musical após c. 1840 no Brasil	218
CAPÍTULO 4 - INFERÊNCIAS SOBRE OS FATORES QUE CONTRIBUÍRAM PARA A PRÁTICA DA NOTAÇÃO ANTIGA NO BRASIL	225
4.1 Aspectos histórico-políticos	225
4.1.1 Rupturas e questionamentos – Pombalismo	230
4.2 Aspectos culturais – tradições e crenças	234
4.2.1 O simbolismo da morte e a música na cultura brasileira até o século XIX	237
4.3 A episteme da similitude	240
CONSIDERAÇÕES FINAIS	245
REFERÊNCIAS	248
ANEXOS	261

LISTA DE FIGURAS

	Páginas
Figura 1 - Quadro de neumas da notação sem pauta (anterior ao século XI) à notação mensural (século XV)	93
Figura 2 - Quadro das gamas gregas e os hexacordes guidonianos duro, natural e mole	94
Figura 3 - Modos rítmicos baseados nos pés métricos gregos	95
Figura 4 - Quadro de modos rítmicos utilizando notação neumática e a equivalência na notação proporcional	95
Figura 5 - Quadro de notação apresentando a <i>plicae franconiana</i> com ligaduras e as respectivas pausas	96
Figura 5 a - Notação franconiana apresentando a plica ascendente ou descendente, perfeita (ternária) e imperfeita (binária) e equivalências na notação proporcional moderna	96
Figura 6 - A divisão da breve em tempos perfeitos (ternários) e imperfeitos (binários), segundo italianos (<i>ytalicos</i>) e franceses (<i>gallicos</i>)	97
Figura 7 - Quadro de formatos de notas na discussão da divisão da breve, segundo Anselmi (1434)	97
Figura 8 - Proporção da sesquiáltera e dos sinais da notação mensural como proporções, segundo Spataro, em 1531 (diagrama desenhado e escrito em duas direções)	98
Figura 9 - Figuras rítmicas da métrica imperfeita (<i>duodenaria</i> , <i>quaternaria</i> , <i>octonaria</i> e <i>senaria</i>)	99
Figura 10 - Quadro de figuras rítmicas da métrica perfeita (ternária).	99
Figura 11 - As quatro prolações de Philippe de Vitry (século XIV)	99
Figura 12 - <i>Tabula compositoria</i>	100
Figura 13 - Quadro de evolução das figuras rítmicas até a notação proporcional moderna e do sustenido e dobrado-sustenido	100
Figura 14 - A evolução das claves de sol, dó e fá e a explicação das alturas em pautas de onze linhas (Jean de Muris) e de oito linhas (c. 1600) sem o dó central	101
Figura 15 - A evolução da fermata	101

	Páginas
Figura 16 - Quadro da divisão proporcional utilizando notação branca e negra. M = Mínima, sm = semínima com colchete, abaixo, a evolução da semibreve, mínima, semínima e colcheia	101
Figura 17 – Exemplo da predominância do tempo binário. <i>Psalmi Davidis poenitiantiales</i> , 1584, Orlando di Lassus	102
Figura 18 – <i>Parthenia</i> , para órgão, escrita em seis linhas, início do século XVII, primeira obra impressa com a técnica do talhe-doce na Inglaterra.	102
Figura 19 – <i>Primo Libro de diversi capricci per sonare</i> , 1603, Ascanio Mayone, Nápoles	103
Figura 20 - Duas maneiras antigas do uso de ligaduras no século XVII nas síncopes e suas transcrições em notação moderna. O exemplo pertence à obra de Carlo Gesualdo, Príncipe de Venosa	103
Figura 21 – Exemplo dos pés métricos gregos e seus equivalentes na notação proporcional, na concepção de Mersenne, século XVII	104
Figura 22 - Exemplos de Rameau a dois, três, quatro e seis tempos sobre os andamentos que não necessitavam das palavras italianas, transcrito para notação redonda atual	104
Figura 23 - O esquema ptolomaico da música das esferas, com o planeta terra ao centro, as órbitas dos planetas, as constelações zodiacais e no extremo externo, acrescido, o céu empíreo, a habitação de Deus e de todos os eleitos	130
Figura 24 - <i>O êxtase de Santa Cecília, com S. Paulo, S. João Evagelista, S. Agostinho e S. Maria Madalena</i> (1513), óleo sobre tela, de Rafael, ou Raffaello Sanzio (1483-1520), pertencente à Pinacoteca Nacional de Bolonha	131
Figura 25. Diferença entre as correspondências cosmológicas em Nicômaco de Gerasa e Boécio.	134
Figura 26. <i>O triunfo de S. Tomás de Aquino</i> (1368), afresco de Andrea Bonaiuti (1343-1377), igreja de S. Maria Novella, Florença.	149
Figura 27. A 'árvore sonora', segundo Antonio Fernandez, <i>Arte de canto dorgam e cantocham</i> (1626), p. inicial, antes da folha de rosto.	189
Figura 28. A divisão da música segundo Manuel Nunes da Sylva, <i>Arte Minima</i> (1685), p. 27 das Explicações	190

	Páginas
Figura 29. A "mão aretina" e sua significação. Pedro Thalesio, <i>Arte de Canto Chão</i> (1618), p. 5 e 7	191
Figuras 30 e 31. Exemplos de tipos de longas, breves e semibreves utilizadas na notação mensural como ligadura. Antonio Fernandez, <i>Arte do canto dorgam e cantocham</i> (1626), p. 35-6	192
Figura 32. Tabela de modos e prolações. Antonio Fernandez, <i>Arte do canto dorgam e cantocham</i> (1626), p. 20	192
Figuras 33 e 34. Indicação dos modos rítmicos, proporções e as notas pretas utilizadas na hemiolia. Antonio Fernandez, <i>Arte de canto dorgam e cantocham</i> (1626), p. 21 e 24	193
Figuras 35 e 36. Notação proporcional com barras de compasso e ligaduras pela duração da figura rítmica e ponto de aumento. Manuel Nunes da Sylva, <i>Arte Minima</i> (1685), p. 38 e 39 do Compêndio.	193
Figuras 37, 38 e 39. O gênero multiplex (Boécio), a proporcionalidade de Pitágoras e a proporcionalidade harmônica. Antonio Fernandez, <i>Arte de canto dorgam e cantocham</i> (1626), p. 106, 119 e 121.	194
Figura 40. Intervalos incantáveis. Pedro Thalesio, <i>Arte de canto chão</i> (1618), p. 20.	195
Figura 41. Exemplos de escazejos. Francisco Ignácio Solano, <i>Nova Instrucção musical ou theorica practica da musica rythmica</i> (1764), p. 91	205
Figura 42. Quadro de sinais. Francisco Ignácio Solano, <i>Nova Instrucção musical ou theorica practica da musica rythmica</i> (1764), anexo do Epilogo Enigmático, p. 330	206
Figuras 43 e 44. Exemplo das formas de ligadura e síncope como sinônimo de contratempo. Francisco Ignácio Solano, <i>Nova Instrucção musical ou theorica practica da musica rythmica</i> (1764), p. 46-7	207

INTRODUÇÃO

A prática da notação antiga em manuscritos brasileiros até o século XIX constitui o objeto deste estudo, surgido de observações e da participação em levantamentos e transcrições ao longo de nossa trajetória acadêmica e artística.

Compreender este fenômeno – a prática da notação musical antiga revelada nesses manuscritos, os porquês de sua permanência até o século XIX – é o objetivo desta investigação, que vai ao encontro dos contextos teórico-musical, histórico, cultural, buscando as epistemes e o necessário aprofundamento dessa compreensão na arqueologia de Michel Foucault.

Na década de 1980, como bolsista de iniciação científica, por dois anos e meio participamos do projeto que pretendia publicar uma edição crítica do maior tratado brasileiro já encontrado – *Escola de canto de órgão* (1760), de autoria do padre baiano Caetano Mello de Jesus –, sob a coordenação do Prof. Dr. José Maria Neves, de grata memória. Nesse projeto, tivemos contato com a teoria musical antiga, baseada em princípios da Escolástica, além dos elementos da notação antiga. A participação na elaboração de algumas transcrições de manuscritos musicais brasileiros do século XIX, oriundos do arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos, de São João Del Rey (MG), também nos fez levantar questionamentos. As transcrições d'*As quatro Paixões do arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador* (com mais de quinhentas páginas de transcrições) suscitaram mais dúvidas, pois apenas pudemos descrever a notação antiga, sem aprofundar estudos sobre ela. O que nos despertou ainda mais

a atenção para essa notação antiga foi o estudo sobre a marca-d'água do fabricante do papel em que foram escritas as cópias das duas *Paixões* de Manuel da Silva Rosa (? – 1793) – *Dominica in Palmis* (Paixão segundo S. Mateus) e *Feria Sexta* (Paixão segundo S. João) –, que revelou ser papel importado que chegara ao Brasil entre o final do século XVIII e meados do século XIX, sugerindo, portanto, que a notação antiga utilizada nessas obras não pertencia a um passado tão longínquo quanto havíamos suposto.

Entretanto, o interregno entre o fim do mestrado e o ingresso no doutorado exigiu uma longa peregrinação por diversas universidades brasileiras e estrangeiras até o aceite do Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo. Esse período nos proporcionou a possibilidade de reflexões maiores sobre o assunto e a constatação de que, a cada incursão nesse universo, a dúvida natural se transformava em dúvida metódica, guiada pelas evidências, em um processo popperiano¹ de afirmação-refutação de hipóteses.

Pudemos averiguar, então, que o processo de compreensão da notação antiga em manuscritos brasileiros revelava a coexistência de uma prática que persistiu desde o século XVII, com outra maneira da notação da música ocidental². Não era, de fato, somente uma notação que pudesse ser ligada a um sistema como a notação mensural, a notação sem barras de compasso ou a notação proporcional quadrada, mas uma maneira antiga de notar com um conjunto de sinais adaptados, não mais usados, que deixava resquícios, aqui e acolá, dos sistemas citados, resistindo, em maior ou menor grau, a mudanças temporais. Essa notação mostra-se bem mais presente na música vocal, mas também aparece em alguns manuscritos

¹ Esclarecemos que, de forma geral e abreviada, a epistemologia racionalista-crítica de Karl Popper se estrutura pela proposição de uma hipótese ou uma asserção teórica exposta à comprovação ou refutação. Uma vez comprovada, passa-se a um novo patamar, criando nova hipótese e, assim, sucessivamente, elucidando e criando o grau de confiança nas probabilidades, guiadas pelas evidências reais. Opõe-se às asserções *inabaláveis* ou *irrefutáveis*, mas submete constantemente à crítica, num processo contínuo do conhecimento científico, ligado à colocação correta dos problemas e às tentativas de dar-lhes soluções. A respeito, consultar: DUSILEK, 1985, p. 16-20; JAPIASSU, 1977, p. 83-110.

² Referimo-nos à notação que se estabeleceu do século XVII até nossos dias, corriqueiramente chamada de notação tradicional.

para instrumentos (partes cavadas ou grade)³. Os estudos musicológicos tradicionais, principalmente os levantamentos de Francisco Curt Lange (1976), sobre o estilo da música colonial brasileira, de forma geral não traziam luz sobre o assunto, muito pelo contrário, pareciam ignorar aquela forma de notar.

Os levantamentos musicológicos em arquivos musicais brasileiros, na década de 1990, fizeram a diferença. Trouxeram a lume o *estilo antigo* que, embora recomendado pelos debates no Concílio de Trento, não evidenciava estudos aprofundados sobre a notação que, muitas vezes, o acompanhava. Esses levantamentos restringiram-se tão somente ao mapeamento das técnicas ou fórmulas pré-compositivas estabelecidas, herdadas da prática da notação na Península Ibérica ou do restante da Europa, como um legado das prescrições dos livros litúrgicos católicos, encíclicas papais ou resoluções de concílios. Enquanto isso, a musicologia em nível internacional vinha ampliando, desde a década de 1980, uma compreensão interdisciplinar, o que implicava estudar não apenas o objeto musical, mas todo o contexto social, cultural, histórico e político onde ele se insere. A convergência desses levantamentos e das ampliações das novas compreensões na musicologia pôde proporcionar a estruturação desta tese, que vem ao encontro da chamada Nova Musicologia, paradigma utilizado para o desenvolvimento deste estudo.

No artigo *Alguns pensamentos sobre Musicologia Crítica*, Tim Foxon (2005) disserta sobre a Nova Musicologia, também chamada pelo autor de *musicologia crítica* ou *musicologia cultural*, sem fronteiras claramente delineadas, por decorrência. Com a ampliação do diálogo interdisciplinar, Foxon afirma que os objetos dos estudos musicológicos certamente passaram a ser mais bem compreendidos. Os objetos musicológicos, anteriormente estudados de forma isolada no contexto musical, passam a ser vistos dentro de ambiências mais complexas – tanto histórica, social, política, quanto cultural.

³ O universo de amostragem desta notação está situado no capítulo 2 e Anexos da tese.

Historicamente, a forma antiga de notar no Brasil revela outros fatos que se situavam além de uma mera classificação paleográfica na história da notação musical. Revela outros contextos, como uma tradição baseada numa teoria ou uma forma de ver aquele tipo de repertório em que se apresenta. Igreja e Estado, unidos na formação política e cultural brasileira, permearam maneiras de se pensar, promovendo crenças e atitudes que, certamente, afetaram a forma de se notar parte do repertório colonial, real e imperial brasileiro (no caso deste estudo, do século XVII ao XIX).

A participação como musicólogo, no projeto *Manuscritos Musicais de Jequery (MG)*, acervo da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional, também nos proporcionou outras reflexões. O trabalho de identificação e organização de um acervo estimado em mais de 1.500 manuscritos e impressos musicais (brasileiros e estrangeiros, franceses na sua maioria) do período compreendido entre as décadas de 1860 e 1940 permitiu-nos vislumbrar uma dimensão das questões culturais que se apresentavam nas sujidades⁴ e nas anotações feitas às margens dos documentos, confirmando a importância do estudo das ambiências extramusicais. Infelizmente, o projeto foi suspenso por falta de verba, em março de 2007.

Maria Alice Volpe, em seu artigo *Por uma nova musicologia*, destaca:

A relevância da musicologia como disciplina se justifica em grande parte pelo seu potencial de se integrar no concerto com outras áreas de conhecimento. Para tanto, é necessário um constante re-equacionamento de seus paradigmas, propósitos e impacto social [...].

Os resultados da pesquisa musicológica brasileira não têm gerado na comunidade acadêmica ou na sociedade mais ampla o mesmo nível de interesse das demais disciplinas, como a história, a antropologia, a sociologia, os estudos literários e as artes visuais. (VOLPE, 2007, p. 107-8)

⁴ Termo técnico usado na área de conservação e restauração de documentos. Fomos treinado por técnicos da Coordenação de Conservação e Restauração de Documentos da Fundação Biblioteca Nacional para a higienização, desfazimento de dobras e acondicionamento preventivo. Esses documentos apresentam dedicatórias, notação prescritiva, mas também observações de execução por extenso; a ocasião ou lugar em que as obras foram compostas ou executadas; ação do tempo sobre o papel; da tinta utilizada na escrita (ferrogálica, caneta tinteiro e esferográfica); de insetos, de fungos, de velas brancas (marchas fúnebres) ou amarelas (música de entretenimento) e outros elementos. Essas observações nos levaram a buscar mais informações sobre estudos em torno de manuscritos musicais. Este contexto foi inserido no capítulo 1 da tese.

Tecendo considerações sobre o cenário da musicologia internacional das últimas décadas, a mesma autora comenta:

As vertentes críticas da musicologia internacional absorveram as teorias antissubjetivistas da arqueologia e da genealogia de Foucault, a insatisfação para com a idéia de que o sujeito justifica um texto, e indo além das questões de intencionalidade do autor e da intertextualidade, buscam estruturas de pensamento ocultas que condicionam ou controlam discursos e práticas sociais. Enfatizam o reconhecimento da localização e posicionamento de subjetividades e objetividades construídas historicamente, de modo que a música deva ser compreendida dentro de uma determinada ordem cultural. Propõem um reconhecimento mais profundo das ações situadas numa rede de ações e negociações, não apenas do objeto de estudo, mas inclusive da própria musicologia, na tentativa de evitar histórias hegemônicas, trazendo implicações políticas para a própria disciplina. Colocam ainda o reconhecimento de discursos heteroglóssicos, da pluralidade de visões, e a descentralização do sujeito reconhecendo seu processo de significação fragmentário, incoerente e em construção permanente. Exploram as possibilidades do pensamento pós-moderno na renovação do discurso musicológico e no questionamento ou desconstrução do conhecimento estabelecido sobre a música do passado. (Id., *ibid.*, p. 112)

Tomamos por base essa nova orientação na musicologia, o que possibilitou uma estruturação nos levantamentos, nos estudos e nas inferências sobre a notação antiga em manuscritos brasileiros.

Na construção do tema e estruturação da tese, levantamos hipóteses⁵ e problemas e, em seguida, apresentamos os patamares alcançados. O primeiro patamar foi a observação da notação antiga nas *Paixões* de Manuel da Silva Rosa. Existiriam outros manuscritos brasileiros com essa mesma notação? Realizamos um levantamento de outros manuscritos, e a grande maioria só apresentava a notação ortocrônica, dita tradicional. Com os levantamentos do chamado *estilo antigo*⁶, realizados por Paulo Castagna, na década de 1990, pudemos perceber a notação antiga como uma prática generalizada no repertório registrado em manuscritos musicais brasileiros, do período colonial até o imperial.

Após essa confirmação, e continuando os levantamentos dos manuscritos com notação similar, pudemos constatar que essa notação antiga também fazia parte do universo musical análogo no Brasil e em Portugal, o que nos permitiu sua delimitação ao universo luso-

⁵ Referimo-nos aqui ao processo popperiano de afirmação-refutação de hipóteses, cf. n. 1

⁶ Ver 2.1 O *estilo antigo* e a notação antiga, p. 77.

brasileiro, bem como concluir que se tratava de prática restrita ao *estilo antigo* e, ao mesmo tempo, circunscrita a determinados gêneros do repertório de música sacra. Estabeleceu-se assim o segundo patamar.

Após esta constatação e, guiado pelas evidências, passamos ao terceiro patamar. A partir da utilização do processo de busca da gênese dessa prática notacional antiga entre compositores e copistas brasileiros (em manuscritos musicais), como também na música manuscrita e impressa portuguesa, percebemos fatores extramusicais, como determinações litúrgicas e fatores sociopolíticos, unidos em torno da manutenção de um estilo composicional. Confirmada esta hipótese, passamos à estruturação do próximo patamar.

Por se tratar de um estudo exploratório, ou seja, não realizado anteriormente, chegamos ao quarto patamar. Pelo processo da lógica indutiva, partimos da observação dessa prática particular da notação antiga para um contexto geral: o universo da notação na música ocidental. René Bastian, expondo criticamente as possibilidades dessa notação, afirma:

A história da notação musical é a história dos esforços desenvolvidos para lutar contra o esquecimento e fixar, através de uma escrita, o que era, nesse momento da História musical, o conjunto de traços essenciais do discurso musical.⁷ (BASTIAN, 1999, p. 72)

O autor observa que, na música ocidental, a função da memorização ou fixação simbólica limita-se a uma descrição puramente psicoacústica, a princípio. A notação servia somente como apoio mnemônico de uma tradição oral. Ao longo dos séculos, foram acrescentados novos conceitos e novos signos gráficos, transformando a partitura em objeto comercial, que assim atingiu um número cada vez maior de indivíduos. Por sua vez, a partitura levou a uma padronização, ainda na era barroca, com a evolução dos instrumentos e das novas tipografias e outras técnicas de impressão, dessa forma influenciando as edições dos séculos XVIII e XIX. Bastian sustenta, ainda, que outros elementos se aliam à música

⁷ "L'histoire de la notation musicale est l'histoire des efforts consacrés à lutter contre l'oubli et fixer par une écriture ce qui était à ce moment de l'Histoire musicale l'ensemble des traits essentiels du discours musical.". Esta assertiva é ponto comum em vários estudos sobre a notação musical.

escrita, como os pontos de vista do compositor, do regente, ou do mestre de capela, que acumulava as duas funções – às vezes do copista, do editor ou do publicador (dependendo do período histórico) e dos músicos-intérpretes. Esses pontos de vista reunidos transformam a partitura num jogo, com regras e restrições suficientes para que o intérprete não seja um mero executante. Concordando com essa visão sobre a função da partitura, podemos deduzir que a notação é a representação final, o produto visual de um corpo teórico musical. Entretanto, ressaltamos, nem toda a teoria musical é transformada em sinais visuais; parte dela permanece no campo especulativo.

Num quinto patamar, inferimos que esse corpo teórico-musical, independentemente da época a que pertença, está inserido num contexto maior: a forma de pensar sobre a música, seja como arte ou como ciência⁸, o que fica explícito nos enunciados das obras de teoria musical – tanto europeias, de uma forma geral e abrangente, quanto luso-brasileiras, de forma particular no contexto dessas obras. A ligação política da colônia com a matriz e os fatores coercitivos impostos pela primeira foram fatores determinantes para o estabelecimento da delimitação também deste universo, o que suscitou o levantamento de obras teórico-musicais produzidas dentro do contexto luso-brasileiro, assunto do terceiro capítulo.

Num sexto patamar, por fidelidade à lógica indutiva, partimos do universo particular da música luso-brasileira para outro contexto maior, mais geral, o das ideias ou dos valores abstratos, metafísicos. A lógica indutiva propiciou-nos a inferência de que um corpo teórico musical faz parte também da forma de interpretar os valores, de entender o homem como resultado do processo de assimilação e articulação das ideias, dos objetos, dos signos, com seus simbolismos e decifrações.

A reflexão sobre as dúvidas metodológicas levantadas, a partir da comprovação de todas essas hipóteses, conduziu-nos a outros questionamentos sobre o referencial teórico da

⁸ Desde a Idade Média, os teóricos dividem a música em duas categorias: prática (a arte dos músicos) e teórica (especulativa), sendo que esta última é vista como ciência nos textos teóricos até o século XIX.

atualidade, o que permitiu uma interpretação histórica coerente. Cabe, por exemplo, indagar como esta prática de notar, que mantém sinais antigos, conviveu paralelamente com os sinais da escrita musical estabelecida desde o século XVII (a escrita atualmente dita tradicional) e, mantendo sua força, perpetuou-se por mais de dois séculos. Por que a existência, à primeira vista, desse aparente polo de resistência a mudanças? Que fatores contribuíram para que tal comportamento se mostrasse presente na notação e na teoria musical, tanto nas fontes brasileiras quanto nas portuguesas? O que era o *a priori* cultural, social, religioso ou político no pensamento do último patamar citado sobre a música na colônia e na matriz? Simplesmente um deslocamento retardado no tempo?

Para investigar essas questões, buscamos o pensamento da época e percebemos que ele fica apenas subentendido no pouco que foi escrito além das obras teóricas sobre música. Também não encontramos o pensamento da época apresentado explícita e objetivamente nos livros e artigos que consultamos sobre a história da música no Brasil. Por essa razão, passamos a buscar evidências nas fontes consideradas básicas em qualquer pesquisa: os dicionários, em cujos verbetes transparece a concepção da época em que foram escritos. Por isso, recorreremos aos dicionários do período histórico delimitado, ou seja, do século XVII até o XIX. Infelizmente, os dicionários especializados, ou não, em música do século XVII não foram encontrados nas bibliotecas a que tivemos acesso, como a Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ e a biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música. Tomamos como ponto de partida o *Dictionnaire de Musique* (1768), de Jean-Jacques Rousseau, considerado por especialistas em literatura de referência em música como a obra-modelo para outros dicionários terminológicos musicais⁹. No entanto, o contexto crítico, filosófico ou metafísico¹⁰ em que foi elaborado esse

⁹ Ver 1.1.1, p. 24

¹⁰ A metafísica é parte da filosofia, "um corpo de conhecimentos racionais em que se procura determinar as regras fundamentais do pensamento (aquelas de que deve decorrer o conjunto de princípios de qualquer outra ciência, e a certeza e evidência que neles reconhecemos) e que nos dá a chave do conhecimento do real, tal como

dicionário não se evidencia em dados e ideias que possam, com objetividade, desvelar o pensamento teórico de um período histórico recente em relação ao autor. Tal constatação nos levou a desenvolver a percepção do que esses conceitos negavam. Iniciamos a listagem do que era negado por aquele conjunto de ideias para chegarmos ao que constituía pensamento corrente, num contexto histórico anterior. Entretanto, o exercício foi interrompido quando, enfim, a resposta ao que era negado foi encontrada no *Dicionário Musical* (1842), de Raphael Coelho Machado, primeiro dicionário terminológico musical impresso em língua portuguesa, que revela uma rejeição explícita ao modelo de pensamento da Escolástica¹¹ na teoria da música. Entretanto, outra dúvida metodológica surgiu a partir dessa constatação: por que o autor se referia à Escolástica, em meados do século XIX¹², como algo que parecia tão recente? Onde teria ficado, na história do pensamento sobre a música luso-brasileira, o pensamento racionalista, iniciado no século XVII?

Esses questionamentos nos conduziram a outro: que metodologia ou processo de estruturação teórica atual caberia para clarificar a interpretação desse aparente caos, dessa suposta incongruência, que é a citação e a permanência, em meados do século XIX, do pensamento escolástico e da resistência às mudanças do pensamento sobre a música? Dentro do universo luso-brasileiro, como poderíamos obter um esclarecimento sobre a notação antiga? Efetivamente, o que elegemos como forma de interpretação não é necessariamente uma metodologia de comprovação científica, nem uma teoria da história. É a macrovisão do universo do saber, passando pelos elementos que compõem a ordem do pensamento, das ações empíricas e dos contratos sociais na história, flexível, não subjetivista: a epistemologia arqueológica de Michel Foucault. Pudemos, então, estabelecer o sétimo patamar.

este verdadeiramente é (em oposição à aparência)". FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 1.126.

¹¹ Ver epígrafe e 1.1.1.3, p. 36. Discorremos com mais detalhes sobre o pensamento da Escolástica em 3.3, p. 137.

¹² Como professor de História da Música Ocidental e Brasileira nos cursos de graduação do Conservatório Brasileiro de Música (CBM), a associação natural da Escolástica à música medieval é imediata, mas não à História da música colonial brasileira, uma vez que não há fontes musicológicas no Brasil que façam essa associação e sugiram tal evidência.

Na definição de Japiassu, epistemologia, etimologicamente, é o discurso do saber e significa, de modo abrangente, "o estudo metódico e reflexivo do saber, de sua organização, de sua formação, de seu desenvolvimento, de seu funcionamento e de seus produtos intelectuais" (1977, p.16). Este campo do conhecimento entre o pensamento filosófico e as ciências comporta várias abordagens; entretanto, como observa Japiassu, o trabalho epistemológico a que Michel Foucault se dedicou na arqueologia¹³ das ciências humanas está centrado no estudo do espaço nos interstícios do que denomina "os três eixos principais da racionalidade organizadora do saber": o das "ciências exatas e protótipos da cientificidade"; o das "ciências da Vida, da Produção e da Linguagem" (Biologia, Economia e Ciências da Linguagem), ou seja, as ciências humanas, e o eixo da reflexão filosófica propriamente dita (JAPIASSU, 1977, p. 114).

Na obra *As palavras e as coisas*, Foucault desenvolve o conceito de *ordem*:

A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem; e é somente nas casas brancas deste quadriculado que ela se manifesta em profundidade como já presente, esperando em silêncio o momento de ser enunciada.

Os códigos fundamentais de uma cultura – aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas – fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar. Na outra extremidade do pensamento, teorias científicas ou interpretações de filósofos explicam por que há em geral uma ordem, a que lei geral obedece, que princípio pode justificá-la, por que razão é esta a ordem estabelecida e não outra. Mas, entre essas duas regiões tão distantes, reina um domínio que, apesar de ter sobretudo um papel intermediário, não é menos fundamental: é mais confuso, mais obscuro e sem dúvida, menos fácil de analisar. É aí que uma cultura, afastando-se insensivelmente das ordens empíricas que lhe são prescritas por seus códigos primários, instaurando uma primeira distância em relação a elas, fá-las perder sua transparência inicial, cessa de se deixar passivamente atravessar por elas, desprende-se de seus poderes imediatos e invisíveis, libera-se o bastante para constatar que essas ordens não são talvez as únicas possíveis nem as melhores: de tal sorte que se encontre diante do fato bruto de que há, sob suas ordens espontâneas, coisas que são em si mesmas ordenáveis, que pertencem a uma certa ordem muda, em suma, que há ordem. (FOUCAULT, 1999, p. XVI-XVII)

¹³ Arqueologia, neste caso, tem a conotação da procura de quando o *problema* surgiu na história.

Sobre a cultura ocidental, Foucault analisa o aspecto arqueológico como uma reunião de elementos que se apresentam dentro do próprio modo de ser das coisas, na definição da sua episteme:

Tal análise, como se vê, não compete à história das idéias ou das ciências: é antes um estudo que se esforça por encontrar a partir de que foram possíveis conhecimentos e teorias; segundo qual espaço de ordem se constituiu o saber; na base de qual a priori histórico e no elemento de qual positividade puderam aparecer idéias, constituir-se ciências, refletir-se experiências em filosofias, formar-se racionalidades, para talvez se desarticularem e logo desvanecerem. Não se tratará, portanto, de conhecimentos descritos no seu progresso em direção a uma objetividade na qual nossa ciência de hoje pudesse enfim se reconhecer; o que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a episteme onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade; neste relato, o que deve aparecer são, no espaço do saber, as configurações que deram lugar às formas diversas do conhecimento empírico. Mais que de uma história no sentido tradicional da palavra, trata-se de uma 'arqueologia'. (Id., *ibid.*, p. XVIII-XIX)

A investigação da arqueologia do saber mostrou duas grandes discontinuidades na episteme da cultura ocidental: a que inaugura a idade clássica em meados do século XVII e a que marca o limiar da nossa modernidade, no início do século XIX. A primeira, a que Foucault chama “episteme da idade clássica”, mostra toda a coerência entre a teoria da representação e as da linguagem, das ordens naturais, da riqueza e do valor. No século XIX, essa configuração muda inteiramente, pois

[...] a teoria da representação desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis; a linguagem, por sua vez, como quadro espontâneo e quadriculado primeiro das coisas, como suplemento indispensável entre a representação e os seres, desvanece-se; uma historicidade profunda penetra no coração das coisas, isola-as e as define na sua coerência própria, impõe-lhes formas de ordem que são implicadas pela continuidade do tempo; a análise das trocas e da moeda cede lugar ao estudo da produção, a do organismo toma dianteira sobre a pesquisa dos caracteres taxinômicos; e, sobretudo, a linguagem perde seu lugar privilegiado e torna-se, por sua vez, uma figura da história coerente com a espessura de seu passado. Na medida, porém, em que as coisas giram sobre si mesmas, reclamando para seu devir não mais que o princípio de sua inteligibilidade e abandonando o espaço da representação, o homem, por seu turno, entra, e pela primeira vez, no campo do saber ocidental [...] tomando como ponto de partida o fim do Renascimento e encontrando [...] na virada do século XIX, o limiar de uma modernidade de que ainda não saímos. (Idem, *ibidem*, p. XX-XXI)

Japiassu (1977) esquematiza os três momentos da episteme de Foucault: o Renascimento (século XVI), que serve como introdução – a episteme da similitude; a época

clássica da ciência e das Luzes (séculos XVII e XVIII) – a episteme da representação; e o período que se inicia com o século XIX (1820) e que se estende até nossos dias – a modernidade.

Além de uma nova compreensão da arqueologia do saber, não baseada nos problemas metodológicos das teorias da história, Foucault, na introdução da *Arqueologia do Saber*, define:

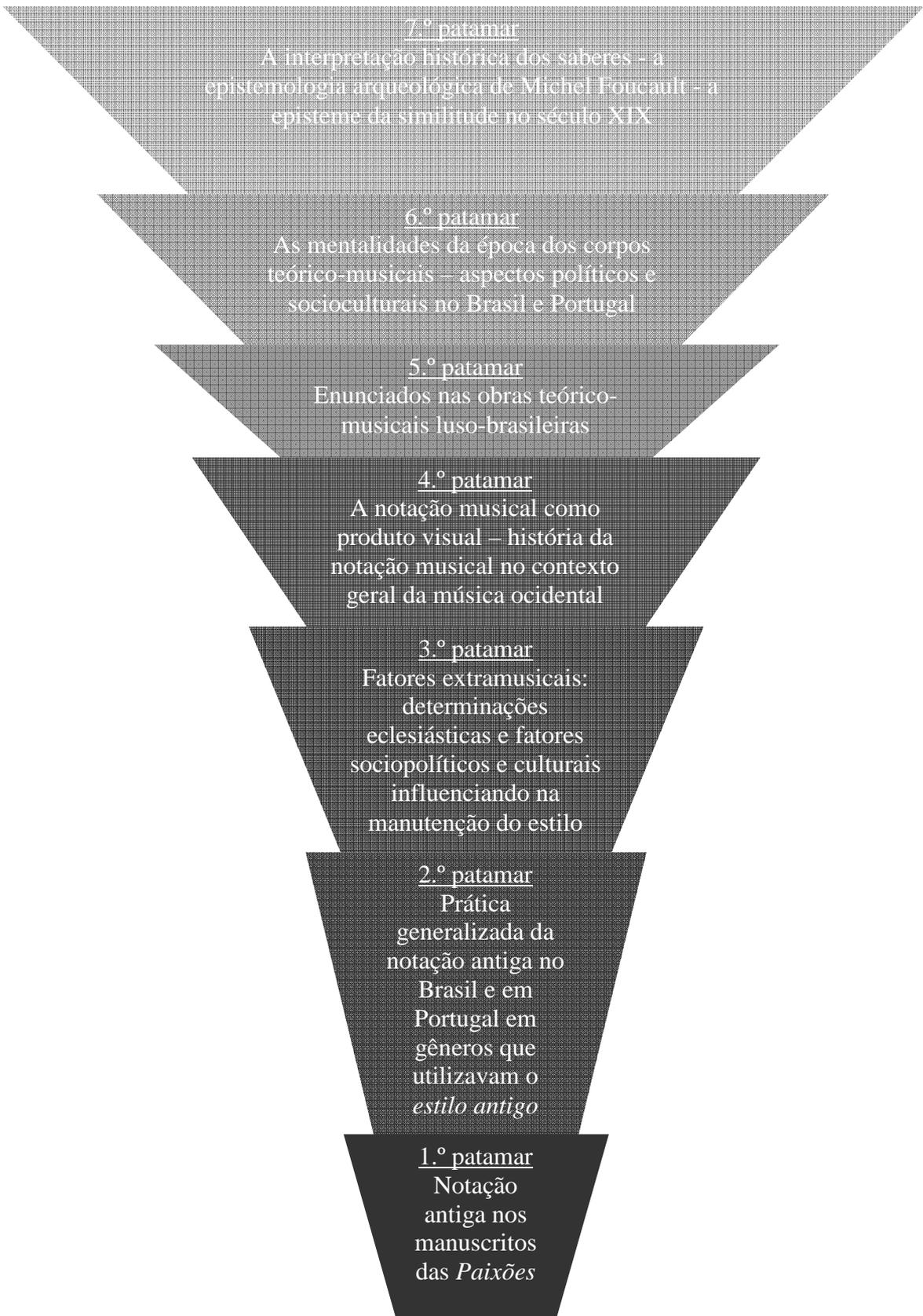
Em uma palavra, esta obra, como as que a precederam, não se inscreve – pelo menos diretamente ou em primeira instância – no debate sobre a estrutura (confrontada com gênese, a história, o devir); mas sim no campo em que se manifestam, se cruzam, se emaranham e se especificam as questões do ser humano, da consciência, da origem e do sujeito. (FOUCAULT, 2008, p. 18)

A epistemologia que ele se propõe trabalhar analisa as regularidades discursivas, a questão dos enunciados (função, descrição, raridade, acúmulo) e a descrição arqueológica (o original e o regular, as contradições, os fatos comparativos, mudanças e transformações).

Como prática inserida em um contexto sociocultural (predominantemente formado pela influência católica, no caso luso-brasileiro), a notação antiga, uma vez ligada à teoria musical sob influência do pensamento escolástico, também é reflexo de uma devoção popular e de uma religiosidade profunda, às raias da superstição. O significado e a simbolização da morte, a crença numa vida além-túmulo e outros valores também podem ser computados como fatores influentes na prática dessa notação. Grande parte do repertório em que essa notação antiga é exposta pertence ao conjunto de obras voltado para ofícios de defuntos, Semana Santa (leia-se Paixão de Cristo) e a alguns livros devocionais aos santos protetores como forma de alcançar, de maneira aceitável, a vida *post mortem*. Esses fatores nos levaram a outro universo, o da nova história¹⁴, que estuda o cotidiano, a vida privada, complementando assim as abordagens da arqueologia do saber.

¹⁴ A Nova História é a terceira geração da *Escola dos Annales*, um conjunto de teorias e ideias que se caracteriza pela reconstituição dos hábitos, dos gestos, dos saberes, do cotidiano, das mentalidades, da história cultural e econômica.

Segue-se o diagrama com os sete patamares utilizados com a lógica indutiva, organizado de forma ascendente, para a elucidação mínima sobre o fenômeno da prática da notação musical antiga no Brasil:



Estrutura da tese – organização do estudo em capítulos

Levando em consideração que esta tese é um estudo exploratório, não seguimos o mesmo raciocínio lógico exposto no diagrama. Para melhor compreensão do leitor, dispusemos os capítulos iniciando pelos estudos que situam a notação dentro de um universo mais geral para, só então, expor o universo da notação antiga no Brasil e em Portugal. A partir do quinto patamar é que seguimos o raciocínio exposto no diagrama.

O Capítulo 1 apresenta uma abordagem panorâmica atual sobre a notação musical e as possibilidades metodológicas de análise das fontes primárias, para tanto valendo-se de manuscritos e publicações musicais antigas. Demonstrem-se as concepções em torno da notação por meio da evolução das mentalidades e da compreensão da música como ciência, o que se pode depreender pela análise dos verbetes de dicionários do século XVIII ao final do século XIX.

Já o Capítulo 2 volta-se para os aspectos gerais da história da notação, a notação dentro do contexto do *estilo antigo*, ou canto de órgão, como denominado pelos teóricos luso-brasileiros, a amostragem da notação antiga no contexto dos manuscritos brasileiros e dos manuscritos e publicações portuguesas. A metodologia utilizada foi a confecção de um formulário¹⁵, em que se registram e organizam os sinais musicais que aparecem nas fontes selecionadas. O preenchimento do formulário é individualizado por fonte.

O Capítulo 3 desenvolve o estudo das obras teóricas, estabelecido o pressuposto de que a teoria antecede a representação visual, isto é, a notação. Este estudo é dividido nos contextos: a teoria da música na Idade Média e na Escolástica; uma rápida abordagem do humanismo, racionalismo e iluminismo na Europa; o ensino da música pelos mestres de capela e nas escolas jesuíticas; as obras teóricas luso-brasileiras e uma periodização do saber musical, iniciando pelo contexto da escolástica e culminando com a influência das ideias

¹⁵ Cf. Anexo I, p. 262.

iluministas no início do século XIX em Portugal e, no Brasil, a partir de meados do mesmo século.

O Capítulo 4 aborda os fatores de influência na formação histórica, política, social e cultural no Brasil até o século XIX, a partir das tradições, do cotidiano, da presença do pensamento escolástico e da convivência gradual com a nova ordem do pensamento racional. Utilizamos os estudos da Nova História para a compreensão dos estudos do cotidiano e da vida privada, bem como reflexões sobre a memória coletiva dos músicos como fatores culturais na manutenção da prática antiga da notação. Também pesquisados foram os fatores que influenciaram a diminuição de determinadas manifestações musicais ligadas ao cotidiano, como a diminuição expressiva do fausto nos ofícios fúnebres, causada por decisões de ordem sanitária em âmbito governamental. Essas medidas determinaram a mudança de tradições e costumes em ocasiões em que a música no *estilo antigo* e, por consequência, a notação antiga, era utilizada. A notação musical antiga nesse contexto fica como uma evidência, um mero detalhe, um pano de fundo, ou seja, simplesmente como a representação visual da teoria musical, representação essa que perde a sua força e sofre substituição pelos sinais musicais da modernidade, ainda que mostrando resistência em desaparecer. Na conclusão do capítulo e da tese é apresentada uma análise da compreensão da teoria musical antiga e dados da nova história, como evidência da presença da episteme da similitude, a partir da arqueologia do saber, de Michel Foucault.

A justificativa da relevância do estudo reside no objeto principal, que é a prática da notação antiga, de forma ampla. Não a encontramos em estudos similares na produção acadêmica e científica brasileira, com aspectos mais amplos que a questão das claves altas, estudadas por Paulo Castagna (2002), em artigo de poucas páginas. Além desse estudo, até este momento, ou até onde nossos levantamentos puderam alcançar, só tomamos

conhecimento de pesquisas sobre paleografia gregoriana, realizadas por Lorenzo Mammi¹⁶, e sobre a questão rítmica no cantochão, por Tadeu Paccola Moreno¹⁷. Os pequenos artigos ou obras publicados na primeira metade do século XX¹⁸ não trazem senão uma abordagem da execução a partir da notação em prática na sua (deles) época ou uma repetição de uma breve história da notação, contida nos verbetes de dicionários luso-brasileiros.

Outro aspecto é o da visão do pensamento escolástico em relação à música e seus desdobramentos sociopolítico-culturais, pois a abordagem corrente na musicologia brasileira tem sido a ligação da produção musical como mero reflexo das orientações ou determinações dos livros litúrgicos, encíclicas papais ou resoluções conciliares. A abordagem das obras teóricas, tanto portuguesas quanto brasileiras, do ponto de vista dos enunciados recorrentes e porta-vozes de uma instância maior, ou seja, uma *ordem*, complementam o conjunto dos enunciados do pensamento filosófico e metafísico dos períodos musicais abordados.

Outro fator de relevância são as manifestações no Brasil, por meio de enunciados equivalentes ao período de estabelecimento da musicologia como ciência na Europa, principalmente dos estudiosos franceses contemporâneos aos autores brasileiros, e as citações de teóricos e pensadores do Iluminismo, na segunda metade do século XIX. Na abordagem dessas obras teóricas, pode-se perceber a influência de uma nova ordem, a rejeição de

¹⁶ MAMMI, Lorenzo. A notação gregoriana: gênese e significado. *Revista Música*, São Paulo, v. 9 e 10, 1998-9, p. 21-50.

¹⁷ MORENO, Tadeu Paccola. A questão do ritmo em fontes portuguesas pós-tridentinas de cantochão. *Claves*, nº 5, Curitiba, maio, 2008, p. 63-74.

¹⁸ Artigos de: 1) ALBUQUERQUE, Vera Vasconcellos Cavalcante de. Notação musical: estudo histórico. *Revista Brasileira de música*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, 1934, p. 203-210 – a autora baseia-se em dicionários como o de Rousseau, Coelho Machado ou Ernesto Vieira, citando autores do final do século XIX ou início do século XX, como Riemann, Lavoix, Paulo Rougnon; 2) LAVENÈRE, Luis. Graphia Musical. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, março de 1936, p. 11-13 – o autor comenta a "Artinha" de Francisco Manuel da Silva [sic] e faz considerações sobre a diferente execução de apojaturas e acciacaturas, comentando que as apojaturas deveriam ser escritas por extenso, pois não se deve "dar valor melhor a uma figura pequena do que o que deve ter uma figura grande"; 3) _____. *Musicologia*. Jaraguá, Alagoas: Liv. Machado, 1929 – aborda problemas na compreensão da teoria musical para uma melhor execução da notação musical; 4) CARLOS, Hermínio Alberto. *A notação musical ou, analyse de uma obra prima da humanidade*. Rio de Janeiro: Papelaria Moderna, 1909, 121p. – trata-se de obra elementar de teoria musical. 5) REIS, Hilda Pires dos. *Conceitos filosófico-científicos na pedagogia musical*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1945, 85p. – a autora apresenta conceitos não tão antigos na compreensão da notação musical (como a função da barra de compasso), entretanto, somente exemplifica dentro do universo da música europeia, citando, superficialmente, autores do final do século XIX e início do século XX.

modelos anteriores, contida em informações diminutas, como a mudança dos termos teórico-musicais.

Por fim, frisando o que já foi afirmado, também torna este estudo relevante a Nova Musicologia, tomada como paradigma, com a utilização dos princípios da arqueologia do saber, de Michel Foucault, e sua correlação com fenômenos musicais. Poucos musicólogos brasileiros fazem uso desse paradigma, como é o caso de Maya Suemi Lemos (2008), cujos estudos sobre a música do renascimento e do período barroco na música europeia analisam o pensamento, a expressão e a produção musical, bem como as influências de outras áreas do conhecimento sobre a música.

CAPÍTULO 1 – PARÂMETROS PARA A COMPREENSÃO DA NOTAÇÃO MUSICAL

O que a muitos parece ser a área mais simples do universo musical, a notação, à medida que se aprofundam as pesquisas a respeito, torna-se um campo vasto para inferências que podem esclarecer aspectos ainda obscuros em fontes brasileiras e, por consequência, na musicologia brasileira. Iniciamos pelos estudos em torno do conceito de notação, sua gênese, seus meios e fins, o que levou os estudiosos a criar, para a compreensão do assunto, nomenclaturas cujo estudo acurado proporciona um desvelamento complexo, em que cada palavra ou expressão se revela com suas feições multifacetadas. Os autores consultados partiram de pontos diversos e, utilizando metodologias variadas, procuraram identificar os fatores que trazem esses sentidos ou limitações (não necessariamente antinômicos) à notação musical, construindo o saber científico sobre esta área do conhecimento.

Inicialmente, apresentamos a abordagem dos estudos atuais sobre a notação musical e, em seguida, a contextualização histórica dos conceitos em dicionários dos séculos XVIII e XIX, porta-vozes de seu tempo, onde se pode perceber a acumulação paulatina das (re)descobertas em torno da história da notação. Finalizando, a contextualização generalizada nos manuscritos e na música impressa.

Na concepção de Don Michael Randel (1992), a primeira ferramenta em importância para o estudo teórico em musicologia é a notação musical. Esse musicólogo argumenta que a notação tem sido a base para a tipificação de todas as músicas, tanto as da tradição escrita

quanto as da oral – estas, objeto de estudo da etnomusicologia e aquelas, da musicologia. Mas adverte que a notação não é suficiente para uma definição da obra em si mesma.

Randel (Ibid., id.) argumenta que há uma longa lista de outros fatores que merecem atenção, como a história da liberdade e das coerções em nome do sagrado, do elegante, de alguma forma ou gênero, de convenção, da tonalidade, da barra de compasso e, até mesmo, da própria obra. Essa liberdade conquistada rapidamente torna-se, ao longo de uma geração, a coerção contra a qual a próxima geração lutará para ganhar a própria liberdade.

Em nossos estudos, são identificados muitos fatores que atuam no extenso processo da criação e fixação da notação musical. Os principais fatores mapeados foram: a experimentação; a partir daí, a aceitação ou a recusa dos novos sinais; a permanência de alguns desses sinais, enquanto outros foram modificados ou substituídos paulatinamente; fatores extramusicais, como, por exemplo, a evolução da tipografia e da impressão de publicações musicais. Paralelamente, práticas de execução foram alteradas e adaptadas em função da prática da notação, e vice-versa, como os casos da ornamentação barroca e da *musica ficta*, acrescentando-se a isso o fator da evolução na construção dos instrumentos, acompanhada da evolução das técnicas de execução inerentes a eles, fazendo com que a notação também fosse ampliada, adequando-se. A teoria em torno das novas possibilidades de entendimento da notação pelo executante, ou de seu emprego mais apropriado por quem compunha, modificou a relação dos sinais entre si, promovendo a criação de agrupamentos que se inter-relacionam em sistemas notacionais.

Os sistemas teóricos e notacionais condicionaram o músico a desenvolver suas habilidades dentro dos limites desses sistemas. Contudo, na constatação de Roman Haubenstock-Ramati¹⁹, a improvisação dentro do universo compreendido pela etnomusicologia apresenta uma condição emocional e espontânea, livre de sistemas. Torna-se

¹⁹ HAUBENSTOCK-RAMATI, Roman. Notation: material and form. *Perspectives of New Music*, v. 4, 1965, p. 39-44

objeto da musicologia, quando criada por uma ideia estabelecida *a priori*, presa aos sistemas. Segundo esse autor, durante o processo composicional o compositor desenvolve uma relação recíproca entre a ideia e as maneiras de registrá-la, utilizando-se de sua memória visual, auditiva e dos mecanismos (técnicas de tocar e de compor), buscando as melhores possibilidades tanto em termos musicais quanto notacionais, visuais. Entretanto, mesmo considerado por Erhard Karkoschka (2006) como um dos maiores defensores do grafismo musical do século XX, Haubenstock-Ramati estende a compreensão do processo de composição à música ocidental, de todas as épocas e estilos. Com uma visão abrangente da história da notação, Karkoschka afirma:

A grafia musical é, antes de tudo, um meio auxiliar para a construção, conservação e transmissão da música mais complexa. Além disso, as possibilidades técnicas de uma notação influenciam o ato composicional, e até mesmo o pensamento musical total de todos os músicos, de tal forma que a essência sonora e a gráfica de uma obra musical permaneçam unidas de forma característica, em qualquer época. (KARKOSCHKA, 2006, p. 1)

O mesmo autor, em 1964, ao discutir critérios e efeitos inovadores lançados por Carl Dahlhaus²⁰ no Congresso para a Notação da Nova Música, em Darmstadt, levanta a questão das práticas notacionais tradicionais como instância para o julgamento de uma notação:

Ambas, adequação e legibilidade (como também concordância com as experiências da tradição e demais pontos-de-vista) são, certamente, critérios importantes que se mesclam em qualquer escrita em unidades novas e peculiares. E apenas tal unidade deve ser julgada. Ela decide sobre o grau de propriedade de uma notação. (KARKOSCHKA, 2006, p. 10)

Dahlhaus chama a atenção sobre a necessidade de explicitação das alturas corretas na mancha de um *cluster*, por exemplo, ao afirmar:

²⁰ Carl Dahlhaus (1928-1989), musicólogo alemão que se destacou como organizador, editor, analista histórico; explorou novos métodos e campos de pesquisa e mudou a natureza do discurso na musicologia, na segunda metade do século XX. ROBINSON, J. Bradford. In: *Grove music online*. Verbete: DAHLHAUS, Carl. Artigo 07055.

[...] a notação adequada à concepção é inadequada à prática musical. [...]. Uma tablatura parece ser bem recebida por um executante. Mas o executante não é um aparelho de tocar que reage a sinais, mas um leitor pensante, que representa contextos. 'E, na medida em que o trabalho de um intérprete começa com uma reflexão sobre a estrutura da música que ele deve executar, torna-se a tablatura, que não prescreve senão ações, uma notação inadequada'. (DAHLHAUS, apud KARKOSCHKA, 2006, p. 10)

Embora essas sejam visões das possibilidades de uma nova notação, os parâmetros da notação tradicional já evidenciavam transformações, muitas vezes tácitas, embora empregadas largamente, de forma empírica, na notação musical desde a era “moderna”, iniciada no século XVII. Em todos os sistemas notacionais, o campo visual capta a representação da sonoridade e suas estruturas organizadas, através dos sinais musicais, que o cognitivo interpreta.

A imbricação de novos estilos, novas necessidades de expressão e estruturação, e o desenvolvimento dos instrumentos musicais envolveram diversos campos da ciência e, por consequência, a transformação e a evolução da teoria musical. Paul Hindemith (1944) enumera, objetivamente, os ramos da ciência que investigaram os fenômenos do som musical. O primeiro desses ramos é a matemática, utilizada desde a Antiguidade clássica grega até a atualidade. Registra em números as qualidades do som, tais como medidas dos intervalos, “receitas” para a formação de escalas, tamanho dos corpos vibratórios e as frequências das suas vibrações (abordados pela física na era moderna), o que propiciou a criação da notação mensurada e a polifonia, ainda na Idade Média. A matemática está presente nos métodos teóricos, utilizados de geração a geração, de Boécio (século V) a Johann Fux (século XVIII). Em seguida, Hindemith menciona a física, explicando os procedimentos para análise das combinações de sons e fenômenos análogos, já utilizada pelos teóricos setecentistas Rameau (1722) e Tartini (1754), passando pelo físico, matemático e fisiologista Oettingen, e pelo filólogo e musicólogo Hugo Riemann, ambos situados nos séculos XIX e XX. Hindemith também cita a fisiologia, explicando o efeito das ondas sonoras nos órgãos auditivos, estudo esse iniciado por Hermann von Helmholtz (século XIX). Por último, inclui a psicologia, que estuda os efeitos das ondas sonoras e suas reações nos seres humanos. Hindemith acrescenta

que, além dessas ciências, a teoria da música também recebeu contribuições da química, da filosofia, da teologia, das artes pictóricas ou das *artes dicendi* (retórica, gramática e dialética), conectadas com os princípios da métrica, da articulação da prosódia e da maneira de cantar as palavras, aspectos cuja elucidação reclama à teoria da música conhecimentos suplementares.

Como analisa Janice Kleeman (1985-6), tantos elementos contidos na compreensão para a transmissão da música foram motivo de *alívio* para os músicos, graças à existência da notação e pela facilitação que esta proporciona à percepção e memorização. Por outro lado, Kleeman vê, na recorrência do repertório, a criação de uma memória auditiva na audiência. Mesmo numa *performance* passageira, essa memória auditiva, pelas relações de causa e efeito, e unindo-se à compulsão universal de parte das sociedades humanas em relação às formas de arte, transforma essas repetições e memorizações em símbolos culturais estáveis. Esses símbolos culturais agem, no plano individual, como categorias finitas de alturas e ritmos, que definem e delimitam o som aceitável culturalmente, passando da pauta para o movimento melódico, elementos que levam a autora a concluir que esta moldura de referência do sentido musical transforma-se no fenômeno do desenvolvimento do estilo musical (KLEEMAN, 1985-86).

A sobreposição dos conceitos de teoria (os princípios do fazer musical) e estilo musical (a aplicação desses princípios), criando a sistemática musical da teoria e da prática, resulta na imposição da necessidade de se perceber a invenção intelectual. A psicologia da *Gestalt* demonstra que tanto a percepção como a memória da informação sensorial são organizadas por princípios de grupos de percepção. Esses princípios, aplicados à música, explicam o agrupamento diacrônico (fraseado melódico e de repetição) e o sincrônico (harmonia e polifonia), na percepção do som musical (Ibid., id.).

Além desses dois grupos, os mesmos processos de percepção e de informação sensorial se repetem quanto a tonalidade, transposição, inversão, sucessão de intervalos,

motivos melódicos, cadências harmônicas, timbres, densidades rítmicas e associações de texto e música. Kleeman (Ibid., id.) conclui que as informações dos grupos da percepção sensorial – modelos e arranjos hierárquicos –, de acordo com as informações apreendidas e transmitidas culturalmente, ficam acumulados nos mecanismos cerebrais, permanentemente, em menor ou maior grau.

Concordando com este ponto de vista, Leonard Meyer (1996) observa que as coerções de um estilo são apreendidas pelos compositores e executantes, críticos e ouvintes, de modo geral absorvidas tacitamente como resultado da experiência em tocar e ouvir, em vez de uma instrução formal de teoria musical, de história da música ou do estudo de composição. Ou seja, o conhecimento do estilo é promovido por hábitos internalizados, adquiridos e postos em ação valendo-se dessas propriedades.

1.1 Fontes sobre a investigação da notação musical

Na abordagem deste universo, partimos da contextualização histórica dos conceitos contidos nos verbetes de dicionários terminológico-musicais dos séculos XVIII e XIX. São concepções reveladoras da compreensão histórica da notação musical, de onde pudemos retirar informações relevantes para inferências úteis à percepção das epistemes da arqueologia do saber de Foucault. Em seguida, apresentamos um resumo sobre a natureza e evolução dos manuscritos musicais e da música impressa²¹ na Europa, base para o registro da notação. Concluímos com uma abordagem desses elementos e suas técnicas em Portugal e no Brasil.

²¹ Em 2.4, p. 110, inserimos a notação antiga nas obras musicais brasileiras até o século XIX.

1.1.1 Fontes primárias produzidas através da conceituação em dicionários terminológico-musicais dos séculos XVIII e XIX

Entre as possibilidades da contextualização histórica, encontram-se os livros de história da notação musical, que começaram a ser escritos, principalmente, a partir do século XIX; os livros de história da música, com informações superficiais; os dicionários e enciclopédias de música com longos verbetes; os tratados e manuais de ensino da teoria da música desde a Idade Média, trazendo a concepção dos autores, limitados geograficamente ou dentro do seu contexto histórico, político e religioso. Os tratados da era medieval já discorriam, embrionariamente, sobre o sistema notacional da música que se desenvolveu no ocidente, com a abordagem dos diversos recursos visuais e/ou mnemônicos. Essa sucessão de argumentações passa a apontar a notação mensurada ou proporcional, além das questões de modo, afinação, temperamento e interpretação. Todavia, esses tratados são permeados por relações de conceitos musicais e extramusicais, estruturados sobre uma discussão baseada em crenças, princípios metafísicos e teológicos, promovidos pela forma de compreensão da Escolástica. Lydia Goehr e Sparshot (*Grove music on line*, art. 52965) comentam que a evolução da notação na Idade Média deveu-se à música sacra. Por meio dessa notação registravam-se os fatos musicais com a intenção de revelá-los racionais, segundo os princípios da Escolástica, os quais se utilizam das relações metafísicas que atribuem à natureza dos números o conceito de perfeição e imperfeição, o que provocou muitas controvérsias a respeito da superioridade do tempo ternário, ou perfeito, sobre o tempo binário, ou imperfeito²².

Pela grande quantidade de tratados e de controvérsias teóricas sobre cada período, optamos pelos verbetes dos dicionários terminológicos – pois traduzem a mentalidade da

²² Ver 3.2.2.1, p. 127, sobre a simbologia dos números.

época em que foram escritos –, ao mesmo tempo buscando os conceitos de notação musical de forma generalizada, e não focados num só período ou sistema notacional. Foram selecionados aqueles que surgiram após o racionalismo cartesiano do século XVII, com resumos comentados de seis dicionários publicados entre o século XVIII até o final do século XIX, mesmo período delimitado para estudos sobre a prática da notação antiga em manuscritos musicais brasileiros. Houve a preocupação em incluir dois dicionários em língua portuguesa. O primeiro, publicado no Brasil (1842), e o segundo, em Portugal (1899), revelam a preocupação com a prática da notação contextualizada histórica, geográfica e culturalmente.

Antes do modelo enciclopedista do século XVIII, os termos musicais eram encontrados em compêndios com os títulos generalizados de *Vocabularium*, *Thesaurus*, *Etymologicum*, *Catholicon*, *Elucidarium*, *Bibliotheca*, *Glossarium*, entre outros, não direcionados para músicos especificamente, mas para eruditos em geral²³. Obras teóricas também traziam um glossário ou uma *bibliotheca* biobibliográfica, reunindo informações compiladas posteriormente pelos enciclopedistas do século XVIII e por diversos autores de léxicos e dicionários.

Segundo Coover (1980)²⁴, a partir de 1835, os dicionários de música passaram a ser classificados em pelo menos cinco grandes categorias: enciclopédia, dicionário terminológico, dicionário biográfico internacional, dicionário biográfico regional e diversos tipos de dicionários especiais, voltados para assuntos específicos dentro do universo musical.

Na apresentação dos dicionários estudados, destacamos verbetes (no plural, pois nem todos os dicionários apresentam a notação como sistema, porém com conceitos distribuídos em diversos verbetes), nos quais comumente há distinções entre *nota*, *neuma*, *notação*, com

²³ Como exemplo, o *Thesaurus eruditionis scholasticae*, de Faber Basilius (m. 1575-76), Taberna Libraria Ioh. Frid. Gleditsch, Fankfurt, 1749, 1.ª edição do final do século XVI, p. 1762. Verbetes: Nota, onde há uma referência vaga sobre nota musical em latim e alemão. O caractere, signo ou sinal, confunde-se com a caligrafia corrente ou com a taquigrafia, não definindo claramente o conceito na música.

²⁴ Verbetes: Dictionaries and encyclopedias of music.

desdobramentos e remissões a outros verbetes correlacionados. Para *nota*, geralmente a abordagem direciona-se para a escrita dita tradicional (de uso corrente na época do autor), com explicações didáticas e bastante simples, como as que se encontram hoje nos manuais ou métodos elementares de solfejo. Há, de forma recorrente, explicações históricas que remontam ao período histórico da Antiguidade greco-romana, embora alguns autores recuem ainda mais no tempo; outros abordam a notação musical a partir das concepções do clérigo beneditino e teórico musical Guido d'Arezzo (antes *c.*991–após *c.*1033) e das transformações dos neumas da notação gregoriana, ou a partir da notação mensurada, proporcional, dos tratados do matemático, astrônomo e teórico musical francês Johannes de Muris (*c.*1290-95- após *c.*1344).

No verbete *neuma*, há explicações históricas para o desenvolvimento desta notação, geralmente herança da greco-romana, com base nos acentos usados nas palavras latinas como sinais mnemônicos, ou nas letras dos respectivos alfabetos. Há também a abordagem das letras significativas, incorporadas à escrita notacional.

Para o verbete *notação*, há explicações e discussões mais amplas, geralmente nas enciclopédias e dicionários maiores e mais tardios, com abordagens da evolução da notação na história da música ocidental, havendo alguns que incluem as notações orientais.

Para facilitar a compreensão do fenômeno da notação musical ao longo da história da música, pode-se afirmar, de modo geral, que a notação não seguiu princípios rígidos, mas adaptou-se à necessidade de cada época, estilo, compositor ou teórico. Algumas dessas categorias perduraram por mais tempo, outras tiveram menor aceitação. As evidências levam à dedução de que não eram simples invenções, mas esforços contínuos de gerações de músicos para se fazerem entender pelos seus pares, suplantando e melhorando a notação existente. Abdy Williams²⁵ afirma que uma nova notação surgiu a cada três ou quatro anos,

²⁵ WILLIAMS, Charles Francis Abdy. *The story of notation*. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1903, p. 196.

durante séculos, e cada uma delas foi considerada pelo seu autor como aquela que se tornaria a notação universal.

Na abertura da obra sobre o mapeamento das reformas que a notação musical sofreu ao longo dos séculos, Gardner Read (1987) comenta as questões que envolvem a notação da música no século XX. Sobre a necessidade de melhorias no sistema tradicional de notação, aceita quase universalmente pelos compositores ao longo do século passado, Read comenta que, desde aproximadamente 1700, também havia essa preocupação. Compositores, teóricos, pedagogos e músicos amadores apresentavam regularmente propostas para simplificar, melhorar ou suplantam o sistema notacional corrente. Destaca-se, entre eles, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

Na música, Rousseau transitou entre a teoria e a prática. Compôs tragédias líricas e óperas, algumas das quais permaneceram no repertório lírico da Ópera de Paris por seis décadas, apesar de consideradas simples por alguns críticos (KINZLER, *Grove on line*, art. 23968). Descobriu a música italiana numa visita a Veneza, em 1743, como secretário do conde de Montaigu. Lydia Goehr (*Grove music online*, art. 52965) acrescenta que Rousseau não pensou a música como um reflexo de uma forma universal de inteligibilidade acessível a todos os seres racionais; em vez disso, ligou melodias musicais a linguagens naturais particulares que “cresceram” em culturas específicas. Sua idéia da natureza como a fonte da arte ajudou a abrir o caminho para a posterior noção de “gênio”, de Kant²⁶.

O conceito de natureza em Rousseau é visto por Lourival Santos Machado como:

[...] responsável pela degeneração das exigências morais mais profundas da natureza humana e sua substituição pela cultura intelectual. [...] A vida do homem primitivo, ao contrário, seria feliz porque ele sabe viver de acordo com suas necessidades inatas. [...] Embora privado, no estado social, de muitas vantagens da Natureza, ele [o homem] adquire outras: capacidade de desenvolver-se mais rapidamente, ampliação dos horizontes intelectuais, enobrecimento dos sentimentos e elevação total da alma. (ROUSSEAU, 1991, p. xii-xiv.)

²⁶ "Rousseau did not think of music as a reflection of a universal form of intelligibility accessible to all rational beings; instead, he links musical melodies to particular natural languages which 'grow' in specific cultures. His idea of nature as the source of art helps open the way for Kant's later notion of the 'genius'." (GOEHR, *Grove music on line*, art. 52965)

O mesmo autor, na Introdução da obra citada, acrescenta que Rousseau "reconhece a função útil das ciências e das artes, mas não quer ver os artistas e intelectuais submetidos aos caprichos frívolos das modas passageiras." (Idem, 1991, p. xii-xiv.)

Duas foram as obras escritas por Rousseau sobre a música. A primeira, *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, lida pelo autor na Academia de Ciências de Paris, em 22 de agosto de 1742, volta-se especificamente para a notação musical. A segunda, *Dissertation sur la musique moderne*, de 1743, aprimora, segundo Kinzler (Verbete: Rousseau), vários pontos do *Projet*.

O *Projet* previa uma nova notação baseada em números, que facilitaria a compreensão dos graus na escala e, até mesmo, do contorno de uma frase musical. Entretanto, após a exposição de suas ideias na Academia de Ciências de Paris, Rousseau foi alertado sobre a ausência de praticidade do seu método, mesmo porque um projeto similar havia sido apresentado à mesma Academia pelo padre franciscano Souhaitty, em 1665. Mais determinado ainda a provar sua nova concepção de notação musical, Rousseau escreveu, no ano seguinte, uma segunda versão da *Dissertation*, aprofundando pontos e imprimindo novos exemplos para ilustrar o texto. Ainda assim, esse novo texto não chamou a atenção nem do público nem dos músicos profissionais.

Apesar das críticas e da informação de que músicos profissionais não abandonariam o uso da notação corrente, Rousseau continuou a acreditar na sua invenção. Contudo, somente no início do século XIX, após sua morte, é que o educador suíço Johann Pestalozzi, baseando-se no romance *Emílio*²⁷, que aborda o método natural de ensinar concebido por

²⁷ "O *Emílio* é um ensaio pedagógico sob forma de romance e nele Rousseau procura traçar as linhas gerais que deveriam ser seguidas com o objetivo de fazer da criança um adulto bom. Mais exatamente, trata dos princípios para evitar que a criança se torne má, já que o pressuposto básico do autor é a crença na bondade natural do homem. Outro pressuposto de seu pensamento consiste em atribuir à civilização a responsabilidade pela origem do mal. Consequentemente, os objetivos da educação, para Rousseau, comportam dois aspectos: o desenvolvimento das potencialidades naturais da criança e seu afastamento dos males sociais." (Arbousse-Bastide; Machado. In: ROUSSEAU, *Do contrato social...* Introdução.1991, p. xv-xvi.)

Rousseau, despertou para a introdução do canto em sala de aula no Instituto de Educação de Burgdorf²⁸.

O *Projet* (1742), a *Dissertation* (1743) e os verbetes do *Dictionnaire de Musique* (1767-68) foram resultados da prática musical na juventude de Rousseau como professor particular de música e copista, atividades que exercia para complementação do seu salário, e como compositor.

1.1.1.1 O *Dictionnaire de musique*, de Jean-Jacques Rousseau

O *Dictionnaire de Musique* (1768) de Rousseau, um dos que mais influenciou a linguagem dos dicionários terminológico-musicais, serviu de modelo aos que foram publicados a partir de então, tanto na estrutura quanto na elaboração de conceitos. Segundo Coover (1980, p. 437-9), os outros dicionários que exerceram a mesma influência até 1835 foram o *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens*, de Brossard, que incluiu uma tabela

²⁸ Este novo método introduzido por Pestalozzi, o ensino da emissão (solfejo) pela notação numérica de Rousseau, chamou a atenção de vários outros educadores na Europa. Alguns trabalharam com Pestalozzi ou foram até Burgdorf para observar. Entre esses educadores, Michael Traugott Pfeiffer, professor bávaro. O método foi publicado em Zurique por Hans G. Naegeli, em 1810, em forma de texto para uso nas escolas. Em 1809, C. A. Zeller foi indicado para organizar o primeiro sistema nacional de educação na Prússia e também implantou o método em seu país. Vários outros professores de música nas escolas aprimoraram o método na Alemanha e na Suíça. Em 1818, Pierre Galin, um jovem professor de matemática em Bordeaux, França, publicou um método baseado no *Projet* de Rousseau, aperfeiçoado após aplicação numa classe experimental bem-sucedida, o que rendeu sua ida para Paris. Na capital francesa, Galin foi seguido por vários alunos assistentes que deram continuidade ao seu método, após sua morte, em 1822. Ao menos cinco métodos novos, baseados nesses princípios, foram publicados na França, com destaque para o *Méthode Élémentaire de la Musique Vocale* [Método elementar da música vocal], publicado em 1856 por Emile Chevé, que já havia publicado uma série de livros e exercícios para escolas, produzidos por sua esposa Nanine e sua irmã Aimé. O *Método Galin-Paris-Chevé* foi implantado em escolas oficiais da França, na segunda metade do século XIX.

Este mesmo método tornou-se conhecido na Europa continental; chegando à Rússia, foi implantado numa escola rural, em 1861, por Leon Tolstoi, antes de ser conhecido como romancista e reformador social, e depois de ler o *Dictionnaire de Musique* de Rousseau. Na Inglaterra, o *Método Galin-Paris-Chevé* foi introduzido pelo professor Edward Taylor e pelo organista da Abadia de Westminster, James Turle, em 1846. Em 1878, George Bulen apresenta para músicos profissionais um ensaio na Associação Musical Real, em Londres, sobre o *The Galin-Paris-Chevé Method of Teaching considered as a basis of Musical Education* [Método Galin-Paris-Chevé de ensino considerado como uma base da educação musical], atribuindo o sistema original a Rousseau. O método se tornaria bastante popular através do reverendo J. J. Waite, da igreja Congregacional, que promovia a reforma do canto de assembleia, viajando por muitas igrejas no interior de toda a Inglaterra. O método ainda continua em uso com seus desdobramentos e melhoramentos, facilitando a compreensão do conceito de cada grau da escala em relação à clave e à armadura.

O Método Paris-Galin-Chevé foi apresentado no Rio de Janeiro, em 1827, pelo professor francês A. Bousogne como *Curso Analítico de Música* (Typ. de P. Plancher-Seignot. Rio de Janeiro, 1927, 8p.).

das dificuldades de pronúncia dos termos em italiano, e o *Clavis ad thesaurum*, de Janovka, ambos de 1701. Thomas Hunt²⁹ considerou o *Dictionaire* como "uma força vital determinando o pensamento musical na segunda metade do século".

Apresentamos, a seguir, um resumo do verbete *Nota*, de Rousseau. O conceito é descrito como sinais ou caracteres que se usam para notar, isto é, escrever a música. Inicialmente, Rousseau reporta-se aos gregos, que para isso utilizaram seu alfabeto, com vinte e quatro letras. Como um mesmo modo só tinha duas oitavas, e não ia além de dezesseis sons, parecia que o alfabeto era mais que suficiente para exprimi-los³⁰. Ocorre que os dezesseis sons não tinham nem sons comuns nem próprios, e, portanto, seria necessário haver notas para exprimir essas diferenças. Sustenta, ainda, "que a música era escrita de maneira diferente para instrumentos e vozes, como temos hoje para alguns instrumentos de cordas uma tablatura que em nada se parece com a música comum"³¹ (ROUSSEAU, 1768, p. 325-36).

Por último, afirma Rousseau "que os antigos, tendo até quinze modos diferentes segundo a designação de Alípio (ver Modo), era preciso criar caracteres para cada modo"³² (Ibid., id.), citando as tabelas do autor. As modificações exigiam muitos sinais, e as vinte e quatro letras do alfabeto grego se tornaram insuficientes. A solução encontrada para esta necessidade foi a de transformar as letras, utilizando diversas maneiras, seja acoplando-as, mutilando-as ou as alongando. Assim, uma letra podia ser escrita até de cinco maneiras diferentes.

Ao combinar todas as modificações que essas diversas circunstâncias exigiam, já temos em 1620 diferentes notas: número prodigioso que deveria tornar o ensino da música

²⁹ *The Dictionaire de musique of Jean-Jacques Rousseau* (Denton, Texas, 1967), apud COOVER, James B., op. cit. "a vital force in determining musical thought in the second half of the century".

³⁰ Na concepção grega, a música era somente a poesia notada; o ritmo, suficientemente determinado pela métrica (Idem, p. 326), e as marcações dos diversos pés é que davam os caracteres para marcar a música vocal. A música instrumental nada mais era que a música vocal tocada por instrumentos. Rousseau comenta situações para a mudança dos sinais, dependendo da localização da nota na estrutura dos tetracordes.

³¹ "[...] que la Musique se notoit pour les Instrumens autrement que pour les Voix, comme nous avons encore aujourd'hui pour certains Instrumens à Cordes une Tablature qui ne ressemble en rien á celle de la Musique ordinaire."

³² "[...] que les Anciens ayant jusqu'a quinze Modes differéns selon le dénombrement d'Alypius, (Voyez MODE) il fallut apropropier des caractères à chaque Mode [...]"

extremamente difícil. Assim era a música segundo Platão, que dizia que os jovens deviam se contentar em aprendê-la em dois ou três anos, e apenas seus rudimentos³³. (ROUSSEAU, 1768, p. 326-7)

Em seguida, Rousseau aborda todos os sinais e respectivas significações, de acordo com as diferentes ocasiões de emprego nos modos gregos. Considera que a música dos gregos era obsoleta e que a maneira de escrever destes era muito estranha e impossível de decifrar (Idem, p.327). E conclui que a música é um sistema de signos, uma linguagem: "Em toda música, como em toda língua, decifrar é uma coisa, ler é outra muito diferente"³⁴. (Idem, ibidem.)

Prosseguindo, Rousseau apresenta uma visão panorâmica do uso do alfabeto latino, como uma imitação do sistema do grego, do gênero enarmônico, que caiu em desuso; do sistema reduzido por Boécio a quinze letras, e da interferência de Gregório (s. VII), bispo de Roma, reduzindo o sistema (até então de quinze letras) para as sete primeiras letras do alfabeto, repetidas em diversas formas de uma oitava a outra. Sobre Guido d'Arezzo (s. XI), explica que as letras foram substituídas por pontos colocados em linhas paralelas diferentes, a cada uma das quais uma letra servia de clave. Depois esses pontos engrossaram, foram colocados entre essas linhas. Fazendo remissão ao verbete *Pauta*, afirma Rousseau que, de acordo com a necessidade, multiplicaram-se as linhas e os espaços. Em relação aos nomes dados às notas, remete ao verbete "Solfejar"³⁵ (Ibid., id., p. 328).

As notas serviram durante um tempo somente para marcar os graus e a diferença de entonação. Eram todas iguais em valor quanto à duração e só diferiam quanto às sílabas

³³ "En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverses circonstances, on trouve jusqu'a 1620 différentes Notes: nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la Musique de la plus grande difficulté. Aussi l'étoit-elle selon Platon qui veut que les jeunes gens se contentent de Donner deux ou trois ans à la Musique, seulement pour en apprendre les rudiments."

³⁴ "En toute Musique, ainsi qu'en toute Langue, déchiffrer & lire sont deux choses très-différentes."

³⁵ "[...] des points posés sur différentes lignes parallèles à chacuns desquelles une lettre servoit de Clef. Dans la suite on grossit ces points, on s'avilla d'en poser aussi dans les espaces compris entre ces lignes, & l'on multiplia, selon le besoin, ces lignes & ces espaces (Voyez Portée). A l'égard des noms donnés aux Notes (Voyez Solfier)". (Idem, p. 328).

longas e breves do texto que se cantava. O cantochão dos católicos permaneceu assim. Quanto aos salmos protestantes (do Saltério de Genebra – publicado c. 1562 e com muitas edições posteriores), Rousseau observa que são ainda mais imperfeitos porque não distinguem a longa da breve, nem as notas redondas das brancas.

Cita Jean de Muris, cômego de Paris, que, a partir de 1330, criou diferentes signos para marcar a medida da duração, inventando modos ou prolações, para determinar se a relação das longas com as breves seria binária ou ternária. Muitas dessas figuras desapareceram e foram substituídas por outras em épocas diferentes. Faz remissões aos verbetes *Medida*, *Tempos* e *Valor das Notas*, como também ao verbete *Música*.

Em seguida, apresenta explicações de como ler e interpretar a música corretamente:

Para ler e apreender a música escrita com nossas notas, há oito pontos a considerar, a saber: 1. a clave e sua posição; 2. os sustenidos e bemóis que podem acompanhá-la; 3. o lugar ou a posição de cada nota; 4. seu intervalo, isto é, sua relação com a precedente, ou com a tônica, ou alguma nota fixa onde haja o tom; 5. sua figura, que determina o valor; 6. o tempo onde se acha o lugar que aí ocupa; 7. o sustenido, bemol ou bequadro, [acidentes] que podem precedê-la; 8. o tipo de compasso e o caráter do movimento. Isso tudo sem contar a palavra ou sílaba à qual pertence cada nota, nem o acento ou a expressão correspondente ao sentimento ou pensamento. Basta que se omita uma única dessas oito observações para destoar ou cantar fora do compasso³⁶. (ROUSSEAU, 1768, p. 329)

Numa longa introdução, fazendo a apologia dos seus estudos realizados no *Projet* e na *Dissertation*, Rousseau apresenta os três principais argumentos do seu sistema notacional. Sustenta que a quantidade de sinais e suas combinações sobrecarregam a memória e o “espírito” dos iniciantes, dificultando a compreensão das regras, mas não a execução do canto. Destaca ainda a pouca evidência na diferença entre intervalos menores, diminutos, o que dificulta o aprendizado e a execução. A essa dificuldade Rousseau acrescenta a de traçar

³⁶ "Pour lire la Musique écrite par nos Notes, & la rendre exactement, il y a huit choses à considerer: savoir; 1. La Clef & sa position. 2. Les Dièses ou Bémols qui peuvent l'accompagner. 3. Le lieu ou la position de chaque Note. 4. Son Intervalle, c'est-à-dire, son rapport à celle qui précède, ou à la Tonique, ou à quelque Note fixe dont on ait le Ton. 5. Sa figure, qui détermine sa valeur. 6. Le Temps où elle se trouve & la place qu'elle y occupe. 7. Le Dièse, Bémol ou Béquarre accidentel qui peut la précéder. 8. L'espece de la Mesure & le caractère du Mouvement. Et Tout cela, sans compter ni la parole ou la syllabe à laquelle appartient chaque Note, ni l'Accent ou l'expression convenable au sentiment ou à la pensée. Une seule de ces huit observations omise peut faire détonner ou chanter hors de Mesure." (Idem, p. 329)

as linhas e formar a pauta. Defende o seu *Projet* afirmando que trazia concisão e clareza, vantagens sobre o sistema notacional corrente (Id., p. 329-30). E, criticando Rameau e os membros da Academia de Ciências que reprovaram seu *Projet*, completa o raciocínio afirmando que a música para esses não é a ciência dos sons, mas das semínimas, mínimas, colcheias; se estas não lhes saltassem aos olhos, a música deixaria de existir³⁷ (Id., p. 330).

Em seguida, Rousseau apresenta toda a sua proposta para a nova forma de escrita e leitura de intervalos, bem como a aplicação de números aos graus de qualquer escala do modo maior, o que facilita a transposição, e de novos símbolos, dessa forma suprimindo o sistema notacional corrente. Ao discorrer sobre tempo e compassos, defende que

Só existem dois compassos, como os antigos, a saber: compasso de dois tempos e compasso de três tempos. Os tempos desses compassos podem, por sua vez, se dividir em duas ou três partes iguais. Dessas duas regras combinadas se tiram as expressões exatas para todos os possíveis movimentos. Têm-se na música comum os diversos valores das notas relacionados a uma nota particular, que é a semibreve; como o valor desta semibreve varia continuamente, as notas a ela comparadas não têm nenhum valor fixo. O autor só determina os valores das notas sobre o tipo de medida na qual estão empregadas e sobre o tempo que ali ocupam, o que dispensa haver, para esses valores, qualquer signo particular fora o lugar que ocupam. [...] Em resumo: quando não existe nenhum [sinal] de desigualdade, as notas são iguais, seu número se distribui em um compasso de acordo com o número de pulsações e tipo de compasso: melhor dizendo, separamos se quisermos os tempos por vírgulas, de maneira que, ao ler a música, vemos claramente o valor das notas, sem a necessidade de dar-lhes uma figura específica.³⁸ (Idem, p.334-5)

Rousseau discorre sobre as divisões desiguais e sobre as divisões e subdivisões ternárias, estabelecendo que os traços sobre colcheias e semicolcheias só são necessários se os

³⁷ "Les Musiciens, il est vrai, ne voient point tout cela. L'usage habitue á tout. La Musique pour eux n'est pas la science des Sons; c'est celle des Noires, des Blanches, des Croches, &c. Dès que ces figures cesseroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la Musique. D'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres? Ce n'est donc pas le Musicien qu'il faut consulter ici; mais l'homme qui fait la Musique & qui a réfléchi sur cet Art." (Ibidem, p. 330).

³⁸ "Il n'en connoît que deux, comme les Anciens; savoir, Mesure à deux Tems, & Mesure à trois Tems. Les Tems de chacune des ces Mesures peuvent, à leur tour, être divisés en deux parties égales ou en trois. De ces deux règles combinées il tire des expressions exactes pour tous les Mouvements possibles. On rapporte dans la Musique ordinaire les diverses valeurs des Notes à celle d'une Note particulière, qui est la Ronde; ce qui fait que la valeur de cette Ronde variant continuellement, les Notes qu'on lui compare, n'ont point de valeur fixe. L'Auteur s'y prend autrement: il ne détermine les valeurs des Notes que sur la sorte de Mesure dans laquelle elles sont employées & sur le Tems qu'elles y occupent; ce qui le dispense d'avoir, pour ces valeurs, aucun signe particulier autre que la place qu'elles tiennent."... "En un mot, quand il n'y a nul signe d'inegalité, les Notes sont égales, leur nombre se distribue dans une Mesure selon le nombre des Tems & l'espece de la Mesure: pour rendre cette distribution plus aisée, on sépare si l'on veut les Tems par des virgules; de sorte qu'en lisant la Musique, on voit clairement la valeur des Notes, sans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particulière." (Ibidem, p. 334-35)

valores não são iguais. Sobre o emprego do ponto de aumento no novo sistema, explica que esse sinal marca o prolongamento da nota precedente: se o ponto preenche um tempo, vale um tempo; se preenche um compasso, vale um compasso; se está em uma mesma pulsação que outra nota, então vale a metade dessa pulsação. Resumindo, um ponto é contado como nota e se mede como as notas; para as notas ligadas de igual valor, como pedal, ou nas síncopes, podem-se empregar muitos pontos de valores iguais ou diferentes, segundo os valores da pulsação ou dos compassos que tais pontos preenchem (Id., p. 336).

Sobre as pausas, estabelece Rousseau que os silêncios, identificados com o zero, podem ser acrescidos dos pontos de aumento, como nas notas (Idem, *ibidem.*).

Termina o verbete afirmando que o *Dictionnaire* não se equipara em profundidade a um livro, e que, na explicação dos caracteres de uma arte também complicada, como a música, é impossível se dizer tudo com poucas palavras.

1.1.1.2 *Encyclopédie Méthodique ou par ordre de matieres, musique, organizado por Framery, Ginguené e Momigny*³⁹

No final do século XVIII, nos primórdios da musicologia, Nicolas Etienne Framery se destaca, fazendo, em 1770, o *Tableau de la musique et de ses branches* [Tabela da música e suas divisões], onde estabelece os ramos principais das disciplinas da música, divididas em três níveis principais: acústico, prático e histórico (DUCKLES, *Grove music on line*, art. 46710). Framery juntou-se a Pierre-Louis Ginguené – musicólogo, escritor, teórico e compositor, preocupado com a história da música, que contribuiu com levantamentos sobre d'Arezzo, trovadores e o nascimento do drama – para publicarem a primeira edição da *Encyclopédie Methodique*, em 1791. Em 1818, a eles uniu-se Jérôme-Joseph de Momigny, teórico e compositor, preocupado com a reformulação dos princípios teóricos da música, daí

³⁹ FRAMERY, N. E.; GINGUENÉ, PL.; MOMIGNY, JJ. (Orgs.). *Encyclopédie Méthodique ou par ordre de matieres, musique*. Paris: Imprimeur Libraire, 1818. Tomo 2, p. 198-207.

tendo resultado a segunda edição da *Encyclopédie Méthodique* (uma remodelação da *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert), para a qual também tomaram por empréstimo diversos verbetes do *Dictionnaire de Musique* e dos artigos de Rousseau na *Encyclopédie*, entretanto, com alguns acréscimos, correções críticas, em tom áspero e desagradável, segundo Coover (1980, v.5, p. 438).

A *Encyclopédie Méthodique* apresenta dois verbetes para *notas*. O primeiro cita diretamente todo o texto, *ipsis verbis*, do verbete do *Dictionnaire de Musique*, com referência direta a J. J. Rousseau. No segundo, acrescentando entre parênteses “Teoria de Momigny”, o foco é voltado para os sons, mas não para a duração e outros elementos da notação musical. Faz conjecturas sobre: a) a origem dos nomes das notas da gama de Guido d'Arezzo, desenvolvida sobre os hexacordes, depois formada por dois tetracordes; b) os intervalos consonantes e dissonantes; c) a enarmonia e os contextos em que poderia ser utilizada para a modulação. Momigny atribui à natureza o sistema musical de sete cordas diatônicas e oitavas, incluindo as consonâncias. Mas as dissonâncias, a enarmonia e a gama cromática figuram como artificialidades dos matemáticos. Afirma ainda que os gregos não praticaram o quarto de tom porque não é da natureza do homem nem daquele sistema musical. Acrescenta que o quarto de tom jamais existiu ou existirá em qualquer sistema musical usual, mas unicamente no pensamento de matemáticos ou físicos com pretensões a filósofos.

A *Encyclopédie Méthodique* também apresenta uma significativa abordagem sobre a harmonia, onde Momigny cita o *Cours complet d'Harmonie & de Composition*, de sua autoria, bem como o sistema grego de Pitágoras e Aristóxeno de Tarento. Ao final, faz remissão ao verbete Sistema de Momigny.

Além deste verbete, desenvolve um outro sobre a nota sensível, remetendo aos verbetes de Rousseau sobre *modo*, *tônica* e *dominante*. Aborda ainda a apojatura longa e curta.

No verbete *notar*, comenta o engano de Rousseau sobre *notar e copiar*: o compositor nota; os demais músicos copiam.

1.1.1.3 *Diccionario musical*, de Raphael Coelho Machado

Raphael Coelho Machado (1814-1887), açoriano radicado no Rio de Janeiro, aonde chegou em 1838, atuou como organista da igreja da Candelária, professor de instrumentos de sopro, harmonia e regras de instrumentação do Imperial Instituto dos Meninos Cegos, bem como editor e compositor no cenário da música no Rio de Janeiro do século XIX⁴⁰. Publicou o primeiro dicionário terminológico musical impresso em língua portuguesa, o *Diccionario Musical*, com quatro edições, a última em 1909, com acréscimos feitos por Raphael Machado Filho, o que "dá bem a idéia da aceitação que o dicionário encontrou", segundo Ênio de Freitas e Castro (1970).

Também foi autor das seguintes obras: *Princípios de música prática para o uso dos principiantes* (Rio de Janeiro, 1842), *Abc Musical* (Rio de Janeiro, 1845), *Elementos de escrituração musical ou arte de música* (Lisboa, 1852) e *Breve tratado de harmonia* (Paris, 1852).

Destacou-se por ser o porta-voz da preocupação com a formação de músicos no Rio de Janeiro. Segundo Paulo Castagna,

[...] com Francisco Manuel da Silva e Raphael Coelho Machado e outros, inaugurou-se uma nova fase de teoria musical brasileira, na qual as obras didáticas apresentavam-se impressas, voltadas a todas as áreas de atuação dos músicos práticos e destinadas a um público mais numeroso. (CASTAGNA, 1997, p. 198-217)

O *Diccionario Musical* de Coelho Machado tem em sua "Advertência" (p.vii) um discurso que demonstra uma preocupação com o que se pensava sobre a música em Portugal e no resto da Europa, esclarecendo que "vi-me forçado por isto a recorrer demasiadas vezes a

⁴⁰ Cf. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1977. Verbetes: Machado, Rafael Coelho; Impressão musical no Brasil, p. 437 e 353, respectivamente.

muitos autores para ter perfeito conhecimento dos termos que eu queria significar [...]". Os autores a quem Coelho Machado se refere são citados pelo nome completo ou somente pelo sobrenome; contudo, ao longo do *Diccionario*, não há qualquer informação esclarecedora a respeito daqueles autores, sua importância e a utilização das respectivas obras, senão breves dados⁴¹.

Essas citações mostram um autor que conhecia as principais obras teórico-musicais e mantinha contato atualizado com as discussões teóricas e estéticas de sua época, o que lhe conferia credibilidade perante o público brasileiro. Vejam-se, por exemplo estes esclarecimentos:

De uma parte as diversas e muitas maneiras por que se explica a musica, os diferentes systemas por que tem passado no progresso do seu adiantamento, os multiplicados vocabulos com que os Gregos, Latinos, Italianos e mais povos até nós tem empregado para expressar as muitas partes de que se compõe a musica e os numerosos caracteres de sua escripturação; de outra parte o aperfeiçoamento da Arte que tem conseguido exprimir, mediante o som, os variados affectos da nossa alma, o seu poderoso imperio sobre nossas sensações despertando-as segundo a vontade do compositor, tendo accumulado nestes ultimos tempos um grande numero de vocabulos que na escripturação servão a indicar ao executor a intenção do autor, sem lhe deixar a menor duvida, já nas alterações do movimento e caracter da composição, já na expressão e diferentes grãos da intensidade do som, etc., sobretudo a extensão da parte especulativa, e mesmo da executiva, tudo emfim tem feito com que de facto haja uma abundancia de termos privativos da Arte, ou que por sua geral adopção se tornão technicos, e

⁴¹ – Francisco Ignácio Solano (1720-1800), teórico musical que dominou o cenário português do século XVIII, foi autor de *Nova instrução musical, ou Theorica pratica* (Lisboa, 1764), *Novo tratado de musica metrica, e rythmica* (Lisboa, 1779) e *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica* (Lisboa, 1790);

– Reicha, provavelmente Anton ou Antoine Reicha⁴¹ (1770-1836), compositor tcheco, radicado em Paris a partir de 1808, muito conhecido como teórico, escreveu: *Cours de composition musicale*, publicado em 1816-18, e *Traité de haute composition musicale*, de 1824-6;

– Jean-Jacques Rousseau, citado provavelmente pelo *Dictionnaire de Musique*;

– Pierre Baillot (1771-1842), autor de *L'Art du violon* (1834);

– Berton, provavelmente, Henri-Montant Berton (1767-1844), compositor, violinista, regente, professor e escritor atuante no meio musical parisiense, deixou um tratado de harmonia que acompanhava um dicionário de acordes, verbetes em enciclopédias e artigos em periódicos, inclusive na *Gazzete Musicale*;

– Chlandi [sic], talvez Ernst Chladni (1756-1827), autor de um tratado de acústica, em que expõe suas experimentações com uma placa acústica;

– Fétis, provavelmente o belga François-Joseph Fétis (1784-1871), musicólogo, crítico, professor e compositor, figura que influenciou toda a música na Europa no século XIX, autor de diversos artigos nas publicações periódicas *Revue Musicale*, *Le Temps*, *Le National* e *Journal de Musique*, na década de 1830, na recém-criada *Revue et Gazzete Musicale*. Escreveu a *Biographie universelle des musiciens* (1835-44) e o *Traité de l'harmonie* (1844);

– Herz, provavelmente, Henri [Heinrich] Herz (1803-1888), pianista austríaco, compositor e, mais tarde, professor de piano no Conservatório de Paris, deixou registradas as memórias de suas viagens feitas pelo continente europeu, América do Sul e Estados Unidos. Além dos trabalhos escritos, fundou, com o irmão Jaques Simon Herz, a *École Speciale de Piano de Paris*.

cujo conhecimento é essencial, indispensavel e importantissimo não só pela instrucção que com elles se obtem, como para a intelligencia dos autores classicos antigos, e ainda mesmo dos modernos, que muitas vezes se servem delles como synonymos de outros que os tem substituido. (MACHADO, 1842, p. vi)

O verbete *Notas* apresenta como conceito "os caracteres que exprimem os sons, e que indicam sua duração ou valor. (sin. "Figuras")." (Idem, p. 138-43)

Coelho Machado resume todo o início do verbete do *Dictionnaire de Musique*, de J. J. Rousseau, sem fazer qualquer menção a esta fonte; entretanto, não cita o *Projet* de novos sinais para a música nem as fontes primárias, no que se refere à notação dos gregos e latinos da Antigüidade. Apresenta aspectos históricos da notação ocidental, "segundo a opinião de alguns autores", mencionando a redução a sete letras do alfabeto feita por São Gregório e atribuindo a Guido D'Arezzo outra redução acrescida da aplicação destas. D'Arezzo "foi o primeiro que notou os sons com pontos sobre uma pauta, por meio de sua posição mais ou menos elevada, o seu grau de agudeza ou gravidade" (Idem, p.138).

Os pontos da notação gregoriana foram "engrossados", atribuindo-lhes diferentes durações, "porque até então os pontos só marcavão a elevação ou abatimento da voz, sendo seu valor sempre igual, com a única modificação de differençar as syllabas longas das breves" (Ibidem).

Logo foram atribuídos nomes diferentes às figuras de duração como a

[...] máxima, longa, breve, semi-breve e mínima [...] no principio se denominarão pontos e se chamarão máximo, longo, breve ou quadrado, semi-breve ou triangulado e semi-breve-alfado, todos negros, porém com diversa forma e differente valor, e ainda este valor era sujeito ao modo. (MACHADO, 1842, p.139)

Novas denominações surgiram, segundo as divisões, distinguidas pela forma: "longa dobrada, perfeita e imperfeita, breve perfeita e alterada; semi-breve maior e menor, etc." (Ibid, id.)

Apresenta, citando o Dr. João de Muris, francês, nos princípios do século XIV, como aquele que aperfeiçoa admiravelmente o sistema de notação, inventando as novas figuras: semínima, colcheia, semicolcheia, fusa e semifusa,

[...] as quaes differençou ora pelas caudas, ora pelas cabeças negras em fechadas e brancas ou abertas, e lhes assignou seus valores já individuaes e já comparativos, inventando igualmente os silêncios ou pausas, equivalentes a cada nota [sic]. (Ibid., id.)

Uma evidência importante para a compreensão do fenômeno da notação arcaica em manuscritos brasileiros é a explicação dada pelo autor:

Logo que se introduzirão em a escripturação as divisões de compasso, abandonou-se essas figuras ou notas de um valor extenso como a maxima, longa e breve; mas como esta ultima nota appareça frequentes vezes em as musicas antigas de Igreja, eu tenho achado util o conserva-la, e a menciono em os meus *Principios de musica*; porém na musica moderna a nota de maior valor que existe é a semi-breve, depois desta a minima, notas brancas ou de cabeça aberta (pois as figuras teem tres partes essenciaes a notar em sua configuração: cabeça, haste e cauda) [...] (Ibid., id.)

Segue explicando que a invenção, de Muris,

[...] foi de uma grande vantagem para o progresso da musica que até aquella época não tinha podido, pelo acanhamento da escripturação, manifestar e exprimir os diversos sentimentos do compositor. (Ibid., id.)

Machado complementa a informação, dizendo que os valores das notas são baseados em diferentes proporções geométricas e aritméticas, na comparação de umas com outras figuras, explicando a proporção da semibreve como unidade e a proporção geométrica na razão dupla de 1 a 2, a 4, a 8, etc. Quanto às proporções "mais ou menos irregulares", como as quiálteras, o compositor as representa com algarismos que indicam a sua quantidade comparada com uma parte do compasso.

A questão dos modos rítmicos e as explicações dos modos perfeitos e imperfeitos

[...] forão com muito razão abandonadas nas aulas, porque se a música prática pode ser explicada de maneira mais fácil, ainda que menos fundamental, para assim poder-se obter um muito maior número de executores do que o dos antigos, que a ensinavão com todas as impertinências da escolastica, seria ridiculo o embaraçar a compreensão de uma arte que se faz necessária em todas as classes. (Ibid., p. 140)

Em seguida, apresenta uma tabela com as devidas proporções, o ponto aumentativo como a representação dos tempos *quebrados* e, por fim, o metrônomo ou as palavras italianas adotadas para indicar "lentidão ou velocidade". Faz remissão aos verbetes *pausas* e *pauta* como complementação.

1.1.1.4 *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'Eglise, au Moyen Age et dans les temps modernes*, de Joseph-Louis D'Ortigue⁴²

Joseph Louis D'Ortigue (1802-1866), crítico e escritor francês, violinista amador do grupo de beethovenianos que se opunham aos admiradores de Rossini, escreveu artigos confrontando-se, principalmente, com o musicólogo François-Joseph Fétis⁴³. Católico liberal, escreveu mais de setecentos artigos em mais de quarenta periódicos, disputando com Hector Berlioz na quantidade de material publicado. Dedicou grande parte de sua vida ao estudo da música religiosa e do cantochão, para cuja restauração promoveu um congresso em 1860. Antes disso, estudou com o controvertido abade Lammenais, que mais tarde o apresentou a Liszt, cuja biografia D'Ortigue publicou em 1835, no jornal *Gazette Musicale*. Liszt o convidou então para ajudá-lo a escrever o terceiro volume de sua obra voltada para estudos estéticos – *Esquisse d'une philosophie* [Esboço de uma filosofia].

Na introdução do seu dicionário litúrgico, D'Ortigue comenta as modificações inadequadas da música praticada na Igreja Católica em seu tempo. O autor pretendia que o seu dicionário servisse ao clero e aos músicos de igreja como guia para uma boa execução e interpretação dos cantos litúrgicos, como a expressão das relações do homem diante de Deus,

⁴² D'ORTIGUE, Joseph-Louis. *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'Eglise, au Moyen Age et dans les temps modernes*. Paris: J. P. Migne, 1853, p. 968-1043.

⁴³ Ver sobre autores citados por Raphael Coelho Machado em 1.1.1.3, p. 36.

princípio e fim de todas as existências, o que constitui o cerne da música religiosa. Abre uma ampla discussão sobre a música sacra, ao descrever, pormenorizadamente, a penetração da ópera italiana na liturgia católica em Paris, as novas descobertas de manuscritos medievais e os musicólogos que os descobriram, defendendo a preservação do cantochão gregoriano como retorno às fontes mais puras da música sacra e destacando os estudos dos monges beneditinos de Solesmes.

Os verbetes que constam nesse dicionário são: *Notação*; *Notação branca*; *Notação figurada, medida, proporcional*; e *Notação escura (negra)*. Como conceito inicial, define: notação é o conjunto de sinais que compõem a escrita musical.

Da mesma forma que os outros dicionários citados, o autor deste dicionário escreve em forma de artigo os verbetes que o compõem. Vivendo no século XIX, período de pródigas descobertas arqueológicas e paleográficas, D'Ortigue apresenta sempre, ao contrário dos autores mencionados anteriormente, as fontes primárias como comprovação para as suas afirmativas, às vezes, de forma exaustiva e prolixa. O autor não vê sua opinião como definitiva, mas algo transitória, relativa, até ser comprovado o contrário ou ser refutada com novas comprovações, demonstrando assim conhecimento dos princípios das positivities científicas.

Como não havia luzes suficientemente plausíveis lançadas sobre o estudo da evolução da notação do cantochão, principalmente sobre a origem da palavra *neuma*, e as acaloradas e apaixonadas discussões separavam opiniões de musicólogos, D'Ortigue colocou-se a si mesmo como uma espécie de mediador, utilizando os textos dos musicólogos e historiadores, seus contemporâneos, ou anteriores a esse grupo, pronunciando-se quando nenhum deles apresentasse argumentação justa. O autor teceu dois lados do *debate*, com Kiesewetter,

Nisard, Coussemaker, de um lado, e de outro, Fétis e Danjou. Bottée de Toulmon só entrou como auxiliar dos três primeiros⁴⁴.

D'Ortigue começa pela discussão sobre a notação alfabética de Boécio (século V), e a correspondência com as quinze notas na pauta (do lá 1 ao lá 3), ou seja, do "a" ao "p" (excluindo-se o "j"). Sobre os neumas, afirma que são caracteres bizarros que inundam os manuscritos do século VIII ao século XIII. São pontos, traços, vírgulas de direções e de formas diferentes que parecem agrupadas sobre as linhas do texto e que deveriam, por sua posição, tornar sensível ao cantor o grau do som e, pela forma, indicar o movimento para o grave ou para o agudo (Idem, p. 968).

Antes de prosseguir, o autor observa que a notação *vulgarmente* chamada gregoriana seria o mesmo sistema de Guido d'Arezzo, em que era representada por sete letras: ABCDEFG (1.^a oitava) / abcdefg (2.^a oitava) / aabbccddeeffgg (3.^a oitava). Cita o musicólogo Nisard (Études su les anciennes notations, na *Revue archéologique*), afirmando que Odon, abade de Cluny, só admitia dezesseis letras (Idem, p. 969).

⁴⁴ Op. cit., p. 976. Esclarecemos a seguir sobre esses musicólogos, citados constantemente pelo autor na exposição do longo verbete. Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), musicólogo austríaco, pesquisador pioneiro na área da história da música e da teoria, escreveu artigos em jornais, depois reunidos em livros que abordavam tanto sobre culturas não européias quanto os gregos da Antiguidade. Escreveu estudos sobre música ocidental da Idade Média ao período clássico vienense, destacando-se pela utilização do conceito de "história da evolução" do Iluminismo (WESSELY, Othmar. *Grove Music Online*, artigo 14998, acessado em 25/9/2008). Theodore Nisard (1812-1888), organista e editor belga, ordenado padre pelo seminário de Cambrai. Em 1842 se tornou o segundo organista em St. Germain-des-Prés e participou com D'Ortigue do *Dictionnaire Liturgique, etc.*, e de *Du rythme dans le plain-chant* (Paris, 1857). Escreveu mais oito obras sobre o cantochão romano, o cantochão parisiense e sobre o órgão como acompanhamento do cantochão (HIBBERD, Sarah. *Grove Music Online*, artigo 19980, acessado em 25/9/2008). Charles-Edmond-Henri Coussemaker (1805-1876), musicólogo, advogado e compositor francês, usou as fontes primárias para demonstrar o valor das transcrições baseadas em fac-símiles de manuscritos. Estudou o canto gregoriano, a notação neumática e mensurada, os instrumentos medievais, a teoria e a polifonia, como não haviam sido estudados antes. Sua obra mais importante, o *Scriptorum de musica*, publicada em quatro volumes, é uma transcrição dos tratados teóricos medievais (em latim), além de muitas outras obras sobre a música do período medieval. Coussemaker também editou música do final da Idade Média, como obras Adam de la Halle e dramas litúrgicos medievais (WANGERMÉE, Robert. *Grove Music Online*, artigo 06728, acessado em 25/09/2008). Louis-Félix Danjou (1812-1866), musicólogo e editor francês, participante do grupo de musicólogos franceses envolvidos com a restauração de órgãos e com o *corpus* da música na igreja Católica (GRIBENSKI, Jean. *Grove Music Online*, artigo 46710, acessado em 31/7/2008, verbete: Musicology). Auguste Bottée de Toulmon (1797-1850), historiador da música francesa e bibliotecário, tentou agrupar manuscritos e cópias de manuscritos de diversos acervos. Deixou uma historiografia não publicada. Este conjunto de obras está conservado na Biblioteca Nacional da França (ELLIS, Katharine. *Grove Music Online*, artigo 03689, acessado em 25/9/2008).

Em seguida, D'Ortigue apresenta a notação de Hucbald, do início do século X, com dezoito letras, segundo as discussões dos musicólogos Kieseewetter e Nisard. Apresenta ainda o sistema do tratado de Herman Contract, em torno da metade do século XI (faz remissão às obras de dois musicólogos: *Scriptores*, de Gerbert ⁴⁵ e à *Mémoire de Hucbald*, de Coussemaker), explicando o sistema experimentado com letras ou grupos de duas letras, para marcar sobre o texto o intervalo que os cantores deveriam fazer: **E** significava *equalis* ou unísono; **S**, segunda menor ou semitom; **T**, segunda maior ou tom; **TS**, tom e semitom, ou terça menor; **TT**, dois tons, ou terça maior; **D**, diatessarão ou quarta; Δ significava diapente ou quinta; ΔS , quinta e semitom, ou sexta menor; ΔT , quinta e tom, ou sexta maior; ΔD , oitava.

Respeitando uma tradição que veio de Guido d'Arezzo e seguida por outros tratadistas e historiadores da música como Kircher, Martini, Gerbert, Mabillon, Burney e Hawkins, D'Ortigue afirma que o papa S. Gregório, o Grande, conservou, das 17 ou 18 letras do alfabeto que Boécio empregou para a notação latina, as sete primeiras letras, ou seja, A, B, C, D, E, F, G, por meio das quais representou a escala dos sons, de tal maneira que as letras maiúsculas foram utilizadas para designar a primeira oitava grave, e as letras minúsculas a segunda oitava aguda. O autor considera esta opinião bastante plausível e pertinente, argumentando que, na medida em que São Gregório substituiu o sistema das oitavas pelo de tetracordes, era natural e necessário que buscasse denominações para os diversos sons da escala e a denominação pelas letras do alfabeto porque havia certas vantagens (Idem, p. 977).

D'Ortigue destaca que, devido aos recentes descobrimentos, o centro das atenções se voltava para os antifonários de Saint-Gall (escrito em neumas), na Suíça, e o de Montpellier (escrito em letras), descoberto na faculdade medicina de mesmo nome. Entretanto, a ideia

⁴⁵ Martin Gerbert (1720-1793), historiador da música alemã, teólogo, abade beneditino e compositor. Transcreveu diversos manuscritos publicados na obra *De cantu et musica sacra* (1768) e completou a obra em três volumes, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (1774), com texto de mais de quarenta tratados medievais. Faz parte do grupo fundador da moderna musicologia com Burney, Hawkins e Forkel. Coussemaker complementou sua obra com *Scriptorum de Musica* (1864-76) (SERWER, Howard. *Oxford Music Online*, artigo 10912, acessado em 25/9/2008).

principal é discutir as diferenças entre o que pertence à arte atual e o que faz parte da tonalidade gregoriana. Considerou prematura a posição de alguns sobre as descobertas então recentes dos dois antifonários de Saint-Gall e Montpellier.

Toda a discussão sobre tratados antigos e análises paleográficas é utilizada para fazer a apologia dos pontos de vista do autor, tanto no que concerne à escrita comum quanto à escrita musical, passando pela argumentação histórica musical, pela história do pensamento na Igreja Católica, pelas invasões bárbaras, pela formação das línguas dos povos da Europa, pela evolução possível das escritas em hieróglifos da Antiguidade. D'Ortigue analisa longamente as informações dos textos produzidos pelos principais musicólogos de sua época, que escreveram sobre a história da notação musical, admitindo aproximações lógicas a um ou outro, conforme o assunto em questão. Pesquisa também os historiadores da música que compilaram tratados medievais e comentaram as possíveis origens e a prática da notação neumática.

O autor segue apresentando, de forma detalhadíssima, em verbete de quatro páginas e meia, as muitas possibilidades para a origem e o significado do vocábulo *neuma*, utilizando-se das muitas definições de Du Cange⁴⁶, relacionadas à palavra *júbilo*. D'Ortigue conclui, mostrando que os estudiosos, tanto da paleografia musical quanto da história da música, ficaram perplexos com a decifração da notação dos neumas e buscavam uma espécie de Champollion para desvendar os *impenetráveis mistérios*, como diz Nisard, ou como afirmou Fétis: "Esta parte da história da arte causou torturas inúteis aos escritores que a ela se dedicaram" (Resumé de l'hist. de la musique [Resumo da história da música], p. CLXII)⁴⁷. Da mesma forma, cita conclusões semelhantes de Danjou, Coussemaker e Theodore Nisard.

⁴⁶ Charles Du Cange (1610-1688), historiador, filólogo e lexicógrafo francês, participante do grupo que fundou a moderna crítica linguística e histórica do século XVII, escreveu *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitates* (1678) e *Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis* (1688), a primeira obra de suma importância para o estudo de termos musicais medievais e descrição de instrumentos. (COHEN, Albert. *Oxford Music Online*. artigo 08246, acessado em 25/9/2008.)

⁴⁷ "Cette partie de l'histoire de l'art a causé bien d'inutiles tortures aus écrivains qui s'en occupés." (Resumé d l'hist. de la musique, p. CLXII)." p. 975

D'Ortigue argumenta que um dicionário não deve ter a pretensão de esgotar discussões não concluídas e que o objetivo era restabelecer a harmonia litúrgica entre os textos e os cânticos sagrados, de modo a oferecer a qualquer eclesiástico, em um só volume, resumos dos melhores teóricos antigos e modernos sobre todas as partes do ofício divino. O autor afirma ainda que, sem pretender absolutamente lutar contra preconceitos aleatórios, a partir da tonalidade moderna, propiciava o discernimento entre o que pertencia à arte do seu tempo e o que fazia parte da tonalidade gregoriana (Ibid., id.).

Ao mesmo tempo em que apresenta a evolução da notação dos neumas gregorianos, sejam eles primitivos (sem linhas) ou "modernos" (dentro da pauta de 4 linhas), faz uma extensa digressão, em que expõe as opiniões dos teóricos Nisard e Kiesewetter, e a origem da notação romana. Apresenta as conjecturas feitas por Fétis de que a notação poderia ter vindo do norte da Europa com origem lombarda e saxônica. Confronta as opiniões prós e contras de Danjou e Coussemaker e expõe a sua própria teoria, baseada em comprovações, tanto por tratados quanto por cartas pessoais, provas e estudos dos historiadores, liturgos e teólogos da Igreja Católica, que se destacaram ao longo da história. Também refere-se, como "sábios do passado", aos teóricos da Idade Média, como Boécio, Odon de Cluny, Hucbald, Guido D'Arezzo, Santo Agostinho, São Gregório, Bernon d'Auge, Thoetger de Metz, Jean Cotton, e até mesmo Forkel, Hawkins, atuantes no século XVII.

Por fim, D'Ortigue separa a evolução das transformações da notação neumática em três períodos:

– Período primitivo, que termina no século X – neumas sobre os textos, sem efeito musical e sem claves;

– Segundo período, o da transição, do século X até o século XIII – surgimento das linhas (princípio de alturas): primeiro uma única linha com a ponta seca, depois a linha traçada com a letra D (clave de ré), depois com a letra A (clave de lá), uma terceira linha

traçada com tinta vermelha para a nota fá e uma quarta, escrita com tinta amarela para a nota *ut*. Nesse período alguns copistas superpuseram os neumas antigos aos neumas musicais, provocando uma "guerra" de escolas; posteriormente, predominaram somente os neumas musicais. Surgiram também as claves, definindo intervalos e excluindo a possibilidade de erro, como a afirmação de Guido d'Arezzo ao escrever a Teobaldo: "Armados de todas essas precauções caligráficas, os neumas ficaram tão fáceis de ler que até uma criança, em um mês, decifraria um canto novo"⁴⁸. Guido D'Arezzo atribui essas duas inovações à graça divina, o que influenciou o papa João XIX a proibir os copistas de usarem outro tipo de notação;

– Terceiro período, o *período definitivo* – aparece por volta do final do século XIII. completa-se a notação do cantochão. Após este período a notação sofre uma bifurcação, definindo-se em dois sistemas perfeitamente inteligíveis: o do cantochão e o da notação escura da música propriamente dita.

Completa-se a semiologia do cantochão com pequenas diferenças com a que é agora empregada pela liturgia católica. [...] Pouco a pouco transformados, esses elementos semiológicos, ou neumas, produziram a notação definitiva do cantochão. Esta originou primeiro a notação negra da música medida depois a notação branca (período moderno, somente a partir dos primeiros anos do século XV) e enfim a notação atual. [...] Sabe-se o alto grau de interesse em relação a essas notações consideradas desde tempos muito remotos até a época em que se bifurcam. (Idem, p. 1009, apud Nisard, *Études*, I et VI, passim.)

No verbete *notação branca*, a origem deste procedimento data do final do século XIV, quando da substituição da notação colorida (vermelhas e pretas). Remetendo à obra de Fétis, *Biografia universal dos músicos*, o verbete cita as obras de Dufay, Binchois e Dunstable como as mais antigas, nas quais as notas brancas foram habitualmente empregadas. Porém, é no *Traité du contrepoint et de la notation* [Tratado do contraponto e da notação], de Jean de Muris, e nos livros de Marchetto de Pádua que, segundo D'Ortigue, encontram-se exemplos do uso da notação branca misturada à notação negra.

⁴⁸ "Armés de toutes ces précautions calligraphiques, les neumes devenaient tellement faciles à lire, qu'un enfant pouvait, en un mois, déchiffrer à la première vue en chant inconnu. (*Lettre de Guy à Théobald*)." p. 1007

Em relação à origem da notação branca, Coussemaker diz que a notação colorida, ao exigir o emprego de vários tipos de tinta, era de uso incômodo tanto para o compositor quanto para o copista, o que, segundo ele, teria levado algum músico a substituir as notas escuras pelas brancas e as vermelhas pelas escuras. (D'ORTIGUE, *Notic. sur les Coll. mus. de la Bibl. de Combrai*, Paris, 1843, p. 38)⁴⁹

Em mais um verbete, *a notação figurada, medida, proporcional* teria sua suposta origem na música com métrica, cantada nas reuniões não religiosas, pagãs; contudo, só foi possível notar esta música a partir do século XII, mesmo tendo ela convivido com a notação não metrificada do gregoriano. Citando novamente Nisard:

Na Idade Média esses sons eram representados na música medida, através de notas quadradas ou losangulares, brancas, escuras, isoladas, unidas por ligaduras. Regras especiais e muito complicadas designavam o valor respectivo de cada nota, sem que para isto fosse necessário isolar cada medida por barras, como se usa hoje.⁵⁰

Teriam sido Santo Ambrósio e Santo Agostinho os que introduziram o canto medido, seguindo os costumes orientais, da mesma forma que Santo Adelmo, bispo de Sherbone, na Inglaterra, teria usado cantos medidos, com semelhança aos cânticos profanos. D'Ortigue cita Lebeuf⁵¹, relatando que desde o século XII era hábito cantar o canto medido no final das refeições e nas recepções que o papa oferecia a todo o clero. Mais uma vez citamos Nisard, segundo o qual graças aos trabalhos de Francon, eclesiástico de Liège, no século XI, é que as

⁴⁹ "A l'égard de l'origine de la notation blanche, M. de Coussemaker fait remarquer que la notation colorée exigeant l'emploi de plusieurs sortes d'encre, avait dû paraître d'un usage aussi incommode pour le compositeur que pour le notateur, et c'est ce qui, suivant lui, aura engagé quelque musicien à remplacer les notes noires par les blanches, et les rouges par les noires. (Voy Notic. sur les coll. mus. de la bib. de Combrai; Paris, 1843, p. 38). p. 1038

⁵⁰ "Au moyen age on représentait ces sons, dans la musique mesurée, par des notes carrées ou losanges, soit blanches, soit noires, soit isolées, soit unies par des ligatures. Des règles spéciales et très-complicées désignaient la valeur respective de chaque note, sans qu'il fût pour cela nécessaire de séparer chaque mesure par des barres, comme on a coutume d'en user aujourd'hui." p. 1038

⁵¹ Jean Lebeuf (1687-1760), historiador francês, clérigo com interesse na história, teoria e prática do cantochão e na restauração histórica do rito gálico, escreveu suas ideias em artigos para o jornal *Mercure de France* e deixou o *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique* (1741), além de obras sobre história da ciência e da França (COHEN, Albert; VENDRIX, Philippe. *Oxford Music Online*, artigo 16194, acessado em 25/9/2008).

regras da escrita musical tomaram uma feição mais ou menos generalizada de uniformidade, com grande semelhança à notação do cantochão⁵².

Entre os teóricos da música figurada, o autor cita ainda Jean de Muris, Walter Odington, Jerome de Moravia, Marchetto de Pádua e Philippe de Vitry, como os que introduziram a notação branca na primeira metade do século XV. Esta notação foi modificada nos últimos anos do século XVI e, em seguida, transformada na notação em uso na época do autor, ou seja, a notação dita tradicional (Idem, p. 1042).

Sobre a notação proporcional, D'Ortigue esclarece que esta não possuía sinais para marcar as medidas dos valores e das proporções das notas, mas a mudança de valores era identificada pela cauda virada à direita ou à esquerda, precedida ou seguida pelos signos, combinando as ligaduras, os modos, as mutações, as prolações, etc., formando o que se denominou notação proporcional (Idem, *ibidem*).

Num último verbete, D'Ortigue apresenta a *notação escura*, composta de notas cujo espaço era preenchido a tinta. Esta prática remonta ao século XI, servindo, no século XIII, para diferenciar as notas perfeitas das imperfeitas, usadas nas elegias e rondós, conforme identificadas desde o século XIII por Marchetto de Pádua, particularidade essa mencionada pelo compositor e teórico inglês Thomas Morley.

⁵² D'ORTIGUE, 1853, p. 1040 (Cf. Nota 24)

1.1.1.5 *Dictionary of Musical Terms*, por John Stainer⁵³

Sir John Stainer (1840-1901), compositor, acadêmico, organista, regente e musicólogo inglês, atuou como pioneiro da musicologia inglesa, tendo-se destacado por seu trabalho na área da música sacra e nos levantamentos de música anterior a Palestrina e Tallis. Fundador da Oxford Philharmonic Society, foi professor de Oxford e vice-presidente do Royal College of Organists, bem como presidente da Musical Association, the Plainsong and Mediaeval Music Society e da London Gregorian Association (TEMPERLY, *Grove music online*, art. 26529, Verbetes: Stainer, Sir John.). No seu dicionário não cita sempre as fontes primárias.

Stainer apresenta a notação nos verbetes *Nomenclatura*, *Nota ou figura*, *Notação* e *Notazione musicale*.

O conceito de *Nomenclatura* é definido no verbete como os termos aplicados aos vários signos para suster as representações de tempo, sons, altura, andamento e expressão (STAINER, 1876, p. 305). Incluímos este verbete, pois complementa os outros destacados. Stainer comenta que baseia todo o verbete num ensaio apresentado por John Hullah⁵⁴ (1812-1884) na Musical Association. Inicia com os termos musicais relativos a duração, apresentando os nomes da breve, semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia e fusa. Discute os termos alemães (*ganzenote* ou *nota inteira* = semibreve, *halbenote* ou meia nota = mínima, etc.) para os mesmos sinais, afirmando serem imperfeitos, pois omitem a proporção perfeita, excluindo a breve, termo comum no século XVI, apesar de apontar a semibreve como a figura corrente em sua época à medida de quatro tempos. Em seguida, apresenta a nomenclatura francesa (*ronde* ou redonda = semibreve, *blanche* ou branca = mínima, etc.), que se refere mais à forma do sinal do que ao senso da duração. Conclui

⁵³ Stainer, John. *Dictionary of Musical Terms*. Boston: Oliver Ditson Company, 1876. p. 305-16.

⁵⁴ Hullah introduziu na Inglaterra o método francês Galin-Chevé, baseado nos princípios do dó móvel de Rousseau (ver 1.1.1.1, p. 29, cf. n. 28). RAINBOW, Bernarr. *Grove Music Online*, artigo 13535, acessado em 23/09/2008. Verbetes: Hullah, John.

expressando sua preferência pela nomenclatura alemã, por considerá-la coerente, apesar da base falsa. Entretanto, reconhece que a nomenclatura francesa, não aparentando dizer muito, cumpre o seu papel de forma perfeita.

O autor discute em seguida os nomes e termos empregados nos intervalos. Discorre então sobre os termos de expressão de andamento, intensidade e estilo, lamentando que os povos europeus tivessem passado a empregar termos em seus próprios idiomas. Afirma ainda que o músico, além de seu trabalho, deveria ser também um linguista. Esses termos dificultavam a compreensão da mais nobre característica da música: a sua universalidade, e da importância de o discurso musical tocar os corações, mesmo sem atingir o intelecto. Para o autor, qualquer obra deveria poder ser executada em qualquer parte do mundo. Como "idioma" da música, elegeu o italiano, já consagrado por ser familiar a todos os músicos⁵⁵.

No verbete sobre *Nota* ou *Figura*, Stainer a conceitua como qualquer sinal musical – em particular, os sinais colocados sobre a pauta, que, pela sua forma e posição, são mostrados na duração e altura dos sons (Idem, p. 308). As notas constituem a essência da música mensurável em oposição a um mero sinal de entonação, como eram os neumas. Cita o autor do *Tractatus de musica*, religioso dominicano, Johannes de Moravia (s.XIII), e apresenta o quadro das figuras de duração, da longa à semínima, explicando a questão do tempo perfeito e imperfeito, a posição das hastes duplas na indicação desses tempos e a introdução do ponto de aumento para facilitar a compreensão do músico desse período. Em seguida, o autor cita John Marbecke (c.1510-c.1585), compositor inglês, que em 1550 adotou a breve como figura máxima de duração.

No verbete *Notação*, Stainer expõe a história dos sistemas musicais antigos, começando pelo do teórico grego Alípio (s.IV), que escreveu detalhadamente sobre as letras

⁵⁵ Chamamos a atenção para esta "conveniência" por duas razões: a primeira seria a questão dos nacionalismos musicais que floresciam em toda a Europa no século XIX, incluindo a nomenclatura das expressões; a segunda é que o emprego dos termos de expressão no idioma italiano havia sido evidenciado por uma tabela de dificuldades na pronúncia italiana no *Dictionaire*, de Brossard, publicado em 1703, segundo James B. Coover, op. cit., na abordagem dos dicionários terminológico-musicais.

do alfabeto grego e as várias posições usadas como notação musical. Fala dos registros da música grega encontrados, em 1580, pelo músico florentino Vincenzo Galilei (1533-1591), e, em 1652, pelo filólogo alemão Marcus Meibomius (1630-1711), e das pesquisas publicadas por Burney⁵⁶. Chama a atenção para um outro sistema de notação grega, usual na igreja grega no século XIX, citando as pesquisas de Gerbert (Paris, 1821).

Stainer segue discorrendo sobre a notação chinesa, explicada por Morrison no seu *Dictionary of the Chinese language* [Dicionário da língua chinesa], e a escala de cinco tons sem semitons ou, eventualmente, com o emprego destes, destacando que era um fato negado por Fétis.

Sobre a notação praticada na Roma Antiga, o autor cita Boécio como o porta-voz, o "último romano", que foi seguido pelos escritores da música na Igreja. Ainda assim, as sete letras do alfabeto, de A a G, são citadas por Virgílio, na *Eneida* (vi. 645), como as *septem discrimina vocum* [as sete vozes (cordas) da lira].

Resumidamente, Stainer apresenta os sistemas medievais, passando pelos neumas; utiliza como exemplos os manuscritos encontrados em bibliotecas inglesas, passando por Cotton, Notker, Hucbald (cita os exemplos transcritos por Kiesewetter na sua *História da Música* e o tratado transcrito por Gerbert).

Stainer afirma que é um erro entender o termo *gregoriano* como a música escrita por São Gregório, já que, na realidade, significa *do uso de Roma*. Quanto à escala de Hucbald, o autor apresenta o exemplo das sílabas das palavras escritas nas linhas, que, por sua vez, tinham as letras que identificavam as alturas das notas escritas no início de cada uma.

⁵⁶ Charles Burney (1726-1814), compositor, músico e historiador da música, inglês, com extenso currículo como empresário de concertos e adaptador de óperas, com interesse em astronomia e literatura, produziu uma quantidade expressiva de artigos em jornais, enciclopédias e sobre a música na Alemanha, na Holanda e nas províncias do Reino Unido, que foram reunidas no seu livro de história da música *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, em dois volumes (1789) (GRANT, Kerry S. *Oxford Music Online*, artigo 04399, acessado em 25/9/2008)

O uso mais antigo de quatro linhas e espaços é também encontrado na Inglaterra, no reinado de Ethelred I, entre 978 e 1016, em manuscritos que pertenceram à catedral de Winchester e passaram à Biblioteca Bodleian, em Oxford⁵⁷, diferenciados dos demais manuscritos da época pelo uso da clave de qualquer nota, e não só as de F, C e G. Os hinos eram escritos no tetragrama e as orações e salmos, com neumas. Segundo o autor, essa prática perpetuou-se até meados do século XIII, quando, aos poucos, os neumas foram substituídos por notas. Discorre em seguida sobre músicos ingleses na Idade Média e insere as práticas de notação e o estilo do contraponto inglês no contexto geral da música europeia no mesmo período.

Stainer passa pelo sistema de hexacordes de Hucbald e Guido D'Arezzo, destacando em seguida a atuação de John Cotton. Apresenta o surgimento das linhas, da mesma forma como foi descrito no dicionário de D'Ortigue⁵⁸, e apresenta o desenrolar dos fatos em torno do tratado *Micrologus*, de D'Arezzo.

Destaca a explanação sobre neumas na *Histoire de l'harmonie au Moyen Age* [História da harmonia na Idade Média], de Coussemaker, como a melhor de todas as explicações, onde constam duas tabelas. Termina o verbete declarando que os nomes dos neumas transformados em notas seriam encontrados no tratado de Walter Odington e em alguns outros tratados da coleção transcrita por Coussemaker.

1.1.1.6 Dicionário Musical, de Ernesto Vieira⁵⁹

Ernesto Vieira (1848-1915), lexicógrafo mais conhecido pelo seu *Dicionário biográfico de músicos portugueses: historia e bibliographia da musica em Portugal* (Lisboa,

⁵⁷ Stainer escreveu a obra *Early Bodleian Music*, explorando a música inglesa anterior ao século XVI, ajudado por sua irmã Elza Cecília, e também escreveu para as edições mais antigas do *Grove Dictionary*. TEMPERLY, op. cit.

⁵⁸ Ver 1.1.1.4, p. 40.

⁵⁹ VIEIRA, Ernesto. *Dicionário Musical*. 1. ed. Lisboa: Typ. Lallemand, 1899; e J. G. Pacini, s.l., 2. ed., p. 376-82.

1900), um ano antes publicou o *Diccionario Musical*⁶⁰, dicionário terminológico, de onde colhemos o verbete *notação*.

No prefácio da obra, o autor tece considerações sobre a mudança dos termos musicais ao longo da história, o que pode causar confusão na compreensão do leitor. Para isto cita alguns, como: "*organum, diaphonia e discantus*, que depois se chamou contraponto e hoje confunde-se com harmonia" (Idem, p. 7). Segue abordando os termos *harmonia, sinfonia, tom* e vários nomes de instrumentos musicais.

Vieira faz críticas contundentes aos lexicógrafos portugueses pelos inúmeros erros que cometem, o que confunde o consulente. Destaca como o pior dos erros aqueles encontrados em dicionários terminológicos musicais, como a terceira edição (1888) do *Diccionario Musical*, de Raphael Coelho Machado, ressaltando: "se bem que não publicado em Portugal". Aponta ainda que os "erros technicos são grandes e numerosos" (Idem, p. 8-9), enumerando-os em seguida.

Vieira afirma que completou sua obra com o *Dictionaire de Musique*, de Rousseau, porém sem reproduzir nenhum de seus artigos,

[...] dos quaes muitos se estendem inutilmente em dissertações de uma esthetica pessoal, justamente desacreditada. A minha attenção convergiu mais sobre a technica, e n'este ponto o dictionario de Rousseau é d'uma pobreza extrema e d'uma velhice caduca. (Idem, p. 19)

O autor cita que também aproveitou o *Diccionario* de Lichtenthal (1826), apesar de informações obsoletas e imperfeitas. Quanto ao *Dictionaire de Plain-Chant*, escrito por Joseph D'Ortigue, classifica-o como uma obra muito desenvolvida e de uma importância

⁶⁰ Na folha de rosto consta: "Diccionario Musical / Contendo / Todos os termos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocábulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas relativas à Arte Musical; notícias technicas e históricas sobre o cantochão e a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela Arte europeia; referencias frequentes, críticas e históricas, ao emprego do vocabulario musical da língua portugueza. / Ornado com gravuras e exemplos de musica / por / Ernesto Vieira".

grande, "onde se encontra reunida uma infinidade de documentos interessantes para a historia e tecnologia da musica" (Idem, p. 10).

Para compor o segmento histórico, Vieira recorreu às obras de Fétis, *Histoire générale de la Musique* [História geral da música] e *Biographie et Bibliographie universelle des musiciens* [Biografia e bibliografia universal dos músicos]⁶¹, "obras monumentais que teem servido de base para se architectarem centenas de outros livros de valor secundario". Também recorreu à *Histoire de la notation musicale* [História da notação musical], de E. David e M. Lussy, aos livros de história da música de Marcillac e Félix Clément.

No segmento técnico, relativo à música antiga, o autor recorreu às obras didáticas portuguesas, tais como: *Arte de Musica*, de Antonio Fernandes; *Arte Minima*, de Nunes da Silva; *Arte do cantochão*, de Pedro Thalesio e de Villa-Lobos; *Arte de acompanhar*, de Moraes Pedroso, *Compendio*, de José Mauricio e José Varella, obras de Francisco Solano, etc.

Ernesto Vieira apresenta dois verbetes: *Nota* e *Notação*. Em *nota*, define: "Signal que representa um som. As diversas formas que pode ter uma nota para indicar a maior ou menor duração de mesmo som constituem as *figuras de notas*." (Idem, p.376)

Vieira discorre sobre a criação dos nomes das notas a partir das letras do alfabeto. Informa que, no princípio do século XI, Guido D'Arezzo adotou a primeira sílaba de cada verso, que era "entoadada com um som progressivamente mais alto, de modo que produzia uma escala de seis notas ou hexacordo [sic]" (Idem, p. 376), fazendo remissão ao verbe *mutanças*. Considerando o ensino dessas mutações muito difícil, comenta que se imaginou acrescentar "à nomenclatura das notas uma sétima syllaba afim de completar a escala diatônica, o que veiu a realisar se ao fim de muitas hesitações e controvérsias", propondo-se a sílaba *bi*, tirada da palavra *labii*, cuja primeira sílaba era a sexta nota, proposição feita por

⁶¹ O nome correto da obra é *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* [Biografia universal dos músicos e bibliografia geral da música].

vários mestres, incluindo Cerone (1613)⁶². Todavia, prevaleceu a sílaba *si*, com as duas iniciais de *Sancte Ioannes*. Quanto à substituição da primeira sílaba *ut*, discorre que em 1610 o musicógrafo italiano João Baptista Doni, notando que a sílaba *ut* era inconveniente para ser cantada, substituiu-a por *dó*, primeira sílaba de seu apelido, adotada na Itália e na Espanha, permanecendo *ut* entre os franceses.

No verbete *notação*, o autor conceitua: "Semiographia da musica; o conjuncto dos signaes que se empregam para representar os sons e suas diferentes combinações" (Idem). Considerando que a notação musical é uma invenção dos homens e não um produto da natureza,

[...] a notação musical tem tido em todos os tempos e logares diversissimas formas e soffrido profundas transformações segundo a índole e civilização dos povos que a teem empregado e segundo as exigências da arte que tem representado.

Vieira divide os sistemas empregados em três grandes classes:

1 – Com sinais arbitrários e convencionais – é a que oferece melhores possibilidades, pois depende da imaginação que pode "inventar os signaes á medida que elles lhe sejam necessários, é a que tem sido mais fréquentemente escolhida; pertence a ella, na essencia, o systema actualmente em uso nos paizes sujeitos à civilização europea" (Idem, p. 377);

2 – Com as letras do alfabeto – classe empregada pelos gregos e romanos. Não se menciona a notação medieval, abordada, entretanto, no verbete *neuma*;

3 – Com os algarismos – mostra-se clara a rejeição do autor ao método Galin-Chevé, baseado nos princípios rousseauianos: "tem sido modernamente proposta varias vezes, e ainda hoje é ensinada em algumas escolas isoladas, mas não conseguiu, nem provavelmente conseguirá, generalizar-se" (Idem, p.377).

⁶² Provavelmente, o tratado *El Melopeo y maestro*.

O autor discorre sobre os vestígios dos povos antigos, como índios (i.é, indianos) e persas, com notação alfabética, afirmando que egípcios, assírios, caldeus e árabes não deixaram nenhum indício de notação⁶³. Os chineses conservam ainda uma notação inventada pelo imperador Fon-hi, "milhares de annos antes de Christo", formada por sete signos para representar os sete sons da escala. As combinações rítmicas não apresentam sinais para determinar a duração dos sons, mas para indicar o dobramento do tempo, e outros sinais de expressão para o trêmolo, e um outro sinal para significar conclusão.

Vieira afirma que os hebreus possuían sinais escritos por cima das palavras, indicando uma fórmula melódica de dois ou mais sons, como também ornamentos ao estilo dos povos orientais. Palavras sem sinais caracterizavam a entoação em uma só inflexão, como os ouvidos em sinagogas e "cujo character se reproduziu evidentemente em alguns canticos da igreja christã que os catholicos conservam, taes como as lições, os psalmos, etc." (Idem, p. 378). Vieira pondera que estas afirmativas são atribuídas a Fétis, contudo negadas por E. David e Mathis de Lussy, na *História da notação musical*, pois atribuem essa notação por acentos tônicos a uma significação puramente ortográfica.

Há tanta analogia entre a melopea e a prosódia, a linguagem musical tem tantas regras idênticas às da linguagem falada [sic] que é muito natural empregarem uma semiographia de origem comum. O mesmo facto encontraremos na notação neumática. (Idem, p.378)

Ernesto Vieira segue discorrendo sobre as letras do alfabeto grego e as diversas posições em que podiam ser empregadas. Confronta os dicionários de Rousseau e Lichtenthal e afirma que os autores citados concordam sobre as mil seiscentas e vinte notas, com a *História da Música*, de Fétis, que afirmava serem somente setenta e oito para representar os sons e sessenta para indicar os gêneros e os modos, sendo que "metade d'esses signaes eram

⁶³ Na primeira metade do século XX, os livros de história da notação musical e os dicionários especializados já apresentavam anotação musical em inscrições, negando essa afirmativa.

empregados na musica vocal e a outra metade na musica instrumental. Além d'isso havia outros caracteres para marcar o rythmo e os silêncios" (Idem, p. 378).

Vieira aborda outros sinais da notação grega sobre a duração, mapeados por Fétiis – os silêncios prolongados e a indicação de *arsis* e *thesis*. Sobre a notação dos romanos, toma Boécio como o modelo que influenciou os teóricos da Idade Média, incluindo o papa Gregório Magno, que, por sua vez, teria adotado a notação boeciana, fazendo remissões aos verbetes *neuma* e *figura*.

Cita as tablaturas ou tavolaturas dos séculos XVI e XVII como "uma notação especial para os instrumentos de cordas, a qual empregava algarismos para indicar a collocação dos dedos" (Idem, p.381).

Sobre a notação por algarismos, proposta por Rousseau e aplicada no canto coral em escolas da França, Bélgica e Suíça, Vieira discorre sobre o método Galin-Chevé (Cf. p.8-9), fazendo remissão ao verbete *meloplasto* e seu uso didático na França e pelas associações de canto coral inglesas.

O autor conclui o verbete aludindo a "uma notação especial baseada sobre as diversas combinações dos seis pontos em relevo inventados por Braille" para uso dos cegos. Esta notação não tem analogia com a notação musical usual dos videntes, carecendo de aperfeiçoamento. E finaliza: "Alguns espíritos sinceramente altruístas occupam-se d'esse assumpto no proprio momento em que são escriptas essas linhas" (Idem, p. 382)

Do ponto de vista musicológico, pode-se concluir que os verbetes dos dicionários selecionados apresentam muitas fontes com exemplos singulares e que clarificam a compreensão da evolução da notação musical, da Idade Média ao século XIX. Com exceção do *Dictionnaire de Musique*, de Rousseau, que teve a preocupação de divulgar o seu *Projet* de novos símbolos para a música, os demais dicionários fazem remissões a autores e suas obras, analisando-os com algum distanciamento, o que proporciona uma visão histórica e teórica da

notação como objeto de estudo musicológico. A construção do conhecimento acumulado em torno da notação musical utilizada na música ocidental é percebida à medida que avançam as investigações musicológicas, como no “debate” simulado por d'Ortigue e a apresentação dos musicólogos da fase inicial da musicologia histórica.

É importante observar, ainda, que, mesmo não trazendo muitas novidades sobre a notação musical ocidental, Raphael Coelho Machado elucidava sobre o ensino da música e as práticas da notação em terras luso-brasileiras. Este dicionário torna-se um marco neste estudo, pois é a única fonte que faz referência explícita à Escolástica como forma de pensar sobre a música e seus elementos, fator preponderante na estruturação desta tese.

Confirmando a observação inicial sobre Abdy Williams (1903) e Gardner Read (1987), pode-se afirmar que os conceitos também se abrem para compreender e suplantar as conceituações anteriores de que a notação está sempre a serviço das necessidades dos compositores e músicos de cada época ou cultura.

1.1.2 Manuscritos, edição e publicação

Os documentos manuscritos ou impressos também são porta-vozes das práticas notacionais de seu tempo. Esses documentos, a maneira como era compreendida a notação, a relação dos elementos musicais com o texto e a destinação das obras auxiliam na elucidação de aspectos musicais, da tradição, da história da música e da cultura em que estão inseridos.

Na generalização de Stanley Boorman (*Grove Music Online*, art. 50158), um manuscrito é um objeto único, mesmo que passado de uma pessoa a outra, enquanto uma fonte impressa produz muitas cópias, o que requer quase uma conexão industrial entre impressor, publicador e o público que a consome. A característica *singularidade* do manuscrito musical, mesmo que outras cópias tenham sido feitas por copistas, nem sempre é

preservada. O mesmo não ocorre com o material impresso, cujo conteúdo é o mesmo na multiplicidade das cópias de uma mesma edição.

Segundo Boorman, cópias de música do século XIV, por exemplo, puderam ser preparadas para uma mesma instituição, com uma mesma ordem. Entretanto, a natureza do trabalho manual dos copistas de gerações diferentes pode apresentar detalhes notacionais diferenciados da fonte mais antiga. De acordo com o mesmo autor, da mesma forma acontece também com a distribuição dos elementos musicais sobre o papel (*layout*), o tamanho e o número de páginas. Em muitos casos, o copista deixa de ser um simples copista e interfere na concepção original, corrigindo erros ou agindo com liberdade, o que lhe permite alterar informações que julga importantes para a prática musical da época em que vive. Como resultado, cada manuscrito pode ser visto como algo único por desvendar, ou seja, um momento na história da música, na história das práticas interpretativas e na história do compositor da música, ou da instituição ou do patrocinador que possuía o manuscrito.

O estudo dos manuscritos requer a comparação com outras fontes ou com outros manuscritos de um mesmo copista. Outros manuscritos, todavia, são tão similares que se tornam porta-vozes de momentos únicos na história da música.

Desde a Idade Média, as funções do manuscrito, enumeradas por Boorman, iniciam pelo caráter da individualidade do documento a quem era destinado. Copistas trabalhavam em mosteiros, em cidades onde havia universidades, ou até mesmo em cortes, produzindo múltiplas cópias de textos de diversas procedências. Nem sempre esses manuscritos eram comprados para estudos, pois eram ofertados a nobres como presentes, pela beleza das iluminuras e encadernações. Diferentemente das cópias de outros tipos de obra, os copistas de música produziam uma cópia por vez. Acadêmicos, padres, estudantes, devotos compravam alguns poucos livros, que eram copiados rotineiramente, sem preocupações com a distribuição dos elementos sobre o papel (*layout*) e sem especificar cores diferenciadas, como, por

exemplo, as rubricas litúrgicas⁶⁴. Boorman cita, como exemplo, as cópias manuscritas que eram feitas para instituições, como a Capela Sistina ou a Capela Giulia, por um corpo de copistas que trabalhava, exclusivamente, para o Vaticano. Nobres e reis também tinham seus copistas contratados. Boorman supõe que em algum âmbito de uso os manuscritos eram utilizados porque não se pode imaginar que fossem feitos somente para serem exibidos, talvez, até mesmo para se aprender uma música ou como guia mnemônico para um mestre de capela. Existia, ainda, um outro tipo de manuscrito, menos decorado, empregado para a preservação do repertório. Outros pareciam ter sido usados como referência ou estudo, como as antologias, por exemplo. É fato a existência de preocupação em preservar o conjunto de obras mais antigas, contudo, há indicações em alguns manuscritos de que poderiam ter sofrido interferência, fazendo-se um *arranjo* sobre a obra de um compositor. Em alguns casos, o próprio compositor planejava a reunião de cópias de suas obras, alguns organizando as antologias para seu próprio uso. Também amadores colecionavam música do seu gosto particular ou dentro da sua capacidade de execução. O hábito das cópias de antologias é encontrado até o século XIX, traduzindo mais o gosto pessoal do que a origem da música. Com o surgimento da música impressa, mais barata, durante o século XVI, há uma diminuição expressiva dos manuscritos.

Ainda do ponto de vista de Boorman, os manuscritos musicais apresentam outras funções, como, por exemplo, o registro da mudança de ideia do compositor durante o processo de cópia, ou as seções mudadas numa revisão mais extensa. Comparações entre esboços, rascunhos ou cópias finais de grandes compositores mostram outras possibilidades, outras ideias do próprio compositor em relação àquela composição. Há manuscritos em que aparecem melodias completas ou esboços de parte de orquestração. Mesmo as cópias finais estavam sujeitas a mudanças na partitura, como ocasionais transposições de oitava, ou de

⁶⁴ *Rubrica*, tinta vermelha em latim; escritos nesta cor que são inseridos no texto e prescrevem como se deve agir durante momentos de uma celebração litúrgica, ou de uma peça de teatro ou de uma ópera.

alturas separadas, e, ainda, as possibilidades desde a reescrita de um trecho até a alteração na ordem das seções da obra.

A preparação de uma cópia manuscrita requeria um planejamento da diagramação (*layout*), levando-se em consideração a obra de origem, mas também mostrando preocupação com os exemplares que seriam copiados. Uma cópia que fosse ofertada para um governante, por exemplo, demandava um alto padrão de qualidade visual e artística. Uma cópia feita para ser utilizada numa estante de igreja exigia boa legibilidade, não necessariamente do ponto de vista da organização musical, mas do ponto de vista visual da diagramação dos documentos comuns, não musicais. Essas diferenças enfatizam a destinação de cada manuscrito, prevalecendo o senso de organização. Boorman continua expondo sobre a atuação que o copista desempenhava, potencialmente ocupando o lugar do editor. Outras vezes, como aconteceu frequentemente no âmbito da ópera até o século XIX, o copista fazia adaptações ditadas pelos intérpretes.

Boorman ressalta que a quantificação de papel ou pergaminho necessária era responsabilidade do copista, cujo padrão também foi seguido pelos impressores, uma vez que o papel, material caro, deveria ser utilizado com propriedade, eficiência e economia⁶⁵. As proporções, como o tamanho das cópias, ou sua destinação, eram previstas antes de sua execução⁶⁶. O processo seguinte era o estudo do melhor aproveitamento espacial, onde seria copiada a música, marcando-se as margens com ponta seca, algumas vezes com tinta, e, em

⁶⁵ É importante lembrar que o papel industrializado e produzido em larga escala, mais barato, com predominância de celulose de fibras de madeira, só surgiu no século XIX, após 1820. Os papéis de fabricação artesanal, a que nos referimos no texto, já existiam desde a segunda metade do século XIII, feitos com fibras mais grossas, de linho ou trapo de algodão, passando, posteriormente, a menos quantidade de fibras, mais finas, portanto, com menos absorção de tinta e maior facilidade de manuseio. (MELO, Arnaldo Faria de Ataíde e. *O papel como elemento de identificação*. Biblioteca Nacional. Lisboa, Portugal. 1926. p. 15-17).

⁶⁶ Idem. Para que se possa entender este processo e a pesquisa em torno do papel, o elemento identificador da data de fabricação é a marca d'água, que pode ser vista colocando-se o papel contra a luz, cujo contraste identifica o fabricante (regra até 1750 aproximadamente), e, por sua vez, o período em que o papel foi fabricado. Os fabricantes mudavam o desenho da marca no caso de mudança de geração. Isto posto, a marca d'água é localizada no meio da folha de impressão, o in-folio, e à medida que é dobrado, cria novos tamanhos, que são cortados, aos quais se dão os nomes: in-quarto, in-oitavo, e outros tamanhos menores, de acordo com a destinação do papel. (Idem).

seguida, eram distribuídas as linhas horizontais onde ficariam localizadas as pautas musicais. Dependendo do tamanho da obra, o copista deveria prever o local da costura da encadernação. Em alguns manuscritos, linhas espaçadas, feitas com ponta seca, sem tinta, são percebidas porque marcam a diagramação nas páginas, onde os elementos que compõem a partitura seriam distribuídos. Muitas vezes o espaço para uma letra capitular, ornamentada ou não, era previsto, bem como o espaço para o calígrafo trabalhar. Para escrever as pautas, normalmente era usado um rasto⁶⁷, uma pena com quatro, cinco ou seis pontas, dependendo da época, que o copista usava para desenhar uma ou várias pautas ao mesmo tempo. Este instrumento foi criado para que fossem evitados problemas com espaçamento ou amontoamento de notas sobre espaços e linhas. Da mesma forma, a distribuição horizontal era prevista, principalmente quando do surgimento da barra de compasso, no século XVI, que exigia boa distribuição, para evitar o mesmo problema ao final de cada linha ou da música. A inclusão do texto também era calculada para evitar-se a confusão na leitura.

Vários copistas deixaram marca própria, com suas preferências delineadas. Um copista profissional sabia utilizar bem o espaço e economizar papel. A ordem do que seria escrito em primeiro lugar, letra ou música, era pensada antes do início da escrita. Por exemplo, num texto silábico, segmentadas em sílabas, as palavras ocupam mais espaço que a música; portanto, o texto deveria ser escrito antes dos elementos musicais. Boorman revela, entretanto, que, nos séculos XVIII e XIX, a música era sempre escrita em primeiro lugar. No caso de música litúrgica, o copista deveria prever também o espaço para as rubricas, textos escritos em vermelho no meio da pauta.

A prática antiga do guião⁶⁸ também era incluída na previsão do trabalho de ornamentação com iluminuras. Este sinal permaneceu também em várias obras impressas da

⁶⁷ Como um rastelo para quebrar torrões de terra.

⁶⁸ Pequeno sinal, uma herança do cantochão, onde a nota que iniciava a linha ou página seguinte era sinalizada no final da linha ou da página anterior. O mesmo acontecia com a letra, geralmente ao final da página, indicando a sílaba que iniciava a página seguinte, fora do espaço da música, para não confundir o executante.

música utilizada na igreja, tanto na notação do cantochão, quanto da notação proporcional. Esta prática também era empregada comumente nas obras literárias.

Outros fatores são levantados por Boorman. O primeiro é a existência de fragmentos de manuscritos, ou cópias em fascículos não costurados, utilizados em capas, recheios, ou folhas de guarda⁶⁹ para futuras encadernações. Outro problema era o corte de pequena margem das folhas para a uniformização do tamanho depois da encadernação pronta, perdendo-se anotações que, comumente, eram feitas nas margens.

Segundo o mesmo autor, a padronização nos tamanhos e formatos para manuscritos musicais existiu em todas as épocas e lugares. Um livro para partitura em grade tinha uma disposição, enquanto um livro com partes cavadas tinha outra. O formato oblongo, também conhecido como formato solfa ou italiano⁷⁰, foi muito utilizado desde o século XVI e se tornou padrão para a ópera até o século XIX. O formato ofício, ou alçaço, vertical, prevaleceu na França e na Inglaterra. Hinários e missais pessoais apresentavam formatos menores, verticais, seguindo tradições locais diferenciadas. Durante os séculos XVII e XVIII, alguns formatos e diagramação foram padronizados em diferentes partes da Europa. Segundo Boorman, a tendência na França era o formato vertical, para todo tipo de música, incluindo ópera e música para teclado. Na Itália, partes para música de igreja e sonatas eram impressas ou copiadas em formato vertical, mas para a ópera, para teclado e a música orquestral (a partir do século XVIII), eram copiadas no formato oblongo. Na Inglaterra, este formato se torna raro antes do advento de Haendel, no século XVIII. A Alemanha segue a mesma tendência, apesar de haver variações nos manuscritos autógrafos de Bach e Mozart. A grade com música orquestral surge no século XVIII, embora não no padrão de diagramação dos instrumentos e vozes que encontramos hoje. Geralmente, a voz solista ficava próxima à linha do baixo-contínuo.

⁶⁹ Folhas que reforçam a estrutura do livro entre a capa e o corpo do livro.

⁷⁰ Nomenclatura brasileira para o formato em que a largura é maior que a altura.

A padronização do diagrama (*layout*) também segue a tendência, segundo Boorman, de acordo com a evolução da notação musical. Por exemplo, a diagramação da monodia gregoriana, com pautas mais espaçadas, difere da diagramação posterior da música polifônica. A organização das vozes por colunas separada, durante o século XIV, permitia a leitura de todas as vozes, porém não simultaneamente. Com a evolução da polifonia, outras diagramações surgiram, como, por exemplo, na Alemanha a tendência no século XV era a de escrever as vozes superiores no alto das páginas, com o tenor escrito do lado direito. Na França, no mesmo período, o tenor era escrito no alto da página do lado direito e o contratenor logo abaixo.

Desde o século XV, a autoria da cópia começa a aparecer nos manuscritos. Com o destaque da música polifônica no universo musical, compositores e membros de capelas de música aparecem como copistas, considerados hierarquicamente menores que os cantores a que prestavam seus serviços, razão por que procuravam ser valorizados e reconhecidos colocando a identificação pessoal nas cópias.

Com a expansão do mercado da música impressa no século XVII, relativamente mais barata, tanto na Itália, como posteriormente na Alemanha, Países Baixos e Inglaterra, as cópias manuscritas começaram a entrar em declínio. A mudança na compreensão e importância do manuscrito também foi alterada, pois este passou a ser associado ao processo de composição, à performance ou repertório de mercados restritos. A exceção à regra era a música manuscrita para o Vaticano, que nunca iria além das suas fronteiras, mesmo que outras igrejas e catedrais na Itália tivessem trocado os manuscritos por livros impressos. Algumas igrejas conservaram a tradição dos manuscritos musicais, como também alguns escritórios e estabelecimentos mantiveram copistas profissionais, mesmo na era barroca. A preferência por manuscritos musicais em vez da música impressa é encontrada em diversas

instituições, inclusive catedrais, que mandavam fazer cópia de música impressa, também para que não houvesse a circulação do repertório, mantendo a exclusividade.

No século XIX, os copistas profissionais continuavam atuando principalmente em estabelecimentos musicais, providenciando cópias para executantes da ópera, partes de orquestra ou de *anthems*⁷¹ para o uso da igreja Anglicana. Copistas eram mantidos por publicadoras de música, para assegurar uma quantidade de cópias manuscritas de músicas mais populares e gêneros mais procurados por amadores, por serem mais baratas que a cópia impressa. No século XVIII, com o surgimento da placa de metal gravada, a venda de cópias ficou mais barata, pois se imprimia de acordo com a necessidade da demanda do mercado. O gravador passou a ser, conseqüentemente, o sucessor do copista⁷².

Boorman destaca também a importância de estudos sobre a carreira dos copistas, seus hábitos e formas de trabalhar, aumentando a possibilidade de estudos mais aprofundados sobre as fontes primárias. Por outro lado, a observação do trabalho de um copista, trabalhando sobre uma mesma obra em locais diferenciados e em períodos históricos diferentes, possibilita observações sobre a notação, a ortografia, levando a análises da caligrafia e do formato do documento, indicando onde e quando o copista trabalhou. Boorman observa que a análise do trabalho dos copistas facilita a identificação daqueles que têm acuidade e competência musical, geralmente, quando cobrem erros ou quando atualizam sinais antigos, substituindo-os por sinais novos.

Continuando com suas abordagens sobre os manuscritos, Boorman chama a atenção para a identificação dos manuscritos autógrafos, que refletem o processo composicional e propiciam a criação da cronologia da obra de um compositor.

⁷¹ Gênero litúrgico próprio da igreja anglicana, em forma de moteto polifônico. Surge no século XVI, com Thomas Tallis, e mais tarde, no século XVII, Henry Purcell introduzirá o estilo monódico, dando-lhe o aspecto de canto alternado, e o leva ao apogeu com a estrutura da cantata barroca.

⁷² É importante lembrar que casas de ópera e orquestras profissionais ainda mantêm copistas até hoje.

De forma geral, ainda segundo Boorman, no estudo das informações nos manuscritos musicais, seu *layout*, arranjos, defeitos e variações diferenciadas de outras versões apresentam um quadro do usuário, a intenção do uso e a importância da música na sociedade local. Estudos paleográficos e das fontes poderão ajudar a identificar a história do gosto e do estilo no contexto da sociedade onde ele se insere.

Em outros dois verbetes, impressão e publicação musical, Boorman (*Grove online*, art. 40101) desenvolve estudos históricos abordando as questões dos fatores sociais, políticos e econômicos que envolviam, por um lado, a preservação do repertório musical; por outro, a escala do mercado interno ou externo de cada localidade, em todas as épocas, após a invenção da imprensa por Gutemberg, no século XV.

No princípio, ainda havia a participação dos calígrafos e copistas, ornamentando publicações. Com o passar do tempo e o aprimoramento das técnicas de impressão, o copista passou a ser também o editor. Problemas quanto à disposição das linhas e à sobreposição das notas, à distância necessária entre linhas e sinais para o bom uso do espaço, à legibilidade e à economia do papel conviveram durante os primeiros séculos da impressão musical.

A primeira fase da impressão de música começou com diagramas de quadros expositivos de livros teóricos, que utilizavam razões aritméticas, que também faziam parte da própria teoria da música. Os restos de madeira se transformavam em pequenos blocos, que eram entalhados, montados na diagramação da música e prensados contra uma folha de metal maleável. O estágio seguinte era a prensagem contra uma placa de cobre em alta temperatura, que, depois de resfriada, era utilizada como matriz para a impressão da notação com formatos quadrados ou losangulares. O impressor montava o quadro com as linhas horizontais, encaixava as notas, claves e outros sinais, que deveriam manter o ângulo certo, técnica que apresentava muitas dificuldades. Logo surgiram os problemas com a quantidade e a consistência da tinta (à base de verniz), que penetrava nos espaços entre os blocos e formava

bolhas que manchavam a impressão. Este tipo de impressão com blocos de madeira ainda era utilizado no século XIX.

As proporções dos símbolos, como largura, altura, só foram padronizadas no século XVIII. O compositor participava do processo de impressão, orientando para se chegar ao *layout* necessário. Fatores limitadores, como a quantidade de semínimas e colcheias, não podiam exceder ao que se tinha disponível, pois tornavam uma impressão mais cara. Geralmente, o tamanho das impressões era um quarto de in-folio⁷³.

Um fragmento de pauta junto com uma nota num mesmo tipo facilitou a impressão ainda no século XVI, experiência de impressores em Veneza e Viena. Esta técnica viabilizou a impressão simultânea de notas e pauta. Entretanto, Boorman informa que são creditadas a John Rastell, em Londres, as mais antigas impressões em notação mensural, a mais antiga canção impressa numa obra dramática e a primeira tentativa de imprimir uma partitura no século XVI, na Inglaterra. Pierre Attaignant foi um dos mais bem-sucedidos impressores de música do século XVI. Começou suas atividades já em 1527, utilizando a notação quadrada e losangular, desenvolvendo as técnicas de Petrucci e criando seguidores da mesma técnica.

O desenvolvimento do tipo para as notas de formato redondo começa com Carpentra, em Avinhão, onde as notas brancas eram quadradas e caligráficas, e as notas pretas eram redondas. Em 1559, Guillaume Le Bé começou a cortar, nos blocos de madeira, as notas redondas, grandes e pequenas, para uma tablatura de espineta, apesar de esta técnica de impressão ter que passar por duas seções. Pierre Ballard, no final do século XVII, criou o tipo do losango com ponto no ângulo direito, as notas abertas se tornaram arredondadas e as pretas completamente circulares, com a haste posicionada no centro. As hastes centrais, as cabeças de nota quadradas ou losangulares permaneceram até o final do século XVII. Variações começaram a surgir neste período, com cabeças de nota ovais ou arredondadas. A inovação

⁷³ Sobre tamanhos das impressões a partir das dobras do in-folio, a folha inteira do papel fabricado artesanalmente, ver Nota 66, p. 61.

deste estilo surgiu em Londres, com o impressor John Heptinstall, em 1687, utilizando fragmentos de haste, unindo grupos de colcheias e semicolcheias, juntas sucessivamente numa angulação confortável ao olhar.

Os impressores tinham um conjunto bastante expressivo de tipos de sinais musicais, incluindo as notas nas linhas suplementares, claves, acidentes e pausas. O mercado ficava cada vez mais exigente e a impressão musical, mesmo feita manualmente, necessitava de uma maior produção.

A inovação do século XVIII foram os tipos mosaicos, onde os sinais musicais eram feitos de mais de um pedaço de tipo, desmembrando haste, cabeça da nota e colchetes, anunciado pelo impressor Breitkopf, em 1754, como o estado de perfeição para a arte da música. Em 1765, Fournier descreveu em seu tratado as novas técnicas de impressão de música, o que propiciou a proporção visual para os sinais musicais, que passaram a ter tamanhos definidos. Finalmente, o compositor podia reproduzir na música impressa o que escrevia com a pena.

No século XIX, entretanto, como Boorman afirma, essa técnica exigia uma quantidade grande de metal, que estragava com facilidade. Em 1820, Eugène Duverger, em Paris, obteve uma patente para um sistema que separava a pauta dos outros sinais musicais. Sobre ela poderiam ser dispostos os sinais, com maior definição na impressão. Passou, assim, a ser possível montar-se o *layout* da partitura e produzir-se um modelo em gesso, onde era derramado o metal derretido, formando uma placa depois de resfriado. Esta técnica facilitava a impressão em larga escala, contudo, não barateava os custos de obras menos procuradas.

Otras técnicas também foram utilizadas na gravação, desde o século XVI: gravação em placa de cobre pela técnica da água-forte (partitura desenhada em cera, imersa em ácido), que se tornava uma máscara de impressão acoplada a uma calandra (prensa de dois rolos que imprimiam o papel que passava no entremeio) e a gravação por litogravura, cujo desenho

sobre uma pedra calcária era feita com técnica similar à da água-forte. A litografia foi substituída pela adoção da técnica com placa de zinco no final do século XIX. Com o advento da fotografia, em 1839, as tentativas de se aplicá-la sobre o calcário ou o zinco evoluíram. Em 1857, Eduard Asser, de Amsterdam, conseguiu aplicá-la sobre a pedra calcária, e Henry James, em 1859, sobre o zinco, evoluindo para a fotocomposição no século XX.

1.1.2.1 Edição e publicação em Portugal

Segundo Maria João Durães Albuquerque (2006), em 1750 não havia nenhuma editora especializada em música em terras portuguesas. Entretanto, a informação colhida por João Pedro Alvarenga⁷⁴ é de que "a edição de música em Portugal parece ter começado em finais do século XV, aplicada a livros de matéria litúrgica". Inicialmente, por German Galharde, que trabalhava com tipos móveis, utilizados na dupla impressão, tendo como primeira impressão o *Tractado de Canto Llano*, da autoria de Mateus de Aranda, em 1533. Foram acrescentados mais tarde três livros litúrgicos. No século seguinte, foi feita a primeira impressão de música instrumental, por Pedro Craesbeeck, em 1620: *Flores de musica pêra o instrumento de tecla, & harpa compostas por o Padre Manoel Rodrigues Coelho*. Esta última foi impressa com "notação mensural branca, utilizando a técnica de impressão que apenas requeria uma passagem pela prensa" (Idem, p.21). Alvarenga informa também que, além deste exemplar, todos os seguintes foram de música vocal sacra.

Na primeira metade do século XVIII, Maria João Albuquerque informa que, apesar de João V ter dado um impulso às artes gráficas, chamando gravadores estrangeiros, "a grande maioria das edições musicais [...] impressas em Portugal, são livros litúrgicos e manuais de canto-chão, impressos com caracteres móveis por editores-livreiros" (Idem, p. 21). O

⁷⁴ A música também é escrita. *Tesouros da Biblioteca Nacional*. Lisboa, Portugal: Inapa, 1992, apud, ALBUQUERQUE, 2006, p. 21, cf. Nota 1.

repertório profano foi publicado pela “Imprensa de Música”, em 1715, fundada por Jaime de La Té y Sagau (c.1670-1736). Segundo Albuquerque, a prevalência das edições sacras em Portugal, principalmente de repertórios de cantochão, “é reveladora de uma sociedade marcada por uma ideologia contra-reformista, onde não existe uma separação clara entre a esfera do sagrado e do profano”. Diferentemente do restante da Europa, que desde o século XVII já vinha imprimindo música profana, vocal e instrumental, em Portugal a missa, a novena e a procissão, seguindo o calendário litúrgico de grandes celebrações, constituíam a forma de integração social. Em meados do século XVIII, começarão a surgir as práticas socioculturais laicas em Portugal, criando novos espaços de sociabilidade como a música, a dança, e, na segunda metade do século, as salas de concerto, os cafés e academias.

Albuquerque (Idem, p.24) observa que, dando continuidade ao incentivo à tipografia iniciada pelo seu pai, D. José “vai incentivar a tipografia, criando, por alvará de 24 de dezembro de 1768, a Régia Oficina Tipográfica e promovendo, em 1772, a reforma da Imprensa da Universidade de Coimbra”. Esta ação crescente de fomento, iniciada pelo Marquês de Pombal durante o reinado de D. José, teve continuidade com D. Maria I, com “isenções de impostos na importação de matérias-primas e privilégios exclusivos de produção, ou proibindo a importação de obras concorrentes”⁷⁵. Maria João Durães Albuquerque julga que, em face desse conjunto de fatores, somados aos avanços tecnológicos na impressão musical, a edição de música no período final do Antigo Regime (1820) tinha, sobretudo, como principal veículo a música profana (Idem, ibidem).

A música sacra é o gênero predominante até 1808, com repertório de cantochão utilizado na liturgia, reeditado sucessivamente. Destaca-se o *Theatro Ecclesiastico*, de Frei Domingos do Rosário, com nove edições entre 1743 e 1817, aumentadas a cada edição, até se tornar obra em dois volumes. Além de ser acrescido com um *Miserere* e um *Benedictus*, para

⁷⁵ PEDREIRA, Jorge Miguel Viana. *Estrutura industrial e mercado colonial: Portugal e Brasil (1780-1830)*. Difel. Linda-a-Velha, 1994, p. 55-63, apud ALBUQUERQUE, op. cit., p. 24.

quatro vozes mistas, com notação quadrada, recebeu também na edição de 1751 um apêndice didático, com a *Arte de canto de órgão para principiantes*, publicado posteriormente em edições autônomas. Deste conjunto de obras litúrgicas há também o *Director Ecclesiastico* (1755), de Frei Veríssimo dos Mártires, de onde Frei Francisco de Jesus Maria Sarmiento publicou, em 1772, o *Directorio Sacro das ecclesiasticas cerimónias*, com segunda edição em 1794.

Além dos livros litúrgicos, há também os livros de devoção. Albuquerque (Idem, p. 34) chama a atenção para a única publicação autônoma polifônica a quatro vozes, em quatro volumes, um para cada parte cavada, as *Preces que se devem cantar nos dias da novena, e festa do glorioso patriarcha S. Joseph*, editada em 1724, pela Oficina Joaquiniana da Musica, em Lisboa, e em 1758, por José da Costa Coimbra. Outros livros de prece (novenas, trezenas, etc.) são editados entre 1754 e 1791, desaparecendo a partir de 1808. No reinado de D. Maria I, a impressão de música sacra e litúrgica volta a predominar, diminuindo a produção a partir de 1812, já no reinado de D. João VI.

Albuquerque (Idem, p. 31) informa que a impressão de música profana instrumental no reinado de D. José se resume a duas edições para tecla⁷⁶ e uma para conjunto instrumental. No reinado de D. Maria I foi verificado um aumento expressivo de impressões, ocasião em que as modinhas ocuparam as preferências com o surgimento dos periódicos musicais, como o *Jornal das modinhas*, por Marchal e Milcent, e o *Jornal de modinhas novas dedicadas as senhoras*, editados por João Baptista Waltmann. Surgem também as edições para cordas dedilhadas, substituídas, a partir de 1812, pela música para o pianoforte, com repertório de marchas, sinfonias, valsas e variados hinos patrióticos. Muitas foram as publicações com reduções para pianoforte, ou para canto e pianoforte, destacando-se o repertório das obras de

⁷⁶ *Dodeci sonate variazione minuetti per cembalo*, de Francisco Xavier Baptista, entre 1765 e 1777, e o *Minuetto con due cento variazioni differenti*, de Andrea Marra, publicado entre 1765 e 1766. Ainda, as *Sei sonate per cembalo*, de Alberto José Gomes da Silva, na década de 1760.

Rossini. Entre 1812 e 1820, publicaram-se hinos e marchas para coro e piano ou para banda marcial.

Albuquerque (Idem, p. 36) informa ainda que a edição de material didático musical é mais estável no século XVIII, com os manuais para acompanhamento de cravo, órgão, ou cordas dedilhadas, os de acompanhamentos de missas, mudando para teoria musical a partir de 1812.

Segundo Maria João Durães Albuquerque, a tipografia foi introduzida em Portugal, no século XVI, pelo francês German Galharde, em 1533, e consistia em "criar caracteres bastante pequenos, contendo uma figura musical e um fragmento de linhas do pentagrama, dispostos numa matriz, assegurando que as linhas ficassem uniformes e sem quebras" (Idem, p. 44); ainda assim, são percebidas descontinuidades nessas impressões. A autora argumenta que a maior quantidade de símbolos musicais dificultava a impressão e que, por este motivo, a notação mais simples de imprimir era a quadrada preta, utilizando-se um número bem reduzido de formatos das figuras (Idem, p. 45). Como um dos exemplos, cita as *Preces que se devem cantar nos dias de novena, e festa do glorioso patriarcha S. Joseph*⁷⁷, impressa em notação branca mensural na edição de 1724 e reeditada com correções em 1758.

Albuquerque observa ainda que "Para a impressão da notação moderna, o processo tipográfico tornava-se mais difícil, pois era necessária uma variedade de símbolos para representar as durações, o que dificultava a composição das matrizes." (Ibid., id.).

Outros processos de impressão em Portugal são citados pela autora. A xilogravura (gravação em placas de madeira), introduzida na Europa desde o século XV, em Portugal foi utilizada durante o século XVIII para imprimir os exemplos de música métrica nos livros de teoria da música. O processo da gravura a talha-doce sobre chapa metálica veio atender à impressão de notas musicais com valores curtos e acordes densos, a partir do reinado de D.

⁷⁷ Ver 2.3, p. 105.

Maria I. A litografia foi introduzida em Portugal, em 1824, facilitando a impressão da notação mais uniforme, com as cabeças das notas inicialmente redondas e, posteriormente, ovais, com as hastes das colcheias muitas vezes invertidas. Somente a partir de 1828 é que a técnica de impressão pelo processo de litografia torna-se aprimorado.

1.1.2.2 Manuscritos, edição e publicação no Brasil

No período histórico da colônia, nossos compositores e copistas, na grande maioria das vezes, trabalhando para a Igreja, perpetuaram a prática da notação musical, tomando como modelo o material que chegava da capital do Reino. Este modelo imposto gerou uma estagnação na forma de se compreender a notação musical, já não mais vista na Europa com uma preocupação da relação texto-música, preocupação essa expressa em teorias sobre os afetos (sentimentos) que envolviam a música. Já se escrevia a música pura no resto da Europa, com uma notação que pudesse facilitar a memorização da partitura ou a facilitação de uma leitura à primeira vista, levando a um tipo de escrita musical mais objetiva, contendo elementos padronizados, mais claros para o intérprete.

Fatores que, certamente, podem ter contribuído para essa prática foram a proibição de imprensa no Brasil e a livre importação de material impresso. Pode-se questionar até que ponto este aspecto teve relevância na ausência do contato dos músicos brasileiros com material impresso e notação musical padronizada pela imprensa estrangeira, europeia. A permissão para publicação impressa e abertura de oficinas de impressão no Brasil concretizou-se somente após a chegada da Família Real portuguesa, por decreto assinado por D. João VI, que criou a Imprensa Régia, em 13 de maio de 1808. A partir de então, começaram a surgir as tipografias no território brasileiro, publicando, principalmente, jornais e documentos oficiais. Associada a esta informação, podemos citar também a Abertura dos

Portos às Nações Amigas, no mesmo período, possibilitando, principalmente, a entrada de material impresso estrangeiro no Brasil e o crescente contato com músicos estrangeiros, o que nos induz a inferir que esse contato permitiu aos músicos brasileiros conhecer outra realidade.

Paulo Castagna e Fernando Binder⁷⁸ afirmam que "as relações internacionais brasileiras se dava [sic] com Portugal, ou através de Portugal", mesmo as publicações vindas de outros países da Europa. Os autores nos dão a notícia de que as primeiras publicações ligadas à música foram libretos de óperas em 1811 "e em 1820 foi impressa a primeira obra de caráter literário sobre música no país, a *Notícia da vida e das obras de J. Haydn*, de Joaquin le Breton". Somente após 1822 encontram-se publicações de obras teórico-musicais no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, e, a partir de 1841, com a criação do Conservatório, "criaram-se classes de música destinadas a maiores quantidades de discípulos, aumentando a demanda de professores e alunos" (idem).

O Rio de Janeiro concentrou grande parte dos impressores estrangeiros no início da impressão musical – na maioria franceses e ingleses, que imprimiam e comercializavam material ligado à música, como livros teóricos, partituras (peças para piano, árias de ópera e modinha, em sua maioria) e biografias contendo a vida dos principais compositores europeus. As técnicas utilizadas eram a impressão em chapa de metal pelo processo da água-forte e, posteriormente, a litografia⁷⁹. Também eram encontrados no Rio de Janeiro estabelecimentos comerciais que faziam cópias manuscritas, as copiarias (idem).

⁷⁸ Teoria Musical no Brasil: 1734 – 1854. Comunicação apresentada no *I Simpósio de Musicologia Latino-Americana – XV Oficina de Música de Curitiba*, 10 a 12 de janeiro de 1997. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba. 1998, p. 198–217.

⁷⁹ Cf. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1977, p. 352-363. Verbetes: Impressão Musical no Brasil.

CAPÍTULO 2 – A NOTAÇÃO MUSICAL ANTIGA NO BRASIL: COMPREENSÃO E ABORDAGEM HISTÓRICA

Para melhor compreensão da notação antiga em parte do acervo de manuscritos musicais brasileiros dos séculos XVII ao XIX, cumpre ressaltar que se trata de um conjunto de sinais, não necessariamente uniformes, componentes de um sistema. De forma metódica, nossas observações começaram com a experiência da transcrição das duas *Paixões* de Manuel da Silva Rosa (? – 1793) para nossa dissertação de mestrado: *As quatro Paixões do arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador* (BAIRRAL, 1997). Os sinais que caracterizam o que denominamos notação antiga aparecem em maior número nos manuscritos até meados do século XIX e caíram em desuso, paulatinamente, a partir de meados do mesmo século, como é o caso das *Paixões* (1844), de Vicente Ferrer de Lyra. Tanto compositores quanto copistas se utilizaram dessa notação, o que, provavelmente, revela uma tradição, uma prática usual, principalmente no repertório de música vocal para coro *a capella*, na maioria dos casos, e voltada para determinado tipo de repertório, como o da Semana Santa, ofícios fúnebres e celebrações devocionais aos santos, tradição religiosa católica comum a Brasil e Portugal. Há indícios de serem esses sinais musicais remanescentes ou adaptados da notação utilizada em período anterior aos séculos XVII e XVIII, o que permite a inferência de que traduzem uma forma de pensar a música com valores metafísicos também antigos.

Numa visão panorâmica dessa notação antiga, prevalece sobejamente a notação branca, redonda. E, como substituição de ligaduras, comumente são utilizadas as barras de compasso dividindo uma semibreve ao meio, no lugar de ligaduras que uniriam duas mínimas

(último tempo de um compasso e o primeiro do compasso seguinte). Outras formas, como sinal de abreviação ou ligadura, são escritos antes da barra de compasso (uma mínima, ou semibreve), ficando o ponto de aumento depois da barra de compasso. São utilizadas a breve ou a breve pontuada no lugar de várias semibreves ligadas, o que abrevia, por consequência, a escrita de vários compassos. Há também ligaduras que partem de uma sílaba do texto para uma cabeça de nota e, não, como normalmente são escritas, unindo duas cabeças de nota.

As indicações de compasso oscilam entre o quaternário (C ou semicírculo) e o binário (C ou semicírculo cortado), mesmo entre as partes cavadas de uma mesma obra coral, raríssimas vezes aparecendo a indicação da organização por números. São usadas longas em substituição a uma fermata, apesar de estas também serem empregadas e variarem de uniformidade no tamanho. Quanto às claves, estas não fogem ao padrão da notação vigente à época, com as claves de dó para soprano, contralto e tenor, e a clave de fá para o baixo – apesar de se ter notícia de que os músicos brasileiros também conviviam com claves modernas como as das partituras do restante da Europa, e mesmo em obras musicais que não apresentavam a notação antiga.

As barras duplas de compasso podem variar em aparência de acordo com o momento em que são empregadas e, não raro, aparecem ornamentadas ao final da obra. Ornamentações também são feitas nas claves e nas indicações de compasso. Há sinais de pulo, remetendo a outras seções da obra, com sinais não usuais da notação tradicional. Em algumas obras, para antecipar o início da página seguinte, aparece o guião, utilizado normalmente na notação vaticana⁸⁰ do cantochão, tanto na melodia quanto na letra, substituído pela indicação V. S., ou seja, *vire subito*.

⁸⁰ A notação vaticana é a forma final da evolução dos neumas gregorianos, de forma geral, apresentando a escrita no tetragrama, com sinais quadrados, ou losangulares, com ou sem haste, com claves próprias, com melodias baseadas em modos próprios, com barras de compasso distribuídas dentro da concepção de *arsis* e *thesis*. Outras formas de notar o cantochão são utilizadas na música luso-brasileira até o século XIX.

2.1 – O *estilo antigo* e a notação antiga

Pelas observações feitas, a notação antiga está ligada estreitamente ao repertório luso-brasileiro no *estilo antigo*⁸¹, como o denomina Paulo Castagna (2001), ou canto de órgão, como o chamavam músicos brasileiros e portugueses, mantido na música colonial brasileira até o século XIX. A esse respeito, o autor informa que

Os regimentos de catedrais e os contratos de irmandades e ordens terceiras com seus músicos não definiam o estilo da música desejado, legando essa tarefa aos mestres de capela ou aos mestres dos conjuntos contratados. Esses músicos, por outro lado, nem sempre tiveram acesso a todas as rubricas e determinações litúrgicas tridentinas, baseando-se – com ou sem a orientação de membros dessas instituições – principalmente no repertório musical recebido da Europa. [...] De acordo com as informações atualmente disponíveis, é possível deduzir que ambos os estilos, antigo e moderno, não foram desenvolvidos no Brasil, até inícios do século XX, a partir da ação direta do controle eclesiástico, mas foram quase exclusivamente praticados pela recepção de repertório e técnicas composicionais europeias que já haviam sido filtradas pela legislação litúrgica tridentina (CASTAGNA, 2001, p. 30-1)

Segundo o mesmo autor, este *estilo antigo* na prática musical paulista e mineira, nos séculos XVIII e XIX, inclui o estilo palestriniano, o *stile antico* italiano e o maneirismo ibérico (Ibid., id., p. 22). Nos levantamentos feitos por ele, o repertório neste estilo concentra-se principalmente em peças litúrgicas (Ibid., id., p. 26-8)⁸², tridentinas e não tridentinas, da Semana Santa, Quaresma, ofícios de defuntos e ofícios de sepultura, com menos presença em obras para o período do Advento, Vésperas Solenes e Horas Canônicas. Castagna também faz algumas observações sobre a notação musical, tais como: utilização de valores largos; pouca variedade rítmica; emprego de notação mensural ou proporcional, de notação da *musica ficta*;

⁸¹ O *estilo antigo* e o *estilo moderno* na música colonial brasileira foram assim denominados, modernamente, por Paulo Castagna, fazendo uma analogia às concepções de Monteverdi, do início do século XVII. O *estilo antigo*, homofônico, foi supostamente mantido na tradição musical católica como a possibilidade maior do ato composicional para o músico dos séculos XVII e XVIII, por proporcionar uma expressão de respeito às prescrições litúrgicas do Concílio de Trento, embora convivesse deliberadamente com o *estilo moderno*, com características das técnicas composicionais originárias da ópera, do madrigal e da música instrumental profana. "Além disso, ele [o estilo antigo] era o principal estilo didático na teoria musical e no ensino da música e pré-requisito técnico para todo o músico criador dos séculos XVII e XVIII", segundo FELLERER, Karl Gustav. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter-Verlag, 1976, vol. 2, apud CASTAGNA (2002, p. 12-3).

⁸² Incluem-se missas, ofícios e paralitúrgias.

concomitância com a notação moderna – o que ratifica as nossas observações à época das transcrições para a dissertação de mestrado.

Em outro artigo, a pesquisa de Castagna (2002) sobre o problema das claves altas, das claves baixas e das claves modernas⁸³ encontradas nos manuscritos dos acervos paulistas e mineiros, dá informações voltadas para o *estilo antigo*. Baseando-se nos tratados de Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597)⁸⁴, e de Manuel Nunes da Silva⁸⁵, *Arte Mínima*, Castagna analisa as claves nos manuscritos e comprova suas afirmações com uma longa lista de citações e *incipits*. Ao abordar problemas de transcrição, reafirma:

Como a inexistência de sistemas temperados de afinação da música européia, até o final do século XVII, tornava complexo o uso de várias armaduras de clave, a solução para a obtenção de diferentes transposições foi a utilização das claves altas. Armaduras com três ou mais alterações, nesse século, eram sistematicamente evitadas na música modal e quase somente empregadas em música tonal, escrita já no estilo moderno. Por essa razão, todos os exemplos musicais em claves altas até agora encontrados em acervos brasileiros são modais e representantes do estilo antigo, e a grande maioria não possui acidentes na armadura de clave. (CASTAGNA, 2002, p.5)

Na conclusão desse mesmo artigo, sustenta que:

A documentação estudada comprova a utilização do sistema de claves altas no Brasil durante os séculos XVIII e XIX, porém já como um arcaísmo. Muitas vezes, os copistas dessa fase tentaram preservar as claves altas em seus manuscritos, porém a falta de um conhecimento pleno desse sistema ocasionou um número muito grande de confusões, tornando necessários, para a edição e execução coerente desse repertório, a análise e o ajuste das claves e transposições, e não apenas a transcrição prática, como se tem observado até o presente. Por outro lado, a compreensão do sistema de claves altas é importante não apenas para a edição e execução de música religiosa, mas também para a associação de seus manuscritos a fenômenos mais amplos ligados à cópia e à circulação de música nos séculos XVIII e XIX,

⁸³ Castagna (idem, p. 1-2), explica: "Em manuscritos musicais de acervos brasileiros, observa-se a utilização de três sistemas de claves [...]. No sistema de *claves altas*, as vozes de Soprano, Alto, Tenor e Baixo possuem, respectivamente, as claves de Sol na segunda linha, Dó na segunda linha, Dó na terceira linha e Dó na quarta linha, enquanto em *claves baixas* essas vozes recebem as claves de Dó na primeira linha, Dó na terceira linha, Dó na quarta linha e Fá na quarta linha. No sistema de *claves modernas*, por sua vez, a sequência de claves é: Sol na segunda linha, Sol na segunda linha, Sol oitava abaixo na segunda linha e Fá na quarta linha."

⁸⁴ Apud HEMMER-LLIND, Sigfried. London, Macmillan Publ. Lim.Chivette. *The New Grove dictionary of music and musicians*. 1980.v. 4, p. 221-223. apud CASTAGNA, idem.

⁸⁵ *Arte Mínima Que Com Semibreve Prolaçam tratta em tempo breve, os modos da Máxima, & Longa sciencia da Musica* [...]. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1704, 6f. não num., 44, 52, 136p. apud CASTAGNA, idem.

inclusive entre Portugal e Brasil: o fato de estar predominantemente ligada ao repertório em estilo antigo faz com que a presença das claves altas (assim como de outros arcaísmos, como a notação proporcional) seja forte indício da permanência de obras compostas em época bem anterior àquela na qual foram copiadas. (CASTAGNA, 2002, p. 20-1)

No artigo *Música brasileira do séc. XVIII e a definição do seu estilo*, de Régis Duprat (1981), encontra-se toda uma exposição dos estilos europeus, afirmando a primazia do estilo pré-clássico (situado entre o final do barroco e a estética clássica, estabelecida na segunda metade do século XVIII), que teria influenciado compositores brasileiros do mesmo período a valorizarem um estilo em detrimento de outro.

Os compositores brasileiros da época sofrem, todos, o impacto dessa corrente pré-clássica, apesar de apresentarem os seus produtos musicais exatamente a partir do último quartel do século. E isso por duas razões: por cultivarem um gênero, o religioso, que sofre e assimila as naturais resistências a inovações estéticas da Igreja Católica. Para esta, a música litúrgica ideal continua sendo a vocal, 'a capella', sem prejuízo de certa reserva a toda música instrumental. Seus padrões e modelos são os produtos da polifonia vocal palestriniana do século XVI. (DUPRAT, 1981, p.5)

E prossegue:

Ocorre que a música instrumental é a de eleição natural do chamado estilo clássico. E se os gêneros clássicos típicos são o concerto, a sinfonia [...] a música religiosa católica permanece, evidentemente, voltada estritamente, para a expressão do repertório de textos litúrgicos que condicionam uma sintaxe e sugerem um caráter específico, incompatíveis com os procedimentos da ópera italiana, convergência obrigatória na construção do estilo clássico e, com a morfologia da sonata, forma paradigmática eleita pelo classicismo para viabilizar as suas estruturas. O classicismo musical europeu, aliás, não primou pela grandiosidade de suas formas religiosas. (Ibid., id.)

A notação é reveladora de uma prática musical contextualizada no tempo. No caso dos manuscritos brasileiros em *estilo antigo*, essa prática remete a uma associação com uma estética antiga, estilo peculiar da música brasileira, predominante no período colonial. Essa concomitância entre os dois estilos corrobora a conceituação de Paulo Castagna (2002), que os resume em *antigo e moderno*.

A manutenção de estruturas e gêneros em *estilo antigo* na música produzida por compositores brasileiros até o século XIX evidencia uma acomodação, uma permanência de

modelos de notação anteriores. Os rompimentos e modificações no estilo e na notação ocorridos no século XVIII resultaram em novos sinais que passaram a conviver com os anteriores, por questões extramusicais⁸⁶. Os músicos brasileiros, indicadores de uma relação entre a colônia e a matriz, absorveram o conhecimento dispensado por esta última, sem grandes questionamentos ou reveses. Como decorrência, compositores e copistas do *estilo antigo* seriam porta-vozes de uma teoria da música, em que a notação seria convencionada como a *correta* ou inequívoca.

Para melhor compreender-se a manutenção do *estilo antigo*, conseqüente das resoluções tridentinas, passamos aos estudos de musicólogos que aprofundaram este assunto. Karl Gustav Fellerer⁸⁷ esclarece que, ao contrário da crença popular, o Concílio de Trento, que se estendeu de 1545 a 1563 (período esse dividido em três fases: de 1545 a 1547, de 1551 a 1552 e de 1562 a 1563), não estabeleceu detalhes sobre problemas musicais e estilísticos, mas sobre atitudes fundamentais, como a simplicidade com que as missas deveriam ser celebradas e a inteligibilidade do canto, que deveria ser totalmente compreensível aos ouvintes, sem lhes causar distúrbios aos ouvidos e aos corações. A polifonia, ou música figurada, era julgada lasciva porque *escondia* as palavras sagradas, que deveriam ser mais inteligíveis para o ouvinte do que a música. Assim, elementos da música profana, como o ritmo e o uso dos instrumentos, não deveriam ser entremeados com as frases divinas da hinódia⁸⁸. A salmodia deveria ser apreendida pelos corações, e não servir ao mero deleite dos ouvidos, para que pudesse conduzir ao arrebatamento das aspirações pelas harmonias celestiais e pela contemplação das alegrias do sagrado. De acordo com esse espírito, a missa não deveria ser dita em língua vulgar, mas somente em latim. As implicações de tais

⁸⁶ Ver 4.2, p. 234.

⁸⁷ FELLERER, Karl Gustav. Church music and the Council of Trent. *The Musical Quarterly*, v. 39, n. 4, 1953, p. 576.

⁸⁸ Conjunto dos textos bíblicos (Salmos, peãs, cânticos do Novo Testamento, como o *Magnificat*) ou hinos compostos por poetas cristãos como o *Te Deum*, as sequencias, a doxologia (*Gloria Patri*, e.g.) e os cânticos metrificados e, geralmente, com prosódia silábica, incorporados à liturgia católica ao longo da Idade Média.

resoluções deveriam ser fixadas pelos decretos sinodais regionais, subsequentes ao Concílio, coibindo abusos – temas musicais profanos advindos de gêneros como a *caccia*, canções e madrigais, utilizados como *cantus firmus* na *Missa L'homme armée* (tema empregado por vários compositores), ou a *Missa super "La Bataille"*, de Clement Janecquin (1480-1560), por exemplo. Também foi condenada a distribuição de textos diferentes pelas várias vozes para serem cantados simultaneamente. Muitos concílios sinodais pós-conciliares foram realizados por toda a Europa com a finalidade de determinar regras sobre o canto inteligível e o uso do órgão. Fellerer (1953) cita, entre outros, o bispo Cirillo Franco, que em 1549 tentou contrastar o ideal da música antiga com a renascentista. A música a que o bispo se referiu estruturava-se sobre os modos gregorianos antigos⁸⁹, pois estes já traziam uma persuasão *afetiva* maior que a da música construída a partir dos princípios da oratória e da retórica, elementos estes incorporados à música renascentista no século XV, que, conforme o bispo, retirava do homem a capacidade de usar a razão e o punha num *estado de frenesi* (FELLERER, 1953. p. 582, cf. n. 22 do autor).

Craig A. Monson (2002) chama a atenção para outro fato: a reação aos protestantes como elemento de manutenção das tradições antigas, já manifestada em ocasiões anteriores, como as reformas na música, em 1530, pelo vigário geral dos agostinianos em Modena, Girolamo Seripando, que assim reafirmava o espírito da Contrarreforma. No período final do Concílio, o arcebispo de Ragusa, Ludovico Becadelli, que defendia ideias humanistas a princípio, após várias reuniões com a comissão que liderava, apresenta atenuações substanciais sobre a maneira pela qual a música no culto divino deveria ser restaurada. A comissão mencionou os moldes prescritos pelo papa João XXII, na bula *Extravagantes*, de

⁸⁹ Os oito modos gregorianos, divididos em quatro autênticos e quatro plagais, eram concebidos como portadores de *afetos*, ou *ethos*. Como exemplo, citamos o modo gregoriano I Protus, cujo 1.º tom autêntico (ré a ré, tom recitativo lá), dórico ou falso *phrygisti*, expressava o *ethos* nobre, tranquilo, adequado à expressão de todos os sentimentos, e o 2.º tom plagal (lá a lá, tom recitativo fá), hipodórico ou falso *hypodoristi*, que expressava o *ethos* severo, que convém à expressão da tristeza. CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*, v. 1, p. 201.

1324-25, reconhecendo, segundo Monson (2002), a conexão entre os esforços da pretendida reforma e a manutenção da tradição musical católica, remontando a dois séculos.

Segundo Hugo Leichtentritt (1944), um dos modelos de composição apresentados ao Concílio foi o encomendado a Jakob van Kerle, ou Jacobus de Kerle (1531/32?-1591), que trabalhava para o cardeal Otto Truchess, de Augsburgo. A obra *Preces speciales pro salubri generalis concilii successu*, executada diversas vezes ao longo da última fase do Concílio, consiste de dez extensos responsórios, que seguiam o modelo dos gregorianos. O estilo moteto da *Ars Antiqua* foi usado, com alternância de passagens em duas, três e quatro vozes. Não há utilização do *cantus firmus*, e os acordes caminham em blocos construídos sobre a maneira antiga do fabordão, deixando o texto transparecer distintamente, de forma austera e sem ímpetos das chamadas *paixões* ou *afetos*. Os cardeais aprovaram o modelo, por julgá-lo compatível com a propriedade litúrgica e a dignidade eclesiástica. Nele se observa a economia, intencional, no uso de recursos artísticos, com raras ocorrências de harmonia cromática, e a ausência de pintura musical considerada extravagante, como nos madrigais, similar ao modelo da música criada por Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526-1594). A obra de Kerle também apresenta equilíbrio entre a escrita polifônica e homofônica, sem artifícios do cânone nem sutilezas do contraponto. Segundo Leichtentritt (1944), um expressivo número de grandes mestres participou na busca do propósito de Kerle e Palestrina, como Paolo Animuccia (em Roma), Orlando di Lasso, Vincenzo Ruffo (em Milão) e Francesco Rosselli (Basilica de São Pedro, em Roma, e Capella Giulia posteriormente), todos examinados pela comissão dos cardeais Vitello Vitellozzo e Carlo Borromeo. O chamado “estilo Borromeo” primava pela homofonia e simplicidade. Conforme Leichtentritt (1944), Orlando di Lasso (1531-1594) aderiu no final da vida ao estilo severo da Contrarreforma, com apaixonada religiosidade e temor da danação eterna. Esse estilo iria definir todo o desenvolvimento que seguiu a música católica pós-conciliar.

Rui Vieira Nery (1991) considera os aspectos políticos, sociais e econômicos – bem como a crise de valores na Europa, promovida pelos conflitos religiosos provocados pela Reforma Protestante – como os elementos que impulsionaram a coroa portuguesa a uma aproximação maior com Roma. Em 1536, portanto, antes do início do Concílio de Trento, Dom João III, rei de Portugal, em acordo com o papa, permitiu a entrada da Inquisição (Santo Ofício) em Portugal, comprometendo-se a devotar seus esforços ao sucesso do Concílio. Nery (Ibid., id.) informa que o Santo Ofício iniciou a censura em 1540 e em 1547 mandou publicar o *Index* das obras proibidas. A partir do estabelecimento da censura, qualquer obra publicada em Portugal deveria ter três licenças: a da coroa, a da autoridade eclesiástica diocesana e a da Inquisição. Por outro lado, em 1540, poucos meses após a criação de sua ordem, os jesuítas se instalaram no país e, em 1555, já dirigiam as instituições de ensino mais prestigiadas.

Rui Vieira Nery (Ibid., id.) tece considerações quanto ao impacto das resoluções do Concílio de Trento sobre a música litúrgica logo evidenciada, resoluções essas que determinaram a diferença entre a música das catedrais, em estilo austero, com contraponto rigoroso, e a música palaciana, com maior complexidade técnica contrapontística, voltada para uma elite com educação musical sofisticada. O musicólogo destaca ainda que a predominância da polifonia portuguesa impressa no século XVIII corresponde precisamente ao modelo conservador do repertório das catedrais, diferente da rica evolução e da variedade da prática polifônica no país. Pode-se daí deduzir que essa prática se estendeu por toda a colônia, mantendo o estilo do canto de órgão em terras brasileiras.

O *estilo antigo* "era o principal estilo didático na teoria musical e no ensino da música e pré-requisito técnico para todo músico criador dos séculos XVII e XVIII", segundo Fellerer (apud CASTAGNA, 2001, p.13)⁹⁰. A partir do que foi exposto anteriormente sobre o retorno a modelos antigos apontados no Concílio de Trento e desta última assertiva, pode-se inferir

⁹⁰ A teoria musical que dá maior compreensão a esses aspectos será estudada em 3.6.2, p. 186, e 3.6.2.1, p. 202.

que a notação musical antiga fazia parte do mesmo contexto, da mesma forma de pensar a teoria da música – o que vem ratificar o que foi explicitado por Raphael Coelho Machado no seu *Diccionario Musical*⁹¹ sobre a Escolástica e as complementações de estudos para maior compreensão da teoria musical sugeridos por Hindemith (1944).

2.2 Aspectos gerais da notação musical

Para melhor compreendermos a localização dos sinais da notação antiga, apresentamos panoramicamente a história da notação. Reunidos sob uma explicação teórica que os precedia, os objetos visuais fizeram com que os sistemas notacionais, por sua vez, pudessem ser identificados com um período da história da música, um estilo musical ou até mesmo com segmentos sociais e/ou culturais.

Nos mais diversos contextos, os sistemas de notação (neumas, números, letras, sílabas, ideogramas, grafismos, entre outros) são questionados quanto a sua eficácia e eficiência, pois, de forma inerente à sua natureza, esses sinais proporcionam facilidades aos músicos e, ao mesmo tempo, limitam as possibilidades de sua utilização. Contudo, numa perspectiva etnomusicológica, não limitada a este viés, Cohen e Katz (1979) inferem que os parâmetros musicais exigem que se faça, para maior eficiência, um exame da relação entre a capacidade da notação e sua aptidão para organizar o material musical.

A eficiência no Ocidente [do sistema de notação] diz respeito aos parâmetros de altura e duração, os quais são importantes para a organização de uma composição musical e com a ajuda da qual a identificação da obra se torna possível. (COHEN; KATZ, 1979, p.104)⁹²

Cohen e Katz prosseguem no seu estudo refletindo sobre essa eficiência. As autoras afirmam que todo sistema de notação será sempre limitado ao que se propõe atender, mesmo

⁹¹ Ver 1.1.1.3, p. 36.

⁹² "Efficiency in the West pertains to the parameters pitch and duration which are important to the organization of a musical composition and with whose aid the identification of the work is made possible".

perdurando por séculos, como a notação clássica ocidental, com suas variadas combinações, que atendiam aos estilos que se utilizaram dela com um mínimo de informações visuais e um máximo de informações musicais (Ibid., id.). A notação tradicional foi assim denominada por muitos autores ao longo dos séculos como natural, ou seja, como a essência derivada de exaustivas discussões teóricas e adaptações à performance, aperfeiçoada e absorvida na prática da notação como uma espécie de desvendamento, ou similitude com os símbolos presentes na natureza.

Em contrapartida, as notações foram normatizadas pelas teorias que definiam práticas de interpretação. Dessa forma, as teorias passaram a preceder a notação, tornando-se, então, o parâmetro, até que surgissem novas necessidades e novas adaptações.

Na busca da gênese histórica e com uma abordagem epistemológico-arqueológica de enunciados, o estudo de Marie-Elizabeth Duchez sobre a *Representação espaço-vertical do sinal musical na indicação do grave-agudo e a elaboração da noção de altura de som na consciência musical ocidental* (1979) busca as gêneses da noção de altura do som, cujos grafismos representam visual e geometricamente as relações apreendidas pelo ouvido, que não são geométricas. Segundo a autora, “O princípio epistemológico dessa espacialidade e do sistema de representação que era seu objetivo é a noção de altura do som, i.é, a projeção da imagem espacial baixa-alta sobre a percepção da relação grave-agudo.” (Ibid., id., p. 54)⁹³

Conforme Duchez , a imagem geométrica orientada e quantificada da altura substituiu psicológica e ontologicamente as relações sonoras. O espaço musical de intelecção é específico, psicológico e simbólico, diferente do universo empírico, físico, matemático. Este espaço conceitual abstrato, onde pode funcionar um sistema de relações, é imaginário e, por associação, aproveita as possibilidades geométricas de outros espaços cognitivos, tais como a localização, a direção, a grandeza, o sistema de referência. De maneira não linear,

⁹³ "Le principe épistémologique de cette spatialisation, et du système de représentation qui en était le but, est la notion de hauteur de son, c'est-à-dire la projection de l'image spatiale bas-haut sur la perception de la relation grave-aigu."

desenvolveu-se a partir de inúmeros fatores, como a natureza dos problemas da música vocal e a necessidade prática da notação, estabelecendo a maneira pela qual os músicos analisavam e organizavam o que ouviam.

A complexidade da noção de altura passa pelo conhecimento das variações da qualidade grave-agudo, juntando-se a outras qualidades do som como o timbre, a intensidade, e com sua situação aural. Acrescidos dos estudos psicoacústicos e das teorias neurofisiológicas da audição, os ensaios de análise psicomusical da sensação complexa de altura em vários compostos fenomenais e todas essas aberturas cognitivas, concomitantemente à cessação da dominação absoluta do sinal grave-agudo na música do nosso tempo, tudo isso culminou no conceito desta representação ao longo de um milênio (DUCHEZ, 1979).

A preocupação histórica maior do estudo de Duchez é o conceito de altura relativa, pela posição de um intervalo ou por função dentro de um sistema (tom ou modo). Nos seus levantamentos, o autor constatou que os gregos utilizaram um certo número de noções de caráter espacial, daí os conceitos aristoxenianos de movimento da voz, do lugar de um som e do intervalo entendido como distância entre dois sons. Embora não tenham influenciado na notação, essas noções eram simplesmente o grau de gravidade ou de acuidade, sem a designação de alto e baixo, como sugeriu mais tarde a altura gráfica. A variação melódica estava ligada à variação da tensão no monocórdio ou ao tamanho dos tubos, concepções da teoria pitagórica. De fato, é a tradição gramatical latina ao longo da Idade Média que começará a fixar os empregos dos termos relacionados à altura, vindo substituir, aos poucos, o enfraquecimento da noção de tensão pela de altura (Ibid., id.).

Duchez prossegue apresentando as descrições verbais e citando o pensamento lógico de Santo Agostinho: "O som se move no tempo enquanto Espírito e no espaço enquanto corpo sensível" (S^{to}. AGOSTINHO, apud DUCHEZ, 1979)⁹⁴, isto é, a necessidade de disciplinar a

⁹⁴ "Le son se meut dans le temps en tant qu'Esprit, et dans l'espace en tant que corps sensible." St. Augustin, De genesi ad litteram, VIII, 23 et 26.

música litúrgica exigia objetivar o som como *corpo sensível*, as relações sonoras traduzidas em imagens espaciais, determinadas pelos tempos dos textos sagrados. A experimentação causou a ambiguidade nos textos anteriores ao século X, confundindo a terminologia de altura e intensidade ligada à mudança da natureza do acento verbal; as variações de altura se confundiam com a duração (*protractio, arsis, thesis*) e, ainda, separavam a altura do timbre, como é o caso da expressão *vox mollis* (Ibid., id.). Antes desse período, uma palavra poderia ser usada para expressar movimento melódico, ritmo ou intensidade, como é o caso de *motus, vocis, tonus, accentus*, todas elas presentes em um único sinal, um neuma ou uma letra. As reais dificuldades provinham da ligação da música com o texto verbal, que deveria ser mais próximo da recitação (daí *cantus planus* ou cantochão), o que excluía a música como fenômeno autônomo. As indicações dos concílios eclesiásticos, obras de liturgia e comentários sobre o canto prescreviam sobriedade e reserva, mantendo a linha melódica nas alturas médias e a lentidão regular do canto gregoriano, somada à exigência do tom homogêneo das vozes, tanto na alternância dos coros quanto na alternância entre solista e coro, modelo que perdurou por toda a Idade Média (Ibid., id.).

As necessidades pedagógicas e de memorização do canto litúrgico promoveram a racionalização da conceituação do sinal grave-agudo. Com os primeiros ensaios empíricos sobre a polifonia, no século IX, tornou-se impossível memorizar todos os cantos. Duchez atribui a essas condições concretas de produção das variações grave-agudo as primeiras descrições pré-teóricas da música. Entretanto, o recurso pedagógico da quironomia, que Duchez chama de manifestação verbo-gestual, ou seja, a “regência” por gestos que acompanhava o movimento e as inflexões melódicas, foi utilizada como metáfora espacial para exprimir o movimento da voz e viria a se concretizar graficamente nos neumas.

Por outro lado, as analogias oriundas da gramática apresentaram no discurso descritivo da música inúmeros elementos essenciais à construção da teoria da altura. Essas analogias, da

terminologia greco-latina do acento verbal, foram aplicadas sem hesitação às variações de altura grave-agudo, ainda que sem explicitação do caráter espacial (Ibid., id.).

Leo Treitler⁹⁵ aborda o mesmo objeto de estudo por outro viés, pois foca a natureza, a origem e a evolução da prática inicial da escrita musical, com a preocupação de identificar o processo histórico da concepção inicial da escrita das alturas em música. Não se trata de uma abordagem epistemológica, como nos estudos de Duchez, tampouco uma abordagem paleográfica, que classificaria os sinais e os identificaria nos seus períodos e lugares de uso. Todavia, é uma abordagem semiológica, que estuda as relações funcionais entre os sistemas de sinais e sua significação, levando em conta a recepção. Segue os princípios da semiótica do filósofo americano Charles Peirce, que proporcionou um aparato conceitual e funcional à análise das funções do signo e seus modos de representação. Inicialmente, Treitler aborda o modo simbólico, representacional, que analisa as associações habituais do signo e seu referente, ou seja, como uma simples nota identifica a posição no espectro de alturas. O segundo modo, o icônico, implica o envolvimento do observador no processo da representação, um isomorfismo⁹⁶ entre o sinal e o referente. Essa representação é simbolizada pelo movimento melódico – o qual, muito além de uma sucessão de alturas, também é a representação gráfica da imagem dos contornos da melodia, imagem essa que, para os nossos olhos ou ouvidos, estabelece a conexão dos pontos. O terceiro modo, o indicador, é disposto hierarquicamente de forma a atuar sobre todos os sistemas de sinais, cuja arrumação exata dependerá da forma como o sistema é usado, da natureza do campo de referência e da competência do leitor, ou seja, o modo indicador constitui a transmissão direta da tradução dos sinais para os movimentos dos dedos do músico no instrumento.

⁹⁵ The early history of music writing in the West. *Journal of the American Musicological Society*. University of California Press e American Musicological Society, v. 35, n. 2, 1982, p. 237-79. Treitler observa as duas vertentes da semiologia americana e a francesa do lingüista suíço Ferdinand Saussure. Comenta na mesma nota que, apesar do título *Sémiologie grégorienne*, da autoria de Eugène Cardine, o que poderia ser o início dos estudos em semiologia restringe-se à seleção de passagens melódicas de fontes escolhidas, não constituindo, portanto, o início da investigação semiológica, cf. n. 2, p. 238.

⁹⁶ Como exemplo, Treitler cita um sinal de trânsito convencionado com a figura de um animal que representa um aviso de precaução e da possibilidade de aquele animal cruzar a pista.

Entretanto, historicamente, outro olhar foi projetado sobre a partitura ou a notação como objeto visual, olhar esse que extrapola a obra impressa, ou manuscrita, apenas como um objeto musical. É um recurso lúdico. Esse recurso vem a ser a utilização de artes pictóricas ou do jogo enigmático, em forma de charada (cânones enigmáticos), que deveria ser interpretada antes da execução, por meio do uso das notas, da indicação de compasso, da distribuição de barras de compasso ou de acidentes, ou ainda da mudança desses, entre outros elementos. Para desvendar as charadas, era utilizado um texto com linguagem simbólica, baseada em valores culturais, geográficos, metafísicos, filosóficos, teológicos, entre outros, atribuídos aos sinais musicais, aos seus nomes (sílabas ou letras) de forma criptografada. Usavam-se, ainda, sinais musicais com fins decorativos ou pictográficos, ainda que mantida a significação musical⁹⁷. Algumas dessas práticas foram cultivadas entre os séculos XV e XVII, outras se estenderam desse período até o século XX.

Exemplificando ainda a partitura e a notação como objeto visual, James Haar (1992) cita Leonardo da Vinci quando este disse que "a música só se torna eterna quando está escrita"⁹⁸. A apresentação de Haar aborda as edições das obras musicais que tinham o *layout* baseado nas artes pictóricas, o que permitia a compreensão da estrutura da composição e proporcionava a execução de diversas formas, como um jogo. Entre outras maneiras de se escrever a música, Haar destaca o *layout* que possibilitava que uma voz pudesse ser cantada no curso normal da melodia ou de forma retrógrada; as partituras escritas em diversos formatos geométricos (circulares, retangulares, quadrados, entre outros); a arte da caligrafia musical como elemento artístico paralelo ao desenvolvimento da notação como linguagem, e, ainda, a escrita das ligaduras com o efeito visual do significado da ligadura naquele período.

⁹⁷ DART, Thurston. *Grove Music on line*, article 09152, verbete: Eye music.; CARTER, Tim. *Grove Music on line*, article 30568, verbete: Word-painting. SAMS, Eric. *Grove Music on line*, article 06915, verbete: Cryptography, musical.

⁹⁸ HAAR, James. Music as visual object. *L'Edizione critica tra testo musicale e testo letterario, atti del Convegno Internazionale*. Libreria Musicale Italiana. Cremona, Itália, outubro / 1992, p. 98-128, apud Emanuel Winternitz, *Leonardo da Vinci as a Musician*, New Haven, Yale University, 1982, p. 214-5. "become eternal when it is written down".

Haar faz observações quanto às edições mais recentes da música antiga, ou seja, as modernizações que as distanciam da aparência original, e as dificuldades conceituais que decorrem dessa atitude.

Outros parâmetros, como os apresentados por John Sloboda (1981) no artigo *Os usos do espaço na notação musical*, dão maior clareza no que concerne à questão espacial. O autor estuda a notação sob o prisma da organização visual, psicológica, e a compreensão dos diversos *layouts* de partituras de música vocal e instrumental, a natureza dos símbolos e suas características espaciais, bem como as exigências do leitor como fator preponderante, visando a uma melhor legibilidade. Segundo Sloboda, os diversos níveis de organização de uma partitura variam de acordo com aspectos espaciais, históricos e psicológicos, pois os aspectos centrais da notação são abstratos, com notação específica para articulação da execução nos instrumentos ou vozes⁹⁹.

Nos levantamentos, Sloboda consultou músicos de orquestra e professores, tendo obtido como resposta a unanimidade de que o olhar deve compreender imediatamente o que vê na partitura. A evolução histórica da organização dos sinais musicais, manifestada na evolução das edições e publicações, teve como objetivo facilitar a leitura do executante. Para dar maior clareza às suas explicações, Sloboda utiliza o conceito de notação ortocrônica, introduzida por Gardner Read (1979)¹⁰⁰, ou seja, a organização, alinhamento e ordenação da notação que predominou sobre vários outros sistemas de notação desde o século XVII e que ainda nos dias de hoje compete com as novas notações. O vocábulo ortocrônico, derivado do grego *orto* (correto, certo) e *chrónos* (tempo), define a correspondência que facilita a compreensão de altura e duração, com proporção matemática definida, concomitantemente,

⁹⁹ Sloboda observa que as exceções mais claras, fora desta universalidade, são a tablatura, para instrumentos de cordas dedilhadas, e a notação *Klavarscribo* para teclado (escrita na vertical), que não teve continuidade.

¹⁰⁰ Geoffrey Chew, op. cit. (cf. Nota 40), refere-se ao capítulo introdutório desta obra (*Brief History of Music Notation* [Breve história da notação musical] como uma mera repetição do livro publicado por Lussy e David, em 1882, que conceberam a notação moderna como aquela que se estabilizou do século XVII até o século XX. Entretanto, o conceito utilizado por Read não estabelece a notação simplesmente, mas as decorrências das tentativas dos editores para uma melhor distribuição e organização da notação no espaço da partitura.

com a clareza individual e a concisão característica para cada símbolo, no espaço da partitura, facilitando a execução e a memorização.

Do ponto de vista psicológico e econômico, a partir do século XIX os editores passaram a utilizar convenções para a edição de partituras. A organização espacial passou a fazer parte de uma lista de exigências dos músicos, que levaram os editores a encontrar melhores soluções de *layout* e utilização racional do espaço, experimentando novas distâncias, com medidas padronizadas, na disposição dos elementos musicais. Entretanto, fatores extramusicais, como as técnicas de impressão¹⁰¹, foram motivo de retardamento no atendimento dessas exigências. As várias disposições das partituras surgiram da necessidade de sincronicidade e legibilidade, trazendo consistência a qualquer leitura musical. Sloboda lista as exigências que levaram a uma melhor distribuição dos elementos musicais que se tornaram fatores de preocupação na organização e ordenação dos espaços dentro da partitura, tais como: a proporção dos espaços calculados meticulosamente a partir da duração da figura rítmica de unidade de tempo e a distribuição equidistante das quantidades equivalentes no espaço horizontal; os agrupamentos com elementos distintos e claros; as espessuras da distância entre as linhas do pentagrama, mantidas também nas linhas individuais das notas suplementares superiores ou inferiores; tamanhos e distâncias das cabeças das notas, dos pontos e dos sinais de articulação, acima e abaixo das notas; a posição das hastes e ordenações de duração, altura, intensidade, dando prioridade aos eventos principais e diferenciando-os dos secundários. Ainda neste âmbito, Sloboda faz observações sobre o uso da barra vertical no pentagrama como elemento facilitador para uma visualização rápida na localização dos compassos.

Na visão de Charles Seeger (1958), esses conceitos evoluíram lentamente, baseados no desenvolvimento dos recursos da impressão. O autor observa que, a princípio, a impressão

¹⁰¹ Ver 1.1.2, p. 58, sobre o contexto dos manuscritos, edição e publicação.

musical tinha somente a preocupação com a notação descritiva, passando a elaborações mais complexas à medida que o conjunto da teoria também exigia maior cuidado na compreensão da publicação do registro musical. Seeger desenvolve os conceitos dos dois métodos da escrita musical: um prescritivo e subjetivo e o outro descritivo e objetivo. Não se opõem, complementam-se.

A representação visual da melodia pode ser vista como uma cadeia de símbolos ou como um fluxo curvilíneo. A simbolização inevitavelmente resulta em uma distinção bem definida entre o espaço musical (tom) e o tempo musical (ritmo) como fatores separados, independentes. No início a escrita musical convencional foi predominantemente simbólica ou linear, depois um misto de notação simbólico-linear. Aos poucos a notação foi tornando-se prescritiva com a adição de linhas na pauta, hastes e barras verticais, a padronização da cabeça da nota e os colchetes métricos, revertendo, dessa forma, ao simbolismo. Hugo Cole (1974) acrescenta que todas as notações, tanto a que orienta (diretiva/descritiva) como a que prescreve (prescritiva), também são teóricas na medida em que expressam a estrutura gramatical da música que se ouve ou toca, guiando a um modo particular de entendimento. Cole acredita que para um ouvinte iniciado em música há uma tensão entre os valores teóricos e os valores reais das notas que se ouvem.

2.2.1 Aspectos gerais da história da notação

Passamos a apresentar uma visão geral da evolução dos sinais musicais, desde a Idade Média até o século XVII, e o sistema da notação clássica, dita *tradicional* em nossos dias, que permaneceu até o século XX.

Notação neumática gregoriana.

Baseava-se nos acentos das palavras greco-latinas. Transformou-se em notação com elementos geométricos e, posteriormente, na notação mensurada, que se utilizou dos neumas (Figura 1).

FIG. 3.	ORIGINAL FORM	ST. GALL XI CENT.	GERMANY XII CENT.	CAMBRAI XII CENT.	ITALY XII CENT.	GOthic A. D. 1260.	GOthic. A. D. 1563.	SARUM GRADUAL XIII CENT.	ITALY A. D. 1480.
VIRGA.	/	7	7	7	7	7	7	7	7
PUNCTUM.	.	-	-	-	-	-	-	-	-
CLIVIS.	^	^	^	^	^	^	^	^	^
PODATUS.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
SCANDICUS SALICUS.	∴	∴	∴	∴	∴	∴	∴	∴	∴
CLIMACUS.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.
TORCULUS.	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
PORRECTUS.	N	N	N	N	N	N	N	N	N
PODATUS SUBPUNCTIS.	✓.	✓.	✓.	✓.	✓.	✓.	✓.	✓.	✓.
CLIMACUS RESUPINUS.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.
SCANDICUS FLEXUS.	∴	∴	∴	∴	∴	∴	∴	∴	∴
SCANDICUS SUBPUNCTIS.	∴.	∴.	∴.	∴.	∴.	∴.	∴.	∴.	∴.
TORCULUS RESUPINUS.	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
PORRECTUS FLEXUS.	N	N	N	N	N	N	N	N	N
PORRECTUS SUBPUNCTIS.	N.	N.	N.	N.	N.	N.	N.	N.	N.
		1	2	3	4	5	6	7	8

Figura 1 – Quadro de neumas da notação sem pauta (anterior ao século XI) à notação mensural (século XV)

Fonte: *The story of notation*. Abdy Williams, p. 55

Sistema da gama (sucessão de sons) grega

Baseava-se na divisão da corda do monocórdio, ou sistema pitagórico, e do hexacorde (seis notas) ou gama de Guido d'Arezzo – século XI. O hexacorde iniciado em G é o hexacorde duro; o iniciado em C, o natural, e o iniciado em F é também chamado de hexacorde mole. A solmização de d'Arezzo (Figura 2) previa, na leitura das notas, a manutenção do semitom mi-fá, conservado no hexacorde natural. No hexacorde mole, o semitom mi-fa caía sobre as notas *a b*, necessitando do uso do *b* mole (daí, bemol) e, no hexacorde duro, o semitom mi-fa necessitava do *b* quadrado (daí, bequadro). Quando a melodia ultrapassava a extensão do hexacorde, a mudança para outro se chamava mutação, ou mutança, que voltava a pôr novamente as sílabas mi-fa sobre o semitom. O sistema hexacordal cai em desuso em meados do século XVII, substituído pelo solfejo moderno com a adoção da sétima sílaba completando a oitava, para evitar as mutanças. É o sistema diatônico maior natural, ou gama temperada, que compreende sete notas com cinco tons e dois semitons, dando início ao sistema tonal. Das alturas C (dó), F (fá) e G (sol) surgiram as claves.

Monochord	Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd	ee
Guido		<i>Ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>													
				<i>Ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>											
					<i>Ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>										
						<i>Ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>									
							<i>Ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>								
								<i>Ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>							
									<i>Ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>						
										<i>Ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>					

The hexachords beginning on G were called *Hexachordum durum*. Those beginning on C were *Hexachordum naturale*. Those beginning on F were *Hexachordum molle*. In course of time these letters became the so-called “clefs.”

Figura 2. Quadro das gamas gregas e os hexacordes guidonianos, duro, natural e mole.
Fonte: *The story of notation*. Abdy Williams, p. 79

Notação mensural polifônica (século XIII)

Entre 1260 e 1500 o desenvolvimento da notação foi quase exclusivamente voltado para o ritmo. Baseados na métrica grega, em que as sílabas longas e breves se sucedem ou alternam criando a metrificação dos versos na estrofe, foram criados os modos rítmicos (Figura 3). Para os gregos, a metrificação identificava o ritmo naturalmente. De início, a notação utilizada era a conhecida como a notação neumática gregoriana (Figura 4), à qual foram atribuídos valores de duração de acordo com a métrica estabelecida no texto.

Figure 14. The Rhythmic Modes

MODE	RHYTHMIC PATTERN and NOTE-VALUES (- long u short)	MODERN NOTATION
I	- u - u	$\frac{6}{8}$
II	u - u -	$\frac{6}{8}$
III	- u u	$\frac{6}{8}$
IV	u u -	$\frac{6}{8}$
V	- - -	$\frac{6}{8}$
VI	u u u	$\frac{6}{8}$

(or ...)

Figura 3. Modos rítmicos baseados nos pés métricos gregos
Fonte: *The notation of Western Music*. Richard Rastall. p.38

Figure 16. Examples of the Modes

Mode I		= $\frac{6}{8}$
Mode II		= $\frac{6}{8}$
Mode III		= $\frac{6}{8}$
Mode IV		= $\frac{6}{8}$
Mode V		= $\frac{6}{8}$
Mode VI		= $\frac{6}{8}$

or

Figura 4. Quadro de modos rítmicos utilizando notação neumática e a equivalência na notação proporcional.

Fonte: *The notation of Western Music*. Richard Rastall. p.40

Notação franconiana (século XIII)

Franco de Cologne escreve o seu tratado *Ars Cantus Mensurabilis*, aprimorando o sistema mensural e defendendo a ideia de que o uso das ligaduras era possível (Figura 5). A figura rítmica que surge é a *plica*, ascendente ou descendente (Figura 5a), usada com a presença ou ausência da haste definindo a propriedade. Por exemplo, a primeira nota da ligadura com propriedade era a breve, a última nota da ligadura com perfeição era a longa.

Plica, Ligatures, and Rests

FIG. 7.
Plica.

Ascending $\left[\begin{array}{l} \text{Long} \\ \text{Short} \end{array} \right]$ Descending $\left[\begin{array}{l} \text{Long} \\ \text{Short} \end{array} \right]$

Descending Ligatures.

With Propriety Without Propriety With Opposed Propriety

Ascending Ligatures.

Rests.

Perfect Long. Imperfect. Breve. Major Semib. Minor. End of Song.

Semiminima. Croma. Semicroma. End of Period

Figura 5. Quadro de notação apresentando a *plicae franconiana* com ligaduras e as respectivas pausas.
Fonte: *The story of notation*. Abdy Williams, p. 105

Figure 32. Franconian Plicae

I. plica: (a) ascending $\left[\begin{array}{l} \text{Long} \\ \text{Short} \end{array} \right]$ or $\left[\begin{array}{l} \text{Long} \\ \text{Short} \end{array} \right]$ = $\left[\begin{array}{l} \text{Long} \\ \text{Short} \\ \text{Long} \end{array} \right]$ (perfect L)
 (imperfect L)

(b) descending $\left[\begin{array}{l} \text{Long} \\ \text{Short} \end{array} \right]$ = $\left[\begin{array}{l} \text{Long} \\ \text{Short} \end{array} \right]$ (perfect L)
 (imperfect L)

II. plica: (c) ascending $\left[\begin{array}{l} \text{Long} \\ \text{Short} \end{array} \right]$ = $\left[\begin{array}{l} \text{Long} \\ \text{Short} \\ \text{Long} \end{array} \right]$ (pre-Franco)
 (Franco and later)

(d) descending $\left[\begin{array}{l} \text{Long} \\ \text{Short} \end{array} \right]$ = $\left[\begin{array}{l} \text{Long} \\ \text{Short} \end{array} \right]$ (pre-Franco)
 (Franco and later)

Figura 5 a. Notação franconiana apresentando a plica ascendente ou descendente, perfeita (ternária) e imperfeita (binária) e equivalências na notação proporcional moderna.
Fonte: *The notation of Western Music*. Richard Rastall. p. 53

Sinais da notação mensural – *Ars Nova* (século XIV)

As prolações definem vários aspectos da métrica musical (Figura 6). Johannes de Grocheio traça um paralelo entre essas medidas musicais e astronomia, revolucionando todo o tempo (apud BERGER, 2002).

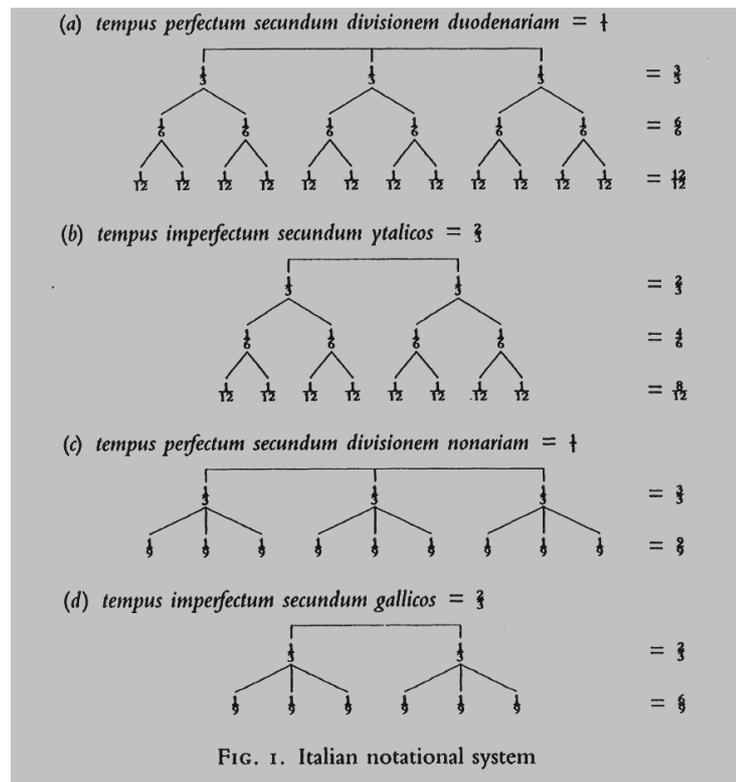


Figura 6. A divisão da breve em tempos perfeitos (ternários) e imperfeitos (binários), segundo italianos (*ytalicos*) e franceses (*gallicos*). Fonte: *Mensuration and proportional signs*. Anna Maria Busse Berger, p. 35

A notação mensural transforma-se em notação proporcional (Figura 7), pouco a pouco, a partir do século XV. Os teóricos discutem exaustivamente sobre a divisão das figuras rítmicas no tempo perfeito e imperfeito.

Ex. 3.11. Anselmi's note-shapes

Maxima	☐ = 9 breves	Brevis media	■ = 1 breve
Maxima maior	☐ = 8 breves	Brevis minor	▤ = 2/3 breve
Maxima media	☐ = 7 breves	Semibrevis maior	▥ = 1/2 breve
Maxima minor	☐ = 6 breves	Semibrevis media	▦ = 1/3 breve
Longa maior	▧ = 5 breves	Semibrevis minor	▨ = 1/4 breve
Longa media	▩ = 4 breves	Minima maior	↑ = 1/2 breve
Longa minor	▫ = 3 breves	Minima media	◊ = 1/3 breve
Brevis maior	▬ = 2 breves	Minima minor	↓ = 1/4 breve

Figura 7. Quadro de formatos de notas na discussão da divisão da breve, segundo Anselmi (1434). Fonte: *Mensuration and notation signs*. Anna Maria Busse Berger, p. 59

Como seus predecessores desde o século XV, Giovanni Spataro, no século XVI, considera a breve como a unidade central da medida (Figura 8), que é dividida em duas e três partes (BERGER, 2002), criando um diagrama de sinais mensurais com proporções.

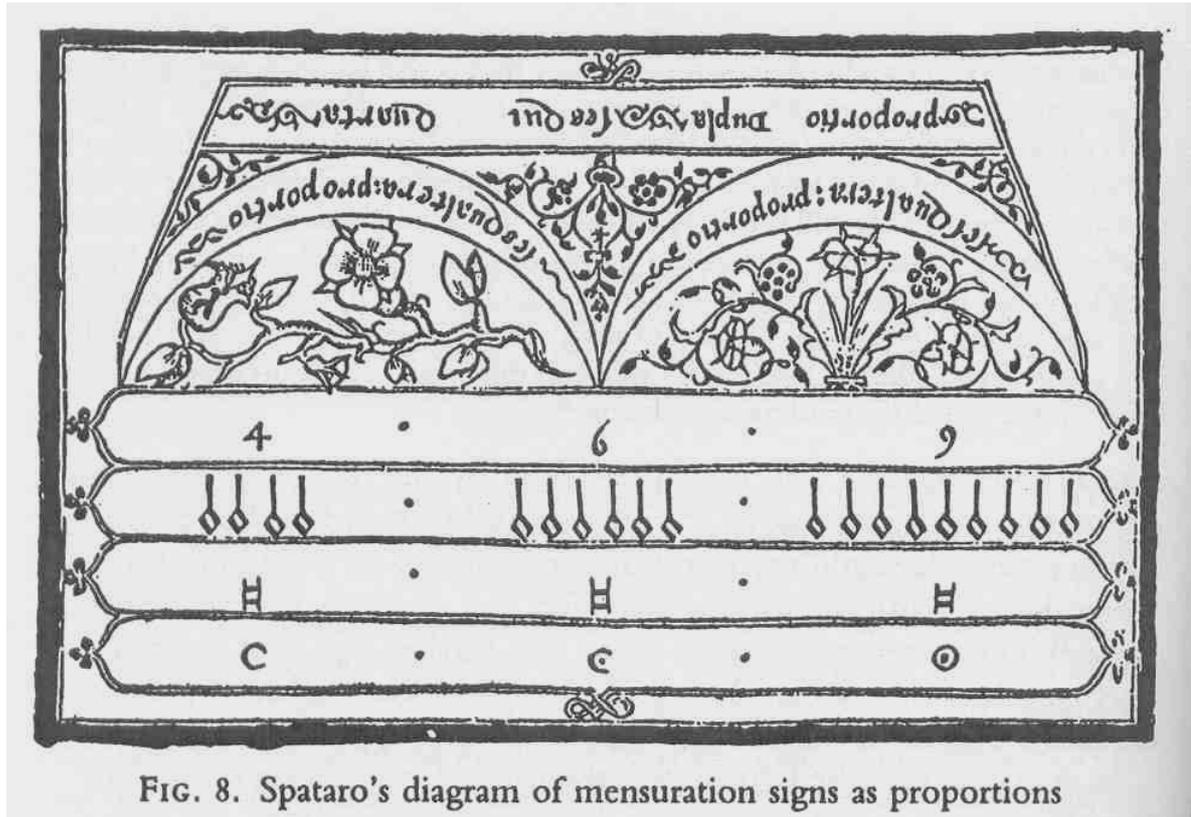


FIG. 8. Spataro's diagram of mensuration signs as proportions

Figura 8. Proporção da sesquiáltera e dos sinais da notação mensural como proporções, segundo Spataro, em 1531 (diagrama desenhado e escrito em duas direções).

Fonte: *Mensuration and proportion signs*. Anna Maria Busse Berger, p. 62

Marchetto de Pádua, no seu *Tractatus* (1412), discute o metro e sua organização rítmica definindo os tempos imperfeito e perfeito (Figuras 9 e 10).

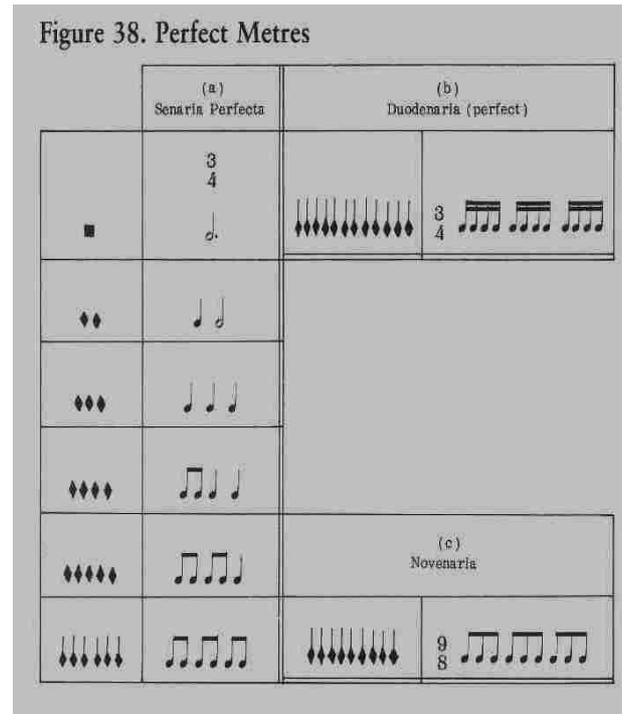
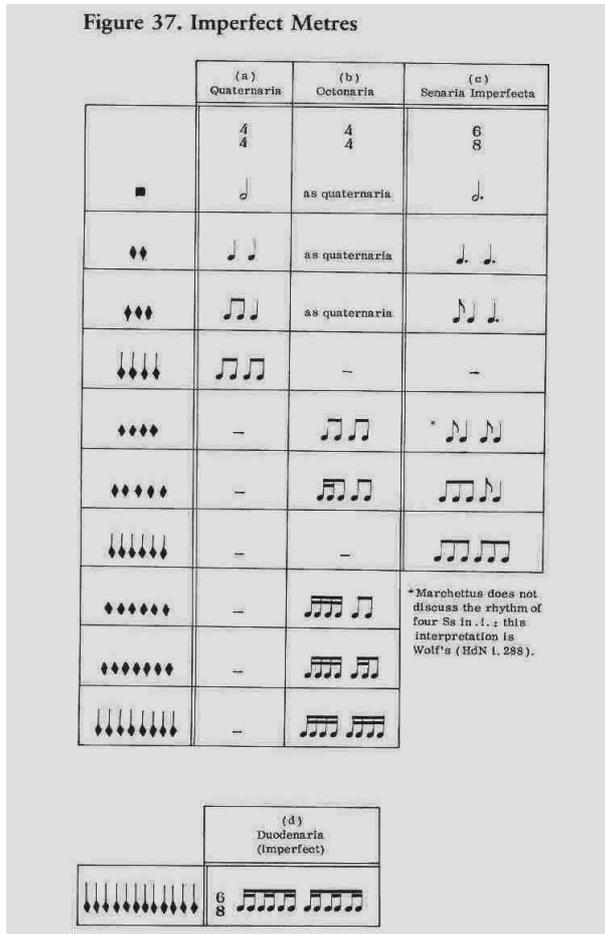


Figura 9. Figuras rítmicas da métrica imperfeita (duodenaria, quaternaria, octonaria e senaria).
Fonte: *The notation of Western Music*. Richard Rastall, p. 64

Figura 10. Quadro de figuras rítmicas da métrica perfeita (ternária)
Fonte: *The notation of Western Music*. Richard Rastall, p. 65

Prolações – a combinação dos tempos perfeitos e imperfeitos (Figura 11).

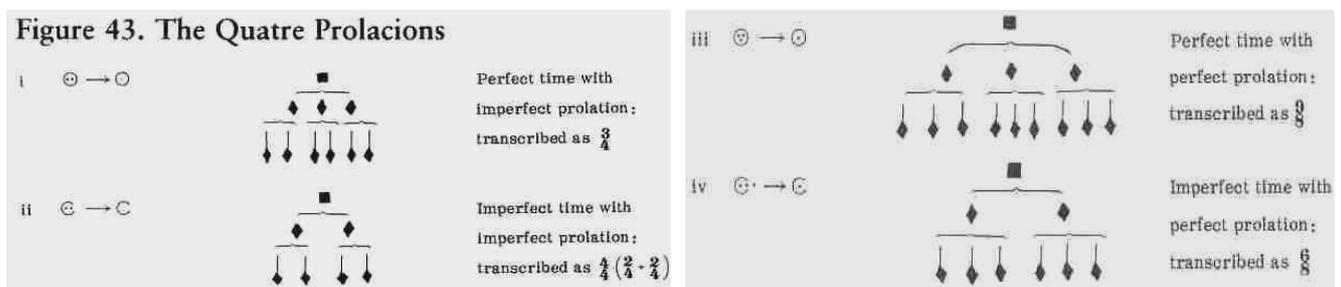


Figura 11. As quatro prolações de Philippe de Vitry (século XIV)
Fonte: *The notation of Western Music*. Richard Rastall, p. 70-1

A *tabula compositoria* (Figura 12) – peça de ardósia onde o compositor compunha – favoreceu a escrita musical do *duplum*, *triplum*, tenor com independência rítmica entre as vozes e favorecendo o sincronismo na leitura. Segundo Bosseur (2005), essa prática perdurou entre os séculos XIII e XV. Esta tábua influenciou o *layout*, e outras formas foram elaboradas conforme as estruturas composicionais evoluíam¹⁰².

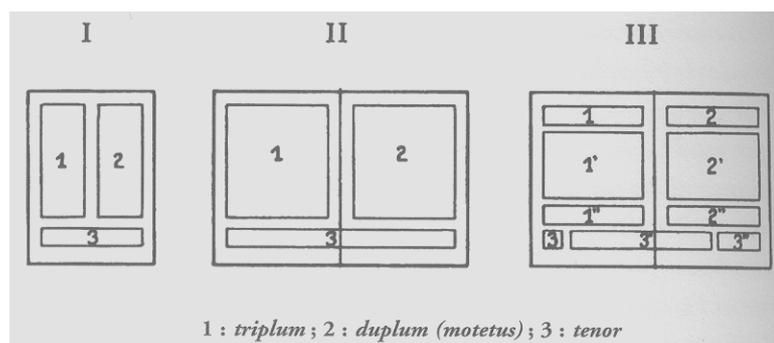


Figura 12. *Tabula compositoria*

Fonte: *Du son au signe – histoire de la notation musicale*. Jean-Yves Bosseur, p. 42

A evolução das figuras rítmicas até a notação proporcional (Figura 13)

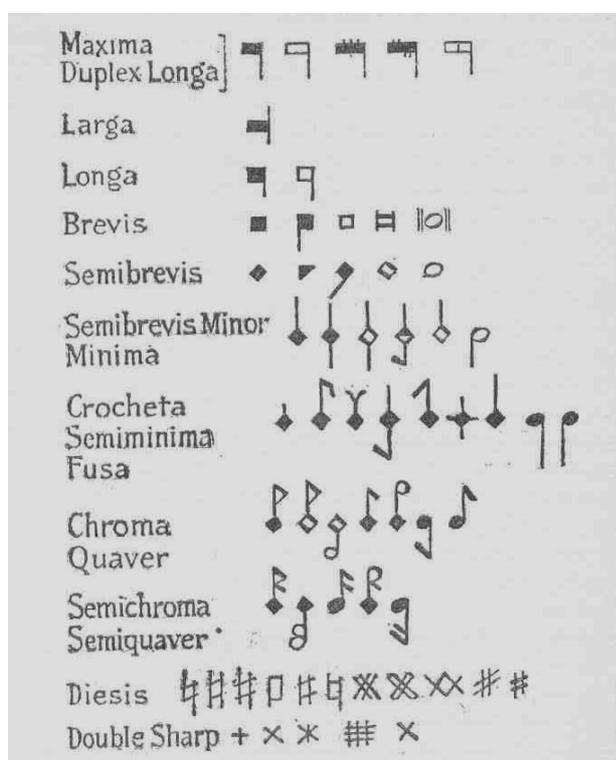


Figura 13. Quadro de evolução das figuras rítmicas até a notação proporcional moderna e do sustenido e dobrado-sustenido. Fonte: *The story of notation*. Abdy Williams, p. 118

¹⁰² Ver 1.1.2., p. 58.

A evolução das claves

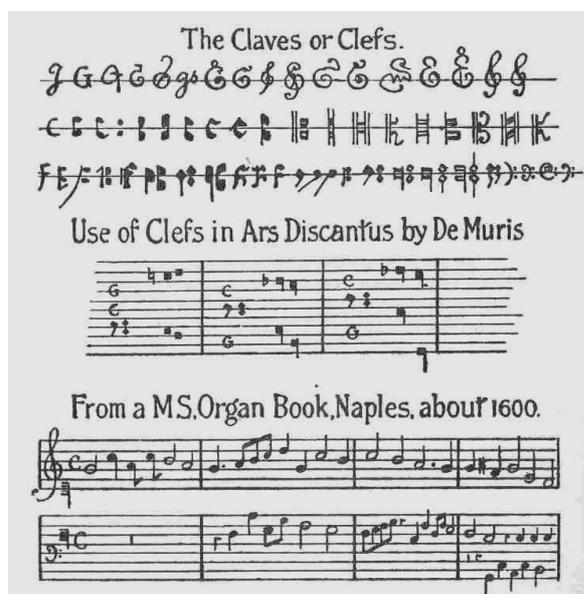


Figura 14. A evolução das claves de sol, dó e fá e a explicação das alturas em pautas de onze linhas (Jean de Muris) e de oito linhas (c. 1600), sem o dó central.

Fonte: *The story of notation*. Abdy Williams, p. 170

A evolução da fermata (Figura 15). A prolongação de notas pelo intérprete, da nota ou do acorde associado a ela, já é descrita por Tinctoris no século XV.



Figura 15. A evolução da fermata. Fonte: *Du son au signe – histoire de la notation musicale*. Jean-Yves Bosseur, p. 61

Notação proporcional branca e negra – século XV (Figura 16).

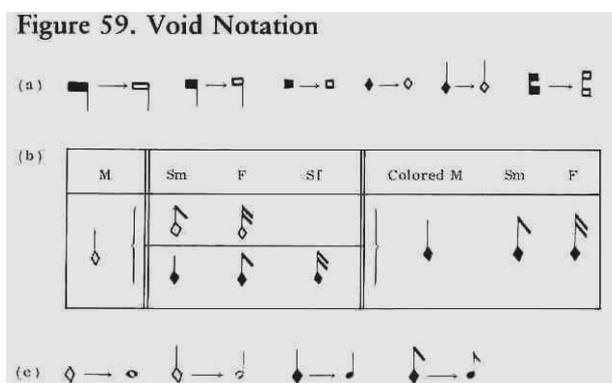


Figura 16. Quadro da divisão proporcional utilizando notação branca e negra. M = Mínima, sm = semínima com colchete, abaixo a evolução da semibreve, mínima, semínima e colcheia.

Fonte: *The notation of Western Music*. Richard Rastall, p. 94

Segundo Rastall (1982, p. 103), a predominância do tempo binário (Figura 17) sobre o tempo ternário é percebida no período de 1450 a 1600. O uso da barra de compasso no final do século XVI ainda não era comum a todas as partituras.



Figura 17. Exemplo da predominância do tempo binário. *Psalmi Davidis poenitentiales*, 1584, Orlando di Lasso. Fonte: *Du son au signe: histoire de la notation musicale*. Jean-Yves Bosseur, p. 49

A estabilização do sistema notacional inicia-se no século XVII, apesar de variações ainda persistirem quanto ao número de linhas e ao formato das linhas simples ou duplas sobre grupos de semicolcheias, incluindo as linhas suplementares, como na Figura 18. Não havia ainda a preocupação com a sincronicidade dos tempos distribuídos dentro de um compasso. Segundo Bosseur (2005), pouco a pouco as notas tomaram forma arredondada (Figura 18), em função da tipografia e da dificuldade de sobrepô-las em forma losangular ou quadrangular na posição vertical dos acordes.



Figura 18. *Parthenia*, para órgão, escrita em seis linhas, início do século XVII, primeira obra impressa com a técnica do talhe-doce na Inglaterra.

Fonte: *Du son au signe – histoire de la notation musicale*. Jean-Yves Bosseur, p. 63

Ainda de acordo com Bosseur (Ibid., id.), à época do Renascimento, coexistiram diversos tipos de notação. As barras de compasso (Figura 19) já eram usadas nas tablaturas no século XVI e, com a necessidade da padronização da notação na música impressa, aos poucos o uso foi generalizado tanto para as vozes quanto para os instrumentos.



Figura 19. *Primo Libro de diversi capricci per sonare*, 1603, Ascanio Mayone, Nápoles.
Fonte: *Du son au signe: histoire de la notation musicale*. Jean-Yves Bosseur, p. 62

A adoção gradual das barras de compasso para a divisão proporcional ortocrônica provocou dúvidas iniciais quanto ao uso de ligaduras no século XVI (Figura 20).

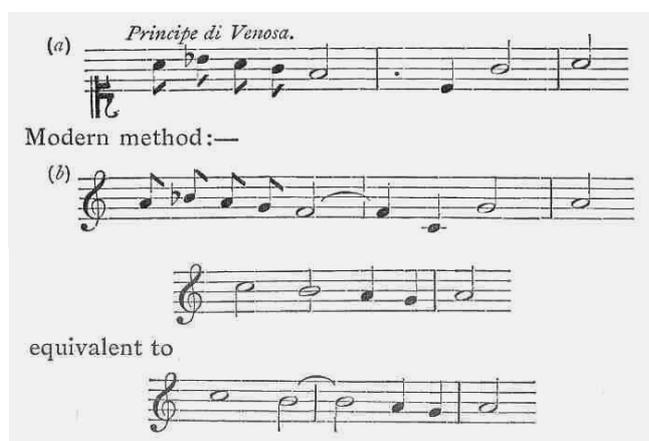


Figura 20. Duas maneiras antigas do uso de ligaduras nas síncopes e suas respectivas transcrições em notação moderna. O exemplo *a* pertence à obra de Carlo Gesualdo, Príncipe de Venosa.
Fonte: *The story of notation*. Abdy Williams, p. 175

A *rhythmopeia*, metros quantitativos – métrica grega e indicações de compasso na notação proporcional (Figura 21), com a preocupação da expressão musical através dos afetos. Com a discussão dos teóricos desde o século XVI, as possibilidades da relação dos pés métricos do texto com os a notação proporcional começa a se normatizar a partir do século

XVII. Com essas discussões, veio a evolução da noção do tempo forte. Há também quadros elaborados por Mattheson e Printz, abordando o mesmo tema.

Mersenne gives a number of examples of metrical feet and their musical equivalents (Ex. 3.1).²¹

EX. 3.1

Pyrriche Iambe Trochée Spondée Tribrache Dactyle Anapeste Scolien Cretique

Baccheam Palimbacheam Molosse Proceleumatique 1. Paeon 2. Paeon 3. Paeon 4. Paeon

Ionique majeur Ionique mineur Choriambic Antispastic Tautopodie lambique Trochaïque

1. Epitrite 2. Epitrite 3. Epitrite 4. Epitrite 4. Epitrite dissous, ou diminué

Figura 21. Exemplo dos pés métricos gregos e seus equivalentes na notação proporcional, na concepção de Mersenne, século XVII. Fonte: *Meter in music, 1600–1800*. George Houle, p. 62.

Rameau criou os exemplos das indicações de andamento, descartando a necessidade do uso das palavras italianas – século XVIII.

Exemples à quatre temps

très lentement lentement un peu vif ou gai

vite lentement gayement

vite très vite très lentement

lentement gayement vite très vite

Exemples à trois temps

très lentement lentement gay

vite (sic) lent gay

Exemples à deux temps inégaux

gracieusement vite lentement

à deux temps

à quatre temps

à six temps inégaux

mouvement de loure gracieusement gay

Figura 22. Exemplos de Rameau a dois, três, quatro e seis tempos sobre os andamentos que não necessitavam das palavras italianas, transcrito para notação redonda atual. Fonte: *Meter in music, 1600–1800*, p. 51-2

2.3 Exemplificações no repertório de música portuguesa

Com vistas à seleção dos manuscritos ou da música impressa para o universo de amostragem, tivemos a preocupação de escolher as obras, dentro do estilo antigo e dos gêneros citados, que exemplificassem o que denominamos notação antiga, ou seja, aquela que permaneceu até o século XIX no Brasil. As evidências que apontamos poderão ser mais facilmente constatadas ao exame das figuras de 3.6.2, p. 186, e 3.6.2.1, p. 202, referentes aos tratados portugueses. Os critérios para observação dos manuscritos constam no Anexo 1, p. 262.

Seguem-se as obras, numeradas em ordem cronológica aproximada, seguidas de ficha descritiva em que se aponta a correlação com os Anexos que contextualizam o emprego da notação antiga.

1. *Proêmio das Paixões e Turbas*¹⁰³ *da Paixão segundo São Mateus*
Autor: António Carrera (?-1599)

Trata-se de dois manuscritos. Acervo da Biblioteca Pública Municipal da cidade do Porto. Fonte: *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: a singularidade portuguesa*, de José Maria Pedrosa Cardoso. Imprensa da Universidade de Coimbra, Portugal, 2006, p. 449 e 451, exemplos 45 e 48, respectivamente.

- a) *Proêmio*¹⁰⁴ *das Paixões*

Apresenta uma fórmula preestabelecida, provavelmente para todas as vozes que iniciam as Paixões do autor, pois não há indicação do evangelho em que se baseia. Contém,

¹⁰³ Turbas são as partes em que há a manifestação do povo na Paixão de Cristo, neste caso, representadas pelo coro.

¹⁰⁴ Na liturgia da palavra, parte inicial da missa, o proêmio é o texto que inicia a leitura do evangelho.

na mesma página, as partes de contralto e, possivelmente¹⁰⁵, de meio-soprano, diferenciadas pela letra capitular. Ver Anexo II, p. 263.

b) *Turbas da Paixão segundo São Mateus*

Abrange as partes de meio-soprano, provavelmente, e baixo. As partes apresentam notação proporcional quadrada, com ligaduras pelas hastes ou aproximação, à maneira da notação mensural; fermatas usadas como fim de período; guião; claves de meio-soprano e contralto; clave de baixo; predominância de notas brancas, mas com notas pretas, provavelmente indicando hemiolia; *layout* de duas vozes por página, notadas pela diferença da letra capitular (Ver Anexo II A, p. 264).

2. *Turbas da Paixão segundo São Mateus*

Autor: Estêvão Lopes Morago (1575-c.1630)

Manuscrito. Acervo do Arquivo Distrital da cidade de Vizeu. Fonte: *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: a singularidade portuguesa*, de José Maria Pedrosa Cardoso. Imprensa da Universidade de Coimbra, Portugal, 2006. Página 453, exemplo 52.

Contém as primeiras frases das quatro vozes com as agudas na parte superior e as graves escritas na parte inferior das duas páginas com o livro aberto. Apresenta um *layout*¹⁰⁶ comum à época, com as quatro vozes escritas em partes separadas por letras capitulares, porém distribuídas em duas páginas para facilitar a leitura sincronizada das vozes. Na parte superior das duas páginas, aparecem as vozes de soprano e meio-soprano; na parte inferior, as vozes de tenor e baixo. A notação é proporcional quadrada e arredondada, sem barras de compasso; notas brancas e pretas (prolações ou hemiolias), com haste central; ligaduras no

¹⁰⁵ José Maria Pedrosa Cardoso indica apenas vozes agudas e vozes graves, respectivamente, nos dois documentos.

¹⁰⁶ Ver 1.1.2, p. 58, sobre manuscritos e música impressa no que tange à evolução do *layout* de partituras.

estilo da notação mensural; clave de dó para vozes soprano, meio-soprano, tenor; e clave de fá da terceira linha para o baixo (Ver Anexo III, p. 265).

3. *Turbas da Paixão segundo São Marcos* (Terça-Feira Santa)

Autor: João Lourenço Rebelo (1610-1665)

Manuscrito. Acervo do Paço Ducal de Vila Viçosa. Fonte: *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: a singularidade portuguesa*, de José Maria Pedrosa Cardoso. Imprensa da Universidade de Coimbra, Portugal, 2006. Página 453, exemplo 51.

Vozes de soprano e tenor nas primeiras frases. Apresenta duas vozes na mesma página, marcando o mesmo tipo de *layout* das obras de Estêvão Lopes Morago, com notação proporcional arredondada, hastes centralizadas e ligaduras ao estilo da notação mensural, somente com barras verticais marcando *arsis* e *thesis*, como na notação gregoriana. Observa-se a prática da notação branca e negra para breve e semibreve, como na transição do século XV (Ver Anexo IV, p. 266).

4. *Paixão segundo São Mateus*

Autor: Francisco Luis (?– 1693)

Manuscrito, com as partes de tenor e tiple. A parte cavada do tenor pertence ao Acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa, e a parte cavada do tiple, à Fábrica da Sé Patriarcal, Lisboa. Fonte: *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: a singularidade portuguesa*, de José Maria Pedrosa Cardoso. Imprensa da Universidade de Coimbra, Portugal, 2006. Páginas 447 e 443, exemplos 40 e 35, respectivamente.

Na parte cavada do tenor, aparece notação proporcional redonda, com ligaduras da notação mensural (plica). A parte do cantochão apresenta clave de fá na terceira linha, com

aparência moderna. Na parte cavada do tiple (soprano), notação proporcional redonda, branca e negra, com ligaduras dispostas como na notação mensural. Cantochão em notação redonda preta. Letras capitulares ornamentadas nas duas partes e cópias com boa legibilidade indicam o objetivo de presentear ou atender a uma encomenda da Sé de Lisboa¹⁰⁷ (Ver Anexos V e V A, p.267-68, respectivamente).

5. Preces, / que se devem cantar/ nos dias da Novena e festa do Glorioso/ Patriarcha/ S. Joseph,/ dignissimo esposo/ de/ Maria Santissima/ Senhora nossa,/ e pay putativo de Christo.

Autor: anônimo

Obra impressa. Lisboa Occidental, Officina da Musica, 1724.

Partes cavadas impressas de Tiple, contralto, tenor, baixo, com 53 páginas cada parte. Várias páginas. Provavelmente, fora bastante conhecida esta obra, pois há muitos exemplares de cada parte cavada na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional (Brasil). Apresenta a notação proporcional quadrada tanto com barras de compasso quanto sem elas. Percebe-se claramente cada tipo composto com a figura musical e o pentagrama. As ligaduras não ligam claramente as cabeças de nota. Há mudanças de compasso binário para ternário. Não são proporcionais em relação aos tamanhos das notas os sinais de sustenido ou bequadro. Importante sublinhar-se que, embora esta obra tenha sido impressa no início do século XVIII, mantém uma prática que já constituía objeto de discussões frequentes no século XVI: o uso da breve ocupando tanto dois tempos quanto três. Semibreves aparecem substituindo duas mínimas com ligadura, ao mesmo tempo em que se veem duas mínimas com ligadura de prolongamento de síncope entre dois compassos, como concebidas na notação clássica, chamada *tradicional*. A voz do tiple (soprano) apresenta clave

¹⁰⁷ Ver 1.1.2, p. 58, sobre manuscritos e a diferença entre manuscritos para o uso comum (formato oblongo) e manuscritos feitos sob encomenda (formato vertical).

de dó na primeira linha e clave de sol na segunda; na parte do contralto, a clave de dó aparece na terceira e na segunda linha. A parte do tenor apresenta clave de dó na quarta e na terceira linha; já a parte do baixo, clave de fá na quarta e na terceira linha. Essas mudanças de clave ocorrem, respectivamente, nas partes com notação proporcional com barras de compasso e sem barras, marcando compassos, porém indicando *arsis* e *thesis* (Ver Anexos VI, VI A, VI B, VI C, VI D, VI E, p. 269-74, respectivamente).

6. *Novena de São Roque*, para voz e órgão

Autor da partitura: Fr. José de Santa Rita Marques e Silva (1780-1837).

Autor do texto: Fr. Mateus da Assunção Brandão (1778-1837), que escreveu a *Novena do Glorioso S. Roque por ocasião da epidemia de Cholera-Morbus no anno de 1832*

Parte vocal impressa, sem indicação de editora. Acervo da Irmandade de São Roque e Misericórdia. Fonte: Fundo Musical – século XVI ao XIX. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1995. Musicólogo responsável: José Maria Pedrosa Cardoso. Páginas 27 e 28, respectivamente.

Apresenta notação proporcional quadrada, combinando elementos da notação antiga, com resquícios do cantochão, com elementos da música do século XIX, como indicação de andamento e dinâmica, por exemplo. A indicação de compasso binário é feita com o número 2 em vez do C cortado (Ver Anexos VII e VII A, p. 275-76, respectivamente).

2.4 Exemplificações no repertório de música brasileira

A amostragem da notação antiga na música brasileira também é organizada em ordem cronológica aproximada, indicando elementos já vistos na música portuguesa e seguindo os mesmos procedimentos. No vasto repertório que apresenta a prática da notação antiga no Brasil, selecionamos os documentos que mostram a permanência dessa prática até o século XIX, por vezes convivendo com a notação *tradicional*, observada em outros gêneros.

Para melhor organizar a sequência dos anexos, optamos por continuar a numeração iniciada no repertório português exemplificado.

7. *Regina Coeli laetare* (Circa século XVII)

Autor: anônimo

Manuscrito. Documento pertinente ao conjunto conhecido como *Manuscritos de Mogi das Cruzes*. Apresenta notação proporcional redonda, branca e negra, com indicação do *proportio tripla*, tempo perfeito com prolação perfeita. Clave de sol na segunda linha para tiple (soprano) e sinal de repetição do texto. Ver Anexo VIII, p. 277.

8. Motetos *Bajulans e Popule meus*

Autor: Manoel Dias de Oliveira (c.1735–1813), São João del Rei.

Fonte: Arquivo da Lira Sanjoanense. São João del Rey, Minas Gerais (MG).

Partes de soprano, altus, tenor e bassus e contínuo (dobramento do baixo). As partes cavadas apresentam notação proporcional redonda, com breves losangulares ligadas pelas hastes, como na notação mensural, abreviando compassos. Também apresenta pontos de aumento após a barra de compasso seguinte, como ligadura e semibreves sobre a barra de

compasso, como ligadura em síncope, no lugar de duas mínimas (Ver Anexos IX, IX A, IX B, p. 278-80, respectivamente).

9. *Ofício de Ramos com Introito e Bradados / Missa de 8.º tom*

Autor: Manoel Dias de Oliveira (c.1735–1813), São João del Rei, MG

Manuscritos. Fonte: Acervo da Música Brasileira – Restauração e Difusão de partituras. Acessado a partir de http://www.mmmariana.com.br/cd2_paginas/missa.htm.

Observam-se três tipos de notação: a proporcional moderna, na seção do Introito; na seção do *Kyrie* da Missa, são intercaladas a notação moderna, a notação do cantochão em pentagrama e a notação antiga, com valores largos (notas brancas predominando); a notação antiga predomina na seção dos Bradados, proêmio e turbas da Paixão. Nota-se no outro título da Missa a referência ao 8.º tom dos modos gregorianos, como prescrito pelas resoluções pós-tridentinas¹⁰⁸ (Ver Anexos X, X A, X B, p. 281-83, respectivamente).

10. *Dominica in Palmis* (Paixão segundo São Mateus), para o Domingo de Ramos e *Feria Sexta* (Paixão segundo São João), para a Sexta-Feira da Paixão

Autor: Manuel da Silva Rosa (? – 1793), Rio de Janeiro

Manuscritos encadernados. Cópia provavelmente do século XIX, tendo em vista a identificação do fabricante na marca d'água, o italiano Gior Magnani, e a letra capitular *P* impressa e colada em todas as primeiras páginas de cada parte cavada. Fonte: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.

A boa legibilidade e formato dos manuscritos encadernados parecem indicar que a cópia tenha sido feita para presentear alguma autoridade eclesiástica, apesar de não haver nenhum registro nesse sentido. Porém, o fato de esse documento pertencer ao Arquivo da

¹⁰⁸ Ver o *estilo antigo* e a notação antiga em 2.1, p. 77, e tratados portugueses em 3.6.2. p. 186, e 3.6.2.1, p. 202.

Cúria de Salvador, Bahia, Arcebispado Primaz do Brasil, levanta essa suposição. A outra cópia existente conhecida, em formato oblongo, pertence à Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os manuscritos apresentam elementos da notação proporcional redonda antiga, com valores largos (notas brancas) convivendo com elementos da notação moderna, como ligaduras sobre cabeças de notas, mesmo esporádicas, indicação de dinâmica e andamento (Ver Anexos XI, XI A, XI B, XI C, XI D, p. 284-88, respectivamente).

11. *Hino para Laudes de São Sebastião* (s.d). *Antífona de N. Senhora para o tempo quaresmal* (s.d.)

Autor: José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

Os exemplos da primeira obra são: partitura em grade para quatro vozes, partes cavadas de soprano e tenor. Da segunda obra o exemplo é retirado da parte cavada do soprano. Fonte: Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. Acessado através de <http://www.acmerj.com.br/>.

As obras selecionadas apresentam poucos elementos da notação antiga, como figuras sobre barra de compasso e ponto de aumento no compasso seguinte, ambos usados como ligadura, concomitantemente ao uso da notação moderna no mesmo manuscrito (Ver Anexos XII, XII A, XII B, XII C, p. 289-92, respectivamente).

12. *Missá de defuntos* (1819). *Paixão para o Domingo de Ramos, para o uso da Cathedral do Maranhão* (1844)

Autor: Vicente Ferrer de Lyra (1796-1865)

Manuscritos da *Missá* de 1819 com partes cavadas do altus e do bassus. Da *Paixão*, o exemplo é retirado da parte cavada manuscrita do soprano. Fonte: acervo fotográfico de João Berchmans e Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.

Em dois momentos na obra deste compositor português, que chegou ao Brasil em 1826, segundo informações de Ernesto Vieira (1900) e João Berchmans Carvalho (2008), verifica-se o *estilo antigo*: em 1819, com a notação antiga, e em 1844, sem a notação antiga, porém, mantendo a predominância de notas brancas. Na *Missa de Defuntos*, de 1819, além dos sinais antigos de ligadura e síncope vistos nos exemplos anteriores, os manuscritos apresentam dois sinais descritos por Francisco Solano e Luís Álvares Pinto¹⁰⁹ na segunda metade do século XVIII, com dois tipos de barra dupla: a de final de seção, seguida de dois pontos, e a de final da obra, seguida de uma espiral na horizontal ou um rabisco ondulado.

As duas obras apresentam quantidade de compassos indicada no último compasso de cada seção, facilitando a sincronia na execução, e sinais de dinâmica e muitas indicações de andamento em italiano, próprias da notação vigente no século XIX (Ver Anexos XIII, XIII A, XIII B, XIII C, p. 293-94, respectivamente).

Observando o uso da notação antiga em manuscritos portugueses e brasileiros, bem como na música impressa portuguesa, pudemos constatar que essa prática mantém uma ligação com as concepções teóricas do passado. Numa partitura do século XVII, por exemplo, convivem a notação vigente à época, em menor grau, e a que se utilizava nos séculos XV e XVI. Ou ainda: uma partitura do século XVIII pode conter, além das notações da época, as notações características dos séculos XVI e XVII. São sincronias distintas construindo entrelaços de tal ordem que, no século XIX, no âmbito Brasil-Portugal, em algumas obras, ainda não se podia determinar qual das práticas de notação predominava no *estilo antigo*. Com o tempo, elementos da notação mensural foram perdendo espaço para a notação proporcional, que, por sua vez, foi sendo substituída pouco a pouco pela notação proporcional ortocrônica, moderna, acompanhando as mudanças da teoria musical, como abordaremos no capítulo 3.

¹⁰⁹ Ver 3.6.2.1, p. 202.

CAPÍTULO 3 – O SABER TEÓRICO-MUSICAL: OS ANTECEDENTES DA PRÁTICA DA NOTAÇÃO MUSICAL ANTIGA

Para melhor compreensão deste capítulo, convém lembrar os dados principais que auxiliam o entendimento da prática da notação musical antiga no Brasil, apresentados nos capítulos anteriores: a notação musical como objeto dos estudos musicológicos; a evolução das *mentalidades* em torno da conceituação da notação musical nos dicionários, ainda que compreendidos modernamente¹¹⁰; as influências das resoluções eclesiásticas que promoveram um recuo no tempo no que tange aos estilos e modelos pré-compositivos; a notação musical antiga no Brasil e em Portugal como produto visual das teorias da música, e as fontes primárias onde são comprovadas. A esses dados juntam-se outras evidências, quais sejam, as referências à teoria da música no medievo ocidental e os traços de sua presença nas obras teórico-musicais luso-brasileiras, como mais um dos patamares dos saberes. Além disso, mais uma evidência da tese que defendemos: a perpetuação, até o século XIX, da episteme da similitude e a convivência desta com a episteme clássica (da representação) e a episteme da atualidade, segundo a classificação de Michel Foucault¹¹¹.

Por que partirmos dessa gênese para a compreensão das obras teóricas ibero-brasileiras? Como apresentaremos mais à frente, a influência do pensamento medieval, em maior ou menor grau, permeia essas obras teórico-musicais, haja vista o fato de que a coroa portuguesa e o restante da Península Ibérica valorizavam as questões político-religiosas

¹¹⁰ Os dicionários incluem-se na classificação de idade moderna e contemporânea, ou estão classificados segundo as epistemes da representação e da atualidade, segundo a epistemologia arqueológica de Michel Foucault.

¹¹¹ Ver Introdução, p. 10-2, e 4.3, p. 240

católicas e suas tradições¹¹², perpetuando-as. Essas tradições mesclavam, por um lado, a prática musical, e, por outro, a teoria da música e os aspectos teológicos, filosóficos e/ou metafísicos¹¹³, tanto na forma de pensar a música quanto na maneira de ensiná-la. Em seguida, abordaremos os pensamentos humanista, racionalista e iluminista como oposição e substituição gradual dos aspectos religiosos e místicos¹¹⁴.

3.1 Os paradigmas do pensamento medieval em torno da música

Os princípios que regiam os tratados e o ensino da música nos levam a abordar as heranças do universo da teoria musical grega, adaptadas no início da Idade Média para as necessidades doutrinárias e teológicas da igreja cristã. Dois teóricos da música e filósofos, cujas obras foram paradigmas do século IV ao XI, influenciaram o pensamento medieval: Santo Agostinho (354- 430), bispo de Hipona, e Boécio (c.480-c.524), cônsul do imperador romano Teodorico, o Ostrogodo. Ambos escreveram de acordo com a tradição neoplatônica (JAPIASSU; MARCONDES, 2006)¹¹⁵ e neopitagórica, e se utilizaram de outros autores da Antiguidade clássica para complementar as reflexões sobre a música e sua estrutura, atribuindo a ambas valores metafísicos, filosóficos e teológicos. Segundo Gonzáles (2005), os teóricos e filósofos em que Santo Agostinho e Boécio geralmente se baseavam foram: a) Pitágoras (séc. VI a.C.), o primeiro a conceber a música como uma ciência, cuja teoria abordava os fenômenos sonoros compreendidos em proporções matemáticas, em conexão

¹¹² Ver 4.1, p. 225 – Aspectos histórico-políticos.

¹¹³ Relembramos o conceito de *ordem* em Foucault, no qual nos baseamos para entender as evidências da presença da episteme da similitude no século XIX. Ver Introdução, p. 10.

¹¹⁴ Ver capítulo 1, alusão que fizemos anteriormente sobre a história da liberdade das coerções.

¹¹⁵ *Neoplatonismo*: "Corrente filosófica do século III da era cristã, fundada por Amônio Sacas e divulgada por Plotino e seus seguidores Porfírio, Iâmblico e Proclo (séc. V). O neoplatonismo se caracteriza por uma interpretação espiritualizada e mística das doutrinas de Platão, com influência do estoicismo e do pitagorismo. Segundo o neoplatonismo, o real é constituído por três hipóstatas – o Uno, a Inteligência (Nous) e a Alma, sendo que as duas últimas procederiam da primeira por *emanação*. É considerado um sistema um tanto obscuro, embora tenha tido grande influência no início da formação do pensamento cristão, sobretudo devido ao espiritualismo". (JAPIASSU; MARCONDES, 2006, p.200.)

com uma visão total do universo; b) Platão (c.427-348 ou 347 a.C.) e c) Aristóteles (384-322 a.C.), que fizeram reflexões filosóficas e metafísicas sobre a música, a ética (daí os *ethos* dos modos gregorianos), os modos, os instrumentos e a educação; d) Aristóxeno de Tarento (c.375 a.C.-?), que refutava as ideias pitagóricas e criticava a música abstrata, puramente racional, alijada da música sonora; e) Nicômaco de Gerasa (séc. II AD), matemático e teórico musical); f) Aristides Quintiliano (séc. III ou IV AD), que aprofundou as ideias de Aristóxeno de Tarento. Segundo Claude Palisca (In *Grove music on line*, art.44944), Ptolomeu (138-180 AD), que refletiu sobre as formas e a atuação do artista nas escolhas dos elementos que levam ao belo, estabeleceu os gêneros musicais em analogia às virtudes, e os tetracordes, às órbitas dos planetas, completando o quadro de pensadores antigos citados nos tratados da Idade Média¹¹⁶.

O pensamento de Santo Agostinho foi também formado por sua experiência negativa com a seita maniqueísta, pelo estudo da filosofia grega em sua formação acadêmica, pela literatura latina, pelas traduções de textos gregos e o contato com o cristianismo, ao qual veio a se converter pelo conhecimento da teologia cristã dos Pais da Igreja, os primeiros bispos e teólogos do cristianismo da era pós-apostólica, principalmente por meio das pregações de Santo Ambrósio¹¹⁷, bispo de Milão. Segundo González (2005)¹¹⁸, a teologia patrística, i.é, dos Pais da Igreja, utilizava a cultura clássica da Antiguidade e os métodos intelectuais do mundo pagão para defender e difundir a fé cristã. Segundo a musicóloga citada (2005), Agostinho encarnava a figura mais representativa daquele momento, principalmente tendo como contexto histórico, político e religioso o cristianismo, religião majoritária no ocidente.

¹¹⁶ Ver 3.2.2.2, p. 129 - Música das esferas ou harmonia das esferas – a música celestial.

¹¹⁷ Santo Ambrósio também criou melodias "à maneira oriental", utilizadas em comunidades monásticas durante o medievo e introduzidas no século XII na liturgia romana, segundo CANDÉ (2001, p. 187). De acordo com WAITE, W., *New Grove Dictionary of Music and Musician*, Londres, MacMillan, 1980, v.1, p. 695-6, verbete: Augustine of Hippo, o canto ambrosiano teria deixado influências filosóficas e teológicas em Agostinho, presentes no livro VI, onde o sistema rítmico exposto se funda sobre duas unidades de valor: a sílaba longa e a breve, sistema em que se encontra a base dos seis modos rítmicos da Escola de Notre-Dame, no século XII (apud GONZÁLEZ, 2005, p. 25)

¹¹⁸ Paloma Otaola González é doutora em filosofia e musicologia, professora titular de língua e civilização espanhola na Universidade Jean Moulin Lyon 3.

Segundo González (2005), a música na concepção agostiniana abria passagem do corporal ao incorporeal, do temporal ao eterno, seguindo a ordem da doutrina neoplatônica do retorno da alma ao inteligível, ou seja, à filosofia, através das diferentes disciplinas, que proporcionavam o treinamento para o alcance da sabedoria da verdade divina. Agostinho, em sua obra *Soliloquia* (apud GONZÁLEZ, 2005), inferiu as formas de se chegar a Deus pela razão, em que o *olho da alma* seria a razão; o sol, Deus, a imutável verdade, e os objetos que refletem a luz eterna seriam as ciências racionais. Os estudos das disciplinas, que comentaremos adiante, constituem a preparação ao bom entendimento da filosofia, que, por sua vez, levará a uma compreensão mais clara da teologia. Ou seja: a filosofia era considerada como serva da teologia (*Philosophia ancilla Theologiae*), expressão que se tornaria uma das máximas da Escolástica, segundo Hirschberger (1959).

De acordo com os estudos de González (2005) sobre a obra de Agostinho, a teologia, ponto culminante de todo esse processo, tem por função atrair para si todas as verdades. Partindo dessa premissa, o universo não é mais que uma imagem que, em certa medida, deve permitir a descoberta da natureza do seu autor, Deus. O pensamento agostiniano afirma que podemos encontrar na natureza os rastros ou vestígios deixados por Deus para atrair-nos a Ele e fazer-nos participantes de Sua felicidade. Existiria, assim, uma relação analógica entre Deus, o criador de todas as coisas, e o artista, aquele que produz as harmonias sensíveis a partir dos ritmos sensíveis e se utiliza das aplicações provenientes de Deus, que é, por Si, a fonte de toda a beleza sensível na natureza e na arte, e que criou todas as coisas numa ordem admirável. Na natureza todas as coisas são produzidas por semelhança e engendram a beleza divina, perfeita, pois Deus é a fonte de toda a harmonia, agradável ao ouvido pelo som medido e muito mais agradável à alma pela verdade do seu conteúdo¹¹⁹.

¹¹⁹ Essas analogias e semelhanças, frutos das reflexões sobre o saber que Agostinho registrou, serão estudadas posteriormente na episteme da similitude da arqueologia do saber de Michel Foucault, em 4.3, p. 240.

3.1.1 Os tratados de Santo Agostinho e Boécio que influenciaram os teóricos medievais

Segundo Solange Corbin (apud GONZALES, 2005)¹²⁰, a separação entre música teórica e música prática, entre o *musicus* e o *cantor*, tem origem agostiniana. Esses conceitos, herdados das doutrinas pitagóricas, iniciaram uma longa tradição que distingue a música teórica da música prática, algumas vezes até opondo uma à outra. O *musicus* era identificado como filósofo, que compreendia a harmonia universal dos números, subentendidos nos intervalos da música sonora. O *cantor* e o instrumentista sem conhecimento dos números não passavam de artesãos, que só possuíam habilidade em tocar um instrumento e apenas agiam por instinto, como os pássaros (GONZALES, 2005)¹²¹. Agostinho teve a intenção de aproximar o músico teórico do músico prático em função do canto litúrgico. Essa concepção se repetiu em vários tratados ao longo da Idade Média. Todavia, a aproximação somente se efetivou no século XVI, no Renascimento, época em que havia um interesse expressivo pela teoria rítmica de Santo Agostinho.

As concepções sobre música em Agostinho e Boécio são assinaladas por Dehnert¹²², que ressalta a separação que faziam os teóricos medievais entre teoria e prática musical, entre a razão e os sentidos. Para a filosofia agostiniana, o sensível e o inteligível se encontravam unidos na percepção da beleza, da harmonia dos números, que conduziria o homem a Deus, princípio da filosofia neoplatônica de Plotino (205-270), impregnada de sentido cristão por Santo Agostinho. Para Boécio, por outro lado, a música seria uma arte liberal porque estaria liberta do mundo material.

¹²⁰ Musica spéculative et cantus pratique. Le rôle de saint Augustin dans la transmission des sciences musicales. *Cahiers de Civilisation Médiévale* 5 (1962), p. 1-12, apud GONZÁLEZ, 2005.

¹²¹ Daí, mais tardiamente, a diferença dos menestrelis, comediantes e músicos populares e os músicos com formação acadêmica.

¹²² DEHNERT, E. J. Music as liberal art in Augustine and Boethius. *Arts Libéraux et Philosophie au Moyen Âge*, Actes du quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale, Montreal, Institut d'Études Médiévales, Paris, 1969, p. 987-991 (apud GONZÁLEZ, 2005).

González (2005) observa que a primeira parte do *De Musica*, de Agostinho, é bastante semelhante ao primeiro livro do tratado *De Institutione Musica*, de Boécio, justificando que ambos pertenciam à mesma tradição de pensamento musical que se estendeu pelo medievo, contendo sempre as perguntas: *O que é música? Quem pode ser chamado de músico? Quais são os benefícios que a música nos traz?* González (Ibid., id.) descreve o tratado *De Musica* como uma obra escrita em seis livros, no contexto das disciplinas liberais de inspiração neoplatônica, dos quais o sexto livro foi o único que chegou até nossos dias. Originalmente, fazia parte de um projeto em que Agostinho escreveria um tratado sobre cada uma das artes liberais. Entretanto, alegou falta de tempo para completar a obra, dada a ocupação com os trabalhos eclesiásticos. Citando os estudos de Le Boeuf¹²³, González (Ibid., id.) comenta que os seis livros que compõem o *De Musica* são divididos em duas abordagens: o livro I e o VI têm caráter filosófico, enquanto os livros II ao IV se ocupam da métrica, em maior grau, e do ritmo, em menor grau. A aritmética foi introduzida como a base das proporções matemáticas que constituem o fundamento das explicações métricas e rítmicas. González (Ibid., id.) comenta ainda que o tratado se espalhou pelas bibliotecas dos principais mosteiros do sul da Itália que estudavam as artes liberais, passando pelos países germânicos, pela França, chegando até a Irlanda. Segundo a autora (Ibid., id.), o *De Musica* não raro aparecia ao lado do *De Institutione Musica*, de Boécio.

De Institutione Musica, segundo Calvin Bower (In *Grove Music Online*, art. 03386), estuda as disciplinas do *Quadrivium* para o conhecimento das *essências*, i.é, sobre o que não é afetado por substância material. Conjuntamente com o *De Institutione Arithmetica*, o tratado sobre a música sobreviveu, embora fontes contemporâneas comprovem as evidências de que Boécio tivesse escrito um tratado para cada uma das quatro disciplinas do *Quadrivium*. O

¹²³ LE BOEUF, P.. *La Tradition manuscrite du De Musica de Saint Augustin et son influence sur la pensée et l'esthétique médiévales*. École de Chartres, Paris, 1986, p. 107-115 (apud GONZÁLEZ, 2005, p. 85). González informa que as obras completas de Santo Agostinho começaram a ser impressas no século XVI, onde o *De Musica* é inserido. Versões resumidas também foram encontradas em manuscritos medievais a partir do século VI, escritos sob o título *Praecepta artis muicicae*, conforme informação de Le Boeuf.

mesmo Bower observa que essas obras compunham o conjunto para o estudo da filosofia dentro da tradição neoplatônica e neopitagórica. Ele prossegue afirmando que, assim como o *De Institutione Arithmetica* sugere uma tradução do tratado do matemático e teórico musical Nicômaco de Gerasa (século II AD) sobre a introdução à aritmética, os quatro primeiros livros do *De Institutione Musica* sugerem ser uma tradução livre da obra perdida de Nicômaco sobre a música, enquanto o quinto livro, incompleto, é baseado no primeiro livro, *Harmonia*, de Ptolomeu.

3.2 O ensino da música na Idade Média

Marrou¹²⁴ observa que entre a Antiguidade clássica e a civilização do século IV não há oposição nem mudança brusca, pelo contrário, são conservadas todas as formas antigas numa cultura em que havia mais comentários que criação original. Marrou prossegue observando que se trata de uma cultura essencialmente literária, baseada na gramática e na retórica, cujo objetivo é a formação do orador ideal. O homem culto e educado da Antiguidade, tanto quanto o do século IV, era formado nas disciplinas liberais, a *paideia* grega, traduzida por Cícero (106-43 a.C.) na época romana como *humanitas*, e que aparece como a preparação necessária para uma cultura superior literária, científica e filosófica. Ainda segundo Marrou, esse conjunto de disciplinas é identificado, no período do platonismo médio, por Nicômaco de Gerasa como os *quatro caminhos*. Marrou sustenta, ainda, que as sete artes liberais perduraram na Idade Média, no período neoplatônico, sob a denominação traduzida por Boécio no século IV como *Quadrivium* (quatro vias), mais tarde *Quadrivium* e *Trivium* (três vias), correspondentes, no programa de disciplinas proposto por Santo Agostinho, à cultura literária e dialética, por um lado, e às ciências matemáticas, por outro. O *Quadrivium*

¹²⁴ MARROU, I. H. Les Arts Libéraux dans l'antiquité classique, Arts Libéraux et Philosophie au Moyen Âge. *Actes du quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale*, Montréal-Paris, Vrin, 1969, 12 (apud GONZÁLEZ, 2005, p. 32-3).

constituía-se de aritmética, música, geometria e astronomia, enquanto o *Trivium* compunha-se de gramática, retórica e dialética.

Houve grandes discussões no medievo sobre a ordem de primazia entre as disciplinas do *Quadrivium*, que tinham o número como elemento em comum. O número tanto aparecia como realidade matemática, em relação à medida, quanto com a significação do movimento dos sons das palavras e dos sons musicais, e ainda com a significação do número ideal, infinito, que é Deus. González (2005) prossegue informando que o ciclo das quatro disciplinas já havia sido descrito por Platão na *República* – no programa de estudos para a formação do cidadão –, com a finalidade de preparar o espírito para a reflexão filosófica. Segundo Hadot¹²⁵, a doutrina de Nicômaco atribui valor ontológico ao número, elemento essencial para a filosofia neoplatônica. É oportuno observar que, nos primeiros séculos da Idade Média, o neoplatonismo e o neopitagorismo se fundem na teoria musical. Já as três disciplinas do *Trivium* são associadas à matemática somente no século IV, no *De Ordine*, de Santo Agostinho.

Segundo González (2005), no programa descrito no segundo livro do *De Ordine*, as disciplinas aparecem divididas em ciclos, segundo a progressão da razão, do mais elementar (ligado ao corpo e aos sentidos) até ao que pertence à ordem superior do espírito. A autora comenta que a razão começa sua ascensão a partir dos sons que formam as sílabas, as palavras e sua significação, a pronúncia e a medida, tudo isso ordenado pela razão no nível ocupado pela gramática. Desta a razão progride para a dialética, que consiste na ordenação das disciplinas com o objetivo de ensinar a pensar, daí passando à retórica. A autora expõe ainda o pensamento agostiniano de que, a partir destas três disciplinas literárias que compunham o *trivium* – gramática, retórica e dialética–, a razão poderia elevar-se à suprema contemplação das coisas divinas, porém gradualmente, seguindo uma ordem: em primeiro grau a música,

¹²⁵ HADOT, I. *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, Paris, Études Augustiniennes, 1984, p.52 (apud GONZÁLEZ, 2005, p. 35).

associada à gramática; em segundo, os sons que formam as palavras, e em terceiro as medidas desses sons em pés, metros, versos e ritmo, ou *numerus*. No quarto grau, com as disciplinas do *quadrivium*, a razão compreende que os números governam os ritmos e a modulação. González pondera que essa ciência que integra os dois planos – o dos sentidos e o do intelecto – é a música. Da música, a razão passa à beleza das formas e das figuras que dependem dos números, que neste caso são estudados pela geometria. González conclui a exposição do pensamento agostiniano afirmando que o patamar seguinte é o movimento dos céus e dos astros, que também aparece governado pela medida, pelo número, cujo estudo constitui a astronomia ou a astrologia.

Prosseguindo no desvelamento para a compreensão do pensamento agostiniano segundo González (2005), dessas ciências matemáticas se passa ao princípio único, simples e imutável, que é a fonte de toda a ordem e medida: a contemplação das realidades divinas. Conforme as observações da autora, a filosofia encontra-se no ápice do programa de formação intelectual, baseado nas sete disciplinas que preparam a alma para elevar-se ao conhecimento do número infinito – Deus.

3.2.1 Divisões e subdivisões no conhecimento da música

De acordo com Claude Palisca (In *Grove music on line*, art. 44944), Aristides Quintiliano (c.330 AD) construiu um plano para o conhecimento da música, em que a dividia nas categorias teórica (com elementos pré-compositivos) e prática (teoria composicional e práticas interpretativas), e a subdividia como a seguir:

I Teórica (*theoretikon*)A. Natural (*physikon*)

1. aritmética (*arithmetikon*)
2. natural (*physikon*)

B. Artificial (*technikon*)

1. harmônica (*harmonikon*)
2. rítmica (*rhytmikon*)
3. métrica (*metrikon*)

II Prática (*praktikon*)A. Criativa (*crestikon*)

1. melopoética (*melopoiia*) – relativa à criação melódica
2. temporal (*rhytmopoiia*)
3. poética (*poiesis*) – relativa à composição de música e poesia

B. Executiva (*exangeltikon*) (i.e. interpretativa)

1. instrumental (*organikon*)
2. vocal (*odikon*)
3. dramática (*hypokritikon*)

Ainda segundo Palisca, no tratado *De Institutione musica*,

Na parte mais original do livro, os capítulos de abertura, Boécio divide a música em três gêneros: a *musica mundana* ('música cósmica'), as relações numéricas fixas observáveis no movimento dos planetas, na sucessão das estações e nos elementos, ou seja, a harmonia no macrocosmos; a *musica humana*, a que determina a união do corpo e das partes [racionais e irracionais]¹²⁶ da alma, o microcosmos, e a *musica instrumentalis*, ou música audível produzida por instrumentos, incluindo a voz humana, a qual ilustra os mesmos princípios de ordem, especialmente nos quocientes numéricos dos intervalos musicais. A imagem dos cosmos que Boécio e os outros escritores antigos delinearão nas suas dissertações sobre a *musica mundana* e a *musica humana* veio a refletir-se na arte e na literatura da Idade Média mais tardia [...] Vestígios da doutrina da *musica humana* persistiram ao longo de todo o Renascimento e mesmo até aos nossos dias sob a forma de astrologia. [...] Ao colocar a música instrumental [...] subdividida em cordas, sopro e percussão¹²⁷ [...] – em terceiro lugar, tomando-a, presumivelmente, como a categoria menos importante, Boécio mostrava bem que, a exemplo dos mentores, concebia a música como um objeto de conhecimento do que como uma arte criadora ou uma forma de expressão de sentimentos. A música, diz ele, é a disciplina que se ocupa a examinar minuciosamente a diversidade dos sons agudos e graves por meio da razão e dos sentidos. (PALISCA, 1997, p. 46-7)

Com outra concepção da música como ciência teórica, segundo González (2005), em Santo Agostinho a divisão da música é compreendida nos conceitos de *ars*, *imitatio* e *scientia*. O conceito de *ars* (arte) contrapõe-se ao de *natura* (natureza), como, por exemplo, o canto dos pássaros ou a música dos instrumentistas são impulsionados não pela inteligência, mas pela natureza, pelo instinto natural, o que é considerado por Agostinho como algo inferior, pois

¹²⁶ *Grove music on line*, verbete: Boethius, artigo 03386, acessado em 10/5/2009.

¹²⁷ *Grove music on line*, verbete: Boethius, artigo 03386, acessado em 10/5/2009, idem.

somente se utiliza dos sentidos. O conceito de mimesis, tanto em Platão (*República*) como em Aristóteles (*Poética*), identifica a *ars* com os objetos artísticos, observáveis pelos sentidos. González prossegue interpretando o *De Musica*, em que Agostinho, por sua vez, define a arte em dois sentidos: a atividade técnica, que produz a obra ou objeto artístico, e o conjunto de conhecimentos teóricos que dirigem a composição artística. Na concepção agostiniana, a ciência somente se apoia na razão, enquanto a *ars* supõe, também, a razão. Assim, os que produzem a *ars* usam a imitação (instintiva) e a razão. Por consequência, a presença da razão na arte conduzirá à exclusão da imitação. Ainda de acordo com González (2005), a música é considerada por Agostinho como ciência e não como arte, pois é obra da razão, ainda que a imitação seja produto da sensibilidade e da memória. González conclui: como a arte não é só imitação, pois agrega razão, implica também conhecimento intelectual.

Os autores medievais introduzem mais tarde a diferença entre *ars* e *disciplina*, no contexto das disciplinas liberais. A gramática, a retórica e a dialética são consideradas *artes*, enquanto a aritmética, a geometria, a astronomia e a música são consideradas *disciplinae*. Como observa Hadot (apud GONZÁLEZ, 2005), Santo Isidoro e Casiodoro entendiam que a *ars* se identificava com o conhecimento das coisas mutáveis, enquanto a *disciplina* seria a ciência do universal e necessário. Ainda segundo o mesmo autor (Ibid., id.), o dualismo platônico entre corpo e espírito, entre conhecimento sensível (pelos sentidos) e conhecimento racional influenciou na divisão da música, concebida como realização prática (instrumentistas e cantores), e como ciência, respectivamente. Essa divisão da música em teórica (racional) e prática (sonora), de tradição pitagórica, também é encontrada, conforme González (2005), em Boécio e nos teóricos da Idade Média.

Solange Corbin (apud GONZÁLEZ, 2005) observa nos teóricos do medievo o emprego das palavras *musica*, para designar a ciência teórica da harmonia dos sons, e *cantus*, aplicada à música prática. Apesar da distância que as separa, a algumas melodias do *cantus* é atribuído

um valor ético (*ethos*) na formação do caráter humano e na educação, princípio platônico conservado pela igreja cristã. Agostinho tencionava separar a música de tudo o que fosse vulgar ou degradante¹²⁸, pois a ordem e a medida, que introduzem os números, fazem da música uma ciência na arte de equilibrar os movimentos sonoros, cujo fim é a beleza e o prazer estético.

3.2.2 As disciplinas da música e seus conteúdos

Leo Treitler (1984)¹²⁹ chama a atenção para a herança proporcionada por Carlos Magno (747-814) – a criação da educação religiosa na formação de padres e monges, que trazia o conhecimento das artes faladas, da astronomia e da música. Nesse solo fértil, puderam ser desenvolvidos todos os princípios entre os sinais da linguagem (acentos, pontuação, por exemplo) e criada a associação com os sinais musicais. A arte da música era estudada nas duas disciplinas: *Musica Enchiriadis* (exposição do sistema e suas explicações teóricas) e *Musica Disciplina* (descrição da prática do canto eclesiástico e das diferenças dos modos no repertório tradicional). No tratado *Musica Enchiriadis*, Aureliano de Réôme (apud TREITLER, 1984) explicita que a função da notação é mostrar a altura, identificando os sinais como *sonorum signa* e *sonus*, como sinônimos de *vox* (voz ou o som equivalente a cada corda da lira grega). Além disso, apresenta as vantagens do sistema, prevendo que a prática tornaria tão fácil cantar os sons como escrever ou ler cartas. Essa associação, no entender de Treitler, evidencia a convicção da escrita musical como a contraparte da linguagem escrita, tendo esta

¹²⁸ Daí a crítica aos menestres e comediantes que não tinham outra intenção que não o dinheiro e a fama, um fim que não está dentro da própria música. *De musica*, 1, 13, 28 - apud GONZÁLEZ, p. 82.

¹²⁹ Segundo TREITLER, a música como linguagem voltaria a ser tema de discussões, pelo menos no século XVIII, com os enciclopedistas, e no século XX, com os estudos sobre semiologia da música.

última sido o modelo para a escrita da música, o que teria criado na literatura teórica medieval o conceito de música como linguagem, princípio fundamental da estrutura musical¹³⁰.

Sobre as proporções matemáticas, Pizzani¹³¹ faz uma analogia entre a introdução da aritmética, favorecendo o encontro entre ritmo e métrica no *De Musica*, de Santo Agostinho, e o tratamento das proporções em relação às consonâncias no *De Institutione musica*, de Boécio, inspirado nas obras do matemático e teórico musical Nicômaco de Gerasa.

Segundo González (2005), a teoria da música na Grécia antiga era composta por duas disciplinas: a harmonia, que se ocupava das proporções matemáticas entre os intervalos, e a rítmica, que estudava o movimento ordenado dos sons. A música se encontrava unida à poesia de tal maneira que o ritmo métrico dos versos constituía a base do ritmo musical. A musicóloga (Ibid., id.) observa que, para Platão, a melodia ou *melos* se compunha tanto da harmonia ou conjunto de sons como das palavras, às quais corresponde um ritmo métrico, de tal maneira que não se podia conceber a separação entre ritmo da música e metro dos versos. Segundo o testemunho do escritor grego Plutarco (c.50-c.125) (apud GONZÁLEZ, 2005), os teóricos introduziram a separação entre métrica e rítmica, conseqüentemente, separando a música da poesia.

Para Agostinho, que formulou seus conceitos de acordo com a visão mais antiga, a métrica tanto pertenceria à gramática como à música. Enquanto a música se ocuparia tanto das palavras quanto dos sons, a gramática se interessaria pelos sons porque estes formam as palavras. A palavra, o metro e o verso constituíam, então, autênticos elementos rítmicos dos sons que se movem no espaço. Agostinho também deu importância aos silêncios, i.é, às pausas, com o significado de repouso (GONZÁLEZ, 2005) no movimento. González (Ibid.,

¹³⁰ Ver 2.2, p. 85 – Aspectos gerais da notação musical, onde expusemos os conceitos da *Representação espaço-vertical na indicação do grave-agudo*, segundo Marie-Elizabeth Duchez.

¹³¹ PIZZANI, U.; MILANESE, G. *Agostino d'Ippona: De Musica*. Palermo: Edizioni Augustinus, 1990, p. 71 (apud GONZÁLEZ, 2005, p. 88).

id.) conclui, sobre os conceitos agostinianos, que o estudo do ritmo se apoia nas ciências matemáticas, pois o número constitui o fundamento da ordem e da harmonia no movimento.

Quanto às proporções pitagóricas, somente a terminologia difere entre Agostinho e Boécio. Este divide as proporções em *multipli* ($2/1=8.^a$; $3/1=12^a$), *superparticulares* ($3/2=5.^a$; $4/3=4.^a$) e *superpartiens* ($7/4$), enquanto Agostinho utiliza os nomes *complicati*, *sesquati* e *dinumerati*, respectivamente. Segundo González (Ibid., id.), estas proporções tanto serviam à harmonia quanto à rítmica. A formulação numérica das distâncias entre os sons constitui a base da teoria matemática como fundamento da ciência harmônica, ou seja, cada intervalo está representado por uma proporção numérica que corresponde à longitude da corda ou do tubo sonoro. Prosseguindo sobre a rítmica, González (Ibid., id.) afirma que essas proporções são empregadas na relação entre dois movimentos de duração diversa dos pés métricos. Os números representam os tempos, que, por sua vez, vêm determinados pelas sílabas. Isto posto, uma sílaba breve corresponde a um tempo, e uma sílaba longa a dois tempos, o que torna uma sílaba longa equivalente a duas sílabas breves, ou seja, duração e velocidade são expressas por meio de números, que, para além do valor estético, conferem à música o *status* de ciência, pois, para Agostinho, o encanto dos sons é a medida dos números (Ibid., id.).

3.2.2.1 A simbologia dos números

Atribuir uma função simbólica aos números, como observa Gérold¹³², provém de uma tradição antiga a que os pitagóricos tentaram dar uma base científica, principalmente no que concerne à música. A importância dos números manteve-se presente com o passar dos séculos e chegou aos teólogos da patrística, que, como já afirmamos, sofreram a influência do pensamento grego, o que os levou a unir às fontes clássicas exemplos retirados da Bíblia (Ibid., id.). Além de Agostinho, Boécio e Santo Isidoro de Sevilha também estabeleceram

¹³² GÉROLD, Th. *Les Pères de l'Église et la musique*. Paris, Alcan, 1931, p. 79 - apud GONZÁLEZ, op. cit., p. 94. Ver também 3.3.2, p. 148, para a complementação de Milton José de Almeida sobre o simbolismo dos números.

analogias numéricas. Na exposição de González (2005) sobre o assunto, o número *um* é o mais importante porque se encontra presente na dezena, na centena e no milhar, sendo, entretanto, somente um ponto de partida. O *dois*, originado do *um*, é o número do meio, entre a unidade e a perfeição. O número perfeito é o *três* porque forma um todo com princípio, meio e fim, além de ser a soma dos dois primeiros. Segundo a mesma autora (Ibid., id.), o quatro, no *De Musica*, também tem grande importância, pois inclui os três primeiros números.

A esse respeito os pitagóricos já haviam estabelecido uma relação estreita entre a progressão até o número *quatro* na música, pois a lira primitiva tinha quatro cordas, além do fato de que o tetracorde era a estrutura fundamental do sistema musical, baseado sobre o intervalo de quarta, segundo Kucharski¹³³. González afirma também que Santo Ambrósio já havia considerado o *quatro* com um simbolismo particular, baseado em relatos da Bíblia. Esse número, segundo Agostinho, tinha valor organizador para a composição dos pés, dos metros e dos versos. O pé menor tem duração de dois tempos, que, multiplicados por quatro, somam oito tempos: a duração do pé mais longo. Os pés não podiam superar as quatro sílabas. O metro menor se compunha de dois pés, com duração de quatro tempos; de modo análogo, o maior não teria mais de oito pés. Portanto, o verso não poderia superar os oito pés. Dentro da simbologia dos números, segundo González (Ibid., id.), a dezena também tem uma grande importância porque inclui os quatro primeiros números: $1+2+3+4=10$, o que seria a *tetractys* pitagórica, considerada sagrada porque, contendo o número perfeito, dez, constituiria o fundamento racional para a base da conta decimal.

¹³³ KUCHARSKI, P.. *Étude sur la doctrine pythagoricienne de la Tétrade*. Paris, 1952 (apud GONZÁLEZ, 2005).

3.2.2.2 A música ou harmonia das esferas – a música celestial

Complementando as doutrinas e teorias que permearam a teoria musical na Idade Média, acrescentamos esta concepção metafísica e mística que causou muitas discussões, embora aceita como inequívoca pelos pensadores sob influência neoplatônica ou neopitagórica.

James Haar (*Grove music on line*, art. 19447) expõe, no verbete *Música das esferas*, o que define como uma doutrina pitagórica postulada sobre as relações entre os planetas governados por suas velocidades proporcionais e por suas distâncias fixadas a partir da Terra. Segundo o mesmo autor (Ibid., id.), os gregos conceberam conceitos sobre um universo harmonioso concebido, anteriormente, por caldeus e babilônios, concepção essa da qual partilhavam os judeus, por acreditarem num cosmos ordenado, que cantava louvores ao seu criador. Haar (Ibid., id.) afirma também que Pitágoras e seus seguidores desenvolveram uma série de analogias entre as consonâncias musicais – derivadas das proporções dos tamanhos das cordas tensionadas da lira – e os fenômenos naturais. Acrescenta ainda que em *Timeu*, de Platão, o mundo da alma, um modelo para o universo físico, é aperfeiçoado por similitude através do uso de proporções pitagóricas. Séries geométricas duplas e triplas são cheias de significados aritméticos e harmônicos, resultando na visão de todo o céu como uma escala e um número, concepção de Aristóteles na sua obra *Metafísica*.

Na descrição de Platão, o universo é formado por uma série de anéis concêntricos, ou seja, as órbitas planetárias. Sobre a superfície de cada uma delas uma sereia estaria sentada cantando e tocando sons harmoniosos inaudíveis pelos mortais. A influência dos mitos platônicos, segundo Haar (Ibid., id.), foi bastante extensa e duradoura, apesar de rejeitada por Aristóteles, que defendia a ideia de um universo silencioso. A esse quadro místico outros elementos seriam acrescentados, no início da era cristã, pelos neoplatônicos, como Aristides Quintiliano, que somaria aos sons celestes os elementos sublunares: fogo, ar, água e terra, as

quatro estações, o fluxo das marés, o crescimento das plantas e, como um espelho microcômico do universo, o crescimento e o comportamento humanos. Segundo Palisca (In *Grove music on line*, art. 44944), o astrônomo Cláudio Ptolomeu, no século III a.C., reconheceu que havia paralelos entre a ordem das medidas planetárias e as razões aritméticas em torno da música. A cosmologia, a harmonia humana, mundial e a estética eram todas manifestações da organização musical. Haar (1992) acrescenta que Ptolomeu fazia a distinção entre a harmonia cósmica e a harmonia psíquica, gerando mais tarde, na visão de Boécio, as respectivas equivalências: a *musica mundana* e a *musica humana*.

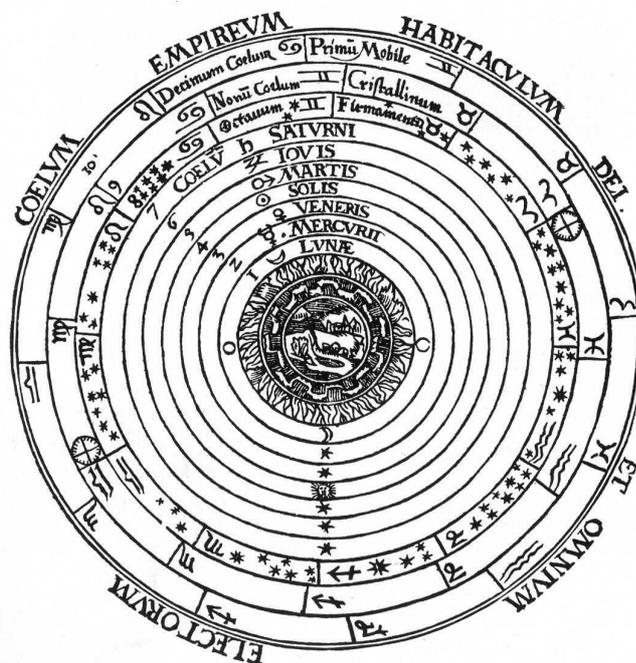


Figura 23. O esquema ptolomaico da música das esferas, com o planeta terra ao centro, as órbitas dos planetas, as constelações zodiacais e, no extremo externo, acrescido, o céu empíreo, a habitação de Deus e de todos os eleitos. Fonte: <http://creativethinkersintl.ning.com>. Acesso em: 08/07/2009.

De acordo com Haar (Ibid., id.), a soma de todos esses fatores colocaria a música no lugar central do *Quadrivium* medieval, resultado do pensamento neopitagórico e neoplatônico. Segundo González (2005), a distância entre os planetas era considerada proporcional à distância entre as cordas da lira, o que levou ao estabelecimento de um paralelismo entre os sete planetas e as sete cordas da lira. Ainda segundo González (2005), essa analogia cristianizada considerou o universo como uma grande lira celeste tocada por Deus, afinada por leis eternas e imutáveis, cuja música é uma harmonia perfeita. A música

sonora imita e reflete as leis imutáveis da harmonia dos astros, que o ouvido capta. Porém, somente a razão pode interpretar e compreender sua estrutura matemática.

Haar (1992) prossegue afirmando que os judeus também concebiam a música celestial e que os gnósticos criaram a hierarquia dos anjos, dirigidos pela crença na *musica celestis*. A música angelical vista em inúmeras pinturas, da Idade Média até o Renascimento, e combinada com a *musica mundana*, está presente na visão fulgurante da luz e do som no *Paraíso*, de Dante Alighieri (1265-1321). Na representação iconográfica do pintor italiano Raffaello Sanzio (1483-1520), ou Rafael, (Figura 24) sobre a imagem de Santa Cecília, a padroeira da música e dos músicos, encontramos o apóstolo S. Paulo à esquerda, logo atrás São João Evangelista, Santo Agostinho e Santa Maria Madalena. O simbolismo do abandono da música terrena e profana é representado pelos instrumentos renascentistas ao chão, enquanto o olhar devoto da mártir está voltado para a música celestial e a esperança na bondade divina.



Figura 24. *O êxtase de Santa Cecília, com São Paulo, São João Evagelista, Santo Agostinho e Santa Maria Madalena* (1513), óleo sobre tela, de Rafael, ou Raffaello Sanzio (1483-1520), pertencente à Pinacoteca Nacional de Bolonha. Fonte: Web Gallery of Art. Acessado em 01/07/2009.

Ainda segundo James Haar (Ibid., id.), essas ideias pitagóricas continuaram a ser elaboradas pelos neoplatônicos até o final do Renascimento, influenciando astrônomos, físicos, arquitetos, humanistas, artistas plásticos e poetas, assim como os filósofos Leibniz (1646-1716) e Schopenhauer (1788-1860), além dos teóricos musicais Mersenne (1588-1648) e Athanasius Kircher (1602-1680).

Com as atenções voltadas para os princípios aristotélicos, que prevaleceram a partir do século XI e no século XIII, com o surgimento da Escolástica, a concepção da música ou harmonia das esferas começa a ser refutada, da mesma forma que Aristóteles a havia rejeitado. Entretanto, as discussões não eram objetivas e definitivas, pois a dialética e a retórica tomavam os espaços nas discussões, tornando toda e qualquer compreensão intrincada, mesmo porque as ideias de Platão sobre a música celestial eram *verdades* já estabilizadas pelas tradições dentro da própria igreja, provocando antinomias.

Na Biblioteca Apostólica Vaticana foi encontrado por Gabriela Initchi (2002), junto a uma miscelânea de manuscritos do século XIII, um documento cujo autor é um bispo não identificado, oriundo provavelmente de um convento franciscano em Siena. Esse documento, como atesta Initchi (Ibid., id.), expõe novas idéias que convergem entre si e coexistem nas discussões no período áureo da Escolástica a respeito da *música das esferas*. Desse documento constam as argumentações do bispo anônimo e seus opositores. Estes, alinhados com o pensamento aristotélico de São Tomás de Aquino, afirmavam não haver música celestial porque não seria possível ouvi-la.

Este foi então o principal argumento dos escolásticos contra a existência da *musica mundana*, ou *música das esferas*: ela não poderia ser comprovada pela experiência dos sentidos. Aceitá-la significaria contrariar a razão, sustentar um despropósito, o que tornaria qualquer investigação fútil, já que as implicações sensoriais seriam imateriais e as sutilezas da *musica mundana*, conceituais e de natureza divina, portanto, não perscrutáveis. Esses

argumentos evidenciam o declínio da concepção neoplatônica a respeito da música das esferas. Entretanto, segundo Initchi (Ibid., id.), os conceitos foram mantidos nos âmbitos filosófico e teológico. Os escolásticos baseavam-se na tradução para o latim da única obra de Aristóteles sobre cosmologia, *De Caelo*, cuja forte influência se estendeu até o século XVII. Na tradução de Initchi de um trecho do *De Caelo*, Aristóteles afirma ser absurdo acreditar numa música que não se ouve, partindo do princípio de que barulhos excessivos despedaçam corpos sólidos e até mesmo seres inanimados. E conclui que, se esse som cósmico fosse tão grandioso, deveria proporcionar aos humanos o efeito da sua grandiosidade, como um trovão, que tem uma intensidade imensa. Como tal não acontece, não há, portanto, som cósmico.

Initchi (Ibid., id.) prossegue apresentando a persistência do bispo anônimo em defender a ideia de que as esferas celestiais produzem sons em seus movimentos e esses efeitos sonoros produziram a harmonia musical. Utilizando-se da teoria de Macróbio (séc. V), no tratado *Somnium Scipionis*¹³⁴, o bispo argumenta que os planetas produzem sons nos seus rápidos movimentos orbitais, como se pode provar agitando-se uma varinha no ar: quanto mais rápido é agitada, mais agudo o som. Da mesma forma, o voo dos pássaros, as flechas e pedras em sua passagem pelo ar geram sons. Initchi (Ibid., id.) descreve as estratégias intelectuais do bispo anônimo, que passa pelos princípios boecianos da *musica instrumentalis*, transita entre os conceitos neoplatônicos e as razões aristotélicas, avalia diversos metais e conclui que, quanto mais duros e menos maleáveis, maior sonoridade produzem, assim como o vidro, que é sólido, não maleável, e produz sonoridade suave e agradável. O autor do documento ainda argumenta que os ouvidos humanos não captam a música do cosmos porque, em primeiro lugar, a distância entre os planetas e a terra é imensa e, em segundo, é tão grandiosa que ensurdecia os ouvidos humanos.

¹³⁴ Thomas J. Mathiesen, no seu verbete 'Macrobius Ambrosius Theodosius', no *Grove on line*, artigo 17380, informa que este tratado aborda imagens da harmonia das esferas e observações sobre a natureza e ascensão da alma, que proporcionaram ao autor a classificação dos sonhos; o movimento orbital dos planetas com seus sons harmoniosos e a superioridade da visão platônica sobre a visão aristotélica da música das esferas.

Ilnitchi (Ibid., id.) continua sua abordagem afirmando que o bispo anônimo alude ao mais "alto dos céus", onde habitam as almas dos abençoados, o lugar dos anjos, onde todos cantam. Esse céu empíreo¹³⁵ é o lugar aonde todos devem ascender por meio da humildade da fé e não pelo prazer da razão.

Sobre os sons produzidos pelos planetas, Ilnitchi observa que, em geral, os autores do medievo não falam em alturas, mas em intervalos, tal como: “partindo da lua [sic], como está mais próxima produz um som mais grave, da mesma forma que Saturno está mais longe, por isso produz o som mais agudo” (Ibid., id., p.56). Esse entendimento é inverso ao que Nicômaco de Gerasa sustentava: quanto maior o planeta, mais forte o som produzido. Entretanto, o bispo argumenta que se deveria levar em consideração também a variação dos movimentos dos astros e sua distância da Terra para se encontrar a harmonia. Para comprovar sua tese, apresentou cálculos e esquemas da direção orbital e do movimento epiciclo¹³⁶. Roger Bragard (1929), no estudo *A harmonia das esferas segundo Boécio*, acrescenta que este adotou o mesmo esquema de Nicômaco de Gerasa, em que aparecem, numa gama descendente, a lua, o som mais agudo, seguida de Mercúrio, Vênus, o sol, Marte, Júpiter e Saturno. Entretanto, há diferenças entre Nicômaco e Boécio sobre a localização exata de Mercúrio e Vênus na gama, que parecem alternar-se entre o segundo e o terceiro graus (Dó4 e Sib3), dependendo da fonte que contém a cópia do documento original de Nicômaco, conforme a exemplificação que se segue na Figura 25.

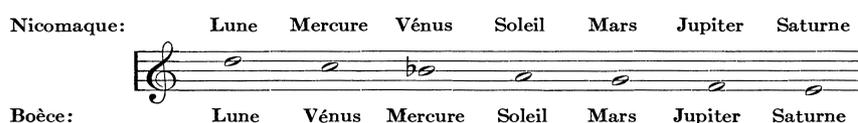


Figura 25. Diferença entre as correspondências cosmológicas em Nicômaco de Gerasa e Boécio.
Fonte: Roger Bragard. *L'Harmonie des Spheres selon Boece*, p. 209

¹³⁵ Ver Figura 23, p. 130 – esquema ptolomaico acrescido do céu empíreo.

¹³⁶ Teoria ptolomaica sobre a órbita dos planetas e seus círculos imaginários.

Ilitchi (2002) infere que toda a argumentação do bispo é calcada sobre a crença medieval de que os aspectos zodiacais e as consonâncias musicais eram extremamente idiossincráticos, e que davam provisão à base intelectual para a noção de que a substância da incorruptibilidade celestial deveria influenciar os corpos corruptíveis do reino sublunar, onde humanos, plantas, animais, ventos e mares convivem. Concluindo, Ilitchi (Ibid., id.) apresenta os raios solares como a forma de esses elementos chegarem até o âmbito terrestre e o influenciarem. O raio solar, como uma influência celestial, teria um componente musical, pois, além de ser invisível, contém movimento, luz e se reflete sobre a superfície dos corpos sólidos e opacos, onde a luz não consegue fazê-lo.

A distância no tempo que nos separa desses conceitos, refutados pela astronomia moderna e não incluídos na teoria da música racional à medida que foram substituídos por outros conceitos, leva-nos a associar a música das esferas ao período histórico anterior ao racionalismo do século XVII. Entretanto, ao contrário do que se possa supor, esses conceitos neoplatônicos, cristianizados, estiveram presentes no pensamento ocidental até o século XVIII, pelo menos. Não eram somente conceitos pertencentes ao âmbito da música, mas ao da teologia em geral. Relembramos que a filosofia era considerada serva da teologia, e a música, julgada por Santo Agostinho como uma forma de se chegar à filosofia, à razão e a Deus, por consequência. O que a nós pode parecer confuso ou obsoleto não o era ao homem culto do século XVIII, para o qual ainda significava demonstração de erudição falar sobre a música das esferas. Um exemplo desta assertiva é o Sermão 20, de 1729, do Frei Pedro do Espírito Santo¹³⁷, dedicado ao Santíssimo Sacramento, no qual o pregador, ao iniciar o sermão laudatório, afirma que o coro de humanos consagrados a Deus louva o augusto e venerável sacramento. Segue o pregador narrando que o santo rei Davi, com os olhos voltados para o céu, com a harpa nas mãos, o coração em Deus, cantou, em um voo profético, o Salmo 8:

¹³⁷ *Sermones / Panegyricos / Morales / Predicados / A varios assumtos / Y misterios / En diferentes / Solemnidades. / Por El R. P. Fr. Pedro del Espiritu- / Santo, Carmelita Descalzo, lector de Theologia em su / Colegio / de San Cyrillo de la Universidad de / Alcalà.*

"Quão admirável é, Senhor nosso, o teu nome por toda a terra!". Da mesma forma que o rei Davi via a lua e as estrelas, corpos que não falam, mas os via presentes e os que haviam de vir, corpóreos e visíveis, e como a lua falava às estrelas, ele, o frei pregador, falava aos seus ouvintes. Os céus representavam o lugar onde habitavam as almas do sagrado coro. Como São João Crisóstomo¹³⁸ menciona, através da lua diáfana se revelava o corpo solar, que se comunicaria com os seres da terra. O que era visto na custódia¹³⁹ não seria o corpo sacrossanto daquele *sol de justiça* (o corpo de Cristo transubstanciado na hóstia consagrada) a difundir sua luz por entre os cristais daquela lua resplandecente? Os resplendores (os raios solares da custódia) que iluminam as almas a partir do corpo de Cristo, o maior firmamento da igreja cristã, eram então comparados ao sol. Pergunta o pregador: e os céus, o que são? E responde que são os coros dos anjos e das virgens que cantam perpétuos louvores, a quem somou Platão umas dulcíssimas sereias em melodia *acordada*, e que dão ao *sol sacramentado* (Cristo) música concertada. O pregador se eleva ao ver o prodígio da graça divina. Como pode ser observado, mesmo na transcrição resumida, o sermão construído de forma poética e permeado de conceitos teológicos insere a teoria das esferas, tacitamente a princípio e explicitamente ao final, seguindo o modelo neoplatônico.

Acrescentamos que os sermões panegíricos foram dedicados a uma Duquesa de Aveiro, Portugal, o que nos leva a crer que na Península Ibérica era corrente essa forma de pensar. O fato de a Universidade de Alcalá ser à época um expoente na formação acadêmica permite-nos supor que o pregador tivesse influência na forma de pensar dos seus alunos e dos fiéis que ouviam suas prédicas no início do século XVIII.

Craig A. Monson (2002), nos seus levantamentos sobre o Concílio de Trento, cita como uma das reformas pós-tridentinas a *Constitutiones almae domus*, para a Santa Casa de

¹³⁸ São João Crisóstomo é considerado um dos Pais da Igreja, portanto, seguidor do pensamento neoplatônico.

¹³⁹ Haste com base, encimada no centro por recipiente em forma de círculo, onde fica guardada a hóstia consagrada, ornada em torno com esplendor em forma de raios solares, que fica exposta à adoração dos fiéis, simbolizando o corpo transubstanciado de Cristo.

Loreto, promulgada pelo cardeal Giulio della Rovere, em 1576, recomendando ao mestre de capela que deveria lembrar a própria presença na igreja, onde angélicas harmonias dão eco aos louvores a Cristo, o Senhor, e a sua Virgem Mãe. No mesmo artigo, Monson (2002) faz menção ao Cântico 8, no qual há referência ao vazio do ouvido, que deveria ser transcendido pelo desejo despertado no coração dos ouvintes pelas harmonias celestiais e a contemplação das alegrias dos abençoados (bem-aventurados).

Seria essa música simples, menos elaborada, cuja notação descritiva, escrita em graus conjuntos, com o texto prevalecendo sobre a música (do ponto de vista agostiniano atingindo a razão, que leva a Deus), considerada similar à música que teria correspondentes cosmológicos do ponto de vista neoplatônico? O conceito da música celestial faria parte das preocupações tacitamente aparentes nas discussões do Concílio de Trento? Esses elementos, que fazem parte do *stile antico* (canto de órgão) que acompanha a notação antiga no Brasil e em Portugal, seriam uma perpetuação subjacente da preocupação com música celestial na memória coletiva dos músicos? Ficam aqui as dúvidas metódicas levantadas.

3.3 A Escolástica e as universidades

Segundo Johannes Hirschberger (1959), entende-se por Escolástica (do latim *schola*) a especulação filosófico-teológica que se cultivou e se desenvolveu nas escolas medievais, de Carlos Magno (747-814) até o Renascimento. Inicialmente, essas escolas eram anexas às catedrais ou a um convento, de onde, mais tarde, surgiram as universidades. Hirschberger acrescenta que, num sentido mais amplo, a Escolástica foi um movimento doutrinal desse período histórico, em que se empregou um método escolar, racional-conceitual, transitando no âmbito metafísico e religioso. O autor esclarece ainda que as formas fundamentais de ensino eram a *lectio* – a aula expositiva – e a *disputatio*, diálogo livre entre mestres e discípulos, com

a criação de argumentos pró e contra uma determinada tese. A literatura produzida nesse período teve origem nessas formas de ensino: da *lectio* procederam os *comentarios* (a Aristóteles e Boécio, por exemplo), e dos *comentarios* provieram as *sumas*, obras essas que desenvolviam o fundo doutrinal de um modo mais livre, mas organizado e sistemático. Da *disputatio* se originaram as *quaestiones*, subdivididas em *quaestiones disputatae*, sobre temas doutrinários, e as *quaestiones quodlibetales* ou *quodlibetos*, sobre tema livre, tendo como objetivo a exibição acadêmica. As obras curtas, monográficas, levavam o nome de *opusculos*.

Hirschberger (1959) prossegue afirmando que os ideais da Escolástica baseavam-se na *Auctoritas et ratio*, autoridade e razão, em que a tradição e o saber racional se interpenetram. A autoridade era dada, no âmbito da teologia, às Sagradas Escrituras, à teologia patrística, às resoluções de concílios, e, no âmbito da filosofia, a Aristóteles, ou a seu comentador islâmico, Averroes, defensor do aristotelismo radical. As autoridades eram reunidas num *livro de sentenças*. Entretanto, nem sempre as autoridades concordavam entre si, como o pensamento de Santo Agostinho, por exemplo, que discordava do pensamento aristotélico. Nesses casos, o método escolástico tentava, por meio do esforço racional, com estrita objetividade e exatidão lógica, desentranhar com análises conceituais o sentido das doutrinas e precisar o seu valor, conciliando-as. Somente prevalecia o esforço lógico para se chegar à verdade objetiva, sem sentimento, nem poesia. Hirschberger (1959) observa que, com o passar dos anos, a dialética prevalece, como uma pintura sobreposta num quadro, embora São Bernardo de Claraval (1091-1153) tenha chegado a afirmar que a fé e a entrega submissa são mais importantes que a dialética.

Já no início do século X, uma das universidades que se destacaram foi a de Chartres, onde havia um pensamento neoplatônico de fundo (incluindo a discussão sobre o simbolismo dos números), que atingiu seu esplendor no século XII, época em que, segundo Hirschberger (1959), surgiu uma nova lógica humanista medieval. Ali também se estudaram os princípios

físicos de Aristóteles ao lado dos escritos de ciências naturais e de medicina de Hipócrates e Galeno. Observa Hirschberger (Ibid., id.) que, nesse ambiente, tendia-se a conciliar Platão e Aristóteles. Assim, as sete artes liberais incluíam a vida literária da primeira metade do século XII. Havia ainda as ideias sobre a política, de Johann de Salisbury (?-1180), que influenciaram grandemente os pensadores escolásticos da posteridade, sobretudo no que concernia à atitude do povo frente ao governante tirânico, cuja eliminação violenta se cria justa¹⁴⁰.

As novas motivações da alta Escolástica apresentavam três fatores principais, segundo Hirschberger (1959): a recepção de Aristóteles como autor de lógica, o auge das universidades e a atividade científica das novas ordens religiosas. O conhecimento da obra de Aristóteles veio também através da filosofia árabe-judaica, das traduções diretas do grego, e de um aristotelismo peneirado por comentários neoplatônicos, pelos textos de Porfírio e os tratados de Boécio. Entretanto, Hirschberger (Ibid., id.) afirma que toda e qualquer leitura ou comentário dos textos sobre filosofia natural de Aristóteles foram proibidos pelo Concílio Provincial de Paris, em 1210. Henry Osborn Taylor (1911) apresenta uma classificação da filosofia no século XI, de acordo com Vitorino e Boécio, dividida em prática e teórica, para que sejam entendidas as coisas divinas e humanas:

- prática: *dispensativa, distributiva e civilis*;
- teórica: *phisica naturalis, mathematica intelligibilis e theologia intellectibillis*.

Na primeira metade do século XIII, a partir de um manuscrito aragonês, Hirschberger (1959) apresenta um quadro da vida científica na Faculdade de Artes da Universidade de Paris. A *philosophia rationalis* era dividida em: *philosophia naturalis* (metafísica), a matemática (*Quadrivium*) e a *philosophia rationalis* em sentido estrito (*Trivium*), além da moral e ética baseadas em Nicômaco de Gerasa. Os livros escolares básicos eram o *Timeo*, de

¹⁴⁰ Essas ideias se perpetuam até o século XVIII, como se verá em 4.1.1, p. 230, na abordagem geral das reformas pombalinas.

Platão, e o *De consolatione philosophiae*, de Boécio. O foco central eram as divisões do *Trivium*: a lógica, a dialética e a gramática, a filosofia da linguagem.

Paralelamente ao período áureo da Escolástica, surgiram as novas ordens religiosas dos franciscanos e dominicanos. Seus principais centros de estudo em Oxford, Roma, Nápoles e Colônia criaram um grande plantel de eruditos. Os papas lhes conferiram cátedras nas universidades, como São Boaventura e São Tomás de Aquino, que se tornaram professores da Universidade de Paris. Entretanto, entre as ordens religiosas e o clero secular, diocesano, houve grandes contendas filosóficas, com os franciscanos assumindo uma posição platônico-agostiniana e os dominicanos aderindo aos caminhos do pensamento aristotélico. Como exemplo, a Universidade de Oxford, fundada por Robert Grosseteste (1175-1253), franciscano, impulsionou a matemática e a física mais que em Paris, mantendo uma fidelidade ao platonismo de Agostinho. Grosseteste trabalhou métodos para medir e descrever a natureza da luz, a ótica, com enfoque na metafísica da luz, em que utiliza, com frequência, a palavra *emanação*, ou seja, a substância da luz como criação de Deus. De acordo com Paloma González (2005), no século XIII os monges cistercienses e franciscanos contribuíram sobremaneira para a difusão do tratado *De Musica*, de Santo Agostinho, principalmente o livro VI, de caráter filosófico, de interesse para as universidades que surgiam.

3.3.1 A compreensão da música no período áureo da Escolástica

Segundo Edward Booth e Sean Gallagher (In *Grove music on line*, artigo 01134), São Tomás de Aquino (1226-1274), o pensador máximo do aristotelismo cristão, padre dominicano e teólogo, denominado Doutor Angélico, lecionou e escreveu em Colônia, Paris e Nápoles. Sua obra forma o mais profundo do pensamento escolástico sobre as sagradas escrituras, o ensino e a filosofia patrística. Sua obra filosófica consiste, segundo Booth e

Gallagher (Ibid., id.), numa criteriosa interpretação de Aristóteles e seus comentadores árabes e gregos, integrada frequentemente com uma abordagem despretenhosa do pensamento platônico ou neoplatônico de Agostinho. Apesar de não ter escrito nenhum trabalho específico sobre música, há trechos colhidos em algumas obras que transmitem uma preocupação com questões ligadas à estética musical. Um exemplo desta afirmativa aparece na *Summa Theologica*, em que Tomás de Aquino deixou claro que concebe a música como parte do culto divino, não para o mero prazer, mas para aflorar os afetos interiores e elevar louvores a Deus. Booth e Gallagher (Ibid., id.) expõem que, para Tomás de Aquino, a *musica intelligibilis* não se distinguia da música audível, conceito neoplatônico de Boécio, porque deveria ser estudada com base nos princípios aritméticos, como parte do *Quadrivium (In libros posteriorum analyticorum*, i, lição 41). Segundo os autores, o termo *harmonia*, para Tomás de Aquino, estava ligado à ausência de contrariedade, como nas pedras e nos metais, que são mais duráveis porque lhes falta harmonia (in *Quaestio disputata de anima*), enquanto a harmonia do corpo humano pode sofrer distúrbios provocados por estímulos violentos (In *Summa contra gentiles*), tornando-o menos durável. Nesse contexto, segundo Booth e Gallagher (Ibid., id.), deveria ser compreendido o conceito de música das esferas (In *Libros de coelo et mundo*, i, lição 14), segundo o qual a música se move em notas distintas e com harmonia, formando a consonância do som, em que ambos envolvem razões numéricas, pois Deus dá a estes a sua consonância, quando põe em ordem todas as coisas. Assim, a divindade e toda a criação são vistas juntas sob uma analogia musical, em que todas as variedades são postas juntas na perfeita unidade do som. Booth e Gallagher (Ibid., id.) expõem que Tomás de Aquino rejeita a teoria pitagórico-platônica da presença de números na alma (In *Libros de anima*, i, lição 9) dada a ligação imediata e simples dos números com o cosmos ou com as harmonias intelectuais e matemáticas. Os autores (Ibid., id.) prosseguem afirmando que, para Tomás de Aquino, a educação musical não era o despertar do conhecimento e da capacidade

adormecidos, como em Aristóteles, mas a transmissão do conhecimento de alguém competente na música, que ele julgava mais como uma habilidade do que uma arte refinada, embora o bom gosto fosse necessário para se encontrar o prazer na música (In *X libros ethicorum*, x, lição 4).

Os teóricos musicais sob influência escolástica, em sua maioria franceses ou atuantes no meio acadêmico parisiense, influenciados pelo pensamento tomista, portanto, aristotélico, foram os protagonistas da evolução da teoria que explicita a notação musical mensural nos séculos XIII, XIV e XV. Passamos a citar alguns desses teóricos.

Segundo os estudos de Rebecca A. Baltzer (In *Grove music on line*, art. 14358), Johannes de Garlandia (c.1270-1320) foi um teórico francês a quem se atribuem dois tratados: a) *De plana musica*, sobre os modos gregorianos, no qual é inserida a divisão da música (*mundana, humana e instrumentalis*), dentro dos princípios neoplatônicos e neopitagóricos de Boécio, e as proporções numéricas que abordam as distâncias entre os intervalos, medidas no monocórdio, com base nos hexacordes da gama de Guido D'Arezzo¹⁴¹; b) *De mensurabili musica*, escrito em estilo escolástico. Este tratado sistematiza a prática musical e, de modo metódico e inteiramente racional, apresenta uma discussão sobre a notação mensural, na qual o *organum*¹⁴² do período da escola de Notre Dame é tomado como o exemplo mais expressivo. Segundo Baltzer (Ibid., id.), a classificação das consonâncias e dissonâncias em perfeitas e imperfeitas¹⁴³, no *De mensurabili musica*, segue o mesmo tratamento das

¹⁴¹ Ver 2.2.1– Aspectos gerais da história da notação, figura 2, p. 94.

¹⁴² Estilo em que a voz principal expõe a melodia gregoriana na região grave e a *vox organale*, voz acompanhante cantada uma quinta acima, nota contra nota. No período áureo da escola de Notre Dame, no século XIII, já havia o desdobramento de vozes, em duas (*duplum*), três (*triplum*) e, posteriormente, quatro vozes (*quadruplum*), com a principal cantando o gregoriano em notas alargadas, ou seja, com valores longos, enquanto as outras vozes vocalizavam sobre as sílabas cantadas na voz principal. Fonte: *Larousse de la musique*. Organizado por Norbert Dufourcq, Librairie Larousse, Paris, 1957, v. 2, p.137-8.

¹⁴³ No capítulo XVII (Aspecto estético do universo) da obra *Mediaeval Philosophy*, Maurice de Wulf discute as questões estéticas que envolviam os conceitos de perfeição e imperfeição, que tinham um aspecto objetivo, em que a beleza era compreendida pelos escolásticos como um pertencimento a coisas externas. A beleza do ser é o florescimento da realidade, da verdade, i. é, a perfeição natural. Consequentemente, a unidade que a beleza expressa é finalizada na forma. A beleza unifica todas as coisas que toca, proporcionando tranquilidade, porém, nem todas as coisas ordenadas produzem beleza, pois a ordem só se torna estética quando é dita com clareza à inteligência humana através dos sentidos, que traz, por sua vez, à mente o prazer da contemplação

proporções numéricas dado ao ritmo e sua notação, os quais se tornaram os conceitos mais disseminados entre 1260 e 1280.

Outro tratadista importante desse período é Jacobus de Liège (c.1260-c.1330), teórico franco-flamengo, cuja obra principal foi o tratado *Speculum musice*, o maior tratado medieval que sobreviveu até a atualidade, segundo Frederick Hammond e Oliver B. Ellsworth (In *Grove music on line*, art. 14079), contendo quinhentos e vinte e um capítulos distribuídos em sete livros. De acordo com esses autores, os cinco primeiros livros abordam a música especulativa; o sexto, o canto eclesiástico, e o sétimo trata do descanto em refutação ao ensino do ritmo e à notação do estilo musical da *Ars Nova*, firmando-se como um polo de resistência da *Ars Antiqua*¹⁴⁴. Jacobus, ou Jacques de Liège, professor da Universidade de Paris em 1313, seguiu os princípios neopitagóricos e neoplatônicos de Boécio, embora deixasse transparecer conceitos agostinianos. No livro 7¹⁴⁵, trata das relações do tempo na música medida, em que discute os valores básicos da *brevis recta*, dividida em duas ou três partes iguais.

Um outro tratadista identificado com a tradição escolástica foi Hieronymus de Moravia (?- c.1271), dominicano atuante em Paris, no convento de sua ordem religiosa. Segundo Frederick Hammond e Edward H. Roesner (In *Grove music on line*, art. 14275), Moravia escreveu *Ars musica*, em que abordou os princípios de Boécio e de Guido D'Arezzo. Nesse tratado classificou a música como ciência matemática, expôs o canto eclesiástico e a polifonia mensural (*musica mensurabilis*) da escola de Notre Dame¹⁴⁶. Essa escola cultivava gêneros musicais como o descanto, o *organum purum*, *organum duplex*, o *conductus*, o

desinteressada. Somente a inteligência é habilitada a penetrar através da forma e discernir os elementos materiais nos quais a beleza se manifesta. O brilhantismo da forma é um princípio de unidade livremente escolhido pelo artista e transposto na obra de arte (WULF, 1922, p. 136-8).

¹⁴⁴ *Ars Antiqua* está para o período primitivo das escolas polifônicas em torno do século XIII e *Ars Nova* está para o segundo período das escolas de polifonia entre os séculos XIV e XV, vindo, em seguida, a culminância na escrita polifônica renascentista. (*Larousse de la musique*, 1957, v. 1, p.49)

¹⁴⁵ Idem, p. 3. Ver sobre a divisão da breve em 2.2.1 – Aspectos gerais da história da notação, figura 6, p. 97.

¹⁴⁶ É importante lembrar que, nesse período, a missa como gênero musical, ou *cantus magnus*, já estava em pleno desenvolvimento, como exercício da composição musical.

moteto e o hoqueto¹⁴⁷. Este último gênero utilizava as pausas com a mesma medida das notas cantadas.

Johannes de Grocheio (?-c.1330), teórico francês, foi talvez o tratadista mais aristotélico de sua época, como revelou nos seus escritos, segundo Christopher Page (In *Grove music on line*, art. 14359). Da mesma forma que Aristóteles concebia os desafios da música, Grocheio os tomou para si e, pela ótica da política, abordou a ética na formação do caráter do cidadão, o *ethos*, como forma de correção e desenvolvimento do bom caráter. Por outro lado, existia o desafio intelectual da compreensão da música ligada às manifestações diversificadas e sua correlação com os diferentes grupos humanos e com as formas musicais cultivadas. Ainda conforme Page (Ibid., id.), Grocheio, adotando o aristotelismo de sua época, concebe a música também como forma de entretenimento, além das três práticas descritas no *De Musica*, como a *cognitio universalis* (definição ou descrição das características), a *cognitio magis perfecta* (reconhecimento das partes de algum objeto), como a adequação do texto à música, por exemplo, e a *cognitio compositionis* (o estudo de como as partes são postas conjuntamente). Segundo aquele pesquisador, esta última prática é alcançada quando, por exemplo, as palavras são compostas primeiramente representando a *materia*, a continuidade que persiste de um estado de mudança para outro; então a música é adicionada para introduzir a *forma*, que permite a distinção em gêneros ou classes, porque inclui a notação, o ritmo. Page (Ibid., id.) observa que na música monofônica do cantochão Grocheio ignora a *forma* e a *materia*.

Page (Ibid., id.) também ressalta que não há paralelo entre os tratados de Grocheio e os da época, até o século XVI, sobre a monodia em língua vernácula, a narrativa épica e a

¹⁴⁷ Esses gêneros musicais são caracterizados por: descanto ou diafonia, voz escrita sobre o *cantus firmus*, i.é, o cantochão, articulando em movimento contrário à 5.^a e à 8.^a, nota contra nota, ou, posteriormente, com notas de passagem; o *organum purum*, cantochão como base, i.é, *vox principalis*, com quartas, quintas e oitavas paralelas, *vox organalis*, escrito nota contra nota; *organum duplex*, com uma segunda voz, sem texto, vocalizando sobre a voz principal; o *conductus*, obra inteiramente original, sem cantochão, i.é, sem *cantus firmus*, com duas, três e até quatro vozes, articulando com o mesmo texto e o mesmo ritmo; o moteto, canto melismático, com várias notas sobre o cantochão em valores largos, o *cantus firmus*; e o hoqueto, escrita com pausas suspensivas, síncopes, alternando entre duas vozes (KIEFER, 1990, p. 27-58).

música instrumental. O mesmo pesquisador (Ibid., id.) apresenta ainda a classificação da música por Grocheio, no respectivo tratado: *musica civilis*, *musica canonica* e *musica ecclesiastica*. As várias formas da *musica civilis*, destinadas aos leigos, têm caráter monofônico (*cantus* e *cantilena*), e os textos das canções encontram-se em língua vernácula, como as formas francesas antigas da *chanson* e *chansonette*. A *musica civilis* abrange ainda o canto épico da arte dos troveiros e trovadores, ou *cantus gestualis*, e o canto composto por e para os reis e príncipes, o *cantus coronatus*, ou canto coroadado. Já a *musica canonica* é essencialmente a música dos clérigos ou *literati*, como concebe Grocheio na sua discussão sobre o moteto polifônico. O moteto distingue-se do canto monofônico por ser escrito com notação medida. Vale aqui registrar que o moteto politextual (com texto diferenciado para cada voz) era admirado pelo tratadista. Nessa categoria, Grocheio incluiu as partes intercaladas da música polifônica com a música monofônica. Na terceira categoria encontra-se o *cantus ecclesiasticus*, no qual Grocheio inclui o cantochão, ou canto da missa e das orações das horas canônicas (*matinas*, *laudes*, *prima*, terça, sexta, *noa*, vésperas e completas), em que o *Kyrie* e o *Gloria* devem ser cantados com longas perfeitas, como o *cantus coronatus*, para que possa elevar os corações em atitude de devoção.

Johannes de Muris (c.1290-c.1344), ou Jean de Muris, ou ainda, Jehan Des Murs, teórico musical, matemático e astrônomo francês, tornou-se, conforme atestam Lawrence Gushee e C. Matthew Balensuela (In *Grove music on line*, art. 14237), o mais conhecido tratadista de 1200 até 1500¹⁴⁸, tendo sido citado constantemente por outros escritores. Segundo Gushee e Balensuela (Ibid., id.), Muris estudou na Faculdade de Artes e se tornou professor do Colégio de Sorbonne, em Paris, onde foi elevado ao grau acadêmico de *Magister* em 1321. Nesse período, Muris escreveu dois tratados: *Notitia artis musicae*, em 1319 ou

¹⁴⁸ Fazemos a observação de que, indo bem mais além do que os autores do verbete biográfico afirmam, pudemos ler as referências a este tratadista nos verbetes dos dicionários dos séculos XVIII e XIX abordados em 1.1.1, p. 24. Entretanto, não o citam como um teórico identificado com os princípios escolásticos, mas como aquele que estabeleceu as bases principais das proporções e da música mensurada.

1321, e *Musica speculativa secundum Boetium*, em 1323 – a maior obra teórica de música do seu tempo. Ainda segundo Gushee e Balensuela, Muris esteve em Avignon, a convite do papa Clemente VI, participando de uma conferência para a reforma do calendário civil. Na época escreveu o extenso tratado sobre aritmética, geometria e astronomia, o *Quadripartitum numerorum*, completado em 1343, no qual citou o conhecido músico da *Ars Nova*, Philippe de Vitry, como bispo de Meaux¹⁴⁹.

Segundo Gushee e Balensuela (Ibid., id.), no prefácio do tratado *Notitia artis musicae*, Muris parafraseia a *Metafísica*, de Aristóteles, afirmando que somente os teóricos musicais têm sabedoria suficiente para ensinar. No livro 1, há uma transcrição da lenda grega do descobridor da proporção na música, Pitágoras, que, em visita à oficina de um ferreiro, onde observou os metais que estavam sendo trabalhados, pôde intuir e explicar a afinação e a proporção do tom e dos dois semitons. No livro 2, Muris trata da pulsação e suas medidas, o sistema de modos rítmicos, a prolação e a notação. Conforme os biógrafos citados, Muris, num longo debate análogo aos de filósofos e matemáticos de sua época¹⁵⁰, manteve a visão franconiana de que a perfeição consiste nos valores ternários; o binário, por ser imperfeito, não tinha lugar na arte, contudo, participava do perfeito.

Enquanto os dois tratados de Muris, já citados, direcionavam-se aos alunos da universidade, outro tratado atribuído a ele, o *Libellus cantus mensurabilis*, era dirigido aos músicos práticos, com uma exposição condensada do desenvolvimento da prática da notação mensural de meados do século XIV. O tratado cita a obra teórica de Philippe de Vitry, o uso da notação vermelha e a indicação do tempo para os modos e *tempus* perfeitos e imperfeitos.

Segundo Gushee e Balensuela (Ibid., id.), o *Libellus* foi traduzido para o francês e o italiano,

¹⁴⁹ Philippe de Vitry (1291-1361), líder intelectual no século XIV, em Avignon e Paris, autor do tratado *Ars Nova*, identificado com as inovações nas suas composições musicais, introduziu as hastas na notação musical, usou a cor vermelha na linha do *tenor*, como também valores menores para a semibreve, além da criação das quatro prolações, combinando esses elementos na mudança de combinações de *modus* e *tempus* do perfeito para o imperfeito e vice-versa. Introduziu também as notas vermelhas como recurso para a transposição de um *cantus firmus* para a 8.^a superior. Fonte: BENT, Margaret e WATHEY, Andrew. *Grove music on line*, artigo 29535, verbete: Vitry, Philippe de, p. 1, 5-7.

¹⁵⁰ Seguindo a tradição escolástica, o tratado é organizado em forma de catecismo, com perguntas e respostas.

com marcante influência sobre Prosdocimus de Beldemandis, teórico musical e matemático de Pádua, que escreveu, pelo menos, cinco tratados entre 1408 e 1413, e sobre Franchino Gaffurio (1451-1522), no seu tratado *Practica musica*, de 1496. Outra influência deixada por Muris foi a forma e o tipo de linguagem, que refletiam as normas do discurso da academia escolástica e as preocupações dos filósofos e matemáticos, mais que as dos músicos práticos. Entretanto, influenciou a teoria moderna do número até o Renascimento. Gushee e Balensuela (Ibid., id.) concluem que a obra de Johannes de Muris o coloca ao lado das maiores autoridades da teoria da música medieval: Boécio e Guido D'Arezzo.

Ugolino de Orvieto (c.1380-1452), teórico italiano, com pensamento aristotélico, começou como cantor da capela papal e chegou a vigário episcopal de Roma, tendo atuado principalmente em Ferrara como vigário do cardeal Pietro Barbo, onde incentivou a expansão do coro da escola. Segundo o autor de sua biografia no *Grove on line*, Bonnie J. Blackburn (art. 40462), Ugolino também manteve grande troca de correspondência com os humanistas Girolamo Guarini, Ambrogio Traversari e Flavio Biondo. Deixou principalmente composições, mas a sua obra teórica, *Declaratio musicae disciplinae*, aborda a música como disciplina, tanto especulativa quanto prática, seguindo o modelo de Boécio. No referido tratado, a música é percebida pela razão e pelos sentidos, mas é a razão, baseada na matemática, que transforma a música em ciência. Segundo Blackburn (Ibid., id.), a orientação aristotélica se torna evidente nesse tratado, que se divide em cinco livros: a) elementos da música e discussão do canto e suas diferenças – *musica melodiata*, direcionada para o contraponto, *musica recta* e *musica ficta* –; b) discussão sobre consonâncias e dissonâncias; c) discussão do *ethos* de cada modo e uma extensa cópia dos termos escolásticos do *Libellus cantus mensurabilis*, de Johannes de Muris; d) aspectos especulativos sobre o intervalo melódico – trata as proporções do ponto de vista exclusivamente matemático; e) plano

filosófico da natureza do som e sua relação com a *musica instrumentalis, humana e mundana*, parafraseando Boécio.

Entretanto, os pensamentos neoplatônicos e neopitagóricos continuaram presentes na memória coletiva dos músicos, como é o caso de Giorgio Anselmi (c.1386-c.1443), teórico musical e acadêmico italiano, que também exerceu influência sobre Gaffurio, no tratado *Theorica musicae*, de 1492. Segundo Bonnie J. Blackburn e Cecil Adkins (In *Grove on line*, art. 00980), Anselmi escreveu muitas obras sobre astronomia, astrologia e medicina, incluindo um tratado, *De musica*, no qual apresenta em forma de diálogo os tópicos: *harmonia celestis*, *harmonia instrumentalis* e *harmonia cantabilis*. Ainda que aparentemente boeciano, o autor discorda de ideias de Boécio como, por exemplo, a divisão do tom. Também rejeita o modelo aristotélico e expõe uma teoria dos números que inclui proporções e proporcionalidades, culminando na afirmação da harmonia celestial, emitida pelos planetas e corpos celestes em três gêneros, em que substitui as nove ordens de anjos pelas sereias de Platão. De forma original, Anselmi propõe nova nomenclatura e formatos para os dezoito possíveis valores da máxima até a semínima, diminuindo assim a complexidade do sistema da notação mensural.

3.3.2 A Escolástica do ponto de vista educacional e histórico-político

Ao elaborar uma espécie de síntese da Escolástica, Milton José de Almeida (2005) descreve, em seu artigo *A triunfo da Escolástica, a glória da educação*, o afresco *O triunfo de S. Tomás de Aquino* (1368), de Andrea Bonaiuti (1343-1377), pintado na igreja de Santa Maria Novella (Figura 26), na casa do capítulo dominicano, em Florença. Almeida o interpreta como uma "celebração da aprendizagem, pintado para uma audiência especializada" (ALMEIDA, 2005, p. 18), com o objetivo de educação visual da memória, pois o afresco se encontra no local dos ofícios religiosos daquela comunidade dominicana.

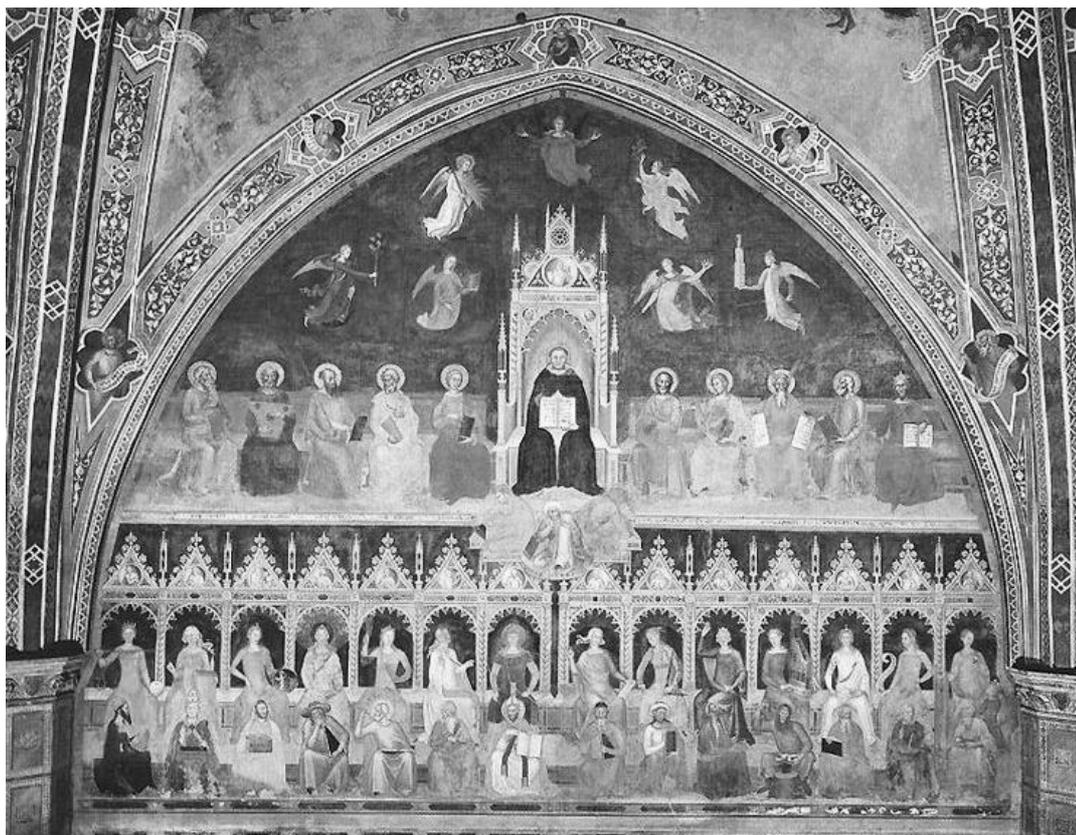


Figura 26. *O triunfo de S. Tomás de Aquino* (1368), afresco de Andrea Bonaiuti (1343-1377), igreja de S. Maria Novella, Florença.

Almeida interpreta essa alegoria, que apresenta Tomás de Aquino em posição central, sentado no trono, com as imagens e seus significados "rigidamente ordenados, seriados e classificados" (Ibid., id.). E prossegue na sua interpretação:

Abaixo do círculo intermediário, dos planetas, no universo aquiniano, aristotélico, a Terra ocupa a posição mais inferior, a esfera sublunar, correspondente à sua inferioridade, pois é o lugar da geração e da corrupção, da impermanência, da instabilidade. O lugar onde se faz necessária a ação do homem juntamente com a divina para a correção da obra de Deus.

Assim, vemos em movimento visual a atuação de Aquino como educador e condutor de almas através dos três círculos. Santo e patrono das escolas católicas e da educação, a partir de 1567, foi elevado à categoria de doutor da Igreja, e chamado de 'doutor angélico', em alusão à sua sabedoria e aos anjos que habitam o primeiro círculo, o mais elevado, o mais próximo de Deus, o círculo das inteligências angélicas, o intelecto. (ALMEIDA, 2005, p. 19)

Segundo Almeida (Ibid., id.), a figura de mulher, no círculo acima da cabeça de S. Tomás, representa a sabedoria; os sete anjos, as sete virtudes, com as três virtudes teológicas (fé, esperança e a caridade) representadas pelos anjos mais acima. Já as virtudes intelectuais e morais, herdadas dos romanos e dos princípios bíblicos – a prudência, a justiça, a fortaleza e a

temperança –, estão figuradas nos anjos mais abaixo. Ao lado do trono encontram-se os profetas do Velho Testamento com São Paulo e os quatro evangelistas, com livros abertos, onde se leem textos, diferentemente do rei Davi que foi retratado com a harpa. Aos pés de Aquino, os escritores que foram rejeitados ou considerados hereges, ou dos quais Aquino discordou nos seus escritos: Ario (c. 260-330), Averroes (1126-98) e Sabelio (séc. III). Abaixo, num friso,

[...] à esquerda estão escritos os sete dons do Espírito Santo, e à direita, o conjunto das sete disciplinas fundamentais, o *Quadrivium* e o *Trivium*. Abaixo destes, os sete planetas, como vistos na época: Sol, Marte, Saturno, Júpiter, Mercúrio, Vênus e a Lua. (Ibid., id., p. 19)

Na metade inferior do afresco, nos bancos enfileirados, estão quatorze figuras femininas que representam as virtudes.

Abaixo delas, estão as figuras masculinas que representam os diferentes ramos do conhecimento: o primeiro setenário das ciências teológicas: Justiniano, o direito civil; Clemente V ou Inocêncio IV, o direito canônico; Platão, a teologia antiga, e São Jerônimo, São Dionísio, o Areopagita, São João Damasceno, Santo Agostinho, as quatro ciências teológicas. No segundo setenário, o das artes liberais, vemos: Pitágoras, a aritmética; Euclides, a geometria; Ptolomeu, a astronomia; Tubalcain, a música; Aristóteles, a dialética; Cícero, retórica; e Donato, gramática. (Ibid., id., p. 21)

É importante ressaltar que, nessa alegoria, nem Platão nem Pitágoras estão associados à música. Segundo James W. McKinnon, no verbete “Jubal”, do *Grove music online*, o representante da música nessa alegoria é Tubalcain, considerado o primeiro ferreiro, observado por seu meio-irmão Jubal, que teria calculado as proporções e as consonâncias sob inspiração divina, como afirmam Aureliano de Réôme, no século IX, e Egídio Zamora, no século XIII. Segundo os dois teóricos medievais, os gregos atribuíram falsamente essa descoberta a Pitágoras. De acordo com McKinnon, tal concepção permaneceu até o século XVIII, quando desapareceu com a atmosfera racional em torno da música. Entretanto,

observamos que ela ainda permaneceu na obra do padre Giambatista Martini¹⁵¹, *Storia della musica*, dedicado a Maria Barbara, infanta de Portugal e rainha da Espanha. A mencionada obra, que tem por princípio a abordagem escolástica, inicia a história da música por Adão e Eva, passa pelos músicos relatados no Velho Testamento até chegar à Antiguidade greco-romana e à Idade Média.

Retornando à interpretação de Milton José de Almeida, Tomás de Aquino, ao abordar a arte da memória, *De memoria et reminiscencia*, de Aristóteles, faz observações sobre a "precedência absoluta da imagem com relação à fala, e sobre a essência imagética do intelecto, e por isso [Aristóteles seria] o único que poderia entender uma gramática imaginal" (Ibid., id., p. 24). Prosseguindo sobre a simbologia dos números¹⁵² no afresco de Bonaiuti, Almeida comenta:

O setenário das artes liberais, por exemplo, tal como as sete virtudes, expõe-se como uma lição visual sobre o significado e a mística dos números. Compõe-se, por exemplo, de uma tríade relativa às esferas espirituais e mentais superiores do intelecto – a gramática, a dialética, e a retórica, que compõem o Trivium – e, por meio da perfeição do número três, número celeste, da Trindade, relaciona-se às três virtudes teológicas. Assim o Trivium, conjunto de disciplinas que se ocupam do discurso e da palavra, sintoniza-se com as virtudes mais próximas da inteligência divina.

Em contraposição e complemento ao trio das virtudes espirituais, soma-se o quatro, número terrestre, corpóreo – terra, ar, fogo, água – relacionado ao quadrado, à cruz: o Quadrivium, e suas disciplinas dedicadas aos estudos da natureza – aritmética, geometria, música e astronomia – e ao conhecimento simbólico dos números e seus suportes corpóreos – a física, os sons, os planetas." (Ibid., id., p. 24)

Almeida avalia o raciocínio escolástico como uma forma de "poder político, científico e retórico, que parte da demonstração lógica, racional, estabelece verdades, ou uma verdade que conduz e coage as opiniões dissidentes, o pensamento histórico e complexo" (Ibid., id., p. 27).

Resumindo *Escolástica* do ponto de vista histórico-político e avaliando-a sob influência do olhar dos nossos dias, Eduardo Sucupira Filho afirma que esse conceito

¹⁵¹ MARTINI, Giambatista. *Storia della musica*. Per Lello dalla Volpe Impreazione dell' Instituto delle Scienze, 3 v. 1757.

¹⁵² Ver 3.2.2.1, p. 127, sobre o simbolismo dos números.

[...] consolidou-se no decurso do século XI, época de lutas encarniçadas entre a Igreja Católica e os imperadores germânicos desejosos de acabar com as pretensões de domínio universal do Papado e privá-lo de seu poder secular. A doutrina preocupou-se exclusivamente em explicar os dogmas e o pensamento teológico, de que tentou extrair ilações e procedimentos destinados a orientar a conduta humana. O termo, que originalmente servia para designar os dignitários da Idade Média, adquiriu com o correr do tempo o valor sinonímico de raciocínio separado da vida. Escolástico tornou-se o indivíduo de pensamento estéril, prosa verbalística e vazia erudição. O termo adquiriu, pois, sentido pejorativo, em virtude do excessivo formalismo lógico da doutrina divorciado da observação e da experiência. (SUCUPIRA FILHO, 1991, p. 43-4)¹⁵³

3.4 O pensamento racional – novos paradigmas para a teoria da música

Ainda que o pensamento escolástico e as heranças medievais se tivessem estendido para além dos séculos XV e XVI, uma nova forma de pensar, de ver o homem, de ver a música e as artes ia-se impondo. Não foram mudanças radicais imediatas, mas, com certeza, significavam o embrião da história moderna. Imbricações, substituições graduais e novos descobrimentos começavam a criar uma nova ordem.

Esse novo momento foi decisivo para determinados povos ocidentais. As mudanças mais radicais ocorreram nos países adeptos do protestantismo iniciado por Lutero, enquanto noutros, mais resistentes a mudanças, como os da Península Ibérica, verificou-se um apego ao passado milenar e às tradições da Igreja, tanto quanto às ideias predominantes no pensamento filosófico, teológico, metafísico e político.

Essa nova ordem, portanto, não criaria paradigmas imediatos em Portugal, na Espanha nem nas colônias de ambos os reinos, pois estes mantiveram lealdade e fidelidade às matrizes, que acatavam os desígnios da igreja católica. Assim, só tardiamente essa nova ordem viria a penetrar nesses domínios. Como esta tese pretende provar a permanência desses valores antigos, abordamos, abreviadamente, esses paradigmas.

¹⁵³ Podemos intuir que Raphael Coelho Machado, no seu *Diccionario Musical* (1842) (Ver 1.1.1.3, p. 36) compartilhasse da mesma forma de visão sobre o pensamento escolástico, rejeitando este paradigma, assim como os demais dicionaristas abordados em 1.1.1, p. 24.

3.4.1 O humanismo renascentista

Movimento intelectual surgido no século XV, o Renascimento passou a situar o homem no centro de suas reflexões e se propôs procurar os meios de sua realização. Hilton Japiassu, no seu dicionário de filosofia, ressalta, na definição de humanismo, que o movimento se opõe à

[...] filosofia escolástica e aproveitando-se de um melhor conhecimento da civilização greco-latina, os humanistas se esforçaram por mostrar a dignidade do espírito humano e inauguraram um movimento de confiança na razão e no espírito crítico. (JAPIASSU, 1977, p. 136)

O pensamento anterior, que girava em torno das coisas divinas, desloca-se nessa época para o próprio homem. Ernst Cassirer (1942), analisando o pensamento filosófico nas obras do italiano Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), audacioso para a sua época, expõe o raciocínio em que o filósofo dá voz a inúmeros contemporâneos seus e não agrega o homem à similaridade aos elementos cósmicos, ou ao mundo, nem ao Criador; pelo contrário, diferencia-o de qualquer outra criatura, ao afirmar que o homem é o que ele faz de si mesmo. Era o início da ruptura de uma linha de pensamento. Consequentemente, tanto o filósofo quanto sua obra *Conclusiones philosophicae* (1486) foram acusados de heréticos pela Inquisição, o que resultou na fuga de Mirandola e seu exílio na França, de onde retornou a Florença, posteriormente, sob os auspícios de Lourenço de Médici, governante local e protetor das letras e das artes.

Antes disso, porém, conforme James Haar (In *Grove on line*, art. 40601), em 1416, o florentino Poggio Bracciolini revelou o texto completo do *Institutione oratoria*, de Aristides Quintiliano, obra relevante tanto para músicos como para retóricos. Segundo Haar, os participantes dos círculos humanistas seguiram os passos de Bracciolini e trouxeram à luz obras de autores da Antiguidade clássica greco-romana, como as de Cícero, Ptolomeu,

Pseudo-Plutarco, entre outros, suscitando discussões reflexivas nesses círculos. Na música, a *teoria dos afetos* – que começou a ser discutida a partir dos princípios da relação texto-música, da oratória e da retórica na música, influenciados pelas teorias da mensuração dos pés, na métrica, e da proporcionalidade dos valores rítmicos – dava continuidade ao pensamento da música como linguagem. Essas teorizações expandiram-se sobre os modos e a instrumentação, preocupando-se, de forma puramente racional, com o *mover a alma* dos ouvintes. Claude Palisca (1997) ressalta que o aspecto da teoria musical mais afetado pelo humanismo foram os debates em torno dos efeitos da música. Na passagem do século XV para o XVI, predominava a opinião, baseada nos princípios platônicos, de que somente a música moldava o caráter do ser humano. Depois de 1550, aqueles que seguiam as ideias aristotélicas passaram a ampliar o panorama musical, atribuindo importância a todos os tipos de música, particularmente àqueles que induziam a algum tipo de catarse das paixões e poderiam mover os ouvintes através dos afetos de um poema ou de uma característica dramática da obra.

Contudo, segundo Haar (1992), o desenvolvimento do entendimento da música como arte poética, devido ao tratamento das composições como obras de arte, foi mais lento do que os estudos da ciência dos harmônicos, em razão do lugar tradicional que a música ocupava no *Quadrivium*, matéria em evolução há mais tempo. Haar (Ibid., id.) observa que os antigos paralelos da música com a gramática foram revividos e expandidos, principalmente pelo veneziano Giovanni del Lago, que aprofundou o assunto na obra *Breve Introductione di musica misurata*, de 1540. Em meados do século XVI, a música começa a ser considerada não somente como mera aliada da gramática e da retórica (disciplinas do *Trivium*), mas como arte poética em si mesma.

Outro ponto relevante assinalado por Haar (Ibid., id.) é o do ensino da música incluso na educação humanista, desde o final do século XV, iniciado na Itália e cultivado na Alemanha, onde as escolas deram início a essa tradição de organização de currículo.

Ainda segundo Haar (Ibid., id.), o latim eclesiástico e as línguas vernaculares puderam ser tratados como objeto de estudo ligado à prosódia, seguindo os princípios da proporcionalidade na notação, usados em larga escala na música polifônica do século XVI. Surgem novas terminologias para os gêneros musicais, baseadas nos princípios da prosódia e dos elementos composicionais, como a missa *ad imitationem*, missas e motetos renomeados como *carmina litatoria* (poemas de sacrifício) e os poemas para serem cantados com o acompanhamento de alaúde, chamados de *carmina ad lembum*. Nos círculos humanistas, prevalece a ênfase à palavra, e uma nova atenção é dada à declamação expressiva dos textos cantados, ou o *recitar cantando*. A popularidade da ária solo, como a francesa *air de cour*, no final do século XVI, é resultado da influência humanista, que derivou no desenvolvimento dos gêneros operísticos.

No âmbito da teoria musical, Palisca (In *Grove music on line*, art. 44944) observa que a *dinastia de Boécio* se rompe no início do século XVI, no momento em que o sistema tonal grego é diferenciado do sistema de modos medieval. A questão da entonação é discutida por Gaffurius, Spataro, e, principalmente, por Gioseffo Zarlino, em 1558, com o *Le Institutioni harmoniche*. Entretanto, é Vincenzo Galilei, no *Dialogo della musica antica et della moderna*, de 1581, quem convence de que o temperamento igual era a única solução para a música instrumental, propondo a uniformidade do semitom. Os modos cromáticos e enarmônicos, reputados no medievo como difíceis e desagradáveis aos ouvidos, foram resgatados após a releitura do *De Musica*, de Plutarco, e se modernizaram com Nicola Vicentino, na obra *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, de 1555, em que o autor apresenta a divisão do tom em semitons e microtons. Os compositores Luzzasco Luzzaschi

(1545-1607) e Carlo Gesualdo (1560-1613) trouxeram os gêneros considerados exóticos da antiga teoria para a prática composicional de sua época.

3.4.2 As rupturas do racionalismo

À medida que a música instrumental evoluiu e se tornou autônoma, também evoluiu a compreensão teórica, tendo em vista que o material sonoro distanciava-se da música vocal, ganhando linguagem própria. Concomitantemente, o corpo teórico também se transformava em discussão racional, não mais impregnada pela mística e pela metafísica da Escolástica medieval. Na representação dos signos, dentro da concepção da epistemologia arqueológica (dos enunciados) de Foucault,

[...] no século XVI, considerava-se que os signos tinham sido depositados sobre as coisas para que os homens pudessem desvendar seus segredos, sua natureza ou suas virtudes. [...] A partir do século XVII o domínio do signo se distribui entre o certo e o provável: isso quer dizer que não seria mais possível haver signo desconhecido [...] ele só se constitui por um ato de conhecimento. [...] É aqui que o saber rompe seu velho parentesco com a *divinatio*. (FOUCAULT, 1999, p. 81-2)

Segundo Robert McRae (1957), os novos caminhos da ciência nos séculos XVII e XVIII mostram muitos esquemas de organização sistemática do conhecimento em dicionários e enciclopédias. É o período em que a unidade das ciências adquire significância especial, abrindo a possibilidade da universalidade de todo o conhecimento. No início do século XVII, os esforços de Francis Bacon (1561-1626) e René Descartes (1596-1650) para realizar uma mudança radical nas ciências foram acompanhados pelo elemento essencial da insistência na unidade. Ambos estudaram em escolas jesuíticas, em Londres e em Paris, respectivamente, onde os princípios aristotélicos e da nova escolástica encaminhavam o pensamento para as antigas especulações. Para Bacon, que desde cedo rejeitava as especulações escolásticas, as ciências e as artes não podiam ser desincorporadas do conhecimento em geral. Entretanto, os

limites fixados pela religião haviam separado das ciências o conhecimento. As proposições de Bacon constituem a lógica e a ética que norteiam a observação da natureza, o acúmulo dos fatos, a classificação destes e a determinação da causa. Segundo McRae (Ibid., id.), o que difere no pensamento de Bacon e Descartes é que, para o primeiro, a base dessa unidade é a natureza, enquanto para o segundo é a mente, o raciocínio fundado na lógica. Descartes também se opôs ao pensamento aristotélico e escolástico. Segundo ele, o que se propunha era a falsa analogia entre as artes, que dependem de exercício e disposição do corpo, e as ciências, que consistem inteiramente no exercício cognitivo. Conforme McRae (Ibid., id.), Descartes argumenta que o treinamento em uma arte não auxilia no exercício de outra. Por exemplo, a mão adaptada à agricultura não está necessariamente apta a tocar harpa; conseqüentemente, a habilidade em todas as artes não pode ser adquirida pelo mesmo homem. McRae (Ibid., id.) observa ainda que, para estruturar o pensamento sobre as ciências, tanto Bacon quanto Descartes utilizam a metáfora da árvore, da metafísica ao físico, tendo a metafísica como raiz, a física como tronco e as outras ciências como os galhos, o que significava uma relevante reversão dos pensamentos aristotélico e escolástico, que viam a ascensão do físico para o metafísico.

McRae (Ibid., id.) assinala que Descartes descreve a ordem como o segredo principal do método. A verdadeira lógica, reputada como a ciência da ordem, é indiferentemente aplicada a todos os temas, base da sabedoria universal. As diferentes ciências como aritmética, geometria, astronomia, música, ótica, mecânica e muitas outras eram, segundo Descartes, consideradas como partes da matemática porque envolviam investigações de ordem e mensuração, por dedução ou indução, e não havia diferença se aquelas fossem encontradas em números, figuras, estrelas, sons ou qualquer outro objeto. Ao descrever o raciocínio cartesiano, McRae (Ibid., id.) conclui que essa concepção da lógica como ciência geral seria a base, a fundação da unidade das ciências.

Ao abordar a concepção de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), McRae (Ibid., id.) aponta que a concepção da sabedoria identificada com a universalidade do conhecimento estaria no ideal da enciclopédia, que privilegiava o conhecimento, a erudição como instrumento para entender as ciências, que, por sua vez, aperfeiçoariam a razão. O corpo das ciências seria como um oceano sem divisões, onde os homens conceberiam as partes e as nomeariam de acordo com suas conveniências. Sintetizando, Descartes concebeu sua lógica como uma ciência universal da ordem. A lógica de Leibniz é similar à de Descartes, entretanto, é transformada pela característica universal, ou seja, uma ciência da conexão e da ordem dos caracteres ou símbolos.

Segundo o estudo de Arthur W. Locke (1935), Descartes expressou com clareza os pensamentos e o sentimentos europeus, os fundamentos na era do racionalismo e formulou a síntese dos pensamentos de seus contemporâneos. Não abandonou o pensamento do passado de Platão e Aristóteles, na filosofia, e de Gioseffo Zarlino (1517-1590), na música. Antecipando Rousseau¹⁵⁴, o filósofo francês sustentou a tese de que a música não podia inspirar um único sentimento, mas apresentaria conteúdo emocional, abrindo caminho para que Rousseau e os românticos enfatizassem tanto a natureza indefinida da música quanto seu caráter emocional. Segundo Locke (Ibid., id.), enquanto Descartes insistia na comparação entre música e literatura, afirmando que ambas não expressavam idéias definidas, Rousseau sustentou, mais tarde, que a música podia expressar certas sugestões melhor do que a literatura, como a calma da noite, e mesmo o silêncio.

De acordo com Locke (Ibid., id.), Descartes estaria entre o medievalismo e o modernismo, na busca de uma conexão entre suas ideias e a música do século XVII, relação presente nos princípios estéticos de seus contemporâneos. No *Des passions de l'âme* (1649), ele analisa os efeitos sensórios de estímulos emocionais nas ações e sentimentos do homem e

¹⁵⁴ Ver 1.1.1 e 1.1.1.1, p. 27-34.

a expressão artístico-musical. No tratado *Abrégé de la musique* (1618), aborda a natureza do som e a teoria da música, discutindo consonâncias e dissonâncias, bem como o método correto de composição, entre outros assuntos. Com seu amigo Mersenne discute, mais tarde, por cartas, as ideias formuladas no *Abrégé*, como veremos mais à frente.

Locke (Ibid., id.) continua descrevendo a obra de Descartes, o *Discours de la méthode* (1637), em que o bom senso e a razão são abordados. Nesse sentido, o homem é colocado em uma posição elevada, e aqueles que se utilizam da inteligência, acima da pura resposta emocional dos brutos, ficam distintos dos demais. A compreensão da matemática e da geometria exerceu uma atração sobre o filósofo porque nelas encontrou a perfeita expressão da verdade, e, na sua concepção, a verdade é bela. Estaria aí a prova da sua crença em que a beleza poderia ser explicada cientificamente; em que as razões aritméticas das frequências do som, concebidas por inúmeros teóricos desde Pitágoras, e as proporções, a simetria e a clareza da geometria seriam expressões da verdade e da beleza. O princípio filosófico cartesiano no campo da estética o levou a acreditar que o simples, a música facilmente entendida, era melhor que a música complicada, ou seja: a música para duas ou três vozes ou partes era melhor que a música para quatro, cinco ou seis partes. Ainda segundo Locke (Ibid., id.), nos estudos sobre as bases psicológicas da emoção, a música é a única das influências que trabalham sobre os sentimentos e a percepção. Dessa forma, o ouvinte se agrada mais da simplicidade, que pode ser compreendida facilmente. Ainda de acordo com Locke (Ibid., id.), doze anos depois de ter escrito o *Abrégé* (1618), em cartas a Mersenne, Descartes admitiria que a dissonância poderia trazer maior prazer que a consonância, de acordo com o gosto individual do ouvinte.

Locke (Ibid., id.) prossegue, descrevendo que, no tratado *Abrégé*, Descartes também apresenta um diagrama com círculos concêntricos, cujo círculo central representa a tônica, o primeiro grau da escala. Era a racionalização da harmonia. Para Descartes, a definição clara

dos símbolos definia o pensamento. Outro ponto que trazia clareza e simplicidade era a supremacia dos acordes de tônica e dominante. Todos esses pontos trouxeram reflexos ao espírito comum desse período da história da música.

Albert Cohen (In *Grove music on line*, art. 18468), em seu artigo sobre Marin Mersenne (1588-1648), assinala que o matemático, filósofo e teórico musical francês foi um dos líderes do pensamento do século XVII, e sua obra, voltada para a ciência, a teoria e a prática da música, foi o ponto central para os movimentos acadêmicos e científicos na primeira metade daquele século. Para Cohen (Ibid., id.), Mersenne representou a confluência entre o renascimento e as novas atitudes em direção ao barroco. Havendo este estudado no colégio jesuíta em La Flèche e seguido carreira eclesiástica, a visão neoplatônica refletida em sua obra tem, num primeiro momento, a ciência como defesa da religião. Seu pensamento mais tardio é dominado pelo conceito da universalidade do conhecimento e pelo desenvolvimento da metodologia científica com base na experimentação e nos princípios da mecânica.

Segundo Cohen (Ibid., id.), a música para Mersenne era capaz de ser analisada e racionalmente explanada. Suas questões principais giravam em torno da acústica, com enfoque humanista e ênfase especial na natureza e na força da música antiga. A partir de 1630, seus escritos sobre música, principalmente o tratado *Harmonie Universelle*, tomam um caráter progressivo, em que discerne idéias teóricas e práticas, baseado em parte em Zarlino, discute a natureza da consonância e da dissonância, novamente à luz das leis dos corpos vibratórios, e a natureza das partes do som. Entretanto, a abordagem tem uma preocupação com o fator psicológico na compreensão de um evento musical e a recepção pelo ouvinte. Ainda segundo Cohen (Ibid., id.), para Mersenne a consonância provê a base de uma composição, e a dissonância deve ser usada como função ornamental.

Como observa Cohen (Ibid., id.), no desenvolvimento da melodia Mersenne insiste na relação da música com a retórica. Na teoria rítmica desenvolveu estudos sobre a métrica grega¹⁵⁵ e seus conteúdos emocionais, bem como as qualidades da oratória no ritmo. Mersenne recomendou a diminuição do uso dos modos baseados nas espécies de oitava, na solmização com sete sílabas, adaptada para que a mutação fosse evitada, implementando o caminho para a estabilização do sistema tonal. Mersenne também desenvolveu técnicas pedagógicas para o ensino da música a crianças e iniciantes, recomendando métodos alternativos de notação com o objetivo de simplificar o aprendizado e a performance da música.

3.4.3 O século das luzes

O Iluminismo surgiu no século XVIII, em continuidade ao pensamento iniciado com o racionalismo francês de Descartes e a influência dos experimentos na física de Isaac Newton (1642-1727) sobre o empirismo inglês¹⁵⁶ de John Locke (1632-1704) e David Hume (1711-1776). Esse movimento foi precedido pela preocupação (entre o século XVII e o XVIII) em elevar o nível da educação, combatendo superstições e preconceitos, enfatizando o humano em vez do sobrenatural.

Jean e Brigitte Massin (1997), descrevendo o ambiente sociomusical de que o cidadão francês do século XVIII participou, enumeram: o nascimento da crítica musical, com polêmicas criadas em torno de elementos musicais, como a melodia e a harmonia; as preferências e apologias do estilo francês e do italiano; o surgimento de uma compreensão estética da música, a ópera como item da vida cultural; o surgimento dos concertos públicos

¹⁵⁵ Ver 2.2.1 – Aspectos gerais da história da notação, figura 21, p. 104.

¹⁵⁶ Doutrina ou teoria do conhecimento segundo a qual todo conhecimento humano deriva, direta ou indiretamente, da experiência sensível externa ou interna, que leva ao encadeamento da razão. (JAPIASSU; MARCONDES, 2006, p. 84)

acessíveis à classe média, ao encontro das elites da burguesia e da nobreza nos concertos e óperas; o desaparecimento do mecenato aristocrático e a consciência da historicidade da música. Resumindo, assinalam que "[...] com os filósofos das Luzes, no entanto, ela [a música] passou a ser concebida cada vez mais como uma arte distinta, em sua autonomia e especificidade" (MASSIN, 1997, p. 414).

Nesse ambiente de busca pela definição do conhecimento científico desvinculado do conhecimento artístico, inúmeras enciclopédias não musicais e dicionários de música foram publicados em diversos países da Europa e Estados Unidos. Entretanto, como foco deste estudo, destacamos a monumental obra francesa, editada por Diderot e D'Alembert, a *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-65), com artigos sobre música escritos por Jean-Jacques Rousseau. A esse respeito, Jean e Brigitte Massin observam que "Embora nenhum dos enciclopedistas fosse músico profissional – com exceção, até certo ponto, do autodidata Rousseau – a música mereceu um espaço importante na *Encyclopédie*" (MASSIN, 1997, p. 415).

Embora não estivesse ligado diretamente aos enciclopedistas, pois declinou do convite para escrever os verbetes sobre música, segundo Roland de Candé (2001), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), um defensor do estilo musical francês e da harmonia como elemento primordial da música, da qual era concebida a melodia, se contrapôs aos enciclopedistas, direcionados esteticamente para os compositores italianos, que primavam pela melodia, afirmando: "O som musical é um composto que contém uma espécie de canto interior". Candé prossegue, afirmando que Rameau vê a melodia como "[...] ‘pura obra da natureza’, cujo primado se fundamenta numa concepção histórica e não científica da natureza, uma concepção moral também que o faz preferir o sentimento ‘natural’ ao conhecimento racional” (CANDÉ, 2001, p. 569).

Lydia Goehr (In *Grove music online*, art. 52965) esclarece sobre este conceito que as estruturas musicais foram assim moldadas na natureza – não a natureza dos céus, ou da alma, ou dos objetos eternos da matemática, mas a natureza do som em si mesmo.

Joel Lester (1996), analisando a obra teórica de Rameau, procurou reduzir a música a uma ciência e derivar os princípios harmônicos universais de causas naturais. Para este, toda a música era fundada sobre a harmonia, que surgiu dos princípios naturais derivados de bases matemáticas e físicas dos corpos sonoros, ou corpos vibrantes. Utilizou-se dos princípios pitagóricos, inicialmente rejeitando Zarlino, mas depois o revisitando. Como produto da razão, utilizou a metodologia cartesiana na argumentação entre teoria e prática, buscando comprovação *científica*. Como Lester (Ibid., id.) observa, Rameau tentou adaptar esses princípios a serviço da prática instrumental do acompanhamento ao teclado e à composição. Antes do seu *Traité de l'harmonie*, de 1722, o estudo da harmonia não merecera nenhuma abordagem quanto à aplicação pedagógica. A tradução completa do título é: *Tratado da harmonia reduzido aos seus princípios naturais, o que reflete a busca por princípios básicos e sua crença de que a música tem uma base natural*. A harmonia era a terceira tradição teórica herdada desde o século XVI. O contraponto codificava as interações entre as vozes para instrução do compositor, tanto no estilo antigo quanto no estilo moderno, e o baixo contínuo ensinou os modelos das sucessões de simultaneidade para os executantes, necessários à compreensão do baixo figurado e não figurado e para os compositores que reuniram esses modelos em suas novas composições.

Segundo Lester (Ibid., id.), muitos dos princípios teóricos que Rameau reuniu em suas teorias, como a inversão de acordes, regras dos graus da escala harmônica, progressões harmônicas básicas (especialmente cadências), resoluções de dissonâncias e evasão cadencial já eram conhecidas antes dele, entretanto, abordadas de forma empírica. Rameau trouxe esses princípios da informação periférica para o centro do conhecimento musical. Utilizou o método

cartesiano de que os fatos não são válidos o suficiente porque deveriam resistir ao teste do tempo, isto é, não deveriam ser aceitos simplesmente porque existiam, mas deduzidos de acordo com os princípios primários que deram a eles um lugar no mundo das ideias, e deveriam, convenientemente, passar pelo teste da razão. O trabalho de Rameau foi o de buscar os princípios básicos que deveriam colocar o conhecimento musical sobre uma base sonora e reorganizar a grande massa disforme de fatos e opiniões individuais, além das inúmeras regras e exceções do baixo contínuo e do contraponto, advindas da experiência não refletida.

Segundo Graham Sadler (In *Grove music on line*, art. 22832), Rameau, como um dos grandes organistas do século XVIII, teria afirmado que somente por meio do acompanhamento ao teclado pode-se adquirir a sensibilidade à harmonia para resolver as discrepâncias. Demonstrou, por meio dessa afirmativa, que o processo dedutivo, que exalta a razão sobre a experiência, não denigre a prática necessariamente, porque é conhecimento vivo produzido pela experiência.

Contudo, paralelamente aos princípios teóricos de Rameau, a concepção da prevalência da melodia sobre a harmonia é observada por Alfred Oliver (1947), ao analisar os autores críticos da *Encyclopédie*, afirmando que foram mal compreendidos no que diz respeito à música para os instrumentos. Assim como a música vocal *pinta* os estados emocionais, a música instrumental deveria *pintar* os fenômenos naturais. O editor Jean Le Rond D'Alembert (1717-1783) firma sua posição em relação à música no *Discours préliminaire* da *Encyclopédie*: "A música que não 'pinta' é somente ruído" (Ibid., id.). Segundo Oliver (1947), essa opinião, impregnada da chamada teoria ou doutrina dos afetos pelos enciclopedistas, fugia aos preceitos de outro enciclopedista, Denis Diderot (1713-1784), que modificou a tese clássica da imitação da natureza pela substituição na ênfase que foi estabelecida sobre a natureza e a verdade para a representação artística; assim, a concepção do artista se torna, no que concerne à beleza, fonte mais importante do que os fenômenos naturais.

3.5 O ensino da música em Portugal e no Brasil

Apresentamos neste subcapítulo uma visão, ainda que panorâmica, da prática do ensino da música, bem como das instituições que a desenvolveram no âmbito histórico-geográfico luso-brasileiro. Mantendo-se as devidas proporções entre matriz e colônia, muitas semelhanças podem ser percebidas no ensino da música em Portugal e no Brasil. Essas semelhanças são tão evidentes que não detectamos a necessidade de separação dos levantamentos na matriz e na colônia, a não ser pelas instituições: nas sés e irmandades, e nas escolas jesuíticas.

3.5.1 O ensino da música pelos mestres de capela e organistas

José Augusto Alegria (1985), em levantamento do ensino da música nas sés de Portugal a partir do século XI, quando houve a reconquista dos territórios portugueses dominados pelos árabes, reuniu elementos importantes que criaram a tradição das capelas de música e dos colégios de meninos do coro. Explica que as sés ou catedrais são a sede, o assento do bispo, e têm por característica uma solenidade maior, servindo de modelo para todas as outras igrejas da diocese. Para que a atuação dos bispos fosse mais eficiente, foi decretado no Concílio de Coiança, em 1055, que os bispos deveriam compor um quadro de assistentes, os cônegos, aqueles que eram obrigados a cumprir as regras canônicas. Alegria comenta:

Esta imposição foi renovada nos concílios de Santiago de Compostela, em 1060 e 1063, ficando desde então como disciplina da Igreja. Os cabidos eram, portanto, comunidades de clérigos cuja função primordial consistia em manter o culto solene na catedral através da celebração da Missa e do canto das Horas do Ofício. (ALEGRIA, 1985, p. 15)

Na liderança dos cabidos atuava o deão, ou *decanus*, responsável pela liturgia e pela administração dos bens da catedral. O segundo posto em importância era ocupado pelo chantre, do latim *cantor*, quem comandava todo o canto, atuando como professor direto ou designando professores pagos, os subchantres. Durante séculos, esses cargos perduraram, não só no que diz respeito às melodias litúrgicas como à correção do canto, que se queria sem atropelos, correndo paralela ao lado da polifonia quando esta foi introduzida na liturgia. Segundo Alegria, "o chantre foi, em muitos casos, não só o mestre de ensinar a cantar como o mestre de ensinar a ler, condição *sine qua non* para preparar cantores que pudessem ser úteis à catedral" (ALEGRIA, 1985, p. 16).

Os chantres tiveram grande importância quando da reconquista dos territórios portugueses e na alteração dos costumes litúrgicos. A substituição do rito moçárabe, ou visigótico, pelo rito romano implicou a mudança da notação musical, ou seja, a escrita dos neumas no estilo francês, como refere José Augusto Alegria (Ibid., id.), já usados nos mosteiros da Aquitânia. O autor cita António de Vasconcelos (1928), afirmando que

[...] foi no decurso do século XI que 'grande número de monges franceses emigraram para a Espanha, e aqui se estabeleceram nos territórios castelhanos e leonês' colocando em contacto íntimo a escrita francesa e a visigótica 'por cá empregada até então: as duas formas gráficas entraram em concorrência vital, e por fim, com o correr dos anos, veio a triunfar a francesa, que tinha superiores condições de vitalidade...'" (ALEGRIA, 1985, p. 27-8)

A notação francesa, com técnica mais apurada, era a notação presente nos códices, ou livros que traziam a celebração do culto em conformidade com as regras estabelecidas por Roma, atendendo as necessidades do altar e do coro. Esses livros eram: a) o *Gradual*, com a música para o altar, que incluía o *introitus*, o canto do *gradual*, o *tractus* ou *alleluia*, o *ofertório* e o *communio*, além das partes reservadas à assembleia, como *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*; b) o *Missal*, reservado ao celebrante. Segundo Alegria

(1985), o concílio de Latrão, em 1179, estabeleceu que houvesse em cada catedral um *Magister Scholarum* para ensinar os clérigos e os escolares pobres.

É um facto manifesto em toda a legislação medieval de origem eclesiástica que o ensino distinguia, por via de regra, o ler e o cantar da gramática, andando os dois primeiros sempre indissociáveis na prática docente das catedrais. Com o ler e cantar acrescidos das noções essenciais do catecismo, podia-se entrar na clerezia e concorrer a qualquer benefício de igreja catedral ou colegiada. O estudo da gramática era já uma espécie de rampa de lançamento para os clérigos que se propunham entrar pela filosofia ou teologia, sobretudo quando havia hipóteses de frequentar universidades. "(ALEGRIA, 1985, p. 21)

Alegria prossegue, avaliando que, depois do aprendizado das letras, vinha a aprendizagem da leitura, que era feita sobre os cento e cinquenta salmos, atingindo os objetivos de ler, escrever, decorar e sensibilizar para a prática das virtudes cristãs e solenização dos atos comunitários do culto, e "com inteira razão se podia dizer que 'saber ler equivalia a conhecer o saltério'" (ALEGRIA, 1985, p. 22).

Da mesma forma que os chantres ensinavam o cantochão, a partir do século XIII passou a ser ensinado o canto de órgão, música polifônica caracterizada pela notação medida, à semelhança da gramática, com uma sílaba breve e outra longa para fazer harmonia nos versos, como afirmava Frei João Bermudo, na *Declaración de Instrumentos Musicales* (1555), citado por Alegria (Ibid., id.).

José Augusto Alegria pesquisou os arquivos sobre o ensino e a prática da música nas seis portuguesas que mantinham escola de música para seus clérigos e meninos do coro, localizadas em: Braga, Coimbra, Porto, Lisboa, Lamego, Viseu, Évora, Guarda, Portalegre e Elvas.

Na sé de Braga, no sínodo realizado por D. Frei Telo, em 1281, "ficam determinados que nenhum clérigo secular fosse promovido a Ordens sacras sem saber falar pelos verbos latinos ou, ao menos, cantar e ler corretamente" (Ibid., id.). No sínodo de 1477, na sé da cidade do Porto, convocado por D. Luís Pires, foram estabelecidos princípios de execução dos cantos litúrgicos, como: não "estirando a voz em fim do verso", mas fazendo o "fim curto",

nem pronunciar de forma "sincopada" nem "embrulhada", mas dizendo as palavras com toda a clareza. Sobre o uso do órgão, o instrumento nunca poderia substituir as vozes no *Gloria* e no *Credo*, os quais

[...] devem seer cantados pellas bocas dos homens e nom per outros stromentos [...] E aynda o seu sancto paaço hé mais acompanhado e o poboo hé provocado e convidado pera com mayor devaçom e vontade viirem aas egrejas e ouvirem os doces e onestos cantos e melodias pellos quaes nós todos ainda postos em terra nesta Igreja militante já somos semelhantes aos supernaaes daquela Igreja triunfante que hé na gloria do paraíso, onde os que lá stom nunca jamais cessem de dia e de nocte cantar a Deus em huua voz dizendo *Sanctus, Sanctus, Sanctus*. (Ibid., id., p. 38-40)¹⁵⁷

Inferindo sobre a expressão "onestos cantos e melodias", Alegria acredita que o arcebispo D. Luís Pires, numa clara referência às discussões em voga, se referia à leitura notacional dos códices e que

A arte, neste sentido, não seria a *recta ratio factibilium* de Aristóteles e da Filosofia Escolástica, mas o conjunto de preceitos conducentes ao seu entendimento prático. Por isso se distinguia a arte do cantochão da arte do canto d'órgão. (Ibid., id., p. 42)

Alegria também ressalta a presença de monocórdios e clavicórdios em todos os claustros das catedrais e dos mosteiros como instrumentos utilizados no ensino da música. Observe-se que, na Universidade de Coimbra, em 1323, já existia uma cadeira de música. Alegria comenta que o mesmo se pode dizer a respeito do que se passaria nos grandes mosteiros de Alcobaça, de S. Vicente de Fora, em Lisboa ou de Santa Cruz de Coimbra, "lugares privilegiados de promoção cultural onde o *De Musica* de S. Isidoro [de Sevilha], o *De Institutione Musicae* de Boécio e alguma cópia do *Micrologus* [de Guido d'Arezzo] seriam comentados a preceito" (Ibid., id., p. 32-3).

Na continuação dos relatos de Alegria, as catedrais tinham uma capela de música com um coro de meninos de quatro até seis componentes, um organista e um chantre ou mestre de

¹⁵⁷ Observamos aqui a analogia do canto na igreja na terra à música cantada no céu empíreo, a habitação de Deus e dos eleitos, como concebida na figura 23, p. 130, i.é, a relação com a música das esferas, ou a música celestial.

capela. No caso da Sé de Braga, em 1563 aproximadamente, o mestre era Lourenço Ribeiro, e contava com seis moços do coro "aos quais ministrava o ensino da música de canto d'órgão, visto que para o cantochão havia uma aula diária no Seminário fazendo parte do curriculum geral dos estudos" (Ibid., id., p. 47).

Na Sé de Coimbra, esteve atuando como mestre da capela, de 1481 a 1509, Vasco Pires, autor de obras escritas em contraponto, pertencentes ao acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Também atuou na mesma Sé o clérigo-cantor Fernão Gomes Correia, de 1505 a 1532. Segundo Alegria (Ibid., id.)¹⁵⁸, foram encontrados pelo musicólogo Manuel Joaquim [sic] um inventário de 1635 que listava livros de canto de órgão, somando aproximadamente quarenta e um livros. Alegria informa ainda que "a Sé de Coimbra teve uma organização musical perfeitamente articulada e conforme a exigência do seu ambiente cultural, sobretudo a partir de 1537, quando a Universidade se reinstalou definitivamente naquela cidade" (Ibid., id., p. 52). Nessa mesma Sé consta que, em 1591, os candidatos à recepção das Ordens Sacras passavam pelo exame do mestre da capela de música. Sobre a música no Mosteiro de Santa Cruz, Alegria acrescenta:

No capítulo da prática musical, pode dizer-se que, paralelamente à Capela Real, Santa Cruz precedeu todas as catedrais portuguesas no uso da polifonia. A arte dos sons foi ali praticada desde muito cedo, tendo alcançado enorme prestígio, confirmado, felizmente, pelo volumoso espólio ainda hoje existente e altamente precioso. (Ibid., id., p. 54)

Alegria (Ibid., id.) também relata que, na *Acta do Conselho da Universidade*, de 1546, consta que o mestre da capela de música deveria ser também o lente da cadeira de música, ministrando aulas de canto de órgão, cantochão e contraponto.

Da Sé de Lisboa, Alegria (Ibid., id.) levantou o dado de que o chancre era também chamado de *praeceptor*, tendo sido Ricardo Guilherme o nome mais antigo de um chancre encontrado nessa Sé, em 1248, juntamente com o mestre Pedro Julião. O musicólogo destaca

¹⁵⁸ José Augusto Alegria não dá maiores indicações sobre a citação deste musicólogo.

a existência da capela de música da Corte de Lisboa, que, desde D. João I, estava organizada "para nela ser cantada a música, não só eclesiástica como a de canto d'órgão" (Ibid., id., p. 70). Entre 1433 e 1438, foi escrito o mais antigo regimento de capela conhecido em Portugal, que só apareceu nas demais catedrais no século XVI, por ordem de El-Rei D. Duarte. O rei, preocupado com a mudança de voz e o aproveitamento dos cantores, determinou que

[...] em cada capeella, que boa deve sser, devem sser criados quatro cachopos ao menos, huus que ajam sobre os outros tres ou quatro annos assy que quando huus forem doito, que os outros sejam de doze. Porem com razon devyam sser seis, por que aas vezes, huu de doente ou torvado, e o outro fica em seu lugar. (Ibid., id., p. 71)

Sucederam-se no cargo de mestre de capela o compositor castelhano Afonso [ou Alonso] Lobo (c.1555-1617), Baltazar Garcia (?-1591), o padre Duarte Lobo (1540 ou 1565-1643), primeiro grande nome musical, e o padre António Fernandes (c. final do s. XVI - ?), grande tratadista da *Arte do Cantochoão e Canto d'órgão*, publicada em 1626. Este último destaca-se por introduzir a Sé de Lisboa "no circuito internacional dos polifonistas com obra de grande vulto" (Ibid., id., p. 74). Essa Escola de Música da Sé de Lisboa, em 1713, foi aproveitada por D. João V para "fundar o Seminário Patriarcal, segundo os modelos fornecidos pelos conservatórios napolitanos" (Ibid., id., p. 75). É importante observarmos que a música nesses moldes começaria, a partir de meados do século XVIII, a seguir outra estética musical.

Segundo Alegria, na Sé de Lamego, o primeiro chantre registrado foi "D. Paio Furtado a quem sucedeu D. João Nunes, falecido em 1222" (Ibid., id., p.76). Consta que, na segunda metade do século XVI, "possuía a Catedral de Lamego excelente capela de canto e órgão, com músicos particulares e tangedores de todos os instrumentos" (Ibid., id., p.77). Viseu, uma das mais antigas dioceses de Portugal, fundada no século XII, contou, no século XVI, com a

presença do compositor Estêvão Lopes Morago (1575-c.1630)¹⁵⁹, como mestre de capela, que "aprendera a Arte [da música] no Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora em cuja Universidade se licenciou em Artes" (ALEGRIA, 1985, p. 81). Em Évora, a corporação capitular foi estabelecida nos moldes da Sé de Coimbra em 1200, com a presença de um chantre.

José Augusto Alegria, ao comentar sobre o início da apreciada prática do canto de órgão no século XV, observa: "A verdade é que o canto d'órgão não se prestava a amadorismos. Exigia um Mestre e cantores remunerados com bastante suficiência para poderem desempenhar a sua específica missão artística" (Ibid., id., p.85).

Nos levantamentos de Alegria (Ibid., id., p.76), consta que atuou na Sé de Évora, no século XVI, o compositor e teórico musical Mateus d'Aranda (*s.d.*), que publicou em 1533 e 1535, respectivamente, o *Tratado de câto llano* e o *Tractado de canto mensurable*, os primeiros livros que se imprimiram em Portugal com caracteres musicais na oficina lisboeta de German Galhard¹⁶⁰. O segundo tratado, conforme Alegria (Ibid., id.), contém a teoria da composição e do contraponto. Em 1544, por alvará de D. João III, o mestre de capela da Sé de Évora, Mateus d'Aranda, "foi nomeado Lente de Música dos Estudos Gerais de Coimbra" (Ibid., id.).

Alegria conclui sua obra, destacando a transformação da Capela Real em Catedral metropolitana por D. João V, em 1713, onde o "serviço da música religiosa em Lisboa tomou proporções nunca sonhadas por qualquer outra sé portuguesa com uma massa coral selecionada que chegou a somar mais de 70 cantores". Foi neste momento que Lisboa assumiu o primeiro posto no ensino e na prática da música em Portugal. Entretanto, em 1834, com a vitória do Liberalismo e as reformas econômicas "levadas a cabo, anulou e estancou as

¹⁵⁹ Ver 2.3, p. 106, e Anexo III, p. 265, exemplo das turbas da *Paixão segundo São Mateus*.

¹⁶⁰ Ver 1.1.2.1, p. 69 – Edição e publicação em Portugal.

fontes de receita de que viviam todos os colégios de música anexos às sés, condenando-os à morte" (Ibid., id., p.122).

Seguem-se os levantamentos musicológicos no Brasil. Segundo Régis Duprat (1965), seguindo as práticas das sés de Portugal, a função de mestre de capela da Sé da Cidade do Salvador das partes do Brasil foi criada por Carta Régia em 15 de junho de 1559. A vaga foi ocupada por Bartolomeu Pires, em dezembro do mesmo ano, constando naquela Carta termos que sugerem um anterior exercício do cargo pelo mesmo músico, aumentando-lhe “o encargo de ensinar órfãos, e pobres dos que agora ensina” (Ibid., id., p.97).

Robert Stevenson (1968) informa que na obra *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado (Lisboa, Antonio Isidoro da Fonseca, 1741), no século XVII, constam quarenta e sete músicos da Bahia e dezoito do Rio de Janeiro. Se a música não sobreviveu para justificar a obra de Barbosa Machado, a de Gregório de Matos revela que

A uns clérigos, que, indo ao exame do cantochão para ordens sacras na presença do Arcebispo Dom João Franco de Oliveira, desafinaram perturbados. Foi-se logo cada qual direito [sic] às suas pouzadas, a estudar nas taboadas da música os sete signos. (MATOS, 1930, p. 96-7¹⁶¹)

Robert Stevenson(1968) acredita que estivessem à disposição dos colegas de Gregório de Matos: a *Arte de música*, de Antonio Fernandes (1626); o *Manual de tudo o que se canta* de Raymundo da Converção (1675); a *Arte Mínima* de Manoel Nunes da Sylva (1685) e ainda, a *Arte do Cantochão* de Mathias de Souza Villa-Lobos (1688), todos estes autores portugueses. O que reprovou os clérigos, provavelmente, foi um exame em que a dificuldade consistia na mudança de um hexacorde duro por um mole, baseado na repetição da última nota (mutação), de acordo com o texto extraído por Stevenson: "Senhores os padres daqui/ Por b quadro e por b mol/Cantam bem re mi fa sol/Cantam mal la sol fa mi". (BARBOSA MACHADO, 1741, I, 766b, apud STEVENSON, 1968, p. 2)

¹⁶¹ MATOS, Gregório de. *Satírica*. Rio de Janeiro: Off. Industrial Graphica, 1930, v. II.

Segundo Jaime Diniz (1971), iniciaram-se em 1654 as obras da nova igreja da Santa Casa da Misericórdia da Bahia, cujos irmãos eram muito exigentes na escolha dos músicos e cantores que integrariam a sua capela de música. Os moços do coro, também chamados *meninos do coro* ou *rapazes do coro* (entravam jovens com até 17 anos), *meninos do coro e capela*, *moços da capela*, não eram somente acólitos, mas estudavam latim e música para melhor desempenharem suas atribuições no coro dos capelães cantores, nos sagrados ofícios, nos quais "diriam [isto é, cantariam] os Versos de todas as Horas, e responsórios" e "Ajudarão as Missas com suas sobrepelizes" (conforme documento de 1717). Diniz (Ibid., id.) prossegue informando que, no século XVII, vestiam-se de *saraфина azul* que a Santa Casa lhes dava, porque todos eram pobres. No início eram apenas três moços, como na grande maioria dos relatos dos tempos coloniais, depois passaram a quatro jovens, como há muito tempo já existia na Sé. A música que deviam estudar e habitualmente cantar era o canto gregoriano, pois isso era o que faziam os clérigos capelães do coro, sob a orientação do *Mestre do Coro*, ou do mestre de capela.

Ainda segundo Jaime Diniz, durante o século XVIII, os moços do coro, "além do serviço do culto divino, eram obrigados a estudar a língua latina, com um mestre especialista contratado para lhes ensinar" (Ibid., id., p. 17). Devido a essa prática, alguns se candidatavam à oportunidade de estudar e eram admitidos como supranumerários, ou seja, sem ônus para a Santa Casa. Entre os moços do coro – alguns dos quais, vocacionados para o sacerdócio ou para a vida religiosa saíram da Santa Casa da Misericórdia –, registrou-se ainda a presença de clérigos *in minoribus*.

Jaime Diniz, sobre os coros no século XIX, afirmou que estes eram formados por homens. Quando não se tinha meninos, geralmente órfãos, para cantar as vozes mais agudas, estas eram designadas a homens adultos, que cantavam em falsete. Jaime Diniz divulga um

documento, do *professor de S. Cecília*¹⁶², José Francisco do Nascimento, que comunica, em circular enviada às capelas e igrejas de Salvador, haver tomado seis meninos órfãos para ensinar-lhes música vocal e instrumental, e assim termina o documento:

[...] hoje os ditos seus discípulos acham-se bem ensaiados em grande número de peças e habilitados a cantar em qualquer ação festiva ou fúnebre, que se ofereça tendo ele a grande satisfação de restituir à Arte e ao Público as vozes de soprano. (DINIZ, 1986, p. 23-4)

Quanto aos organistas, Diniz (Ibid., id.) revela que, nos século XIX, alguns, além do cumprimento das várias tarefas que rezavam os contratos, ainda desempenhavam o papel de regente de coro e orquestra. A prática da *arte do órgão* foi largamente empregada na Bahia. As notícias divulgadas por Diniz concluem que a grande maioria dos órgãos era de pequeno porte e poucos de médio porte, fabricados em Portugal ou por organeiros brasileiros. Alguns organistas tinham em suas casas alguns desses pequenos órgãos, utilizados na prática da composição, no ensino do instrumento e até para aluguel às igrejas e capelas.

Manoel Querino¹⁶³ afirma que, em 30 de março de 1818, D. João VI criou uma cadeira de música, cujo ordenado de 400\$000 seria pago pelo subsídio literário, que vinha a ser o

[...] imposto de dez réis por uma canada de aguardente da terra, e trinta e dois réis por arroba de carne que se retalhasse nos açougues públicos, cobrado para pagamento do ordenado dos professores públicos, nos termos da Lei de 3 de setembro de 1772 (QUERINO, 1909, p. 59).

Querino (Ibid., id.) afirma ainda que quem ocupou inicialmente essa cadeira foi o músico José Joaquim de Souza Negrão, até 1832, ano de sua morte. Por concurso em 1833, substituiu-o Domingos da Rocha Mussurunga (1807-1856). Em 1856, após a morte deste, a cadeira ficou ligada à Sociedade de Belas Artes, autorizada a reorganizá-la. Em decorrência, foi desdobrada em duas cadeiras, tendo sido nomeado Giuseppe Baccigaluppi para o ensino do violino e João Amado Coutinho Barata, para canto e harmonia. Em 1862, Juvêncio Alves

¹⁶² Supomos que o musicólogo faça referência à Irmandade de S. Cecília, confraria dos músicos.

¹⁶³ O autor não informa data de nascimento e morte nas citações dos músicos.

da Silva, removido de Santo Amaro para a capital, "preencheu a vaga de um estrangeiro que viria ocupá-la" (Ibid. id.). Não acontecendo o previsto, continuou este até o seu falecimento [sic] quando foi substituído por seu filho Pedro Alves da Silva, recém chegado da Alemanha. Por ocasião do falecimento deste último, substituiu-o o italiano Francisco Santini. No final do século XIX, o governo suprimiu a cadeira por entender que "o ensino da música constituía um entrave ao desenvolvimento da instrução (Ibid. id.). O governo provisório da República restabeleceu a cadeira, a partir de então ocupada por Ludgero José de Souza até 1904.

Ainda de acordo com Manoel Querino (Ibid., id.), existiu também uma Academia de Música, de 1830 a 1836, na rua do Bispo, distrito da Sé, da qual era professor Domingos da Rocha Mussurunga. Faziam parte da Academia o flautista dr. Francisco Antônio de Araújo, o filósofo João da Veiga Murici, Damião Barbosa, João Honorato Francisco Régis, Ambrozio Ronzi, José Pereira Rebouças e Caetano Dentice.

Paulo Castagna e Fernando Binder (1998, p. 198) afirmam que "as relações internacionais brasileiras se davam com Portugal, ou através de Portugal", mesmo as publicações vindas de outros países da Europa. Somente após 1822 encontram-se publicações de obras teórico-musicais no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro. A partir de 1841, com a criação do Conservatório,

[...] criaram-se classes de música destinadas a maiores quantidades de discípulos, aumentando a demanda de professores e alunos [...] no Brasil colonial existiram apenas quatro possibilidade de aprendizado musical: com os jesuítas, nas Escolas de Ler, Escrever e Cantar, nas Casas da Companhia e nos Seminários; com um mestre de solfa, em Seminários; com um mestre de capela, nas matrizes e catedrais; com um mestre de música independente, sendo seu discípulo e para ele exercendo atividade musical em contrapartida pela formação. (CASTAGNA; BINDER, 1998, p. 217)

Ayres de Andrade (1967) transcreveu o discurso de inauguração do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, em 13 de agosto de 1848. O pronunciamento de Francisco Manuel da Silva é eloquente quanto à necessidade do ensino formal da música na capital do império.

Chama a atenção a construção do texto, em que o autor se utiliza de todo o conhecimento sobre a música para fazer suas afirmações. Em alguns trechos, o pensamento medieval e escolástico é explicitado, como, por exemplo, a referência à lenda de Pitágoras, que, ao observar um ferreiro, pôde inferir sobre as proporções do tamanho dos tubos e das cordas. Substituída na Escolástica pela narrativa bíblica, a mesma história atribui a Jubal, o primeiro músico, a observação do ferreiro Tubalcain, seu meio-irmão:

A música, senhores, não é um invento do homem, antes resulta da organização que lhe outorgou a natureza. Sua origem portanto tem como que um tipo divino, verdade essa que o paganismo quis sem dúvida tornar saliente quando deu por inventores da música os seus deuses e semideuses. (ANDRADE, 1967, p. 253).

Uma referência às similitudes que se unem por simpatia remonta aos princípios do humanismo do século XVI, quando surgiu a preocupação em *mover a alma* do ouvinte:

É pois sua cultura tão necessária como a da linguagem pela analogia natural que une uma a outra por princípios invariáveis que essencialmente as constituem, pois que ambas se servem dos mesmo meios para chegarem ao mesmo fim. (ANDRADE, 1967, p. 253).

Prossegue fazendo uma referência à música como linguagem tanto na visão de Aureliano Réôme, no século XI, quanto na visão de Jean-Jacques Rousseau e os enciclopedistas, no século XVIII:

A declamação, bem como o canto, tem suas intorções e transições; e assim como a linguagem, elevando e abaixando os sons, reproduz a expressão do sentimento e reveste-se do caráter das diversas afecções que experimentamos, do mesmo modo existe entre o coração e a voz uma correspondência íntima e secreta que, independente da reflexão e da vontade, transmite as emoções do coração e influi poderosamente na sua apreciação. (ANDRADE, 1967, p. 253-4).

A referência seguinte remete ao pensamento platônico sobre o *ethos*, a ética na música, à formação do caráter e ao pensamento neoplatônico e agostiniano sobre a música como ciência, e elevando o músico como o detentor desse saber:

Tão reconhecida era pelos antigos essa analogia da linguagem com o canto, que estudava-se a gramática simultaneamente com a música, porque esta servia a exprimir os verdadeiros acentos da língua. Os gregos e os romanos, diz Condillac no 'Ensaio sobre as origens dos conhecimentos humanos', notavam a sua declamação e acompanhavam-na com um instrumento. A música não é pois uma arte frívola, mas considerada sob o seu verdadeiro ponto de vista é uma ciência de suma importância, que por modo mais sensível que qualquer outra reúne o útil ao agradável, e bem dirigida muito pode influir na moral e nos costumes. (ANDRADE, 1967, v.1, p. 254).¹⁶⁴

Como no sermão panegírico citado em 3.2.2.2, p. 135, ou como o padre Martini em sua *Storia della musica*, de 1757, Francisco Manoel da Silva mescla a música da narrativa bíblica com a mitologia grega, discurso em voga anteriormente, no século XVIII, na Europa:

Nenhuma arte, com efeito, desperta mais profundas emoções. A Bíblia rendeu homenagem ao seu poderio qualificando os cantores de profetas, e a antiguidade fabulosa proclamando que os acentos da harmonia domesticavam feras e edificavam cidades. Orfeu, nos montes da Trácia, submetendo os monstros ao poder de sua lira; Aríon salvando-se do naufrágio, Anfião construindo cidades, todas estas fábulas da antiguidade, embelezadas pela imaginação dos poetas, não são aos olhos do filósofo senão brilhantes alegorias que simbolizam energicamente o império real da música. (SILVA, apud ANDRADE, 1967, v.1, p. 254)

Sobre estes pilares, Francisco Manoel da Silva desenvolve o seu discurso, deixando transparecer o pensamento medieval e escolástico mesclado com o pensamento do período das luzes, do século XVIII. Em seguida, em longos parágrafos, faz loas ao governo do império pela iniciativa em criar meios para a sustentação financeira do Conservatório. Prossegue, fazendo menção à formação digna de arquitetos e artistas plásticos, já contemplados pelo governo com academias, e defendendo os músicos, pois estes não seriam mais considerados como párias da sociedade, nem mais vistos como *exóticos*, mas, ao contrário, indivíduos respeitados, pois até aquele momento tinham sido movidos unicamente pelo "impulso vivificador do gênio" (ANDRADE, 1967, v.1, p. 255).

¹⁶⁴ Ver 3.1.1, p. 118.

3.5.2 A *Ratio Studiorum* e o ensino da música nas escolas jesuíticas

Voltando na cronologia dos fatos, encontramos a atuação dos jesuítas no ensino fundamental da música. Segundo Jesus Maria Sousa (2003), as tentativas de uniformização e organização curricular das escolas jesuíticas começaram em 1551 e culminaram com a *Ratio Studiorum*, em 1599, promulgada para todas as escolas da Companhia de Jesus nos quatro continentes. A missão principal da *Ratio Studiorum* seria a de ajuda àqueles que começavam a ensinar, tendo com preocupação primeira a formação moral e religiosa. Sousa observa que o modelo para orientar os professores baseava-se em Quintiliano, e a base de toda escolaridade era a aprendizagem do latim,

[...] o elo de ligação da civilização europeia e de transmissão de toda a cultura superior. Todo o ensino era dado em latim, sem qualquer iniciação à língua materna, reforçando, assim o papel da Igreja como entidade social bem delimitada que controlava a cultura e o acesso a ela. (SOUZA, 2003, p. 14)

A partir da criação da ordem dos jesuítas, na primeira metade do século XVI, estes passaram a levar os princípios da chamada *nova escolástica* às últimas consequências. É importante inserir neste contexto que toda a nobreza portuguesa e de Espanha estudou em escolas jesuíticas. Sousa comenta sobre o perfil do professor que as regras pretendiam formar:

Em primeiro lugar, há que ressaltar o conformismo e a obediência aos valores já preconizados, considerados imutáveis e inscritos na própria natureza das coisas, no culto a um ideal de permanência e de intemporalidade. Existe uma rigorosa vigilância em defesa das verdades consagradas. Os textos de referência eram sempre retirados dos registros que os monges haviam copiado, e nunca dos originais. (SOUZA, 2003, p. 17)

A seguir, transcrevemos quatro dessas regras entre as muitas reunidas por Jesus Sousa, que dão a visão da censura presente no ensino dessas escolas:

- Nas disciplinas de Teologia, só deverão aceder os que estão ligados a S. Tomás [deAquino]; os que se lhe opõem ou que são menos zelosos na doutrina, deverão ser afastados do magistério. (Regra 16 do Provincial)
- Os professores que tenham tendência para a novidade ou para uma inteligência demasiado livre, devem sem dúvida ser excluídos do ensino. (Regra 16 do Provincial)
- Mesmo que seja sobre questões sem perigo para a fé e piedade, não é permitida a introdução de matéria nova, sem que sejam caucionadas por um autor capaz ou sem consulta aos superiores. (Regra 6 comum aos professores das Faculdades Superiores)
- Esforçai-vos com determinação para que os novos professores mantenham os mesmos métodos de ensino dos seus antecessores para que os estudantes externos não se queixem da mudança frequente de professores. (Regra 5 do professor de Matemática) (SOUZA, 2003, p.17-8)

O controle sobre a novidade e a inovação – elementos perturbadores da ordem – deveria ser aceito com obediência e submissão incondicionais. Sousa comenta que "A verdade é definitiva e absoluta porque colocada fora das contingências temporais e locais. Tudo está centrado sobre uma verdade revelada por Deus..." (Ibid., id., p.18).

Complementando o ensino dos jesuítas, Marisa Bittar e Amarilio Ferreira Jr. (2007) descrevem a configuração do ensino nas escolas jesuíticas, no século XVI, no Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia. O primeiro segmento era o de ler, escrever e contar em português, paralelamente, às aulas de canto orfeônico [sic], música instrumental e teatro, disciplinas que se prolongavam até o segundo segmento: doutrina cristã (catecismo bilíngue português-tupi); o terceiro segmento é o das humanidades, ou seja, gramática latina e retórica e, daí, para os ofícios das artes mecânicas ou a continuação dos estudos na Europa.

Na obra do padre Francisco Pomey¹⁶⁵, *Indiculo Universal*, uma espécie de *vade mecum* para os estudantes das escolas jesuíticas, a seção que trata da música traz os elementos e vocábulos da teoria musical totalmente inseridos no contexto das teorias de períodos muito anteriores ao século XVIII. Por exemplo: "Modos do canto são oito, quatro mestres e quatro discipulos"; "Muzica de ouvido ou fabordam"; "Muzica recta e perfecta"; "Muzica de

¹⁶⁵ POMEY, Francisco. INDICULO UNIVERSAL / Contêm distinctos em suas classes os nomes de quazi todas as cousas,/ que hà no mundo, & os nomes de todas as Artes,/ & Sciencias. Évora. Com as licenças necessárias. Na Officina da Universidade, Anno de 1716. Traduzido do latim para o português em 1697, p. 279-86.

terno (ou a 3 vozes)"; "Choro de Muzica (ou a 4 vozes)"; Vox aguda, tiple, alto ou superior"; "Letras ou figuras da Muzica: Maxima, Longa, Breve, Semibreve, Minima e Seminima", entre outros. Essas expressões, assim como as de outros assuntos abordados na obra, ratificam a ideologia da não mudança, da resistência às novidades, da manutenção dos mesmos métodos como abordamos anteriormente.

Os primeiros registros sobre o ensino da música no Brasil provêm da atuação dos missionários jesuítas. Expomos a seguir alguns levantamentos e comentários sobre a essa atuação, bem como a catequese dos índios brasileiros, do século XVI até a expulsão dos jesuítas no século XVIII, causada pelas reformas do Marquês de Pombal, no reinado de D. José I.

Em 1583, o visitador Cristóvão de Gouveia e o seu secretário Fernão Cardim visitaram três aldeias da Bahia: Espírito Santo (Abrantes), São João e Santo Antonio. Cardim registrou que

[...] em todas essas três Aldeias, há escolas de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais hábeis também ensinam contar, cantar e tanger. Tudo tomam muito bem e há já muitos que tangem frutas [sic], violas e cravos e oficiam missas em canto de órgão, coisa que os Pais estimam muito [...]. (LEITE, 1949, p. 28-29)

Frequentemente os alunos dessas escolas iam a Salvador cantar nas grandes cerimônias litúrgicas da igreja do Colégio dos Jesuítas e, "dentre os que revelavam melhores dotes musicais, se escolhiam regentes de canto, que depois, por sua vez, ensinavam aos outros índios" (LEITE, 1949, p. 28-29). Esses mestres cantores que ensinavam a cantar "por música e papel", e não simplesmente de ouvido, eram chamados *Nheengaraíbos*. (Ibid., id.)

O canto era cultivado ao mesmo tempo em que a música instrumental. Os cantos ensinados eram de quatro tipos (Ibid., id., p. 32-4):

– Canto litúrgico - canto de órgão (notação mensurada) e gregoriano. Essencialmente religioso, utilizado nas diversas partes da missa, vésperas, *Te Deum*, *Magnificat*, etc. Eram as primeiras manifestações de massas corais;

– Cantigas para os índios - não necessariamente religiosas. A letra acomodava-se às diversas formas como bailados, teatro e catequese. Na catequese eram cantos de devoção ou de caráter tradicional português, como benditos, ladainhas, Ave Maria e Salve Rainha. No teatro e nos bailados, algumas vezes essas cantigas poderiam ter sentido sacro e outras, referirem-se a assuntos que não ofendessem a religião e os bons costumes, com letras líricas de "ritmo espontâneo e puro";

– Canto colegial – era revestido de feição erudita (ao menos quanto à técnica), como descantes, entoando-se nas visitas de personalidades importantes, nas festas e refeições de grau acadêmicas;

– Canções missionárias - usadas na catequese rural.

Nos levantamentos de Serafim Leite (Ibid., id., p. 28) consta que, no regulamento do seminário ou colégio dos padres jesuítas, Internato de Belém da Cachoeira, em 1694, foi criada a "Classe de Solfa". Além da classe, "os alunos nos domingos, dias santos e feriados, podem à tarde durante a recreação, ocupar-se aprendendo a tocar os instrumentos". Pelo Regulamento Geral, o "mestre de Música será um secular". Como o estabelecimento ficava distante de Salvador e fora dos limites da Vila da Cachoeira onde esses mestres seriam encontrados, ficava difícil o cumprimento da lei. No entanto, o irmão Pedro de Matos, vindo de Torres Vedras, Portugal, a quem outras ordens religiosas ofereceram a admissão com o sacerdócio, preferiu ficar como irmão leigo naquele colégio, "onde faleceu em 1725", com a menção de "grande cantor".

Todos esses fatores relatados sobre o ensino da música em Portugal e no Brasil confirmam as evidências da manutenção da visão antiga da música, de uma outra ordem,

anterior, resistente às mudanças, aos novos paradigmas racionais, que evoluíram gradativamente no resto da Europa.

3.6 Tratados e manuais teóricos luso-brasileiros

Considerada a notação musical como representação visual de um corpo teórico, conforme explicitamos anteriormente, examinaremos neste subcapítulo algumas das obras teóricas que efetivamente se mostraram porta-vozes das respectivas epistemes no universo musical luso-brasileiro. Como abordado no capítulo 2, a manutenção de uma notação antiga no segmento das obras em que foi utilizado o estilo antigo, ou canto de órgão, aponta para um corpo teórico que fomos desvelando à medida que buscávamos as estratégias adequadas à elaboração desta tese. Selecionamos então os tratados e manuais teóricos a seguir, por nos parecerem consubstanciar as ideias que alicerçaram este trabalho, e os abordamos segundo as respectivas teorias.

Estabelecido o paradigma de análise e desvelamento – a arqueologia do saber de Michel Foucault –, passamos à conceituação dos princípios que delineiam este corpo teórico-epistemológico.

3.6.1 Análise arqueológica dos enunciados

Na introdução da *Arqueologia do Saber* (2008), Foucault apresenta um panorama dos métodos modernos e pós-modernos de análise da história, abrangendo a nova história¹⁶⁶ e a epistemologia histórica de Bachelard¹⁶⁷. Constrói a sua abordagem em camadas, estratos, que precisam ser estudados para se compreenderem os fenômenos de ruptura, de identificação de

¹⁶⁶ Cf. n. 14, p. 12.

¹⁶⁷ Hilton Japiassu, na *Introdução ao pensamento epistemológico* (1977, p. 63), resume: "Numa palavra, o projeto de Bachelard consiste 'em dar às ciências a filosofia que elas merecem'."

um novo tipo de racionalidade e de seus efeitos múltiplos; do refinamento progressivo, racionalismo crescente, grau de abstração e constituição de validade. Na análise crítica dessas correntes e nas descrições do objeto histórico que se propunha interpretar, Foucault (2008) levanta consequências tais como, em primeiro lugar, a multiplicação das rupturas na história das ideias, a exposição dos períodos longos na história propriamente dita. Em segundo lugar, a noção de descontinuidade:

Para a história, em sua forma clássica, o descontínuo era, ao mesmo tempo, o dado e o impensável; o que se apresentava sob a natureza dos acontecimentos dispersos – decisões, acidentes, iniciativas, descobertas – e o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos. [...] Constitui de início, uma operação deliberada do historiador [...] pois ele deve, pelo menos a título de hipótese sistemática, distinguir os níveis possíveis da análise, os métodos que são adequados a cada um, e as periodizações que lhes convêm. [...] Um dos traços mais essenciais da história nova é, sem dúvida, esse deslocamento do descontínuo. (FOUCAULT, 2008, p. 9)

Como terceira consequência, Foucault cita o tema e a possibilidade de uma *história global*, a forma de conjunto de uma civilização, o que "se chama metaforicamente o 'rosto' de uma época" (2008, p.10). E, como quarta e última consequência, as questões metodológicas da nova história:

Entre eles, podem-se citar: a constituição de corpus coerentes e homogêneos de documentos (corpus abertos ou fechados, acabados ou indefinidos); o estabelecimento de um princípio de escolha [...]; a definição do nível de análise e dos elementos que lhe são pertinentes; as palavras empregadas, com suas regras de uso e os campos semânticos por elas traçados, ou, ainda, a estrutura formal das proposições e os tipos de encadeamento que as unem; a especificação de um método; a delimitação dos conjuntos e dos subconjuntos que articulam o material estudado (regiões, períodos, processos unitários); a determinação das relações que permitem caracterizar um conjunto (pode tratar-se de relações numéricas ou lógicas; de relações funcionais, causais, analógicas; pode tratar-se da relação significante-significado). (FOUCAULT, 2008, p. 12)

Segundo Foucault, este campo metodológico da nova história merece atenção por duas razões:

Inicialmente, porque vemos até que ponto se libertou do que constituía, ainda há pouco, a filosofia da história, e das questões que ela colocava (sobre a racionalidade ou a teleologia do devir, sobre a relatividade do saber histórico, sobre a possibilidade de descobrir ou de dar um sentido à inércia do passado e à totalidade inacabada do presente). Em seguida, porque coincide, em alguns de seus pontos, com problemas que se encontram em alguma outra parte – nos domínios, por exemplo, da linguística, da etnologia, da economia, da análise literária, da mitologia. A estes problemas pode-se atribuir a sigla do estruturalismo. (FOUCAULT, 2008, p. 12-3)

Foucault argumenta que esses domínios estão longe de cobrir o campo metodológico da história. "A oposição estrutura-devir não é pertinente nem para a definição do campo histórico nem, sem dúvida, para a definição de um método estrutural" (FOUCAULT, 2008, p. 13). Contudo, essa mutação epistemológica da história não está "ainda acabada". Ao contrário, Foucault baseia-se no que chama de uma empresa cujo perfil foi traçado muito imperfeitamente nas suas obras: *A história da loucura* (1961), *O nascimento da clínica* (1963) e *As palavras e as coisas* (1966), e explica:

Trata-se de uma empresa pela qual se tenta medir as mutações que se operam, em geral, no domínio da história; empresa onde são postos em questão os métodos, os limites, os temas próprios da história das idéias; empresa pela qual se tenta desfazer as últimas sujeições antropológicas; empresa que quer, em troca, mostrar como essas sujeições puderam-se formar. Estas tarefas foram esboçadas em uma certa desordem, e sem que sua articulação geral fosse claramente definida. Era tempo de lhes dar coerência – ou, pelo menos, de colocá-las em prática. O resultado desse exercício é este livro. (FOUCAULT, 2008, p. 17)

Foucault esclarece ainda que a arqueologia do saber se inscreve

[...] no campo em que se manifestam, se cruzam, se emaranham e se especificam as questões do ser humano, da consciência, da origem e do sujeito. Mas, sem dúvida, não estaríamos errados em dizer que aqui também se coloca o problema da estrutura. (FOUCAULT, 2008, p. 18)

A introdução da obra é uma resposta às questões formuladas pelo Cercle d'épistémologie e um esboço de exposições aos leitores de *Esprit* (abril, 1968).

No tratamento arqueológico das unidades do discurso, Foucault chama a atenção para a noção de tradição:

[...] ela visa a dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos, ao mesmo tempo sucessivos e idênticos (ou, pelo menos, análogos); permite repensar a dispersão da história na forma desse conjunto; autoriza reduzir a diferença característica de qualquer começo, para retroceder, sem interrupção, na atribuição indefinida da origem; graças a ela, as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência, e seu mérito transferido para a originalidade, o gênio, a decisão própria dos indivíduos. (FOUCAULT, 2008, p. 23-4)

Sobre a noção de influência dos fatos de transmissão e de comunicação

Que fornece um suporte – demasiado mágico para poder ser bem analisado – aos fatos de transmissão e de comunicação; que atribui a um processo de andamento causal (mas sem delimitação rigorosa nem definição teórica) os fenômenos da semelhança ou de repetição; que liga, a distância através do tempo [...] unidades definidas como indivíduos, obras, noções ou teorias. Assim também ocorre com as noções de desenvolvimento e evolução: elas permitem reagrupar uma sucessão de acontecimentos dispersos; relacioná-los a um único e mesmo princípio organizador; submetê-los ao poder exemplar da vida [...]; descobrir, já atuantes em cada começo, um princípio de coerência e o esboço de uma unidade futura; controlar o tempo por uma relação continuamente reversível entre uma origem e um termo jamais determinados, sempre atuantes. O mesmo acontece, ainda, com as noções de ‘mentalidade’ ou de ‘espírito’, que permitem estabelecer entre os fenômenos simultâneos ou sucessivos de uma determinada época uma comunidade de sentido, ligações simbólicas, um jogo de semelhança e de espelho – ou que fazem surgir, como princípio de unidade e de explicação, a soberania de uma consciência coletiva.. (FOUCAULT, 2008, p. 24)

Sobre a unidade discursiva, Foucault observa que nem sempre é homogênea e uniforme:

É que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. (FOUCAULT, 2008, p. 26)

Partimos desses princípios básicos para a análise dos métodos de teoria musical. Para nos guiarmos com maior brevidade possível, selecionamos os seguintes critérios, quando apresentados: dedicatórias (mecenas); licenças (censuras); conceitos; permanência de uma temática, forma e encadeamento; modificações nos conceitos; desaparecimento de conceitos; citações de outros autores e obras. Analisaremos grupos de obras que mantêm a mesma concepção, com poucas variações na abordagem dos assuntos.

3.6.2 Enunciados das obras de teoria musical dos séculos XVII e XVIII

Este mesmo período (como já expusemos em 3.4), início de uma trajetória para a compreensão racional do mundo, vai destituindo, pouco a pouco, os aspectos teológicos impregnados na transmissão do saber, especificamente do saber musical na literatura teórico-musical. Já no universo luso-brasileiro se manterá aquela configuração baseada nas teorias antigas, pois as concepções medievais e escolásticas permaneceram por mais de dois séculos, sofrendo modificações lentas e graduais.

O primeiro grupo de obras engloba as numeradas de 1 a 4.

1- *ARTE / DE CANTO CHÃO/ COM HUMA BREVE/ Instrução, pera os Sacerdotes e Diaconos/ Subdiacono, & moços do Coro / conforme ao uso Romano,/ Composta & ordenada por o mestre Pedro Thalesio, Cathedratico/ de Musica na insigne Universidade de Coimbra.[...] Em Coimbra, / Na impressão de Diogo Gomez de Loureyro, Anno de 1618.*

Com 140 páginas distribuídas por 36 capítulos teóricos e 4 para a instrução de clérigos, grande parte da obra contém exemplos do repertório do cantochão .

2 - *Arte de/ canto dor-/ gam e canto/ cham , & Proporções de Musica/ divididas harmonicamente/ Composta por Antonio Fer-/ nandez, natural da villa de Souzel, mestre de Musica/ na Igreja de S. Catherina de monte Sinai. Em Lisboa. Por Pedro Craesbeeck Impressor del Rey. Anno 1626.*

Compõe-se de 126 páginas, mais treze introdutórias com licenças, dedicatórias e prólogo. A primeira parte da obra apresenta os elementos do canto de órgão em 58 capítulos e a segunda, os do cantochão em 35 capítulos.

3 - *Arte/ Mínima,/ que com semibreve prolaçam/ tratta em tempo breve, os modos da Maxima, &/ Longa sciencia da musica,/ offerecida/ a Sacratissima Virgem Maria/ Senhora Nossa, debaixo da Invocação da/ Quietaçam,/ cuja imagem esta em a santa/ Sé desta Cidade,/ por seu author/ o P. Manuel Nunes da Sylva,/ Mestre Cathedratico do Collegio de S.*

Catharina do Ilustrissimo/ Senhor Arcebispo, & do Coro da Paroquial Igreja de Santa/ Maria Magdalena, na qual foi baptizado. *Lisboa. Na Officina de Joam Galram. 1685.*

Compõe-se de 136 páginas. Parte inicial com mais dezesseis páginas, com licenças, dedicatória, preâmbulo e índice. A parte teórica do canto de órgão divide-se em vinte regras comentadas brevemente; a segunda parte apresenta o compêndio da arte do contraponto e composição (compostura) em quatorze regras comentadas; a terceira parte é a Summa da Arte do Canto Chão, com 21 regras, tanto teóricas quanto exemplificadas com o repertório eclesiástico; a quarta parte constitui-se explanações sobre os pontos das regras.

4 - *Escola de canto de órgão* (1760) e *Discurso Apologético* (1734)¹⁶⁸ – Caetano de Mello de Jesus. Resumo com observações de José Maria Neves, no texto não publicado *Caetano de Mello de Jesus e a teoria da música na Bahia do século XVIII*. Rio de Janeiro, 1993.

159 páginas digitadas em *Word*, fonte *Times New Roman* tamanho 12, espaço 1,5cm. 35 páginas iniciais com referências a levantamento musicológico sobre a música e a teoria musical na Bahia.

Segundo a descrição de José Maria Neves (1993), no primeiro volume consta:

ESCOLAS / DE / CANTO DE ORGÃO, / Musica praticada em forma de/ dialogo entre Discipulos e Mes-/ tre, dividida praticada em quatro partes. / PARTE I./ DA/ MUSICA TEORICA / OU/ METODO DOCTRINAL,/ que pratica e teoricamente, segundo os Moder-/ nos, explica aos principiantes os principais precei-/ tos da Arte./ Autor/ O M.R.P CAETANO / DE MELLO DE JEUSUS,/ Sacerdote do habito de S. Pedro, Mes-/ tre da capela da Cathedral da Ba-/ hia, e natural do mesmo/ Arcebispado./ Ano de/ 1759.

E no segundo volume:

ESCOLA / DE CANTO DE ORGÃO / Musica praticada em forma de Dia- / logo entre Discipulo e Mestre,/ dividida em quatro partes./ PARTE II./ Numeral ou Aritmetica/ da TEORICA DOS INTERVALOS, / Cuja origem, Proporções e Proporcio-/ nalidades, pratica e teoricamente se/ explica aos principiantes por seu/ AUTOR/ O M.R.P. CAETANO/ DE MELLO DE JESUS,/ Sacerdote do habito de S. Pedro, Mes-/ tre da Capela da Cathedral da Ba-/ hia, e natural do mesmo/ Arcebispado/ Ano/ DE 1760.

¹⁶⁸ Texto cedido gentilmente pelo pesquisador e acadêmico (ABM) Flavio Silva.

Este conjunto de obras tem em comum as dedicatórias aos seus mecenas, exceto a obra número 3, *Arte Minima*, que o autor dedica à Virgem Maria; entretanto, apresenta nas licenças a expressão "com privilégio real". Vale observar novamente que as licenças para publicação significavam a censura da Santa Inquisição, do Ordinário ou responsável pelo clero local e a licença da coroa¹⁶⁹. A exceção fica para a *Escola de Canto de Orgão*, pois não foi publicada, permanecendo ainda manuscrita até os nossos dias, apesar da transcrição na íntegra feita por José Maria Neves e não publicada por questões relativas a patrocínio dada a extensão da obra, como o autor explicita na introdução do seu texto.

O tratado de Pedro Thalesio (1618) trata somente da teoria do cantochão, que é praticamente a mesma abordagem feita por Antonio Fernandez (1626) na parte do seu tratado que aborda esta teoria. Por sua vez, Manuel Nunes da Sylva (1685) apresenta os mesmos assuntos do tratado de Antonio Fernandez, porém, com maior detalhamento. Caetano de Mello de Jesus (1760) parece fazer uma síntese de todos esses tratados, incluindo muitos outros do século XVII, não só os portugueses, contudo, apresentando novos assuntos que surgiram no universo da teoria da música e apontando na direção de mudanças posteriores. Este último é o mais extenso entre os quatro tratados, pois contém 1.272 páginas manuscritas, em formato 29,5x20cm, em dois volumes, segundo José Maria Neves (1993).

No início das obras são apresentados os conceitos medievais e escolásticos, que incluem o de *musicus*, aquele que domina o conhecimento da música teórica (*theoretica* ou *speculativa*) e da música prática, como já visto na exposição sobre as teorias da divisão da música por Santo Agostinho¹⁷⁰. Antonio Fernandez disserta longamente no prólogo de sua obra, afirmando que o sentido e a razão não se podem afastar um do outro e por isso não se pode confiar somente no ouvido. A pergunta frequente nos tratados medievais anteriores à

¹⁶⁹ Trataremos da questão da censura em 4.1, p. 226.

¹⁷⁰ Ver 3.2.1, p. 122.

Escolástica – "Que coisa é a música?" – também aparece nesses tratados sob forma de pergunta ou de explicação direta.

A divisão da música, como concebida por Boécio, em humana, mundana e instrumental, ou orgânica (de órgão, instrumento), é recorrente nos tratados 2, 3 e 4. Antonio Fernandez, porém, utiliza o recurso didático da *árvore sonora* (Figura 27), com a divisão em artificial (instrumental), natural (canto-chão, canto de órgão, rítmica e métrica) e orgânica (natural e artificial) para representar os planos de importância hierárquica. No alto da figura, Fernandez homenageia o seu mecenas, o padre mestre-músico Duarte Lobo:

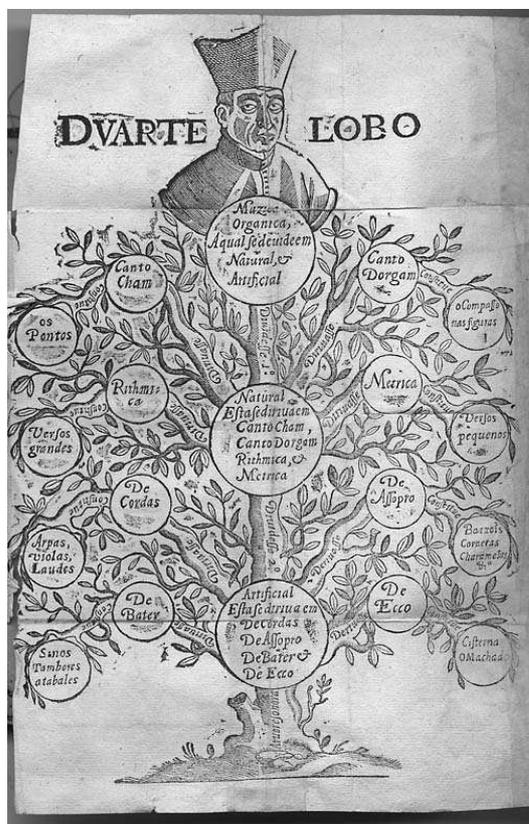


Figura 27. A *árvore sonora*, segundo Antonio Fernandez, *Arte de canto dorgam e cantocham* (1626), p. inicial, antes da folha de rosto.

Manuel Nunes da Sylva, em 1685, introduz uma terceira divisão, a da música uniforme, ou cantochão, que o autor também chama de gregoriano, e a música multiforme, também chamada de mensural, figural (apresenta figuras rítmicas), ou seja, o canto de órgão (Figura 28).

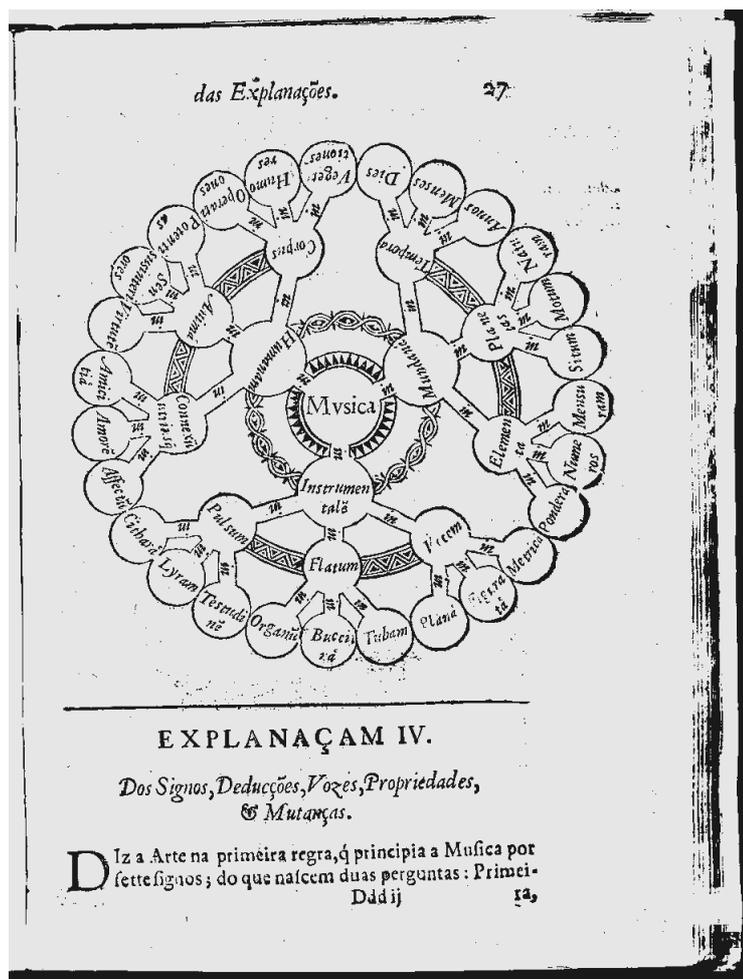
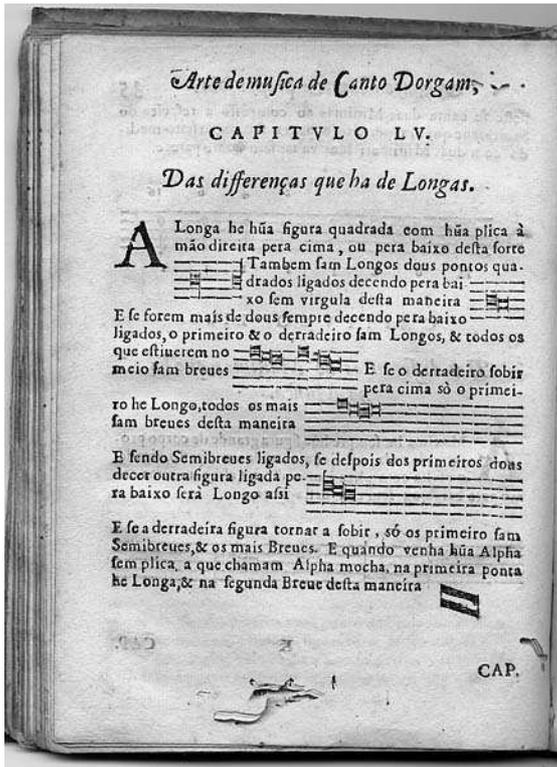


Figura 28. A divisão da música segundo Manuel Nunes da Sylva, *Arte Minima* (1685), p. 27 das Explanções

É constante nos tratados o conceito de que as letras A, B, C, D, E, F, G são identificadas com o período anterior a Guido d'Arezzo (Guido Aretino). Também é comum a referência ao hino a S. João Batista, do qual se originaram os nomes dos signos na música a partir das sílabas iniciais de cada verso: UT, RÉ, MI, FÁ, SOL, LÁ. A chamada *mão aretina* ou *escada aretina* (Figura 29) é frequentemente usada nas obras 2, 3 e 4 como recurso visual mnemônico para compreensão dos signos, deducções e mutações, ou seja, a estrutura da solmização. É comum a todos os tratados o uso da expressão *às avessas* como sinônimo de movimento melódico descendente.



Figuras 30 e 31. Exemplos de tipos de longas, breues e semibreues utilizadas na notação mensural como ligadura. Antonio Fernandez, *Arte do canto dorgam e cantocham* (1626), p. 35-6

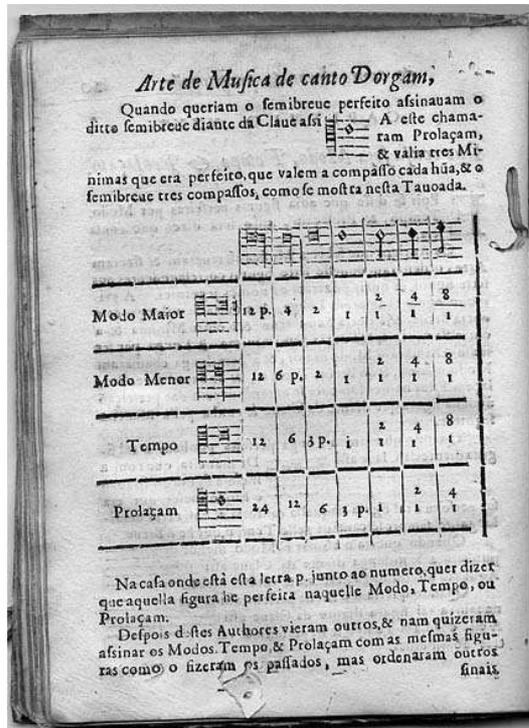
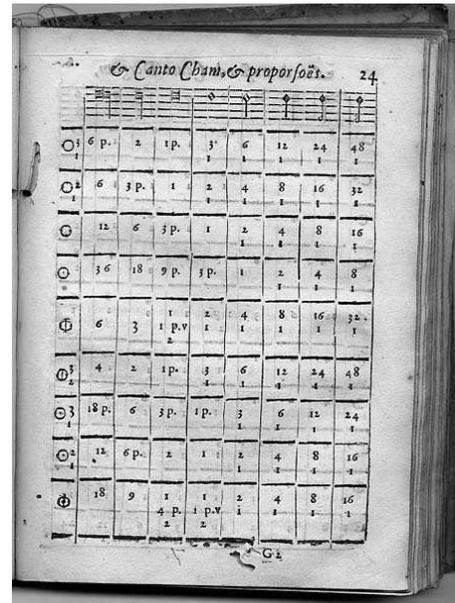
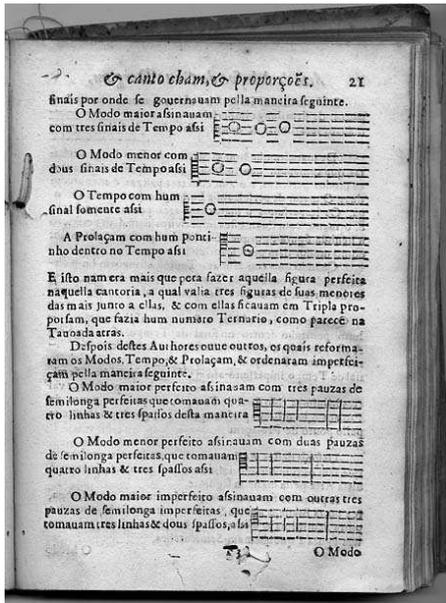
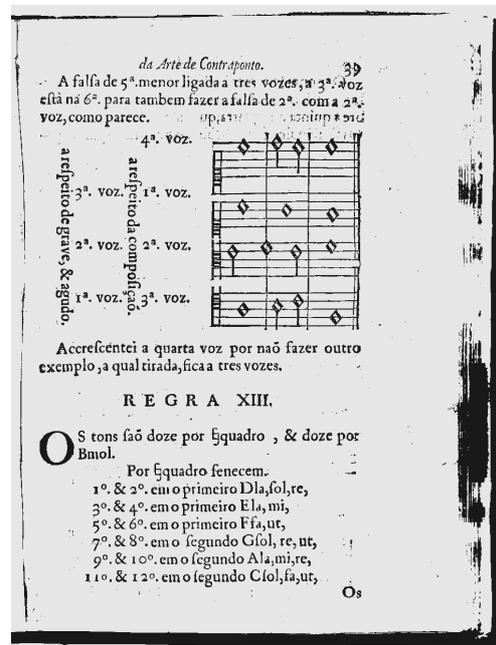


Figura 32. Tabela de modos e prolações. Antonio Fernandez, *Arte do canto dorgam e cantocham* (1626), p. 20.



Figuras 33 e 34. Indicação dos modos rítmicos, proporções e as notas pretas utilizadas na hemiolia. Antonio Fernandez, *Arte de canto dorgam e cantocham* (1626), p. 21 e 24

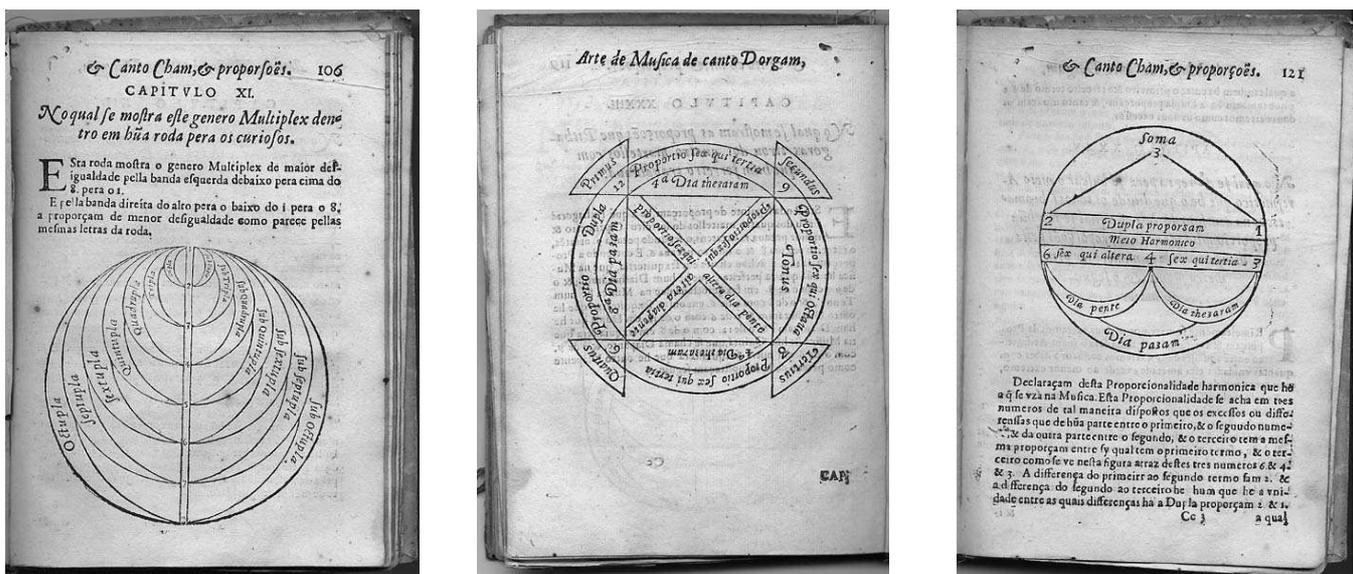
No tratado *Arte Minima*, de 1685, há a mudança para a notação proporcional, do final do século XVI e início do XVII, apresentada com barras de compasso e concepção de ligadura pela duração da figura rítmica e pelos pontos de aumento¹⁷² na explicação do contraponto (Figuras 35 e 36).



Figuras 35 e 36. Notação proporcional com barras de compasso e ligaduras pela duração da figura rítmica e ponto de aumento. Manuel Nunes da Sylva, *Arte Minima* (1685), p. 38 e 39 do Compendio.

¹⁷² Nos manuscritos brasileiros dos séculos XVIII e XIX, Anexos IX a XIII B, p. 278-93, são usadas essas ligaduras.

As proporções (Figuras 37, 38 e 39), segundo a concepção e nomenclatura de Boécio e os princípios pitagóricos, são apresentadas tanto na *Arte de Canto dorgam e cantocham*, de 1626, quanto na *Escola de Canto de Órgão*, de 1760. Em ambas, há a referência escolástica sobre o *inventor* das proporções para a cítara e o órgão, corda e tubos, respectivamente, Jubal e seu meio-irmão Tubalcaim, o *primeiro ferreiro*¹⁷³.



Figuras 37, 38 e 39. O gênero multiplex (Boécio), a proporcionalidade de Pitágoras e a proporcionalidade harmônica. Antonio Fernandez, *Arte de canto dorgam e cantocham* (1626), p. 106, 119 e 121.

Na *Arte de canto dorgam e cantocham*, de 1626, os modos gregos são relacionados como citados por Boécio, contudo, o autor cria a analogia do comportamento de cada povo que deu origem aos nomes dos modos com as características relatadas nos textos das epístolas de São Paulo (Novo Testamento), e, a partir daí, define o *ethos* de cada modo. Manuel Nunes da Sylva (1685) e Caetano de Mello de Jesus (1760) dividem os modos gregorianos em mestres (autênticos) e discípulos (plagais).

Os três gêneros da música, quais sejam, o diatônico, o cromático e o enarmônico, como também os intervalos, termo introduzido na *Arte Minima* (1685), e classificados por cantáveis e incantáveis (Figura 40), são citados nos quatro tratados.

¹⁷³ Ver 3.3.2, p. 150.

20 *Arte de Canto chão.*

Cap. XII. *Dos intervallos incantaueis.*

N O capitulo precedente se trattou dos noue intervallos cantauéis diatonicos. Neste se declararão os intervallos chromaticos incantaueis, dissonantes, diminutos, & superfluos, e aduzidos tambem a noue, conuem a saber: Semitono menor, Tono, Semidiatessarão, Semidiapente, Diapente superfluo, Heptachordo mayor, Heptachordo menor, Semidiapafão, Diapafão superfluo.

Exemplos dos intervallos incantaueis.

Semitonus. Tritonus. Semidiatessarão.

Semidiapente. Diapente superfluum.

Heptachordũ maius. Heptachordũ minus.

Semidiapafon. Diapafon superfluum.

Figura 40. Intervalos incantáveis. Pedro Thalesio, *Arte de canto chão* (1618), p. 20.

Nos tratados 2, 3 e 4 o uníssono e a oitava são considerados intervalos de espécies *perfeitas* dentro do sistema guidoniano hexacordal, divididos em proporção geométrica. Nos mesmos tratados há referências à coma como a menor parte do tom e à distribuição de quatro ou cinco comas no sistema não temperado, sendo que o padre Caetano de Mello de Jesus, depois de apresentar exhaustivamente o tema, sugere o conceito dentro do sistema temperado. Os termos que permanecem do século XVII até o XVIII são *diatessarão*, para o intervalo de quarta; *diapente*, para o de quinta; e *diapasão*, para o de oitava, tanto no cantochão quanto no canto de órgão.

Quanto às claves, somente na *Arte Minima* (1685) aparece a clave moderna de fá para o signo do mesmo nome F-fá-ut, indicada para as vozes graves. O mesmo tratado apresenta os sinais de repetição, de cláusula ou fechamento final e do S na entrada de uma nova voz no cânone ou na fuga. Caetano de Mello de Jesus (1760) apresenta uma longa lista de sinais, comentadas por José Maria Neves:

Regra X - Trata dos Pontinhos usados na Música, a saber Pontinho de:

Aumentação – acrescenta à Figura Imperfeita a metade de seu valor

Perfeição – preserva a Perfeição de Figura Perfeita, sem aumentar-lhe o valor

Redução – reduz o valor em uma terça parte (coloca-se acima da Breve e abaixo da Máxima e da Longa)

Prolação – colocado dentro do sinal de Tempo, indicando que a Breve se torna Perfeita (fazendo-se divisão ternária dela em diante, e binária nas Figuras maiores que ela.

Divisão – já em desuso na época do Padre-Mestre, quando existiam duas Figuras menores entre duas Maiores, colocado entre as menores, ligava cada uma das menores à maior imediatamente vizinha.

Alteração – também em desuso no século XVIII, e de emprego mais complexo que o anterior.

Regra XI – dá indicação de uso de letras (L para Longa e B para Breve) quando se emprega a notação quadrada¹⁷⁴, com ou sem plica, sendo atribuídos os valores correspondentes às notas sobre as quais aparecem as letras. Menciona também o uso arcaico de três outras figuras: a Alfa mocha, a Alfa breve e Alfa semibreve.

Regra XII – Trata de 16 outros sinais usados na Música:

Sustenido – indica um Mi acidental (alteração ascendente);

Bequadro – indica a nota que volta ao seu natural;

Bemol – indica Fá acidental (alteração descendente);

Esses (§ §) – repetição do trecho delimitado pelo sinal;

Cânon (S) – iniciar a outra voz, em fuga, no lugar do sinal;

Guião (S cortado) – indica fim de um trecho e início de outro;

Repetição (semelhante ao sustenido com uma única linha horizontal e quatro pontinhos nas laterais) – indica repetição do trecho entre os sinais;

Caldeirão (forma da atual Fermata) – indica fim da obra e cláusula final, devendo parar ali um pouco o músico modulando com a voz;

Pausas gerais (barra dupla) – indica parada;

Sinalefa – (ligadura de duas notas da mesma altura em compassos sucessivos) – indica emissão como se fosse uma só nota;

Soltura ou Batido – proferir soltas as Figuras (também chamado Staccato);

Trêmulo (linha ondulada) – tremer a voz na mesma Figura e Signo, sem variar a distância;

Mordente (+) – tremular com a voz, passando ao semitom descende, em rápidos movimentos;

Trillo ou Trinado (tr.) – tremular a voz utilizando o semitom ascendente;

Apojatura ou Acento – passar de uma nota à outra, ligando muito;

Portamentos (escritos como pequenas notas ocupando todos os graus entre as notas reais) – passar por todos estes graus, sem realizar a articulação dos saltos. (NEVES, 1993, p. 84-5)

A estruturação das obras em regras resumidas, numa parte, e explicações longas em outra parte (no início ou no final), sob o título de discurso ou artigo, é comum nessas quatro obras e nas que se seguem até o final do século XVIII. É recorrente ao final de partes das obras, ou no final, serem incluídas orações ou expressões de louvor como *Laus Deo*, ou referências à Virgem Maria. Nas longas explicações são introduzidos diálogos entre mestre e discípulo, ou perguntas e respostas em formato de catecismo, ou artigos em que os autores usam da técnica didática de argumentação dialética do silogismo escolástico, ou seja, partir do que não procede para se chegar ao que deve ser. Nessas explicações, os autores costumam

¹⁷⁴ Notação neumática gregoriana. A Plica é haste da nota. – nota do texto de Neves.

mostrar erudição citando, recorrentemente: a música na Bíblia, a teologia patrística, os papas que deixaram regras e observações sobre a música, os autores de tratados antigos e de períodos próximos, filósofos, poetas da Antiguidade clássica greco-romana e do medievo, baseados nos princípios da Escolástica da *Autoritas et ratio* (autoridade e razão)¹⁷⁵. Nessas citações, pode-se constatar recorrência maior a Boécio e S. Agostinho. Frequentemente são citados Guido d'Arezzo (Guido Aretino), Jean de Muris (João de Muro), Cícero, Platão, Aristóteles, Aristóxeno de Tarento, Pitágoras. Na *Arte Minima* (1685) e na *Escola de Canto de Órgão* (1760), a lista de filósofos, teólogos, poetas, matemáticos, astrônomos, gramáticos e teóricos da música da Antiguidade, da Idade Média, do Renascimento e do início do século XVII aumenta consideravelmente. São citados (por períodos aproximados): Plutarco, Virgílio, Ovídio, Ptolomeu, Hipócrates, Horácio, Sêneca, Plínio; S. Gregório, S. Tomás de Aquino, S. João Crisóstomo, Macróbio, S. Bernardo de Claraval, S. João da Cruz, S. Isidoro de Sevilha, Marciano Capella; Franchino Gafforo (Gaffurius), Gioseffo Zarlino, Juan Bermudo; Athanasius Kircher, Pietro Cerone, Glareano Pedro Thalesio, Descartes e muitos outros¹⁷⁶, cujas obras são ratificadas ou contestadas na teoria exposta.

Mesmo no século XVIII permanece uma tendência às concepções anteriores, escolásticas, ainda que Caetano de Mello de Jesus, em 1760, cite os teóricos franceses contemporâneos como precursores de uma nova teoria da música. A formação das escalas modais com o emprego de sustenidos e bemóis suscitou uma longa discussão entre mestres de capela brasileiros e portugueses, no *Discurso Apologético* de Caetano de Mello de Jesus, escrito em 1734, acrescentado ao final do tratado *Escola de Canto de Órgão*. A respeito, José Maria Neves comenta:

¹⁷⁵ Ver 3.3, p.137.

¹⁷⁶ José Maria Neves esclarece que, no tratado *Escola de Canto de Orgão*, aparecem citados 13 livros da Bíblia, 14 textos sem autoria relativos ou à liturgia ou à expressão de devoção religiosa, 318 autores e 233 obras, explicando que muitos autores são citados sem que Caetano de Mello de Jesus informasse os títulos das obras. Autores e obras são citados um a um.

O Discurso Apologético compõe-se de duas Partes, contidas em 35 Folios do manuscrito¹⁷⁷, seguidas das CENSURAS DOS MM.RR.PP.MM¹⁷⁸. Assim da América como da Europa, que responderam à dúvida que neste Discurso Apologético se contém¹⁷⁹. O autor analisa detalhadamente a questão da forma da escala diatônica, segundo a doutrina modal e segundo as práticas contemporâneas, para concluir que pode-se formar escala perfeitamente constituída a partir de qualquer nota, sendo portanto perfeitamente aceitável que se forme escala diatônica com emprego de sete sustenidos ou de sete bemóis na armadura da clave (sendo absurda a idéia de que não ocorreria Semitom quando todas as sete notas estão alteradas por acidentes). (NEVES, 1993, p. 152)

As referências às sete artes liberais divididas no *Quadrivium* e *Trivium* são constantes nos tratados 2, 3 e 4. Os autores citam com a familiaridade de quem estudou por esse sistema e tomam posições sobre a relação entre a música e as outras disciplinas. No prólogo do tratado de Antonio Fernandez (1626), o autor, ao discursar sobre as sete artes liberais, estabelece que a música é inferior à aritmética e à geometria.

A música das esferas é apresentada nos três tratados de 1626 a 1760. Antonio Fernandez (1626) dedica as seis últimas páginas do seu tratado para relacionar cada uma das sete cordas com a origem de cada modo, e cada um destes, por analogia, a um planeta e a um *ethos* diferenciado. O oitavo e último modo, análogo ao céu estrelado, é aquele em que "todas as letras profundas e celestiais devem ser usadas". Acrescentando dados da astrologia, afirma que as pessoas que nascem sob o domínio desses planetas adquirem o mesmo comportamento, o mesmo *ethos*. Na primeira página da dedicatória (3.^a página não numerada) a *Arte Minima* (1685) à Beatíssima Virgem Maria, Manuel Nunes da Sylva faz a analogia entre a ciência da música e a música do céu empíreo¹⁸⁰, onde a "maxima sciencia na terra exercitada, como nesse Empyreo pallacio he, dos Anjos, & seus celestiais moradores". Segundo José Maria Neves, descrevendo as partes do tratado *Escola de Canto de Orgão* (1760), comenta:

O § VI, e o § VII versam sobre o gosto musical do próprio Deus, segundo afirmações bíblicas, que – como já o tinham feito teólogos e comentaristas – o tratadista toma em sua literalidade. Ele lembra, iniciando a argumentação, que Santos como Inácio da Antioquia e

¹⁷⁷ Fólhos 495 a 530 – nota do texto de Neves

¹⁷⁸ Mui Reverendos Padres-Mestres. – nota do texto de Neves

¹⁷⁹ Fólhos 531 a 595 do manuscrito – nota do texto de Neves

¹⁸⁰ Ver 3.2.2.2, figura 23, p. 130 – esquema de Ptolomeu para a compreensão do céu empíreo.

Coleta puderam ouvir a música celeste, quando tiveram seus êxtases. O tratadista via mais longe, e afirma que, no Apocalipse, São João se refere explicitamente ao Canto de Órgão (e não ao Canto-chão) quando ouve, no êxtase que lhe revela o fim dos tempos, música composta de vozes e instrumentos (portanto, música polifônica). A seguir, ele ousa dizer que Jesus Cristo era excelente músico, tanto porque tinha toda a sabedoria (e a Música não podia ser omitida), como porque, segundo ele, quando os Evangelistas Mateus e Marcos relatam o acontecido na Última Ceia, fazem referência ao canto de um hino. E Maria, Mãe de Jesus, foi doutíssima cantora e, mais que isto, escola de todas as Artes. Citando Santo Agostinho, o tratadista diz que o canto de Maria foi capaz de desfazer o pranto de Eva, dando especial destaque para o Magnificat, modelo supremo de canto religioso. Do mesmo modo, teriam cantado os Apóstolos, como cantaram os Santos que fizeram a expansão do cristianismo, dando o exemplo para todos os fieis.

O § VIII informa que do próprio Deus recebemos os preceitos do Canto. Citando uma dezena de textos bíblicos (Êxodo, Tobias, Salmos diversos, Jeremias, Ester) e diversos comentaristas, o Padre-Meste explicita funções e formas do canto religioso: todos (e tudo que está no universo) devem cantar, deve-se cantar um cântico novo¹⁸¹ e em Canto de Órgão (música polifônica)¹⁸², e deve-se cantar com perfeita inteligência da Arte¹⁸³. (NEVES, 1993, p. 72-3)

Nessa concepção e com o acréscimo da medicina ao *Quadrivium* no período da estruturação das primeiras universidades¹⁸⁴, outros aspectos da música são acrescentados. Manuel Nunes da Sylva (1685) e Caetano de Mello de Jesus (1760) concordam com o princípio platônico na formação de caráter e com as concepções medievais de que as virtudes da música serviam para mover os ânimos dos homens a diversos afetos e refrear os vícios, tanto quanto para curar enfermidades e expelir demônios dos corpos humanos.

A tradição escolástica de fazer analogias entre a história da música¹⁸⁵ e as passagens da Bíblia, bem como da tradição histórica da igreja católica, são expressas pelos dois últimos autores. No texto inicial do *Tratado das Explanações*, última parte do tratado de Manuel Nunes da Sylva, o autor afirma que Adão já cantava o cantochão para louvar a Deus: "não tendo Adão companhia para formar canto multiforme, só usaria do uniforme canto, que he canto chaõ." Todas as criaturas louvam a Deus depois de formadas: os céus, os astros, o fogo, o ar, a terra, os montes, as plantas, o dia, a noite e o abismo. Prossegue:

¹⁸¹ Salmo – nota do texto de Neves

¹⁸² O Salmo 97-5 fala em vozes instrumentos – nota do texto de Neves

¹⁸³ Que ele deduz do Salmo 46-8 (Cantai com sabedoria) e do Salmo 38-8 (“Bene contate”, que São Jerônimo interpreta como “Cantai com sabedoria”). – nota do texto de Neves.

¹⁸⁴ Ver 3.3, p. 137.

¹⁸⁵ Mesmos princípios abordados pelo padre Martini na sua obra *Storia della Musica*, de 1757.

Só os mortos na culpa, & os condenados no inferno tem vozes muito desafinadas, & não pódem ser de louvor de Deus: ne mortui laudabunt te Domine, neque omnes, qui descendunt in infernum (Psal. 113). E a causa he, porque a Musica he hua soberana ordem, & no inferno tudo he desordem. (SYLVA, 1685, p. 3).

Sylva continua expondo que, dessa forma, a música é medicina porque cura os estados de desordem e afugenta os demônios. Afirma ainda que o coração humano é ternário (perfeito), como disse o melífluo São Bernando [de Claraval]: "*cor humile, cor mediocre, cor altum*", similar às vozes baixas, medianas/agudas e sobreagudas, razão por que a música tem semelhança com o coração humano. Perfeitas também são as três claves na música, com três significações: o lenho da cruz (a cítara de Davi, no sentido místico, simboliza o lenho); a ciência (por ser tão celebrada na igreja e agradar a majestade divina, os antigos filósofos reputavam como néscios os que ignoravam a música); o poder (no livramento do povo de Israel das terras do Egito, na queda das muralhas de Jericó: a música liga o homem ao céu). As três claves também simbolizam os três cravos que pregaram Cristo na cruz. Citando Cassiodoro, que explicou que as cordas (de *cor, cordis* - coração, em latim) se chamam assim porque movem os corações. Por esse motivo, segundo São Tomás de Aquino, a música foi introduzida na igreja. Seguindo o princípio neoplatônico de S^{to}. Agostinho¹⁸⁶, a música *desonesta* é prejudicial, pois desconcerta a humana harmonia e introduz a morte. Só os maus fazem uso dessa música que não agrada a Deus, que não serve para o lugar sagrado, quer seja satírica ou lasciva. Essa é a mesma música condenada pelo Concílio de Trento e na bula *Extravagantes*, de 1323-4. Como exemplo da boa música não religiosa, Nunes da Sylva cita Camões, o príncipe da poesia portuguesa.

José Maria Neves cita o texto de Caetano de Mello de Jesus sobre este assunto:

Adão teria sido, de fato, o primeiro músico, até porque, antes do pecado, tinha infusas todo as ciências, e mormente a Música, com a qual ocupa-se em louvar a Deus e em agradecer-lhe o benefício da criação. Depois do pecado, foi necessário que se criasse a Teoria, para

¹⁸⁶ Ver 3.1, p. 115.

destronar a ignorância e luminar a sabedoria; a Prática, para excluir o vício e dar forças à virtude; e a Mecânica, para diminuir a penúria e remediar a necessidade. Pela mesma razão, surgiram a Política, a Ética e a Econômica. A conclusão óbvia é que não houvesse o pecado, nenhuma destas formas de conhecimento e de ação seriam necessárias, mas apenas a Música. Argumentos não param aí, pois que sendo a Música infundida em Adão, claro está que ela foi criada pelo próprio Deus.

Uma lista dos filhos e dos demais descendentes de Adão resulta, por esta hipótese, em lista de Músicos excelentes, com destaque para Jubal (sexto neto de Adão), que teria sido o primeiro a entender a proporção intervalar existente entre os martelos da oficina de ferreiro de seu irmão, Jubal-Caim. Citando textos bíblicos¹⁸⁷, o autor afirma que este foi o primeiro cantor que se fez acompanhar de instrumentos (cítara e órgão), ainda que outros autores¹⁸⁸ afirmem que a Música já existisse, e que este descendente de Adão teria sido apenas o primeiro a dar-lhe acompanhamento instrumental estruturado. Outra justificativa para o fato? Partindo do próprio Deus, há oito gerações até Jubal, e por esta razão a Oitava é consonância que repete as excelências do Uníssono e dá início a nova escala... Deus é o Uníssono, assim como Adão, que transgrediu, é a Segunda, que é intervalo dissonante. As explicações numerológicas apenas começam aqui, e vão ser usadas durante toda a obra, para explicar a importância de intervalos e de proporções. Curiosamente citando a Monarquia Lusitana, o Padre-Mestre mostra, já naquela geração, uma presença musical feminina – Noema (que significa suavidade), irmã e discípula de Jubal. E através dos tempos, até a destruição do Dilúvio, pode ser contada toda uma história antiga da Música. (NEVES, 1993, p. 70-1)

Manuel Nunes da Sylva (1685) comenta sobre a origem do invento dos signos na música. Segundo alguns autores (sem citá-los) teria sido Guido Aretino, enquanto outros argumentam que teria sido nos tempos do Papa João XXII (século XIV); ou ainda, trezentos anos antes, o alemão João Contembergo, ou Contenvirgis. Sobre o Papa João XXII, há referências pequenas nos tratados. Reputamos a este fato o que foi apresentado em 2.1, p. 81-2, sobre as discussões internas no Concílio de Trento relatadas por Craig Monson (2002) e o modelo da música na igreja baseado na bula *Extravagantes* (1323-4). Acresce o fato de aquele papa, antes de sua eleição, ter sido bispo da diocese do Porto. Nessas observações transparece uma referência afetiva transcendendo as discussões no Concílio.

Caetano de Mello de Jesus introduz como elemento novo a anatomia do aparelho fonador, com base no qual estabelece o timbre. Divide os órgãos em imperfeitos (bofe, i.é, pulmões, músculos intercostais, áspera artéria, traqueia, laringe, glote, epiglote) e perfeitos (paladar, i.é, palato, língua, dentes e beiços) onde se articulam os sons e lhes dão significação.

Sobre o timbre, comenta José Maria Neves:

¹⁸⁷ Gêneses:4. – nota do texto de Neves

¹⁸⁸ Macedo: Eva e Ave, P.I C.23 N.1. – nota do texto de Neves

O autor fala de vozes ou pequenas, agudas ou graves, brandas ou ásperas, constantes ou trêmulas, fortes ou fracas, grossas ou delgadas, clara ou rouca, alegre ou triste. Estas características vocais podem receber outras designação, a partir de classificação de tratadistas citados (Scotto, Kircher, Isidoro de Sevilha e Berardi). As várias combinações de diversas destas qualidades – tantas quantas são as cores (como diz Kircher) – pode conduzir à produção de um voz perfeita, que seria letificante, exortativa de amor e expressiva de paixão (segundo Roseto). A diferenciação qualitativa entre as vozes é explicada como resultado da constituição natural da laringe e da áspera artéria, assim como do temperamento (grau e qualidade da humidade) destes órgão e dos acidentes que derivem deste temperamento. Os temperamentos são classificados como úmido ou seco e cálido ou frio, ou entre cálido e frio, e os acidentes seriam a figura, a magnitude, a lisura, a aspereza, dentre outros. [...] O próprio ar inspirado e expirado interfere na produção vocal – maior ou menor quantidade de ar produz voz delgada ou crassa (no inverno, as vozes tenderiam a ser mais graves, em razão do frio do ar) e agudas ou graves (a velocidade da expiração e a consequente vibração das cordas vocais).

O autor menciona também a mudança de voz dos meninos, na chegada da puberdade, encontrando em Gaspar Scotto a explicação científica que convém: abundando neles o sêmen, os vasos seminários encaminham a si o calor e humor devido aos órgãos vocais, para poderem conservar na mesma produção a voz. Esta explicação o conduz a deduzir que, por isto mesmo, os eunucos conservariam a voz aguda e os velhos deveriam tender a produzir voz cada vez mais aguda. Desconsiderando esta última fase da voz, o tratadista considera que a voz masculina passa por quatro [...]: a da infância (até os sete anos) – quando a voz é fraca e de pouco uso -, a da puerícia (dos 7 aos 14 anos) – quando ela tem mais perfeição -, a da puberdade (por volta dos 14 anos, durando entre 2 e 4 anos) – quando ela é instável e não deve ser usada – e a do período seguinte (antes da velhice) – quando ela volta a ter perfeição, recebendo mais claridade e formosura. Referindo-se aos eunucos (os castrati fizeram sucesso também no Brasil), o Padre-Mestre concorda com Aristóteles e com Nassare, afirmando que se a castração se fizer no momento do apogeu da voz infantil (nunca muito próximo da puberdade), ela se conservará em todo o seu esplendor. No que se refere à voz feminina, o autor afirma que ela admite mudança (entre os 11 e 12 anos) e a divide em três fases: antes da mudança (muito tênue, tímida e delicada), na fase de mudança (mais grave, débil e fraca e após a mudança (clara e sonora, quase sempre mais aguda – a de Tiple [soprano] e rarissimamente a de Tenor). As mulheres também perdem as qualidades vocais na velhice, passando a ter voz mais tênue (ele não chega a dizer que as vozes femininas ficariam mais graves com a idade, ao contrário dos homens, pela mudança do humor sexual). (NEVES, p. 107-9)

3.6.2.1 A teoria musical na segunda metade do século XVIII

As obras teóricas deste segmento apresentam texto com uma diminuição significativa do conteúdo teológico, místico e simbólico oriundos dos autores da Idade Média e da Escolástica, mas mantêm a mesma teoria e seus elementos, inclusive a nomenclatura, introduzindo alguns poucos dados novos. Nas explanações ainda há referências aos princípios de Boécio e à concepção escolástica da história da música com analogia à criação do mundo, segundo a Bíblia. As obras não apresentam mudanças significativas na compreensão da teoria, mesmo porque a censura da igreja somente diminui com o reinado de D. José I, a partir de

meados do século XVIII, tendo como ápice as reformas do Marquês de Pombal, como abordaremos no capítulo 4.

As obras deste segmento são:

5 - *Arte de solfejar- Metodo mui breve e facil para se saber solfejar em menos de um mês, e saber-se cantar em menos de seis / Segundo os Gregos e os primeiros Latinos/ Seu autor/ Luis Alvares Pinto/ Natural da villa de Santo Antonio em o Recife de Paranambugo Anno de 1761.*

Edição com estudo preliminar e edição do padre Jaime C. Diniz. Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação e Cultura. Coleção Pernambucana, volume IX. Recife, 1977. 50 páginas, sendo que 19 com a transcrição do método.

6 - *Nova instrucção musical/ ou/ theorica practica/ da/ musica rhythmica,/ com a qual se forma, e ordena sobre/ os mais solidos hum novo Methodo, e verdadeiro/ Systema para constituir hum intelligente Solfista, e destrissimo/ Cantor, nomeando as notas ou Figuras da Solfa pelos seus/ mais proprios, e improprios nomes, a que chamamos ordi-/ narios e extraordinarios, no Canto Natural, e Acciden-/ tal, de que procede toda a difficuldade da Musica,/ Offerecida/ Ao Muito Poderoso e Fidelissimo Rei/ D. José I./ Por seu author/ Francisco Ignácio Solano. Lisboa, Na Officina de Miguel Manescal da Costa, Impressor do Santo Officio. 1764.*

59 páginas na parte inicial com apreciações de vários padres-mestres músicos, licenças, sonetos, epigrama e um cânone a oito vozes para o leitor. 340 páginas da Nova Instrucção. Ao final o Aditamento com regras da música antiga, 51 páginas. Sem índice.

7 - *Novo Tratado/ de/ Musica/ Metrica, e Rhythmica/ o qual ensina a acompanhar no cravo,/ Orgão, ou outro qualquer Instrumento, em que se possão/ regular todas as Especies, de que se compõe a/ Harmonia da mesma Musica. Demonstra-se este assumpto/ Practica, e Theoricamente/ e tratão-se tambem/ algumas cousas parciaes/ do/ Contraponto, e da Composição,/ Offerecido/ ao/ Serenissimo Senhor/ D. José/ Principe do Brazil/ Por seu Author/ Francisco Ignacio Solano. Lisboa, Na Regia Officina Typographica. 1779.*

16 páginas iniciais com dedicatória, prefação (prefácio), 301 páginas do *Novo Tratado*, com índice ao final.

Com exceção de Luís Álvares Pinto, que é documento manuscrito pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal, os outros tratados apresentam somente as licenças da mesa do Paço.

Além dos autores citados nos quatro tratados, listados no primeiro segmento, aparecem outros dos séculos XVI e XVII, entre os quais os tratadistas e músicos portugueses Pedro Thalesio, Manuel Nunes da Sylva, Duarte Lobo, Mateus d'Aranda, João Álvares Frouvo, Antonio Fernandez, Duarte Pacheco; os espanhóis Andrés Lorente, Cristóbal de Morales, Francisco Salinas e os italianos Petrarca, Pedro Cerone (que escreveu seu tratado *El Melopeo y Maestro*, em espanhol), Davide Perez (músico da corte portuguesa), Leonardo Léo e Nicolao Giomelli.

Luís Álvares Pinto (1761), que destina o seu manual a uma referência para os mestres desenvolverem os assuntos pautados, apresenta, do mesmo modo que Caetano de Mello de Jesus, a mutança simplificada, utilizando para a nota Si as sílabas Ni, quando tiver o sustenido, chamando Bi quando tiver bemol. O intervalo mi-fá é localizado e deve ser mantido na sistema hexacordal, de onde se deduz o nome das outras notas. O bequadro é móvel, sendo aplicado como sustenido na cantoria com bemol. O teórico chama os teóricos franceses de *gregos do nosso século*, referindo-se à teoria simplificada e racional em desenvolvimento no século XVIII.

Nos quatro tratados, as referências à máxima e à longa aparecem nas citações que as associam *aos antigos*. Desaparecem as referências a tempo e compasso perfeito e imperfeito; hemiolia com notas pretas e intervalos incantáveis; figuras antigas metade brancas e metade pretas.

Aparece o novo método de mutança na cantoria com sustenidos e bemóis; é chamado de escarcejo (Figura 41) o solfejo com acidentes; a palavra solfejo substitui a solfa ou solmização. Francisco Ignacio Solano faz longas explicações sobre o sistema de deduções e propriedade no tratado de 1764 (número 6). No tratado de 1779 (número 7) utiliza o teclado como meio didático e, conjuntamente com o tratado de 1790 (número 8), as dissonâncias passam a ser consideradas como ornamentos, dando realce à música. Nos dois últimos tece longas e exaustivas explicações sobre o escarcejo com todos os bemóis e sustenidos fazendo parte da armadura.

Exemplos, em que se mostram propriamente os Escarcejos intensos causados pelo \sharp a respeito do Natural, e os dimissos pelo \flat a respeito do \sharp ; e também os Escarcejos intensos motivados pelo \flat a respeito do \flat , e os dimissos pelo \sharp a respeito do Natural.

Estes são os *Escarcejos intensos* causados pelo \sharp a respeito do Natural subindo.

Estes são os *Escarcejos dimissos* causados pelo \flat a respeito do \sharp descendo.

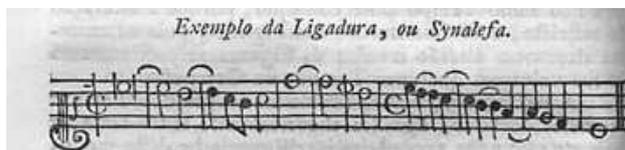
Estes são os *Escarcejos intensos* causados pelo \flat a respeito do \flat subindo.

Estes são os *Escarcejos dimissos* causados pelo \sharp a respeito do \flat , ou Natural descendo.

Figura 41. Exemplos de escarcejos. Francisco Ignacio Solano, *Nova Instrução musical ou theorica practica da musica rythmica* (1764), p. 91

A noção de uníssono entre as claves, como ponto central o dó; o movimento melódico descendente tanto é chamado de descendente quanto *às avessas*; explicação da execução da síncope com desdobramento nas divisões da figura rítmica com ligaduras; a figura rítmica de maior duração é a breve; resta somente o ponto de aumento, desaparecendo todos os outros, como relacionados por José Maria Neves no tratado *Escola de Canto de Orgão* (1760);

A sinalefa, ou ligadura, aparece com o sentido moderno, porém, ainda são empregados sinais da forma antiga de notar (Figuras 43 e 44).



Figuras 43 e 44. Exemplo das formas de ligadura e síncope como sinônimo de contratempo. Francisco Ignácio Solano, *Nova Instrução musical ou theorica practica da musica rythmica* (1764), p. 46-7

Aparecem também referências aos andamentos com as palavras italianas do Adagio, Grave, Presto, Allegro, Andante e Andantino. O compasso quaternário é a base derivativa para todos os outros compassos. O compasso binário identificado com o C cortado é chamado de *capella*.

3.6.3 Enunciados das obras de teoria musical no início do século XIX

Este segmento contém somente obras portuguesas. Percebe-se com clareza a mudança de paradigma com o abandono de grande parte das teorias da Escolástica; contudo ainda há elementos remanescentes, criando um contexto transitório para a simplificação da teoria musical. As referências passam a ser dos teóricos franceses iluministas e dos elementos da física na explicação dos fenômenos acústicos. As obras selecionadas para este segmento são:

9 – *Elementos de canto-chaõ/ Offerecidos/ A Sua Alteza Real / Dom João/ Principe Regente/ Por/ João Ribeiro de Almeida Campos,/ Presbytero Secular, Bacharel formado em Leis pela Universidade de/ Coimbra, Mestre da Capella da Cathedral de Lamego, Professo- sor, e Examinador de Canto-chaõ do mesmo Bispado./ Destinados para uso do novo Seminario de F.M.A., Ajun- tando-se-lhe as Ceremonias, e Cantorias mais precisas/ para as Visitas que os Excelentissimos Bispos fazem/ ás Igrejas das suas Dioceses.* Lisboa, 1800. Na Officina Patriarcal de Joaõ Procopio Correa da Sylva.

71 p. Seguem-se na parte final da obra: rubricas, orações e os cantos para a visita dos bispos.

10 – *Methodo/ de/ Musica/ Escrito/ e/ Offerecido/ A Sua Alteza Real/ O Principe Regente/ Nosso Senhor/ Por/ José Mauricio,/ Lente Proprietario da Cadeira de Musica da Uni-/ versidade, Mestre da Real Capella da mesma, e Mestre da Capella da Cathedral de Coimbra./ Destinado para as Lições da Aula/ da dita Cadeira.* Coimbra, Na Real Imprensa da Universidade, 1806.

65 p., ao final, 8 páginas com índice e figuras com exemplos. São 36 capítulos, sendo o último o compêndio com breves explicações.

11 – *Compendio/ de/ Musica/Theorica, e Practica,/que contém,/ Breve Instrução para tirar Musica./ Lições de Acompanhamento/ Em/ Orgão, Cravo, Guitarra ou qualquer outro/ instrumento, em que se pode obter regular harmonia./ Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, &c./e para a canaria do orgão/ Appendiz, em que se declaraõ os melhores methodos d'affinar/ Orgão, Cravo, &c, Modo de tirar os sons harmônicos,/ os flautados; com varias, e novas experiencias interessan-/ tes ao Contraponto, á Comoposição e á Physica./ Por/ Fr. Domingos de S. José Varella, Monge Benedictino.* Porto, na Typ. de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806.

125 p., ao final sonetos e tabelas com figuras dos exemplos. Inicia com a *Breve instrução*, seguida de lições de acompanhamento, medidas dos braços das violas, guitarra e canaria do órgão. Por fim, o apêndice de 37 páginas com exemplos da *experiência* e figuras explicativas.

12 - *Principios de musica/ ou/ Exposição Methodica/ das doutrinas/ da sua/ Composição e Execução./ Auctor/ Rodrigo Ferreira da Costa:/ Cavalleiro da Ordem de Christo, formado nas Fa-/ culdades de Leis e Mathematica, e Socio da Academia/ Real das Sciencias.* (Quadra em francês, *Et toi, fille de Ciel*, etc *Henriade*, Chant VII). Tomo I. Lisboa, Na Typografia da mesma Academia. 1820.

Tomo 2, 1820. Tomo I - 181 p.. Tomo II, 1824 – 281 p.. No final dos dois tomos há catálogos de publicações da Academia das Ciências de Lisboa. O Tomo I é dividido em 15 artigos e 6 seções divididas em capítulos. O Tomo II tem 3 seções divididas em *harmonia simultanea*, *harmonia sucessiva* e *harmonia progressiva e contraponto*.

A primeira obra (número 9) refere-se unicamente ao cantochão. Aachamos relevante incluí-la, pois, como já afirmamos, é um momento transitório que afetou também os princípios do cantochão. Somente na segunda metade do século XIX é que haverá um grande interesse em resgatar o cantochão medieval e sua interpretação, como já apresentamos no *Dictionaire liturgique*, de D'Ortigue¹⁸⁹, no primeiro capítulo. O autor considera o momento como o da decadência do cantochão e o da utilização de *modernidades*. Ainda mantém os princípios da afinação não temperada, mantendo intervalos incantáveis e expressões como aumentar *meio ponto* para notas com sustenido ou bequadro. O bequadro, o bemol e o sustenido são usados para evitar o trítono, e os modos continuam a ser chamados de mestres e discípulos, autênticos e plagais, respectivamente.

Nos *Elementos do cantochão*, as modificações nos conceitos que aparecem são: definição de escala e modo; somente as claves de fá e dó, podendo ser escritas em qualquer linha; os nomes das notas baseados na escala de dó maior; voz dominante para a quinta, o tom para recitação dos Salmos; corda coral quando o movimento melódico sobe autêntico e desce plagal; corista – instrumento de metal semelhante ao diapasão – para afinar antes de cantar ou de iniciar a *cantoria*; figuras rítmicas como a longa, breve e semibreve para a notação vaticana em vez dos neumas, o que sugere a preocupação com a metrificação do cantochão. Desaparece: a teoria com base na forma de argumentação escolástica, como mutação, dedução e propriedade. O único teólogo citado é São Bernardo de Claraval.

Os *Elementos de Cantochão* (1800) e o *Compendio de Música Theoretica e Practica* (1806) apresentam somente a licença da Mesa do Desembargo do Paço. *Os Principios de musica ou Exposição Methodica*, nos dois tomos (1820 e 1824), trazem a recomendação de publicação da Academia das Ciências de Lisboa, com licença de Sua Majestade.

¹⁸⁹ Ver 1.1.1.4, p. 40.

Nas três obras, 10, 11 e 12, há referências à *música dos antigos*; à formação do caráter do indivíduo segundo Platão e Aristóteles; ao termo escarcejo para solfejo com acidentes. Usa-se *voz* em vez de *nota*; a máxima, a longa e a breve ainda aparecem; permanece na obra 11 o guião no texto; há referências a Guido d'Arezzo e à substituição do DÓ pelo UT, pelas razões expostas por Solano (1764); movimento melódico descendente chamado *às avessas*; o soprano ainda é chamado de tiple na obra 12 (1820); no *Compendio de Musica Theorica e Practica* (1806) há referência à afinação antiga não temperada e intervalos incantáveis.

As principais modificações percebidas nas obras 10, 11 e 12 são: a educação e a música ao alcance de todos os homens; os filósofos franceses e de outras nações trabalhando para a simplificação da teoria musical, abolindo deduções, propriedades e mutações; os termos *dobrado sustenido* (em lugar de *diesis*) e *dobrado bemol*; andamentos e expressões com palavras em italiano traduzidas para o português; sinais e palavras de indicação de dinâmica e agógica; dois tipos de ligadura (sinal moderno), em notas iguais e notas diferentes; uso do nome *fermata*; sons harmônicos e a definição de escala geral; modulação para tons vizinhos e relativos; escala diatônica dividida em tetracordes; treinamento auditivo para a percepção de intervalos. O solfejo aplica-se a qualquer instrumento e aparecem seis classes de registros: subgrave, grave, médio, agudo, sobreagudo e agudíssimo. Também há nas obras comentários sobre como se julgar uma boa interpretação levando-se em conta quem executa, os ouvintes e o espaço físico.

As obras 10 e 11 apresentam: a) conceitos básicos como linhas, espaços, signos e claves, figuras rítmicas e pausas, tempos e compassos, andamentos, acidentes e as regras para transportar ao natural; b) ponto de aumento, sequiálteras, apojatura (apoios), mordentes e portamentos; c) números da digitação e modo de teclar e dedilhar.

A obra que mais expõe mudanças é *Principios de musica ou Exposição Methodica*, em dois tomos (1820 e 1824), de Rodrigo Ferreira da Costa. A abordagem histórica é feita

sem valores religiosos, com base nos princípios da história como ciência (século XVIII) e apresenta nova periodização: o primeiro período abrange da Antiguidade até o século XI; o segundo compreende o período de Guido d'Arezzo até a notação mensural; o terceiro período inicia-se em Zarlino e vai até os princípios do século XIX.

Rodrigo Costa explicita as diferenças entre música e acústica:

A Musica so considera os sons relativamente ao prazer e affeições sentimentais, que resultão na alma humana das suas successões e colleções simultâneas, sem contemplação ás qualidades fysicas dos corpos sonoros: e a Acustica versa em determinar as relações entre os numeros das vibrações, volumes, densidades e tensões dos corpos elasticos, que produzem os diversos sons. (COSTA, 1824. p. 11)

Costa observa que a harmonia desenvolve-se a partir do estudo da acústica e cita a evolução do baixo fundamental e do baixo contínuo, bem como a cifragem, segundo os princípios de Rameau. Sobre a anatomia do ouvido, Costa descreve as partes como são chamadas atualmente e complementa:

[...] os orgãos dos sentidos são os primeiros agentes das affeições da alma, e recebendo as impressões dos objectos externos lhes conferem a tinctura e qualidades, com que estas se transmittem á camera do cerebro, onde o espirito exercita raciocinios e sentimentos. (COSTA, 1824, p. 19)

O autor também faz referências aos instrumentos de afinação temperada e à necessidade do temperamento na afinação por séries harmônicas de quintas, oitavas, terças maiores e menores, etc., listando os instrumentos de afinação fixa e de afinação não temperada. Observa que a evolução dos instrumentos foi possível graças ao uso de canudos, roscas e chaves na fabricação.

Rodrigo Costa também cita o "metronomio" de Maelzel, determinando o andamento preciso estabelecido pelo compositor, facilitando ao aluno o estudo *sem o professor por perto*. Informa também que os primeiros metrônimos apareceram em Lisboa em 1818.

Sobre a notação, Costa faz comentários sobre os diversos *layouts* de partituras para vozes e os diversos instrumentos. O autor denomina as linhas suplementares de adjuntas e chama a atenção para as distâncias entre as linhas e o tamanho e desenhos da cabeça da nota, que facilitam a identificação imediata ao olhar. Introduce o termo *voz de peito* para os graves e *voz de cabeça*, ou *falsete*, para os agudos.

Costa aborda também os conceitos clássicos de contraponto livre ou obrigado, direito ou coxo, salteado, entrelaçado, florido, fugado, sincopado, corado e obstinado; cita ainda a fuga, sujeito e resposta, cânone, dueto, terceto e quarteto, a forma sonata, o concerto e a sinfonia, gêneros do período clássico. Cita compositores como Bach e Haendel; Haydn e Mozart; Beethoven, Kozeluch, Steibelt, Clementi, Cramer, Pleyel e o português Domingos Bomtempo. Menciona também sobre os vários compositores do século XVIII e os músicos mais expressivos de sua época, principalmente os pianistas.

Os autores citados nas três obras (10, 11 e 12) são, geralmente, os franceses do enciclopedismo iluminista, como Jean-Jacques Rousseau (*Dictionnaire de Musique*, 1768), Rameau, D'Alembert (*Éléments de musique*, 1772), Montesquieu, sobre conceitos na música e as leis em geral. Sulzer, Taylor, Bemouli, Euler, Missery de Suremain sobre geometria. Framery, Momigny e Ginguené e a *Encyclopédie Méthodique*¹⁹⁰ são citados inúmeras vezes sobre vários assuntos musicais.

3.6.4 As primeiras obras teóricas impressas no Brasil

Este segmento abrange o início da impressão de obras teórico-musicais no Brasil até o final da década de 1830. Revela uma realidade que não acompanha as tendências portuguesas, mas se mantém ligada a uma teoria musical nos moldes antigos. Como já visto em 1.1.2.2, a

¹⁹⁰ Ver 1.1.1.2, p. 34.

primeira obra biográfica musical publicada no Brasil, em 1820 – *Notícia da vida e das obras de J. Haydn*, da autoria de Joaquin le Breton¹⁹¹ –, sugeria haver abertura para a compreensão da teoria musical do período clássico. As mudanças no ensino da teoria musical, que refletiam essa abertura, não acompanharam o gosto musical da corte instalada no Rio de Janeiro desde 1808. Esse descompasso revela uma imbricação de compreensões no saber, a convivência de duas ordens, de duas epistemes – uma antiga, da teoria baseada nos princípios escolásticos ensinados pelos padres mestres de capela, que mantiveram o canto de órgão, e uma clássica, alinhada com a apreciação musical dos gêneros europeus da época. E para esta inferência, considerem-se os manuscritos musicais apresentados como universo de amostragem em 2.4. Esse polo de resistência à mudança da compreensão teórico-musical, ao que indica o repertório musical brasileiro levantado daquele período, ainda cultivava o peso da tradição ou de uma memória coletiva dos músicos. Os estilos que se imbricavam, mesmo na música sacra, e que sofreram a influência da música pré-clássica, como analisa Duprat¹⁹², não influenciaram imediatamente os autores dos manuais teóricos examinados. Há citações do sistema antigo e, ao mesmo tempo, de árias de ópera de compositores contemporâneos ao autor. Devemos ainda levar em consideração que no Brasil do século XIX existiam as copiarias, estabelecimentos comerciais onde cópias manuscritas eram produzidas (*Enciclopédia*, 1977), o que pode ter alavancado a compreensão de uma nova ordem tanto quanto a manutenção do antigo saber, pois não há muitos estudos sobre a prática dos copistas e desses estabelecimentos comerciais.

As obras teóricas levantadas deste segmento são:

13 - *Arte de musica para uso da mocidade brasileira por hum seu patricio*. Rio de Janeiro, Typographia de Silva Porto & C.^a, 1823 – autor desconhecido.

Foi o primeiro compêndio teórico-musical impresso no país.

¹⁹¹ Ver 1.1.2.2, p. 74.

¹⁹² Ver 2.1, p. 79.

14 - *A arte explicada do contraponto* (sem data definida) – André da Silva Gomes. Edição transcrita e comentada por Régis Duprat et al. Arte & Ciência, São Paulo, 1998.

Levamos em consideração a data da cópia manuscrita de 150 páginas de Jerônimo Pinto Rodrigues, datada de 1830, citada por Duprat na introdução, p. 9.

15 - *Artinha Mussurunga – Compreensível e facil compendio de música* (1.^a edição, 1832) – Domingos da Rocha Mussurunga. Reedição sob responsabilidade do Prof. Virgílio Pereira da Silva. Bahia, Imprensa Econômica, 1905. 78 p.

16 - *Compendio de musica pratica dedicado aos amadores e artistas brasileiros*. Na Typ. Nacional, Rio de Janeiro, 1832. – Francisco Manoel da Silva. 11 p.;

- *Compendio de Musica que a S. M. I. o Senhor D. Pedro II Imperador Constitucional e Defensor Perpetuo do Imperio do Brasil/ Offerece para uso dos alumnos do Imperial Collegio de Pedro II/ o muito reverente subdito / Francisco Manoel da Silva*. Imperial Estabelecimento Commercial de Rocha & Corrêa, Rio de Janeiro, 1838. 10 p.;

- *Compendio de musica/ Offerecido a S. M. o Sr. D. Pedro 2.º/ por Francisco Manoel da Silva*. Casa Arthur Napoleão, Rio de Janeiro (edição após 1912) – Francisco Manoel da Silva, 11 p.

São três títulos diferentes para a mesma obra, que foi reeditada diversas vezes.

Na *Artinha Mussurunga* a dedicatória é feita ao Dr. Francisco Antonio de Araújo. As diversas edições do *Compendio* de Francisco Manoel da Silva foram dedicadas a D. Pedro II.

Além dos elementos básicos como linhas e claves, elementos da nomenclatura e do sistema antigo, que permaneceram foram:

- Na *Arte de Musica* (1823): as notas identificadas pelas letras A, B, C, D, E, F, G e o movimento melódico descendente chamado de *às avessas*; o autor denomina de gênero cromático o uso de bemóis e sustenidos após a clave, chamados de originais no início da *peça* e acidentais no meio da *peça*, incluído o bequadro. Ainda utiliza a classificação de intervalos como as espécies maior, menor, *supérflua* (aumentada) e diminuta; para a oitava usa o termo *diapasão*; acrescenta que os *degraus* da escala têm o caráter do tom, ou seja, tônica,

dominante, etc. O compasso binário identificado pelo C cortado é chamado de *capella*. O autor utiliza as figuras rítmicas de máxima, longa e breve, esclarecendo que pertencem à música antiga; não obstante, ele as inclui na explicação sobre durações e pausas. Fala em *basso continuo* para sustentar o tom que deve ser realizado pelo órgão, cravo, tiorba, cítara¹⁹³ ou guitarra. Há referências constantes à guitarra, direcionando as observações àqueles que acompanhavam modinhas e minuets. Para a fermata usa a expressão *ponto de órgão*, não seguindo a nomenclatura portuguesa de caldeirão, mas a tradução da nomenclatura francesa. Inclui na lista de andamentos e expressões de interpretação termos em italiano e acrescenta a palavra francesa *tendrement*, com a tradução para o português, ternamente.

A obra teórica de Domingos da Rocha Mussurunga, apesar de ter sido publicada nove anos após a *Arte de Musica*, utiliza com maior frequência a teoria e a nomenclatura antiga, tais como: o movimento melódico denominado ascendente e descendente, porém, com o uso das letras para identificar as vozes: G-ré-sol, A-mi-lá, C-sol-ut, etc.; define voz como o resultado de um simples som, ou articulado, ou produzido pela ressonância de qualquer corpo sonoro. Mussurunga usa o termo *cantoria*, explicando que é a união de duas deduções, "quando os pontos da solfa excedem os limites de uma". Ainda cita os semitons maiores (5 comas) e menores (4 comas) do sistema não temperado, advertindo que a prática só admite tons e semitons. O autor chama de *cantoria natural* a inexistência de acidente depois da clave; de *acidental* a ocorrência de armadura, e de *cromática* quando "está armada de acidentes". Na definição de tom, explica: "é um harmônico compendio de sete cordas, que são os sete signos" (MUSSURUNGA, 1832, p. 18). Permanecem ainda o guião, como antecipação da primeira nota da próxima linha ou página, e o termo *gamma*, para se referir à escala. Para clave o autor designa signos, vozes, propriedades, cantorias e tons. Como nas obras teóricas do século XVIII, a *Artinha Mussurunga* utiliza a expressão abaixar ou levantar *meio ponto a um ponto*

¹⁹³ Sobre o cravo, há referências de que ainda era usado no início do século XIX, mas não encontramos referências à tiorba e cítara, instrumentos de corda dedilhada comuns à música barroca e renascentista.

nos degraus da gama, fazendo referência aos acidentes de bemol e sustenido, respectivamente. Utiliza dobrado bemol, mas para dobrado sustenido usa o termo *diesis*. Acidentes por *escarcejo* são aqueles que se empregam simplesmente para o ornato da *cantoria* e podem aparecer no baixo, quando esta linha melódica for cantante. Mussurunga menciona ainda cromatismos que devem ser seguidos pela marcha das harmonias e as regras de harmonia com acordes alterados. Sobre as figuras rítmicas apresenta desde a máxima, a longa e a breve até a semifusa, alertando que as pausas das três primeiras servem para grandes contagens, ou seja, vários compassos. Contudo, na demonstração prática, a figura de maior duração é a semibreve. Mussurunga utiliza os termos *chaveta*, para o *layout* de duas pautas sincronizadas; *cláusulas* ou *passadiços*, para casa de 1.^a e 2.^a vez; *firmata* ou *caldeirão*; sinais expressivos ou de adorno como apoio para *apojatura*; *portamento* para *grupeto*; *mordente*; *picado* para *staccato*; e apoios precipitados, cuja distância intervalar é maior que o intervalo de segunda.

Embora a *Artinha Mussurunga* apresente termos, é utilizada a nomenclatura moderna, como acorde perfeito, com três notas essenciais: tônica, mediantes e dominante. Para os tempos a divisão é feita em binário, ternário, quaternário e quinário, divididos nos gêneros par (compasso simples) e de sêxtupla ou sesquiáltera (compasso composto). Refere-se a tom maior e relativo menor e cita, como exemplo, um trecho de uma ária de Donizetti. Chama de palavras *modificativas* da execução aquelas que envolvem agógica e dinâmica, além de outras prescrições próprias da ópera, como, por exemplo, *recite* ou *colla parte*. Os registros das vozes humanas são chamados de gradação das vozes ou ordem, tais como grave, ou voz do peito; média ou natural, formada pela glote ou voz da garganta; aguda, ou voz da cabeça, ou falsa, ou falsete.

Na última seção da *Artinha*, Mussurunga descreve os instrumentos por famílias de percussão, sopro e cordas; contudo, quando descreve o órgão, cita Jubal como o primeiro

músico, numa clara referência à escolástica. Descreve instrumentos dos hebreus citados na Bíblia, da Grécia antiga, da Idade Média e do Renascimento até os seus dias.

O conceito de Boécio sobre a divisão da música em teórica, ou "theoretica", e prática é explicitado na *Arte de Musica* e na *Artinha Mussurunga*, sendo que nesta última obra o autor explica que a parte teórica está para as regras e preceitos, assim como a prática "põe as regras e preceitos cantando ou tocando" (Idem, p. 10). Ambas chamam as linhas suplementares de acidentais e também apresentam listas de andamentos e de dinâmica com as expressões italianas.

Entre os compêndios de Francisco Manoel da Silva, destaca-se a edição de 1832. Nela aparecem os sete signos: UT, RÉ, MI, FÁ, SOL, LÁ, SI. Na página 7 dessa edição, o autor observa, em nota de rodapé, que existem dois métodos de solfejar: por mutança e escarcejo.

Por mutança: é chamando-se si, no sustenido e fá, no bemol que governa o tom, mudando-se imediatamente a localidade das notas. Por escarcejo: alterando-se ou abatendo-se conforme o acidente, sem mudar já mais a localidade das notas. Acho este último menos difícil, e mais vantajoso, principalmente a quem se propõe a tocar. (SILVA, 1832, p.7)

A partir da edição de 1838, o UT é mudado para DÓ e não há mais citação dos dois métodos de solfejar.

Deste segmento de obras, a exceção fica para *Arte explicada do contraponto*, de André da Silva Gomes, que expõe os mesmos conceitos do contraponto clássico, simples e figurado, como observamos na obra 12, do português Rodrigo Ferreira da Costa. Gomes também apresenta os preceitos concernentes à pura composição. Contudo, o mesmo conceito de que a dissonância "choca o ouvido" e a consonância é agradável ao ouvido, também é utilizado na *Artinha Mussurunga*.

A citação de autores é muito pequena nas obras deste segmento. Somente *Arte de Musica*, de 1823, e *Artinha Mussurunga*, de 1832, mencionam outros autores. Francisco Solano é citado nas duas, porém, *Mussurunga* se opõe ao sistema do autor português do

século XVIII e se baseia nos manuscritos do padre-mestre Jeronymo Vieira de Azevedo, seu professor, e "de outros autores da Europa", além de citar Fiochi, provavelmente o compositor italiano Vincenzo Fiocchi, que compôs as óperas *Sophocle* e *Les Amazones*, em 1811. O autor da *Arte de Musica*, de 1823, cita ainda Boécio, Atheneo [?], Ludovico Viadana (1560-1627) e seu tratado [?], Delaire (1700) [?], quando refere-se à marcha diatônica do baixo¹⁹⁴.

3.6.5 Enunciados das obras de teoria musical após c. 1840 no Brasil

Francisco Curt Lange (1976) afirma que o amadorismo das bandas que tocavam trechos de óperas italianas, paráfrases, dobrados, poutpourris e os chamados gêneros de salão influenciaram a música sacra, que passou a contar com o naipe de metais. Exemplo disto é o baile de 1859, oferecido a D. Pedro II e D.^a Tereza Cristina, em 17 de novembro, quando duas bandas tocavam trechos de óperas enquanto chegavam as 160 damas e os 600 cavalheiros que compareceram ao evento (QUERINO, 1946). Também é o século do aparecimento do piano tocado pelas senhoras, época em que era comum dançar a gavota e a alemanda (Ibid., id.).

A evolução dos instrumentos e a facilidade de importação destes, bem como das partituras, proporcionada pela Abertura dos Portos às Nações Amigas, em 1808, contribuíram para a modificação tanto no gosto quanto na compreensão do fenômeno musical. Nas igrejas começa a aparecer o harmônio (no nordeste conhecido como serafina) e, nas bandas, os novos instrumentos de metal e percussão. Nas descrições musicológicas brasileiras há muitas referências a mestres de banda, chamados de barbeiros, atuando nas portas das igrejas nos dias de festa na Bahia, no Rio de Janeiro, em São Paulo e Minas Gerais.

Nesse período, as atenções não se voltam somente para a música de igreja, que apresenta um declínio, mas para a música profana e a música amadorística, que passam a ser

¹⁹⁴ Não encontramos referências a esses autores nos nossos levantamentos.

valorizadas, o que muda o panorama musical. Talvez por isso as obras teórico-musicais mais concisas a partir de 1840, em formato de cartilha musical, ascendam ao seu auge, atendendo à clientela que mostrava necessidade em aprender rapidamente os elementos básicos da teoria musical. Coincidentemente, essas obras tomam maior fôlego a partir do início do Segundo Reinado, iniciado em 1840. Como já foi citado na epígrafe desta tese e em 1.1.1.3, no verbete NOTAS, do *Diccionario Musical* de Raphael Coelho Machado (1842), evidencia-se a prevalência de uma nova ordem: "[...] para assim poder-se obter um muito maior numero de executores do que o dos antigos, que a ensinavão com todas as impertinencias da escolastica, seria ridiculo o embaraçar a compreensão de uma arte que se faz necessária em todas as classes." (MACHADO, 1842)

Como universo de amostragem deste segmento, apresentamos as seguintes obras:

17 - *ABC Musical - princípios de música prática ou elementos da escrituração musical*. Raphael Coelho Machado. 1.^a edição, 1845.

Utilizamos uma edição sem data da primeira metade do século XX, Irmãos Vitale. São Paulo, 16 p., que foi comparada com as edições do século XIX da Divisão de Música da Biblioteca Nacional, não se tendo encontrando divergência entre elas.

18 - *Breve tratado d'Harmonia/ contendo o contraponto ou regras da composição musical e o baixo cifrado ou acompanhamento d'órgão/ Per/ Raphael Coelho Machado/ Cavalleiro da Ordem da Rosa, professor de harmonia e instrumetação do Imperial Instituto dos Meninos Cegos/ Socio honorario e benemerito de varias sociedades artisticas, litherarias e de beneficencia*. Imperial Estabelecimento de Pianos Musicais de Narciso e Arthur Napoleão, Rio de Janeiro. 4.^a edição¹⁹⁵, sem data, 125 p. Data da primeira edição: 1852.

19 - *Tratado scientifico methodico-pratico de contraponto/ composto e offerecido com previa e especial licença/ A S. M. o Senhor D. Pedro II/ Imperador do Brazil/ Pelo compozitor Joseph Facchinetti*. Pernambuco: Typographia de Santos & Cia., 1843. 44p.

20 - *Arte mnemonica de leitura musical/ ou/ A decifração das notas em todas as diferentes claves e posições/ Obtida em pouco tempo e sem trabalho/ por meio da*

¹⁹⁵ Provavelmente, como consta na folha de rosto, a 4.^a edição foi publicada após 1893, quando o estabelecimento indicado se fixou à Rua do Ouvidor, nº 93, segundo a *Enciclopédia Brasileira de Música*, loc. cit., verbete: Impressão musical no Brasil.

mnemotechnia/ pelo desembargador Henrique Vellozo de Oliveira, da União dos Artistas de Londres, Membro correspondente da Sociedade Phrenologica de Pariz e de muitas outras sociedade científicas europeias, &c. Rio de Janeiro: Typographia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1853, 20 p.

Dedicada a Raphael Coelho Machado, que faz a apreciação do método e tece elogios pela não prolixidade que "enfada os alunos".

21 - *Methodo de musica. Elias Álvares Lobo, natural de Ytu, Provincia de São Paulo.* Imperial Lithographia a vapor de Jules Martin, São Paulo, 2.^a edição, 1882, 45 p.; 3.^a edição revista e aumentada, propriedade do autor, 1896, 56 p.

22 - *Arte simplificada da música/ pelo/ Doutor Antonio Lopes de Castro.* Imprensa Mont'Alverne Companhia Industrial, Rio de Janeiro, 1891. 32 p.

Deste segmento, as obras mais concisas, com os elementos básicos da teoria musical, são: a de número 17, *ABC Musical* (1845), de Raphael Coelho Machado; a de número 21, *Methodo de musica* (1882 e 1896), de Elias Álvares Lobo, e a de número 22, *Arte simplificada da música* (1891), de Antonio Lopes de Castro. As diferenças ficam no campo da didática. Raphael Coelho Machado somente apresenta a teoria musical, sem exercícios. A obra de Elias Álvares Lobo introduz novos elementos da música, com explicações muito breves, a cada série de exercícios de solfejo, que são compostos sob a forma de tema e variações, chegando a onze variações em um exercício na edição de 1896. Lobo escreve os exercícios na clave de sol na segunda linha e somente alguns poucos, como exemplificação, nas outras claves, bem como uma série de sinais de abreviatura "a fim de poupar trabalho do copista". Antonio Lopes de Castro, além dos elementos básicos, propõe uma nova notação baseada em números, o uso da pontuação da escrita comum e palavras árabes no lugar dos nomes das figuras rítmicas convencionais (semibreve, mínima, semínima, etc.). Castro termina a sua *Arte* apresentado a exequibilidade desta nova notação com a transcrição do *Hino Nacional Brasileiro*, de Francisco Manoel da Silva.

Joseph Fachinetti considera sua obra (1843) como o primeiro tratado de contraponto escrito em língua portuguesa. Por ser italiano radicado em Recife, provavelmente desconhecia os autores portugueses e a *Arte explicada do contraponto*, de André da Silva Gomes. Estabelece a diferença entre o contrapontista e o compositor, explicando que o primeiro compunha sob as regras, que traduzimos como sendo as da teoria com princípios escolásticos, enquanto o segundo procura dar valor estético à obra. Considera o estudo da harmonia e do contraponto como a mesma coisa, pois se intercomplementam. Fachinetti segue o padrão da harmonia clássica e mistura o gosto pessoal com a teoria, criticando, muitas vezes, os músicos que *acham* que são compositores. Ao final da obra, o autor cita uma lista das principais escolas italianas (genovesa, veneziana, napolitana, florentina, etc.), assim como os compositores que utilizaram o contraponto desde Franco de Colônia, Bach e vários compositores alemães, franceses, ingleses, e a música eclesiástica de Roma. De forma um tanto aleatória, Fachinetti cita a música dos judeus antigos relatada no Antigo Testamento e a obra do padre Giambatista Martini, *Storia della musica*, do século XVIII, escrita dentro das concepções da Escolástica sobre a origem da música. Fachinetti mistura elementos sobre o eco, o coro, a execução dos instrumentos de arco e sopro, intercalando com a música dos egípcios, os cantores de ópera e a execução deste gênero, a música indiana e a música da Boêmia.

O *Breve tratado d'Harmonia* (1852), de Raphael Coelho Machado, traz informações relevantes sobre o abrangente conhecimento deste autor. Aborda a harmonia clássica e todos os seus elementos (intervalos, acordes e inversões, marcha harmônica, os gêneros diatônico, cromático e enarmônico, notas de passagem, apojaturas, etc.); os princípios da acústica e a causa física das consonâncias e dissonâncias; o baixo cifrado, utilizando notação dos franceses, advertindo para a compreensão das músicas antigas de igreja. O autor recomenda que o piano pode distorcer os sons harmônicos quando é usado para a composição de música

para orquestra, e utiliza ainda o tom de UT maior, apesar de já tê-lo substituído pelo DÓ no *ABC Musical*. Machado cita Catel, provavelmente Charles-Simon Catel (1773-1830), autor do *Traité d'harmonie* (1802), e sua experiência com o *sonômetro*, pela qual deduz que do acorde de nona da dominante se tira a harmonia natural. Coelho Machado classifica as vozes dentro da modernidade e observa que o falsete para imitar as vozes femininas – prática comum na música de igreja quando só homens cantavam – era uma experiência que tinha se mostrado infeliz. Machado define com clareza as questões da prosódia e as relações com tempos fortes e fracos. Prossegue fazendo observações sobre o cantochão, porém utilizando a nomenclatura do século XVIII para os modos mestres e discípulos (autênticos e plagais), notação proporcional com semibreve, mínima, semínima e colcheia, tetragrama (diferente do exemplo português no Anexo VII e, como já visto na obra número 9, *Elementos de canto-chão*), as formas de acompanhamento dos tons de igreja – solene e ferial. Coelho Machado encerra sua obra defendendo o mesmo tipo de opinião de D'Ortigue¹⁹⁶ sobre a música secular que entrou na igreja:

[...] a música verdadeiramente religiosa, faz-nos cair em meditação e facilmente nos conduz pensar em o nada desta vida, e daí o pensamento é forçado a elevar-se á Eternidade. Cada coisa tem o seu lugar; a música é tão rica de meios que proporciona tratar os objetos com caráter apropriado a cada um, o órgão com seus gemidos tocantes, com os seus sons graves e religiosos devera-se só empregar em música sacra, e não servir de echo às orquestras theatrais, repetindo os accents voluptuosos e apaixonados da scena, e polluindo, da forma mais escandalosa, o templo sagrado da nossa augusta Religião. (MACHADO, 1888, p. 124)

A única obra que cita vários autores é a *Arte mnemônica de leitura musical* (1853), de Henrique Vellozo de Oliveira. O autor cita: sobre memorizações Busset¹⁹⁷ (*Musique simplifiée*) e o método de piano de Kalkbrenner (1745-1849); para compreender o cantochão o autor indica o *Dictionaire de musique* (1768), de Rousseau, e a *Encyclopedie musicale*, de

¹⁹⁶ Ver 1.1.1.4., p. 40.

¹⁹⁷ Provavelmente Henrique Vellozo de Oliveira tenha alterado o nome, pois o autor e a obra não foram localizados nas nossas pesquisas.

Choron et Lafage¹⁹⁸. Cita o método Galin¹⁹⁹, *Exposition d'une nouvelle methode, par Ed. Jue*. A música como linguagem em W. Enfield²⁰⁰, *Essay on elocution*. Sobre acústica remete o leitor a D'Alembert (*Éléments de musique*, 1774, discurso preliminar) e ao *Dictionnaire de musique*, de Rousseau, artigo *Pythagoriciens* e *Aristoxeniens*. Para entender o contraponto complexo indica o verbete na *Encyclopedie musicale*, de Choron et Lafage.

Como compreende as tentativas de mudança do ensino da música desde Rousseau e seu método, Oliveira associa os elementos básicos da teoria musical a versos como, por exemplo: mas (MI) só (SOL) se_o (SI) rei (RÉ) fa (FÁ)- lar (LÁ), com a finalidade de se decorarem as notas nas linhas da clave de sol. Propõe o mesmo tipo de recurso para as notas em cada clave nas linhas e nos espaços, porque vê a leitura em muitas claves como um *labirinto* para o aluno. Para a percepção do tempo ou a divisão das partes fortes e fracas do tempo em divisão binária, propõe a palavra *ba-la*; no compasso ternário *fós-fo-ro* e nas divisões ternárias do tempo *tá-tã-rã*.

Alguns conceitos de Oliveira são indicativos de uma mudança na ordem do saber, tais como: a analogia do cantochão com *a outra música*, a antiga; o porquê de o piano compreender todo o *diapasão* (extensão) das vozes e instrumentos; o piano como meio para se aprender pelo método Galin. O autor adapta o conceito medieval entre o instrumentista, que só toca, e o músico, que compreende a teoria, sobretudo na prática das escalas em todos os tons e movimentos (ascendentes e descendentes).

Como indivíduo do século XIX, Oliveira define: "A melodia pertence á imaginação; parte do coração e pode ser o resultado de um sentimento profundo ou de uma feliz inspiração" (OLIVEIRA, 1853, p. 17). Prossegue na sua exposição, afirmando que "A harmonia, pelo contrario, pertence á arte ou á sciencia, as quaes não se deve confundir: porque a arte é a pratica; a sciencia a theoria." [...] "comprehende as leis da melodia,

¹⁹⁸ Esses autores e a obra também não foram localizados nas nossas pesquisas.

¹⁹⁹ Ver 1.1.1, p. 28-9 - *Projet* de Jean-Jacques Rousseau

²⁰⁰ Este autor e a obra citada também não foram localizados nas nossas pesquisas.

combinadas com as leis físicas da simultaneidade dos sons" (Ibid., id., p. 17-8). A partir desses conceitos, o autor infere, baseado nos conceitos franceses iluministas do século XVIII²⁰¹, que a música é a linguagem dos sons e pode-se fazer todo tipo de discursos, grandes ou pequenos, introduções, prólogos, capítulos, períodos, narrações, perguntas, respostas, orações principais e tudo o mais que se pode deparar em qualquer escrito, e tudo com a sua pontuação respectiva e no estilo próprio adequado ao objeto. Para exemplificar, cita a ópera, a sinfonia e a música programada de Henrique Bohlmann²⁰², com descrição de uma tempestade e a batalha de Almoester. Complementa com os estilos sério, joco-sério e meio caráter, presentes nas óperas.

Podemos depreender desta longa exposição sobre a proposta apresentada de uma periodização do saber musical luso-brasileiro que a teoria musical no Brasil colonial acompanhou os modelos da matriz até o século XVIII. Há uma perceptível mudança de paradigma na teoria musical em Portugal, conforme se verifica nas obras selecionadas entre 1800 e 1824, alinhadas com o pensamento da modernidade europeia de então. Já nos teóricos brasileiros fica evidente uma permanência dos paradigmas antigos, baseados na teoria com princípios escolásticos, o que significa uma resistência a mudanças, porém, com absorções gradativas de uma nova ordem na convivência com uma nova estética e novos valores no século XIX. Tanto a teoria musical começa a tomar novos rumos quanto a notação antiga praticamente começa a desaparecer a partir da década de 1840. O exemplo demonstrado no Anexo XIII D, *Paixão para o Domingo de Ramos*, de Vicente Ferrer de Lyra, escrita em 1844, comprova esta afirmativa.

²⁰¹ Ver 3.4.3, p. 161, e 1.1.1, p. 28-33

²⁰² Compositor e obra não localizados nas nossas pesquisas.

CAPÍTULO 4 - INFERÊNCIAS SOBRE OS FATORES QUE CONTRIBUÍRAM PARA A PRÁTICA DA NOTAÇÃO ANTIGA NO BRASIL

Em complemento aos estudos realizados nos capítulos anteriores, acrescentamos, com este, dados extramusicais dos quais depreendemos contribuições relevantes para a compreensão da prática da notação antiga no Brasil até o século XIX. Da notação musical vista como reveladora de um contexto cultural, passando por fatores histórico-políticos que influenciaram os conjuntos do saber, a episteme e os hábitos culturais brasileiros que envolveram a música religiosa católica, chegamos à episteme da similitude, proposta por Michel Foucault, em que os fatores se amalgamam para explicar a prática notacional estudada.

4.1 Aspectos histórico-políticos

José Hermano Saraiva, na *História Concisa de Portugal*, ao discorrer sobre as relações econômicas, o comércio de especiarias de Portugal, no final do século XV e início do XVI, observa:

Portugal funciona agora como ponte entre o mundo asiático produtor e o mundo capitalista europeu consumidor. [...] Esta internacionalização das relações económicas é simultânea com a internacionalização das relações culturais. [...] A superfície de contacto entre Portugal e a Europa ampliou-se muito e talvez por essa altura se tenha introduzido a ideia de que a *cultura nasce lá fora*; do mesmo modo que ao dinheiro e a todos os produtos manufacturados, é preciso importá-la. (SARAIVA, 2005, p. 179)

Segundo Saraiva, a latinização das formas e ideias do humanismo italiano chegou a Portugal, mas não como um movimento amplo, ainda que tivesse afetado a língua culta, criando "uma cultura para quem sabe latim".

A cultura tende, a partir de então, a assumir um papel de fronteira social, mas é uma cultura cujo alicerce é o latim e que pressupõe portanto uma longa escolarização. Ora o aparelho escolar não acompanhou a transformação; a única inovação importante é, a partir dos meados do século XVI, a abertura dos colégios dos Jesuítas, que tiveram o monopólio de facto do ensino pré-universitário. A sociedade cultivada vai-se assim distanciando do povo e a cultura torna-se privilégio de uma *élite*. (SARAIVA, 2005, p.180)

As forças coercitivas, relacionadas por Don Michael Raendel²⁰³, para a manutenção de uma ordem provocada pelo que era considerado sagrado, levaram a coroa portuguesa a inúmeros atos políticos que redundaram no isolamento cultural de Portugal e suas colônias. Os fatores iniciais para esse isolamento cultural, nos aspectos que interessam a este estudo, começaram com a adesão incondicional de D. João III, em 1536, antes mesmo do início do Concílio de Trento (1545-1563), como já descrito em 2.1, p. 83. É importante ressaltar que uma das razões da convocação para o Concílio foi a necessidade de resposta ao movimento da Reforma Protestante – a Contrarreforma. O exercício da censura, a partir de 1540, caracterizando a entrada da Inquisição (Santo Ofício) no reino português, e a instalação dos primeiros colégios jesuítas naquele mesmo ano, mas com funcionamento pleno e prestigiado socialmente a partir de 1555, contribuíram para a manutenção do pensamento escolástico e a consequente resistência a mudanças.

Como os novos conceitos filosóficos e científicos²⁰⁴ que começaram a modificar o conjunto do saber no restante da Europa eram considerados heréticos, porque advindos de países protestantes ou porque, paulatinamente, abandonaram a mística religiosa dos simbolismos, das similitudes, a decorrência natural foi o isolamento e a estagnação do conhecimento em diversas áreas do ensino nos países da Península Ibérica.

²⁰³ Ver capítulo 1, introdução, p. 18.

²⁰⁴ Ver 3.4, p. 152-64.

Sobre as forças coercitivas da Inquisição, Saraiva relata:

A bula da Inquisição foi concedida em 1536, embora já desde 1534 houvesse um inquisidor e seja deste último ano o procedimento contra [o poeta] Gil Vicente. O primeiro auto-de-fé realizou-se em 1541. Nos cento e quarenta três anos que vão até 1684 foram queimadas mil trezentas e setenta e nove pessoas. Depois, o ritmo desceu, mas as execuções continuaram até o tempo do marquês de Pombal. O maior número dos condenados à morte é formado por acusados de judaísmo, mas há muitas condenações por feitiçaria e por depravação de costumes.

As fogueiras são, de entre as várias formas assumidas pela actividade inquisitorial, o que pela sua publicidade espectacular, se tornou mais célebre e o que ainda hoje causa maior horror. Mas houve outros aspectos menos visíveis, mas de consequências não menos graves: a dimensão da denúncia e a censura intelectual. (SARAIVA, 2005, p. 182-3)

Portugal era notadamente um país religioso, católico, e, como descreve Saraiva:

Denunciar um delito contra a fé era considerado um dever religioso, e isso numa época de religiosidade profunda: o dever religioso sobrelevava qualquer outro. O crente era, em consciência, obrigado a denunciar qualquer facto ou aparência de facto que, em sua opinião, revelasse judaísmo ou desrespeito pela fé. [...] houve denúncias por má fé: inveja, vingança, ciúme. Mas o que mais conta é essa inclusão do dever de denúncia no número dos deveres para com Deus; a denúncia deixou de ser uma vileza odiosa e sórdida e foi proclamada como piedosa virtude. [...] e por isso durante dois séculos todo o País serviu de polícia a si mesmo [...] toda a gente viveu entre o dever de denunciar e o terror de ser denunciado. (Id., *ibid.*, p. 183)

Saraiva prossegue expondo os aspectos que revestiam a censura intelectual:

- a) Proibição da posse e leitura dos livros constantes dos *índices expurgatórios*, ou catálogos de obras nacionais e estrangeiras que a Inquisição considerava heterodoxas [...] a queima dos livros era uma das várias partes em que se dividia a solene cerimónia do auto-de-fé;
- b) Fiscalização do comércio livreiro e da entrada de livros estrangeiros no País; as livrarias eram vistoriadas com frequência e todos os navios inspeccionados à entrada dos portos;
- c) Submissão da produção literária interna à prévia censura do Santo Ofício. Só depois de examinadas e aprovadas as obras podiam ser impressas. A censura incluía o direito de correcção do texto, cortando ou modificando o que parecesse aos censores menos conveniente. (Id., *ibid.*, p. 183-4)

O poder civil e a alta influência política do clero se confundiam, com prelados fazendo parte das mesas censórias do governo. O resultado dessas coibições foi a decadência da cultura em Portugal. Saraiva acrescenta:

O século XVII foi uma etapa decisiva no caminho do pensamento e da ciência moderna. [...] A esse período excepcionalmente criador e brilhante corresponde em Portugal uma época apagada. [...] Mas a cultura nunca deixa de existir. Aliás, o século XVII não foi um século inculto, mas um século estéril [...] O que se passou foi que a cultura se desgarrou da vida e dos problemas vivos da época; [...] e, para poder sobreviver, aninhou-se nos grandes subterfúgios do estilo, da história, do irracionalismo, das artes menores. (id., *ibid.*, p. 217)

Essas observações de José Hermano Saraiva ratificam o que observamos em 3.6.2, quando analisamos os tratados portugueses do século XVII. O discurso repetido e extremamente religioso, místico, de *verdades medievais*, que permeava aqueles tratados confirma a tal "esterilidade" citada por Saraiva. Os jesuítas preencheram as lacunas daí resultantes, fomentando quase toda a atividade cultural, de certa forma contrapondo-se à Inquisição, que impedia os avanços verificados no período. Saraiva observa ainda:

Em todos os países em que se instalaram, os Jesuítas chamaram para si o ensino e exerceram-no com grande eficiência. [...] Os livros de estudo foram cuidadosamente preparados; os mais bem organizados compêndios didáticos até hoje produzidos em Portugal são os grossos in-fólios do Curso Conimbricense. Reunia-se aí todo o saber ortodoxo, isto é, o saber que no ambiente da Contra-Reforma se considerava harmônico com as verdades da fé. [...] Foram portanto uma espécie de livro único durante século e meio, e isso fez deles um sério factor de impermeabilidade e atraso; os estudantes portugueses chegaram ao século XVIII a ler sebentas que resumiam as ideias do princípio do século XVII. [...] era um ensino empenhado [...] uma tática de luta contra a heresia e contra o espírito da Reforma. Ora a Reforma nascera da liberdade mental, do direito que cada um se arrogara de pensar por si. Era isso o que a pedagogia dos colégios queria evitar. O objectivo era o de enraizar dogmas em que sinceramente se acreditava, não o de provocar críticas, porque o resultado das críticas é sempre o fim dos dogmas. O ensino não foi pois um treino para pensar, mas um alicerce para crer. E deu resultado, porque os portugueses do século XVII creram muito e pensaram pouco. [...] Mas dos colégios saía muita gente culta. Lá estudaram nobres, filhos de burgueses, gente popular [...] Toda essa gente estudou latim, gramática, retórica, filosofia, embora ignorasse tudo sobre ciências novas e línguas vivas. Pouco depois de 1640, D. João V viu-se em dificuldades para mandar um embaixador a França, porque entre os fidalgos que o serviam não havia um único que falasse francês. (*Ibid.*, id., p. 218-9)

O flagrante atraso que distanciou Portugal dos países mais cultos da Europa, como Inglaterra, Holanda e França, afetou-lhe a economia e os estudos. Os portugueses chamados de *estrangeirados*, os que se encontravam em missão diplomática e os refugiados dos perigos da Inquisição tiveram outra formação e consciência, influenciados pelo iluminismo, pelo empirismo e pelo pragmatismo. Numa clara referência aos princípios predominantes da escolástica, Saraiva observa:

O progresso das ciências, entendiam os estrangeirados, não se faz a partir da passiva aceitação de princípios e dogmas, mas sim da observação dos factos, das experiências físicas, da formulação de leis por via indutiva. Bacon e Newton tomam assim o lugar de Aristóteles. (Ibid., id., p. 245)

No século XVIII começou a haver uma abertura para a experiência científica e o método indutivo. A aplicação prática, em substituição às longas explicações teóricas, seduziu os homens cultos, que passaram a valorizar a tecnologia em detrimento das artes, ainda que esse fosse o período de entrada da estética da ópera italiana e da leve mudança de paradigma na teoria da música, como vimos em 3.6.2.1, p. 202. É importante lembrar que a maioria dos autores dos tratados era de padres mestres de capela, tanto em Portugal quanto no Brasil. Entretanto, o movimento de renovação pedagógica encontrou seu principal representante em Luís António Verney (filho de francês), que passou grande parte de sua vida na Itália. Sua obra mais importante foi *O verdadeiro método de estudar para ser útil à Republica, e à Igreja* (1746). Verney, que aparece no texto sob o pseudônimo de Antonio Balle, relata no prólogo que resolvera publicar as cartas de que se constitui seu livro, endereçadas aos Reverendíssimos Padres da Companhia de Jesus. Essas supostas cartas são na realidade uma crítica direta ao ensino da gramática, da filosofia, do direito, da história, da retórica e da teologia, matérias que Verney reputou como ensinadas com muitos equívocos em Portugal. As críticas à falta de conhecimento da modernidade, mesmo em matérias tão tradicionais, são contundentes, evidenciando que os princípios da escolástica e o aristotelismo de S. Tomás de Aquino foram levados ao extremo, sem que se estudassem as refutações de teólogos que souberam fazer a apologia da religião com a retórica, a lógica e a dialética modernizadas. Citado por Saraiva, Verney afirma que os filósofos antigos "não tinham telescópios para observar os astros, nem engiscópios [microscópios] para os invisíveis, nem os instrumentos sem número de que o método moderno enriqueceu a física" (Ibid., id., p. 246). As ideias de Verney alcançaram tal repercussão que influenciaram mudanças no decorrer do século XVIII.

Novos ares de modernização começam a surgir em Portugal com a construção das bibliotecas da Universidade de Coimbra e do palácio de Mafra, com a preocupação de D. João V em adquirir obras para melhor preparo dos estudiosos. Nesse sentido, inclusive, deu o soberano instruções aos agentes diplomáticos no estrangeiro para adquirirem os livros que fossem publicados e enviá-los a Portugal²⁰⁵. Foi criada também a Real Academia Portuguesa de História, o que constituiu renovação dos métodos de investigação histórica.

4.1.1 Rupturas e questionamentos – Pombalismo

Saraiva (2005) informa que, com a morte de D. João V e a sucessão por D. José, que reinou de 1750 a 1777, as reformas tomaram novo impulso. Sebastião José Carvalho e Melo, funcionário que havia estado na Inglaterra e na Áustria como agente diplomático, assumiu a Secretaria dos Estrangeiros e Guerra. Rapidamente passou a exercer forte ascendência sobre os demais ministérios, o que o alçou, em 1759, a Conde de Oeiras e, em 1770, a Marquês de Pombal. Entre as várias reformas, a do ensino universitário em Coimbra foi uma das mais importantes. Pombal teve que enfrentar a nobreza, que havia estudado nas escolas jesuíticas, e a própria Ordem dos jesuítas, que ensinava segundo as práticas pedagógicas já explicitadas neste capítulo e em 3.5.2, p. 178. A partir de então, o Marquês iniciou um combate virulento e determinado a todos que defendessem a antiga ordem, acusando-os de crime contra o trono e a Igreja.

Estava assim pronto o cenário para a execração pública e consequente expulsão dos jesuítas, ocorrida em 1759, sob a acusação de seguirem as ideias do pensador escolástico do século XII, Johann Salisbury, como exposto em 3.3, p. 137, e ainda de planejarem o regicídio,

²⁰⁵ Pelas características do acervo trabalhado e disponibilizado atualmente pela Fundação Biblioteca Nacional, suspeitamos que parte dessa biblioteca real de Mafra tivesse vindo com a família real portuguesa para o Brasil, chegando entre 1809-10. Graças a esse acervo, pudemos inferir sobre vários assuntos relativos a esta tese, inclusive a publicação de Verney.

entre outros argumentos. Com a complacência de D. José foram publicadas em 1772 as *Doutrinas da Igreja sacrilegamente ofendidas pelas atrocidades da moral jesuítica*. A obra é dividida em vinte e duas "atrocidades" cometidas pelos jesuítas. À página 11 são comparados aos "Luciferianos":

Que tendo a apparencia da piedade, negam a sua virtude. Porque a grande virtude da piedade consiste na paz, e na unidade; pois Deos he hum só. Este he a que elles não tem, porque estão separados da unidade.

Adiante, lê-se uma reprovação veemente a uma antiga determinação do superior dos jesuítas:

1558 - Diogo Laines (corruptissimo Geral daquela Sociedade) mandou publicar hum Decreto, no qual se ordenava aos seus 'subditos', que se fizesse huma *Summa de Theologia Escolastica*, que parecesse mais acomodada aos tempos. (Ibid., id., p. 37)

Na página 79 das *Doutrinas*, afirma-se que, para se entenderem as leis naturais, ou eternas, basta só a luz da razão e as leis positivas, que têm origem na vontade dos legisladores, os quais as acomodam à exigência das "sociedades particulares".

Encerra-se o documento com a

Vigesima segunda atrocidade. Para se demonstrar que a Lógica Peripatetica, e a Ethica, e Metafysica de Aristoteles foram os sacrilegos instrumentos, com que a *Sociedade Jesuítica* destruiu a Moral Evangelica, e os Dogmas da Igreja Catholica; não he necessário ajuntar de novo cousa alguma. Basta remetter os Leitores ao que fica assim ponderado pela serie das vinte e huma *Atrocidades* precedentes; porque a combinação dos sofismas conteudos de cada hum daquelles abominaveis Erros, com as sólidas Verdades Doutrinaes da Igreja, deixa per si sómente a dita Affirmativa superior e toda a justa Réplica: Concluindo-se que sem se corromper a Razão Natural, e a Razão Theologica, era impossível que por duzentos annos pudessem actuar tolerância ta..... [ilegível] disformes Absurdos, publicados na face de todo o Universo. FIM. (Ibid., id., p. 367)

É importante observar nesse texto a separação entre a razão natural e a razão teológica como duas vertentes do saber que não se misturam a partir dessa concepção. Os níveis do conhecimento, teológico e científico, tomam rumos diferenciados, tornando-se mais racionais, o que inferimos dos tratados teóricos do segundo segmento do século XVIII, estudados em

3.6.2.1: o tratado de Caetano de Mello de Jesus, como um momento híbrido de passagem entre a tradição escolástica e os novos paradigmas racionais, e a afirmação dessas concepções nos tratados de Luís Álvares Pinto e Francisco Ignácio Solano.

Se as reformas pombalinas diminuíram a atuação da Inquisição, por um lado, por outro mantiveram a censura do paço. Rubens Borba de Moraes (1979, p. 51) esclarece que o sistema das três licenças, com a expressão "Com todas as licenças necessárias" vigorou até 1768, quando Pombal decretou a unificação da censura, ao criar a Real Mesa Censória, composta, meio a meio, por eclesiásticos e funcionário leigos, todos censores nomeados pelo rei. Assim se secularizou a censura. Borba de Moraes resume o período entre a morte de D. José, em 1777, e a conseqüente queda de Pombal:

Depois da queda de Pombal, a rainha D. Maria I reformou a censura, pelo decreto de 21 de junho de 1787, criando um novo organismo: a *Comissão Geral para o Exame e a Censura dos Livros*. As Cortes de 1820, pelo decreto de 31 de março de 1821, aboliram a Inquisição mas não acabaram com a censura. Ficou nas mãos do Ordinário para as questões da fé católica e nas do Desembargo do Paço para as questões políticas. D. João VI, pela lei de 4 de julho de 1821, deu certa liberdade à imprensa, regulando os delitos e entregando-os à Justiça regular. São essas, sucintamente, as etapas por que passou a censura em Portugal e no Brasil no período colonial. (MORAES, p.51-2)

Moraes (1979) informa também que, apesar de mantida a censura no Brasil colonial, entravam muitas obras de outros países, principalmente pela inércia da alfândega em Portugal. Embora essa informação possa ser importante para outros estudos, não pudemos perceber influências desse fato sobre a forma de pensar a música.

Também não conseguimos identificar alterações marcantes na teoria da música após a queda de Pombal, resultante da ascensão de D. Maria I ao trono português, apesar dos relatos de retrocesso cultural na época. Pelo contrário, como já mencionamos nos estudos de Maria João Durães, em 1.1.2.1, p. 69, sobre a impressão musical em Portugal, houve um grande incentivo às publicações musicais naquele momento.

Restam muitas lacunas a esclarecer com exatidão a evolução da teoria musical no período colonial brasileiro, mas, com certeza, como observa Moraes (1979), a permissão para a existência de tipografias no Brasil, em 1808, começou a se expandir. No entanto, somente depois da Independência, em 1822, é que o prelo espalhou-se pelo Brasil inteiro, tornando públicas, e expostas a críticas, as obras didático-musicais.

Após a ascensão ao trono de D. Pedro II, em 1840, em todas as áreas do conhecimento foi percebida a determinação da coroa em promover a diminuição dos gastos pessoais do imperador, em favor do incentivo à cultura brasileira, como relata Américo Jacobina Lacombe, no prefácio de *Dom Pedro II e a Cultura*:

O que de fato empolgou o jovem Imperador foi dispor de uma quantia vultosa, fora dos trâmites legislativos e burocráticos, com a qual ele pôde exercer as funções que mais lhe pareciam caber às suas funções majestáticas: promover a cultura dos brasileiros capazes e trazer para o país aquilo que dificilmente nos chegaria pelos 'canais competentes': livros, obras de arte, coleções científicas, revistas. E tudo isso ele acumulou em benefício do país, ao qual, em pleno exílio, e sem qualquer resquício de ressentimento, vai legar o seu maior tesouro: a sua biblioteca." (LACOMBE, in *Arquivo Nacional*, 1977)

Foi nesse mesmo período que ocorreu a criação do Conservatório Imperial, dirigido por Francisco Manoel da Silva, como citado em 3.5.1, p. 175-7.

Contudo, a história política respondeu em parte aos questionamentos sobre a permanência da prática da notação antiga. Para ampliar a compreensão, tomamos como paradigma o conceito de *ordem* na arqueologia do saber de Foucault. Como exposto na introdução desta tese, p. 10, numa ponta estão os teóricos, os pensadores e o poder político do qual emanam os direcionamentos do desenvolvimento do saber; na outra ponta encontram-se os hábitos e costumes, as absorções desse saber pelas tradições da cultura popular que complementam as informações levantadas.

4.2 Aspectos culturais – tradições e crenças

Na visão de Mark Clague (2005), a notação musical toma a aparência de algo real, verdadeiro, não interpretativo. A notação é vista como prescritiva, indicando ao executante como fazer música, ou descritiva, auxiliando o ouvinte por exposição a perceber como o evento musical foi executado. Embora a música deva ser uma arte subjetiva, a notação mostra-se objetiva. Segundo Clague (Id., *ibid.*), a notação musical pode ser um veículo de transmissão cultural pela sua própria natureza mediadora. Na visão desse musicólogo, todos e quaisquer textos musicais são representações construídas dentro de um contexto social e distribuídas por uma variedade de motivos que excedem os limites da obra em si mesma. Localizada no contexto da sua história cultural e social, a notação musical revela múltiplas camadas de codificação. Como um retrato visual, a notação contém uma riqueza de informações nos seus detalhes que se estende para além da aparência funcional. Um pedaço de papel musical revela informação além da superfície sonora – descreve como e dentro de que contexto estético o seu autor (ou autores) desejou que essa notação fosse experimentada e julgada. O ato da escrita da música inscreve os relacionamentos desses escritores com a arte, e da arte com o seu contexto. Uma edição de música retrata o compositor, o editor, o publicador e as políticas da cultura em jogo dentro de um contexto produtivo da edição. E os manuscritos musicais são incluídos nesse contexto, como já vimos em 1.1.2, p. 58, pois os elementos da notação selecionados para representar a obra personificam a música como um texto, mas também expressam as intenções e afirmações socioculturais.

Leonard Meyer (1996) estabelece parâmetros para a criação, a aceitação e a permanência dos estilos, que são impressos nos processos cerebrais de cognição e percepção a partir da repetição de modos de atividade constantes na música, criando estímulos que levam

ao estabelecimento do estilo. Esses modos de atividade são a constância dos elementos de construção da música como a harmonia, a dinâmica, a agógica, a melodia e o ritmo.

Maurice Halbwachs (1939) infere que tanto ouvintes quanto músicos desenvolvem sua memória afetivo-musical a partir do que Meyer discute na construção histórica do estilo. Entretanto, Halbwachs procura entender a memória coletiva dos músicos partindo das marcas que os signos deixam no cérebro humano, uma série de comportamentos repetidos no interior de grupos, neste caso, o grupo dos músicos ou cantores. Segundo o autor, todo o conjunto dos símbolos musicais e as folhas da partitura, bem como a execução dentro daqueles parâmetros repetidos com constância, levam os músicos a atitudes comuns. Halbwachs (1939) prossegue afirmando que, para conferir à percepção do símbolo todo o seu valor, é necessário recolocá-lo no conjunto a que pertence. Nos estudos sobre os símbolos e os músicos, a lembrança de uma página coberta de notas é apenas parte de uma lembrança maior, ou de um conjunto de lembranças: ao mesmo tempo em que se vê abstratamente a partitura, percebe-se também todo o contexto social dos músicos e suas convenções²⁰⁶.

Transferindo o foco desses dois estudos teóricos e aplicando-os à compreensão da prática da notação e da execução da música no estilo do canto de órgão, ou *estilo antigo*, podemos deduzir que os cantores da primeira metade do século XIX ainda revelavam familiaridade com essa notação antiga. Levantamos a suposição de que tal notação antiga levasse os músicos a um tipo de comportamento e de expressão religiosa voltada para o contexto que abordamos nas descrições da música celestial, mencionada diversas vezes em 3.2.2.2, p. 129, e nos tratados até o século XVIII, em 3.6.2, p. 186, como expressão cultural impregnada de fatores extramusicais. Se essa notação está para um repertório direcionado ao

²⁰⁶ Além de no Brasil, o estilo antigo, ou canto de órgão, ao que conseguimos levantar, somente continuou a ser cultivado na capela Sistina, no Vaticano. Richard Boursy descreve em seu artigo as inúmeras visitas que a capela Sistina recebeu ao longo do século XIX e os comentários de escritores, poetas, músicos e compositores europeus e americanos que lá estiveram para apreciar o canto litúrgico em *estilo antigo*. A questão do gosto, os ouvidos *treinados* no estilo clássico e romântico, com frequência estranhavam aquela música. A entrada de uma nova estética no Brasil, provavelmente, tenha contribuído para o desaparecimento desse estilo de contraponto a quatro vozes, simples, rigoroso, nota contra nota, sem grandes variações melódicas ou rítmicas. (BOURSY, 1993, p. 277-329.)

simbolismo cristão da morte, como a Semana Santa, assim estão os ofícios de defunto e os cantos devocionais para os santos. Provavelmente, esse mesmo conjunto de símbolos, por analogia, talvez significasse os valores transmitidos nas capelas de música pelos padres mestres sobre a música da *igreja triunfante*, a música dos eleitos no céu empíreo.

Voltando às *Paixões* de Manoel da Silva Rosa, para resgatar essas informações, citamos Ernesto Vieira, que registrou:

Manuel da Silva Rosa - músico brasileiro muito notável pelas composições religiosas, uma das quaes foi a Paixão, que durante muitos annos se cantavam na Capella Imperial e no Convento de São Francisco do Rio de Janeiro. Natural d'esta cidade, falleceu em 15 de maio de 1793. Dá notícia d'elle o barão de Santo Angelo, na "Revista Trimensal", tomo 19, página 355. (VIEIRA, 1900, p. 264)

Segundo o artigo citado, escrito por Araújo Porto Alegre, o Barão de Santo Ângelo, publicado na coletânea de *Estudos mauricianos* sobre a vida e obra do padre músico José Maurício Nunes Garcia, assim se caracterizou a atuação de Manuel da Silva Rosa:

Antes da sua apparição, houve nesta cidade um outro musico não menos notavel pelo seu espirito ascetico, e pelas composições sagradas que escreveu, as quaes ainda se cantam, e fazem a admiração de todos os artistas e amadores que apreciam a musica do santuario; mas este musico, o padre Manuel da Silva Rosa, compositor da celebre musica da Paixão de Jesus Christo, que se canta na capella imperial e no convento de S. Francisco, nada influiu na educação de José Mauricio. Famulo do bispo Fr. Antonio do Desterro, viveu sempre retirado, e não me consta que fizesse alguém participante do seu admiravel talento. (ARAÚJO PORTO ALEGRE. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1856, p. 354-69, apud MURICY et al., 1983, p. 23)

Se essas *Paixões* ainda eram cantadas em 1856, data da publicação da revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, podemos inferir que, ao menos, resquícios básicos do pensamento religioso e místico entrecruzado na teoria desse estilo estivessem presentes no século XIX. Também levantamos vários elementos dessa teoria antiga na análise arqueológica das obras teóricas do mesmo século. Os dados a seguir nos levam a aprofundar essas inferências.

4.2.1 O simbolismo da morte e a música na cultura brasileira no século XIX

João José Reis, no artigo *O cotidiano da morte no Brasil oitocentista* (1997), numa abordagem dentro dos princípios da nova história, relata costumes da vida privada em torno da morte e seus rituais. Extraímos desse texto somente as informações relativas ao universo católico, embora o historiador relate costumes africanos e dos protestantes. Numa cultura afeita a analogias, desde o vestuário do morto, os rituais de enterramento até a música tinham seus simbolismos, herdados da Idade Média, também comum a outros povos. Reis (Ibid., id., 1997, p. 111-2) levanta dados estatísticos nos registros de óbitos em paróquias de várias cidades brasileiras. Como cada região tinha seus costumes, selecionamos as informações coletadas pelo historiador na cidade de Salvador, onde as mortalhas brancas, pretas e franciscanas eram habituais, da mesma forma que vestir o morto com vestes dos santos de devoção, como, por exemplo, S. Francisco e S. Bento para os adultos. Meninos batizados eram enterrados com as vestes de S. Miguel Arcanjo, para que velassem por seus pais na eternidade. Os meninos não batizados eram vestidos como S. João Batista, e as meninas, como N. S.^a da Conceição, "ambos santos patronos da fertilidade no Brasil". Deduzindo sobre esses hábitos, o historiador comenta que os pais, parecendo querer reparar a perda dos filhos, tomavam essas atitudes "com gestos que propiciassem a sobrevivência de futuros rebentos, uma preocupação importante num ambiente demográfico caracterizado por altas taxas de mortalidade infantil". Reis relata o caso do testamento de Manuel Siqueira, em 1832:

[...] senhor de 42 escravos, pediu para ser 'amortalhado em um lençol branco à imitação de Nosso Senhor Jesus Cristo', uma alusão ao Santo Sudário, no qual, segundo a tradição, Cristo estava envolto quando ressuscitou. (Ibid., id., p. 111)

Prosseguindo o levantamento de dados, João José Reis relata que

Os cortejos deixavam a casa com o pôr-do-sol, como se o fim do dia fosse uma metáfora para o fim da vida. Esse horário também sugere associações entre o sono e a morte. De

qualquer forma, a sombra da noite aumentava a dramaticidade dos funerais antigos, que podiam ser espetaculares, imitando as procissões do Enterro de Cristo ou de Nossa Senhora da Boa Morte, em que música, fogos de artifício, comida e bebida abundavam. (Ibid., id., p. 116)

Cada tipo de morte requeria um preparo diferente para a despedida do morto. A condição socioeconômica também influenciava no tipo de funeral. Reis comenta:

Além de muitos padres, todo funeral respeitável devia ter orquestra. Nada mais espetacular e saudável do que morrer com música, tocada às vezes por até quarenta instrumentistas. Tocava-se na saída do cortejo de casa [provavelmente, banda tocando marchas fúnebres] e durante a missa de corpo presente. Os mais modestos pediam música somente na igreja, e apenas coro sem acompanhamento [canto de órgão], estilo gregoriano ou cantochão. A música se confundia com a percussão dos sinos, produzindo a versão barroca da noção multicultural de que a morte feliz deve ser ruidosa. A celebração da morte dispensava o silêncio: os pobres rezavam em voz alta, as carpideiras pranteavam, os músicos tocavam, o sacristão repicava o sino. (Ibid., id., p. 120)

Sobre o solo sagrado para o enterro, Reis revela informações significativas das similitudes para entender o contexto que ora abordamos:

Para os luso-brasileiros, até pelo menos metade do Oitocentos, esse lugar ainda era a igreja. Da mesma forma que os cortejos fúnebres imitavam a procissão do Senhor Morto, ter sepultura na igreja era como tornar-se inquilino na Casa de Deus. A proximidade física entre cadáver e imagens de santos e anjos representavam arranjo premonitório e propiciador espiritual entre a alma e os seres divinos no reino celestial. A igreja representava uma espécie de portal do Paraíso. Ao mesmo tempo era o lugar perfeito e desejável para se aguardar a ressurreição no dia do Juízo Final, uma concepção amplamente difundida no mundo católico desde a Idade Média. (Ibid., id., p. 124)

Relacionada ao preparo para uma boa morte, ou para que não "morresse em pecado mortal", a devoção aos santos, segundo Reis (Ibid., id., p. 101-3) garantia um aviso ou sinal antes da morte.

Reis ainda menciona, como fator que teria causado a mudança desses costumes, na década de 1830, as discussões dos membros da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro, em reuniões e nas páginas de seus periódicos, sobre as práticas insalubres de enterramento, além de outros costumes funerários, como o badalar dos sinos anunciando a morte e causando mal-estar nos vivos enfermos. O historiador relata:

Como estavam cercados de funções simbólicas, o fim desses enterramentos foi objeto de resistência. No Rio, em 1825, o padre Perereca escreveu um libelo defendendo a continuidade do costume, que via como pio e adequado à salvação da alma. Considerava aqueles que o criticavam como infectados pelas idéias racionalistas, anti-religiosas e mesmo atéias do momento, uma influência dos filósofos mofinos do iluminismo. (Ibid., id., p. 133-41)

Em 1836, a resistência por parte do povo e de muitos clérigos provocou uma manifestação chamada de *Cemiterada*, liderada pelo Visconde de Pirajá, monarquista de tendência absolutista e adepto do catolicismo tradicional. Reis relata ainda que era um período de declínio de "pedidos de proteção na hora da morte" aos santos patronos. A localização dos cemitérios, afastados das aglomerações urbanas, seguindo os modelos americano e inglês, e a epidemia de cólera de 1855-6, que se abateu sobre "uma vasta área do Império", afetaram as mudanças, decisivas para as novas formas de se pensar a morte.

Mudanças de comportamento também exerceram influências sociais, como observa o historiador:

As mudanças no estilo de morrer refletiram e influenciaram mudanças no modo de pensar e sentir. Estava em curso um movimento de secularização da mentalidade da época, que se expressou em novas formas, não religiosas, de cultivo do espírito – hábitos de leitura, métodos de ensino, teatro, etc. – e na difusão de novas formas de associação [...] que ocupariam parte do terreno antes quase inteiramente ocupado pelas rezas, igrejas e irmandades. (Ibid., id., p. 141)

As similitudes aqui relatadas entre os rituais de Semana Santa, os ofícios fúnebres e a devoção aos santos produziram grande quantidade de informações e presença marcada na impressão musical em Portugal. São muitas as publicações de cantos para os ofícios de devoção, das quais incluímos alguns poucos exemplos no universo de amostragem dos manuscritos e publicações musicais com a notação antiga. Essas informações levantadas por João José Reis nos levam a concluir este estudo, inferindo sobre mais um aspecto relevante deste vasto universo de fontes, as quais, se não revelam diretamente a notação musical em questão, sugerem com clareza a resposta aos porquês que levantamos no início desta

trajetória: a permanência de uma episteme e uma periodização que levou, gradual e lentamente, a outra episteme.

4.3 A episteme da similitude

Na obra *As palavras e as coisas* (1999), Michel Foucault apresenta a primeira episteme – o conjunto do saber a partir das similitudes, cujos conceitos proporcionaram o desenvolvimento dos estudos nesta tese. Desde a Antiguidade aparecem as similitudes, como pudemos levantar na teoria da música. Em vez de citarmos os textos que Foucault usou para exemplificá-las, fazemos referências gerais, principalmente aos conceitos relatados nas obras teóricas, mas também em outras partes da tese. Considerando o modelo tradicional da cultura europeia, Foucault começa o capítulo II, *A prosa do mundo*, afirmando:

Até o século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos; foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. (FOUCAULT, 1999, p. 23)

As quatro similitudes essenciais são: a conveniência, a emulação, a analogia e o jogo das simpatias. Sobre a primeira similitude, disserta Foucault:

São ‘convenientes’ as coisas que, aproximando-se umas das outras, vêm a se emparelhar; tocam-se nas bordas, suas franjas se misturam, a extremidade de uma designa o começo da outra. Desse modo, comunica-se o movimento, comunicam-se as influências e as paixões, e também as propriedades. [...] A *convenientia* é uma semelhança ligada ao espaço na forma da ‘aproximação gradativa’. É da ordem da conjunção e do ajustamento. Por isso pertence menos às próprias coisas que ao mundo onde elas se encontram. O mundo é a ‘conveniência’ universal das coisas; há tantos peixes na água quanto sobre a terra animais ou objetos produzidos pela natureza ou pelos homens (não há peixes que se chamam *Episcopus*, outros *Catena*, outros *Priapus*?); na água e sobre a superfície da terra, tantos seres quantos os há no céu e aos quais correspondem; enfim, em tudo o que é criado, há tantos quantos se poderiam encontrar eminentemente contidos em Deus, ‘Semeador da Existência, do Poder, do Conhecimento e do Amor. [cita T. Campanella. *Realis philosophia*. Frankfurt, 1623, p. 198] [...] Em cada ponto de contato começa e acaba um elo que se assemelha ao precedente e se assemelha ao seguinte: e, de círculos em círculos, as similitudes prosseguem retendo os

extremos na sua distância (Deus e a matéria), aproximando-os, de maneira que a vontade do Todo-Poderoso penetre até os recantos mais adormecidos. (Ibid., id., p. 24-6)

Prosseguindo nas suas observações, Foucault apresenta a segunda forma da similitude, a emulação:

[...] uma espécie de conveniência, mas que fosse liberada da lei do lugar e atuasse, imóvel, na distância. Um pouco como se a conveniência espacial tivesse sido rompida, e os elos da cadeia, desatados, reproduzissem seus círculos longe uns dos outros, segundo uma semelhança sem contato. Há na emulação algo do reflexo e do espelho: por ela, as coisas dispersas através do mundo se correspondem. [...] Por esta relação de emulação, as coisas podem se imitar de uma extremidade à outra do universo sem encadeamento nem proximidade: por sua reduplicação em espelho, o mundo abole a distância que lhe é própria; triunfa assim sobre o lugar que é dado a cada coisa. [...] No entanto, a emulação não deixa inertes, uma em face da outra, as duas figuras refletidas que ela opõe. Pode ocorrer a uma ser mais fraca e acolher a forte influência daquela que vem refletir-se no seu espelho passivo. (Ibid., id., p. 26-8)

Sobre a terceira forma de similitude – a analogia – Foucault reflete:

Velho conceito, familiar já à ciência grega e ao pensamento medieval, mas cujo uso se tornou provavelmente diferente. Nessa analogia superpõem-se *convenientia* e *aemulatio*. Como esta, assegura o maravilhoso confronto das semelhanças através do espaço; mas fala, como aquela, de ajustamentos, de liames e de juntura. Seu poder é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações. Assim alijada, pode tramar, a partir de um ponto, um número indefinido de parentescos. [...] Tanto [a] reversibilidade como [a] polivalência conferem à analogia um campo universal de ampliação. Por ela, todas as figuras do mundo podem se aproximar. Existe, entretanto, nesse espaço sulcado em todas as direções, um ponto privilegiado: é saturado de analogias [...] e, passando por ele, as relações se invertem sem se alterar. [...] O espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. Por todos os lados, o homem é por ele envolvido; mas nesse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do mundo. Ele é o grande fulcro das proporções – o centro onde as relações vêm se apoiar e donde são novamente refletidas. (Ibid., id., p. 29-31)

Foucault ainda apresenta a quarta forma de semelhança – o jogo das simpatias:

Nela nenhum caminho é de antemão determinado, nenhuma distância é suposta, nenhum encadeamento prescrito. A simpatia atua em estado livre nas profundezas do mundo. Em um instante percorre os espaços mais vastos: do planeta ao homem que ela rege, a simpatia desaba de longe como o raio; ela pode nascer, ao contrário, de um só contato – como essas ‘rosas fúnebres que servirão num funeral’, que, pela simples vizinhança com a morte, tornam ‘triste e agonizante’ toda a pessoa que respirar seu perfume [Cita G. Porta, *Magie naturelle*, Trad. Francesa. Rouen, 1650, p. 72]. Ela [...] suscita o movimento das coisas no mundo e provoca a aproximação das mais distantes. Ela é princípio de mobilidade: atrai o que é pesado para o peso do solo e o que é leve para o éter sem peso [...] A simpatia transforma. Altera, mas na direção do idêntico, de sorte que, se seu poder não fosse contrabalançado, o mundo se reduziria a um ponto, a uma massa homogênea, à morna figura do Mesmo: todas as suas partes se sustentariam e se comunicariam entre si sem ruptura nem distância, como elos de metal

suspensos por simpatia à atração de um único ímã. [Cita Porta, idem] Eis por que a simpatia é compensada por sua figura gêmea, a antipatia. Esta mantém as coisas em seu isolamento e impede a assimilação; encerra cada espécie na sua diferença obstinada e na sua propensão a perseverar no que é [...] A identidade das coisas, o fato de que possam assemelhar-se a outras e aproximar-se delas, sem contudo se dissiparem, preservando sua singularidade, é o contrabalançar constante da simpatia e antipatia que o garante. [...] A soberania do par simpatia-antipatia, o movimento e a dispersão que [...] prescreve dão lugar a todas as formas de semelhança. (Ibid., id., p. 32-35)

Os tratados dos séculos XVII e XVIII trazem inúmeros exemplos de similitude, como: os sete planetas correlacionados às sete cordas da lira, que por sua vez são relacionadas aos sete signos, que são as sete vozes, cujo som repercute nas órbitas, som esse que somente os não mortais, habitantes do céu empíreo, ouvem, ou seja: Deus, os anjos e os eleitos, cujo canto é imitado na Terra pela Igreja, no canto de órgão. Esse som retorna aos céus, pois antecipa na vida terrena o canto da igreja triunfante. O ternário é perfeito porque três são as pessoas da Trindade Divina; três claves simbolizam o número dos cravos que prenderam Jesus à cruz, que, por similitude à madeira da qual foi feita a lira do rei Davi, eleva os corações através do canto de louvor dos Salmos, e por isso o coração é ternário (*cor humile, cor mediocre, cor altum*), semelhante às três regiões do canto (grave, médio e agudo). Toda a simbologia dos números em Santo Agostinho e na Idade Média acompanha as similitudes.

Semelhanças por analogia ou por simpatia-antipatia, que se mostram até o século XIX, figuram na permanência do conceito platônico do *ethos*, transferido para os modos gregos e gregorianos, que refletem bons sentimentos e formam pessoas de caráter. Como a música desonesta é prejudicial, pois desconcerta a humana harmonia e introduz a morte; só os maus fazem uso dessa música, que não agrada a Deus, a soberana ordem, pois causa desordem, a qual, por ser satírica ou lasciva, é o espelho do inferno. A citação dos modos gregos relacionados por Boécio cria a similitude do comportamento de cada povo, o que dá origem aos nomes dos modos e sua citação no Novo Testamento (Epístolas de São Paulo), e, a partir daí, define o *ethos* de cada modo. A divisão da música, no conceito de S. Agostinho, em

teórica e prática, favorece a compreensão da filosofia que leva a Deus. Daí se conclui que o verdadeiro músico é aquele que sabe a teoria, ou seja, reflete o caminho para Deus.

A música é como a medicina, que cura os estados de desordem e afugenta os demônios. Ordem e desordem se contrapõem e são ligadas como o par simpatia-antipatia: enquanto uma é símbolo de união, de ordem, a outra simboliza desunião, o caos, a desordem. O homem que ouve a música celestial (o canto de órgão) tem atitudes que refletem a piedade, o espírito contrito, pelo princípio da emulação, despertado pela música recomendada no Concílio de Trento e na bula *Extravagantes*, do papa João XXII (1324). Essas atitudes transmitem por analogia a atitude correta do culto ao Divino, ou aos santos de devoção, como dever sagrado, assim como os rituais em torno da morte no século XIX, por analogia, repetem a procissão do Senhor Morto, que, por sua vez, está inserido no momento maior dentro do calendário litúrgico, a Semana Santa, que culmina com a ressurreição, que, por sua vez, simboliza o novo nascimento para a vida eterna, o oposto da morte eterna, repetindo o princípio do jogo simpatia-antipatia.

As proporções harmônicas, sensíveis, tanto da distribuição métrica ou da relação intervalar com as distâncias entre astros; o formato dos *signa sonorum* refletem a ligação da música com a gramática, a aritmética, a geometria, a astronomia e a astrologia, pois contêm em si as semelhanças levantadas por Foucault.

A partir dessas resumidas analogias e, seguindo a mesma lógica do pensamento por similitude, pode-se inferir sobre a semelhança de que o que era mais antigo era também o mais sagrado. A notação nos manuscritos, sempre mais antiga em relação ao tempo em que foi escrita, parece pertencer *aos antigos*, significando autoridade (*auctoritas*) no sentido escolástico – o que equivale a revestir a notação antiga da similitude com o sagrado. O canto de órgão e o cantochão constituem exemplos usados como a representação similar à da música celestial. Exemplos retirados das obras teóricas fazem deste gênero musical a

semelhança com a música dos antigos hebreus, desde Adão, Jubal, Davi e os profetas. Anjos e até os santos da igreja cantaram o cantochão, cuja base teórica é a mesma do canto de órgão. As duas formas estão presentes no repertório levantado, seja de forma isolada ou intercalada (Ver Anexos V, p. 267; VI D, VI E, p. 273-4; X, X A, X B, p. 281-3; XI A e XIC, p. 285-7).

Os exemplos coletados da antiga teoria estavam presentes nas obras teóricas brasileiras ainda no século XIX. Tanto os elementos musicais como a mutança (que evitava os intervalos incantáveis, portanto da música que não deveria ser cantada por não servir ao canto sagrado), como as referências da analogia de Pitágoras que, segundo a tradição, teria descoberto as proporções tal como o personagem bíblico Jubal, fazem parte do mesmo contexto. Esses exemplos levam-nos a deduzir que essa notação antiga se deve muito mais aos fatores culturais mesclados com fatores religiosos, assimilados pelos cantores e mestres de capela, do que simplesmente a uma questão puramente musical.

Elementos tão cultivados na memória cultural, arraigados, e somados ao fator do revestimento do sagrado, resistem à extinção e se perpetuam, seja pelo temor da condenação eterna, seja pelo simples hábito e costume. Esses gêneros musicais, como as Paixões, os Bradados (turba das Paixões), os ofícios de defunto, as missas de *requiem* e os ofícios devocionais aos santos trazem a notação antiga como visualização da lembrança do sagrado e perdem, paulatinamente, essa característica original na entrada de uma nova ordem no panorama de expressão cultural, sem os simbolismos intrínsecos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória iniciada com a experiência da transcrição das *Paixões*, de Manuel da Silva Rosa (?-1793) e Vicente Ferrer de Lyra (1796-1865), fecha um ciclo de pesquisas, com esta tese, para a compreensão da prática da notação antiga no Brasil. As evidências que nos guiaram na execução desta tese responderam e comprovaram uma boa parte dos questionamentos levantados, como enumerado na Introdução.

Na qualidade de pesquisa exploratória, sem a pretensão de esgotar assunto vastíssimo, esta tese tem o objetivo delineado de inferir com maior segurança sobre a prática da notação na música colonial e do século XIX no Brasil. Não fossem os horizontes abertos pela nova musicologia, com a interpretação flexibilizada pela multidisciplinaridade e a abordagem dos temas facilitada pela modernidade das pesquisas *on line*, não nos teria sido possível chegar ao nível de deduções alcançado. O campo das inferências e das suposições leva a outras inferências e suposições que tangenciam disciplinas diversas. Seria este um trabalho conclusivo se incluídos os estudos da episteme da similitude nas disciplinas da gramática, da medicina, da arquitetura e da filosofia no mesmo período. No entanto, publicações brasileiras situadas no delineamento do pensar da *nova história* no Brasil suprimam o que nos propusemos levantar, como exposto no capítulo 4.

Os sete patamares de estruturação metodológica, a partir da epistemologia crítica de Karl Popper, apresentados na Introdução, tornaram-se meta alcançada enquanto construção e seleção de matérias, títulos e autores. Confirmaram-se, assim, um a um os patamares

construídos por indução. Após essas comprovações podemos afirmar que, seguindo o método popperiano, chegamos a um novo patamar na compreensão dos fenômenos em torno da música colonial e do século XIX no Brasil: o início de novas investigações dentro do perfil traçado.

A noção primeira que nos faz refletir após o término dos levantamentos, leituras inúmeras e imersão neste universo da música colonial brasileira leva-nos a uma nova questão: teria sido da mesma forma em outras colônias portuguesas? O que pudemos apreender das exposições desta tese é que a permanência de uma episteme por um período tão longo comprova a existência de um fenômeno, ou de uma prática, que parece ser uma idiossincrasia brasileira.

Nem pela opinião de Varnhagen – historiador do século XIX que reputava o atraso cultural da metrópole portuguesa em relação à cultura eurocêntrica como decorrência do isolamento político –, nem pelo pensamento do marquês de Pombal, que quis atribuir esse atraso aos jesuítas, pautou-se este estudo. Diferentemente, pudemos traçar por outro ângulo os princípios que nortearam este trabalho. Uma manifestação de práticas religiosas ou místicas, com arquétipos antigos manifestados em tempos de busca de racionalização em outras áreas, criou um modelo brasileiro de prática musical, sem grande interesse estético, talvez, mas, com certeza, revelador de compreensões. Como visto no capítulo 3, em que a episteme da similitude foucaultiana é exposta pormenorizadamente sob a forma de abordagem histórica da teoria da música, percebe-se que os portugueses não seguem a mesma trajetória a partir do início do século XIX e não imprimem o novo modelo com urgência na cultura brasileira no mesmo período. Pelos depoimentos registrados nas primeiras obras teóricas impressas no Brasil oitocentista, somos levados a crer que, mesmo convivendo com uma nova estética musical, dita pré-clássica, a forma de pensar a música com parâmetros antigos mostra-se como um novo campo de pesquisas. As imbricações e a convivência de duas epistemes

deixaram marcas indeléveis que só se dissiparam, talvez, bem mais à frente no tempo, no século XX, fora dos limites da abordagem proposta inicialmente.

É uma teoria da música que se mistura com o misticismo, no imaginário coletivo, como exposto no capítulo 4, e, principalmente, com uma das práticas da música católica. A notação antiga presente nos manuscritos, na realidade – e podemos inferi-lo com segurança –, não constitui um fim em si mesmo, e não pode ser estudada isoladamente, porquanto é veículo de um repertório emblemático de crenças e tradições. A teoria que lhe dá explicação, forma de pensar erudita em um tempo, transformada em expressão cultural em outro, talvez por necessidades existenciais, envolve-se com aspectos da fé popular, ainda que gerada pelas forças coercitivas do poder civil e eclesiástico. O canto de órgão, que fazia parte dos primeiros passos na formação dos compositores, como comentado no capítulo 2, mantém-se como símbolo de um princípio antigo, o princípio escolástico da *autorictas et ratio*, que legitimava as explicações dos preceitos e dogmas da fé e que subsiste, no caso brasileiro, como forma de expressão artístico-religiosa, na memória coletiva dos músicos e dos fiéis católicos, maioria da população brasileira no período delimitado, como foi abordado resumidamente no capítulo 4.

A *autorictas et ratio* da escolástica dos trezentos (capítulo 3), não atualizada nem questionada pela teologia em moldes racionais, manteve-se como indicador de um polo de resistência, ainda que denunciada nos setecentos por Luís Verney no *Verdadeiro método de estudar* (capítulo 4). Ainda assim foi posta em prática nas reformas pombalinas, introduzindo uma *nova* ordem. A verdade absoluta, atribuição do sagrado, princípio característico do conhecimento teológico, foi o que ditou as normas de interpretação da história da música e das explanações teóricas ainda no século XIX no Brasil. Esta constatação abre mais um campo para se investigar até onde as *verdades escolásticas* foram percebidas como tais e permaneceram na forma de se pensar a teoria e a história da música no Brasil.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. *A edição musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

ALEGRIA, José Augusto. *O ensino e prática da música nas sés de Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa do Ministério da Educação, 1985.

ALMEIDA, Milton José de. O triunfo da Escolástica: a glória da educação. In: *Educação & Sociedade*. Unicamp, Campinas, v. 26, n. 90, jan./abr. 2005, p. 17-39. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 16/10/2008.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo: 1808-1865*. Sala Cecília Meireles, Secretaria de Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1967, 2 v.

ANÔNIMO. *Arte de musica para uso da mocidade brasileira por hum seu patrício*. Rio de Janeiro: Typographia de Silva Porto & C.^a, 1823.

ANÔNIMO. *Preces, / que se devem cantar/ nos dias da Novena e festa do Glorioso/ Patriarcha/ S. Joseph,/ digníssimo esposo/ de/ Maria Santíssima/ Senhora nossa,/ e pay putativo de Christo*. Lisboa Occidental: na Officina da Musica, 1724.

ARAÚJO PORTO ALEGRE, Manuel José de. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, tomo XIX, 3. trim., p. 354-69, 1856. In: MURICY, José Cândido de Andrade et al. *Estudos Mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Pro-Memus, 1983.

ARQUIVO NACIONAL. *Dom Pedro II e a cultura*. Pesquisa e elaboração de Maria Walda de Aragão Araujo. Rio de Janeiro, 1977.

BAIRRAL, Adeilton. *As quatro Paixões do Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) – Conservatório Brasileiro de Música. 5 vol.

BALTZER, Rebecca A. In: *Grove music online*. Verbete: Johannes de Garlandia. Artigo. 14358. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 5/5/2009.

BASTIAN, René. Figurations et notations de l'objet musical. In: *Cahiers Gutemberg, actes du congrès GUT99*, Lyon, França. Maio/1999, p. 72. Disponível em: <http://www.gutenberg.eu.org/pub/GUTenberg/publicationsPDF/32-bastian.pdf>. Acesso em: 28/6/2008.

BENT, Margaret; WATHEY, Andrew. In: *Grove music online*. Verbete: Vitry, Philippe de. Artigo 29535. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 2/6/2009.

BERGER, Anna Maria Busse. The origin and early history of proportion signs. In: *Journal of the American Musicological Society*. University of California Press; American Musicological Society. V. 41, n.º. 1988, p. 403-33. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/831459>. Acesso em: 5/10/2008.

_____. *Mensuration and proportional sign: origins and evolution*. 2. ed. Oxford, Inglaterra: Clarendon Press, 1993; 2002.

BERRY, Mary. In: *Grove music online*. Verbete: John XXII. Artigo 14386. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 5/5/2009.

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. Teoria Musical no Brasil: 1734 – 1854. Comunicação apresentada no *I Simpósio de Musicologia Latino-Americana – XV Oficina de Música de Curitiba*, 10 a 12 de janeiro de 1997. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p. 198-217.

BITTAR, Marisa; FERREIRA JR., Amarílio. Casas de bê-a-bá e colégios jesuíticos no Brasil do século 16. In: *Educação Jesuítica no Mundo Colonial Ibérico (1549-1768)*, org. Amarílio Ferreira Jr. *Em Aberto*, v.21, nº 78, Brasília, 2007.

BLACKBURN, Bonnie J. In: *Grove music online*. Verbete: Ugolino of Orvieto. Artigo 40462. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 5/5/2009.

_____; ADKINS, Cecil. In: *Grove music online*. Verbete: Anselmi, Giorgio. Artigo, 00980. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 10/5/2009.

BOORMAN, Stanley. In: *Grove music online*. Verbete: Sources. Artigo 50158 Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 8/10/2008.

BOOTH, Edward e GALLAGHER, Sean. In: *Grove music online*. Verbete: Aquinas, Thomas. Artigo 01134. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 5/5/2009.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Du son au signe: histoire de la notation musicale*. Paris: Éditions Alternatives, 2005.

BOURSY, Richard. The mystique of the Sistine Chapel Choir in the Romantic Era. *The Journal of Musicology*, v. 11, 1993, p. 277-329. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/763962>. Acesso em: 4/10/2008.

BOUSOGNE, A. *Curso Analítico de Música*. Rio de Janeiro: Typ. de P. Plancher-Seignot. 1927.

BOWER, Calvin. In: *Grove music online* Verbete: Boethius.. Artigo 03386. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 10/5/2009.

BRAGARD, Roger. L'Harmonie des Spheres selon Boece. *Speculum*, Medieval Academy of America, v. 4, n. 2, 1929, p. 206-213. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2847953>. Acesso em: 27/5/2009.

BRENET, Michel. *Diccionario de la Música: histórico y técnico*. Tradução para o espanhol por J. Ricard Matas, José Barberá Humbert, Aurelio Campmany. 4. ed. Barcelona, Espanha: Editorial Iberia S.A., 1981.

CAMPOS, João Ribeiro de Almeida. *Elementos de canto-chaõ/ Offerecidos/ A Sua Alteza Real / Dom João/ Principe Regente/ Por/ João Ribeiro de Almeida Campos,/ Presbytero Secular, Bacharel formado em Leis pela Universidade de/ Coimbra, Mestre da Capella da*

Cathedral de Lamego, Profes-/ sor, e Examinador de Canto-chaõ do mesmo Bispado./ Destinados para uso do novo Seminario de F.M.A., Ajun-/ tando-se-lhe as Ceremonias, e Cantorias mais precisas/ para as Visitas que os Excelentíssimos Bispos fazem/ ás Igrejas das suas Dioceses. Lisboa: Officina Patriarcal de João Procopio Correa da Sylva, 1800.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música.* Tradução por Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2001. v. 1

CARDOSO, José Maria Pedrosa. *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: a singularidade portuguesa.* Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

CARTER, Tim. In: *Grove music online.* Verbete: Word-painting. Artigo 30568. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 16/1/2009.

CARVALHO, João Berchmans. Vicente Ferrér de Lyra: cantor e compositor da Sé de Lisboa e mestre de capela da Sé de São Luiz do Maranhão. *Revista Eletrônica Ictus*, Universidade Federal da Bahia, v. 09, n. 1, 2008. Disponível em: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/124/137>. Acesso em: 19/2/2009.

CASSIRER, Ernst. Giovanni Pico Della Mirandola: a study in the history of Renaissance ideas. *Journal of the History of Ideas.* University of Pennsylvania Press, v. 3, n. 3, junho /1942, p. 319-46. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2707307>. Acesso em: 7/7/2009.

CASTAGNA, Paulo; TRINDADE, Jaelson. Música pré-barroca luso-americana: o grupo de Mogi das Cruzes. In: *Revista Eletrônica de Musicologia.* Departamento de Artes da UFPR. Volume 1, n.2, dezembro de 1996. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMV1.2/vol1.2/mogi.html>. Acesso em: 23/4/2003.

_____; BINDER, Fernando. Teoria Musical no Brasil: 1734-1854. *I Simpósio Latino-Americano de Musicologia.* Fundação Cultural de Curitiba. Curitiba, 10-12 jan. 1997.

_____. O 'estilo antigo' no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. *I Colóquio Internacional A Música no Brasil Colonial.* Lisboa, 9-11 out. 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 171-215.

_____. *As claves altas* na música religiosa luso-americana. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, v.3, p. 27-42.

CASTRO, Antonio Lopes de. *Arte simplificada da música/ pelo/ Doutor Antonio Lopes de Castro.* Rio de Janeiro: Imprensa Mont'Alverne Companhia Industrial, 1891.

CASTRO, Ênio de Freitas e. Dicionários de música brasileiros. In: *Revista Brasileira de Cultura.* Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970, n° 5.

CHARLTON, David. In: *Grove music online.* Verbete: Berton, Henri-Montant. Artigo 02931. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 16/1/2009.

_____; VENDRIX, Philippe. In: *Grove music online.* Verbete: Lebeuf, Jean. Artigo 16194. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 25/9/2008.

CLAGUE, Mark. Portraits in beams and barlines: critical music editing and the art of notation. *American Music*. University of Illinois Press. v. 23, nº 1, primavera / 2005, p. 39-68. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4153040>. Acesso em: 3/1/2009.

COHEN, Dalia; KATZ, Ruth. The Interdependence of Notation Systems and Musical Information. In: *Yearbook of the International Folk Music Council*. International Council of Traditional Music. v. 11, 1979, p. 100-13. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/767567>. Acesso em: 1/1/2009.

COHEN, Albert. In: *Grove music online*. Verbete: Du Cange, Albert. Artigo 08246. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 25/9/2008.

_____. In: *Grove music online*. Verbete: Mersenne, Marin. Artigo 18468. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 5/5/2009.

COLE, Hugo. *Sounds and signs: aspects of musical notation*. Nova Iorque; Toronto: Oxford University Press, 1974.

COOVER, James B. *The new Grove dictionary of music and musicians*. Londres, Inglaterra: Macmillan Publishers Limited, 1980. v.5, p. 441. Verbete: Dictionaries and encyclopedias of music.

COSTA, Rodrigo Ferreira da. *Principios de musica/ ou/ Exposição Methodica/ das doutrinas/ da sua/ Composição e Execução./ Auctor/ Rodrigo Ferreira da Costa:/ Cavalleiro da Ordem de Christo, formado nas Fa-/ culdades de Leis e Mathemática, e Socio da Academia/ Real das Sciencias*. Lisboa: Na Typografia da mesma Academia. Tomo I, 1820. Tomo 2, 1824. Coleções digitalizadas da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/index/livro/PT/index.html>. Acesso em: 3/1/2009.

DART, Thurston. In: *Grove music online*. Verbete: Eye music. Artigo 09152. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 16/1/2009.

DAVID, Paul et al. In: *Grove music online*. Verbete: Baillot, Pierre. Artigo 01797. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 14/9/2008.

DINIZ, Jaime. Velhos organistas da Bahia: 1559-1745. In: Separata da revista *Universitas*, n. 10, set/dez 1971, UFBA, Salvador.

_____. *Organistas da Bahia: 1750-1850*. Rio de Janeiro; Salvador: Ed. Tempo Brasileiro; Fundação Cultural da Bahia, 1986.

DOUTRINAS DA IGREJA/ Sacrilegamente offendidas/ pelas/ Atrocidades/ Da/ Moral Jesuítica,/ Que foram expostas/ No Appendix/ Do/ Compendio Histórico,/ E/ Deduzidas/ Pela mesma ordem numeral/ Do referido Appendix,/ Para servirem de correcção aos abomináveis er-/ros, e execrandas impiedades daquela per-/tendida Moral, inventada pela Sociedade/ Jesuítica para a conquista, e destruição/ de todos os Reinos, e Estados/ Soberanos. Lisboa: Regia Officina Typographica, 1772.

DUCHEZ, Marie-Elizabeth. La representation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale.

In : *Acta Musicologica*. International Musicological Society. v. 51, fasc. 1, janeiro-junho 1979, p. 54-73. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/932176>. Acesso em: 4/11/2008

DUCKLES, Vincent; PASLER, Jann. In: *Grove music online*. Verbete: Musicology. Artigo 46710. Acesso em: 28/7/2008.

DUPRAT, Régis. A música na Bahia colonial. In: *Revista de História da Faculdade de Ciências, Letras e Artes da USP*, ano XVI, v. 30, São Paulo, 1965.

_____. Música brasileira do séc. XVIII e a definição do seu estilo. In: *Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia*. Salvador. Abr./jun. 1981, p. 3-8.

DUSILEK, Darci. *A arte da investigação criadora: introdução à metodologia da pesquisa*. 8. ed. Rio de Janeiro: JUERP, 1985.

ELLIS, Katharine. In: *Grove music online*. Verbete: Bottée de Toulmon, Auguste. Artigo 03689. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 25/9/2008.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Ed., 1977. Verbetes: Machado, Rafael Coelho e Impressão musical no Brasil, p. 437 e 353, respectivamente.

ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE OU PAR ORDRE DE MATIERES, MUSIQUE. MM. Framery, Ginguené, Momigny (Org.). Paris, França: Imprimeur Libraire, 1818. Tomo 2.

ESPIRITU-SANTO, Fr. Pedro de. *Sermones Panegyricos Morales. Predicados a varios assumtos y misterios en diferentes solemnidades. Por El R. P. Fr. Pedro del Espiritu-Santo, Carmelita descalzo, lector de Theologia en su Colegio de San Cyrillo de la Universidad de Alcalà. Dedicados a la Excel.^{ma} Señora Doña Maria de Guadalupe Lencastre y Cardenas, Duquesa de Aveyros, Arcos, y Maqueda, &c. con privilegio*. En Madrid: en la Imprenta de la Viuda de Blàs de Villanueva. Año 1729.

FACCHINETTI, Joseph. *Tratado scientifico methodico-pratico de contraponto/ composto e offerecido com previa e especial licença/ A S.M. o Senhor D. Pedro II/ Imperador do Brazi/ Pelo compozitor Joseph Facchinetti*. Pernambuco: Typographia de Santos & Cia., 1843.

FELLERER, Karl Gustav. Church music and the Council of Trent. In: *The Musical Quaterly*, v. 39, n. 4, 1953, p. 576-594. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/739857>. Acesso em: 2/1/2009.

FERNANDEZ, Antonio. *Arte de/ canto dor-/ gam e canto/ cham , & Proporções de Musica/ divididas harmonicamente/ Composta por Antonio Fer-/ nandez, natural da villa de Souzel, mestre de Musica/ na Igreja de S. Catherina de monte Sinai*. Em Lisboa. Por Pedro Craesbeeck Impressor del Rey. Anno 1626. Coleções digitalizadas da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://www.purl.pt/index/livro/PT/index.html>. Acesso em: 4/1/2009

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução por Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Arqueologia do Saber*. Tradução por Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.

FOXON, Tim. Some thoughts on 'Critical Musicology'. 2005. Disponível em: <http://www.musicalresources.co.uk>. Acesso em: 31/1/2009.

FUNDO MUSICAL: século XVI ao século XIX. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1995. (Musicólogo responsável pelo arquivo: José Maria Pedrosa Cardoso).

GOEHR, Lydia, *et al.* In: *Grove music online*. Verbete: Philosophy of music. Artigo 52965. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 3/8/2008.

GRANT, Kerry S. In: *Grove music online*. Verbete: Burney, Charles. Artigo 04399. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 25/9/2008.

GOMES, André da Silva. *A arte explicada do contraponto*. Edição transcrita e comentada por Régis Duprat et al. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

GONZÁLEZ, Paloma Otaola. *El De Musica de san Agustín y la tradición pitagórico-platônica*. Estudio Agustiniiano. Valladolid: 2005.

GRIBENSKI, Jean. In: *Grove music online* Verbete: Musicology, § III: National traditions of musicology. Artigo 46710. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 31/7/2008.

GUSHEE, Lawrence e BALENSUELA, C. Matthew (with Jeffrey Dean). In: *Grove music online*. Verbete: Muris, Johannes de. Artigo 14237. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 10/8/2008.

HAAR, James. Music as visual object. In: *L'Edizione critica tra testo musicale e testo letterario, atti del Convegno Internazionale*. Cremona, Itália: Libreria Musicale Italiana, outubro/1992, p. 97-128.

_____. In: *Grove music online*. Verbete: Music of the spheres. Artigo 19447. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 28/7/2008.

_____. In: *Grove music online*. Verbete: Humanism. Artigo 40601. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 6/5/2009.

HALBWACHS, Maurice. La mémoire collective chez les musiciens. In : *Revue Philosophique*, 1939. Disponível em: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html. Acesso em: 25/1/2009.

HAMMOND, Frederick; ELLSWORTH, Oliver B. In: *Grove music online*. Artigo 14079. Verbete: Jacobus of Liège. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 5/5/2009.

_____ ; ROESNER, Edward H. In: *Grove music online*. Verbete: Hieronymus de Moravia. Artigo 14275. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 5/5/2009.

HAUBENSTOCK-RAMATI, Roman. Notation: Material and Form. In: *Perspectives of New Music*. Tradução para o inglês de Katharine M. Freeman. v. 4, 1965, p. 39-44. Disponível em: <http://jstor.org.br/stable/832525>. Acesso em: 2/1/2009.

HIBBERD, Sarah. In: *Grove music online*. Verbete: Nisard, Théodore. Artigo 19980. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 25/9/2008.

HINDEMITH, Paul. Methods of Music Theory. *The Musical Quarterly*. Tradução para o inglês de Arthur Mendel. Oxford University Press. v. 30, n. 1, janeiro/1944, p. 20-28. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/739532>. Acesso em: 4/10/2008.

HIRSCHBERGER, Johannes. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Editorial Herder, 1959, Tomo I.

HOULE, George. *Meter in music: 1600-1800*. Bloomington; Indianápolis: Indiana University Press, 1987, 2000.

ILNITCHI, Gabriela. 'Musica Mundana', Aristotelian natural philosophy and Ptolomaic astronomy. In: *Early Music History*, v. 21, Cambridge University Press, 2002, p. 37-74. Disponível em: www.jstor.org/stable/853899. Acesso em: 5/10/2008.

JAPIASSU, Hilton Ferreira. *Introdução ao pensamento epistemológico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977.

_____ ; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 4. ed. atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

KARKOSCHKA, Erhard. A situação atual. In: *Das Schriftbild der neuen Musik*. Celle: Moeck, 1966. Tradução por Carlos Alberto Figueiredo. 2006, p. 6. [Não publicado]

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. 6. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

KINZLER, Catherine. In: *Grove music online*. Verbete: Rousseau, Jean-Jacques..Artigo, 23968. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 3/8/2008.

KLEEMAN, Janice E. The Parameters of Musical Transmission. In: *The Journal of Musicology*. University of California Press. v. 4, nº 1, inverno, 1985-86, p. 1-22. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/763720>. Acesso em: 1/1/2009.

LANGE, Francisco Curt. Um fabuloso redescobrimto: para a justificação da existência de música erudita no período colonial brasileiro. In: *Revista de História*, n. 107, separata. São Paulo, 1976.

_____. A organização musical durante o período colonial brasileiro. In: Separata do vol. IV das *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra, 1966.

LARROUSSE DE LA MUSIQUE: dictionnaire encyclopédique en 2 volumes. Organizado por Norbert Dufourcq. Paris: Librairie Larousse, 1957.

LEICHTENTRITT, Hugo. The Reform of Trent and its effect on music. In: *The Musical Quarterly*, v. 30, n. 3, 1944, p. 319-328. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/739479>. Acesso em: 3/1/2009.

LEITE, Serafim. A música nas escolas Jesuíticas do Brasil no século XVI. In: *Revista Cultura* (separata). Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, n. 2, Rio de Janeiro, 1949.

LEMONS, Maya Suemi. Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, 2008, n. 17, p. 48-53.

LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. 3. ed., Londres: Harvard University Press, 1996.

LINDEMAN, Stephan D. In: *Grove music online* Verbete: Herz, Henri..Artigo 12915. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 14/9/2008.

LOBO, Elias Álvares. *Methodo de musica. Elias Álvares Lobo, natural de Ytu, Provincia de São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Imperial Lithographia a vapor de Jules Martin, 1882; 3. ed. rev. e aum., propriedade do autor, 1896.

LOCKE, Arthur W. Descartes and seventeenth-century music. In: *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, v. 21, nº 4, outubro/1935, p. 423-31. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/738661>. Acesso em: 6/5/2009.

MACHADO, Raphael Coelho. *Diccionario musical*. 1. ed. Rio de Janeiro:, 1842.

_____. *ABC Musical: princípios de música prática ou elementos da escrituração musical*. 1. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1845.

_____. *Breve tratado d' Harmonia/ contendo o contraponto ou regras da composição musical e o baixo cifrado ou acompanhamento d'órgão/ Per/ Raphael Coelho Machado/ Cavalleiro da Ordem da Rosa, professor de harmonia e instrumentação do Imperial Instituto dos Meninos Cegos/ Socio honorario e benemerito de varias sociedades artísticas, litherarias e de beneficencia*. Imperial Estabelecimento de Pianos Musicais de Narciso e Arthur Napoleão, Rio de Janeiro. 4ª edição, sem data. Data da primeira edição, 1852.

McRAE, Robert. The unity of the sciences: Bacon, Descartes, and Leibniz. In: *Journal of the History of Ideas*. University of Pennsylvania Press, v. 18, nº1, janeiro/1957, p. 27-48. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2707578>. Acesso em: 6/5/2009.

MASSIN, Jean e Brigitte. *História da música ocidental*. Tradução por Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Ângela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MAURÍCIO, José. *Methodo/ de/ Musica/ Escrito/ e/ Offerecido/ A Sua Alteza Real/ O Principe Regente/ Nosso Senhor/ Por/ José Mauricio,/ Lente Proprietário da Cadeira de Música da Uni-/ versidade, Mestre da Real Capella da mesma, e Mestre da Capella da Cathedral de Coimbra./ Destinado para as Lições da Aula/ da dita Cadeira*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1806.

MELO, Arnaldo Faria de Ataíde e. *O papel como elemento de identificação*. Lisboa, Portugal: Biblioteca Nacional, 1926.

MEYER, Leonard. *Style and Music: theory, history and ideology*. Chicago; Londres: The University of Chicago, 1996.

MONSON, Craig A. The Council of Trent revisited. In: *Journal of American Musicology Society*, v. 55, nº 1, 2002, p.1-37. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/831778>. Acesso em: 5/10/2008.

MORAES, Rubens Borba de. *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1979.

MUSSURUNGA, Domingos da Rocha. *Artinha Mussurunga: Compreensível e fácil compendio de música*. Edição original de 1832, reedição de 1905, pelo Prof. Virgílio Pereira da Silva. Bahia: Imprensa Econômica, 1905.

NERY, Rui Vieira, e CASTRO, Paulo Ferreira de. *History of music*. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Comissariado para a Europália 91, Portugal, 1991.

NEVES, José Maria. *Caetano de Mello de Jesus e a teoria da música na Bahia do século XVIII*. Não publicado. Rio de Janeiro, 1993.

OLIVEIRA, Henrique Vellozo de. *Arte mnemônica de leitura musical/ ou/ A decifração das notas em todas as diferentes claves e posições/ Obtida em pouco tempo e sem trabalho/ por meio da mnemotechnia/ pelo dezembargador Henrique Vellozo de Oliveira, da União dos Artistas de Londres, Membro correspondente da Sociedade Phrenologica de Pariz e de muitas outras sociedade científicas européias, &c.* Rio de Janeiro: Typographia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1853.

OLIVER, Alfred Richard. *The encyclopedists as critics of music*. Nova Iorque, EUA: Columbia University Press, 1947.

ORTIGUE, Joseph-Louis D'. *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'Eglise, au Moyen Age et dans les temps modernes*. Paris, França: J. P. Migne, 1853.

PAGE, Christopher. In: *Grove music online*. Verbete: Grocheio, Johannes de. Artigo 14359, Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 5/5/2009.

PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Editora Gradiva, 1997.

_____. In: *Grove music online*. Verbete: Theory, theorists. Artigo 44944, Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 28/7/2008.

PINTO, Luís Álvares Pinto. *Arte de solfejar: método mui breve e fácil para se saber solfejar em menos de um mês, e saber-se cantar em menos de seis / Segundo os Gregos e os primeiros Latinos/ Seu autor/ Luís Álvares Pinto/ Natural da villa de Santo Antônio em o Recife de Paranamuco* Anno de 1761. Edição com estudo preliminar e edição do padre Jaime C. Diniz. Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação e Cultura. Coleção Pernambucana, volume IX. Recife, 1977.

QUERINO, Manoel. *Artistas Baianos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909.

_____. *Bahia de outrora*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1946.

RAINBOW, Bernarr. In: *Grove music online*. Verbete: Hullah, John. Artigo 13535. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 23/9/2008.

RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip (Eds.). Artigo: *Disciplining music: musicology and its Canons*. Chicago: Chicago University Press, 1992.

RASTALL, Richard. *The notation of Western Music*. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1982.

READ, Gardner. *Music Notation*. 2. ed. Nova Iorque: Taplinger Publishing Company, 1979.

_____. *Source book of proposed music notation reforms*. Westport, Connecticut, EUA: Greenwood Press, 1987.

REIS, João José. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. Ger.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org. v. 2). *História da vida privada no Brasil: império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v. 2.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne Libraire, 1768.

_____. *Project concerning new symbols for music: 1742*. Traduzido para o inglês por Bernarr Rainbow. Edição facsimilar bilíngue inglês-francês. Kilkenny, Irlanda: Boethius Press, 1982.

_____. *Do Contrato Social; Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução por Lourdes Santos Machado. Introdução e notas por Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. *Os pensadores*, 5 ed., São Paulo: Nova Cultural, 1991.

SADLER, Graham. In: *Grove music online*. Verbete: Rameau, Jean-Phillipe. Artigo 22832. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 6/5/2009.

SAMS, Eric. In: *Grove music online*. Verbete: Cryptography, musical. Artigo 06915. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 19/1/2009

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 23. ed. Portugal: Publicações Europa-América, 2005.

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing. In: *Musical Quarterly*. Oxford University Press. v. 44, nº 2, abril / 1958, p. 184-95. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/740450>. Acesso em: 4/10/2008.

SERWER, Howard. In: *Grove music online*. Verbete: Gerbert, Martin. Artigo 10912. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 25/9/2008.

SILVA, Francisco Manoel da. *Compendio de musica pratica dedicado aos amadores e artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1832.

_____. *Compendio de Musica que a S.M.I. o Senhor D. Pedro II Imperador Constitucional e Defensor Perpetuo do Imperio do Brasil/ Offerece para uso dos alumnos do Imperial Collegio de Pedro II/ o muito reverente subdito / Francisco Manoel da Silva*. Rio de Janeiro: Imperial Estabelecimento Commercial de Rocha & Corrêa, 1838.

_____. *Compendio de musica/ Offerecido a S.M. o Sr. D. Pedro 2.º por Francisco Manoel da Silva*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão [edição após 1912].

SLOBODA, John. The uses of space in music notation. In: *Visible Language*. Department of Psychology. University of Keele. Keele, Inglaterra, XV 1, 1981, p. 86-110. Tradução para o português por Adeilton Bairral. [Não publicado]

SMACZNY, Jan. In: *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Verbete: Reicha, Antoine. Artigo t114/e5557. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 14/9/2008.

SOLANO, Francisco Ignácio. *Nova instrucção musical/ ou/ theorica practica/ da/ musica rhytmica,/ com a qual se forma, e ordena sobre/ os mais solidos hum novo Methodo, e verdadeiro/ Systema para constituir hum intelligente Solfista, e destrissimo/ Cantor, nomeando as notas ou Figuras da Solfa pelos seus/ mais proprios, e improprios nomes, a que chamamos ordi-/ narios e extraordinarios, no Canto Natural, e Acciden-/ tal, de que procede toda a difficuldade da Musica,/ Offerecida/ Ao Muito Poderoso e Fidelissimo Rei/ D. José I./ Por seu author/ Francisco Ignácio Solano*. Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, Impressor do Santo Officio, 1764. [Coleções digitalizadas da Biblioteca Nacional de Portugal] Disponível em: <http://www.purl.pt/index/livro/PT/index.html>. Acesso em: 14/10/2008.

_____. *Novo Tratado/ de/ Musica/ Metrica, e Rythmica/ o qual ensina a acompanhar no cravo,/ Orgão, ou outro qualquer Instrumento, em que se possão/ regular todas as Especies, de que se compõe a/ Harmonia da mesma Musica. Demonstra-se este assumpto/ Prática, e Theoricamente/ e tratão-se tambem/ algumas cousas parciaes/ do Contraponto, e da Composição,/ Offerecido/ ao/ Serenissimo Senhor/ D. José/ Principe do Brazil/ Por seu Author/ Francisco Ignacio Solano*. Lisboa: Regia Officina Typographica, 1779. [Coleções digitalizadas da Biblioteca Nacional de Portugal]. Disponível em: <http://www.purl.pt/index/livro/PT/index.html>. Acesso em: 11/6/2009

_____. *Exame Instructivo/ Sobre/ A Musica/ Multiforme, Metrica,/ e Rythmica,/ No qual se pergunta, e dá resposta de muitas/ cousas interessantes para o Solfejo,/*

Contraponto, e Composição,/ Seus termos privativos, Regras, e Preceitos,/ Segundo a melhor Pratica, e verdadeira/ Theorica,/ Offerecido/ A/ Sua Alteza Real/ O Senhor/ D. João/ Principe do Brazil/ Por seu Author/ Francisco Ignacio Solano. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1790. [Coleções digitalizadas da Biblioteca Nacional de Portugal]. Disponível em: <http://www.purl.pt/index/livro/PT/index.html>. Acesso em: 11/6/2009.

SOUSA, Jesus Maria. Os jesuítas e a *Ratio Studiorum* : as raízes da formação de professores na Madeira. In: Revista *Isleña*, Ilha da Madeira, 2003, n. 32, p. 1-21. Disponível em: <http://www.uma.pt/jesussousa/publicações/31osjesuitasearatiostudiorum.pdf>. Acesso em: 1/11/2008.

STAINER, Sir John. *Dictionary of Musical Terms*. Boston: Oliver Ditson Company, 1876.

_____. The notation of measurable music. In: *Proceedings of the Musical Association, 26th Sess.* (1899-1900). Oxford University Press e Royal Musical Association, p. 215-36. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/765388>. Acesso em: 1/1/2009.

STEVENSON, Robert Murrel. Some portuguese sources for early Brazilian music history. In: *The Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*. Nova Orleans, 1968.

_____. In: *Grove music online*. Verbetes: Solano, Francisco Ignacio.. Artigo 2612914. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 14/9/2008.

SUCUPIRA FILHO, Eduardo. *Introdução ao pensamento dialético: o materialismo, da Grécia clássica à época contemporânea*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1991.

SYLVA, Manuel Nunes da. *Arte/ Minima,/ que com semibreve prolaçam/ tratta em tempo breve, os modos da Maxima, &/ Longa sciencia da musica,/ offerecida/ a Sacratíssima Virgem Maria/ Senhora Nossa, debaixo da Invocação da/ Quietaçam,/ cuja imagem esta em a santa/ Sé desta Cidade,/ por seu author/ o P. Manuel Nunes da Sylva,/ Mestre Cathedratico do Collegio de S. Catharina do Ilustríssimo/ Senhor Arcebispo, & do Coro da Paroquial Igreja de Santa/ Maria Magdalena, na qual foi baptizado.* Lisboa: Officina de Joam Galram, 1685. [Coleções digitalizadas da Biblioteca Nacional de Portugal] Disponível em: <http://purl.pt/index/livro/PT/index.html>. Acesso em: 14/10/2008.

TAYLOR, Henry Osborn. *A history of development of thought and emotion in the Middle Ages*. 2 v. Londres: Macmillan and Co., 1911.

TEMPERLY, Nicholas. In: *Grove music online*. Verbetes: Stainer, Sir John, p.26529. Artigo 26529. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 23/9/2008.

THALESIO, Pedro. *ARTE / DE CANTO CHÃO/ COM HUMA BREVE/ Instrução, pera os Sacerdotes e Diaconos/ Subdiacono, & moços do Coro / conforme ao uso Romano,/ Composta & ordenada por o mestre Pedro Thalesio, Cathedratico/ de Musica na insigne Universidade de Coimbra.[...]* Coimbra: Impressão de Diogo Gomez de Loureyro, 1618. [Coleções digitalizadas da Biblioteca Nacional de Portugal] Disponível em: <http://www.purl.pt/index/livro/PT/index.html>. Acesso em: 14/10/2008

TREITLER, Leo. The early history of music writing in the west. In: *Journal of the American Musicological Society*. University of California Press; American Musicological Society, v. 35, n. 2, 1982, p. 237-79. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/831146>. Acesso em: 1/10/2008.

_____. Reading and singing: on the genesis of occidental music-writing. In: *Early music history*. Cambridge University Press. v. 4, 1984, p. 135-208. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/853848>. Acesso em: 5/10/2008.

VARELLA, Fr. Domingos de S. José. *Compendio/ de/ Música/Theorica, e Practica,/ que contém,/ Breve Instrução para tirar Musica./ Lições de Acompanhamento/ Em/ Órgão, Cravo, Guitarra ou qualquer outro/ instrumento, em que se pode obter regular harmonia./ Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, &c./ e para a canaria do órgão/ Appendiz, em que se declaraõ os melhores methodos d'affinar/ Órgão, Cravo, &c./ Modo de tirar os sons harmônicos./ os flautados; com varias, e novas experiencias interessan-/ tesao Contraponto, á Composição e á Physica./ Por/ Fr. Domingos de S. José Varella, Monge Benedictino*. Porto: Typ. de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806. [Coleções digitalizadas da Biblioteca Nacional de Portugal] Em: <http://www.purl.pt/index/livro/PT/index.html>. Acesso em: 19/2/2009

VERNEY, Luís António. *O/ Verdadeiro/ Método/ de Estudar/ Para/ Ser útil à Republica, e à Igreja/ Proporcionado/ Ao estilo e necessidade de Portugal/ Exposto/ Em varias cartas escritas, pelo R. P. *** Barbadinho da Congregasam de Itália, ao R. P. ***/ Doutor na Universidade de Coimbra. 2 tomos*. Valensa: Oficina de Antonio Balle, 1746.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Musical*. 1. ed. Lisboa: Typ. Lallemand, 1899; 2. ed. J. G. Pacini, s.l.

_____. *Diccionario biographico de musicos portugueses*. Lisboa: Typ. Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, 2 v.

VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. In: *Música em Contexto*. Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, mestrado. UnB, Brasília, v.1, n. 1, agosto de 2007, p. 107-122.

WANGERMÉE, Robert, et al. In: *Grove music online*. Verbete: Coussemaker, Charles-Edmond-Henri, p. 06728. Artigo 09564. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 14/9/2008.

_____. In: *Grove music online*. Verbete: Fétis, François-Joseph. Artigo 06728. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 29/9/2008.

WESSELY, Othmar. In: *Grove music online*. Verbete: Kiesewetter, Raphael Georg. Artigo 14998. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 29/9/2008.

WILLIAMS, Charles Francis Abdy. *The story of notation*. Charles Scribner's Sons. Nova Iorque, 1903.

WULF, Maurice de. *Mediaeval Philosophy*. Londres: Harvard University Press, 1922.

ANEXOS

ANEXO I

ROTEIRO DE OBSERVAÇÃO DE FONTES DA NOTACÃO MUSICAL

Obra impressa (partitura / partes cavadas):

Manuscrito (partitura / partes cavadas):

Local:

Data:

Autógrafo ou copista:

Tipografia / publicador / editor:

Dedicatória ou destinação:

Elementos da escrita musical ou gráficos

Palavras de indicação de andamento:

Indicação de agógica e dinâmica:

Tipos de escrita/impressão (notação quadrada ou redonda):

Sinais musicais - Observar posição, direção, formato e outras observações.

Indicação de compasso:

Barras de compasso:

Claves e armaduras:

Notas:

Pausas:

Hastes e colchetes:

Cabeça de notas:

Ligaduras:

Ornamentos:

Indicação de respiração ou cisão:

Sinais de repetição e de pulo (mudança de seção)

Abreviaturas de execução:**Ornamentos caligráficos:****Notação instrumental:**

ANEXO II

Armadura com bemóis em oitavas

Guião

Notação proporcional quadrada, com a breve valendo um tempo

Letras P capitulares
Claves de dó na segunda linha e na terceira linha

Indicação de compasso binário, sem barras de compasso

Longa dobrando o tempo nas fermatas

Fermatas usadas como respiração, utilizando o princípio da arsis e thesis do gregoriano

António Carreira (?-1599). Proêmio geral das *Paixões*, fórmula pré-composicional, partes de meio-soprano e contralto.

Fonte: José Maria Pedrosa Cardoso. *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: a singularidade portuguesa*. Imprensa da Universidade de Coimbra, Portugal. 2006. p. 449

ANEXO II A

Indicação de compasso binário, demonstrando a predominância do tempo binário

Notação proporcional quadrada, notas brancas e pretas com a breve valendo um tempo

Letras capitulares N para diferenciar as duas vozes escritas na mesma página

Clave de dó na terceira linha para a voz de meio soprano e clave de fá na quarta linha para o baixo, com bemol na armadura

Guião

Semibreves entre a forma losangular e redonda

Ligaduras ao estilo da notação mensural

Carreiro

on in die festo. Hic dixit pol-

liti destruere templum dei et post triduum reedifica-

re illud. Deus est mortuus. Propheti-

za nobis xpe quis est qui te percussit. Veret tu ex il-

lis es nam et loquela tua manifestum te facit

on in die festo. Hic dixit pol-

liti destruere templum dei et post triduum reedificare

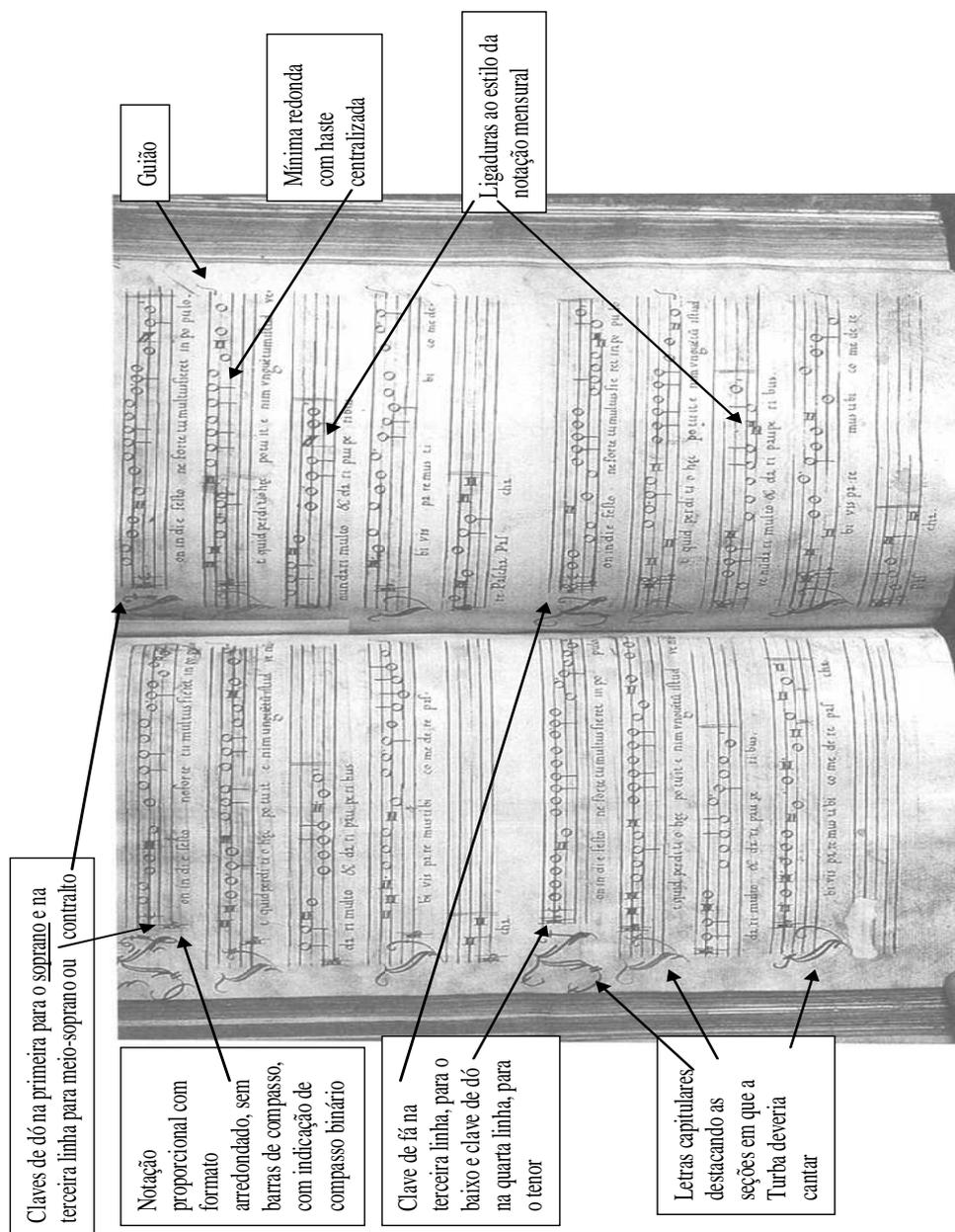
illud. Deus est mortuus. Prophetiza

nobis xpe quis est qui te percussit. Veret tu ex illis es

na et loquela tua manifestum te facit

António Carrera (?-1599). *Turbas da Paixão segundo São Mateus*. Partes de meio-soprano, provavelmente, e baixo. Fonte: José Maria Pedrosa Cardoso. *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: a singularidade portuguesa*. Imprensa da Universidade de Coimbra, Portugal. 2006. p. 451.

ANEXO III



Estêvão Lopes Morago (1575-c.1630). *Turbas da Paixão segundo São Mateus*.
Quatro vezes em duas páginas, com as vozes agudas escritas na parte de cima e as vozes graves embaixo.

Fonte: José Maria Pedrosa Cardoso. *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: a singularidade portuguesa*. Imprensa da Universidade de Coimbra, Portugal. 2006. p. 453.

ANEXO IV

Clave de dó na primeira linha - soprano

Barras de compasso marcando *arsis* e *thesis*, como no gregoriano

Ligaduras ao estilo da notação mensural

Duas vezes na mesma página: soprano e tenor

Plica (ligadura) da notação mensural e notação proporcional redonda

Hastes centrais como na notação quadrada proporcional, com notação branca e negra

Fermatas servindo como respiração da melodia em tom recitativo

Letras capitulares N e U identificando diferentes inícios de trechos da obra

Clave de dó na quarta linha - tenor

João Lourenço Rebelo, século XVII. *Turbas da Paixão segundo S. Marcos*.

Fonte: *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: uma singularidade portuguesa*. José Maria Pedrosa Cardoso, p. 453.

ANEXO V

5961

Letra P capitular ornamentada com motivos florais

Plica – ligadura da notação mensural - e notação proporcional redonda, com notas brancas e negras

Clave de dó na quarta linha para a voz de tenor

Hastes centralizadas

Cantochão da parte do Cristo em clave de fá com aparência moderna, porém na terceira linha – notação gregoriana redonda, notação mensural

As sis Domini
 nostri Je su Chri
 sti, se cundum Ma
 theum. In illo tem pore, di xit Je sus dis
 ci pu lis su is. Sci tis, qui a pest bi
 lu um pascha fi et: & fi li us bo mi nis tra
 de tur, et crucifi ga tur. Tunc congre
 ga ti sunt principes sa cer do tum, & scri
 po pu li in a telum prin cipis Sa cer do tum, qui
 di ceo tur Ca i fas, & con si li

Francisco Luis, século XVII. *Paixão segundo S. Mateus*. Tenor, p. 1.

Fonte: *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: uma singularidade portuguesa*. José Maria Pedrosa Cardoso, p. 443.

ANEXO V A

Compasso quaternário

Tiple = soprano

Letra P capitular ornamentada

Breves branca e negra usadas como ligadura, seguidas de semibreve negra sem haste

Notação proporcional redonda.

Barras de compasso marcando *arsis* e *thesis*, como no gregoriano.

Cantochão em notação preta redonda. Clave de fá na terceira linha

Guião

Paixão segundo S. Mateus, Francisco Luis, século XVII. Tiple.

Fonte: *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: uma singularidade portuguesa*. José Maria Pedrosa Cardoso, p. 447.

ANEXO VI

TIPL E. Pag. 1

EM QUANTO SE EXPOEM O SS. SACRAMENTO
se canta pelos Musicos o seguinte Invitatorio.

Christum De-i, De-i fi-li-um, Christum De-i
De-i fi-li-um, qui pu-ta-ri dig-na-tus est fi-li-us
Jo-seph, ve-ni-te, ve-ni-te, ve-ni-te, a-do-
re-mus.

Annotations:

- Tiple = Soprano
- Ligadura
- Compasso binário imperfeito
- Clave de dó na primeira linha
- Mudança para compasso ternário perfeito
- Ligadura
- Bequadro antes da breve
- Notação quadrada proporcional, com hastes centrais
- Guião
- Indicação de andamento em português na cadência final
- Guião no texto

Anônimo. *Preces que se devem cantar nos dias da Novena e festa do Glorioso Patriarcha S. Joseph, digníssimo esposo de Maria Santíssima Senhora nossa, e pay putativo de Christo.* 1724.

Parte do tiple (soprano), p. 1.

Acervo Biblioteca Nacional - Brasil

ANEXO VI A

CONTRALTO. Pag. 1

Pausa –
indicação de
música
polifônica

Diesis =
sustenido

Ligadura –
ligando
cabeças de
notas

Guião

Clave de dó
na terceira
linha

Impressão
tipográfica
com cada nota
e pentagrama
num mesmo
tipo.

Anônimo. *Preces que se devem cantar nos dias da Novena e festa do Glorioso Patriarcha S. Joseph, digníssimo esposo de Maria Santíssima Senhora nossa, e pay putativo de Christo.* 1724.

Parte do contralto, p. 1.

Acervo Biblioteca Nacional - Brasil

ANEXO VI B

TENOR. Pag. 12

*EM QUANTO SE EXPOEM O SS. SACRAMENTO
se canta pelos Musicos o seguinte Inuitatorio.*

Christum De - i De - i fi - li - um fi - li -

um, qui pu - ta - ri dig - na - rus est fi - li - us Jo -

seph, ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te a - do -

remus, a - do - remus.

A Feyta

Pausa de oito tempos ou dois compassos

Breve preenchendo compasso binário imperfeito

Clave de dó na quarta linha

A semibreve com si bemol abrevia o uso de duas mínimas com ligadura.

Pausa de mínima

Breve sem ponto preenchendo espaço de um compasso ternário, identificando a proporção e compasso perfeito

Anônimo. *Preces que se devem cantar nos dias da Novena e festa do Glorioso Patriarcha S. Joseph, digníssimo esposo de Maria Santíssima Senhora nossa, e pay putativo de Christo.* 1724.

Parte do tenor, p. 1.

Acervo Biblioteca Nacional - Brasil

ANEXO VI C

B A X O. Pag. 1

Clave de fá no estilo utilizado no gregoriano.

Pausa de três compassos

Breve com duração binária e duração ternária

Semibreve na nota sol equivalendo a duas mínimas com ligadura

Anônimo. *Preces que se devem cantar nos dias da Novena e festa do Glorioso Patriarcha S. Joseph, digníssimo esposo de Maria Santíssima Senhora nossa, e pay putativo de Christo.* 1724.

Parte do baxo, p. 1.

Acervo Biblioteca Nacional - Brasil

ANEXO VI D

Clave de sol na segunda linha para soprano

Notação proporcional quadrada sem barras de compasso marcando *arsis* e *thesis*

Pausas indicando polifonia

Ligaduras sobre as hastes, não sobre as cabeças de notas

4

CORO DOS MUSICOS.

C Onfo-la-tor op-time, confolator op -- ti-me.

dulcis hofpes, dulcis hofpes - - - a - ni-ma, dul-

ce re-fri-ge-ri-um, dulce re-fri-ge - ri-um.

Entoão dous Musicos. Segue o povo.

IN la-bo-re re-qui-es, in æstu tem-pe - ri-es,

in-fle-tu fo-la - - ri-um.

CORO DOS MUSICOS.

O Lux be-a-tif-sima, o lux be-a-tif - si-ma, reple

Anônimo. *Preces que se devem cantar nos dias da Novena e festa do Glorioso Patriarcha S. Joseph, digníssimo esposo de Maria Santíssima Senhora nossa, e pay putativo de Christo.* 1724.

Parte do tiple, p. 4.

Acervo Biblioteca Nacional - Brasil

ANEXO VI E

Clave de dó na segunda linha para contralto

Colchetes em posição invertida

Ligaduras não padronizadas, tanto ligando cabeças de notas quanto hastes e linhas diferentes

CORO DOS MUSICOS.
 Confo-la-tor op-time, con-fo-la-tor op-ti-me,
 dulcis dulcis hos-pes a-ni-mæ, dulcis dulcis hos-pes a-
 nimæ, dulce re-fri-ge--ri-um, dulce refrige-
 --ri-um.
 Entoão dous Musicos. Segue o povo.
IN la-bo-re re-qui-es, in æstu tem-pe--ri--es,
 in-fic-tu so-la--ti-um.

Anônimo. *Preces que se devem cantar nos dias da Novena e festa do Glorioso Patriarcha S. Joseph, digníssimo esposo de Maria Santíssima Senhora nossa, e pay putativo de Christo.* 1724.

Parte do contralto, p. 4.

Acervo Biblioteca Nacional - Brasil

ANEXO VII

Clave de fá na terceira linha, no formato utilizado pela notação vaticana do gregoriano.

Indicação de andamento com nomenclatura italiana abreviada - Andante

Notação quadrada proporcional do século XV com indicação de compasso ternário

Guião para o cantochão

Ligaduras não ligam cabeças de notas

Fr. José de S. Rita Marques e Silva, *Antiphona da Novena de S. Roque*, 1832, p. 1.

Fonte: Fundo Musical – século XVI ao século XIX.

Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisboa, 1995. p. 27.

ANEXO VII A

JACULATORIAS. ⁵¹

I.

CANTORES.

And.^{te} Moderato.

Virgem Mãe San-

-tíssima a go-ra

Indicação de andamento em italiano, Andante Moderato, não usual no cantochão

Indicação de dinâmica forte e piano

Guião

Pausa de breve

Indicação de compasso binário

Mesmos elementos notacionais da Antífona, com semibreve sem haste

Fr. José de S. Rita Marques e Silva. Jaculatória I da *Novena de S. Roque*, 1832, p. 51.

Fonte: Fundo Musical – século XVI ao século XIX.

Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisboa, 1995. p. 28.

ANEXO VIII

Clave de sol na segunda linha para o tiple (soprano)

Indicação de tempo perfeito com prolação perfeita, *proportio tripla*

Notação proporcional redonda branca e negra

As duas últimas semibreves como figuras de maior duração indicando a divisão proporcional do tempo perfeito (ternário)

Barras de compasso dividindo em períodos de *arsis e thesis*

Sinal de repetição de texto (alleluja)

Manuscritos de Mogi das Cruzes, *Regina Coeli laetare*, Parte do tiple. Circa século XVII.
Acervo fotográfico de Paulo Castagna.

ANEXO IX

The image shows a page of handwritten musical notation for a Tiple. The score is written on several staves with lyrics in Portuguese. Annotations in boxes with arrows point to specific features:

- Clave de dó na primeira linha**: Points to the C-clef on the first staff.
- Indicação de compasso quaternário**: Points to the '4' time signature on the second staff.
- Breves usadas como ligadura de duas semibreves**: Points to a pair of short notes on the second staff.
- Notação proporcional redonda**: Points to a large note on the second staff.
- Semibreve equivalendo a duas mínimas em síncope**: Points to a large note on the second staff.
- Ponto de aumento como ligadura**: Points to a dot above a note on the second staff.
- Breves em ligadura ao estilo da notação mensural, abreviando quatro compassos**: Points to a group of short notes on the third staff.

Manuel Dias de Oliveira (c.1735-1803). *Bajulans e Popule meus*. Parte do tiple. Século XVIII.
Arquivo da Lira Sanjoanense – S. João del Rei – MG.

ANEXO IX A

Clave de dó na terceira linha

Breve equivalendo a duas semibreves, ou dois compassos

Ponto de aumento como ligadura

Notação proporcional redonda

Breves em formato losangular ligadas pelas hastes como nas ligaduras da notação mensural

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there is a large, stylized signature or title. Below it, several staves of music are written in mensural notation. The notes are represented by small circles (breves) and are connected by vertical stems. Some notes are connected by horizontal lines, indicating ligatures. The text 'Bajulans e Popule meus' is written in a cursive hand below the staves. There are several annotations in boxes with arrows pointing to specific features in the notation: a box on the left points to a clef on the third line; a box on the right points to a note that spans two measures; another box on the right points to a note with a dot above it, indicating an accent or augmentation; a box on the left points to a note with a red circle around it; and a box on the left points to a note with a vertical stem that is part of a ligature.

Manuel Dias de Oliveira (c.1735-1803). *Bajulans e Popule meus*. Parte do altus. Século XVIII.
Arquivo da Lira Sanjoanense – S. João del Rei – MG.

ANEXO IX B

The image shows a page of handwritten musical notation for a Tenor part. The title 'Tenor' is written in a large, decorative script at the top. The score consists of several staves of music. The notation is a mix of proportional notation (large, round notes) and mensural notation (smaller notes with stems). The lyrics are written below the notes in a cursive hand.

Clave de dó na quarta linha

Predomínio da notação branca proporcional

Uma semibreve com ponto de aumento usado como ligadura e duas semibreves em síncopes seguidas

Notação proporcional redonda – quatro compassos abreviados por duas breves em formato losangular unidas pelas hastes como na notação mensural

Manuel Dias de Oliveira (c.1735-1803). *Bajulans e Popule meus*. Parte do tenor. Século XVIII.
Arquivo da Lira Sanjoanense – S. João del Rei – MG.

ANEXO X

Breve no lugar de duas semibreves ligadas

Semibreve sobre barra de compasso no lugar de duas mínimas ligadas

Semibreve com ponto de aumento no compasso seguinte utilizado como ligadura

Notação proporcional moderna na parte do Intróito e notação antiga com predominância dos valores largos (notas brancas) na parte da Paixão

Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813). *Ofício de Ramos com Intróito e Bradados / Missa de 8º tom.*
 Parte do tiple (soprano).

Fonte: http://www.mmmariana.com.br/cd2_paginas/missa.htm

ANEXO X A

Notação moderna e notação antiga no mesmo no mesmo manuscrito

Semibreve sobre barra de compasso no lugar de duas mínimas com ligadura

Semibreve com o ponto de aumento nos compassos seguinte servindo como ligadura

Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813). *Offício de Ramos com Intróito e Bradados / Missa de 8º tom.*
Parte do altus.

Fonte: http://www.mmmariana.com.br/cd2_paginas/missa.htm

ANEXO X B

Indicação de andamento em italiano, abreviatura de Adagio

Semibreve com ponto de aumento no lugar de ligadura

Notação antiga alternando com notação moderna e notação do cantochão

Breve no lugar de duas semibreves com ligadura

Semibreve sobre barra de compasso no lugar de duas mínimas

Ligadura ligando compassos

Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813). *Ofício de Ramos com Intróito e Bradados / Missa de 8º tom.*
Parte do tenor.

Fonte: http://www.mmmariana.com.br/cd2_paginas/missa.htm

ANEXO XI

Clave de dó na primeira linha

Letra P capitular impressa, provavelmente depois da liberação da imprensa no Brasil

Indicação de andamento em italiano – abreviatura de Adagio

Duas semibreves em síncope

Abreviatura de Andante

Notação proporcional redonda – apoiatura sobre semibreve em síncope

Breve pontuada e com fermata equivalendo a três compassos com notas ligadas

Semibreve com ponto de aumento no compasso seguinte substituindo a ligadura

Manuel da Silva Rosa (?-1793), Rio de Janeiro. *Dominica in Palmis*. Parte do soprano.
 Fonte: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.

ANEXO XI B

Clave de dó na quarta linha

Letra P capitular impressa, provavelmente depois da liberação da imprensa no Brasil

Ponto de aumento substituindo ligadura

Indicação de andamento – abreviatura de Adagio

Semibreve pontuada substituindo ligadura

Uma breve, abreviatura de dois compassos

Articulação de vários sons sobre mesma sílaba sem ligadura, com indicação na linha do texto

1 ad^o
M. — — —
o Do mi ni no
stei Je - su chris - tunc
ti se cundum Ma the - um. In
it lo tem - po - re Dixit Je
sus dis - ci - pu - lis su -
is.
2
Tunc congre - ga - ti sunt prin - ci -
pes Sa - cer - do tum, et se - ni - o - res.
no - ni - si in a - bi - sum prin - ci - pes

Manuel da Silva Rosa (?-1793), Rio de Janeiro. *Dominica in Palmis*. Parte do tenor. Século XVIII.

Fonte: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.

ANEXO XI C

Clave de fá invertida na quarta linha

Letra P capitular impressa, provavelmente depois da liberação da imprensa no Brasil

Semibreve e mínima com ligadura

Indicação de compasso binário, diferente das outras vozes

Semibreve e mínima com ligadura

Duas breves com ligadura, abreviatura de quatro compassos ligados

The image shows a page of handwritten musical notation for a bass part. It features several staves with notes, rests, and lyrics in Portuguese. A large, ornate initial 'P' is printed on the left side. Annotations with arrows point to specific musical features: an inverted F-clef on the fourth line, a printed initial 'P', a binary time signature, and various note values (semibreves, minims) with ligatures. The lyrics include 'Palmis', 'A-B-D-O', 'o-mi-ni-ne-stus Je-su', 'Chri-ste se-cun-dum Ma-tha-um. In il-lo tem-po-re: Di-xit Je-sus dis-ci-pu-lis su-is: Sei-tis qui a-posto-li-du-m Ser-cha-fi-et, et fi-li-us ho-mi-nis tra-ctu-rus erit in sy-ga-tur? Tunc con-gre-ga-ti sunt prin-ci-pes Sa-crae do-

Manuel da Silva Rosa (?-1793), Rio de Janeiro. *Dominica in Palmis*. Parte do baixo. Século XVIII.

Fonte: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.

ANEXO XI D

Feria sexta

1. *Ado*

Andante

O *Do* mi ni nos - tri

Se su Anis - ti

cu - di so an - no - rum. In il lo tem -

po - re: Et grís sus est de us

cu - di si - pu - lus su - us trans - tor - riu -

tem - Ci - Pron, iu - bo e rat hier -

tu - us in quom in tro i - vit ip - se,

et des - ci - pu - lus e - jus. In

i - bat au - tem et Su - pas, qui tra -

Sinais de ligadura da notação antiga

Indicação de andamentos em italiano - Adagio e Andante

Ligaduras sobre cabeças de notas como na notação moderna

Manuel da Silva Rosa (?-1793), Rio de Janeiro. *Feria Sexta*. Parte do baixo.
 Fonte: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.

ANEXO XII A

Semibreve
sobre barra
de
compasso
indicando
ligadura de
duas
mínimas

The image shows a page of handwritten musical notation for soprano. The title is "Hino para Laudes de São Sebastião". The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The lyrics are in Portuguese. A callout box with a black border and white background points to a specific note on a bar line. The text in the callout box reads: "Semibreve sobre barra de compasso indicando ligadura de duas mínimas". This indicates that the semibreve note on the bar line represents a two-measure rest.

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). *Hino para Laudes de São Sebastião*.
Parte do soprano.

Fonte: Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. Acessado através de <http://www.acmerj.com.br>

ANEXO XII B

Indicação de andamento em italiano - Moderato

Breve abreviando dois compassos no lugar de duas semibreves ligadas

Semibreve com ponto de aumento no compasso seguinte usado como ligadura

Tenor *Hino de Laudes*

mod.
Su si pre ca . tis mu . ne re
De . o Pa . tri ab Glo . ri a

nos tram re a tum di . ti e . ar . cens ma . ri
e . fus que ho . li . Si ti o . Cum . Spi . ri

tu em ta . gi um . No ta ri pe . llens re
tu Pa . tra cy to . nime . et per . sona

pellens ta . di um . men . A . men
tu cu tum sa sa . lem

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). *Hino para Laudes de São Sebastião*.

Parte do tenor.

Fonte: Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. Acessado através de <http://www.acmerj.com.br>

ANEXO XIII

Indicação de andamento em italiano – Andante vivo

Número de compassos da seção na tentativa de facilitar a sincronicidade

Indicação da entrada do canto chão (*canto fermo*) com dois pontos como sinal de final de seção do canto de órgão

Semibreve com ponto de aumento no compasso seguinte utilizado como ligadura

Breve no lugar de duas semibreves como ligadura

The image shows a page of handwritten musical notation for the alto part of a Requiem Mass. The score is written on a single page with a double bar line in the center. The tempo is marked 'And. vivo' at the top left. The lyrics are written below the notes. There are five boxes with arrows pointing to specific features: 1. A box on the left points to the tempo marking 'And. vivo'. 2. A box on the left points to a measure containing the number '14'. 3. A box on the left points to a double bar line with two dots above it, marking the start of a 'canto fermo' section. 4. A box on the right points to a half note with a fermata, which is followed by a measure with a half note and a fermata. 5. A box on the right points to a measure containing a half note.

Vicente Ferrer de Lyra (1796-1865). *Missa de Defuntos* (1819). Parte do altus.
 Fonte: levantamentos fotográficos de João Berchmans Carvalho (UFPI).

ANEXO XIII A

Sinal de crescendo ou acento

Ligaduras da notação moderna

Semibreves com ponto no compasso seguinte no lugar de uma mínima com ligadura e a escrita moderna para solucionar a fermata

Breves no lugar de duas semibreves com ligadura

Barra dupla com sinal de final da parte fixa da missa - Kyrie

Vicente Ferrer de Lyra (1796-1865). *Missa de Defuntos* (1819). Parte do altus.
 Fonte: levantamentos fotográficos de João Berchmans Carvalho (UFPI).

ANEXO XIII B

The image shows a page of handwritten musical notation for bass. The score consists of several staves with lyrics in Portuguese. The lyrics include: "ca la me ta tus et mi", "re si e de es magna de es magna", "et a ma ra val - de", "he qui em re qui em a", "ter ram do na e is Do mi ne et", "lus per pe tu a luce at luce at", "e is", "D. G. Libera", "p Ky ri e e", "le - i son", "ky ri e ky ri e e".

Annotations on the left side of the image point to specific features:

- Sinais de ligadura da notação antiga

Annotations on the right side of the image point to specific features:

- Sinal de dinâmica moderna
- Ligadura somente sobre a barra de compasso, como nas impressões do início do século XVIII
- Barra dupla com sinal de fim de parte ou final da obra
- Sinal de fim de seção após a barra dupla

Vicente Ferrer de Lyra (1796-1865). *Missa de Defuntos* (1819). Parte do bassus.
 Fonte: levantamentos fotográficos de João Berchmans Carvalho (UFPI).

ANEXO XIII C

Indicação de andamento em italiano Adagio e Allegro, caso pouco comum em uma Paixão

Só a indicação do texto do cantochão, o autor já não escreve ou transcreve a melodia, remetendo a algum passonário ou fórmula melódica dos manuais

Poucos sinais da notação antiga permanecem neste período

As ligaduras usadas em quase toda a obra são da notação moderna

Barra dupla moderna

Vicente Ferrer de Lyra (1796-1865). *Paixão para o Domingo de Ramos* (1844). Parte do soprano.

Fonte: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.